



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 10, n° 6, Juin-Juillet 2009  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5095>

---

## Surréalisme : crimes exquis

**Virginie Pouzet-Duzer**

Jonathan P. Eburne, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca : Cornell University Press, 2008, 344 p., EAN 9780801446740.

---



### **Pour citer cet article**

Virginie Pouzet-Duzer, « Surréalisme : crimes exquis », Acta fabula, vol. 10, n° 6, Notes de lecture, Juin-Juillet 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5095.php>, article mis en ligne le 30 Mai 2009, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5095

---

---

# Surréalisme : crimes exquis

**Virginie Pouzet-Duzer**

---

« Voilà ce que tout le monde lit, aujourd’hui, dans le métro, sans protester. Détective remplace l’Intrépide. On nous prépare une belle génération de petits salops. Quelques-uns, en lisant les récits de crime apprendront à tuer, à bien tuer. Détective est un agent provocateur et les meurtres qu’il fera commettre serviront à rendre la police plus riche, plus forte.»<sup>i</sup>

Publié en 2008 par les Presses Universitaires de Cornell, l’ouvrage de Jonathan P. Eburne annonce dès sa couverture son caractère volontairement sanglant. En effet, y est reproduite, en arrière plan, une carte du jeu de tarot d’André Breton datant de 1940-41 que l’on doit à Jacqueline Lamba « As de la Révolution ; la roue (et sang) ». Le titre de l’étude ainsi que le nom de son auteur apparaissent alors comme aussi violemment inscrits d’encre que cette solitaire roue qui projette sang et vitesse – et donc Révolution – dans les pensées du joueur de Tarot, voire dans celles du lecteur. Lorsque l’on ouvre ce *Surrealism and the Art of Crime* la page de titre, volontairement ponctuée de taches, laisse de nouveau planer le doute. Serait-ce ce sang que suggère le titre, ou quelques gouttes d’encre inhérentes à la rédaction de cette étude comme à celle des textes surréalistes ? Et c’est sous les auspices de cette hésitation entre la violence de l’encre et la cruauté du sang que s’inscrit le travail critique d’Eburne.

Les huit chapitres (qu’accompagnent quelques illustrations choisies avec soin) sont thématiques mais s’accordent également avec la chronologie du surréalisme ; d’où une constante mise en contexte, une mise en situation historique qui permet à Eburne de ne jamais perdre de vue l’évolution du mouvement surréaliste de son début Dada à l’après seconde guerre mondiale, et d’offrir ultimement au lecteur une sorte de panorama. La bibliographie de l’ouvrage est riche, l’index final efficace et utile – on regrette juste, parfois, le système de renvoi des notes à la toute fin de l’ouvrage ainsi que le recours aux citations exclusivement en langue anglaise ; mais telles sont les rigoureuses habitudes de nombre d’ouvrages universitaires outre-Atlantique.

Poursuite, semble-t-il, de « *Surrealistic Esthetics of Murder. From hysteria to paranoia* », sixième chapitre de l’ouvrage que Jean-Michel Rabaté consacra en 2007 aux liens entre art et crime dans la modernité, l’étude de Jonathan Eburne précise et développe la facette surréaliste d’une avant-garde fascinée par le crime.<sup>ii</sup> Rappelons que, si certains ont ces dernières années rapproché crime et surréalisme jusqu’à

faire de Man Ray une des clefs du célèbre meurtre du *Dahlia Noir*,<sup>iii</sup> Barbara Michel consacrait dès 1991 un passage de son brillant *Figures et Métamorphoses du meurtre* à la consécration de Violette Nozière par les surréalistes<sup>iv</sup> tandis que *Le Surréaliste et la mort* de Thierry Aubert comprenait lui aussi, en 2001, un chapitre sur la question du crime, du criminel et de la victime.<sup>v</sup> Certes, ces trois ouvrages, dont seuls certains chapitres participent de la question de la fascination surréaliste pour le crime, ne font pas partie de la déjà fort complète bibliographie de travail de Jonathan P. Eburne – mais son étude tantôt sociologique, tantôt historique, tantôt littéraire, constitue une judicieuse synthèse de ces diverses approches. Eburne passionne en effet son lecteur par de fines évocations de chambres closes et sanglantes, mêlant à ses propos des moments d'études culturelles de cas, ainsi que des analyses stylistiques et littéraires teintées de lacanisme. Au bout du compte, l'ensemble est varié et jamais lassant – d'une lecture même agréable.

Dans l'introduction, est rappelé combien la question du jeu et du hasard objectif est au cœur de l'expérience surréaliste (p. 5) ; l'étude d'Eburne dans son ensemble est d'ailleurs un bon exemple de cette nécessaire discontinuité des pratiques intellectuelles. Et puisque les chapitres examinant le développement de l'approche analytique du crime entreprise par les surréalistes sont présentés comme relevant de différentes sections, ce sont celles-ci que nous suivrons pour rendre compte de l'ouvrage.

La première section (chapitres 1 à 3) questionne les préoccupations épistémologiques et éthiques de l'esthétique surréaliste en ses premières années. Dans le chapitre un, le lecteur passe de chambre en chambre, au fil des pérégrinations du chercheur devenu lui-même détective. La célèbre chambre jaune du roman de Dostoïevski choisie par Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme* en 1924 comme parfait exemple d'un naturalisme domestiqué qui échoue à rendre compte du réel fait office de premier indice (pp. 21-22). Eburne rappelle en effet que cette chambre fut site d'un meurtre qui n'est pas mentionné par Breton : « Breton is, above all, harboring a murderer » (p. 24). Une telle ellipse offrirait aux surréalistes la possibilité d'inscrire, à rebours de l'idéal de description naturaliste, la promesse d'une compréhension freudienne de la psyché humaine (p. 25). Cette chambre en deux-temps (antichambre de la chambre noire photographique qui elle aussi cache avant que de révéler) permet à Eburne de revenir sur d'autres chambres de meurtres surréalistes où la description photographique offre au lecteur le rôle de détective (p. 30). Retenu de force, le lecteur/spectateur de la toile *L'Assassin menacé* de Magritte, par exemple, est captif autant qu'obligé de voir – et c'est dans son rôle de voyeur involontaire qu'il est amené à se poser des questions (p. 41). Aussi les papillons surréalistes visaient-ils à multiplier les vertiges – et telles les fausses traces et autres preuves faussées d'une

autre chambre jaune qui fascina les membres du groupe sous la plume de Gaston Leroux – le jeu entre extériorité et intériorité, ainsi que le travail du mystère ouvriraient en grand les portes du hasard, offrant aux surréalistes la possibilité d'une poésie nommée rencontre (p. 46). La scène idéale du crime surréaliste ayant été présentée avec brio, le deuxième chapitre est consacré au meurtre et à son esthétique. Eburne évoquant Lautréamont rappelle que le fameux « beau comme » n'est en somme qu'une lentille permettant de voir le monde à travers les yeux d'un assassin, qu'une manière d'esthétiser la violence (pp. 49-50). C'est-à-dire que le meurtre serait considéré par les membres du groupe surréaliste comme (et en tant que) production culturelle : « [t]he group's aesthetic self-consciousness [...] recognized murder as a form of cultural production that generated corpses » (p. 51). S'arrêtant sur le « Crime de Versailles » de février 1920 tel que Benjamin Péret le présenta dans la revue *Littérature*, Eburne revient également sur certains essais de la trilogie parodique de Thomas de Quincey *On Murder, Considered As One of the Fine Arts*. Sous la plume de Péret faisant écho à de Quincey, il apparaît que le crime serait jugeable non seulement moralement mais aussi esthétiquement, selon la créativité de l'assassin. Dès lors que le meurtre est esthétisé, la tragédie peut devenir objet d'étude, et s'apparenter à une étude de cas médicale (p. 58). Il ne s'agit cependant pas tant pour les surréalistes de déranger ni d'épater le bourgeois, que de rejeter l'ordre social, de remettre en cause les analyses rationnelles habituelles ainsi que la morale institutionnelle : « However anarchistically deployed, the study of and appeal to judgments of taste and beauty was engineered as a calling-into-awareness of the conditions of judgment themselves – the encounter between objects and spectators and the encounter between competing systems of judgment » (p. 59). Jonathan Eburne souligne d'autre part que l'esthétique de cette criminalité donnée à voir ne saurait s'entendre sans vision politico-éthique, et que les surréalistes demeurent conscients de la difficulté inhérente à la représentation spectaculaire de ce trauma physique et social qu'est le meurtre. De fait, Eburne révèle que, durant la période des sommeils, les rêves de René Crevel ne furent jamais relatés dans leur ensemble, car leur caractère scandaleux confrontait les membres du groupe en devenir à la question même de la mise en mot d'un indicible (p. 62). Aussi Breton s'avère-t-il tantôt souffrant d'aphasie tantôt réduit à évoquer les Chants de Maldoror comme seul équivalent possible à la tonalité sombre de ces songes criminels narrés et donnés à voir au cours de la « performance » somnambulique de Crevel (p. 65). Or, revenant sur l'importance des écrits de Lautréamont pour les surréalistes, Eburne montre que Breton résista également à rendre compte avec précision de cet ouvrage d'Isidore Ducasse. Au fil de ce deuxième chapitre a donc été mis à jour un échec du langage devant l'horreur des détails sanglants du meurtre, qui donne à penser que « l'art du crime » surréaliste est avant tout une esthétique. Au fil du troisième chapitre, essentiellement consacré à la figure de Germaine Berton, c'est la facette éthique de la révolution surréaliste qui occupe le devant de la scène : « the ethical imperative of surrealism lays in its commitment to heeding a demand to think independently » (p. 76). Johnathan Eburne revient avec précisions sur le cas Berton, montrant que les surréalistes étaient fascinés par le fait que la jeune femme, considérée

esthétiquement en objet de désir et d'attention médiatique, ait commis un tel crime politique (p. 82). Toutefois, lorsque que Berton fut acquittée et donc reprise par le système, elle intéressa moins les surréalistes en tant que figure de révolte anarchiste, mais demeura pour eux, ainsi que le montre le célèbre montage photographique du numéro 1 de *la Révolution surréaliste*, une image ayant la capacité de déranger autrui (p. 91). Au bout du compte, Eburne considère que l'affaire Germaine Berton permit aux surréalistes de ne plus se contenter d'institutionnaliser l'attrait subversif du scandale et des œuvres d'art, mais bien de s'assembler autour d'un impératif éthique, d'un appel à l'esprit - où désaccord, erreur et changement d'opinion demeuraient possibles (p. 95). Berton serait la clef expliquant le passage du mouvement de son époque Dada à ses années surréalistes *per se*.

Dans la deuxième section de son ouvrage (chapitres 4 à 5), Jonathan Eburne revient sur le face à face entre violence révolutionnaire et crime meurtrier chez les membres du groupe surréaliste. Et c'est avec la question coloniale de la Guerre du Rif que débute le quatrième chapitre. Pour Eburne, il s'agit là d'un point de mire autant que d'un changement dans l'histoire du surréalisme: « Surrealism's political thinking in the years immediately following France's entry into the Rif War is tied up [...] with the movement's struggle to distinguish itself from the literary and cosmopolitan periodicals that published and reviewed surrealist works but were no longer ideologically in step with the movement's increasingly leftist ties » (p. 97). Eburne considère que les retentissantes exclusions furent le fait de divergences autour de la question de responsabilité intellectuelle. Les romans policiers populaires et autres polars auraient initialement aidé les surréalistes à explorer la modernité urbaine – avant que de devenir, à cette même époque, un moyen littéraire de rendre compte de la responsabilité des intellectuels face au colonialisme français (p. 98). Le cas de Philippe Soupault - exclu du groupe en novembre 1926 à cause de son absence d'évolution idéologique et de ses créations littéraires contre-révolutionnaires - est un de ceux auxquels s'intéresse Eburne. S'arrêtant particulièrement sur *La Mort de Nick Carter*, il montre que la révolte telle qu'elle y est représentée n'est pas celle d'un prolétariat blanc européen: les romans de Soupault s'apparentent à la veine américaine du « *dime novel* » et révèlent une problématique raciale (p. 101). Ainsi qu'Eburne le souligne « Whereas the other surrealists shifted their focus to the rise of the global proletariat, Soupault claimed that the origin of revolutionary change would be African American » (p. 113). L'aventure de l'exclusion de Soupault permet à Eburne de revenir sur la situation politique du Surréalisme à l'époque de la guerre du Rif. En effet « [t]he surrealist group never questioned Soupault's disdain for the European bourgeoisie as a mode of life, nor did they doubt his intentions of joining the Communist Party » (p. 121). Le problème, selon Eburne, était alors ailleurs : évoquant essentiellement

de manière allégorique l'éveil de l'anticolonialisme, Soupault aurait cantonné cette possible étincelle de changement politique au monde littéraire, la décrivant de manière à la fois bien trop romantique et criminelle. En d'autres termes, Soupault a inventé des personnages - tel son Edgar Manning - tellement isolés de la réalité sociale, que toute *praxis* découlant de la lecture de ses livres semblait caduque. A cet isolement ultimement (et involontairement) apolitique, Eburne oppose le jeu surréaliste des cadavres exquis, inventé en 1925 : « the game [...] constituted a form of theoretical activity insofar as it involved speculating about collaborative labor, cause and effect, and historical becoming » (p. 122). C'est dans ce cadre, en ce jeu non pas de hasard mais surdéterminé, multipliant les interférences entre participants et mobilisant tous les pouvoirs de l'imagination, que l'action commune surréaliste s'avéra *praxis*. Cette nouvelle tension dialectique présente au cœur du jeu permet aux surréalistes de rejeter toute distinction artificielle entre action politique et poursuite idéale de la liberté. A l'opposé de cette ludique forme d'engagement intellectuel mêlant le collectif à l'individualisme, Eburne montre que Robert Desnos, fasciné notamment par la figure de Jacques l'éventreur, prit le pli d'une culture politique plus populaire. En faisant sien un certain journalisme sensationnaliste, Desnos se serait attaché à réinventer la littérature prolétarienne. En narrant et renouvelant les crimes du célèbre éventreur, il rappelle à son lectorat que la routine et le quotidien sont la matière d'où surgissent l'impossible et le merveilleux : « What may be most disturbing about Desnos's poetic language is that it reminds its readership that Jack the Ripper's crimes, like the poetic marvelous, were alarming for their intrusion throughout everyday experience » (p. 132). Au bout du compte, le lecteur est donc forcé de participer de manière à la fois perverse et inconfortable aux fantasmes pathologiques du tueur. Eburne rapproche cette esthétique de celle de Marcel Duchamp, où le spectateur complète l'œuvre d'art en devenant une des pièces de son *apparatus*. Reste que son exclusion définitive en 1930 révèle combien les membres du mouvement étaient hostiles tant à la popularisation du surréalisme qu'à l'autocélébration narcissique du statut d'auteur mises en œuvre par Robert Desnos : la relation entre politique révolutionnaire et travail intellectuel n'était guère encore définie par les surréalistes. Dans le cinquième chapitre, c'est au cas de Georges Bataille que s'intéresse Jonathan Eburne. Ayant participé au pamphlet anti-Breton de 1930 *Un Cadavre*, Bataille reprochait au surréalisme son moralisme non assumé, ainsi que sa manière de préférer le matérialisme dialectique à la réalité violente d'une rébellion (p. 141). Eburne montre dans ce chapitre que le matérialisme sadien qui inspira les surréalistes fut, toutefois, une manière pour eux de tendre vers une idée physique de révolution. La figure du marquis de Sade est alors revendiquée différemment par Bataille et par les autres membres du groupe surréaliste : « The surrealists praised Sade's prison screams as a mode of political expression directed against the

repressive institutions of an aristocratic social order ; Bataille, by contrasts, championed the fundamentally inarticulate nature of any such cries, asserting that they nevertheless had prompted the masses to storm the Bastille » (p. 150). Pour Bataille - délaissant l'idée pour lui préférer le spectacle - Sade serait avant tout un cri, celui d'une horreur non communicable. A l'inverse, Eburne rappelle, en revenant sur un article de Georges Sadoul, que pour le surréalisme d'obédience bretonienne, le sensationnalisme à outrance n'est guère le signe d'un désir libéré mais bien d'une revanche de la censure sur l'inconscient (p. 157). S'il est prouvé dans ce chapitre que *l'Âge d'or* fut un parfait exemple de réconciliation entre la question de révolution politique chère à Louis Aragon, et celle d'une explosion inconsciente telle que la souhaitait Salvador Dalí (p. 160), il n'en demeure pas moins que la paranoïa critique théorisée par Dalí diverge du spectacle participatif tel que Bataille le concevait. Jeux de simulacre, les spectacles de Dalí se savent artificiels et ne cherchent nul naturel. Il s'agirait plutôt d'une forme revendiquée d'idéalisme sans idéal. Ce paradoxe théorique sert à Jonathan Eburne de point de départ pour une analyse détaillée de l'affaire Aragon – et plus particulièrement de son poème de 1931 intitulé « Front Rouge ». Instrument politique, ce poème est un appel à la violence et à l'action. Or, pour André Breton qui tenta en 1932 de défendre Aragon, la poésie ne peut se résumer à quelque question historique ou politique, tout poème étant avant tout affaire de métaphore et d'idée. Aussi, Aragon serait à la fois un mauvais marxiste et un mauvais poète s'il avait laissé sa sensibilité poétique se faire propagande. Il en découle que, pour Breton et les surréalistes, ce n'est pas dans l'aspect littéral qu'il y aurait possibilité de révolution, mais bien dans l'idée de poésie (p. 167). Aux lecteurs qui se demanderaient s'il faut alors lire de manière simplement métaphorique la célèbre déclaration du second Manifeste, présentant le fait de tirer au hasard dans la foule comme le plus parfait des actes surréalistes, Eburne tachera de répondre dans la dernière section de son ouvrage.

Cette troisième section (chapitres 6 à 8) présente le passage de la période « rouge » à ce que Jonathan Eburne nomme la période « noire » du surréalisme – c'est-à-dire la migration d'un activisme communiste à un retour vers des affinités électives avec le symbolisme, le roman noir et le roman gothique. Dès le début de son sixième chapitre, Eburne rappelle que la foule fasciste des années trente fut sur le point de se mobiliser et de tirer à son tour. Les troubles politiques ont d'ailleurs violemment touché les surréalistes – et le suicide de René Crevel, en 1935, en est un bon exemple. Ni négation, ni abandon, ce *surréalisme noir* – facette de cette célèbre « occultation du surréalisme » revendiquée par Breton – s'avère retour aux rêves et à l'automatisme, développement également d'un nouveau style (p. 175). L'affaire des sœurs Papin et la manière dont les surréalistes la représentèrent vers 1933 retient ici l'attention d'Eburne. Selon lui, c'est à une révolution mineure et embourgeoisée – non pas à un simple meurtre – que s'intéressèrent les surréalistes

dans cette affaire. Délaissant les investigations entreprises par Aragon sur les facettes éthiques et politiques de la violence, les surréalistes se sont tournés vers une analyse clinique des causes de la violence que leur offraient les travaux de Jacques Lacan sur le crime paranoïaque (p. 184). Tout à la fois causaux et stylistiques, les motifs du crime commis par les deux sœurs tels que Lacan les analysa, se rapprochent de la manière dont Dalí et Crevel considéraient tous deux la structure paranoïaque. La relation entre le soi et le monde serait structurée comme un jeu changeant et déformant entre inconscient, conscient et forces sociales. Tandis que Dalí s'arrête sur cette question d'appréhension personnelle du monde, Crevel rapproche la dialectique révélée par la théorie lacanienne de l'ambivalence permettant à un objet de se faire sujet. Une telle évolution expliquerait selon Crevel la difficile manière dont une foule objectifiée pourrait se transformer en prolétariat ayant une forte conscience de classe (p. 193). « In the historical context of the 1930s, the paranoiac theory Lacan and Crevel develop offered itself as an interpretive structure whose analysis of stylistic motifs functioned as theory, insofar as these motifs bore the imprint, however distorted, of the dialectical interplay of unconscious desire and social pressures » (p. 195). Dans la suite du chapitre, c'est sur la relation entre les surréalistes et le cas Violette Nozière que se concentre Eburne – et plus particulièrement sur le *Violette Nozières* publié à la fin de 1933 par dix-sept membres du groupe. Il s'agirait d'une réponse au climat hostile et sensationnaliste ayant entouré l'affaire et son procès, sur lesquels Eburne revient avec précision. L'ouvrage ne représente pas une forme d'action politique directe : refusant tout à la fois propagande et rhétorique, les surréalistes choisissent ici une approche analytique, traduisant le singulier cas Nozière en une explosion de motifs textuels des plus variés (p. 201). C'est d'ailleurs à l'affaire dans son ensemble et non pas à la seule figure de Violette que l'ouvrage est dédié. On comprend que l'indicible est ici de nouveau mis en mots autant que révélé par un jeu linguistique autour de la question d'alchimie : dramatisée par les poèmes de Benjamin Péret ou d'André Breton, voire par la photo de couverture de Man Ray, Violette Nozière acquiert un statut de mythe et cette transmutation a partie liée avec cette fonction de spectacle médiatique qu'elle est devenue (p. 207). Le septième chapitre revient sur l'article que Jean-Paul Sartre écrivit en 1947, présentant les surréalistes comme victimes de l'histoire et absentéistes notoires de la Résistance (p. 215). Jonathan Eburne s'attache à répondre à cette critique faite aux membres du groupe en revenant particulièrement sur le récit *En Bas* que Léonora Carrington publia en 1945. Selon lui, c'est dans la politique des marges, plus hésitante que militante, que se dessine l'engagement des surréalistes à cette époque. L'analyse que fait Eburne du texte de Carrington et de la question de persécution révèle qu'il y eut, de la part de cette dernière, louable tentative de souligner la faillite d'un système social autant que l'échec des individus : « Carrington's narrative [...] cannot fully reconcile itself with a



belief in the healing power of paranoiac illness in the face of the metastasis of fascism into an overwhelming world crisis » (p. 229). Au-delà de cette facette textuelle incarnée par Carrington, Eburne considère également les créations de Victor Brauner ainsi que celles de Hans Bellmer, soulignant avec Dalí un nouveau champ d'approche de l'image. De fait, artistes comme spectateurs sont contraints de commettre, indirectement, des actes de cruauté - symboles d'une violence du monde non maîtrisée ni voulue, mais bien présente. Seuls l'humour noir et une certaine occultation du mouvement surréaliste peuvent permettre de résister à un tel ordre du monde - et il s'agirait selon Eburne, d'une résistance volontairement dissimulée : «During the war years the surrealists increasingly focused their attention of forms of social organization, ritual, and social myths that had been destroyed or had become occluded in the contemporary political climate, turning to hermeticism and the study of myth in an effort to dismantle the 'learned machinations' that perpetuate violence » (p. 240). Au fil de ces pages, si l'on parvient à se laisser convaincre par l'argumentation de Jonathan Eburne, d'autres exemples littéraires autant qu'artistiques auraient été bienvenus - et ce d'autant plus qu'il demeure difficile de considérer uniquement les marges du mouvement pour en évoquer l'ensemble. C'est cependant dans le huitième et dernier chapitre qu'Eburne s'avère à notre avis le moins convaincant. S'intéressant aux premiers romans de Chester Himes, il essaie d'inscrire ce dernier dans les parages du surréalisme, comme représentant d'une sorte de surréalisme vernaculaire (p. 246). Cette tentative, novatrice, s'appuie notamment sur la place tenue par la demeure de Marcel Duhamel - le 54, rue du Château - dans l'imaginaire surréaliste. Puisque l'humour surréaliste aurait eu ce site pour berceau, et étant donné que Duhamel apparaît comme un des acteurs de la généalogie surréaliste voulue par Breton, il existe certes un lien entre la Série Noire et le surréalisme. Mais l'écriture de Himes - ce renouveau du réel rendu possible via l'absurdité de fragments vernaculaires qu'Eburne rapproche du collage - ne nous semble pas pour autant surréaliste. D'ailleurs la lecture deleuzienne d'un tel type d'écrit, telle qu'Eburne l'entreprend avec brio, nous convainc surtout d'une presque postmodernité des romans de Himes.

Dans la conclusion de son ouvrage, Jonathan Eburne rappelle que l'expérience surréaliste fut avant tout une tentative esthétique pour supprimer l'exploitation de l'homme par l'homme, en provoquant une insurrection de l'esprit : « Herein lies surrealism essential contribution to twentieth century thought : not, as Jean Clair claimed, in 'preparing the mind' for the atrocities of terrorism and the Holocaust, but in preparing the mind to defend itself against the forms of ideological closure that ensure the continuation of such atrocities » (p. 276). Autrement dit, la nouvelle approche des relations intellectuelles et politiques entre le surréalisme et la sphère publique européenne entreprise par Eburne répond fort judicieusement au

*Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes* de Jean Clair.<sup>vi</sup> Cette riposte des surréalistes au totalitarisme – répliquant également à la phénoménologie existentialiste – aurait été théorisée et mise en œuvre notamment par Marcel Duchamp (p. 270). Dès lors que ce furent les « regardeurs » qui firent les tableaux, il incombait à ces derniers de réagir autant que d'agir, de comprendre également combien l'esthétique était question de responsabilité et de choix. En peinture comme en poésie surréaliste, il convient donc que lecteurs et spectateurs déchiffrent les signes picturaux et textuels - et la vie elle-même - comme des cryptogrammes. Aussi le crime et son art demeurent-ils teintés d'une indéfinissable préciosité : « RAR CIEL apparaissait topaze dans la couleur du crime. »<sup>vii</sup>

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Virginie Pouzet-Duzer

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [Virginie.Pouzet-Duzer@pomona.edu](mailto:Virginie.Pouzet-Duzer@pomona.edu)