



LA « VOYEURISATION » DU PUBLIC DANS LA PERFORMANCE SURREALISTE A L'EXEMPLE DE « L'ACTE MANQUE » (1938), « PRIERE DE TOUCHER » (1947) ET « BANQUET CANNIBALE » (1959) - UNE KAMPFANSAGE¹ A LA MORALE SOCIALE

LEHMANN, Maria-Rosa

PhD student, Sorbonne-Panthéon Paris 1

lehmannmariarosa@gmail.com

Abstract: The Process of the Audiences' 'Voyeurisation' in Surrealist Performance - Challenging Society's Morals Through the "Unconsummated Act" (1938), "Please Touch" (1947) and "Cannibal Banquet" (1959)

In their major performances – "The Unconsummated Act" organized for the inauguration of the Exposition internationale du Surréalisme in 1938, "Please Touch" presented at "Le Surréalisme en 1947" and "Cannibal Banquet", realized for the opening of the "Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)" in 1959-, the surrealists introduced a special play with the audience. Taking advantage of the fact that these scandalous events, mostly built on the naked (female) figure, drew in a large number of spectators, they involved those present in their games and made them (un)voluntary participants. By simply being there and looking at what happened before him, the spectator became an accomplice in the surrealists doing. Because of his desire to gaze upon the differently staged and naked female body, the surrealists exposed his apparent satisfaction of looking. The spectator was therefore openly stigmatized: he became a voyeur.

Key words: Surrealism, Performance, Audience, Voyeurism, Society.

L'histoire de l'art est, par nature, toujours associée au sens visuel. On lui attribue la possibilité d'une contemplation objective et d'une connaissance théorique sur la matière : contempler une œuvre d'art, cela signifie d'abord regarder. Ce regard théorique du connaisseur exige une distance entre l'œuvre d'art et le public : le regard « [...] plus que tous les autres sens, objective et maîtrise. Il crée de la distance et il maintient cette distance », souligne Luce Irigaray (Hans et Lapouge, 1978, 50). Dans le cadre de cette contemplation professionnelle des œuvres d'art, le regard, neutre, objectif et distancié, est autorisé.

En revanche, avec leurs performances, les surréalistes détruisent cette distance neutre présupposée par les théoriciens de l'art. Tout au contraire, leur public est véritablement enveloppé dans le spectacle qui se déroule sous leurs yeux. Le regard est im-

¹ Déclaration de guerre.



pliqué dans le message de l'œuvre d'art, et devient une sorte d'action. De par cette ouverture du regard auparavant passif à un regard qui engendre une action qui, à son tour, demande une réaction de la part du public, la vision permet d'introduire le questionnement sociétal qui étaient celui des surréalistes dès leurs débuts.

Dans leurs expositions, grâce à ces performances, les membres du groupe créent une sorte de « *Begegnungszene* », un espace de rencontre, une nouvelle situation pour le spectateur (Czirak, 2012, 12) - situation qui rejette les définitions classiques du regard et qui provoque une sorte de lien entre expérience visuelle et participation sociale. Dans son article « Désir visuel et cinéma narratif », Laura Mulvey souligne que l'homme a toujours été défini par un « désir de regarder et sa fascination pour la forme humaine » (Mulvey, 1994, 51). Il est dans notre nature de regarder. D'où aussi le fait que, dès le XIXe siècle, le corps devenait l'objet central de l'expérience visuelle. Il devient ainsi normal de « s'imaginer le corps comme visualisé et tangible » (Waldenfels, 1998, 34). La question est de savoir comment on regarde le corps d'autrui. Des enjeux de pouvoir (*Machtverhältnisse*) se posent : est-ce que la personne regardée est objectifiée/ fétichisée à travers son corps (sexuel), dans ce cas demeure-t-elle passive, impuissante ? Ou est-ce que la personne regardée a un pouvoir en soi et demeure donc active dans ce jeu de regard-tension ?

Si l'on considère la nature sensuelle des performances surréalistes – qu'il s'agisse de la danseuse à demi-nue hystérique de *l'Acte manqué* (1938), ou du sein tridimensionnel qui orne la couverture du catalogue *Prière de toucher* (1947), ou encore du corps de cette femme dénudée sur lequel est arrangé un dîner luxurieux lors du *Banquet cannibale* (1959) - ce regard impliqué et participatif du public, qui semble donc occuper la position du pouvoir dans ce jeu entre qui regarde et qui est regardé, se transforme vite en un regard voyeuriste. En lien avec la nudité et le caractère fétichiste de ces performances, les spectateurs ne font pas uniquement contempler l'œuvre d'art (la performance), mais trouvent du plaisir à travers le corps (féminin) objectifié présenté sous leurs yeux. Ils deviennent donc de véritables voyeurs.

Benjamin Karpman définit le voyeurisme comme un « besoin pathologique de se fixer visuellement sur une forme de nudité pour une source de satisfaction au lieu de l'acte sexuel dit normal » (Smith, 1967, 585-586). Le terme « voyeurisme » a ainsi toujours une connotation négative fondé sur des discussions cliniques des psychanalystes. Il s'agit d'un acte transgressif ; un voyeur étant quelqu'un qui ne sait pas agir conformément à ce qui est établi par l'ordre social. Il regarde ce qui est privé, interdit, et ceci souvent sans permission - caché.

Ulrich Stadler lie donc surtout la mauvaise réputation du terme aux conceptions rigides de la culture occidentale et au puritanisme de cette dernière (Stadler et Wagner, 2005, p.11). À travers leurs performances qui introduisent toutes un jeu autour du voyeurisme, on peut alors dire que les surréalistes mettent à jour ces normes sociales inutiles à leurs yeux, et font découvrir au spectateur ses propres désirs inhérents et refoulés ; qu'ils veulent, en effet, regarder et trouver satisfaction dans le corps humain (féminin). Plus frappant encore, les surréalistes font agir sur ces pulsions masquées. Le



voyeurisme, pour eux, est une sorte d'instrument d'exploration de soi, une soi-disant *Aufklärungsmittel* pour susciter le public à ne plus laisser ses pulsions instinctives être freinées par les règles et les mœurs d'une société dite civile.

1. Le regard impliqué : la destruction de la distance entre « regardeur » et « regardé » dans *L'acte manqué* (1938)

En 1938, lors de l'inauguration de l'*Exposition internationale du surréalisme* qui a lieu à la galerie des beaux-arts de Georges Wildenstein à Paris, les surréalistes organisent une performance intitulée *l'Acte manqué*, présentée par la danseuse française Hélène Vanel - surnommée par les surréalistes « l'Iris des brumes » (*Dictionnaire*, 1938, s.p.). Censée imiter une crise d'hystérie, celle-ci se met en scène dans une gestuelle corporelle caractéristique de la pathologie. Prisonnière de deux tensions extrêmes, la contrainte par l'inconscient de devoir se mouvoir et la soudaine rigidité (Andre, Lanouziere et Richard, 1999, 139), la danseuse est une apparition terrifiante mais aussi, à la fois, sensuelle.

S'appuyant sur des théories de la danse dite moderne (Horst et Russel, 1961, 24), *l'Acte manqué* se divise en trois parties. Seule la dernière partie de la performance, cependant, l'apothéose intitulée par la presse *Arc hystérique*, est documentée par des photographies. L'observation suivante se concentrera exclusivement sur cette partie exemplaire : la dernière partie et l'apogée de *l'Acte manqué*¹.

A minuit, deux heures après l'ouverture officielle de l'exposition, Hélène Vanel jaille tout à coup des coulisses « comme un tourbillon dans un mouvement inouï qui entraîna toute l'assistance dans un délire démentiel » (s.n., « Skandal », 1938, s.p.). Vêtue d'une chemise de nuit blanche déchirée qui recouvre à peine son beau corps (s.n., « Skandal », 1938, s.p.), la danseuse chemine à travers la salle principale de l'exposition, entre des spectateurs stupéfiés. Elle s'arrête devant un fourneau, placé au centre de la grande pièce de la galerie - seule vraie source d'éclairage de l'espace. Elle s'y penche dessus, la lumière illumine son visage où la folie qui a pris possession de la danseuse est bien visible. Elle semble en transe, fascinée par les mouvements de la lumière. Finalement, Hélène Vanel s'éloigne du fourneau et bondit sur un des lits qui sont posés aux coins de la salle principale. Elle s'y enroule et se contorsionne, pour enfin achever la performance avec le célèbre arc hystérique.

Phénomène typique d'une crise d'hystérie (Eidenbenz, 2012, 56), celui-ci est formé par l'extrême contraction de l'ensemble des muscles. Les muscles dorsaux étant les plus puissants du torse, le corps se contorsionne vers l'arrière – et ceci d'une manière absolument violente. *L'Acte manqué* incarne donc l'expression par excellence de la *phase*

¹ Pour une étude détaillée de *l'Acte manqué* dans sa totalité, voir : Maria-Rosa, LEHMANN, « *L'Acte manqué* : le surréalisme entre folie et performance - Un corps placé sous le signe de l'hystérie », *Acta Iassyensia Comparationis (AIC)*, 2016, n°17 : Folie/ Madness



de clownisme où la crise atteint son paroxysme de violence et qui se définit par les attitudes les plus extrêmes et les plus passionnelles (Charcot et Richter, 1884, 109). La femme hystérique, Hélène Vanel, explose, présente des convulsions, des spasmes et illustre un esprit en pleine ébullition.

L'usage exagéré de cette posture dans *l'Acte manqué* doit se lire cependant aussi comme l'accentuation du côté sexuel de la pathologie - phénomène surtout avancé par les médecins au début des discussions sur l'hystérie¹. Laissant de côté la violence de la pose, l'arc de cercle fait particulièrement valoir la sensualité de la gorge.

Ainsi, la performance provoque-t-elle deux émotions contraires chez l'observateur : d'un côté, on est attiré par les mouvements sensuels de la crise et la quasi nudité de la danseuse, tandis que de l'autre, les mouvements distordus, grotesques et si exacerbés d'Hélène Vanel suscitent la répugnance de ceux qui assistent au spectacle. Il en résulte, chez le spectateur, un tourment intérieur, figé entre désir et répugnance.

La fascination pour *l'Acte manqué* est vive. Effectivement, selon la presse, la performance fut le « plus gros succès de la soirée » et dans la foule, les spectateurs se serrent « comme des fous » pour en témoigner (Jovial, 1938, s.p.). Alléché par la gestuelle lascive de la danseuse, le public ne peut pas tourner le dos - malgré la souffrance visible de la « malade », malgré ses mouvements grotesques et agressifs. Hélène Vanel devient un fantasme, transposé hors du réel. Et le regard du spectateur devient obsessionnel, prédateur et aliéné – une description qui, d'après François Derivery, définit de manière singulière le regard voyeur (Derivery, 2009, 61-62). Le public n'est plus simple observateur, mais se transforme en spectateur-voyeur.

À cet égard il faut évoquer brièvement le sujet de la performance choisi par les surréalistes : l'hystérie qui a été toujours associée au voyeurisme - et ceci dès le début des discussions autour de la pathologie (Brugger, Gorsen et Schröder, 1997, 17). Il suffit de rappeler que les « leçons » de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière s'entendaient comme de véritables sessions où il présentait, on peut même dire exposait, les spasmes et contractions de ses pauvres patientes devant des curieux qui n'appartenaient pas toujours au corps médical. Mais étant donné qu'il s'agissait, dans le cas de Charcot, d'une étude médicale, le voyeurisme montré par le médecin et son public a été, dans un certain sens, autorisé. Les voyeurs sont protégés – ils regardent à distance, au travers de l'œil médical, neutre et objectif. La communication entre le médecin-observateur et la patiente-objet, établie par le regard médical, est alors une forme de distance (Wulf et Kamper, 1984, p.21).

Cette distance, les surréalistes l'effacent. Ils suppriment la communication distanciée de la profession médicale, créée grâce à une séparation hiérarchique de la salle

¹ Les photographies d'Augustine, à demi habillée, telle que la représente Jean-Martin Charcot, clichés si admirés par les surréalistes, sont porteurs d'une sexualité choquante, et leur impact n'est pas dénué d'une certaine visée érotique.



où se réunissent le médecin, la patiente, et les observateurs¹. Au contraire, les surréalistes ne présentent l'*Acte manqué* ni éloigné du public, ni sur une scène ou un plateau surélevé, mais en plein milieu de leurs spectateurs-voyeurs. La folle n'a pas sa propre place, il n'y a pas une stricte division entre l'observateur et l'objet regardé. Tout au contraire, les surréalistes créent une véritable proximité exagérée entre la folle et le public. Soudainement, le spectateur se retrouve tout proche de l'objet de leur fascination - et ceci dans un endroit aussi exigu que la galerie de Georges Wildenstein où « la foule s'écrase » (Fermet, 1938, s.p.).

Par contre, pour se donner entièrement à ses fantasmes, déclenchés par l'acte voyeur, il est nécessaire de disposer d'une distance entre l'observateur-voyeur et la personne-objet (Springer, 2008, p.27). L'acte voyeur se fait secret et son regard reste pour toujours caché – la distance est présumée pour garder le secret. Et du fait de cette distance, le voyeur ne va jamais ouvertement se confronter à l'objet de son désir. Dans *l'Acte manqué*, cependant, les surréalistes confrontent de la manière la plus directe possible le spectateur-voyeur avec la femme hystérique devenue objet-fantôme. Étant donné cette confrontation si rapprochée, le spectateur doit affronter ses propres désirs. Il ne peut plus les cacher car il ne peut plus poursuivre l'acte voyeur en secret, caché aux yeux de son objet-fantôme. Les surréalistes créent alors une tension entre l'activité voyeuriste éloignée/secrète et l'immédiateté de cette confrontation avec l'objet-fantôme.

Dans leur performance suivante, mise en scène dans le cadre de l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght en 1947, *Le surréalisme en 1947*, les surréalistes augmentent encore cette tension. Grâce à *Prière de toucher*, le catalogue performatif, réalisé par Marcel Duchamp en collaboration avec Enrico Donati, les membres du groupe créent un véritable malaise entre leurs spectateurs-voyeur eux-mêmes car, en plus de se confronter à leur objet-fantôme, ils doivent également affronter le regard des autres qui observent l'action voyeuriste, prêts à la juger.

2. Le regard jugé : voyeur vs. voyeur dans *Prière de toucher* (1947)

L'édition de luxe de *Prière de toucher*, édité en 999 exemplaires, est ornée d'un sein féminin représenté en trois dimensions sur la couverture : des soi-disant « falsies » industriels (Laroche, 2014, 83) - des coussinets en mousse-caoutchouc montés sur velours et collés sur carton, créent l'effet.

Concernant la problématique de la performance surréaliste, se pose tout d'abord la question de savoir pourquoi inclure une telle œuvre qui est, essentiellement, un objet immobile. En effet, *Prière de toucher*, ou plus précisément son caractère tridimensionnel,

¹ Cette séparation d'espace, représentant la malade (et Charcot) d'un côté de la salle, clairement éloignée des observateurs présents, est bien visible dans l'œuvre de Pierre Aristide André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, huile sur toile, 1887, Université Descartes, Paris. Voir aussi : « Der medizinische und morbide Blick. Kalte Augen und schamlose Blicke », in : Peter, SPRINGER, *Voyeurismus in der Kunst*, Dietrich reimer Verlag, Berlin, 2008, p.373-378



atteste d'un fort penchant pour l'art de la performance. Dès lors qu'il souhaitait prendre en main le catalogue, le spectateur était littéralement_forcé de toucher cette partie intime du corps féminin. L'objet de Duchamp a besoin de la présence, voire d'une action de la part du spectateur. C'est seulement avec l'acte physique de le tenir (ou de refuser de le tenir) que peut se manifester le message final de *Prière de toucher* : un commentaire de Duchamp sur l'intimité du toucher. Plus qu'un simple livre de documentation sur les œuvres exposées, l'objet auparavant passif se transforme en véritable œuvre performative qui induit, chez le public, une véritable réaction. La nature tactile de ces couvertures de *Prière de toucher*, de même que leur caractère ouvertement érotique (dû aux seins féminins nus), sont à l'origine de cette « performance » qui implique la « touche » du spectateur.

Le toucher est plein de significations sous-entendues, il est lié à des règles formelles et sociales (Classen, 2005, 13). Nombre de restrictions et d'interdits sociaux dictent le comportement de notre sens tactile. L'objet de Duchamp autorise le spectateur, l'invite même à toucher une partie du corps féminin spécifiquement intime, la poitrine - et ceci en public, ce qui est, normalement, interdit (Mahon, 2005, p.137). En un sens, *Prière de toucher* détruit donc les tabous qui interdisent toute manifestation libre et publique de son désir et de sa sexualité.

Cependant, il est plus difficile que l'on ne pense de dompter un comportement social. Face au corps sexuel féminin, et à son propre désir, dans un cadre tout à fait public, le spectateur ressent malaise et appréhension. L'invitation faite par Marcel Duchamp et la crainte du visiteur, née des interdits sociaux qui lui ont été inculqués, s'affrontent (Decimo, 2004, 198). La suggestion évoquée par le catalogue est celle d'un dialogue avec le spectateur, dialogue qui l'entraîne sur le terrain de la confusion, par son message ambigu, voire contradictoire. Toucher, oui je le souhaite, mais toucher, normalement, c'est interdit. Le livre invite à l'acte, mais conforte simultanément sa négation : « toucher est permis mais la tradition, les codes esthétiques intrinsèques et les tabous sexuels ont un effet d'inhibition sur le spectateur » (Van Damme, Van Rossem, Van Eeckhaus, 2007, 14-15).

Parce qu'il est invité à toucher, parce qu'il peut s'échapper de ce jeu en refusant cette dite invitation, le spectateur-acteur est stigmatisé, sous le regard des observateurs, comme pervers (dans le sens de rompre avec les tabous sexuels concernant le corps féminin, le public et le toucher). Et les observateurs qui restent passifs devant le catalogue, par le fait même de regarder l'acte des spectateurs-acteurs, prennent tout de même part à l'action car ils se transforment en observateurs-voyeurs. Ils observent les autres dans leurs actions, ils s'imposent dans leur expérience privée et deviennent de véritables « peeping Tom » (Phillips, 2010, 55-56). Sur ce point, les surréalistes reviennent à ce qu'Adam Czirak définit comme communication interpersonnelle et sociale du regard (Czirak, 2012, 13). En terme de contextes sociaux, le regard agit de manière normative (non, tu n'as pas le droit). Regarder quelque chose ou quelqu'un, tout comme le fait d'être regardé soi-même, est ainsi potentiellement déstabilisant. Il n'est pas inhabituel de se sentir contrôlé ou jugé par le regard d'un autre. Et c'est exactement ce qui se passe dans *Prière de toucher*. La personne qui observe l'acteur pendant son action



intime de toucher se métamorphose en voyeur-régulateur. Le regard de cet autrui est l'expression d'une puissance, car c'est dans le pouvoir de ce voyeur-régulateur de juger l'action du spectateur-acteur (Widmer in Stadler et Wagner, 2005, 147). Ceci crée du malaise parce que le dernier doit se demander comment les autres (les voyeurs-régulateurs) le voient pendant son acte de dépassement des règles sociales.

Avec *Banquet cannibale*, un diner sur le corps d'une femme dénudée, mis en scène lors de l'inauguration de *l'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S)* qui a lieu à la galerie Daniel Cordier à Paris en 1959, les surréalistes changent leur tactique. Contrairement aux autres performances, ils forcent alors les spectateurs, grâce à une grille, une véritable barrière physique, à conserver une distance entre eux et les performeurs-acteurs. Ils refusent tout d'abord au public la proximité qui avait été créée par *l'Acte manqué*, aussi le rôle actif qu'induisait *Prière de toucher*. Cette fois-ci, le public est entièrement réduit à regarder. Pire encore, le fait de regarder la scène qui se déroule sous leurs yeux, de regarder sans agir, rend les spectateurs-voyeurs aussi coupables que ceux qui sont activement impliqués dans la performance.

Le jeu du voyeurisme lancé par les surréalistes atteint donc son point culminant.

3. Le regard coupable : le voyeur devient complice de l'acte dans *Banquet cannibale* (1959)

Le *Banquet cannibale* se construit comme suit : une jeune femme nue, recouverte d'un filet doré aux mailles fines, est couchée, immobile, sur une table recouverte d'une grande nappe blanche qui tombe jusqu'au sol. Elle porte une sorte de couronne de fleurs et, autour de sa tête, sont disposés différentes plantes et différents fruits. Tout son corps est entièrement recouvert de homards, de fruits, de poissons, de viandes et six convives, assis autour de la table, « [...] la dégustent, heureux de ce festin prodigieux » (s.n., « Succès complet », 1959, p.7).

Le diner surréaliste est empreint d'une certaine violence sous-jacente¹. Au lieu de faire office de simple table sur lequel serait posé le diner, la femme se transforme en véritable « objet de consommation » (Alexandrian, 1977, 254) : sur les photos, les invités ont l'air de consommer le corps féminin lui-même. L'une des photographies de Roger Van Hecke, conservées dans la bibliothèque Kandinsky, devient représentative de cette transformation. Un des invités s'y découpe un morceau de viande disposé sur le ventre de ce corps immobile et le pique avec la fourchette. L'image procure fortement l'impression que cet invité ne coupe pas uniquement quelque chose placé sur le corps féminin, mais bien le corps même de la femme. Le diner surréaliste, largement connu sous ce nom significatif du *Banquet Cannibale*, symbolise donc la cannibalisation d'une jeune femme².

¹En effet, la violence fait souvent surface dans la pensée surréaliste. Voir : Jacqueline, CHENIEUX-GENDRON, Timothy, MATTHEWS, *Violence, théorie, surréalisme*, Lachenal & Ritter, 1994, p.209

² Lettre de Dominique Bürgi à l'auteur, 19 novembre 2013



Elle, en revanche, semble forcée de demeurer immobile, elle n'a aucune possibilité de défense contre le moindre acte de la part de ces six invités. Elle n'est pas attachée au sens propre, mais les surréalistes effacent, de manière symbolique, ses extrémités. Des draps blancs qui recouvrent ses bras et ses jambes, semblent les supprimer et créent simultanément l'impression que la femme est fixée fermement à la table. L'impression ainsi créée que la femme est attachée à la table fait qu'elle semble livrée aux invités de la cérémonie. Elle doit rester allongée devant les invités, exposée et immobile, tandis qu'ils utilisent, eux, son corps.

Et le spectateur est témoin de cette violation du corps féminin. Des milliers de personnes veulent observer la cannibalisation du corps de cette belle femme dénudée, qui a lieu dans la dernière salle de la galerie, la « salle rouge ». Une grille crée une solide barrière entre le festin et le public qui pousse dans la pièce pour assister à l'événement. Il est permis au spectateur de contempler la scène mais les surréalistes limitent, effacent même, toute possibilité d'en faire activement partie. Cette restriction, néanmoins, ne semble pas freiner les visiteurs de l'exposition. Bien au contraire, cette interdiction de participer activement à la consommation de la jeune femme semble sidérer le public. Si grande est l'anticipation et la frustration du spectateur que Jean-Claude Silbermann se souvient de devoir à « [...] plusieurs fois desserrer les mains d'hommes accrochées aux barreaux. »¹

Banquet Cannibale devient donc un véritable « spectacle voyeuriste » (Schulz, 1993, 126). À première vue, face à cette grille qui le sépare de ce diner luxurieux, le spectateur semble en même temps impuissant (car il ne peut pas approcher), mais aussi innocent par rapport à la cannibalisation de la femme. Cependant, rien ne saurait être plus éloigné de la vérité. La femme-objet est entièrement livrée non seulement à ceux qui la dégustent, mais aussi aux yeux avides du spectateur-voyeur. Et les invités qui commettent l'acte atroce de cannibaliser la femme allongée devant eux sont entièrement exposés, eux aussi, face au public. De ce point de vue, l'instance puissante est en vérité le spectateur-voyeur.

Mais les surréalistes vont encore plus loin dans leur jeu. Le fait de regarder les six invités manger la femme, ce stimulus visuel, cela revient à s'identifier avec eux. Grâce au regard voyeur, donc, se développe le phénomène de « Einfühlung » - l'immersion totale dans cette scène assumée de manière visuelle (Tan in Curtis et Koch, 2009, 188) : les spectateurs se retrouvent dans l'action des six cannibales. Même s'il est donc, physiquement, séparé de la cannibalisation/violation de la femme, le spectateur est néanmoins impliqué dans l'action qui se déroule devant lui. En effet, parce qu'il continue à observer le viol de la chair de la femme, il s'identifie avec l'acte. Son regard l'implique dans la consommation du corps.

La femme-table, la comestible, ne peut se défendre ni contre ses violeurs véritables, ceux qui la mangent, ni contre les violeurs passifs, les spectateurs-voyeurs, ceux qui la regardent.

A travers le regard, les surréalistes forcent des situations de communication ou de confrontation entre leur public et leurs performances. Le regard devient un autre

¹ Lettre de Jean-Claude Silbermann à l'auteur, 4 avril 2015



instrument, une autre arme contre les règles et mœurs sociales qui, d'après les surréalistes, freinent le développement du libre individu. La « voyeurisation » du public, un processus qui a lieu dans toutes les performances surréalistes, est alors censée réveiller le spectateur. Face à ces jeux voyeuristes, les surréalistes essayent de rendre visible et d'exposer tout d'abord les pulsions refoulées de chacun (sexuelles ou morbides), pour ensuite faire découvrir au spectateur que - et jusqu'à quel point - la société nie et opprime ses pulsions.

Le phénomène de la « voyeurisation » du public dans la performance surréaliste est alors une véritable déclaration de guerre à la morale sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXANDRIAN, SARANE, 1977. *Les libérateurs de l'amour*, Paris : Seuil.
- ANDRE, JACQUES, LANOUZIERE, JACQUELINE, RICHARD, FRANÇOIS, 1999. *Problématiques de l'hystérie*, Paris : Dunod.
- BRUGGER, INGRID, GORSEN, PETER, SCHRÖDER, KLAUS ALBRECHT, 1997. *Kunst und Wahn*, Cologne: DuMont Buchverlag.
- CALVERT, CLAY, 2004. *Voyeur nation. Media, privacy, and peering in modern culture*, Cambridge: Westview Press.
- CHARCOT, JEAN MARTIN et RICHER, PAUL, 1984. *Les démoniaques dans l'art*, 1^{er} édition, Paris : Macula.
- CLASSEN, CONSTANCE, 2005. *The book of touch*, Oxford/ NYC: Berg.
- CZIRAK, ADAM, 2012. *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld: Transcript.
- DECIMO, MARC, 2004. *Marcel Duchamp mis à nu à propos du processus créatif*, Dijon : Les Presses du Réel.
- DERIVERY, FRANÇOIS, 2009. *Art et voyeurisme. Des pompiers aux postmodernes*, Campagnan : Editions EC.
- Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, 1991. 2^e édition, Paris : José Corti (1^e édition : Paris, Galerie des Beaux-arts, 1938)
- Dossier de presse d'André Breton*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- EIDENBENZ, CELINE, 2012, « 'L'âme renversée'. L'arc hystérique et ses corps à rebours autour de 1900 », *Pulsion(s). Art et déraisons*, Waterloo/ Namur : Musée Félicien Rops.
- FERMET, MARIE-LOUISE, 04.02.1938, L'exposition surréaliste, *La Lumière*.
- HANS, MARIE-FRANCOISE et LAPOUGE, GILLES, 1978. *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris : Editions du Seuil.
- HENNIG, JEAN-LUC, 1981. *Le voyeur. Enquête sur une passion singulière*, Paris : Albin Michel.
- HORST, LOUIS et RUSSEL, CAROLL, 1961. *Modern dance forms in relation to other modern arts*, New York: Dance Horizons.



- JOVIAL, GRINCHEUX, 21 janvier 1938, Le vernissage de l'exposition surréaliste, *Beaux-arts*.
- LAROCHE, HADRIEN, 2014. *Duchamp déchets*, Paris : Editions du regard.
- LAVIN, MICHAEL, "Voyeurism. Psychopathology and theory", in: Laws, D. Richard et O'Donohue, William, 2008. *Sexual deviance. Theory, assessment and treatment*, 2eme edition, New York/ London : The Guilford Press.
- MAHON, ALYCE, 2005. *Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968*, Londres: Thames & Hudson.
- Marcel Duchamp Notebooks, Archive of American Art, Washington D.C.
- MULVEY, LAURA, « Visuelle Lust und narratives Kino », in: Liliana, WRISSBERG, 1994. *Weiblichkeit und Maskerade*, s.l.: Zeitschriften Fischer.
- NICOL, FRANÇOISE et PERRIGAULT, LAURENCE, 2014. *La scène érotique sous le regard*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- PASINI, WILLY, 1998, *Nourriture et amour. De passion dévorante*, Paris : Editions Payot & Rivages.
- PHILLIPS, SANDRA S., 2010. *Exposed. Voyeursim, surveillance and the camera*, Londres : Tate Publishing.
- RANCIERE, JACQUES, 2008. *Le spectateur émancipé*, s.l.: La Fabrique éditions.
- RODOSTHENOUS, GEORGE, 2015. *Theatre as voyeurism. The pleasures of watching*, s.l.: Palgrave Macmillan.
- s.n., 20.12.1959, « Succès complet pour la huitième exposition surréaliste », *Tribune de Lausanne*.
- s.n., 25.01.1938, « Skandal um eine ,Kunst'-Ausstellung », *Recklinghauser Zeitung*.
- SCHULZ, ISABEL, 1993, « *Edelfuchs im Morgenrot* ». *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, Munich, Verlag Silke Schreiber.
- SMITH, SPENCER R., 1967. « Voyeurism. A review of the literature », *Archives of sexual behavior*, vol.5, n°6.
- SPRINGER, PETER, 2008. *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- STADLER, ULRICH et WAGNER, KARL, 2005. *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*, Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- TAN, ED, « Wenn wir uns so gut auf die Kunst des Einfühlens verstehen, praktizieren wir es dann nicht ständig? », in: CURTIS, Robin, et KOCH, Gertrud, 2009. *Einführung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Munich : Wilhelm Fink.
- VAN DAMME, CLAIRE, VAN ROSSEM, PATRICK, VAN EECKHAUS, MARIJEKE, 2007. *Touch me. Don't touch me*, Gent : Academia Press.
- WALDENFELS, BERNHARD, 1998. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- WULF, CHRISTOPH et KAMPER, DIETMAR, 1984. *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.