

**« LA SEULE RELATION AVEC LE PUBLIC DONT ON NE SE
REPENTE JAMAIS ; C'EST LA GUERRE »¹ - LE
SURREALISME, SON EXPOSITION ET SON PUBLIC**

**« LA SEULE RELATION AVEC LE PUBLIC DONT ON NE SE
REPENTE JAMAIS ; C'EST LA GUERRE » - SURREALLISM,
THE EXHIBITIONS AND ITS PUBLIC**

**« LA SEULE RELATION AVEC LE PUBLIC DONT ON NE SE
REPENTE JAMAIS ; C'EST LA GUERRE » - IL
SURREALISMO, LE MOSTRE E IL SUO PUBBLICO**

Maria-Rosa LEHMANN²

Résumé

En parcourant les articles de presse publiés suite aux manifestations surréalistes, on constate que toutes les grandes expositions internationales du surréalisme, avec ses conceptions uniques et ses mises en scène étranges, suscitent la fascination. Toutefois, en réalité, la presse s'indigne et malgré l'organisation minutieuse de la mise en scène, et en dépit d'un certain humour qui y persiste, les expositions essuient un grand nombre de moqueries. Cette réaction négative semble toutefois planifiée par les surréalistes, qui cherchent surtout à « exaspérer » son public. Pourquoi ? Comment cette tactique s'inscrit-elle dans la philosophie surréaliste ? En analysant des documents inédits – surtout des articles de presse commentant les grandes expositions internationales –, il s'agit d'étudier en détail la relation conflictuelle entre le surréalisme et son public, tout en exposant que l'attitude curieuse de « je t'aime/ moi non plus » sert de véritable instrument révélateur au groupe, destiné à éclairer le spectateur.

Mots clés : Surréalisme, Exposition, Réception, Public, Subversion

Abstract

Numerous articles published after the openings of the great international surrealist exhibitions attest to the fact that these events – due to their unique and spectacular exhibition design –, impressed and continued to impress those who witnessed them. However, although commentaries were numerous, they were

¹ Friedrich Schiller, lettre à Johann Wolfgang von Goethe, 25 juin 1799. Citation complète dans la langue d'origine : « Das einzige Verhältniß gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantismus mit allen Waffen angegriffen wird. » Voir : <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1799/611-an-goethe-25-juni-1799/>

² lehmannmariarosa@gmail.com, Université Sorbonne-Panthéon Paris 1, France

hardly positive. In fact, the surrealist exhibitions were always met with skepticism, derision and laughter. This very negative reception, it seems, was lauded by the French avant-garde group, who was always looking to exasperate its public. Why? How does this tactic fit into surrealist philosophy? By analyzing mainly unpublished documents – specifically articles commenting the exhibitions in 1938, 1947 and 1959 –, this paper studies the ambiguous relationship between surrealism and its public, while exposing that the curious attitude of the group served as an “instrument révélateur”, destined to enlighten the spectator.

Keywords: Surrealism, Exhibition, Public, Press, Subversion

Riassunto

Numerosi articoli pubblicati dopo l'apertura delle grandi mostre surrealiste internazionali attestano come tali eventi, a causa della propria unicità e del carattere spettacolare che ne contraddistingue la progettazione, colpirono e continuarono a impressionare il proprio pubblico. Tuttavia, nonostante i numerosi commenti, ve ne furono pochi positivi. Infatti, le mostre surrealiste venivano sempre accolte con scetticismo, scherno e risate. Tale reazione alquanto negativa, sembrerebbe essere stata esaltata dal gruppo d'avanguardia francese, il quale mirava costantemente a portare il proprio pubblico all'exasperazione. Per quale motivo? Come si inserisce una simile tattica all'interno della filosofia surrealista? Attraverso l'analisi di documenti per lo più inediti, in particolare di articoli che commentano le mostre del 1938, 1947 e 1959, il presente studio esamina la relazione ambigua tra il surrealismo e il proprio pubblico, mettendo in evidenza come l'attitudine bizzarra del gruppo d'avanguardia francese sia servita da “instrument révélateur” (strumento rivelatore), destinato a illuminare lo spettatore.

Parole chiave: Surrealismo, Mostra, Pubblico, Stampa, Sovversione

Le 24 janvier 1938, à vingt-deux heures, André Breton donne le signal d'ouverture de l'inauguration de *l'Exposition Internationale du Surréalisme*¹ qui a lieu en 1938 dans les locaux de la galerie des beaux-arts de Georges Wildenstein. Radicalement différente des précédentes manifestations surréalistes – à l'origine, les expositions collectives du groupe affichent seulement un caractère informatif ayant pour but de résumer en quelque sorte leur activité² –, elle renverse les mœurs sociales, morales et politiques comme jamais auparavant³. En y tentant une hyperstimulation sensorielle pour

¹ Fegdal, C. « Les surréalistes s'amuse » , *La Semaine à Paris*, 28 janvier 1938, s.p., Dossier de presse d'André Breton, archives du Musée de l'art moderne de la ville de Paris, Paris (dorénavant désigné par : DPAB)

² Jean, M., Mezei, A., *Histoire de la peinture surréaliste*, Editions du Seuil, Paris, 1959, p.280

³ Mahon, A., *Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968*, Londres, Thames & Hudson, 2005, p.11

arriver à une nouvelle manière de voir le monde¹, le groupe transforme, à travers une fusion entre art et mise en scène théâtrale, le lieu intermédial de la galerie en un théâtre merveilleux.

Le *Taxi pluvieux* de Dali dans la cour de la galerie, la *Rue surréaliste* qui mène le spectateur dans l'espace principal de l'endroit, ou encore la salle centrale transformée en grotte sombre – au sol ondulé, jonché de feuilles mortes, de mousse et de fougère, où l'on a creusé une véritable mare, et où sont disposés, sur le plafond, des sacs de charbon qui créent « une atmosphère d'étouffement »² –, tout est conçu pour rompre avec l'ambiance sèche et traditionnelle d'une galerie. Le groupe met en scène l'atmosphère d'un « environnement total »³ pour toutes ses grandes expositions internationales qui ont lieu à Paris : *First Papers of Surrealism* de 1942, *Le surréalisme en 1947*, *L'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* de 1959 ou encore *l'Ecart absolu* de 1964. Un tel environnement est censé attaquer tous les sens du spectateur et est destiné à le tirer de son attitude passive et complaisante. Cette évolution témoigne donc une fois de plus non seulement de la volonté des surréalistes de rompre avec les traditions – quelles qu'elles soient - et de franchir les frontières de toute expression, mais aussi de leur esprit de révolte, toujours présent.

Par conséquent, en 1947, face à une situation politique et culturelle qui s'avère profondément anti-surréaliste⁴, le groupe

¹ Zinder, D.G., *The surrealist connection. An approach to a surrealist aesthetic of theatre*, Michigan, UMI Research Press, 1980, p.125

² Roger-Marx, C., « Un gala surréaliste à 'Beaux-Arts' », *Le Jour*, 18.01.1938, s.p., DPAB

³ Henri, A., *Total Art. Environments, Happenings, and Performance*, New York/ Toronto, Oxford University Press, 1974, p.21

⁴ Cette problématique est très complexe et mériterait une étude à part entière, mais nous nous permettons quelques commentaires pour illustrer les difficultés auxquelles doit faire face le surréalisme d'après-guerre. En effet, l'intelligentsia parisienne, dominée à cette époque par le Parti communiste et groupé autour de l'hebdomadaire *Les Lettres Françaises*, se montre de plus en plus hostile envers le surréalisme en général, et Breton en particulier (Audoin, P., *Les surréalistes*, Écrivains de toujours/ seuil, Paris, 1974, p.115). Les surréalistes se trouvent de plus en plus attaqués à cause de leur désertion pendant la guerre (Baudouin, T. M., *The occultation of Surrealism. A study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Elck Syn Waerom Publishing, Amsterdam, 2012, p.227) : les accusant d'avoir abandonné leur propre pays, les Français les traitent avec une certaine méfiance. S'y ajoute l'opinion courante selon laquelle le surréalisme, en tant que force révolutionnaire et libératrice, est mort. Il aurait perdu sa force

cherche, au travers d'une nouvelle exposition, à [...] réaffirmer une cohésion véritable et, par rapport aux précédentes manifestations de groupe, marquer un certain dépassement »¹. Ainsi, la nouvelle exposition internationale du surréalisme – titrée *Le Surréalisme en 1947* –, témoigne simultanément de l'évolution des idées défendues par le groupe et d'une continuité des principes surréalistes les plus importants. Aimé Maeght, directeur de la galerie où a lieu la nouvelle manifestation collective du groupe, professe l'importance de l'événement en exprimant que l'exposition est « [...] un départ, une prise de position nette et sans équivoque [...] »². Une simple réunion des œuvres « [...] serait moins que jamais insuffisante. »³ Comme l'exposition de 1938, *Le surréalisme en 1947* devient donc un lieu d'initiation, un parcours que le visiteur doit accomplir⁴, destiné à introduire, de par une conception étrange et merveilleuse, une nouvelle manière de voir et saisir le monde. Les salles sont des étapes successives à une initiation au mythe, dont « [...] le passage d'une pièce à l'autre sous-entendra la graduation. »⁵ La mise en scène est donc une série de tests rituels par lesquels le visiteur doit passer avant d'être capable de vraiment apercevoir et comprendre les vérités cachées des œuvres exposées.

Il en est le même pour la huitième *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* qui est inaugurée le 15 décembre 1959 dans la galerie Daniel Cordier, à Paris. Dans une lettre adressée aux exposants, Breton demande « une collaboration active à la manifestation projetée », qui ne se réduit pas uniquement à l'envoi de toiles, sculptures ou autres objets, mais qui s'étend davantage à des « [...] suggestions dont l'indispensable mise en scène de l'ensemble

subversive et ne pourrait plus inciter à un changement, quel qu'il soit – dans les conditions après-guerre, il ne peut « [...] retrouver le virus puissant que nous lui avons connu autrefois » (Tzara, T., *Le surréalisme après-guerre*, Les éditions Nagel, Paris, 1948, texte d'une conférence faite à la Sorbonne le 11 avril 1947, p.30).

¹ Lettre d'André Breton à Enrico Donati, 12 janvier 1947, p.1, Enrico Donati Papers, Boîte : Lettres reçues et manuscrits, Getty Research Institute, Los Angeles (dorénavant désigné par : EDP)

² Lettre d'Aimé Maeght à Donati, Paris le 3 février 1947, s.p., EDP

³ Lettre de Breton à Donati, 12 janvier 1947, *op. cit.*, p.1

⁴ Audoin, P., *op. cit.*, p.116

⁵ Lettre d'André Breton à Donati, 12 janvier 1947, *op. cit.*, p.1

puisse bénéficier. »¹ Ainsi, l'évènement dépasse, comme l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938 et *Le surréalisme en 1947*, l'espace traditionnel de la galerie. Duchamp souligne ainsi : « Le premier coup d'œil serait d'éviter qu'elle ressemble à un accrochage, les tableaux seraient là pour décorer les murs. »² Par conséquent, les surréalistes transforment les salles en une œuvre d'environnement. De la soi-disant *Porte vaginale* que les visiteurs doivent pénétrer pour entrer dans la galerie, à travers le labyrinthe érotique intitulé par Breton *La forêt os sexe* – « peuplé de soupirs et de pamoisons »³ –, jusqu'à la *Crypte de fétichisme* et *Le repère* au cœur de l'espace, il s'ouvre au public un univers merveilleux et étrange, toujours centré autour de l'érotisme⁴.

Un nombre important d'études s'intéressent à ces conceptions uniques de l'exposition surréaliste, soulignant non seulement son *exhibition design*, mais également sa place importante dans l'histoire du surréalisme et de l'exposition en général – en particulier de l'*Exposition internationale du surréalisme de 1938*⁵. Il n'est pas question ici de réitérer ces efforts, surtout parce qu'une présentation complète de la conception d'ensemble de toutes ces manifestations artistiques dépasserait le cadre de la présente analyse. Il nous intéresse d'avantage d'étudier la manière dont le public et la presse réagissent face à ces nouvelles provocations – car il s'agit bel et bien d'un outil de provocation, de confrontation – du groupe surréaliste. En étudiant la réception des trois expositions déjà mentionnées, l'*Exposition internationale du surréalisme de 1938*, *Le surréalisme en 1947* et l'*Exposition internationale du Surréalisme de 1938 (E.R.O.S.)*, nous illustrerons l'attitude ambiguë des surréalistes vis-à-vis de leur public. Car, d'un côté attirés par le spectacle sensationnel

¹ Breton, A., « Aux exposants », *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)*, catalogue d'exposition, galerie Daniel Cordier, Paris, 1959, p.7/ 8

² Lettre de Duchamp à Breton, 15 décembre 1959, citée dans : André Breton. *La beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p. 422

³ Benayoun, R., *Erotique du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978, p.163

⁴ L'exposition en 1959 cherche à « [...] revendiquer la place majeure à laquelle il a droit ». André Breton, « Aux visiteurs », *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Karoline Hille parle d'un véritable « mythe » qui s'est construit autour de l'évènement (Hille, K., « Ein Traum wird Farbe. Rekonstruktion des Haupttraums der internationalen Surrealismus Ausstellung 1938 in Paris », in : Spieler, R., Auer, B., *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris- Prag*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, Chr. Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co. KG, Stuttgart, 2009, p.207).

qu'est l'exposition surréaliste, les spectateurs et la presse se montrent aussi toujours critiques de ces événements – un phénomène qui cadre tout à fait avec l'intention du groupe, qui cherche surtout à exaspérer son public. Cette attitude est encore et toujours mal représentée par les chercheurs, nous l'exposerons pour notre part comme véritable instrument révélateur, destiné à éclairer le spectateur.

En parcourant les articles de presse publiés suite à ces manifestations, on constate que toutes les grandes expositions internationales du surréalisme suscitent une grande fascination. En effet, l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1938 provoque nombre de débats dans la presse. Apparemment, les spectateurs « crash the doors at every hour of the day »¹. Pour être admis dans la galerie, des gens se battent « [...] dans la cour, on menace de faire sauter les vitrines de la porte dont on réclame l'ouverture [...] »². Puis, le vernissage nocturne se présente comme un événement qui attire les spectateurs les « plus élégants de Paris »³. En effet, le carton d'invitation de la soirée annonçant plusieurs attractions – entre autre *l'Acte manqué* qu'Elena Filipovic définit comme exemple important des premières expériences des avant-gardes quant à la performance⁴ –, le public s'attend à un « spectacle extraordinaire »⁵. Tout le monde est convaincu qu'il s'y passera quelque chose d'incomparable⁶. Il en est de même pour *Le Surréalisme en 1947*. Durant les jours et les semaines suivant son inauguration, l'exposition – tout à fait « sensationnelle »⁷ –, domine les débats et discussions de l'époque. Apparemment, nul ne reste indifférent face au design de l'exposition, qui « [...] étonnera, gênera, scandalisera, 'désopilera', ou, enfin

¹ Anonyme, « The surrealist myth », *New York Herald*, 24.01.1938, s.p., DPAB

² Antibes, J., « La foire surréaliste », *Candide*, 20.01.1938, s.p., DPAB

³ Anonyme, « L'exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938, s.p., DPAB

⁴ Filipovic, E., « Surrealism in 1938. The exhibition at war », in : Spiteri, R., LaCoss, D., *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Burlington, 2003, p.194. Pour des analyses plus approfondies de *l'Acte manqué* – et sa signification dans la foulée de l'exposition en 1938, voir aussi : Lehmann, M.-R., « L'Acte Manqué (1938) : Le surréalisme entre folie et performance – Un corps placé sous le signe de l'hystérie », *Acta lassiensia Comparationis (AIC)* n°17 : Folie/ Madness, 2016, p.47-56.

⁵ Lemoine, J.-G., « Le vernissage de l'exposition surréaliste », *L'écho de Paris*, janvier 1938, s.p., DPAB

⁶ M.R., « Le Tout-Paris surréaliste », *La Liberté*, 18.01.1938, s.p., DPAB

⁷ Lettre de Victor Brauner à Donati, 9 mars 1947, s.p., EDP

touchera et entraînera ses visiteurs [...] »¹. En résulte qu'une grande foule se presse devant les portes de la galerie Maeght pour vivre par eux-mêmes l'expérience d'un spectacle surréaliste. Jacques Prévert se rappelle même qu'à la soirée d'ouverture, on voyait tellement de flashes d'appareil photo que les photographes devaient forcément se filmer eux-mêmes². Concernant l'*Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* qui a lieu à la galerie Daniel Cordier en 1959, l'exposition attire bien un grand nombre de spectateurs, comme en témoigne une photographie publiée dans *Bief* le 15 février 1960. A la porte de la galerie, « le public s'entasse »³, écrit aussi un des journaux commentant l'exposition. En effet, Jean-Claude Silbermann, l'un des membres du groupe « chargé du service d'ordre » pour la soirée de l'inauguration, déclare qu'il y avait 3000 visiteurs⁴. Une fois de plus, c'est la conception même de l'exposition qui attire, semble-t-il, les passionnés. Jean-Jacques Leveque commente ainsi : « Il convient de mentionner la qualité de présentation de cette exposition. Le labyrinthe créé artificiellement dans les salles de la galerie Cordier n'est pas sans évoquer le 'complexe de la caverne' qui justifie l'ensemble des œuvres exposées. »⁵ Comme les manifestations précédentes, l'exposition devient légendaire.

Toutefois, malgré la foule attirée, les écrits critiques – qui proviennent de tous les horizons, les surréalistes étant autant condamnées par des voix conservatrices que de l'avant-garde elle-même – se caractérisent en réalité surtout par une attitude négative : des articles « injurieux, incompréhensifs ou de mauvaise foi »⁶ commentent les manifestations collectives du groupe. Surtout dans les années 1930 et 1940, la critique se montre particulièrement « [...]

¹ Allan, B., « L'Exposition Internationale du Surréalisme », Tapuscrit, p.1, <http://www.andrebretton.fr/work/41409>

² Jean, M., Mezei, A., *op. cit.*, p.342

³ Anonyme, « Succès complet pour la huitième exposition surréaliste », *Tribune de Lausanne*, dimanche 20 décembre 1959, p.7, Marcel Duchamp Notebook, Archives of American Art, Washington DC (dorénavant désigné par : MDN)

⁴ Lettre de Jean-Claude Silbermann à l'auteur, le 4 avril 2015

⁵ Leveque, J.-J., « VIIIe Exposition Internationale du Surréalisme ou 'Eros au bazar' », *L'Information*, 01.01.1960, dossier de presse de l'exposition E.R.O.S., Fonds Philippe Audoin, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), abbaye d'Ardenne

⁶ André Lhote, cité d'après : Bridel, Y., *Miroirs du Surréalisme. Essai sur la réception du Surréalisme en France et en Suisse Française 1916-1939*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988, p.76

étourdie, sarcastiquement hostile, ou réellement offensée [...] »¹. La presse désapprouve les expositions collectives du groupe et les dénonce, les comparant aux foires, aux cirques et à ce type d'amusements. Elle tourne les expositions surréalistes en dérision, en commentant toujours la prise de parole « clownesque »² du groupe. Malgré l'organisation minutieuse de la mise en scène et en dépit d'un certain humour qui y persiste, elles essuient un grand nombre de moqueries.

Concernant l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938, la presse commente que les « laborieuses loufoqueries » organisées par les surréalistes ne peuvent provoquer « que des rires et des moqueries »³. N'ayant rien en commun avec une expression artistique, souligne L.E., l'exposition « [...] provoque un malaise comme n'importe quelle idiotie [...] »⁴. En effet, le mépris pour le projet est important au point où Duchamp se rappelle que le directeur de la galerie reçoit de nombreuses lettres affirmant qu'il « [...] faut être con pour être surréaliste mais il faut encore être plus con pour payer 10 francs, pour voir l'exposition. »⁵

Personne ne semble comprendre que l'exposition crée de nouveaux contextes entre le spectateur et l'œuvre d'art. Les surréalistes défient le public de sortir de sa zone de confort (culturelle et sociale), car le spectateur est positionné non pas devant l'œuvre d'art, mais au cœur de celle-ci. Cherchant à inclure directement le public dans l'expérience artistique, les surréalistes créent un contexte qui engage le spectateur – un projet artistique révolutionnaire. Pourtant, d'après André Salomon, l'évènement est « [...] plus ennuyeux qu'effrayant. Et pas assez courageux. »⁶ Plutôt que de faire profondément réfléchir ceux qui viennent la visiter, puis déclencher une transformation de l'être humain, l'*Exposition internationale du surréalisme* n'est, pour la critique, rien d'autre qu'un joli amusement

¹ Ducornet, G., *Le Punching Ball & la Vache à lait. La critique universitaire nord-américaine face au Surréalisme*, Actual/Deleateur, Angers, 1992, p.17

² Kusenberg, K., « Über den Surrealismus », *Das Kunstwerk*, 4^e année, vol.5, n°16, 1950, p.9

³ Anonyme, « L'école des farceurs », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938, s.p., DPAB

⁴ L.E., « Et l'exposition surréaliste », *La Croix*, 21.01.1938, s.p., DPAB

⁵ Lettre de Marcel Duchamp à Julien Levy, 17 mars 1938, p.2, Julien Levy Papers, Boîte 11, Dossier 31, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia

⁶ Salomon, A., « Maurice Barrès disait... », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938, s.p., DPAB

– surtout pour « les bougnats »¹ qui s’y rendent. Elle « [...] n’est plus pour les bourgeois qu’une adorable violence »² dit aussi Jacques Lassaigne. La plupart des informations données par les articles commentant l’exposition servent ainsi à dénigrer l’évènement – et le surréalisme en général.

Nous constatons la même tendance à propos de *Le Surréalisme en 1947*. En effet, l’opinion est si féroce critique face à l’exposition qu’Aimé Maeght se plaint que la réputation et les chiffres d’affaires de la galerie en souffrent³. La vive curiosité décrite auparavant ne peut pas masquer le fait qu’un véritable intérêt intellectuel pour les pensées et idées avancées par le groupe dans leur exposition est apparemment inexistant. Breton déclare ainsi que le projet ne peut pas susciter « [...] ce qu’on appelle un ‘succès d’estime’ [...] »⁴. Une fois de plus, les journalistes ressortent « des tiroirs, inchangés, condescendants et rigolards »⁵ fait remarquer Philippe Audoin. Comme celle de 1938, au lieu d’être présentée comme une manifestation artistique sérieuse, *Le surréalisme en 1947* est représentée comme un « [...] laboratoire étrange évoquant celui du docteur Cagliari »⁶. L’espace d’Aimé Maeght n’est plus une galerie, mais devient un « palais d’horreur panoptique »⁷. L’environnement combine, dit la presse, des éléments du Musée Grévin (un musée de cire), du Musée Dupuytren (un musée anatomique) et du Grand Guignol (un théâtre d’horreur), tout comme de Luna Park (un parc d’amusement)⁸. En soulignant ceci, ce genre d’articles condescendants abaisse l’exposition, la réduisant à un divertissement populaire. Clément Greenberg affirme ainsi que les extravagances du groupe, de simples « [...] absurdités, se révèlent

¹ Anonyme, « L’exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938, s.p., DPAB

² Lassaigne, J., « Les adieux du surréalisme », *La revue hebdomadaire*, 10.02.1938, p.490, DPAB

³ Lettre de Jacques Hérold à Kiesler, 17 mai 1948, s.p., Frederick Kiesler Papers, Getty Research Institute, Los Angeles

⁴ Lettre de Breton à Donati, 14 septembre 1947, EDP

⁵ Audoin, P., *op. cit.*, p.120

⁶ Anonyme, « L’exposition internationale du surréalisme est ‘vernise’ aujourd’hui », s.p., EDP

⁷ Anonyme, « Surrealisten lassen es regnen. Über Buchrücken zum Leuchtturm », *Der Spiegel*, le 19 juillet 1947, p.18

⁸ Fouquet, J., « Peinture surréaliste. De dada aux expositions », *Points et Contrepoints*, décembre 1974, p.99

être une véritable bénédiction pour les riches oisifs [...] »¹. Jean-Paul Sartre, l'une des voix les plus critiques face à l'exposition, commente qu'elle n'est rien de plus qu'un « bonbon mignon »², une sorte de confiserie rapidement consommée. Ce genre de commentaire insiste particulièrement sur leur supposé manque d'attitude révolutionnaire, que les adversaires du groupe ne cessent d'évoquer : inoffensives, les « naïvetés » du surréalisme « font sourire »³, soulignent les critiques. Ainsi, Bataille déclare que cette « 'parade' voyante, et même criarde » du surréalisme « déçoit douloureusement »⁴.

Cette réception négative persiste face à *l'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* en 1959. En parcourant les articles, on remarque encore une fois les mêmes arguments. Daniel Cordier, le directeur de la galerie se rappelle : « On blâme surtout leur manque de valeur esthétique, le principe décadent et frelaté de ce genre d'exposition, voit sa puérité [...] »⁵. Certes, l'exposition est prolongée, mais les critiques désapprouvent son sujet, l'érotisme, en déclarant qu'il n'arrive plus à provoquer. Jean-Jacques Lévêque, par exemple, commente qu'apparemment les surréalistes « [...] semblent avoir oublié que les choses ont évolué depuis 1925 [...] »⁶. Par conséquent, leurs exploits ne peuvent plus inciter l'excitation, ni à aggraver les gens : « [...] le surréalisme a perdu une grande partie de son pouvoir de surprendre [...] »⁷, souligne aussi Raymond Cogniat.

Face à une telle réception négative de leurs expositions, un auteur commente que les surréalistes – et ses supporters – devraient sans doute en être déçus⁸. Pourtant, rien ne pourrait être plus éloigné de la réalité. Non seulement, les surréalistes ne souhaitent ni

¹ Greenberg, C., « La peinture surréaliste », *The Nation*, 12.08.1944, p.192

² Sartre, J.-P., « Von der Radikalität des Surrealismus », *Neue Rundschau*, 92^e année, vol.1, 1981, p.36

³ Anonyme, « Le surréalisme révolutionnaire », s.p., Coupure de presse, Miscellaneous Papers of Surréalistes-Révolutionnaires, Boite 1, Getty Research Institute, Los Angeles

⁴ Bataille, G., « *Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme, présenté par André Breton et Marcel Duchamp », *Critique*, n° 15-16, août-septembre 1947, p.271

⁵ Daniel Cordier. *Le regard d'un amateur - Donations Daniel Cordier dans les collections du centre Pompidou*, Editions du centre Pompidou, Paris, 1989, p.509

⁶ Leveque, J.-J., *op. cit.*, s.p.

⁷ Cogniat, R., « Actualité du surréalisme », *Figaro*, 24 décembre 1959, s.p., MDN

⁸ « The more ardent of Surrealist apostles will, no doubt, be pained by this negative result of their propagandistic effort. » Anonyme, « The surrealist myth », *New York Herald*, 24.01.1938, n.p. DPAB

l'approbation de ce qu'on appelle le grand public, ni celui des spécialistes du monde de l'art, ils provoquent de plus volontairement ces situations qui les distancent d'eux. En écho de la lettre de Friedrich Schiller à Johann Wolfgang von Goethe citée au début de notre analyse, Breton déclare en 1930 dans le *Second manifeste du surréalisme* : « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. »¹ La tactique d'exaspération du public – ainsi que le refus de céder aux pressions d'une critique sévère – s'inscrivent donc bel et bien dans la philosophie surréaliste. Il ne s'agit pas, ici, d'un échec, mais, tout au contraire, d'un signe de succès des activités du groupe, et plus particulièrement, de l'exposition. Duchamp écrit ainsi, dans la foulée de *Le Surréalisme en 1947*, qu'il est « [...] merveilleux d'être encore à ce point méprisé à notre âge. »²

La raison de cette attitude curieuse du « je t'aime/ moi non plus » (car nous ne pouvons pas négliger que les surréalistes ont – malgré leur insistance de ne pas porter attention aux critiques –, toujours cherché à se faire entendre du public), s'explique tout d'abord par les théories formulés par Duchamp face à la scène artistique. Les arts visuels, dit Duchamp « [...] par leur étroite connexion avec la loi de l'offre et de la demande sont devenus une 'commodity', l'œuvre d'art est maintenant un produit courant comme le savon et les 'sécurités'. [...] [Le] grand public recherche aujourd'hui des satisfactions esthétiques enveloppées dans un jeu de valeurs matérielles et spéculatives, et entraîne la production artistique vers une dilution massive. »³ Par conséquent, l'artiste devrait aspirer

¹ Breton, A., « Second manifeste du surréalisme, 1930 », in : Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio/ Essais, Paris, 1985, p.127/ 128

² Duchamp relaté par Breton à Kober, lettre du 4 août 1947, cité d'après : Viatte, G., *La planète affolée. Surréalisme, dispersions et influences 1938-1947*, Flammarion, Paris, 1986, p.290

³ Duchamp, M., « Where do you go from here? », Conférence College of Art, manuscrit française, p.2/3, Marcel Duchamp Papers, Boîte 2/ dossier 17, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphie. Aussi : « Dans les dernières centaines d'années, l'art a cessé d'être un champs privilégié de quelques artistes, marchands, collecteurs, dealers et critiques – [...] [il] est devenu une domaine de spéculation publique, tout aussi en esthétique et commercialisme. En conséquence, la critique d'art a également adopté une attitude spéculative, au détriment du

à répondre à un besoin du « goût »¹ du public. Or, d'après Duchamp, il faut s'abstenir de ce goût des spectateurs, de leurs prédilections esthétiques, et de leurs « demandes pour satisfaction »². Dans une conversation avec Pierre Cabanne, il remarque que l'artiste ne devrait jamais souscrire à une « [...] espèce de rôle social où il se croit tenu de faire quelque chose, où il se doit au public. »³ A plusieurs reprises, il souligne ce refus de participer à un tel jeu ou à plaire au public. Il dit ainsi : « Ma décision est prise, je serai a *monk and not a monkey*. Je ne répondrai pas, comme un singe, aux influences, [...] ni m'inclinerai-je au goût, même pas le mien. »⁴

Les mises en scènes des expositions surréalistes – dont de nombreuses sont conçues soit par Duchamp lui-même, soit à base de ses idées – s'inscrivent dans cette attitude sceptique, méprisante même, face au critique d'art et au grand public qui, dit Duchamp, participent d'une scène artistique triviale. Il faut mentionner qu'en 1930, visiter une exposition – en tant qu'activité divertissante – est à la mode. Le public cherche surtout à s'amuser. Ainsi, des expositions peuvent se montrer plaisamment provocatrices⁵, mais personne ne souhaite un vrai challenge intellectuel⁶. La réaction négative du

bénéfice de l'artiste. » (Duchamp, M., « Western Roundtable on Modern Art », San Francisco Art Association, avril 1949, MDP, Boîte 2/ dossier 19)

¹ Marcel Duchamp différencie « l'écho esthétique » (où le spectateur, abondant son ego personnel, se met dans un état d'esprit réceptif et se soumet inconditionnellement à l'œuvre) du « goût », qui est surtout une expression sociale. Au contraire du spectateur humble réceptif de « l'écho esthétique », le spectateur qui se laisse guider par le « goût » demeure dominant, il s'impose sur l'œuvre (ce qu'il aime et c'est ce qu'il n'aime pas) – en conséquence l'œuvre ne peut pas déployer tout son potentiel. Duchamp, M., « Art for all or Art for the few », (réponses aux questions), Western Roundtable on Modern art, San Francisco Art Association, avril 1949, MDP, Boîte 2/ dossier 19

² Duchamp, M., « Matériels préparatoires, manuscrits », Conférence au Detroit Institute of Art, Mai -Novembre 1961, MDP, Boîte 2/ dossier 9

³ Cabanne, P., *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995, p.101

⁴ Duchamp, M., « Autobiographical lecture », manuscript, p.4, MDP, Boîte 2/ dossier 26

⁵ Quelque chose d'effrayant peut plaire, seulement à condition qu'on soit « installé confortablement » (Gendolla, P., Zelle, C., *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 1990, p.65).

⁶ Mann, C., *Paris between the wars*, The Vendom Press, Londres, 1996, p.48. Leo Rosten souligne: « [...] when the public is free to choose among various products, it chooses - again and again and again - the frivolous as against the serious, 'escape'

public face à *l'Exposition internationale du surréalisme* en 1938 s'explique donc en partie ainsi. La foule de spectateurs est si grande, car, s'attendant à un spectacle, elle cherche à se distraire, se divertir et s'amuser. Pourtant, l'étrange conception touche de trop près les inquiétudes du moment ; il ne « [...] manquait à l'incohérence générale de ce début d'année [qu']une manifestation surréaliste [...] », remarque Simone Arbellot¹. Apparemment, dans un moment où « [...] tant de désordres ont porté un pays aux destinées incertaines, cette exposition offre un motif de comparaison bien curieux avec la tragédie et l'incohérence présentes »², commente un autre article. Au lieu donc d'être distrait des menaces du moment, le spectateur se trouve face à face avec elles. En refusant de répondre aux besoins du public, les surréalistes provoquent et attendent le rejet de leur exposition – qui se manifeste à travers le ton moqueur palpable dans la plupart des articles commentant le projet. En effet, le public ne peut que se défendre « [...] par le rire ou la colère en refusant d'admettre que sa certitude ait été entamée. »³ Annabelle Görgen suppose donc que le ton moqueur des articles de l'époque résulte de l'angoisse transmise par la conception même de l'exposition⁴. Elle provient de spectateurs qui cherchent à répondre d'une manière ou d'une autre à cette atmosphère. Provoqué par un sentiment perturbé, les ricanements du public ne signifient pas l'échec de l'exposition, mais plutôt une prise de conscience d'un désordre du spectateur. Pour masquer son incertitude et son inconfort, le spectateur hésite, puis rigole. Ses éclats de rire ne sont pas composés de « bons rires sains »⁵, mais plutôt de rires nerveux censés masquer le malaise du spectateur.

as against reality, the lurid as against the tragic, the trivial as against the serious, fiction as against fact, the diverting as against the significant. » (Rosten, L., « The intellectual and the mass media. Some rigorously random remarks », *Daedalus*, vol. 89, n° 2, printemps 1960, p.333)

¹ Arbellot, S., « Les vieux enfants terribles », *Marseille Matin*, 25.01.1938, s.p., DPAB

² Anonyme, « Surréalisme », *Revue de Paris*, 01.02.1938, s.p., DPAB

³ Servais, M., « Jugements faciles », *Combat*, 12 mars 1938, s.p., DPAB

⁴ Görgen, A., *Exposition Internationale du Surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk : Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, Verlag Silke Schreiber, München, 2008, p.145

⁵ Braichotte, R., « Exposition internationale d'art surréaliste », *Vivre*, 6 février 1938, s.p., DPAB

Pour terminer, n'oublions pas l'attitude généralement provocatrice du groupe et son comportement révolté, tous deux liés à un « *non-conformisme* absolu »¹ et à une propension à mener une « Révolution perpétuelle »². Les surréalistes envisagent la subversion des valeurs et normes d'une société bourgeoise « vilipendée »³ par eux – des valeurs qui ne valent plus rien, car elles sont à l'origine d'un frein du développement et de l'évolution de l'homme dit libre⁴. Pareille protestation contre les conditions d'existence conduit aux actions scandaleuses des surréalistes dont l'exposition fait partie intégrante. Les surréalistes ne peuvent donc que lutter – à travers une conception d'exposition –, contre les attentes esthétiques d'un public qui souhaite qu'une expérience artistique soit amusante – et ainsi vidée de toute qualité critique et transformatrice. Soulignant la nécessité d'interrompre le bon déroulement de la société, un groupe d'avant-garde tel que le surréalisme fuit toute complicité avec celle-ci – s'aliénant ainsi son public⁵. Par cette position détachée, il arrive à exposer les hypocrisies de la société, et à révéler ses illusions constitutives. Il n'est donc pas étonnant que ce genre de manifestations publiques, qui renonçaient aux valeurs esthétiques et morales, « [...] piliers de la nation, [...] touchaient la fibre sensible commune à tous les Français et, de ce fait, provoquaient des mécanismes de rejet inévitables. »⁶ Le surréalisme ne craint pas le rejet de ses manifestations, il s'y attend. La réception négative de leurs expositions – non seulement par un grand public, mais aussi par le critique dite spécialisée⁷ – est l'élément central dans leur refus, car

¹ Breton, A., « Manifeste du surréalisme », in : Breton, A., *op. cit.*, p.60

² Aragon, L., « Libre à vous ! », *La révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, n°2, p.24

³ Janover, L., *La révolution surréaliste*, Klincksieck, Paris 2016, p.127

⁴ Celles-ci tentent de « réduire » l'homme, déclare Breton (Breton, A., « Position politique de l'art d'aujourd'hui (1935) », in : Breton, A., *Position politique du surréalisme*, éditions du Sagittaire, Paris 1935, ici : éditions Pauvert/ Livre de poche, Paris 2011, p.19

⁵ Lukes, T. J., « Propositional phrases. The political effects of art on audience », *International Political Science Review*, vol. 12, n° 1, janvier 1991, p.70 et 72

⁶ Guiol-Benassaya, E., *La presse face au surréalisme de 1925-1938*, CNRS, Paris, 1982, p.131

⁷ En effet, ils montrent officiellement leur dédain pour le critique d'art professionnel. En 1926, Robert Desnos déclare que le critique Georges Waldemar « [...] représente la connerie la plus absolue et l'ordure intellectuelle la plus puante. » (Desnos, R., « L'étrange cas de M. Waldemar », *Révolution surréaliste*, n° 7, le 15 juin 1926, p.32). De plus, quelques membres du groupe vandalisent

là se trouve la flamme pour saper les idéaux d'une société que les surréalistes abhorrent. Ils se nourrissent de leur aliénation, de la résistance de leur public et des tensions qui se développent entre eux et ceux qui assistent à leurs manifestations publiques. Une réception bien intentionnée – ou pire encore, véritablement favorable –, ne peut, à leurs yeux, qu'indiquer un affaiblissement de leurs activités intellectuelles¹. Les moqueries et l'indignation du public (et de la presse) confortent les surréalistes dans leurs initiatives provocatrices. Le mépris nourrit son goût de révolte.

Bibliographie

Entretiens

Silbermann, Jean-Claude, lettre de l'auteur, le 4 avril 2015

Archives

Allan, Blaise, « L'Exposition Internationale du Surréalisme », Tapuscrit, p.1, <http://www.andrebretton.fr/work/41409>.

Bretton, André, Dossier de presse, Musée de l'art moderne de la ville de Paris, Paris

Anonyme, « The surrealist myth », *New York Herald*, 24.01.1938, s.p.

Anonyme, « L'exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938

Anonyme, « L'école des farceurs », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938

Anonyme, « L'exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938,

Anonyme, « Surréalisme », *Revue de Paris*, 01.02.1938

Antibes, Jacques, « La foire surréaliste », *Candide*, 20.01.1938

Arbellot, Simone, « Les vieux enfants terribles », *Marseille Matin*, 25.01.1938

même les bureaux des *Nouvelles littéraires* (Smrekar, A., *Surrealism and painting. Representations in theory and criticism in Paris (1925-1928)*, thèse, Harvard University, Cambridge, février 1991, p.315). Et en 1960, ils caractérisent la critique face à leurs expositions comme « Lumpenkritik » - un terme qu'on peut traduire grossièrement par « critique poubelle ». Voir : Le mouvement surréaliste, « Des biscuits pour la route », *Bief. Jonction surréaliste*, n°10-11, le 15 février 1960, in : Pierre, J., *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1969*, vol.2 : 1940-1969, Le terrain vague, Paris, 1982, p.185-191

¹ « Hostile criticism against modern art is a natural consequence of the freedom given the artist to express his individualistic view. Moreover I consider the barometer of hostility a healthy indication of the depth of a new expression - the more hostile the criticism, the more encouraged should the artist be. » (« Western roundtable on modern art », San Francisco Art Association, (réponses aux questions), *op. cit.*, s.p.

- Braichotte, Robert, « Exposition internationale d'art surréaliste », *Vivre*, 6 février 1938
- Fegdal, C. « Les surréalistes s'amuseant », *La Semaine à Paris*, 28 janvier 1938
- Lassaigne, Jacques, « Les adieux du surréalisme », *La revue hebdomadaire*, 10.02.1938
- Lemoine, Jean-Gabriel, « Le vernissage de l'exposition surréaliste », *L'écho de Paris*, janvier 1938
- L.E., « Et l'exposition surréaliste », *La Croix*, 21.01.1938
- M.R., « Le Tout-Paris surréaliste », *La Liberté*, 18.01.1938
- Roger-Marx, C., « Un gala surréaliste à 'Beaux-Arts' », *Le Jour*, 18.01.1938
- Salomon, André, « Maurice Barrès disait... », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938
- Servais, Max, « Jugements faciles », *Combat*, 12 mars 1938
- Enrico Donati Papers, Boîte : Lettres reçues et manuscrits, Getty Research Institute, Los Angeles
- Anonyme, « L'exposition internationale du surréalisme est 'vernée' aujourd'hui », coupure de presse
- Fonds Philippe Audoin, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), abbaye d'Ardenne, dossier de presse de l'exposition E.R.O.S.
- Leveque, Jean-Jaques, « VIIIe Exposition Internationale du Surréalisme ou 'Eros au bazar' », *L'Information*, 01.01.1960
- Julien Levy Papers, Boîte 11, Dossier 31, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphie
- Marcel Duchamp Notebook, Archives of American Art, Washington DC
- Anonyme, « Succès complet pour la huitième exposition surréaliste », *Tribune de Lausanne*, dimanche 20 décembre 1959
- Cogniat, Roger, « Actualité du surréalisme », *Figaro*, 24 décembre 1959
- Marcel Duchamp Papers, Boîte 2, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphie
- Duchamp, Marcel, « Matériels préparatoires, manuscrits », Conférence au Detroit Institute of Art, Mai -Novembre 1961, dossier 9
- Duchamp, Marcel, « Where do you go from here? », Conférence College of Art, manuscrit française, dossier 17
- Duchamp, Marcel, « Western Roundtable on Modern Art », San Francisco Art Association, avril 1949, dossier 19
- Duchamp, Marcel, « Art for all or Art for the few », (réponses aux questions), Western Roundtable on Modern art, San Francisco Art Association, avril 1949, dossier 19
- Duchamp, Marcel, « Autobiographical lecture », manuscrit, dossier 26
- Miscellaneous Papers of Surréalistes-Révolutionnaires, Boîte 1, Getty Research Institute, Los Angeles
- Anonyme, « Le surréalisme révolutionnaire », s.p., Coupure de presse,

Publications

André Breton. La beauté convulsive, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991

- Anonyme, « Surréalisten lassen es regnen. Über Buchrücken zum Leuchtturm », *Der Spiegel*, le 19 juillet 1947
- Aragon, Louis, « Libre à vous ! », *La révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, n°2
- Audoin, Philippe, *Les surréalistes*, Écrivains de toujours/ seuil, Paris, 1974
- Bataille, Georges, « *Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme, présenté par André Breton et Marcel Duchamp », *Critique*, n° 15-16, août-septembre 1947
- Baudouin, Tessel M., *The occultation of Surrealism. A study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Elck Syn Waerom Publishing, Amsterdam, 2012
- Benayoun, Robert, *Erotique du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio/ Essais, Paris, 1985
- Breton, André, *Position politique du surréalisme*, éditions du Sagittaire, Paris 1935, ici : éditions Pauvert/ Livre de poche, Paris 2011
- Breton, André, « Aux exposants », *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)*, catalogue d'exposition, galerie Daniel Cordier, Paris, 1959
- Bridel, Yves, *Miroirs du Surréalisme. Essai sur la réception du Surréalisme en France et en Suisse Française 1916-1939*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988
- Cabanne, Pierre, *Marcel Duchamp. Enretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995
- Daniel Cordier. *Le regard d'un amateur - Donations Daniel Cordier dans les collections du centre Pompidou*, Editions du centre Pompidou, Paris, 1989
- Desnos, Robert, « L'étrange cas de M. Waldemar », *Révolution surréaliste*, n° 7, le 15 juin 1926, p.32
- Ducornet, G., *Le Punching Ball & la Vache à lait. La critique universitaire nord-américaine face au Surréalisme*, Actual/Deleateur, Angers, 1992
- Filipovic, Elena, « Surrealism in 1938. The exhibition at war », in : Spiteri, R., LaCoss, D., *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Burlington, 2003
- Fouquet, Jacques, « Peinture surréaliste. De dada aux expositions », *Points et Contrepoints*, décembre 1974
- Gendolla, Peter, Zelle, Carsten, *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 1990
- Görgen, Annabelle, *Exposition Internationale du Surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk: Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, Verlag Silke Schreiber, Munich, 2008
- Greenberg, Clément, « La peinture surréaliste », *The Nation*, 12.08.1944
- Guiol-Benassaya, Elyette, *La presse face au surréalisme de 1925-1938*, CNRS, Paris, 1982
- Henri, Adrien, *Total Art. Environments, Happenings, and Performance*, New York/ Toronto, Oxford University Press, 1974
- Hille, Karoline, « Ein Traum wird Farbe. Rekonstruktion des Hauptraums der internationalen Surrealismus Ausstellung 1938 in Paris », in : Spieler, R., Auer,

- B., *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris- Prag*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, Chr. Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co. KG, Stuttgart, 2009
- Janover, Louis, *La révolution surréaliste*, Klincksieck, Paris 2016
- Jean, Marcel, Mezei, Arpad, *Histoire de la peinture surréaliste*, Editions du Seuil, Paris, 1959
- Kusenberg, Kurt, « Über den Surrealismus », *Das Kunstwerk*, 4^e année, vol.5, n°16, 1950
- Le mouvement surréaliste, « Des biscuits pour la route », *Bief. Jonction surréaliste*, n°10-11, le 15 février 1960, in : Pierre, J., *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1969*, vol.2 : 1940-1969, Le terrain vague, Paris, 1982
- Lukes, Timothy J., « Prepositional phrases. The political effects of art on audience », *International Political Science Review*, vol. 12, n° 1, janvier 1991
- Mahon, Alyce, *Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968*, Londres, Thames & Hudson, 2005
- Mann, Carol, *Paris between the wars*, The Vendome Press, Londres, 1996
- Rosten, Leo, « The intellectual and the mass media. Some rigorously random remarks », *Daedalus*, vol. 89, n° 2, printemps 1960
- Sartre, Jean-Paul, « Von der Radikalität des Surrealismus », *Neue Rundschau*, 92^e année, vol.1, 1981
- Smrekar, André, *Surrealism and painting. Representations in theory and criticism in Paris (1925-1928)*, thèse, Harvard University, Cambridge, février 1991
- Tzara, Tristan, *Le surréalisme après-guerre*, Les éditions Nagel, Paris, 1948
- Viatte, Germain, *La planète affolée. Surréalisme, dispersions et influences 1938-1947*, Flammarion, Paris, 1986
- Zinder, David G., *The surrealist connection. An approach to a surrealist aesthetic of theatre*, Michigan, UMI Research Press, 1980