Document généré le 13 juil. 2025 22:43

Synergies Canada

Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire

Monique Yaari

Numéro 3, 2011

Identités européennes

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1089723ar
DOI : https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1468

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

1920-4051 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Yaari, M. (2011). Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire. *Synergies Canada*, (3), 1–13. https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1468

Résumé de l'article

Le conflit qui eut lieu en 1947, par voie épistolaire et à coup d'expositions, entre—d'une part—le groupe surréaliste de Bucarest et le peintre surréaliste bruxellois, René Magritte, et—d'autre part—celui-ci et André Breton, chef de file du groupe surréaliste de Paris, est considéré ici comme révélateur d'une des multiples tensions qui ont traversé le mouvement surréaliste international. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, par l'affrontement de sensibilités divergentes et de rhétoriques fort marquées, ce bref épisode témoigne d'un des moments les plus névralgiques de l'histoire européenne. En reconstituant cet épisode à partir du groupe bucarestois, encore peu connu, l'article le présente aux lecteurs.

© Monique Yaari, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Yaari, Monique. « Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire » *Synergies Canada*, N° 3 (2011)

Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire

Monique Yaari
The Pennsylvania State University
États-Unis

« Midi, soleil, pipi, joujoux, bonbons—vraiment, Magritte, tu es plus bête que toi-même ». C'est ainsi que les cinq membres du groupe surréaliste de Bucarest exprimaient, dans un post-scriptum à une carte postale adressée le 17 mars 1947 au grand peintre surréaliste belge, leur dédain pour un certain tournant dans l'œuvre et l'attitude de ce dernier (v. Sylvester et Whitfield, 1993 : 139). C'est la clé de cette animosité, sa signification dans le contexte culturel et politique de l'époque, que nous tenterons de retrouver ici.

Le dédain était d'ailleurs réciproque et, pour exprimer le sien, René Magritte avait en fait pris les devants ; c'est ce qui nous apprend la relation du même épisode faite par Gherasim Luca, membre aujourd'hui le plus connu du groupe bucarestois, dans une lettre adressée peu de jours après, de la capitale roumaine, à son grand ami, Victor Brauner. Ce dernier, peintre surréaliste d'origine roumaine établi à Paris depuis l'avant-guerre et proche des milieux surréalistes parisiens, était une figure extrêmement importante pour le groupe des cinq, qui l'avait fréquenté des années auparavant et qui partageait avec lui de précieuses affinités. Brauner était aussi leur lien principal avec la France et l'Occident. Lien principal mais pas unique, car, sortis temporairement de leur isolement du temps de la guerre, entre 1945 et la tombée définitive du rideau de fer, fin 1947, les cinq entretenaient en même temps des échanges épistolaires avec d'autres surréalistes de langue française : principalement André Breton, le chef de file du mouvement en France, mais aussi, bien que plus superficiellement, avec les surréalistes bruxellois. Cette correspondance comprenait surtout des échanges d'idées, d'annonces d'expositions et de publications. Elle nourrissait, chez les Bucarestois, une soif éperdue de communication, et permettait à l'Occident de découvrir leur activité jusque là inédite. Breton, pour sa part, apprécia cette activité. Avec Magritte, dont la sensibilité était autre, les rapports avaient été plus ténus et plus réservés, mais étaient restés, jusqu'au printemps 1947, amicaux. Voici comment Luca décrit à Brauner le moment de la rupture qui nous intéresse ici:

> Il y a quelques jours nous avons reçu de Bruxelles une lettre injurieuse signée Magritte. (Nous entretenions avec lui, depuis la fin de la guerre, des relations strictement informatives : il nous envoyait ses publications et nous faisions de même. Toujours sans commentaires.) Même après avoir reçu de sa part une sorte de catalogue d'exposition de l'académie royale des beaux arts avec l'annonce d'une conférence sur le surréalisme d'un certain secrétaire du ministère de l'instruction publique, nous nous sommes gardés de polémiquer avec lui, considérant que sa position pitoyable dans le « surréalisme » contenait sa propre ruine en soi-même. Or ce qui me semble surprenant (ce n'est pas surprenant du tout) c'est que lui se déclare le premier dégouté de nous et il nous prie sur un ton injurieux et méprisant de le rayer de la liste de nos adresses car la lecture de nos textes lui donne la nausée. (Brauner, 2005 : 228).

Déclic et contexte

Quel a pu être le déclencheur de ce dépit réciproque ? On aurait pu conjecturer que l'envoi de Magritte au groupe de Bucarest n'avait été qu'un de ses célèbres canulars, si le catalogue raisonné de l'œuvre magrittéenne et l'étude de Marcel Mariën concernant le surréalisme de Belgique n'en avaient confirmé l'authenticité. L'exposition évoquée par Gherasim Luca avait bel et bien eu lieu du 19 janvier au 2 février 1947 à la Société Royale des Beaux-Arts de Verviers et avait occasionné des conférences données non seulement par des personnalités proches de Magritte (désignées « Hommes de Lettres de l'École Surréaliste ») mais aussi par une haute personnalité du Ministère de l'Éducation, Émile Langui, historien de l'art (v. Mariën, 1979 : 404). Elle constituait la plus importante présentation publique des œuvres de la période dite « solaire » du peintre—des toiles apparentées par leur esprit et leur coloris à l'impressionnisme (Sylvester et Whitfield, 1993 : 139-140)[1]. Si l'irrévérencieux message du jeune groupe des cinq—que les auteurs du catalogue raisonné identifient avec justesse, par métonymie, comme « groupe Infra-Noir » (v. *infra*)—est sarcastique et provocateur, il rappelle à son tour un des canulars qui, en 1933, avait coûté un court séjour en prison à deux des membres du groupe qui, à l'époque, collaboraient à la revue *Alge*, véhicule du délit[2]. Le message adressé à Magritte continuait ainsi : « il ne nous déplaît pas de vous déranger parfois dans les nouveaux sentiments

que vous êtes en train de créer pour la société royale des beaux-arts et pour le secrétariat du ministère de l'instruction publique » (Sylvester et Whitfield, 1993 : 139). De toute évidence, non seulement le contenu de l'exposition—les œuvres mêmes—mais aussi son cadrage institutionnel, avaient déplu au groupe des cinq, et ils n'ont pas économisé leur sarcasme.

Humour mis à part, on se demande si, au-delà de ce déclencheur immédiat, le conflit avait des racines plus profondes. En effet, la simple évocation des termes « solaire » et « impressionnisme » d'un côté, « infra-noir » de l'autre, suggère qu'il ne s'agissait pas, dans ces échanges, d'une simple pique. En même temps, au cours des années quarante Magritte et son cercle avaient pris leurs distances vis-à-vis du surréalisme bretonnien, dont la sensibilité, en revanche, résonnait parfaitement avec celle du groupe de Bucarest ainsi qu'avec celle de Brauner. Mais il ne s'agissait pas ici de simples querelles de chapelle. Bien au contraire : à travers un conflit en apparence mineur, s'affrontaient puissamment des visions dissemblables de l'art dans la vie et face à l'histoire.

Cet épisode s'inscrit dans l'histoire des multiples tensions qui traversent le mouvement surréaliste international, que ce soit sur le plan philosophique, poétique, éthique, esthétique, ou plutôt, car l'un implique l'autre, tous ces plans confondus[3]. Et il n'est pas étonnant que l'époque de l'immédiat après-guerre fût un moment d'interrogations renouvelées, le monde ayant découvert les camps d'extermination, la bombe atomique et les pratiques staliniennes. Or, les questions soulevées, et les formulations avancées—au moins sous forme de quête sinon de solution, par le groupe de Bucarest pendant sa brève existence publique, révèlent celui-ci bien plus proche de Paris que de Bruxelles, et en total accord avec le rejet exprimé par Breton à l'encontre du « surréalisme en plein soleil » préconisé par Magritte en 1946 et 1947 mais déjà pensé et pratiqué par ce dernier dès 1941[4]. Il est vrai cependant, et cela mérite d'être noté d'emblée, que l'expérience personnelle qui est, on le sait, souvent déterminante, avait été radicalement différente pendant la guerre pour les Bruxellois (qui purent continuer leur activité artistique avec une relative liberté)[5] et les Bucarestois (qui ne purent la poursuivre que clandestinement et parmi lesquels, de surcroît, il y avait trois juifs)[6]. La nature de leur vécu respectif est d'ailleurs devenue incommensurable à partir de 1947, avec la mise en place, en Roumanie comme dans les autres pays communistes, du réalisme socialiste et du jdanovisme, c'est-à-dire des diktats staliniens relatifs au domaine de l'art. Sur ce sujet également, Breton s'était depuis longtemps prononcé publiquement et avec force dans le bons sens (j'y reviendrai)[7]. Mon propos ici est modeste : sans prétendre reconstituer dans toute leur complexité les positionnements et motivations des uns et des autres au fil du temps, je vise à mettre en lumière un bref épisode qui, par l'affrontement de sensibilités divergentes et de rhétoriques fort marquées, est révélateur d'un des moments les plus névralgiques de l'histoire européenne. Pour commencer, un bref portrait du groupe dit « Infra-Noir ».

Le groupe surréaliste de Bucarest

Outre Gherasim Luca, le groupe surréaliste de Bucarest comprenait Gellu Naum, Paul Păun, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu[8]. Constitué au début de l'année 1940 (une fois les deux premiers rentrés de leurs séjours respectifs à Paris au cours des années 1938-1939), le groupe a été forcé de mener une activité clandestine pendant la guerre et n'a pu se manifester publiquement que pendant une courte période de relatif libéralisme culturel entre 1945 et 1947. Mais cette période, extrêmement riche en activités, vit une véritable gerbe de publications et d'expositions, autant individuelles que collectives.

Fébrilement, en appendice à un texte à statut hybride publié à l'automne 1946 signé à cinq mains, essai-poème-catalogue accompagnant leur seule exposition pleinement collective, ils lançaient, comme une bouteille à la mer, « Une Question ». Question encore nimbée d'espoir, mais aussi cernée d'appréhension:

> UNE QUESTION
>
> La poésie, l'amour, la révolution ne font qu'un.
> ……
> Mais l'anti-poète, l'ennemi de l'amour, l'anti-révolutionnaire lui connaissent mille portraits mutilants, sur lesquels dans une contrariante harmonie, ils exercent d'une manière inouïe, leur envoûtement régressif.
> Littérature, philosophie, politique, religion—ces limites—voilà leurs grandes hosties; le sinistre et crispant commerce d'entre les hommes, leur opacité totale envers les règnes universels, c'est ce qu'ils obtiennent avec un succès inappréciable.

> Il s'agit, en ce qui nous concerne, d'un contre-envoûtement dans tous les sens du mot, et surtout dans celui qui lui est propre.
>
> Est-il possible?
>
> Il s'agit de conquérir les moyens de faire l'amour avec le monde et—sans avoir recours aux méthodes toutes faites, cages à double visage dont l'un, au moins, apprivoisable—de rendre permanent et collectif ce qui jusqu'à présent n'était que miracle dans la transmutation des amants et dans quelques rares opérations poétiques et anonymes.
>
> À l'heure actuelle, quels pourraient être ces moyens au tranchant inaltérable? Existent-ils?
>
> Ceux qui les pressentent, ne fût-ce que dans l'oiseau qui leur frôle les cheveux, sont invités maintenant à répondre. (Gherasim Luca, Naum, Păun, Teodorescu, 1946 : n.pag.).

Cette exposition, ils l'auraient voulue internationale[9], ou du moins porteuse d'un lien concret avec Paris : autant avec Breton, qui devait bientôt rentrer d'Amérique, où il s'était exilé pendant la guerre, qu'avec les amis d'origine bucarestoise passionnément aimés et dont ils partageaient la sensibilité artistique—Brauner et Hérold[10] (v. les lettres de Gherasim Luca à Brauner en 1946, Brauner, 2005 : 21 avril, 217; n.d., 219). Brauner et Hérold étant juifs, leur sort en France sous le régime collaborationniste de Pétain avait constitué une source d'immense inquiétude pour leurs amis de Bucarest, parmi lesquels Trost, Păun et Gherasim Luca, eux-mêmes juifs, avaient goûté aussi—il est vrai sur le mode mineur par comparaison à l'ampleur de la Shoah—à la terreur[11]. Écrit Gherasim Luca: « j'ai aussi eu le bonheur de savoir que les bruits qui courraient sur la disparition d'Hérold dans les fours de Maidenek[12] étaient faux, et que je pouvais enfin dissiper cet insupportable et terrible cauchemar. Je suis si heureux, mon bien-aimé Victor, de te savoir en vie et surtout de savoir que tu ne cesses de donner à la vie ses sens essentiels […]. Je t'aime » (*ibid*. : janvier, 216). Et encore: « Jusqu'au moment où on pourra partir vers vous, n'oubliez pas que nous sommes seuls, terriblement seuls » (*ibid*. : 21 avril, 218). À son tour, Păun, dédicaçant quatre petits dessins de son cru (de la taille de cartes postales) à Brauner, écrit : « Mon très cher Victor, je t'assure que je t'aime et je suis très ému de ta présence dans tous mes rêves » (*ibid*.: 25 mai, 387).

Sur un plan à la fois plus théorique et plus politique, Gherasim Luca s'exprime ainsi, toujours en 1946, dans ses lettres à Brauner:

> […] il s'agit d'une vraie fissure temporelle entre la vitesse conquérante des démarches surréalistes dans le réel (suivies de près par les conquêtes physiques et biologiques de la science moderne) et le déplorable retard du côté de la politique révolutionnaire. Celle-ci se trouvant du point de vue théorique et pratique au même état embryonnaire, inefficace et vétuste, nous ne pouvons pas retourner à son masochisme foncier, à son stupide darwinisme, à son positivisme rétrograde, à sa réalité superficielle, à son «matérialisme » privé de la quatrième dimension et à tout[es] ses fixations révolues et élémentaires.
>
> Le mouvement politique-expression-de-la-nécessité-de-délivrance-totale trouvera le mouvement surréaliste, automatiquement et sans aucun effort, dans son torrent. Mais à ce moment nous ne connaissons aucune expression organisée en état de doubler, de compléter et d'exalter les démarches qui nous sont propres. (*ibid*. : n.d., 219).

L'exposition collective bucarestoise de 1946 ne fut pas internationale, comme l'avait un instant souhaité le groupe, car les obstacles pratiques se sont avérés insurmontables. Elle réunit simplement Gherasim Luca, Păun et Trost, qui y exposèrent leur production plastique, avec la participation de Naum et de Teodorescu au texte collectif précité. Celui-ci en revanche, à travers cette « question » ouverte, lancée tous azimuts, comportait, de toute évidence, une vocation internationale. L'exposition sera suivie de deux séries de plaquettes publiées respectivement en février et avril 1947, signées par chacun des quatre membres du groupe qui s'étaient mis d'accord sur le choix du français comme moyen d'expression : Gherasim Luca, Păun, Trost, Teodorescu[13]. C'est l'ensemble de ces activités qui se place sous le signe de ce « contre-envoûtement » imaginé par eux comme unique moyen de résistance à ce que Păun appelait, dans la première de ses plaquettes (*Les Esprits animaux*), la « conspiration de l'asphyxie » :

> […] seul l'aveuglement systématique envers les partielles lumières du donné, du déjà-vu théorique et politique, nous rendra la liberté pratique (magique) d'influer par nos mouvements le devenir. C'est la dialectique du désespoir, son miracle, que d'opposer en ce moment *l'action automatique*, à la conspiration de l'asphyxie qui, fière de toute la satisfaction de ses victimes, étale ses pattes sur l'esprit même de la révolte et sur ses conquêtes altérables. (Păun, 1947 : 6).

Notons que la seconde plaquette de la plume de Păun, intitulée *La Conspiration du silence*, dresse le silence même comme rempart contre la « conspiration anti-poétique mondiale » évoquée dans la première (*ibid*. : 3). La série qui réunit l'ensemble des huit plaquettes du groupe est nommée « Infra-Noir ». Dans le même esprit, l'essai-catalogue de l'exposition collective qui avait conclu, on l'a vu, avec cette « Question » qui était aussi un appel, est titré *L'Infra-Noir: préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*.

Il n'est pas impossible que Magritte, en mars 1947, lors de son échange injurieux avec ce groupe, eut déjà reçu (comme sans doute Breton) les plaquettes bucarestoises imprimées en février de cette année. Il est aussi fort probable qu'il eut été en possession du catalogue de l'exposition collective de 1946 et de deux autres textes programmatiques, datant de 1945, signés en tandem par Gherasim Luca et Trost, à savoir, *Dialectique de la dialectique* et *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*.

Le premier de ces deux textes était, selon son sous-titre même, un « message adressé au mouvement surréaliste international » (« et en particulier à André Breton » [8]). Son épigraphe résonnait dès l'abord comme un cri de détresse, mais aussi comme une déclaration d'entière confiance et d'espoir:

> Nous nous adressons à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier et comme dans les grands naufrages, nous leur indiquons notre position exacte, à 44°5' de latitude nord, et 26° de longitude est. (Gherasim Luca et Trost, 1945 : n.pag.).

Le second texte accompagnait une exposition commune (éponyme) de Trost et Gherasim Luca, et expliquait les procédés automatiques, a-plastiques, qu'ils avaient inventés pour créer de nouvelles formes d'expression artistique (cubomanies, vaporisations, etc.). Pris ensemble, ces deux manifestes prônaient un multiple dépassement à la fois de l'ethos et des procédés surréalistes existants, par une attitude « anti-oedipienne » d'une part, et d'autre part par une radicalisation des théories psychanalytiques sur le rêve qui aboutissait à un véritable renversement des thèses freudiennes. Il y avait, dans ces positions, quelque chose de l'apprenti sorcier, mais aussi une inspiration hégélienne (la « négation de la négation ») et marxiste (la « guerre impérialiste mondiale », le « prolétariat »). Il n'y avait cependant nullement une quelconque opposition à Breton ou au groupe de Paris, mais seulement l'offre d'un apport nouveau, dialectique.

Magritte et le « surréalisme en plein soleil »

Il est évident que, malgré de fortes sympathies de gauche partagées (qui demanderaient aussi à être nuancées), cet ethos infra-noir et presque faustien (pourtant constamment relativisé par une forme d'humour) ne pouvait convenir à celui qui, de 1941 à 1947, avait pensé et produit une peinture haute en couleur censée suggérer la joie de vivre. Comme on l'a vu, c'est cette peinture qui fit l'objet de l'exposition de Magritte pendant l'hiver de 1947 et occasionna l'envoi évoqué plus haut. Le peintre avait élaboré puis prôné, avec une certaine intensification entre l'été 1946 et l'automne 1947, période où se situe sa rupture avec le groupe de Bucarest, un surréalisme optimiste, lumineux, rieur, qui lui permettait en outre de se distancier de Breton et du groupe parisien. Sa pensée se trouve en fait à ce moment-là à l'exact antipode de celle de Breton, qu'elle contre parfois point par point. Par ce biais l'on peut saisir d'autant mieux la congruence entre la vision de ce dernier et celle des Bucarestois.

La position de Magritte aboutit à plusieurs manifestes (ou tracts) : sous l'égide de la notion de « Surréalisme en plein soleil », *L'Expérience continue* (octobre 1946) et *Le Lever du soleil* (en collaboration avec Jacques Wergifosse, novembre 1946) ; sous celle d'un rejet de la philosophie, le *Manifeste de l'amentalisme* (initialement « de l'extramentalisme », ébauché à l'automne 1946, paru en septembre 1947). J'y ferai référence en tant que Manifestes Nos 1, 2 et 3. Leur élaboration au fil de nombreuses notes et d'une correspondance fournie (v. les *Écrits complets* de Magritte édités par André Blavier), est tout aussi parlante, sinon plus, que les produits finals (qui ne furent pas toujours publiés ou diffusés et ne réunirent pas toutes les

adhésions souhaitées). Prenant comme contre-exemples négatifs certains des tableaux qu'il avait produits dans l'entre-deux guerres—comme *Le Paysage isolé*, de 1928, ou *Le drapeau noir*, de 1937 (expression d' « un avant-goût de la terreur qui viendrait d'engins aériens » dont il se dit « pas fier » [v. cat. 451 et commentaire, Sylvester et Whitfield, 1993 : 256]), Magritte écrit notamment, le 24 juin 1946, à Breton :

> La peinture de ma « période solaire » s'oppose évidemment à beaucoup de choses auxquelles nous avons tenu avant 1940. C'est je crois la principale explication de la résistance qu'elle provoque. Je crois cependant que nous ne vivons plus pour prophétiser (toujours dans un sens désagréable, il faut bien le constater)[14]; à l'exposition internationale du surréalisme de Paris[15] il fallait trouver son chemin avec des lampes électriques portatives. Nous avons connu cela pendant l'Occupation et ce n'était pas drôle. *Ce désarroi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétins nazis les ont obtenu* [sic] *beaucoup mieux que nous et il n'était pas question de s'y dérober*. […] *Le surréalisme ne doit plus être un pont entre deux guerres*. (Magritte, 2001 : 200; je souligne)

Cette dernière phrase, qui deviendra, presque verbatim, la toute première du Manifeste No 2 de Magritte, est une allusion directe à la conférence qu'avait donnée Breton, exilé en Amérique, à l'Université de Yale en décembre 1942. Intitulée « Situation du surréalisme entre les deux guerres », cette conférence comprenait l'affirmation suivante :

> J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire—de 1919 à 1938—en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne. (Breton, 1973 : 104).

D'ailleurs, selon Breton, s'exprimant dans un texte de 1947, « Comète surréaliste », en ce qui concerne la seconde guerre mondiale, le mot clé est « catastrophe » (Breton, 1973a : 158). Nul rapport possible, donc, entre sa perception de l'histoire et celle de Magritte, qui neutralisait en banalisant, les nazis réduits à des « crétins » et l'atmosphère des années noires comparée à la mise en scène d'une exposition.

À l'image de « Lumière noire », titre d'un texte de Breton qui s'insurge contre la guerre et ses racines, plaidant pour le « repassionne[ment] » de « [l]a vie humaine » par le surréalisme, Magritte oppose l'assertion « Le ciel bleu n'est plus noir » du même manifeste (Magritte, 2001b : 219)[16]. À l'humour noir, il oppose « L'HUMOUR-PLAISIR, le terme 'humour noir' éveillant en nous certain sentiment de terreur actuellement dépassé » (*id.*). Or, la question se pose (aujourd'hui comme jadis) si en 1946—et d'ailleurs, suivant Magritte, déjà pendant la guerre—ce sentiment de terreur pouvait véritablement être « dépassé », et le bleu remplacer le noir ; si on pouvait ou devait en toute conscience, dans l'immédiat après-guerre, déclarer sans équivoque que « La Terre n'est pas une vallée de larmes ». Telle est en effet l'expression que Magritte fait sienne, l'ayant empruntée au titre d'un recueil collectif publié par Mariën en 1945 (v. *Manifeste de l'extramentalisme* [Notes], Magritte, 2001c : 205 et 206 n. 1)[17].

La réponse serait négative—dans l'optique de Breton en tout cas, qui, toujours dans « Comète surréaliste », s'interrogeait avec angoisse « *Comment sauver l'homme ?* ». Ne prévoyant que trop clairement les développements futurs et les dangers de la guerre froide, il donnait l'alerte : « Une malédiction veut qu'aujourd'hui bien plus qu'hier cette question généreuse départage le monde pensant […] en deux camps ennemis, que tout dispose paradoxalement à engager une nouvelle lutte, cette fois vraiment exterminatrice » (Breton, 1973a : 158). Breton semble anticiper ici le renouvellement de la menace nucléaire[18]. Il ne fut pas le seul poète hanté à l'époque par l'étendue du désastre dont est capable l'humanité. Parmi ceux dont il est question ici, Paul Păun, notamment, dans deux textes poétiques datant respectivement de 1939 et de 1945, semble avoir pressenti, puis évoqué, une désolation de l'ordre de la Shoah et d'Hiroshima[19]. D'ailleurs, l'une des responsabilités que Breton assignait à l'exposition surréaliste internationale qu'il réalisa en 1947 à Paris avec Duchamp, était d'examiner « si le surréalisme, en tant que discipline mentale choisie par un petit nombre d'êtres répandus à travers le monde, a résisté à la catastrophe, et si elle a provoqué en lui de grandes perturbations » (*ibid*. : 157-58)[20].

Comme je l'ai déjà suggéré, le fait que l'existence de Magritte ainsi que sa production pendant la guerre n'aient pas été sérieusement inquiétées par la présence allemande en Belgique a pu contribuer à sa désinvolture (sans toutefois que cette désinvolture jette le doute sur son opposition foncière et actuelle au nazisme ou sur ses sympathies de gauche)[21]. C'est ainsi qu'il a pu concevoir sa poursuite de l'agréable et de la lumière comme une sorte de résistance—d'une part à la noirceur et à la terreur de la guerre (mais vues de

loin et assez légèrement éprouvées de près), d'autre part aux orientations philosophiques et esthétiques du surréalisme parisien avec lesquelles, désormais, il se trouvait en désaccord[22]. L'obstinée résistance interne, « infra-noire », conçue par le groupe bucarestois, dont l'expérience vécue pendant cette même période avait été bien plus rude que la sienne (v. note 11), lui fut, comme on l'a vu, fondamentalement étrangère. Comment se positionnait-il vis-à-vis du groupe surréaliste de Paris ?

Enjeux philosophiques et politiques du conflit

Le moment où Magritte commençait déjà à se tourner vers Renoir pour redécouvrir le « plein-soleil » est celui même où Breton proposait le mythe des « Grands Transparents », et ce en prenant lui aussi des appuis externes, mais d'une toute autre nature : le poète Novalis, le philosophe et psychologue William James, le chimiste et biologiste Émile Duclaux. C'était autour de l'année 1942. Une plus fine chronologie aurait permis d'établir avec plus de précision si ce tournant dans la pensée de Magritte ne fut, justement, une réaction à la pensée mythique de Breton, comme le suggèrent certains textes ; mais je cherche à saisir ici plutôt une concordance qu'un enchaînement.

Sous le titre « Les Grands Transparents », un intermède inséré dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* de Breton offrait la rêverie suivante :

> L'homme n'est peut-être pas le centre, le *point de mire* de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer, mais dont la *théorie de la forme* et l´étude des animaux mimétiques posent à elles seules la possibilité. Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif s'offre à cette idée, bien qu'elle tende à placer l'homme dans les modestes conditions d'interprétation de son propre univers où l'enfant se plaît à concevoir une fourmi du dessous quand il vient de donner un coup de pied dans la fourmilière. (Breton, 1991a : 161).

Optimiste, si l'on veut, mais à sa manière, c'est-à-dire fidèle à une certaine aspiration, celle de la capacité d'atteindre « la vraie vie », Breton imaginait la scène suivante dans un autre « Petit intermède prophétique » des mêmes *Prolégomènes*:

> Il va venir tout à l'heure des équilibristes dans des justaucorps pailletés d'une couleur inconnue, la seule à ce jour qui absorbe à la fois les rayons du soleil et de la lune. Cette couleur s'appellera la liberté et le ciel claquera de toutes ses oriflammes bleues et noires car un vent pour la première fois pleinement propice se sera levé [. . .]. Tous les mobiles antérieurs sont à l'instant même frappés de dérision, la place est libre, idéalement libre. Le point d'honneur se déplace à la vitesse d'une comète [. . .]. (Breton, 1991a : 153-54).[23]

C'est l'image de cette comète qu'on a vue reprise dans le titre du texte cité plus haut, « Comète surréaliste », conçu précisément en marge de l'exposition surréaliste internationale de 1947. Dans ce texte, Breton affine sa notion de mythe et en fait l'outil d'une recherche dont l'exposition devait être la mise en scène expérimentale :

> L'exposition internationale de 1947 n'a pas entendu borner son projet à cette volonté de confrontation et même de témoignage destiné à montrer comment—dans le cadre du surréalisme—une épreuve redoutable [celle de la guerre] a été subie. La lettre d'invitation adressée aux participants exprimait encore, en effet, le désir et l'intention, par rapport aux précédentes manifestations d'ensemble du surréalisme, de *marquer un certain dépassement*.
>
> Ce dépassement a été cherché dans la direction d'un mythe nouveau, dont j'ai dit qu'il restait encore indistinct [… sans que les surréalistes entendent le] promouvoir de leurs mains […]. (Breton, 1973a : 159-60).[24]

Suivant la même synchronie, les manifestes de Magritte se précisent justement dans les années 1946-47, ce qui entraînera finalement, dans la conception et l'agencement de l'exposition parisienne, la

relégation du peintre au rang des *has-been*, plus précisément dans une section rétrospective intitulée « Les Surréalistes malgré eux » (Sylvester et Whitfield, 1993 : 147).

« À la suite d'une évolution réactionnaire, le surréalisme signifie à présent la pratique d'une magie inefficace, le culte de soi-disant systèmes exotiques ou ésotériques, et la mise sur pied d'un mythe tiré du même tonneau que celui qui distille les boissons bénites», accuse Magritte dans son *Manifeste de l'amentalisme* (Magritte, 2001c : 223 ; daté 1946 ou 1947, v. n. éd. 224). C'est cet « amentalisme », avatar de l'« extramentalisme », sorte de saisie directe du concret sans passer par le concept, « hygiène mentale […] qui consiste à se débarrasser de l'habitude philosophique » (*ibid*. : 221), que le peintre oppose à la dimension philosophique du surréalisme telle que l'exprimait Breton. « [U]n certain surréalisme prétend apprivoiser l'inconnu. Tout comme une philosophie, il ne se soucie plus que de connaître le monde et oublie de le transformer […]. Cependant, l'expérience continue en plein soleil » (*L'expérience continue*, oct. 1946, Magritte, 2001a : 210). « Pour ma part, j'ai enterré le surréalisme, mon surréalisme et à plus forte raison celui de Breton » (*Manifeste de l'extramentalisme*, Notes, *Écrits* 206)[25].

Le groupe Infra-Noir au contraire, pleinement adhérant au surréalisme et très proche de la vision de Breton, prend le débat théorique à bras le corps et ferraille avec toute version d'art dit surréaliste qui ne lui semble pas respecter le défi fondamental du mouvement : révolutionner la vie, inventer du nouveau. Ses lettres collectives adressées à Breton en 1946 et 1947 (signées par les mêmes quatre—Gherasim Luca, Păun, Trost et Teodorescu), constituent un témoignage fort de leurs convictions. Ils souscrivent avec enthousiasme aux *Prolégomènes* (qu'on venait de leur faire parvenir), donc implicitement à cette idée de mythe (poétique), ainsi que, explicitement, aux multiples refus (politiques et esthétiques) inscrits dans ce même texte: « c'est cette ligne du <u>non</u> qui nous séduit le plus » (mars 1947 [?])[26]. En amont de l'exposition internationale de 1947, dans cette même lettre, ils soutiennent avec enthousiasme l'idée « que la position des *Prolégomènes* soit celle qui préside à cette manifestation internationale nettement anti-artistique et infatigablement éprise de révolution », exposition à laquelle ils proposent de donner non des œuvres mais un concept : celui d'une « salle <u>obscure</u> ». (Ils donneront un texte.) On est donc aussi loin que possible du plein soleil et de l'impressionnisme.

Pourtant, leur adhésion est loin d'être servile. S'il s'agissait pour eux d'une fidélité absolue aux fondements du mouvement surréaliste, d'une totale confiance en la personne de Breton, et d'une profonde connivence devant l'histoire—« Le monde pèse sur nous (sur vous aussi et c'est justement ce qui nous rendra intelligibles ») (novembre 1946 [?])—leur intégrité exigeait l'expression sans ambages de leurs propres convictions, leur propre version de ce « dépassement » que Breton appelait de ses vœux, tel qu'ils l'avaient conçu eux-mêmes dans leur isolement pendant la guerre. J'ai esquissé ailleurs ces distinctions, qu'ils assumaient pleinement[27]. Dans le contexte du présent article je me bornerai à n'en mentionner qu'une : alors que Breton, dans les *Prolégomènes,* abondait dans le sens d'un « choix des outils » concernant le comportement individuel—outils politiques d'une part, poétiques de l'autre, le groupe de Bucarest, dans cette lettre, lui lançait sur ce plan un défi majeur[28]. Le surréalisme, disaient-ils,

> doit commencer, enfin, d'utiliser ses propres moyens, exclusivement à ses propres fins, c'est-à-dire, en première ligne, la pratique obstinée et aveugle, <u>anonyme</u> et <u>collective</u>, du hasard objectif, pour l'érotisation révolutionnaire et permanente du monde, de l'inconnu. Dites-nous si vous voyez pour le surréalisme une autre issue de la crise, de son désarroi actuel, en dehors du passage de l'étape de <u>l'écriture automatique</u> à celle de l'<u>automatisme magique de l'action</u>, si ce n'est pas ici que doit se trouver ce mouvement plus à gauche qui n'est pas encore, mais dont l'absence devient de plus en plus angoissante.
>
> Ce sur-anarchisme, jamais explicitement affirmé jusqu'à présent, pourtant la seule attitude politique compatible avec le surréalisme, est à nos yeux ce qui pourra mettre fin à la confusion qui règne actuellement parmi les surréalistes, en ce qui concerne le choix entre les partis révolutionnaires, —ce besoin du choix extérieur (le besoin du <u>complément</u>) étant lui-même la rançon du peu d'efficacité de leur activité artistique spécialisée.

Ce texte est l'on ne peut plus clair quant à la position politique du groupe « Infra-Noir » : de gauche mais divorcée de la doctrine communiste, à l'époque même où de nombreux surréalistes belges (dont Magritte)[29] et français (contrairement à Breton) se débattaient avec la question de leur adhésion au Parti et de leur rôle en son sein. Breton s'en était éloigné dès avant la guerre, dès le *Second Manifeste du Surréalisme* et plus publiquement encore en signant avec Trotsky (celui-ci sous couvert du nom de Diego Rivera) le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* (juillet 1938):

> En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : *toute licence en art*. (Schwarz, 1977 : 126).

Prévoyant le tollé que les « moyens » de création promus par l'exposition de 1947 provoqueraient dans les « milieux matérialistes *primaires* », Breton lançait, dans « Comète », une critique acerbe du stalinisme :

> le culte rendu à Marx est des plus *fanatiques* qui furent jamais, […] si ce culte a—j'en conviens d'autant mieux—ses martyrs, il a aussi son pape rouge, ses ministres appointés et ses messes—j'entends ses cérémonies de grand déploiement où c'est un très petit nombre qui officie et desquelles ne peut monter une voix tant soit peu dissonante sans éveiller les pires sanctions. Les surréalistes, en ce qui les concerne, n'ont pas cessé de se réclamer de la *libre pensée intégrale*. (Breton, 1973a : 10).

D'ailleurs déjà en octobre 1946 Breton s'était prononcé à propos d'une récente motion du Comité des écrivains de Léningrad, qui ne « limit[erait] pas moins à l'extrême le droit d'expression de l'écrivain et de l'artiste assujettis à la discipline communiste *hors des frontières de l'U.R.S.S.* qu'à l'intérieur de ces frontières » (je souligne ; Breton, 1969 : 249). Si jamais ces textes ont été réceptionnés à l'Est, chose douteuse une fois le rideau de fer mis en place, ils auront été reçus comme un baume par les surréalistes de Bucarest, désormais réduits au silence par la force de l'intimidation policière.

* * *

Pour conclure—si l'automatisme, une certaine cosmogonie, et la conscience historique aigüe du désastre subi ainsi que potentiel et à combattre constituaient le liant complexe qui rapprochait le groupe « Infra-Noir » de Breton et de son cercle dans les années 1946 et 1947, ces mêmes composantes contribuèrent à l'abyme qui se creusa entre eux et Magritte. Cette configuration marque un temps fort dans l'évolution du surréalisme, en tant que mouvement transnational, dans le sillon de la seconde guerre mondiale[30]

---

[1] Voir, dans le même volume, des œuvres telles *L'Univers interdit*, 1943 (cat. 547), *Les Adieux* 1943 (cat. 540), *L'Océan* (cat. 528), *Le Premier jour*, 1943 (cat. 527), *Le Traité de la lumière*, 1943 (cat. 521), toutes de facture impressionniste et dérivées d'un motif ou d'une figure de Renoir (ou de Manet [540]). Voir aussi « Peinture 'objective' et peinture 'impressionniste' », où la seconde est dite avoir le mérite d'exprimer la subjectivité individuelle (Magritte 2001d : 181-182).

[2] Le noyau vif qui animait la revue bucarestoise *Alge* (1930-1933) avait effectué des envois cocasses et insultants à des personnalités marquantes et fut inculpé pour pornographie à la suite d'une plainte déposée par la plus importante d'entre elles.

[3] Rappelons, pour mémoire, les crises qui ont secoué le groupe surréaliste de Paris dans les années trente et quarante, autour des oppositions entre engagement communiste et liberté dans l'art, d'une part, idéalisme et matérialisme d'autre part.

[4] Le déploiement de ce long geste d'évasion de Magritte est minutieusement documenté (v. notamment Sylvester et Whitfield, 1993 : 91 sq. et Magritte 2001 : 194 sq.), mais relativement peu connu, ainsi que la courte phase « vache », peu cotée, qui s'ensuivit (Sylvester et Whitfield, 1993 : 159-167). Magritte retourna à son style « d'antan » dès 1948.

[5] Cependant, « Magritte ne se considérait pas immune au danger », étant données ses attitudes antifascistes des années trente (Sylvester et Whitfield, 1993 : 104 ; je traduis).

[6] Les avant-gardes, cosmopolites de surcroit (en l'occurrence de langue française), et en Roumanie riches en personnes d'origine juive, n'étaient bien entendu pas tolérées par un régime fasciste.

[7] Pourtant, concernant la liberté dans l'art, la position de Magritte—plus effacée, limitée à ses contacts puis dissensions avec le Parti Communiste belge—était sur le fond congruente avec celle de Breton (v. Sylvester et Whitfield, 1993 : 114-16).

[8] Gherasim (sans accent en roumain) Luca est un pseudonyme qui deviendra le patronyme du poète tout en restant sa signature. En France, où il est connu comme Luca par ses proches, son oeuvre est le plus souvent cataloguée Luca, Ghérasim. Paul Păun changera éventuellement l'orthographe de ce pseudonyme de jeunesse en Paul Paon, devenu après son immigration en Israël, Paul Paon Zaharia (par le rajout de son patronyme). Virgil Teodorescu a signé ses textes en langue française Teodores*cou*. Dolfi Trost signait Trost, pour éviter, dit-on, un prénom rappelant Hitler. Je garde ici, pour la plupart, l'orthographe prédominante de l'époque.

[9] Une tradition de telles expositions internationales s'était développée dans le monde à partir de 1936. Ces expositions faisaient partie des moyens par lesquels le mouvement surréaliste international se définissait et se renouvelait, sur le plan plastique, évidemment, mais aussi philosophique.

[10] Il s'agit du peintre surréaliste Jacques Hérold, établi en France depuis 1930.

[11] Le pogrome de janvier 1941 à Bucarest les épargna. Il avait été précédé, quelques mois plus tôt, par un terrible tremblement de terre, et sera suivi de l'écho bouleversant du pogrome de la ville de Jassy (Iasi), en juin de la même année. Pendant la guerre, Naum fut traumatisé par son expérience au front, Gherasim Luca fit du travail forcé, Păun servit comme médecin sans grade ni solde dans des camps de prisonniers, Trost enseigna dans un lycée pour enfants juifs, qui n'avaient plus le droit d'être scolarisés normalement. Pourtant clandestinement, dans une sorte de monde parallèle, leurs réunions de groupe continuèrent et portèrent fruit.

[12] Il s'agit de Majdanek ou Maïdanek, camp de concentration et d'extermination, situé en Pologne.

[13] Gellu Naum avait résisté à ce choix.

[14] L'allusion est à une phrase de Breton qui, remontant à 1925 et reprise en 1929, semblait annoncer la Seconde guerre mondiale (v. « Situation du surréalisme », Breton, 1973 : 105).

[15] Il s'agit de l'exposition de 1938, sans doute, où Marcel Duchamp avait fait exposer les œuvres « sous le plafond de sacs pailletés de coke et bourrés de paille », selon l'évocation qu'en fait Breton dans le texte d'ouverture de l'exposition de 1947, « Devant le rideau » (Breton, 1973b : 138).

[16] Paru en 1943 à Montréal du temps où Breton était à New York, « Lumière noire », note Blavier, aurait dû être publié en traduction anglaise à Londres en 1945, avec des illustrations par, entre autres, Magritte ; il ne l'a pas été (Magritte, 2001 : 220 n. 4). Voir http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100500210. 30.IV.2011.

[17] À son tour dérivé d'un verset des Psaumes, ce titre a pu aussi être lu comme un simple défi aux stéréotypes (v. l'avant-propos de Xavier Canonne à la réimpression de ce volume en 1996 (http://www.librairiewb.com/diffusion/devillez/facsimile/terre.html; 30.IV.2011). Enfin, dans une perspective psychanalytique, l'hypothèse que le déni du tragique ainsi théorisé par Magritte pourrait découler du grand traumatisme de sa première jeunesse, le suicide de sa mère, doit être évoquée. Mais la perspective adoptée dans cet article est tout autre.

[18] Le nucléaire tient une place importante dans un entretien marquant qu'il accorda à son retour en France, en octobre 1946 (Breton, 1969 : 241-54).

[19] Du moins est-ce ainsi que j'interprète *Plămânul sălbatec* ([Le Poumon sauvage], 1939) et *Marea palidă* [La Mer pâle], mai 1945), longs poèmes de respectivement une trentaine et une dizaine de pages. V. leur traduction partielle dans Pop, éd., 2006 : 592-600.

[20] Ce à quoi certains des surréalistes de Belgique ne manqueront pas de riposter que Breton et d'autres ont bien su mettre « à l'abri » leur peau « derrière un océan » (v. Mariën, 1979 : 407). Or, avec sa personnalité trop marquée, violemment anti-fasciste, déclaré par Vichy ennemi de la « révolution nationale », et ses derniers écrits interdits de publication, mais d'autre part guère agréé par les communistes d'obédience stalinienne vu surtout sa vive opposition aux procès de Moscou (1936) et son soutien à Trotsky (assassiné en 1940), Breton en France aurait difficilement pu survivre ou aider les mouvements de résistance. Démobilisé à la suite de l'armistice signé par Pétain et Hitler (il avait été assigné, en uniforme, comme médecin de l'école de pilotage de Poitiers), il choisit, avec l'aide du Comité de secours américain aux intellectuels, l'asile en Amérique. De là, il se « flatte de n'avoir pas trahi l'esprit de la résistance en France, en acceptant de porter chaque jour sur les ondes les messages de 'la voix de l'Amérique' ». Voir *Entretiens* 193-97.

[21] V. le chapitre « À l'ombre allemande : 1940-1944 », in Mariën, 1979. « Avec les moyens réduits qui sont les leurs, les surréalistes se manifestent assidûment et font paraître divers ouvrages, dans les limites tolérées par l'occupation. Les livres se publient sans trop de difficulté; seuls devaient être soumis à la censure les projets de périodiques » (323).

[22] Magritte n'était pas le seul à se positionner ainsi; il avait avec lui Paul Nougé, Marcel Mariën, et quelques autres. Néanmoins cette attitude éloigna certains de ses amis, notamment Jacques-B. Brunius. V. Mariën, 1979 : 393-94.

[23] V. une de ses réponses dans l'entretien qu'on vient d'évoquer : « le prétendu 'pessimisme' surréaliste […] a du moins ceci de particulier qu'il se double d'un optimisme largement anticipatif » (Breton, 1969 : 251).

[24] En palliant aux critiques qu'on pouvait adresser à cette vision, comme celles qu'exprimera Magritte, Breton précise dès les *Prolégomènes* de 1942 : « Du moins cette idée m'ouvre-t-elle certaines perspectives qui valent sur le plateau poétique, ce qui lui confère, qu'on le veuille ou non, quelque lointaine efficacité » (Breton, 1991 : 159). Et à nouveau dans « Comète surréaliste »:

> [I]l doit rester clair que vis-à-vis des êtres et des choses auxquels nous avons cette fois convenu de rendre hommage, en leur accordant certains *atours* du sacré, nous entendons bien ne pas nous départir d'une attitude de *doute éclairé*.
>
> Une telle observation vaudrait, aussi bien, pour l'ensemble du cadre « initiatique » que nous avons assigné à cette manifestation. On serait impardonnable de prendre ici le mot « initiation » au pied de la lettre ; il n'a, bien entendu, dans notre esprit, qu'une valeur d'*indication*. (Breton, 1973a : 161)

[25] Pour rendre justice à la pensée de Magritte, il faudrait cependant mettre en lumière un aspect plus intéressant de ses positions critiques de l'époque, à savoir, son refus du concept de « progrès » en art. On doit aussi lui reconnaître le mérite de ne s'être pas associé à la condamnation collective qu'un certain nombre de surréalistes belges ont portée contre Breton. D'autre part, une lecture sociologique interpréterait l'attitude de Magritte comme provenant d'un désir de départager le champ, sortant ainsi de l'ombre trop puissante de Breton.

[26] Les dates de ces lettres ne peuvent être que déduites du contexte. V. site André Breton, http://www.andrebreton.fr/.

[27] « The Surrealist Group of Bucharest : Collective Works, 1945–1947 » in *The Other* Francophonie *: French Writers of Romanian Origin*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2011. À paraître.

[28] L'expression « choix des outils » est de Păun, du temps—plus tardif—où il signait déjà Paon. Elle se réfère notamment au passage suivant des *Prolégomènes* : « Tous les systèmes en cours ne peuvent raisonnablement être considérés que comme des outils sur l'établi d'un menuisier. Ce menuisier c'est *toi*. […] Sans éclectisme aucun, il doit être permis de recourir à l'instrument de connaissance qui semble en chaque circonstance le plus adéquat » (Breton, 1991a : 155).

[29] Selon Silvester et Whitfield (113-116, 148), sympathisant du Parti Communiste belge depuis les années trente, Magritte adhéra au Parti en 1945, mais en désenchanta en moins d'un an. Il restera pourtant, apparemment, communiste, par volonté d'opposition à la culture bourgeoise et au fascisme. Breton, par

contraste, tranche radicalement et bien plus tôt, tout comme le groupe surréaliste bucarestois qui, à l'origine, avait soutenu le communisme.

[30] Je tiens à remercier mes collègues Jean-Claude Vuillemin et Sophie Schaepdrijver pour leur lecture attentive d'une version antérieure de ce texte. Toute erreur ou imprécision reste, cependant, entièrement ma responsabilité.

BIBLIOGRAPHIE

BRAUNER, V. (2005). *Victor Brauner : écrits et correspondances (1938-1948)*. Éds. Camille Morando et Sylvie Patry. Paris : Centre Pompidou, INHA.

BRETON, A. (1969). « Interview de Jean Duché » (*Le Littéraire*, 5 octobre 1946). *Entretiens (1913-1952)*. Réimpr. Paris : Gallimard Idées, p. 241-254.

---. (1969). « Interview d'André Parinaud » (Entretiens radiophoniques XIV). *Entretiens (1913-1952)*. Réimpr. Paris : Gallimard Idées, p. 185-197.

---. (1973). « Situation du surréalisme entre les deux guerres » (1942). *La Clé des champs*. Paris : Jean-Jacques Pauvert. Réimpr. 10/18, UGÉ. 87-111.

---. (1973a). « Comète surréaliste » (1947). *La Clé des champs*. Paris : Jean-Jacques Pauvert. Réimpr. 10/18, UGÉ. 149-163.

---. (1973b). « Devant le rideau » (1947). *La Clé des champs*. Paris : Jean-Jacques Pauvert. Réimpr. 10/18, UGÉ. 135-148.

---. (1991). *Second manifeste du surréalisme* (1930). *Manifestes du surréalisme*. Réimpr. Paris : Gallimard Folio, p. 67-145.

---. (1991a). « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » (1942). *Manifestes du surréalisme*. Réimpr. Paris : Gallimard Folio, p. 147-162.

BRETON, A., et TROTSKY. (1977). « Pour un art révolutionnaire indépendant » (1938). SCHWARZ, A. *André Breton, Trotsky et l'anarchie*. Trad. A. Vassilikioti. Paris : 10/18, UGÉ, p. 122-129.

CANONNE, X. (1996). « Avant propos ». MARIËN, M. (1979). *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Bruxelles : Éditions Lebeer-Hossmann. Réimpr. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur.

GHERASIM LUCA et TROST. (1945). *Dialectique de la dialectique: message adressé au mouvement surréaliste international*. [Collection] S Surréalisme, Bucarest : Imprimerie « Slova ».

---. (1945a). *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*. Bucarest: Imprimeriile « Independenţa ».

GHERASIM LUCA, PĂUN, P., TEODORESCOU, V., et TROST. (s.d. [nov. 1946?]). [Lettre à Breton]. http://www.andrebreton.fr/.

---. (s.d. [mars 1947?]). [Lettre à Breton]. http://www.andrebreton.fr/.

GHERASIM LUCA, NAUM, G., PĂUN, P., TEODORESCOU, V., et TROST. (1946). *L'Infra-Noir : préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*. [Collection] S Surréalisme. Bucarest.

MAGRITTE, R. (2001). *Écrits complets*. Éd. André Blavier. Paris : Flammarion.

---. (2001a). *Le Surréalisme en plein soleil. Manifeste No 1 : L'Expérience continue* (1946). *Écrits complets*. Éd. André Blavier. Paris : Flammarion, p. 210-211.

---. (2001b). *Le Surréalisme en plein soleil. Manifeste No 2 : Le Lever du soleil.* (1946). *Écrits complets*. Éd. André Blavier. Paris : Flammarion, p. 217-219.

---. (2001c). *Manifeste de l'amentalisme*. *Écrits complets*. Éd. André Blavier. Paris : Flammarion, p. 221-224.

---. (2001d). « Peinture 'objective' et peinture 'impressionniste' » (1946). *Écrits complets*. Éd. André Blavier. Paris : Flammarion, p. 181-183.

MARIËN, M. (1979). *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Bruxelles : Éditions Lebeer-Hossmann.

PĂUN, Paul. (1939). *Plamânul salbatec*. Bucarest : « Bucovina ».

---. (2006). *Le Poumon sauvage* (fragment). Trad. Dumitru Tsepeneag. In POP, I. *La Réhabilitation du rêve : une anthologie de l'avant-garde roumaine*. Paris : Maurice Nadeau, EST, IRC, p. 592-593.

---. (1945). *Marea palidă*. Bucarest : Colecţia Suprarealistă.

---. (2006). *La Mer pâle* (fragment). Trad. Dumitru Tsepeneag. In POP, I. *La Réhabilitation du rêve : une anthologie de l'avant-garde roumaine*. Paris : Maurice Nadeau, EST, IRC, p. 594-600.

---. (1947). *Les Esprits animaux.* Collection Surréaliste Infra-Noir. Bucarest : Imprimerie Socec.

---. (1947a). *La Conspiration du silence*. Collection Surréaliste Infra-Noir. Bucarest : Imprimerie Socec.

SYLVESTER, David et Sarah WHITFIELD, éds. (1993). *Oil Paintings and Objects, 1931-1948*. T.II de Sylvester, David, éd. *René Magritte: Catalogue raisonné*. Anvers: Fonds Mercator et Menil Foundation.