

Faculté de philosophie, arts et lettres

**La position ambiguë des femmes dans
le surréalisme
Le cas d'Irène Hamoir dans l'expérience
collective bruxelloise**

Auteur : Elisa PIROTTE
Promoteur : Pierre PIRET

Année académique 2020-2021
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale à finalité didactique

Table des matières

Introduction.....	5
Chapitre 1 : Scutenaire-Hamoir ou l'énigme d'une collaboration.....	9
1.1. « Ombelle » et l'imposture	10
1.1.1. Analyse d' « Ombelle »	11
1.1.2. Catherine Daems et la polémique	14
1.1.3. Marcel Mariën, ses frasques surréalistes	17
1.2. Être une femme dans l'ombre de son époux.....	19
1.3. L'écriture collaborative	21
1.3.1. L'œuvre plurielle	21
1.3.2. Les activités collectives surréalistes	23
1.3.3. Histoire de la collaboration artistique	25
1.3.3.1. La collaboration assumée et la symbiose	26
1.3.3.2. La collaboration asymétrique	27
1.3.4. Le cas du couple Scutenaire-Hamoir	28
Chapitre 2 : Une histoire de femmes mène-t-elle à une littérature féminine ?	31
2.1. A travers un siècle d'émancipation littéraire et sociale.....	32
2.1.1. Le carcan social du 19 ^e siècle	32
2.1.2. Le nouveau souffle du 20 ^e siècle	33
2.1.3. Les nouvelles voies culturelles	34
2.2. « On la dit-femme, on la diffâme »	37
2.2.1. Une norme « féminine » ?	37
2.2.2. Étudier le genre au prisme de la psychanalyse	39
2.2.3. Une place artistique ambiguë	42
Chapitre 3 : Un paradoxe surréaliste – la muse romantique et révolutionnaire.....	43
3.1. Un tremplin vers une pseudo-émancipation.....	44
3.1.1. Aux origines, un homme	44
3.1.2. Trois générations de femmes surréalistes.....	47
3.1.2.1. La première génération	47
3.1.2.2. La seconde génération	49
3.1.2.3. La troisième génération	50
3.1.2.4. Et aujourd'hui ?	51
3.2. Sous le regard des hommes : du concret à l'idée.....	52
3.2.1. Une vision freudienne de la féminité	53
3.2.2. Réconciliation de l'amour et de l'éros	55
3.2.2.1. La toute-puissance de l'amour et de l'éros.....	55
3.2.2.2. De l'amour dévorant à l'amour divin, selon Dali	56
3.2.3. Sujets ou objets ?	57
3.2.3.1. Le morcellement et la réification des corps.....	58
3.2.3.2. Tentative de l'impossible	60
3.2.3.3. Man Ray, René Magritte, Salvador Dali, Hans Bellmer, ... et Meret Oppenheim ?	60
3.2.3.4. Le <i>male gaze</i>	61
3.2.4. Une muse aux multiples facettes	62
3.2.4.1. La muse : de l'Antiquité aux surréalistes	63
3.2.4.2. La femme-enfant : un chemin privilégié vers l'inconscient	63
3.2.4.3. La femme ésotérique, fatale et obsédante.....	65
3.2.4.4. Le rapport privilégié à la nature	66

Chapitre 4 : Irène l'inspiratrice, Irine la créatrice	68
4.1. Qui était Irène Hamoir ?	69
4.2. Quelle place pour le féminisme dans le surréalisme ?	72
4.3. Irine créatrice	74
4.3.1. <i>Boulevard Jacqmain</i> (1953)	75
4.3.1.1. Présentation de l'œuvre	75
4.3.1.2. Thématiques et techniques surréalistes	76
4.3.1.3. En tant que femme surréaliste	80
4.3.1.4. Style et sujets de prédilection	84
4.2.2. <i>La cuve infernale</i> (1939)	85
4.2.2.1. « La cuve infernale »	85
4.2.2.2. « Lente veillée »	87
4.2.2.3. « Deux nègres »	90
4.2.2.4. « Le retour de Robert Sirdieu »	91
4.2.2.5. « Procès-verbal »	94
4.2.2.6. « La tourterelle turque »	95
4.2.2.7. Conclusion : un style assez unifié	96
4.2.3. <i>Corne de Brune</i> (assemblé en 1976)	97
4.2.3.1. Le recueil	97
4.2.3.2. Sélection de textes	99
4.2.4. <i>Le Fort d'Orio</i> (1937)	101
4.2.5. <i>Croquis de rue</i> (assemblé en 1992)	101
4.2.6. Participations collectives	102
4.2. Irène l'inspiratrice	103
4.2.2. Sa relation amoureuse avec Scutenaire	104
4.2.3. Amie, modèle et collègue de Magritte	105
4.2.3. Figure collective	108
Conclusion	109
Remerciements	111
Bibliographie	112

Introduction

« Surprise et soulagement, Irène Hamoir, la veuve de Scutenaire, a légué à l'État plus de soixante Magritte et la fabuleuse bibliothèque du poète ! »¹, peut-on lire dans le journal *Le Soir* quelques mois après le décès d'Irène Hamoir en 1994. Parfois citée pour avoir été l'épouse de Louis Scutenaire – poète surréaliste bruxellois renommé –, quelques fois évoquée pour sa relation amicale avec le célèbre peintre René Magritte – duquel elle hérita une centaine d'œuvres – et souvent citée lorsqu'il s'agit de parler du legs artistique important qu'elle fit à l'État après sa mort ; le nom d'Irène Hamoir reste aux abonnés absents dans la plupart des anthologies et des recherches sur le surréalisme bruxellois.

« La veuve de Scutenaire » était pourtant loin d'être une simple égérie fréquentant le groupe bruxellois par les liens de l'alliance. Créatrice dynamique, inspiratrice au caractère bien trempé, Hamoir était une véritable figure centrale dans l'aventure surréaliste. Plus que ça, elle fut la seule femme à pouvoir être considérée comme membre à part entière du groupe. Au-delà de nombreuses créations collectives, Hamoir est à l'origine d'un roman (*Boulevard Jacqmain*, 1953), d'un recueil de contes (*La cuve infernale*, 1939), d'un recueil poétique (*Corne de Brune*, assemblé en 1976), d'un scénario cinématographique (*Le Fort d'Orio*, 1937) et d'un recueil de chroniques journalistiques (*Croquis de rue*, assemblé en 1992). Certaines de ses œuvres sont toutefois au centre de controverses : les a-t-elles vraiment écrites ? Alors que certains évoquent une écriture à quatre mains avec Louis Scutenaire, d'autres tels que Catherine Daems prétendent qu'elle aurait juste signé de son nom les œuvres de son mari.

La décrédibilisation de sa production artistique face à celle de son mari et sa double position – de muse et de créatrice – au sein du mouvement surréaliste bruxellois, confèrent à Hamoir cette place si particulière et ambiguë dans l'aventure surréaliste. Nombreuses étaient les femmes surréalistes dans une position relativement similaire à celle d'Hamoir. Ce qui fait toutefois d'elle un cas d'école, c'est que son œuvre a tellement été minorée à côté de son rôle de muse qu'elle fut presque totalement oubliée de la postérité.

Dès lors, au cours de cette étude, nous analyserons la place que les femmes ont occupée dans les différents groupes surréalistes aux quatre coins du monde. Quelle place leur donnaient les hommes, fondateurs du mouvement ? Quel langage utilisaient-ils et comment l'ont-elles adopté, ou pas ? Comment ont-elles vécu la création artistique dans un début de siècle qui les

¹ Gillemont, D., « L'État hérite d'une impressionnante collection de Magritte ». Dans Journal *Le Soir*, 19 septembre 1994.

muselait ? Quelles constantes peut-on trouver en analysant la production des femmes surréalistes ? Enfin, peut-on dresser les contours d'un art, d'une écriture, qui serait spécifiquement propre aux femmes ? C'est autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Cette envie d'écrire sur les femmes dans le surréalisme nous est venue pour diverses raisons. Premièrement, il s'agit d'un sujet très actuel loin pourtant du mouvement *#metoo* et des nouvelles avancées et recherches féministes que voit fleurir le 21^e siècle. Exhumer une production littéraire féminine occultée par un rôle de muse et, plus simplement, d'épouse, nous paraît opportun dès lors que ceci n'avait jamais été fait auparavant pour le cas d'Irène Hamoir. Quant au choix du mouvement artistique et littéraire, celui-ci s'est assez rapidement imposé à nous. Nous nourrissons en effet un intérêt pour le surréalisme, que cela soit pour son aspect subversif, pour sa pluridisciplinarité ou pour les images à caractère onirique qu'il déploie.

Ensuite, c'est en nous intéressant à la peinture de René Magritte qu'est née notre curiosité au sujet d'Hamoir : qui est donc cette dame au centre des trois miroirs² ? Travailler autour d'une figure presque inconnue nous a fait sortir des sentiers battus et rebattus par les nombreuses recherches déjà existantes concernant le surréalisme. Enfin notre proximité spatiale avec l'environnement qui a pu inspirer le groupe des surréalistes bruxellois nous autorisait à espérer retirer le fruit d'une expérience immersive, du moins jusqu'à un certain point.

En désirant mener ce projet à bien, nous avons été confrontée à de nombreux obstacles entravant notre recherche. L'obstacle le plus important que nous avons rencontré est relativement paradoxal : d'un côté, nous avons été submergée par la quantité de matière concernant le surréalisme, de l'autre nous sommes restée interloquée devant l'absence de matière concernant Irène Hamoir. A découlé de ceci une insécurité liée à ce thème en friche : que pouvons-nous, seule, affirmer au sujet de l'œuvre d'Hamoir dès lors que celle-ci n'a jamais, ou presque, été travaillée ? Ensuite, la crise sanitaire a fortement entravé notre désir de réaliser un projet de proximité. Nous étions initialement animée par l'idée de nous imprégner des lieux qui ont vu vivre Hamoir ainsi que par le désir de pouvoir rencontrer les dernières personnes l'ayant connue. C'est ainsi que nous avons passé plus d'une année à tenter de contacter Claudine Jamagne – amie d'Irène Hamoir et contemporaine des surréalistes bruxellois –, en vain. En plus d'avoir manqué une discussion qui aurait pu se révéler très enrichissante, nous

² Nous faisons référence au tableau *Portrait d'Irène Hamoir* (1936) que nous analyserons lors du quatrième et dernier chapitre. Celui-ci est représenté en annexe (n°26).

n'avons pas su consulter la correspondance entre Scutenaire et Hamoir qu'elle détient dans sa collection privée. Enfin, les recherches se montrèrent déconcertantes dès lors que, le travail déjà entamé, nous avons été amenée à lire l'article polémique de Catherine Daems : et si Hamoir n'avait rien créé et s'était contentée d'apposer son nom aux œuvres de son mari ? A la suite de la découverte de cette publication déstabilisante, nous nous sommes efforcée de contrecarrer certains propos trop hâtifs.

Durant l'écriture des résultats de notre étude, nous avons adopté diverses méthodes rédactionnelles. D'abord, afin de présenter les différents surréalistes cités dans ce travail, nous avons opté pour le format des notes de bas de page afin d'y déposer quelques biographies qui nous semblent survenir aux moments opportuns. Nous avons également jugé utiles certaines digressions artistiques et historiques. Nous trouvons en effet que, en plus d'apporter de la vie au texte, il est primordial d'exemplifier afin de saisir entièrement les enjeux que notre étude mobilise. En ce qui concerne la structure du présent travail, nous avons longuement réfléchi afin que le lecteur puisse en apprendre davantage sur la position ambiguë des femmes dans le surréalisme, sans toutefois être obnubilé par l'exemplification de cette position chez Hamoir. C'est pourquoi nous avons décidé de passer du général – les femmes dans la littérature puis les femmes dans le surréalisme – au particulier avec l'analyse de l'œuvre et de la vie d'Irène Hamoir, et non inversement.

Concernant le choix des contenus, il nous a paru évident de rédiger une biographie complète d'Hamoir ainsi que de résumer tous ses écrits en prose. Si ceux-ci ne figurent délibérément ni en annexe ni en notes de bas de page, c'est parce qu'il ne nous semblait pas superflu de les intégrer dans le corps du texte afin d'exhumer correctement son œuvre. Par ailleurs, que cela naisse d'un intérêt personnel ou s'impose simplement pour une meilleure exemplification de nos propos, nous avons choisi de multiplier les médiums artistiques et non de nous concentrer sur la seule activité littéraire des surréalistes.

Pour ce faire, nous débiterons cette étude par la polémique autour de la maternité de l'œuvre d'Hamoir. Nous avons eu ce besoin de réagir, comme à chaud, à ces accusations en déconstruisant partiellement les arguments des deux détracteurs : Marcel Mariën et Catherine Daems. Nous nous pencherons ensuite sur les différents types de collaborations artistiques, notamment dans les milieux surréalistes. Hamoir et Scutenaire ont-ils effectivement collaboré ?

Dans le second chapitre, nous nous éloignerons de la seule figure d'Hamoir afin d'évoquer celles de toutes les femmes belges du 20^e siècle. Quelles étaient leurs possibilités

sociales et artistiques ? Nous questionnerons ensuite l'idée d'un art « féminin » en faisant un détour par les théories des études de genre ainsi que par la psychanalyse lacanienne.

Le chapitre suivant s'attardera davantage sur les femmes dans le mouvement surréaliste. C'est ainsi que nous aborderons non seulement la façon dont elles étaient en général perçues par les hommes du mouvement, mais également comment les femmes surréalistes se sont approprié, ou pas, le langage surréaliste créé par les hommes. Ce troisième chapitre, plus général, s'éloigne du strict groupe de Bruxelles et évoque certains points qui ne concerneront pas directement Irène Hamoir. Ceci, afin d'obtenir une approche générale des femmes dans le mouvement surréaliste.

Alors que les deux chapitres centraux restent périphériques à notre objet d'étude afin de mieux comprendre celui-ci, le quatrième chapitre nous plongera au vif du sujet. Après une biographie exhaustive d'Irène Hamoir, nous l'analyserons sous deux angles : Irène la créatrice – comprenant l'analyse de ses œuvres en s'attardant davantage sur *Boulevard Jacqmain* et *La cuve infernale* – et Irène l'inspiratrice – présentant un éclairage sur sa relation en symbiose avec Scutenaire et sa relation de modèle, d'amie et de collègue avec Magritte.

A présent, plongeons-nous dans ce sujet connu et reconnu – le surréalisme – à l'aide, cette fois-ci, d'un éclairage bien différent : celui d'une femme, premièrement, et celui d'une femme injustement occultée, deuxièmement.

Chapitre 1 : Scutenaire-Hamoir ou l'énigme d'une collaboration

« Sur le sexe de leurs femmes

J'écris ton nom »

Au milieu d'autres citations aux accents polémiques, ce vers de l'écrivain surréaliste Louis Scutenaire figure sur le tract nommé « Ombelle » rédigé par Marcel Mariën en octobre 1988. L'artiste surréaliste Marcel Mariën³, un an après le décès de Louis Scutenaire⁴, crée la controverse : il publie, sans l'accord de sa veuve, la correspondance qu'il entretenait avec le défunt Scutenaire. Ladite veuve, l'auteure Irène Hamoir, s'y oppose et appelle un avocat. Quelques mois plus tard, elle découvre la publication du tract composé de la réponse de son avocat, de quelques citations évoquant la propriété privée et le veuvage ainsi que de la phrase cinglante « Encore une veuve qui n'est pas très surréaliste ! ».

Que signifie ce tract de Mariën ? Met-il en lumière les difficultés de Mariën à admettre qu'Hamoir soit la seule et unique légataire de l'œuvre de Scutenaire ou remet-il en question toute l'activité surréaliste d'Irène Hamoir – seule femme à s'être autant illustrée dans le groupe surréaliste de Bruxelles ? Le tract a fait couler beaucoup d'encre depuis sa parution mais c'est Catherine Daems qui, en 1996, l'a le plus questionné, allant même jusqu'à affirmer dans le catalogue de l'exposition *Ce qui est attirant est beau. Irène, Scut', Magritte et co* au sujet de

³ Marcel Mariën (1920-1993) arrive sur le tard dans l'aventure collective surréaliste bruxelloise. C'est à l'âge de quinze ans qu'il découvre le surréalisme à travers la peinture de René Magritte. En 1937, alors âgé de dix-sept ans, il rencontre le groupe surréaliste bruxellois dont faisaient déjà partie depuis longtemps Irène Hamoir et Louis Scutenaire. A partir de cette date, Mariën enchaîne les collaborations surréalistes et les productions personnelles : essais, poèmes, productions en prose, photographies, collages, éditions, scénarios cinématographiques, etc. Une forte amitié se crée entre le peintre René Magritte et lui. Cette amitié perdurera jusqu'au début des années 1960 où Mariën entreprend une opération de sabotage de la vente des tableaux de Magritte à l'aide d'un tract. C'est ainsi que se déroulent les dernières décennies de la vie de Mariën : entre ses activités d'historiens du surréalisme, celui-ci ne manque pas de provoquer autant qu'il le peut. Mariën fut le dernier des surréalistes et profita de cette place pour dénoncer – non sans virulence – les failles du mouvement qui l'a fait connaître.

⁴ Le poète et écrivain Jean Emile Louis Scutenaire (1905-1987) est originaire du village d'Ollignies en région hennuyère. Garçon turbulent à l'école, il commence à écrire dès l'âge de onze ans et admire avec ferveur Apollinaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, etc. C'est en 1926 que Scutenaire a ses premiers contacts avec le groupe surréaliste car il envoie certains poèmes à Nougé qui, croyant à un canular, demande à le rencontrer. A peine deux ans plus tard, il participe activement à l'activité surréaliste bruxelloise et rencontre après quelques mois Irène Hamoir qu'il épouse en 1930. Figure importante dans l'aventure surréaliste bruxelloise, Scutenaire est pourtant réservé, pacifique et casanier. Malgré son activité de juriste, il compte de nombreuses œuvres collectives et personnelles à son actif dont *Mes Inscriptions* (1945-1963) – résultat d'écritures quotidiennes où Lorrie, pseudonyme d'Irène Hamoir, a une place centrale.

l'œuvre attribuée à Hamoir que « Scut a écrit, Irène a signé »⁵. Cette accusation concernerait le roman policier *Boulevard Jacqmain* (1953), le recueil de contes *La cuve infernale* (1939) ainsi que l'écriture partielle du scénario *Le fort d'Orio* (1937). Irène Hamoir, en plus de « n'être pas très surréaliste », ne serait-elle pas non plus auteure ?

1.1. « Ombelle » et l'imposture

En 1928, Irène Hamoir – déjà intéressée par le milieu surréaliste et entretenant une liaison amoureuse avec Marc Eemans⁶ – rencontre Louis Scutenaire lors d'un rendez-vous collaboratif pour la revue « *Distances* » chez Marcel Lecomte⁷. Plongés dès le début de leur relation dans le bain surréaliste bruxellois et mariés en 1930, deux ans après leur rencontre, Hamoir et Scutenaire forment un des couples les plus emblématiques de l'expérience collective bruxelloise.

Ils sont tous les deux actifs à leur façon dans l'aventure surréaliste. Presque toujours seule et unique femme au sein du groupe bruxellois, Hamoir a davantage un rôle fédérateur mais participe en tant qu'artiste à de nombreuses collaborations. Aussi, elle prête généralement sa voix aux lectures publiques et ses mains aux expositions et démonstrations avec beaucoup d'ardeur. Peu d'œuvres lui sont attribuées : le roman *Boulevard Jacqmain* (1953), le recueil de contes *La cuve infernale* (1939), le scénario du court-métrage *Le fort d'Orio* (1937), le recueil composé de chroniques journalistiques *Croquis de rue* (assemblé en 1992), le recueil poétique *Corne de brune* (assemblé en 1976) et de nombreuses participations aux activités surréalistes collectives, notamment dans la revue *Phantomas* (1953).

Scutenaire, plus réservé, paisible et casanier, s'adonne davantage à l'écriture. Il participe également activement aux rassemblements et expériences collectives du groupe. Il compte un nombre bien plus conséquent d'œuvres que son épouse dans sa bibliographie. Est-

⁵ Daems, C., « Scutenaire-Hamoir et la littérature », p.131. Dans Ollinger-Zinque, G. (dir.), *Ce qui est attirant est beau - Irène, Scut, Magritte, and C°*, à l'occasion de l'exposition du même nom, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1996, 555 p.

⁶ Marc Eemans (1907-1998) est un poète, peintre et critique d'art. Il rejoint le groupe surréaliste bruxellois au milieu des années 1920 mais travaille également avec les surréalistes d'autres coins tels que Salvador Dali. Après avoir fait découvrir le groupe surréaliste à Irène Hamoir, alors en relation amoureuse avec lui, il quitte le groupe au début des années 1930 car il ne partage plus leur point de vue artistique. Son œuvre est entachée par la suite par un tract de Marcel Mariën en 1973 ainsi que par sa collaboration avec le Front populaire de Rex durant la Seconde Guerre mondiale.

⁷ L'écrivain, essayiste et poète Marcel Lecomte (1900-1966) débute son activité artistique dès sa majorité dans la mouvance dadaïste. Ensuite, il est l'un des premiers à compter parmi le groupe des surréalistes de Bruxelles dans lequel il participe à de nombreuses créations et réunions collectives à côté de son activité personnelle. Il prend, par la suite, ses distances avec le mouvement et se concentre davantage à une activité d'essayiste très féconde.

ce cependant uniquement pour ce déséquilibre dans leurs écrits que Catherine Daems, en 1996, a fait douter les lecteurs de la maternité de l'œuvre d'Hamoir ?

1.1.1. Analyse d' « Ombelle »

Les propos de Catherine Daems reposent partiellement sur la lecture qu'elle a faite du tract de Mariën, « Ombelle ».

Celui-ci se présente sous la forme d'une feuille de papier de type A4 divisée en deux parties.⁸ Sur le côté droit figure la réponse de l'avocat d'Irène Hamoir mentionnant que seuls les héritiers de Louis Scutenaire – sa femme, en l'occurrence – peuvent attribuer un permis de diffusion de ses œuvres et/ou de sa correspondance personnelle. Marcel Mariën, anciennement très proche du défunt Louis Scutenaire, a effectivement publié une partie de la correspondance qu'il entretenait avec celui-ci. Cette publication étant, d'une part posthume, de l'autre privée, Hamoir s'est empressée de faire appel à son avocat. Sous la reproduction de cette lettre de l'avocat défendant la veuve, figure l'inscription de Mariën :

ENCORE UNE VEUVE QUI N'EST PAS TRES SURREALISTE !

Sur le côté gauche figure le nom du tract – « Ombelle ». Ce mot vient du latin *umbella* qui signifie « parasol, ombrelle, parapluie ». Une ombelle est une inflorescence en forme de parasol, une sorte de petit parachute qui permet à une graine de s'envoler et donc à la plante de semer à tout vent. L'image qui orne la page de titre des dictionnaires *Larousse* depuis plus de cent-cinquante ans nous vient de suite en tête. On peut y apercevoir une nymphe souffler sur un pissenlit, parsemer ses akènes et semer ainsi les graines de la science et de la culture. L'image du *Larousse* est accompagnée d'une devise : « Je sème à tout vent ». Les anciens dictionnaires *Larousse* de la fin du 19^e siècle (dès 1876) portent déjà ce logo qui figure encore aujourd'hui de façon plus stylisée sur les publications *Larousse*. Le titre du tract de Marcel Mariën nous semble symbolique : la lutte contre les droits d'auteur va dans le sens d'une diffusion maximale, sans entrave, à tout vent.

Sous le nom « Ombelle » sont apposées sept citations. Elles sont toutes axées sur le thème de la propriété privée et des veuves dites « abusives ». Entre le titre et les citations se trouve l'inscription soulignée : « pour célébrer la fête des morts », visant très certainement la mort du surréaliste Louis Scutenaire et l'hommage qui se doit de lui être rendu. Les sept

⁸ Ce tract est reproduit en annexe (n°1).

citations visent et contestent le droit octroyé à Irène Hamoir par les liens du mariage de disposer des œuvres de son défunt mari comme d'une propriété privée. Certaines sont toutefois interprétables à l'envi. Les voici :

De Monzie - L'éternelle contestation des veuves.

Proudhon - Qu'est-ce que la propriété ? C'est le vol !

Iline - À qui appartient le nuage au-dessus d'une propriété privée ?

Scutenaire - Sur le sexe de leur femme / J'écris ton nom.

Thompson - Car le monde était fait d'adversaires.

Léautaud - Un autre genre de veuves abusives : celles qui n'arrêtent pas de célébrer leur défunt.

Scutenaire - Le surréalisme aurait dû être la licence absolue dans les moyens d'expression et d'action.

Penchons-nous davantage sur ces quelques citations et les hypothétiques accusations qu'elles recèlent. La première, celle du politique français Anatole de Monzie (1876-1947), est le titre du premier chapitre de son livre *Les veuves abusives* écrit en 1937.⁹ Dans ce livre à la misogynie assumée, de Monzie fait l'étalage de huit portraits de « petites » femmes autrefois mariées à de « grands » hommes¹⁰. Par héritage intellectuel et matériel, celles-ci auraient « assassiné leur mari après sa mort »¹¹. Le comportement de ces huit veuves désignées comme « mesquines »¹² par de Monzie est ainsi apposé à celui d'Hamoir dans le tract de son détracteur.

Louis Scutenaire a évidemment une place de choix dans ce tract et est cité à deux reprises. La deuxième, évoquant le surréalisme comme licence absolue dans les moyens d'expression et d'action, questionne la propriété – ici littéraire et artistique – tout comme les autres citations présentes sur ce tract. Le surréalisme en général, et plus encore le surréalisme bruxellois¹³, a comme objectif de faire sauter des serrures, d'intervenir de manière révolutionnaire sur le monde meurtri par la guerre en cassant les codes et en créant, partiellement, à partir de leur inconscient. Théoriquement, cela se manifeste par un refus des règles, un refus de l'idée d'école artistique, un refus de l'auteur et, inévitablement, un refus de la propriété littéraire et artistique. Par ailleurs, le groupe surréaliste wallon de La Louvière – terre d'industrie et de solidarité ouvrière – de même que le groupe bruxellois où œuvrent d'ailleurs de nombreux hennuyers est, bien plus qu'en France par exemple, en symbiose avec les idées de la social-démocratie (en particulier celles du POB (Parti Ouvrier Belge))¹⁴ voire

⁹ De Monzie, A., *Les veuves abusives*, Paris, Éditions Grasset, *Les cahiers rouges*, 1937, 182 p.

¹⁰ Préface de Pierrat, E., *Dans Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Aron, P., « Originalités du surréalisme belge », p.44. *Dans* Rolland, R. (dir.), *Les surréalistes belges*, Europe (Revue littéraire mensuelle), n°912, Paris, avril 2005, 379 p.

¹⁴ Para, J-B., Vilar, P., *Op. Cit.*

avec le socialisme révolutionnaire. Louis Scutenaire est sans doute le plus à l'extrême gauche des surréalistes bruxellois. Resté profondément et invariablement maoïste et stalinien même après les dérives du communisme¹⁵, l'abolition de la propriété quelle qu'elle soit est inhérente à ses opinions. « Qu'est-ce que la propriété ? C'est le vol ! » disait l'anarchiste socialiste Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865).¹⁶

Par conséquent, ce que Louis Scutenaire soutient – ce qui est attesté par sa deuxième phrase reprise dans le tract de Mariën – est que l'abolition de toute propriété artistique et littéraire aurait dû être entièrement autorisée par le surréalisme. Bien qu'elle ait été octroyée légalement par les liens matrimoniaux, la mainmise d'Irène Hamoir sur les écrits de son défunt mari et le recours de celle-ci aux moyens juridico-légaux pour faire valoir ses droits contre Mariën, ne vont ainsi pas vraiment dans le sens des idées surréalistes. Mariën défend l'idée de l'anonymat dans l'action, soutenant fervemment Paul Nougé quand il écrit ces quelques mots à André Breton :

J'aimerais assez que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu,
l'effacent. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup.¹⁷

L'idée de patrimoine communautaire est donc la norme dans l'activité surréaliste. Les réécritures intertextuelles en font ainsi partie. La première citation de Scutenaire présente sur le tract – « Sur le sexe de leur femme / J'écris ton nom ». – n'est autre qu'une reprise poétique¹⁸ de Paul Éluard qui, dans son poème « Liberté », adoptait déjà ce phrasé :

(...)
Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom
(...)
Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté.¹⁹

¹⁵ Bussy, Ch., *Les surréalistes au quotidien. Petits faits vrais*, Les impressions nouvelles, Collection *For intérieur*, 2007, Bruxelles, p.208.

¹⁶ Proudhon, P.-J., *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherches sur le principe du droit et du gouvernement*, Paris, 1840.

¹⁷ Nougé, P., *Lettre à André Breton. Reproduite dans* « A suivre. Petites contributions au dossier de certains intellectuels à tendance révolutionnaire », Variétés, *Le surréalisme en 1929*, n° spécial, Bruxelles, 1929. Dans Cannone, X., *Marcel Mariën - Le passager clandestin*, Pandora Publishers, Galerie Ronny Van de Velde (Anvers), publication à l'occasion de l'exposition « Marcel Mariën - Le passager clandestin », Musée de la photographie de Charleroi, 2013-2014, p.34.

¹⁸ Orban, S., « Irène Hamoir et Louis Scutenaire : Une symbiose en littérature plutôt qu'une imposture », *Revue Études francophones*, Vol. N°29, The College of Idaho, p.91.

¹⁹ Eluard, P., *Poésie et vérité*, 1942.

Mariën, en faisant une place à ce vers de Scutenaire dans son tract, vise sans doute la liberté – « ton nom » – de disposer des écrits du défunt. Il dépose ainsi une charge contre l'institution sociale du mariage et les jeux d'appartenance que celle-ci engendre. Scutenaire disait lui-même « Qu'est-ce que mon nom ? Qu'est-ce qu'une signature ? Le monde et tout le monde ne sont-ils donc à tout le monde ? »²⁰, démonstration de ses idées appartenant à la veine communiste et de son désir d'abolition de l'auteur. Toutefois, écrire un nom, signer sur un membre du sexe opposé n'est pas sans nous faire penser à la polémique qui a entouré la maternité de l'œuvre d'Hamoir.

1.1.2. Catherine Daems et la polémique

L'appel en justice d'Hamoir est-il réellement porté uniquement par le besoin de protéger l'œuvre de son époux ou est-il aussi motivé par la « brouille »²¹ peut-être amoureuse entre Hamoir et Mariën qui a précédé de peu ce tract ? Les deux raisons ont sans doute influencé l'appel à l'avocat d'Hamoir et la rédaction du tract de Mariën.

Si nous nous penchons sur le tract « Ombelle », c'est le reproche que fait Mariën à Hamoir de disposer des écrits de Scutenaire comme d'une propriété privée qui apparaît d'emblée. Insinue-t-on par ailleurs qu'Hamoir pourrait être une faussaire qui aurait signé sur les œuvres écrites par son mari ? Ce n'est, selon nous, *a priori* pas ce que Mariën sous-entend par son tract. « Les actes humains sont comme des boules de billard qui tantôt se cognent et s'évitent, mais que les bandes rejettent toujours dans un sens différent de celui où elles ont été lancées », disait-il dans *Les lèvres nues*²². Catherine Daems, en écrivant l'article « Scutenaire-Hamoir et la littérature » aurait alors peut-être rebondi sur une boule égarée.

En 1996, Daems remet en effet sérieusement en question la maternité de l'œuvre attribuée à Hamoir et, plus particulièrement, du roman *Boulevard Jacqmain* (1953) et du recueil de contes *La cuve infernale* (1939). Dans son article « Scutenaire-Hamoir et la littérature », on peut trouver les phrases suivantes :

²⁰ Scutenaire, L., « Le cygne d'étang (1918-1972) », revue *Phantomas*, n°115-117, Bruxelles, 1972, p.18.

²¹ « - A un moment Irène a voulu se mettre avec Mariën aussi. Mariën m'avait dit ça. Comme elle était seule et que Mariën aussi, elle avait demandé à Mariën. – S'ils ne se mettraient pas ensemble ? – Oui. Mais il y a eu encore une brouille entre Mariën et Irène. Avec lui, il n'y avait que des brouilles. Je ne sais plus à quel sujet ». Dans Bussy, Ch., *Op. Cit.* p.212.

²² Mariën, M., « Le mur illustré », dans *Les lèvres nues*, Bruxelles, 1990. Dans Cannone, X, 2013-2014, *Op.Cit.*, p.164.

Mais l'image, de lumineuse, devient trouble. Comment associer la présence indiscutable d'Irène à l'accusation de Marcel Mariën qui prétend dans son tract « Ombelle » qu'elle n'est ni surréaliste ni écrivain ?²³

Présentée par Daems comme exigeante (p.131), source de crainte (p.133), sévère (p.133), etc.²⁴, Irène Hamoir passerait aisément pour une femme vénale à la lecture de l'article, ne profitant qu'avec froideur du talent de son illustre époux. Dès 1931, Hamoir réside entre Genève et La Haye afin de travailler à la Cour permanente de Justice internationale.²⁵ Lors de ce long séjour d'affaires, elle entretient une longue correspondance²⁶ avec Louis Scutenaire. C'est à partir de cette même correspondance que Catherine Daems tient les propos suivants sur le couple :

Fidèle aux principes du surréalisme (surtout belge), il ne cherche pas non plus à imposer son nom de poète ou d'écrivain, ne sollicite ni les critiques ni les éditeurs. L'état d'esprit d'Irène est légèrement différent. Elle respecte les réticences de Scut mais, femme de tête, considère l'écriture comme un labeur auquel on s'attelle – dont il y a éventuellement moyen de tirer profit. Il est contre nature pour Scut de considérer ses poèmes comme un travail, ou la poésie (cette poésie qui est dans tout, et inversement) comme une production littéraire.²⁷

Ce passage repose essentiellement sur l'interprétation de deux locutions adoptées par les époux lors de leur correspondance : « notre œuvre » (1936) et « notre capital écrit » (1939)²⁸. Il est également bien connu que Scutenaire ne veut pas « perdre sa vie à la gagner »²⁹. A la fin des années trente, Hamoir l'aurait menacé de rupture s'il ne se faisait pas davantage connaître et qu'il ne publiait pas. Toujours selon Daems, elle se serait alors mise activement à la recherche de prix littéraires qui conviendraient à son mari. Scutenaire se serait ainsi lancé dans l'activité d'écriture sous les suggestions – que Daems qualifie d'exigences³⁰ – de son épouse. Cette prétendue volonté de reconnaissance presque vénale nous semble particulièrement contradictoire lorsqu'on écoute Hamoir parler de sa relation avec Scutenaire en 1988 dans un reportage de Christian Bussy :

[Les critiques] ont ignoré Scut. Alors que leur métier c'est d'être critiques : ils auraient dû au moins parler de Scut, en mal ou en bien. Mais non. Ce qu'il a toujours fallu aux critiques c'est d'être sollicités, n'est-ce pas ? Or, Scut n'a jamais sollicité

²³ Daems, C., *Op. Cit.*, p.129.

²⁴ *Ibid.*, p.127-135.

²⁵ Aubenas, J, Van Rokeghem, S., Vercheval-Vervoort, J., *Des Femmes dans l'Histoire en Belgique, depuis 1830*, Editions Luc Pire, Bruxelles, 2006, p.188.

²⁶ Cette correspondance a été léguée au couple Gutt-Jamagne lors du décès d'Irène Hamoir (1994). Elle devait normalement, avant le décès de Tom Gutt, être éditée par celui-ci.

²⁷ Daems, C., *Op. cit.*, p.131.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Vaneigem, R., *Louis Scutenaire*, Éditions Seghers, Collection *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, p.32.

³⁰ Daems, C., *Op. Cit.*, p.131.

personne et c'est, en partie, pour ça que je l'aimais bien. Parce que j'aimais bien qu'il ne sollicite pas.³¹

Daems écrit ensuite : « La correspondance permet d'affirmer que ce n'est pas Irène Hamoir mais bien Louis Scutenaire qui a écrit *Boulevard Jacqmain* et *La cuve infernale* »³². Que trouve-t-on réellement comme preuve tangible de cette imposture dans ladite correspondance ? En 1938, par exemple, Scutenaire envoie ces mots à son épouse au sujet du roman surréaliste policier *Boulevard Jacqmain* (1953) :

J'ai fini le chapitre de l'audience et commencé le 13^{ème}. Je suis à la page 90. J'ai, en tout et pour tout, ajouté deux belles phrases au roman, au chapitre de la bataille mais j'espère y travailler demain, aujourd'hui et samedi.³³

Concernant *La cuve infernale*, Daems aurait trouvé certains passages de la correspondance datant de 1939³⁴ qui lui évoquent une écriture solitaire de Scutenaire. Cette écriture suivrait cependant la réception de pages descriptives de la main d'Hamoir des événements et lieux contés. A titre d'exemple, il est vrai que « La cuve infernale » est un conte qui narre de manière fictionnelle les péripéties de la famille d'Hamoir et de la troupe de cirque qu'ils formaient.³⁵

Selon nous, l'article de Catherine Daems n'est pas à prendre ou à laisser. Certaines découvertes de la correspondance du couple sont ambiguës et nous semblent mériter une analyse davantage nuancée. A titre d'exemple, l'association d'une imposture aux propos de Scutenaire au sujet de l'écriture de *Boulevard Jacqmain* nous semble tout à fait contestable. Rien, dans la phrase citée, ne prouve que Scutenaire aurait pris la plume à la place de son épouse. A sa lecture, il est imaginable que Scutenaire écrive en se confiant à son épouse. Il est toutefois également plausible qu'il n'était en réalité qu'en train de corriger les manuscrits d'Hamoir.

Par exemple, « J'ai, en tout et pour tout, ajouté deux belles phrases au roman » pourrait être le constat d'une avancée dans la relecture de son propre livre. Il se pourrait également que cela soit une lecture de l'œuvre d'Irène Hamoir. Quant à la phrase « J'ai fini le chapitre de l'audience », elle signifie sans doute qu'elle lui a envoyé le manuscrit à compléter pour obtenir plus d'informations exactes sur le déroulement d'une audience juridique. Scutenaire était

³¹ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), *Ma vie avec Scutenaire* (entretien avec Irène Hamoir), mai 1988, 31 min. Par Sonuma — les archives audiovisuelles (vidéo en ligne), 18'06.

³² *Ibid.*

³³ Reproduction d'une lettre de Scutenaire à Hamoir datant de 1938. Dans Daems, C., *Op. Cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Hamoir, I., *La cuve infernale – Nouvelles*, Éditions Brassa, Centre de littérature française de Belgique, Bruxelles, 1939 (1987), p.7-42.

effectivement avocat de profession³⁶. Il aurait été sans doute plus à même que son épouse de décrire précisément une audience.

Certes, le tract de Mariën et l'article de Daems – par la multiplicité des interprétations qu'ils peuvent nourrir – comportent certains arguments qui peuvent nous faire douter plus sérieusement de la maternité des œuvres d'Hamoir. Plusieurs facteurs nous font cependant remettre en question leurs propos.

Premièrement, les seuls écrits attribués sans contestation à Irène Hamoir sont le recueil poétique *Corne de Brune* (1976) signé Irine et le recueil journalistique *Croquis de rue* (1992). *Corne de Brune* est composé d'une centaine de poèmes en vers ou en prose rédigés entre 1925 et 1976 et assemblés cette même année. Écrits et griffonnés de sa propre main, ces poèmes ne font aucun doute quant à leur auteure. *Croquis de rue* est un recueil composé de l'ensemble de ses chroniques narratives écrites lorsqu'elle travaillait à la rédaction du journal *Le Soir*. Pourquoi Irène Hamoir aurait-elle été capable d'écrire une bonne centaine de poèmes surréalistes avérés, d'écrire pendant des années des chroniques et des billets d'humeur et de participer à de nombreuses manifestations surréalistes – écrites ou orales – avec le groupe bruxellois mais n'aurait-elle, par contre, pas eu la capacité d'écrire le roman et le recueil de contes qui lui sont normalement attribués ?

Ensuite, pourquoi Scutenaire aurait-il signé certaines de ses œuvres par le nom de son épouse – Irène, Irine ou Irène Hamoir – et pas d'autres ? Le fait que *La cuve infernale* décrive notamment les expériences de la troupe de cirque de la famille Hamoir aurait pu être un argument en faveur de cette hypothèse : Scutenaire signerait « Irène Hamoir » uniquement lorsque le livre ne décrit pas ses expériences propres. Dès lors, pourquoi aurait-il signé par le nom de son épouse le roman *Boulevard Jacqmain* et le scénario du film *Le Fort D'Orio* ?

1.1.3. Marcel Mariën, ses frasques surréalistes

Pour clôturer son ouvrage phare *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*³⁷, Marcel Mariën entreprend une rétrospective de tous les noms, toutes les activités et toutes les œuvres surréalistes produites en Belgique. De la page 457 à la page 464, il dresse une

³⁶ Ollinger-Zinque, G. (dir.), *Ce qui est attirant est beau - Irène, Scut, Magritte, and C°*, à l'occasion de l'exposition du même nom, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, sept.-déc.1996, p.87.

³⁷ Mariën, M., *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Editions Lebeer Hossmann, *Le Fil Rouge*, Bruxelles, 1979, 508 p.

bibliographie de tous les grands noms surréalistes belges en partant du tableau *La goutte d'eau* (1964)³⁸ de Jane Graverol³⁹ où Hamoir occupe une place on ne peut plus centrale au milieu des hommes surréalistes du groupe. Dans cette bibliographie, non seulement Mariën attribue à Hamoir les œuvres signées en son nom (p.460) mais, en plus, Hamoir est bien la seule femme à être recensée parmi les trente-deux noms dont Mariën a dressé la bibliographie. Mariën douterait-il, comme Catherine Daems le prétend, qu'Irène Hamoir ait bel et bien écrit ses œuvres ? Douterait-il également du fait qu'elle soit surréaliste ? Cette note bibliographique nous amènerait à penser le contraire et à prendre les propos du tract de Marcel Mariën uniquement comme une vengeance.

Mariën, qui plus est, n'en est pas à sa première accusation. Grand détracteur du surréalisme vers la fin de son activité, il multiplie les frasques dénonciatrices. En 1989, il est dit à son propos dans le journal *Le Soir* :

Le comportement de Mariën est pour ainsi dire réglé comme une horloge. Dès que la bêtise apparaît dans son champ de tir, fût-ce sous les formes les plus masquées et Dieu sait qu'il y en a, Mariën réagit. Tracts envoyés à qui de droit, édition de plaquettes voir de documents qu'il est le seul à posséder, le poète lance ses bombes et dérange avec une parfaite précision.⁴⁰

De plus, les propos de Mariën au sujet d'Hamoir dans son tract « Ombelle » – à savoir qu'Irène Hamoir n'est pas une veuve très surréaliste – nous ramènent à une histoire antérieure de quelques années qui avait fait davantage encore polémique : celle de Marcel Mariën, René Magritte⁴¹ ainsi que son épouse, Georgette Berger⁴². En 1983, Mariën avait effectivement

³⁸ Cette peinture est reproduite en annexe (n°2).

³⁹ Née d'un père artiste, Jane Graverol (1907-1984) est, dès son plus jeune âge, baignée dans les milieux artistiques. Elle suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles de laquelle elle sort artiste à son tour : elle peint, grave, crée des collages, illustre des textes, etc. et expose régulièrement ses œuvres. Ce n'est cependant qu'au début des années 1950 qu'elle intègre le groupe surréaliste bruxellois car ses peintures sont reconnues comme appartenant au surréalisme à la fin des années 1940. A partir de ce moment-là, elle est à l'origine de plusieurs revues collaboratives surréalistes qu'elle crée notamment avec Marcel Mariën dont elle fut la compagne durant une dizaine d'années. Amie d'Hamoir, elle a également illustré son recueil poétique *Corne de Brune*.

⁴⁰ Gillemont, D., « Marcel Mariën : trouver le mot juste ou s'en débarrasser ». Dans Journal *Le Soir*, 26 janvier 1989.

⁴¹ Chaque année, plus de 300 000 visiteurs venus du monde entier poussent les portes du Musée Magritte et viennent découvrir pas moins de 230 de ses œuvres. Il est difficile de résumer en si peu de lignes la biographie du peintre René Magritte (1898-1967) tant celui-ci fut une figure influente des groupes surréalistes bruxellois et d'ailleurs (il fréquenta les surréalistes parisiens durant de longues années). Il se distingue des autres surréalistes par son opposition à la psychanalyse. Formé à l'Académie des beaux-arts, il est pourvu d'un style unique. Il aime associer des objets et des paysages qui n'ont aucun rapport ensemble et excelle dans ce qu'il appelle « la trahison des images ». Ainsi, il évite de tomber dans le domaine du possible et de se conformer au réel. C'est également un amoureux de la photographie, du cinéma, de l'écriture et bien sûr, de Georgette, son principal modèle.

⁴² Georgette Berger (1901-1986) est l'épouse et la muse de René Magritte. Loin d'avoir rencontré Magritte dans les milieux artistiques, les deux époux se sont en réalité rencontrés lorsqu'ils étaient adolescents dans une foire. Georgette Berger n'a en effet jamais intégré le groupe surréaliste bruxellois qu'en tant que muse de son époux

rédigé un tract intitulé « La veuve n'est pas surréaliste » au sujet de Georgette Magritte alors veuve depuis seize ans.

Les prémisses de cette affaire se situent au début des années 1950 lorsque Magritte et Mariën avaient l'habitude de collaborer. Découvrant la facilité qu'avait Magritte à reproduire certains tableaux d'artistes alors en vogue – Ernst, Picasso, Titien, de Chirico, etc. – les deux hommes se lancèrent dans un commerce de contrefaçon : Magritte peignait, Mariën vendait.⁴³ Quelques années plus tard, en 1953, Mariën, Magritte et son frère, Paul Magritte, se mirent à fabriquer de faux billets de banque. Cette affaire de contrebande aurait pu en rester là si Mariën n'avait pas, en 1988, dévoilé ceci dans ses mémoires intitulées *Le radeau de la mémoire*⁴⁴. Les deux hommes s'étaient disputés au début des années 1960, car Mariën estimait que Magritte devenait trop riche et présomptueux⁴⁵. Il avait donc créé un faux tract émanant de Magritte qui annonçait une « grande baisse » dans les prix des tableaux du peintre, sabotant ainsi les ventes de son ancien ami. A la lecture des mémoires de Mariën et de la publication d'une partie de la correspondance des deux hommes, la veuve de Magritte essaya de sauver l'image entachée de son défunt mari. C'est à partir de ses plaintes que Mariën fit mouche avec son tract « La veuve n'est pas surréaliste » (1983).

Il est donc assez peu étonnant qu'il s'en soit pris ainsi à la veuve de Scutenaire quand il l'a traitée de « pas très surréaliste », cinq ans après Georgette Magritte. Ce faisant, il nourrit un doute sur la véracité de la plume d'Hamoir. Certains en ont profité pour explorer ce sillon.

1.2. Être une femme dans l'ombre de son époux

Cette remise en doute de la maternité de l'œuvre d'Hamoir est également questionnante dès lors qu'il s'agit d'une femme. Une telle accusation aurait-elle aussi bien fonctionné si la situation du couple avait été inversée ? Aurait-on pu, sur une base si légère, semer ainsi le doute sur l'œuvre du surréaliste espagnol Dali en prétendant qu'il était un escroc et que sa muse, Gala, avait tout créé elle-même ? Comment les gens auraient-ils réagi si certains affirmaient aujourd'hui que c'était Georgette Magritte qui se cachait derrière les tableaux de son célèbre époux ?

ainsi qu'en tant que figure rassembleuse. Grande amie d'Irène Hamoir, elle a posé sur de nombreuses photographies subversives à ses côtés.

⁴³ Cannone, X., *Marcel Mariën - Le passager clandestin*, Pandora Publishers, Galerie Ronny Van de Velde (Anvers), publication à l'occasion de l'exposition « Marcel Mariën - Le passager clandestin » au musée de la photographie de Charleroi 2013-2014, p.60-61.

⁴⁴ Mariën, M., *Le radeau de la mémoire* (souvenirs déterminés), Le pré aux clercs, Paris, 1983, 283 p.

⁴⁵ *Ibid.*, p.190-191.

Sidonie Gabrielle Colette, dite Colette (1873-1954), la romancière, journaliste et membre de l'Académie Goncourt, est une des seules femmes du début du 20^e siècle à avoir réellement pu imposer son nom face à un mari très peu honnête, Henry Gauthier Villars, dit Willy. Celui-ci se servait d'elle comme nègre et signait ainsi les productions de son épouse – Les *Claudine* – de son nom, pour ensuite les publier entre 1898 et 1905 sans en avertir leur auteure⁴⁶. Les *Claudine* font grand bruit et Willy accueille tout le triomphe, indiquant seulement de Colette « Mais vous savez que cette enfant m'a été précieuse ? Si, si, précieuse ! Elle m'a conté sur la « laïque » des choses ravissantes ! »⁴⁷. En 1909, Colette apprend que celui qui était alors encore son mari avait vendu pour une bouchée de pain tous les droits de la série *Claudine*. Ce fut le coup de grâce et Colette ne put jamais passer outre cette trahison : « Je ne lui ai pas connu, pour ma part, d'autre génie que celui du mensonge »⁴⁸.

Le cas de Colette est bien entendu un des seuls où la vérité a pu éclater au grand jour au moment opportun. Il est cependant évident que, dans le monde des lettres et de l'art, les cas de ce type ne sont pas des cas isolés. L'occultation de certaines femmes créatrices derrière leur mari est malheureusement une vérité indéniable. Toujours en vigueur au 20^e siècle – héritage pesant venant des siècles précédents – cette occultation n'épargne pas les différents groupes surréalistes. Irène Hamoir en a fait les frais tout au long de sa carrière de militante socialiste, de journaliste et d'artiste – surtout lorsqu'il s'agit de l'entrée dans la postérité.

Dans le cas du surréalisme, les femmes sont au cœur d'un certain paradoxe : rarement un mouvement artistique et littéraire n'a accordé une si grande place à la femme mais être une femme au milieu des surréalistes est cependant loin d'être aisé. C'est le sujet qui nous occupera durant le troisième chapitre de cette étude.

Abordons dès lors uniquement le cas de Marcel Mariën, l'instigateur de cette polémique. L'auteur aurait-il une image des femmes uniquement semblable à celle figurant dans son pastiche du *Violon d'Ingres* – *Le tableau blanc* (1953)⁴⁹ – représentant une femme de dos, nue, gribouillée des mots « Blanche et muette, habillée des pensées que tu me prêtes » ? C'est en tout cas ce qu'il laisse paraître dans les lignes de *Le radeau de la mémoire* (1988) à grands coups de propos misogynes. Le corps de celles-ci est tantôt décrit de « *pacotille féérique* »

⁴⁶ Malige, J., *Colette - Qui êtes-vous ?*, La manufacture, Lyon, 1987, p.191-193.

⁴⁷ Colette, *Mes apprentissages*, p.1231. Cité par Lafon, M., Peeters, B., *Nous est un autre – enquête sur les duos d'écrivains*, Éditions Flammarion, France, 2006, p.202.

⁴⁸ Mas-Pruvost, N., « De Colletéville à Colette et Willy », *Cahiers Colette*, n°25, 200, p.144. Cité par Lafon, M., Peeters, B., *Op. Cit.*, p.205.

⁴⁹ Ce tableau est reproduit en annexe (n°3).

(p.33), tantôt comparé à une cruche (« c'était une cruche – quelque plaisante qu'en fût la forme et désaltérant le contenu », p.173). Il ne se prive pas non plus de décrire les femmes qui ont partagé sa vie – le temps d'une nuit ou de quelques années – de « potiche stupide » (p.170), « à la fois poule et grue » (p.172), de « rien » (p.173, « on s'attache aux femmes, ce rien qu'elles sont »), d'uniquement bonnes à procréer (p.266, « elle voulait un enfant, ce pour quoi le monde l'avait mise au monde »), etc. Quant aux femmes dites « savantes », elles ne seraient même pas capables de donner quelques éclaircissements sur leur genre, incompréhensible et propice aux sautes d'humeur les plus agaçantes (p.258).

Marcel Mariën nous semble, par conséquent, peu crédible lorsqu'il s'agit de juger la production – ou non – de certaines femmes de son temps. Il paraît très ancré dans cette tradition machiste dans laquelle la femme doit se satisfaire du statut de muse. Outre le tract polémique du surréaliste, l'article de Catherine Daems nous paraît également inspiré par cette tradition pesante, bien qu'elle-même soit une femme.

1.3. L'écriture collaborative

Si Irène Hamoir était effectivement une femme de tête, dynamique, tellement motivée à écrire et à créer, pourquoi n'aurait-elle pas écrit ce qu'on pense être la production littéraire de Scutenaire ? Qu'est-ce qui nous empêcherait de l'affirmer ?

Finalement, pourquoi attacher tant d'importance à cette question ? Dans le cas du couple Scutenaire-Hamoir, l'hypothèse pencherait davantage vers une écriture collaborative. C'est en tout cas ce qui est mentionné dans la plupart des ouvrages qui ont étudié le couple et dont les auteurs ont parfois connu ceux-ci. C'est le cas dans cette étude de quatre pages dédiées à Irène Hamoir au cœur du chapitre « Femmes, amour et surréalisme » dans *Surréalismes wallons* (1987) de Christine et d'Achille Béchet :

Elle fait la connaissance de Louis Scutenaire. Dès lors, il devient impossible de parler de l'une sans évoquer l'autre, unis jusque dans l'écriture, puisqu'elle avoue qu'une part de son œuvre est le fait de son compagnon, et vice versa.⁵⁰

1.3.1. L'œuvre plurielle

Si une œuvre est écrite à plus de deux mains, faut-il pour autant la dévaluer ? Penchons-nous plus spécifiquement sur la définition de l'œuvre d'esprit. La définition classique du mot

⁵⁰ Béchet, A. & Ch., *Surréalismes wallons*, Éditions Labor, Bruxelles, 1987, p.110.

est la suivante : « Production artistique ou littéraire, ensemble des réalisations d'un écrivain, d'un artiste »⁵¹. C'est donc la création d'un auteur, généralement signée, sur laquelle l'auteur exerce un droit de propriété. Un auteur, par rapport à cette œuvre, peut être défini de deux façons : soit l'œuvre est l'expression de son être, soit l'œuvre est le fruit de son travail intellectuel.⁵² Qu'est-ce qui empêcherait alors à une œuvre d'avoir des auteurs pluriels ? Une collaboration peut, au même titre qu'un auteur unique, donner naissance à une œuvre et marquer celle-ci par ce qui habite les différents auteurs.

« Le génie ne se décline qu'au singulier », regrettent les auteurs – au nombre de deux – de l'ouvrage *Nous est un autre – enquête sur les duos d'écrivains* (2006). Michel Lafon et Benoit Peeters exposent en effet les raisons de leur enquête : l'auteur unique est érigé en dogme depuis toujours et cela perdure au 21^e siècle⁵³, partiellement à cause du paradigme romantique très persistant de l'écrivain sacré.⁵⁴ Jean de la Bruyère, dans *Les Caractères* (1688), disait à justement ce sujet :

L'on n'a guère vu jusques à présent un chef-d'œuvre d'esprit qui soit l'ouvrage de plusieurs : Homère a fait l'Iliade, Virgile l'Énéide, Tite-Live ses Décades, et l'Orateur romain ses Oraisons.⁵⁵

Un certain tabou pèse ainsi sur l'écriture en collaboration bien que l'élaboration plurielle semble être la plus courante dans de nombreux domaines de production – citons, par exemple, le traitement et le partage de l'information sur Internet – et se montre de plus en plus fréquente dans le milieu littéraire.⁵⁶ Ces relations de co-crétions restent incomprises et ne sont jamais questionnées que par la genèse de leur création : qui a écrit telle partie, qui a écrit telle autre ? Cette insistance sur les moyens de création⁵⁷, comme s'il n'y avait que cela, comme s'il n'y avait pas de lecture uniforme possible, est le fruit d'éditeurs et de critiques qui semblent en oublier l'œuvre. Il est toutefois dommage, selon B. Peeters et M. Lafon, de s'intéresser à de pareils détails dès lors que l'écrit provenant d'un projet commun est justement l'aboutissement d'un processus « hors du commun »⁵⁸.

⁵¹ *Le Petit Larousse illustré*, Paris, 2009, p. 706.

⁵² Edelman, B., *La propriété littéraire et artistique*, Collection *Que sais-je ?*, Les envies du savoir, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p.26.

⁵³ Lafon, M., Peeters, B., *Op. Cit.*, p.7.

⁵⁴ Peeters, B., « Écrire ensemble. Un projet inachevé », UGA Éditions, ILCEA, 24 / 2015 (en ligne).

⁵⁵ De la Bruyère, J., *Les Caractères*, chapitre 35, 1688 : « Des ouvrages de l'esprit ». *Partiellement cité par Lafon, M., Peeters, B., Op. Cit.*, p.7.

⁵⁶ Lafon, M., Peeters, B., *Op. Cit.*, p.9.

⁵⁷ *Ibid.*, p.343.

⁵⁸ Peeters, B., *Op. cit.*

1.3.2. Les activités collectives surréalistes

Que penseraient B. Peeters et M. Lafon des écrits du couple Scutenaire-Hamoir ? Le cas d'écritures collaboratives dans le cadre surréaliste est d'autant plus singulier que c'était une pratique relativement courante dans le mouvement. A bas les formes sclérosées classiques ! Lautréamont, admiré des surréalistes, disait « La poésie doit être faite par tous, non par un »⁵⁹. Les surréalistes privilégiaient alors l'éclatement des subjectivités, les actions collectives, pour atteindre l'art : production de cadavres exquis (dès 1925), de collages, de revues collaboratives, changements de médiums artistiques, signatures de tracts collectifs, création de jeux de toutes sortes, séances d'écriture automatique, etc. Pour les surréalistes, l'auteur est avant tout une personne à l'écoute de son inconscient, une personne qui est prête à le faire partager à toute la collectivité mais, surtout, qui est prête à dépasser son *moi* intérieur.

Par conséquent, l'écriture collaborative est bien connue des surréalistes. Le meilleur exemple est le recueil *Les Champs magnétiques* (1920) d'André Breton et de Philippe Soupault⁶⁰ créé au printemps 1919. Ce texte se révéla très influent pour les différents mouvements surréalistes. Il constitue l'une des plus grandes tentatives d'exploration de l'inconscient à l'aide de l'écriture à plusieurs mains et met ainsi à mal l'idée d'auteur.⁶¹ Véritable écriture en osmose dans des cafés ou lors de séances hallucinatoires, la confection de l'ouvrage ne dure pas plus d'un mois. Ils écrivent vite, dans un état de transe, essayant de fondre leurs écritures afin qu'elles soient indissociables.

Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur et c'est ainsi qu'elles [les idées] nous parvinrent deux mois durant, de plus en plus nombreuses, se succédant bientôt sans intervalle avec une rapidité telle que nous dûmes recourir à des abréviations pour les noter.⁶²

La collaboration se clôture toutefois avec un besoin trop conséquent de la part d'un des deux auteurs – André Breton – de distinguer publiquement ce qui est de sa plume et ce qui ne l'est pas. André Soupault, resté fidèle à leurs idéaux initiaux de mai 1919, ne cherche pas à mettre en évidence sa part de la création. Bien que leur écriture collective ait été relativement

⁵⁹ Lautréamont, *Poésies II*, 1870.

⁶⁰ Cofondateur du surréalisme et poète, Philippe Soupault (1897 – 1990) est né dans un milieu bourgeois auquel il s'oppose rapidement. Il a d'abord participé aux côtés d'André Breton et de Louis Aragon à l'aventure Dada avant de devenir surréaliste. Néanmoins, ce passage dadaïste est considéré comme nécessaire par Soupault dans son évolution artistique. Pionnier dans la construction du mouvement surréaliste, il en sera néanmoins exclu en 1926 du fait de quelques différends avec les surréalistes. Soupault, à côté de son activité artistique, est également journaliste.

⁶¹ Lafon, M., Peeters, B., *Op. Cit.*, p. 211-222.

⁶² Breton, A., *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.274. Cité par *Ibid.* p.215.

innovante à l'époque et reste un acte fondateur du mouvement, les questions d'attribution vinrent presque gâcher cette collaboration surréaliste en mettant en exergue les difficultés à dépasser les frontières de l'ego.

Outre cette expérience française, sans nul doute la plus reconnue de toutes les expériences collectives, le groupe surréaliste bruxellois en a vécu nombre d'autres. A Bruxelles, les surréalistes constituent un groupe bien plus axé sur la collectivité que dans les autres mouvements surréalistes partout ailleurs. Ils enchainent les collaborations littéraires et artistiques presque aussi retentissantes que *Les Champs Magnétiques* de Breton et Soupault. Le titre d'une de leurs revues collectives est d'ailleurs significatif : *L'Invention collective*, éditée par René Magritte et Raoul Ubac. Celle-ci ne paraît qu'en deux numéros en 1940. Il faut alors attendre 1995 pour en découvrir la totalité.

Selon Andrea Oberhuber, directrice de l'exposition *Au féminin. Livres surréalistes*, qui s'est tenue au printemps 2018 à Montréal, l'enjeu de l'écriture collaborative et de la production de livres hybrides (qui mêlent différents médiums artistiques) est de taille pour les femmes au 20^e siècle. La possibilité de participer à ces œuvres créatives en leur forme, ne fut-ce que de manière secondaire – en inspirant simplement, en créant à quatre mains ou en illustrant/commentant –, vient à point nommé dans un siècle où, nous l'évoquerons dans le second chapitre, les femmes peinent à sortir des productions traditionnelles que le carcan social qui les enferme alors leur impose.⁶³ Le surréalisme a vu plusieurs cas de créations collectives féminines apparaître.⁶⁴ Citons notamment les livres surréalistes *Le poids d'un oiseau* (1955) de Leonor Fini et de Lise Deharme ou *Sur le champ* (1967) d'Annie le Brun et de Toyen.

Les surréalistes ont également travaillé en couple : c'est ainsi que l'on peut trouver des collaborations entre Max Ernst et Leonora Carrington, entre Man Ray et Lee Miller, entre Salvador Dali et Gala et même entre Frida Kahlo et Diego Rivera qui n'était pourtant pas surréaliste. Ces collaborations peuvent être de plusieurs types. Parfois les deux amants écrivent/peignent à quatre mains en totale symbiose, parfois l'un se sert directement de l'autre pour son travail – c'est notamment le cas de Man Ray qui se sert de Lee Miller comme modèle – et parfois l'un des deux est tellement inspiré de l'autre que, pour lui, l'autre est auteur au

⁶³ Oberhuber, A., Gladu, H.P., *Au féminin. Livres surréalistes (1930-1975)*, Catalogue de l'exposition *Au féminin. Livres surréalistes*, Montréal, 2018, p.4.

⁶⁴ Oberhuber, A., Gladu, H.P., *Au féminin. Livres surréalistes (1930-1975)*, Catalogue de l'exposition *Au féminin. Livres surréalistes*, Montréal, 2018, p.8-39.

même titre que lui. C'est le cas de Dali qui signe parfois « Gala » à côté de sa propre signature⁶⁵. Nous reviendrons sur ces différents cas d'inspiration poétique et amoureuse lors du troisième chapitre.

1.3.3. Histoire de la collaboration artistique

Dans les faits, l'écriture en collaboration existe depuis toujours : remaniements d'histoires et de légendes au fil des siècles par différents écrivains, rassemblements de témoignages et d'écrits pour composer les Saintes Écritures, etc. Les véritables regroupements collaboratifs touchant à l'écriture commencent au 18^e siècle avec, entre autres, les frères Grimm, plus tard, les frères Boex dits Rosny, le duo Erckmann-Chatrian, les frères Goncourt, etc.⁶⁶ Ils constituent les premières collaborations assumées. Cependant, la nature de leur production intriguait tout comme elle intrigue encore aujourd'hui et cela n'a facilité ni leur crédibilité ni leur pérennité dans l'histoire littéraire.

Les collaborations ont touché et touchent toutes sortes de genres littéraires, paralittéraires et autres genres artistiques variés. Il arrive parfois qu'elles soient intersémiotiques. C'est énormément le cas dans les productions surréalistes qui mêlent des œuvres picturales à des poèmes, de la photographie à de la prose, etc. Par exemple, ce sont Jane Graverol, René Magritte, Claudine Jamagne, etc. qui accompagnent les poèmes d'Irène Hamoir avec leurs dessins dans son recueil de poèmes *Corne de Brune* (1976)⁶⁷. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, même les écrits liés au « moi » sont parfois les objets de collaborations : journaux intimes, mémoires, etc. Les journaux intimes, par exemple, incluent soit une correspondance ou des écrits d'autres écrivains – ce que l'on appelle un « *journal de dialogue* » –, soit s'écrivent à quatre mains sous forme de « journal de fusion » dont les frères Goncourt (de 1851 à 1870)⁶⁸ ont produit un bon exemple. Aujourd'hui, Internet voit fleurir bon nombre de productions collectives, artistiques et littéraires. Ce type de production reste toutefois encore marginal.

Les collaborations littéraires peuvent revêtir différentes formes et être issues de stratégies de production multiples. Si l'on en croit certains, notamment Montaigne, « Nous ne

⁶⁵ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.38.

⁶⁶ Benhamou, N., Ferré, V., « Écrire à quatre mains (XIXe-XXIe s.) », Argumentaire d'un appel à communication, dans *Fabula – la recherche en littérature*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, novembre 2019 (en ligne).

⁶⁷ Hamoir, I., *Corne de brune* (1925-1976), Bruxelles, 1976, 173 p.

⁶⁸ Termes de Lejeune, Ph. et Bogaert, C. *Cités par* Benhamou, N., Ferré, V., *Op.cit.*

faisons que nous entregloser »⁶⁹. Collaborerions-nous ainsi sans même nous en rendre compte ? Selon Benoit Peeters, toute écriture serait collaboration si l'on prenait toutes les formes d'intertextualité en compte.

L'influence, la reprise, la continuation, et encore toutes les formes d'hypertextualité étudiées par Genette dans *Palimpsestes*, voire l'ensemble des catégories de la transtextualité, telle qu'il la définit dans les premières pages de cet ouvrage fondamental et fondateur, tout cela nous aurait amenés à voir la collaboration partout, et donc nulle part ; à dissoudre un objet original dans une myriade de pratiques qui constituent, au fond, la littérature universelle : toute écriture, si l'on veut, est une écriture « en collaboration » ; tout livre, toute littérature « collaborent » avec tous les livres et toutes les littératures...⁷⁰

Il nous semble ainsi important d'opérer une distinction entre les différentes facettes de la collaboration littéraire.

1.3.3.1. La collaboration assumée et la symbiose

Premièrement, il existe – surtout dans le cas du surréalisme – de nombreux projets initiés et assumés comme démarche collective. Prenons comme exemple les revues, les tracts, les annonces d'exposition, etc. dans lesquels les surréalistes de Bruxelles se sont illustrés.

Irène Hamoir se révèle être l'une des figures les plus actives dans ce domaine. Elle a un rôle fédérateur au sein du mouvement bruxellois mais a également sa place dans le mouvement français de Paris ainsi que dans celui de La Louvière. C'est ainsi qu'elle participe, entre autres, à *Documents 34* pour la défense de la jeune révolutionnaire Violette Nozière⁷¹ en 1933, aux *Cahiers G.L.M* (assemblés par André Breton) en 1938, à la revue *L'Invention collective* en 1940, à *La Terre n'est pas une Vallée de larmes* en 1945 où elle est la seule collaboratrice au milieu de quinze hommes – Dotremont, Queneau, Picasso, Breton, Mariën, etc. –, à *Le Suractuel* en 1946, à la revue *Phantomas* en 1953, etc. Elle commente par ailleurs, par quelques textes et poèmes, de nombreuses peintures surréalistes et fait la lecture de poèmes (de Baudelaire, de Breton, de Tzara, etc.) à l'exposition de La Louvière en 1935.⁷² Ce ne sont

⁶⁹ Montaigne, *Essais*, III, 13. Cité par Peeters, B., *Op. Cit.*

⁷⁰ Peeters, B., *Op. Cit.*

⁷¹ Violette Nozière fut condamnée à mort à dix-neuf ans – sa peine fut changée en travaux à perpétuité – à cause de l'empoisonnement de ses parents. Elle aurait commis cet acte après avoir sans nul doute connu quelques affaires incestueuses. Les surréalistes prirent de partout ardemment sa défense à travers une intervention qui se voulait révolutionnaire. Dali, Mesens, Magritte, Breton, Ernst, Eluard, et bien d'autres lui dedicèrent un ouvrage collectif (contenant de nombreux textes et dessins) afin de la défendre. Après avoir touché les profondeurs de son inconscient, elle devint une sorte d'ange noir, d'égérie pour les surréalistes. Dans Chadwick, W., *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Éditions du Chêne, Paris, 1986 (édition en langue anglaise en 1985), p.46.

⁷² Vovelle, J., « Des femmes et du surréalisme en Belgique », p.173. Dans Rolland, R (dir.), *Les surréalistes belges*, Europe (Revue littéraire mensuelle), n°912, Paris, avril 2005, 379 p.

évidemment que quelques exemples. Irène Hamoir occupe une place importante dans l'activité collective surréaliste.

Outre ces collaborations assumées où les noms des différents auteurs sont mis en évidence, les surréalistes se sont également illustrés dans l'écriture en symbiose totale où la fusion et l'indistinction des collaborateurs sont privilégiées. C'est le cas des *Champs Magnétiques*, évoqués précédemment, regroupant Breton et Soupault. Comme nous l'avons vu, cet idéal de gémellité littéraire où se produit une communion des sens et des inconscients n'est que rarement atteint. Certains auteurs ont toutefois l'objectif défini de ne faire plus qu'un et signent par un nom distinct de leurs noms respectifs. Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, après quarante ans à collaborer à quatre mains, sont sans doute l'un des meilleurs exemples de fusion bicéphale dans la littérature argentine et d'ailleurs. Les deux hommes ont en effet dépassé leur sujet individuel afin de créer une sorte de « *troisième homme* »⁷³, fruit de leur collaboration : Honorio Boustos Domecq.

1.3.3.2. La collaboration asymétrique

Les collaborations asymétriques sont également répandues dans le milieu littéraire. L'emploi de « nègres » – « Personne anonyme qui rédige pour une personnalité, qui compose les ouvrages d'un auteur connu »⁷⁴ – en vigueur depuis des temps immémoriaux mais utilisé comme expression au 18^e siècle⁷⁵, est considéré comme une collaboration hiérarchisante. De grands noms se sont adonnés à l'emploi de « nègres » afin de gonfler leur production littéraire : Alexandre Dumas et Eugène Labiche comptent parmi les plus reconnus de l'histoire littéraire et théâtrale. Colette, après ses activités comme « nègre » de son mari, regrettait : « Il y aura toujours assez de faméliques dans notre métier, malheureusement, pour que l'emploi de nègres ne se perde point »⁷⁶. C'est, un siècle après, encore effectivement le cas : bien que les co-créateurs reçoivent plus de reconnaissance qu'avant et que le mot « nègre » se perde pour des raisons évidentes, les collaborations de ce type restent d'actualité. « Près d'un tiers des éditions en France seraient faites de livres « à la paternité peu claire » », selon la réalisatrice Armelle Brusq en 2016.⁷⁷

⁷³ Lafon, M., Peeters, B., *Op. Cit.*, p.247.

⁷⁴ Définition du Trésor de la langue française (TLF).

⁷⁵ De Chalonge, M., « Nègres littéraires, écrivains fantômes : ces auteurs qui écrivent pour les autres », enquête dans *Les Univers du livre* – ActuaLiTTé, mars 2016 (en ligne).

⁷⁶ Colette, *Mes apprentissages*. Dans *Ibid.*

⁷⁷ De Chalonge, M., *Op. Cit.*

C'est également un type de collaboration qui a longtemps défavorisé les femmes. Nous citons l'exemple de Colette mais, jusqu'au 21^e siècle, les femmes sont nombreuses dans ce cas, à une époque où leur rôle social était principalement limité à la maternité. Prenons, pour autre exemple du début du 20^e, Zelda Fitzgerald (1900-1948), épouse de l'écrivain F. Scott Fitzgerald. Très inventive, elle écrivait beaucoup, ce que son mari n'approuvait pas. Malgré ce manque d'approbation, de nombreux passages de ses écrits se retrouvent sans modifications dans les livres de son mari. Il s'en est attribué la paternité sans l'en avertir ou, du moins, partiellement. Certaines fois, des nouvelles écrites entièrement de sa plume finissaient signées du nom de F. Scott Fitzgerald. C'était un couple très en vue à l'époque. Cette trahison la fit cependant tomber psychologiquement. Zelda finit sa vie internée.⁷⁸ Les créations individuelles signées d'un autre nom afin de provoquer un autre regard à leur lecture ont également été assez courantes jusqu'au 21^e siècle, souvent pour remédier à un « problème » de genre. Dans les collaborations du début du 20^e siècle – voulues ou non – de ce type-là, le nom qui passe à la postérité est généralement seul, et masculin.

1.3.4. Le cas du couple Scutenaire-Hamoir

Quel type de collaboration Irène Hamoir et Louis Scutenaire ont-ils adopté dans leur œuvre respective ? Scutenaire était-il un mari abusif qui aurait fait travailler Hamoir pour signer ses écrits de son nom en lui en attribuant seulement quelques-uns ? La grande quantité de témoignages sur l'entente du couple et la participation d'Hamoir aux nombreuses activités surréalistes ne nous autorisent pas à inscrire la relation qu'entretenaient les époux dans ce cadre. Travaillaient-ils en totale symbiose, à quatre mains sur un même ouvrage ? C'est une hypothèse bien plus probable mais qui semble tout de même s'éloigner de la réalité de ce couple surréaliste. A l'occasion de l'écriture de la préface pour la rétrospective *René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Hamoir et Scutenaire signent « Elle et lui ». Signe explicite d'une collaboration assumée, cette signature ne se retrouve pourtant qu'à la fin de cette préface.

Il nous semble acceptable de conclure que le couple a travaillé en collaboration partielle : l'une donnait des indications et premières descriptions, l'autre amplifiait⁷⁹ ; l'un écrivait pour lui, l'autre corrigeait, griffonnait, annotait⁸⁰ ; l'une motivait et provoquait un cadre propice à la création littéraire, l'autre se posait, écrivait ; etc. Le couple a écrit dans un même

⁷⁸ Kevran, P., *Une vie, Une œuvre – Zelda Fitzgerald (1900-1948)*, France culture, 59 minutes, août 2016 (émission en ligne).

⁷⁹ Daems, C., *Op. Cit.*, p.133.

⁸⁰ Ollinger-Zinque, G. (dir.), *Op. Cit.*, p.33.

univers d'échanges intellectuels bouillonnants. Selon les différents témoignages d'eux-mêmes et de leurs contemporains⁸¹, Scutenaire apportait le calme, le côté paisible de l'intellectuel et le confort ; Hamoir apportait la fougue, l'audace, l'activité, ainsi que l'aspect chaleureux et accueillant. Baignés dans un même cadre surréaliste et dans l'alchimie d'une relation fusionnelle, ils se situent bien loin des duos Colette-Willy et du couple Fitzgerald. Lorsque nous passerons à l'analyse de l'œuvre d'Irène Hamoir, il sera primordial de garder en tête qu'une graphie ne correspond pas à une idée.⁸² Celui ou celle qui écrit n'est pas forcément celui ou celle qui se situe derrière l'idée, derrière la description d'un fait, d'un lieu ou d'un événement. Cette collaboration partielle résulte sans doute de longs regards croisés sur leurs productions respectives.

Enfin, relevons la réflexion de l'étudiante japonaise Arisa Sano dans sa brève étude sur la maternité de l'œuvre d'Hamoir⁸³ portant sur la flexibilité des noms du couple Scutenaire-Hamoir. Scutenaire, avant de s'appeler Louis, est né Jean Scutenaire. Il décida de changer de prénom après la Deuxième Guerre mondiale. Son surnom « Scut » est également énormément utilisé, que cela soit dans son entourage comme dans les livres théoriques qui l'évoquent. Quant à Irène Hamoir, quand elle ne signe pas par son nom complet, elle préfère tantôt Irène, tantôt Irine. Ce refus de la rigidité dans leurs signatures ne serait-il pas une démonstration de plus qu'un auteur n'est pas fixe, qu'il peut être « nomade, fluide et fragile »⁸⁴ ?

Si ce tabou sur les productions à plusieurs mains ou plusieurs regards perdure dans les études littéraires, c'est sans doute à cause de la primauté d'un certain ego qui pèse, encore aujourd'hui, sur ce milieu. Benoit Peeters et Michel Lafon, dans l'envoi fictif qui clôture leur étude sur les duos d'écrivains, le regrettent :

Quand bien même l'un de nous deux aurait apporté plus d'idées, aurait écrit plus de pages, sa part dans l'œuvre commune pèserait-elle pour autant plus lourd ? Comment leur faire admettre qu'un silence, un regard, un soupir peuvent métamorphoser un roman ? Que peuvent-ils comprendre à l'alchimie d'un duo comme le nôtre ?⁸⁵

Est-ce parce qu'Irène Hamoir était une femme que Scutenaire l'a aidée dans sa production ? Probablement pas, Hamoir était une femme de tête, très active professionnellement et artistiquement avant même de rencontrer son mari. Leur collaboration

⁸¹ Citons notamment : Bussy, Ch. (réal.), *Ma vie avec Scutenaire* (entretien avec Irène Hamoir), 1988, 31 min. Par Sonuma — les archives audiovisuelles (en ligne).

⁸² Peeters, B., *Op. Cit.*

⁸³ Sano, A., « Qui a écrit « La cuve infernale » ? : Question de l'écriture « à quatre mains » chez Irène Hamoir et Louis Scutenaire », 2017, Cahiers d'écritures françaises Keio, vol. n°22, Université de Keio (Japon), p.62-77.

⁸⁴ *Ibid.*, p.77.

⁸⁵ Lafon, M., Peeters, B., *Op. Cit.*, p.343-344.

nous semble relever d'une démarche esthétique, loin d'une aide ou d'un comportement simplement paternalistes. Est-ce parce qu'Irène Hamoir est une femme que la question de leur collaboration ambiguë et de la maternité de son œuvre s'est posée avec tant d'acuité ? Il s'agit d'une hypothèse vraisemblable.

Chapitre 2 : Une histoire de femmes mène-t-elle à une littérature féminine ?

Irène Hamoir est née en juillet 1906 et s'est éteinte près de quatre-vingt-huit ans plus tard, en mai 1994. Tout au long de sa vie, elle a été confrontée à des milieux presque exclusivement masculins. Ainsi en fut-il lors de ses participations aux meetings socialistes, à l'équipe rédactionnelle du journal *Le Soir*, à la Cour de Justice Internationale à La Haye et, surtout, au sein des différents groupes surréalistes bruxellois ou d'ailleurs.

Par ailleurs, en ce qui concerne la littérature belge francophone, elle ne compte dans ses rangs que très peu de femmes, du moins avant les années 1960. En près de deux siècles (entre 1780 et 1998) et sur un échantillon de 1250 poètes recensés, on dénombre environ 18,5% de femmes – évidemment bien plus nombreuses à la fin du 20^e siècle – qui se seraient illustrées en littérature.⁸⁶ C'est ainsi qu'Irène Hamoir s'est adaptée aux évolutions sociologiques et littéraires au sein de son siècle qui, nous allons le découvrir, fut une sorte de période clé.

Les décennies et les revendications passant, le nombre d'ouvrages qui rendent hommage aux oubliées de l'histoire et de la littérature s'accroît. Peu représentées jusqu'alors dans les anthologies classiques et en retrait par rapport à l'institution littéraire, les femmes et leurs productions sont aujourd'hui mises à l'honneur, bien souvent par des femmes.⁸⁷ Nous tâcherons dès lors d'être brève dans la première partie de ce chapitre pour remonter – historiquement et artistiquement – le siècle et demi qui a vu fleurir toujours davantage de productions intellectuelles qui proviennent de femmes et/ou qui analysent ces productions.

Il ne faudrait toutefois pas que la reconnaissance tardive de ces femmes artistes serve à catégoriser, à « genrer » la littérature et l'art en général. Certains s'appliquent trop fréquemment à apposer aux travaux des femmes des qualificatifs dits « féminins » au mépris de la qualité de l'œuvre en tant que telle. Y aurait-il un style littéraire féminin, un art féminin ? C'est ce à quoi

⁸⁶ Bosquet, A., Wouters, L., *La poésie francophone de Belgique*, tome I, Éditions Traces, 1985. Cité par Purnelle, G., « Un siècle de poésie féminine – De 1870 à 1970 », dans *Le Carnet et les Instants*, n°204, Objectif plumes – Le portail des littératures belges (en ligne), Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019 (en ligne).

⁸⁷ Prenons pour exemple les ouvrages liant femmes et littérature (ou toutes sortes d'autres médiums artistiques) utilisés pour la rédaction de ce chapitre. Mis à part l'article de Gérald Purnelle, « Un siècle de poésie féminine » (2019), tous sont écrits par des femmes. Ce n'est en aucun cas un parti pris ou une envie d'exclusivité, car nous sommes convaincue que le féminisme et le souci de justice débordent, heureusement, la gent féminine. Il faut toutefois dresser le constat suivant : la tâche fut bien plus ardue quand il a fallu trouver des ouvrages concernant cette problématique écrits de la main d'hommes.

nous tenterons de répondre dans la deuxième partie de ce chapitre, qui questionnera la position des études de genre et de la psychanalyse.

2.1. A travers un siècle d'émancipation littéraire et sociale

2.1.1. Le carcan social du 19^e siècle

Les femmes, au temps de la création de la Belgique en 1830, ne sont considérées ni socialement ni politiquement comme des citoyennes à part entière. Bien que les historiens s'accordent pour affirmer que, en 1831, le Congrès National dote le jeune État belge d'une constitution des plus « libérales », les femmes sont privées du droit de vote. Sur le plan juridique – notamment concernant le droit marital – elles garderont les mêmes droits que les enfants pendant près d'un siècle. Par ailleurs, sur le plan social, peu de femmes accèdent à certaines professions plus libérales. Très peu de femmes s'autorisent alors une activité créatrice au 19^e siècle. Une poignée d'entre elles, plus cultivées et instruites, tiennent salon entre elles afin de défendre certaines causes sociétales. C'est lors de ces salons que le berceau du féminisme national est créé par la militante Zoé de Gamond : le *Centre féminin*, dans les années 1830.⁸⁸ Là, elles militent notamment pour l'instruction des jeunes filles qui, selon elles, est le premier levier pour l'émancipation des femmes. A Liège, la féministe et militante Wallonne Léonie de Chestret de Waha s'illustre aussi dans l'enseignement préparatoire des jeunes filles à l'Université et crée à Liège en 1868 *L'Institut Supérieur de Demoiselles* sous la forme d'une société anonyme.⁸⁹

Durant la seconde moitié du siècle, le jour s'ouvre à la modernité. La Belgique participe en pionnière à l'expansion industrielle et les idées libérales progressent. Les femmes, cependant toujours sous-représentées, sans avancées dans leurs droits, provoquent de plus en plus d'agitation sociale. En vain. En 1892, la *Ligue belge du droit des femmes* est créée par Marie Popelin, première femme belge docteure en droit. Les femmes commencent davantage à s'engager pour leurs droits. De nombreuses revendications voient le jour telles que le droit à l'instruction complète et de qualité et le droit de faire un honnête usage de leurs facultés cognitives et physiques.⁹⁰ A l'aube du 20^e siècle, être une femme cultivée est apprécié. Les normes sociales ne permettent toutefois pas que l'épouse en sache plus culturellement parlant

⁸⁸ Aubenas, J., Van Rokeghem, S., Vercheval-Vervoort, J., *Des Femmes dans l'Histoire en Belgique, depuis 1830*, Editions Luc Pire, Bruxelles, 2006, p.13.

⁸⁹ Delforge, P., « Léonie de Chestret de Waha ». Cité par Delforge, P., Destatte, P., Libon, M. (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, tome I (A-E), Institut Jules Destrée, Charleroi, 2000, p.497.

⁹⁰ *Ibid.*, p.58.

ou en joue davantage que son mari. « La force et l'audace sont du côté de l'homme, la timidité et la pudeur du côté de la femme »⁹¹, dit le Code civil encore en vigueur jusqu'à la moitié du 20^e siècle. Les femmes, avant d'entamer le 20^e siècle qui sera celui de leur libération partielle, étaient alors confinées dans un triangle dont elles avaient peine à sortir :

Une emprise sociale et psychologique emmurait leur destinée dans un carcan, triangle invisible dont les sommets avaient noms : 1. vocation sublime ; 2. tâches domestiques ; 3. séduction. À l'angle supérieur, tant l'art que les imaginaires masculins idéalisent jusqu'au mythe cette vocation sublime de « la » femme, vocation qu'elle ne pouvait rejeter sans se dénaturer. À l'un des angles inférieurs, dans le bas des fonctions subalternes aux fortes senteurs de lessive, de sueur et d'humilité, la pratique sociale fait large place au dévouement habituel de la mère pour ses enfants et son mari [...] ; elle n'est sublime qu'en assumant pleinement sa condition ancillaire. À l'autre angle inférieur, voici celle qui, depuis la mythique Ève primordiale jusqu'aux plus sordides films de série X, hante les fantasmes virils : la séductrice, dont la vocation est d'entretenir le désir en feu continu.⁹²

2.1.2. Le nouveau souffle du 20^e siècle

En 1905 – un an avant qu'Hamoir ne naisse –, le *Conseil national des Femmes belges* voit le jour et occasionne quelques avancées légales, notamment le droit de faire partie des conseils de famille et de gérer la tutelle.⁹³ Pour se faire entendre et oser s'affirmer, mieux vaut baigner dans un environnement ultra progressiste ou utiliser un pseudonyme masculin. Certaines artistes réussissent à percer toutefois sous leur propre nom au début du siècle dans des domaines variés : Anna Boch brille en peinture, Marguerite Van de Wiele écrit des romans à succès, Marguerite Copin publie de petits recueils de contes et de poésie, etc. Même le milieu de la presse commence doucement à s'ouvrir aux femmes.⁹⁴

En 1914, le bruit des bottes allemandes se fait entendre et de nombreuses femmes – qui étaient alors encore considérées presque uniquement comme de bonnes maîtresses de maison subordonnées à leur anatomie féminine et aux obligations qui en découlent – se mobilisent en tant qu'espionnes, collaboratrices en tous genres, aident au ravitaillement, se forment comme infirmières, aide-soignantes, etc. Elles sortent de la guerre plus libres et plus avides encore d'une reconnaissance légitime. Le droit de vote est alors attribué aux veuves de guerre et aux femmes emprisonnées pour motifs patriotiques. L'instruction des filles fait également de belles

⁹¹ *Discours sur le titre V du 2^e livre du Code Civil (du Mariage)*, Bruxelles, 1803, p.170. Cité par Courtois, L., Pirotte, J., Rosart, F. (dir.), *Femmes au pouvoir – Flux et reflux de l'émancipation féminine depuis un siècle*, Université de Louvain, Éditions Nauwelaerts, Bruxelles, 1996, p.20.

⁹² Ouvrage collectif, *Les âges de la vie. Naître, vivre et mourir en Ardenne*, Bastogne, Musée en Piconrue, 2015, p. 124.

⁹³ Aubenas, J., Van Rokeghem, S., Vercheval-Vervoort, J., *Op. Cit.*, p.71.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 72-75

avancées. Marie Haps, en 1919, crée un établissement d'enseignement supérieur d'éducation pour les filles, fervemment convaincue que l'éducation est nécessaire et qu'il est primordial d'augmenter leur niveau intellectuel. Deux ans plus tard, le droit de vote aux élections communales est délivré aux femmes ainsi que le principe d'éligibilité. Les premières femmes sont alors élues. L'émancipation s'accélère dans les années 1920. Le collectif féministe des *Femmes Prévoyantes socialistes* est créé en 1922. Irène Hamoir y militera durant sa jeunesse, dès ses dix-huit ans. Figure de tête dans le mouvement malgré son jeune âge, elle enchaîne les meetings, les débats et les réunions aux quatre coins du pays.

Au niveau culturel, de nouvelles artistes se révèlent. Il est ainsi plus aisé – sans toutefois être facile – de se créer une place dans le milieu artistique. Jeanne Hovinne est comédienne, Cécile Douard peint le Borinage dans la veine du réalisme, la Liégeoise Madeleine Bourdouxhe fréquente de nombreux cercles littéraires et se lance dans le métier d'écrivaine, Anne Bonnet s'illustre dans l'abstraction picturale, etc. Dans la littérature francophone, les thèmes et les formes des écrits des poétesses⁹⁵ comme des romancières⁹⁶ restent toutefois relativement peu osés : exaltation d'une nature tranquille et paisible, histoires d'amour aux rôles sociohistoriques figés d'hommes et de femmes, romans catholiques édifiants, utilisation du vers classique en poésie, romans et poèmes de mœurs, parfois régionalistes, etc. Par ailleurs, nombre d'entre elles recourent encore à des pseudonymes masculins ou signent leurs œuvres du nom de leur époux afin d'oser et / ou de pouvoir présenter publiquement leurs créations.

Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leur maison pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice, laquelle surcharge à tel point la résistance des briques et du mortier qu'il lui faut désormais trouver autre chose, s'atteler aux plumes, aux pinceaux, aux affaires et à la politique.⁹⁷

2.1.3. Les nouvelles voies culturelles

Entre 1939 et 1940, au temps où des intellectuelles essayèrent d'échapper aux griffes allemandes en quittant la Belgique – ce fut notamment le cas d'Irène Hamoir qui alla se réfugier en France –, de nombreuses femmes restées sur place s'illustrèrent dans divers réseaux de résistance desquels elles constituaient au moins 20%⁹⁸. Plusieurs s'engagèrent dans l'aviation

⁹⁵ Purnelle, G., *Op. Cit.*

⁹⁶ De Chalonge, F., « Le roman des romancières (1914-1980) », p.261-344. *Cité par* Reid, M. (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle (XIX^e-XXI^e)*, tome II, Gallimard, Collection *Folio essais inédits*, 2020, 589 p.

⁹⁷ Woolf, V., 1929. *Cité par* Frigeri, F. (trad. Fort, C.), *Artistes Femmes*, Éditions Flammarion, Londres / Paris, 2019, p.43.

⁹⁸ Aubenas, J, Van Rokeghem, S., Vercheval-Vervoort, J., *Op. Cit.*, p.151.

ou prodiguaient les premiers soins sur le front. Les autres devinrent de vraies héroïnes du quotidien. Elles faisaient preuve de patience, de courage et de créativité afin de veiller au mieux sur la population.

A la sortie de la guerre, le corset qui tenaille la vie des femmes en société se desserre peu à peu : elles obtiennent l'accès au suffrage universel en 1948 et de nouvelles carrières s'offrent à elles. Les mentalités changent doucement mais sûrement durant les Trente Glorieuses – suivant le nom donné par l'économiste Jean Fourastié aux années 1945-1975. Cela se voit notamment dans la production littéraire et artistique. Les femmes artistes bénéficient enfin d'une certaine reconnaissance institutionnelle et s'inscrivent de plus en plus dans des réseaux de sociabilité artistique mixtes. En France, en juillet 1945, la femme de lettres Elsa Triolet, résistante et célèbre muse de Louis Aragon, est la première femme à pouvoir s'enorgueillir d'avoir reçu le prix Goncourt en France⁹⁹ avec son recueil de nouvelles intitulé *Le premier accroc coûte 200 francs*. Nous verrons au chapitre suivant que c'est également à cette époque-là que les femmes artistes prennent réellement leur place dans les milieux surréalistes.

En poésie¹⁰⁰, alors que les auteures de l'entre-deux-guerres restaient cantonnées à des formes et des thèmes classiques et relativement peu novateurs, le temps d'après-guerre voit l'arrivée de productions davantage audacieuses et novatrices. C'est également l'époque, en 1949, où la femme de lettres française Simone de Beauvoir fait paraître son essai féministe et existentialiste, *Le Deuxième sexe*. Cet essai, prônant l'émancipation féminine dans tous les domaines à travers de nombreuses réflexions d'ordre pratique, a une grande influence sociale, notamment dans les milieux littéraires. Les femmes prennent d'ailleurs davantage conscience de leur condition et comprennent ainsi que leurs productions seront lues comme des « productions de femmes ». La condition féminine devient ainsi l'objet principal de leurs poèmes. Dans un champ littéraire dominé par les hommes, de nombreuses femmes prennent alors le temps d'écrire sur elles, sur leur corps, leur sexualité, leurs prédispositions à la maternité, leur position sociale, leur finitude et leurs questionnements sur les relations amoureuses. La parole se fait alors militante, parfois malgré elles, parfois de manière plus assumée. Plus que leurs collègues masculins et plus que jamais auparavant, elles mettent l'être humain – souvent l'être féminin – au centre de leurs compositions poétiques. Les formes de ces dernières manifestent une plus grande liberté : celles-ci sont de plus en plus composées de vers

⁹⁹ De Chalonge, F., *Op. Cit.*, p.296.

¹⁰⁰ Purnelle, G., *Op. Cit.*

libres et parfois élaborées à l'aide de techniques qui s'apparentent à celles du surréalisme (utilisant un plus grand hermétisme, l'image libre, etc).

La connaissance du sujet humain et, par là, la connaissance de soi, est également le sujet privilégié des femmes dans les autres formes artistiques : peinture, sculpture, cinéma, écriture en prose, etc. Selon Florence de Chalonge dans *Femmes et littérature – Une histoire culturelle II*, cette partie du siècle allant plus ou moins de 1945 à 1970 comporte deux générations de romancières¹⁰¹ : celles qui sont adultes durant l'occupation et celles nées en 1920 ou en 1930 qui, par leur écriture, aspirent réellement à changer les mœurs de la société qu'elles jugent patriarcale.

Avec Irène Hamoir, c'est la première génération – moins ouvertement militante féministe – qui nous intéresse davantage. Les romans des auteures de cette génération¹⁰² sont régulièrement de nature politique : nombre d'entre eux appartiennent à la littérature de parti, notamment et surtout du parti socialiste. De plus, les romans revêtent souvent un caractère historique, surtout dans les quelques années suivant directement la guerre. Une littérature concentrationnaire voit également le jour ainsi que de nombreux romans de guerre où la perspective est détournée de la seule glorification d'une élite masculine au combat. En outre, les romans sont nombreux à décrire les mœurs sociales, illustrant bien souvent une femme au cœur de la famille, du couple ou au sein d'un groupe d'hommes. Un dicton du 18^e siècle disait « Les hommes font les lois, les femmes font les mœurs »¹⁰³. Enfin, vers le dernier tiers du 20^e siècle, une abondante littérature du corps fait son apparition, laissant la place à certains romans érotiques et intimes. Ce besoin d'autoréférentialité à leur condition féminine et, ainsi, à leur sexualité a créé également de nombreuses productions de type autobiographiques ou autofictives.¹⁰⁴ Nous verrons lors du quatrième chapitre et à travers le cas d'Irène Hamoir en quoi les femmes surréalistes faisaient partie des pionnières de ce genre.

¹⁰¹ De Chalonge, F., *Op. Cit.*, p.299.

¹⁰² *Ibid.*, p.300-344.

¹⁰³ Diction de Charles Joseph de la Ligne (1735-1814). *Cité par* Courtois, L., Pirotte, J., *Op. Cit.*, p.45.

¹⁰⁴ Havercroft, B., « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI^e siècle », Université de Toronto, p.159. Dans Blanckeman, B., Havercroft, B., *Narrations d'un nouveau siècle – romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 320 p. (p.159-172).

2.2. « On la dit-femme, on la diffâme »¹⁰⁵

Elles se sont battues, se sont démarquées et ont suivi l'évolution de leur condition de femme ensemble. Elles se sont placées coude à coude pour aller toujours plus loin dans la reconnaissance littéraire. Elles ont traité certains thèmes et certaines formes en commun. Peut-on dès lors affirmer qu'il existerait un « genre féminin » comme on évoquerait une école ou un courant artistique ?

2.2.1. Une norme « féminine » ?

En regardant les tableaux de la jeune artiste surréaliste américaine Kay Sage en 1938, André Breton y voit la patte d'un homme – froide, mécanique, loin de l'idée qu'il se faisait alors de la créativité féminine qu'il appréhendait sous des formes et des figures plus délicates.¹⁰⁶ La poétesse bruxelloise Marie Nizet, quant à elle, réussit à se faire une place dans le milieu littéraire fermé du 19^e siècle en marquant le public avec ses « vers virils »¹⁰⁷. Il est questionnant de faire le constat suivant : deux femmes ont su s'extirper de la petite foule des femmes artistes et ont obtenu cette grâce car elles tendaient vers la « norme mâle »¹⁰⁸. Certains qualificatifs sont ainsi privilégiés, dans l'histoire littéraire, afin de décrire les productions dites « masculines » ainsi que celles dites « féminines ».

Depuis les années 1980, les ouvrages et les expositions qui ont tenté d'exhumer la production littéraire minorée de ces femmes fleurissent sur le marché littéraire. Nombre d'entre eux font ainsi du groupe des femmes un groupe bien distinct de celui des hommes. Bien que l'intention initiale puisse sembler louable, une telle distinction entre les genres nous paraît problématique. Pour mettre les femmes en évidence, les critiques ont tendance à situer leur style littéraire par rapport à une norme préexistante : celle des productions dites « masculines »¹⁰⁹. Nous pouvons dès lors nous demander ce que constituent réellement les productions dites « féminines ». Elles furent longtemps – si toutefois l'on peut parler d'un temps révolu – dotées de caractéristiques alors attribuées dans l'imaginaire commun à leurs génitrices. Afin

¹⁰⁵ Lacan, J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p.79. Cité par Leguil, C., *L'être et le genre. Homme / Femme après Lacan*, Éditions Puf, Presses Universitaires de France / Humensis, Paris, 2018 (deuxième édition : « Quadriga »), p.126.

¹⁰⁶ Chadwick, W., *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Éditions du Chêne, Paris, 1986 (édition en langue anglaise en 1985), p.60.

¹⁰⁷ Purnelle, G., *Op. Cit.*

¹⁰⁸ Lacan, J., 1972. Cité dans Leguil, C., *Op. Cit.*, p.148.

¹⁰⁹ Purnelle, G., *Op. Cit.*

d'expliciter ces caractéristiques, citons Peyo le célèbre créateur bruxellois des Schtroumpfs, décrivant la création de la Schtroumpfette – seul personnage féminin censé apporter tous les maux au village – par Gargamel dans l'album n°3 (1967). Le sorcier, pour lui créer une « nature féminine », fait mijoter les ingrédients suivants :

Un brin de coquetterie... Une solide couche de parti pris... Trois larmes de crocodile... Une cervelle de linotte... De la poudre de langue de vipère... Un carat de rouerie... Une poignée de colère... Un doigt de tissu de mensonges, cousu de fil blanc, bien sûr... Un boisseau de gourmandise... Un quarteron de mauvaise foi... Un dé d'inconscience... Un trait d'orgueil... Une pointe d'envie... Un zeste de sensiblerie... Une part de sottise et une part de ruse, beaucoup d'esprit volatil et beaucoup d'obstination... Une chandelle brûlée par les deux bouts...¹¹⁰

Ce passage de Peyo décrit une vision caricaturale de la nature féminine. Bien que ce discours émane uniquement de sa plume, ses propos écrits en 1967 sont toutefois révélateurs de la vision sociale de la femme et des rôles que la société de l'époque veut bien lui réserver : figure de la mère de famille ou de l'épouse douce et sensible, figure de l'infirmière ou de l'institutrice dévouée et discrète, figure de la nourrice généreuse et oublieuse d'elle-même, etc. Nous pouvons, par ailleurs, remarquer que c'est le sorcier Gargamel, personnage maléfique, qui crée cet être duquel ne peut venir que le danger. Cette création n'est pas sans nous faire penser au mythe grec de Pandore, rapporté par Homère et Hésiode.¹¹¹ Ceci nous prouve que le mythe de l'éternel féminin est déjà bien présent dès l'Antiquité.

C'est le corpus de qualificatifs que nous transmet notamment Peyo qui est, mais surtout a été, assimilé à la « littérature féminine » au cours du 20^e siècle. Les productions littéraires de femmes sont ainsi quelquefois décrites dans l'histoire littéraire comme davantage sensibles, plus délicates – comme « cousu[es] de fil blanc »¹¹² –, moins sérieuses et intellectuelles – sans doute à cause de leur « part de sottise »¹¹³ ? – mais plus fines et plus douces au niveau de l'écriture.¹¹⁴ C'est en tout cas ce que relèvent Laure Adler et Camille Viéville dans *Les femmes artistes sont dangereuses*, ouvrage où les deux auteures tentent de remettre à l'honneur certaines productions féminines en pointant du doigt précisément ce qui les avait effacées à l'époque.

¹¹⁰ Peyo, *La Schtroumpfette*, album n°3, Éditions Dupuis, 1967.

¹¹¹ Zeus, pour se venger de Prométhée qui lui a volé le feu pour le porter aux hommes, fait créer la première femme, à qui Athéna donne la vie – Pandore. Zeus donne alors cette première femme en cadeau aux hommes. Par curiosité, Pandore ouvre la jarre qui lui avait été confiée avec ordre de ne pas l'ouvrir : tous les maux se répandent alors sur l'humanité.

¹¹² Peyo, *Op. Cit.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Adler, L., Viéville, C., *Les femmes artistes sont dangereuses*, Éditions Flammarion, Paris, 2018, p.18.

2.2.2. Étudier le genre au prisme de la psychanalyse

Il est ainsi questionnant de catégoriser les productions littéraires et artistiques des femmes, de les regrouper et de les qualifier à l'aide d'adjectifs généralement attribués au genre féminin. C'est précisément parce que le « genre féminin universel » n'est pas une notion immuable que cela pose tant de problèmes. Durant les dernières décennies du 20^e siècle aux États-Unis, les *gender studies*, ou études de genre, voient le jour. Le point de vue de ces études est que la différence entre les genres n'est pas uniquement anatomique, elle est surtout issue d'une production culturelle. Cette distinction donne lieu à une abondance de stéréotypes. S'il y a stéréotype, il y a une « assignation forcée des êtres à certains comportements »¹¹⁵ figés. Les protagonistes de ce type d'études, usant d'un discours déconstructiviste, contribuent à une plus grande égalité. Nous leur devons ainsi de nombreux progrès dans la reconnaissance des groupes marginalisés socialement : les femmes, les personnes homosexuelles et la communauté *trans*¹¹⁶. Selon ces chercheurs et, surtout, ces chercheuses – citons notamment Judith Butler, Michael Kimmel, Monique Witting, etc. – le genre est une norme sociale assujettissante et aliénante. Il faudrait alors pouvoir se débarrasser entièrement de cette norme et tendre vers un modèle unisexe.

Certaines branches des études de genre s'aventurent plus loin qu'un modèle qui serait uniquement et simplement unisexe. Prenons pour exemple la militante féministe et philosophe Monique Witting. Pour elle, ce qui constitue l'être – c'est-à-dire la façon dont une personne se comporte – est un effet du genre. Il conduit à une essentialisation : « L'être n'est que le rejeton du genre, lui-même masque de la norme »¹¹⁷. Cette norme, qui se présente aux théoriciens du genre comme une prison, est associée à la norme masculine. Le signifiant « femme », selon Witting, est donc un outil d'esclavage face à la domination masculine.¹¹⁸ Pour elle, l'humanité ne peut être unisexe et donc considérée comme un seul être car l'être serait, par définition, masculin et le non-être serait féminin ; le genre masculin serait le genre humain alors que le genre féminin ne serait qu'une partie du genre humain.¹¹⁹

Faudrait-il alors, si l'on suit les études de genre, analyser l'œuvre d'Irène Hamoir et de toutes les femmes qui se sont illustrées dans le surréalisme et ailleurs, exactement comme on

¹¹⁵ Leguil, C., *Op. Cit.*, p.52.

¹¹⁶ Pour parler de la communauté transsexuelle et transgenre, l'usage veut à présent que le terme générique *trans* soit utilisé afin d'éviter toute confusion ou d'éviter d'entrer dans des informations trop intimes sur la personne.

¹¹⁷ Leguil, C., *Op. Cit.*, p.44.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.30.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.55.

analyserait une œuvre produite par un homme ? Faudrait-il arrêter la production de toutes ces nouvelles anthologies dédiées aux productions des femmes ?

La psychanalyste d'orientation lacanienne Clotilde Leguil, dans son essai *L'être et le genre. Homme / Femme après Lacan*, étudie les rapports des êtres à leur genre au prisme de la psychanalyse. Du côté des études de genre, le genre est un « noyau dur » qui fige l'être¹²⁰ et dont il faut se débarrasser à tout prix car il véhicule une multitude de stéréotypes aliénants. Deux des grands noms de la psychanalyse, Sigmund Freud et Jacques Lacan, voient davantage le genre comme « un souffle impalpable qui l'anime [l'être] de façon inattendue et précaire »¹²¹. En psychanalyse, on ne refuse pas les signifiants « homme » et « femme », on les appréhende seulement différemment et moins catégoriquement. Jacques Lacan s'est intéressé à ce à quoi les normes de genre ne pouvaient pas répondre, à tout ce qui les excédait. C'est, selon Lacan, au moment où le sujet va sentir que son être se situe en décalage avec les normes existantes qu'il va découvrir le rapport qu'il entretient individuellement avec son genre biologique.

Pour fuir tout stéréotype, c'est avec des énonciations singulières que l'on peut entrer dans le continent du genre, continent où chacun avance à sa façon en trébuchant et en tâtonnant, car il n'existe aucune carte pour trouver son chemin dans ce territoire vierge. C'est précisément là où tous les stéréotypes finissent par s'effacer tels des mirages imaginaires que l'on commence à parler du genre sérieusement, intimement, et singulièrement.¹²²

Ainsi, la psychanalyse ne se contente pas de déconstruire le genre comme norme sociale à la manière des études de genre car ces normes sociales ne s'adressent pas à chaque individu isolément des autres.¹²³ Notons que, Freud étant décédé en 1939 et Lacan en 1981, ceux-ci ne pouvaient pas connaître les développements postérieurs de la réflexion sur le genre.

La psychanalyse va alors davantage questionner la singularité de chacun. Étant donné l'absence de norme qui pourrait définir ce qu'est véritablement une femme ou un homme, c'est le sujet lui-même qui déterminera comment il appréhende son genre. Le genre lacanien serait ainsi une « coloration de l'être » apportée au sujet par ce qu'il a vu et vécu de la masculinité et de la féminité durant sa propre existence.¹²⁴ En conclusion, le genre lacanien est la façon dont chaque sujet assume la marque signifiante qui lui a été donnée à la naissance – « homme » ou « femme » – à partir du rapport qu'il entretient avec l'Autre et, ainsi, avec la norme sociale. L'anatomie – par exemple, la possibilité de la maternité – entre également en ligne de compte mais cela dépend de la manière dont le sujet lui donne sa part d'existence dans son rapport à

¹²⁰ Leguil, C., *Op. Cit.*, p.43.

¹²¹ *Ibid.*, p.24.

¹²² Leguil, C., *Op. Cit.*, p.20.

¹²³ *Ibid.*, p.83-85.

¹²⁴ *Ibid.*, p.179-185.

lui-même.¹²⁵ Le positionnement par rapport au genre de chacun est, dès lors, le résultat d'un parcours subjectif de l'être sexué.

Être une femme, après Lacan, ce n'est pas correspondre à une catégorie que l'on pourrait nommer « *La femme* »¹²⁶. « *La femme* » n'existe pas en tant que catégorie dans son rapport avec celle de « *L'homme* ». Il n'y a pas de critère proprement féminin qui excède les faits de la nature purement anatomiques ou les normes sociales stéréotypées. Envisager la « féminité » se fait alors à partir de la personne singulière d'une femme lorsqu'elle fait son expérience propre de sa féminité.

Dès lors, doit-on s'interdire de « genrer » la littérature ? Tout comme Jacques Lacan, nous pensons qu'il est important de questionner l'individualité des femmes artistes et la façon dont celles-ci se sont situées face à la question de leur genre et de leur sexualité. Enfin, il est intéressant de relever comment cette même question s'est posée et peut transparaître dans leurs œuvres. « L'art n'a pas de sexe, c'est entendu. Mais les artistes, si »¹²⁷ disait l'historienne de l'art américaine Lucy Lippard en 1973. Il est, dès lors, nécessaire de prendre réellement en compte le sujet parlant.

Par ailleurs, au-delà du rapport qu'elles entretiennent individuellement à leur genre, les femmes artistes font partie d'une histoire commune : celle de la lutte pour l'émancipation et contre le patriarcat, très présent dans les milieux littéraires et artistiques. Il est alors évident que certains traits puissent être relevés en commun entre les œuvres de ces différentes auteures tant leur genèse a pu être freinée par certains obstacles partagés. De plus, comme nous l'avons dit précédemment¹²⁸, les femmes ont pris conscience au fur et à mesure des années que leur art sera lu ou regardé en tant que « production féminine » et cela a influencé l'œuvre de nombre d'entre elles.

L'art ne se décrète pas, il s'invente et transcende donc la notion de sexe et de classe. Mais les conditions de la naissance du geste artistique nécessitent la compréhension du contexte et de la réalité. Il s'origine donc dans un milieu. Et force est de constater qu'on ne naît pas artiste mais qu'on le devient. Et que, quand on est née du mauvais côté – c'est-à-dire de celui qui n'y a pas droit – être artiste, le prouver, y avoir accès, produire, montrer, continuer à le demeurer est un combat permanent, dangereux, épuisant physiquement, intellectuellement et psychiquement.¹²⁹

¹²⁵ *Ibid.*, p.112.

¹²⁶ *Ibid.*, p.75.

¹²⁷ Lippard, L., 1973. *Cité par* Frigeri, F., *Op. Cit.*, p.75.

¹²⁸ Voir page 4 du chapitre.

¹²⁹ Adler, L., Viéville, C., *Op. Cit.*, p.10-11.

2.2.3. Une place artistique ambiguë

C'est pourquoi la place des femmes artistes dans les milieux littéraire et artistique nous semble si ambiguë. D'une part, il ne faudrait pas systématiquement catégoriser et étudier celles-ci comme étant en retrait d'une norme littéraire et artistique qui se voudrait masculine et, ainsi, les réduire uniquement à de « pauvres oubliées » de l'histoire de l'art et de la littérature. Il ne s'agirait pas non plus d'ignorer l'apport des *gender studies* qui prônent un modèle exempt de stéréotypes sur une prétendue féminité. L'écrivaine moderniste Virginia Woolf, en 1929 dans son essai *Une chambre à soi*, disait : « Il est néfaste pour celui qui veut écrire de penser à son sexe. Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme masculine ou homme féminin »¹³⁰.

D'autre part, il nous semble important de tenir compte de la relation individuelle des femmes à leur être sexué avec, comme objectif, de comprendre comment ces femmes artistes dévoilent leur genre – et les combats qui vont de pair avec celui-ci – à travers leurs œuvres ou, au contraire, ne le font pas. Toute femme qui écrit nous semble influencée de manière singulière par la condition des femmes à l'époque où elle prend la plume.

Cette ambiguïté se trouve renforcée dans le milieu du surréalisme. En effet, jamais un mouvement littéraire et artistique n'aura jusqu'alors autant favorisé l'émancipation des femmes. Cependant, les femmes artistes ne correspondent pas en tant qu'êtres réels aux modèles tant convoités par les hommes surréalistes de la femme comme idée, de la femme-enfant, etc. Les femmes surréalistes étaient ainsi – et sont encore actuellement – mises de côté dans l'histoire du surréalisme. C'est ce paradoxe que nous tâcherons d'exposer et d'analyser lors du chapitre suivant.

¹³⁰ Woolf, V., *Une chambre à soi*, 1929, p.156-157. Cité par Adler, L., Viéville, C., *Op. Cit.*, p.21.

Chapitre 3 : Un paradoxe surréaliste – la muse romantique et révolutionnaire

*« Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée
comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue »¹³¹.*

André Breton, membre fondateur du surréalisme, a énoncé en 1953 cette phrase. La « grande promesse » a bien été tenue. A travers de nombreux médiums artistiques, durant plusieurs décennies et par différents chemins, *la femme* est effectivement « aimée et célébrée » par les hommes du mouvement qui lui vouent un véritable culte. Intermédiaire pour voyager dans les méandres de l'inconscient, muse presque céleste exaltant un amour chimérique, *la femme* est au service des hommes surréalistes afin de les orienter et de les aider dans leur activité créatrice.

Prenant exemple sur cette phrase de Breton, la formule *la femme* sera utilisée durant tout ce troisième chapitre afin de désigner *la femme* comme entité abstraite et non toutes les femmes dans ce qu'elles ont de réel mais aussi d'unique.

Profitant du mouvement libératoire que constitue alors le surréalisme dans le bouillonnement culturel des années folles, les femmes artistes surréalistes, quant à elles, tentent de s'émanciper des contraintes sociales et familiales qui pèsent sur leur activité artistique. Un souffle de liberté s'offre à celles qui – privées d'un enseignement académique adéquat et d'un cadre social collaboratif¹³² – cherchent un mouvement de révolte et de dérèglement des exigences et traditions de leur temps.

Qui envierait cependant la situation marginale et ambiguë d'Irène Hamoir, de Leonor Fini, de Dorothea Tanning, de Lee Miller, de Leonora Carrington ou d'autres femmes ayant participé de près et – surtout – de loin aux activités des différents collectifs surréalistes à travers le monde ?

Avant de nous pencher sur la position d'Irène Hamoir dans l'expérience collective bruxelloise et d'analyser ses œuvres, clarifions la place qu'occupent les femmes dans le

¹³¹ Breton, A., *Du surréalisme en ses œuvres vives*, 1953. Dans *Beaux-arts Magazine*, Série *Femmes en mouvement*, octobre 2020 (en ligne).

¹³² Chadwick, W., *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Éditions du Chêne, Paris, 1986 (édition en langue anglaise en 1985), p.10.

surréalisme en tant que muses et en tant qu'artistes. Au cours de ce troisième chapitre, nous délimiterons les trois générations de femmes artistes qui ont participé au mouvement surréaliste. Nous essayerons dans un deuxième temps de comprendre le regard que les hommes surréalistes posent sur celles-ci et le pourquoi de ce regard. Nous tâcherons ensuite de cerner les différentes facettes que les hommes surréalistes prêtent aux femmes du mouvement et leur appropriation, ou non, par ces dernières.

3.1. Un tremplin vers une pseudo-émancipation

Le surréalisme, au-delà de sa nature de mouvement artistique, constitue également un mouvement social.¹³³ Il s'agit de briser les tabous et de bouleverser les codes à l'aide d'un nouveau rapport à l'inconscient inspiré des théories psychanalytiques de Sigmund Freud. Ce faisant, il est évident que questionner et briser les carcans, dont nous parlions au chapitre précédent, qui enferment alors les femmes dans leur rôle social, doit logiquement être une priorité. Dès lors, l'émancipation et la réalisation complète des êtres humains font partie intégrante des objectifs surréalistes.

3.1.1. Aux origines, un homme

Sorti de la guerre atterré, dans un état de désillusion et de révolte contre les valeurs de la société – y compris littéraire et artistique –, André Breton fonde le mouvement surréaliste en 1924 en publiant le *Premier Manifeste du Surréalisme*. Il écrit celui-ci en collaboration avec Louis Aragon et Philippe Soupault. Chef de file charismatique, séduisant, galant mais également dogmatique, sa vision des femmes resta caractéristique du mouvement bien qu'elle connut quelques évolutions.

Avant toute chose, relevons les circonstances du moment où le mot « surréaliste » est employé pour la toute première fois – bien qu'utilisé de manière différente par la suite, car il s'agissait ici de dépasser le simple mimétisme référentiel du réalisme. En 1917, le poète et écrivain français Guillaume Apollinaire fait représenter sur scène une pièce expérimentale de ce qu'il nomme « l'esprit nouveau », *Les mamelles de Tirésias*¹³⁴. Cette représentation, qualifiée de « pré-surréaliste », est donnée devant André Breton avec qui Apollinaire entretient

¹³³ Cesarine, I., *Surréalisme, sexualité et La Femme*, University of Colombia, 1992 (en ligne), p.3.

¹³⁴ De son vrai nom : *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue, chœurs, musiques et costumes selon l'esprit nouveau*.

alors une relation amicale. En résumé, la pièce se déroule à Zanzibar – pays qui gagnerait à être repeuplé – et Thérèse ne veut pas d’enfant. Elle communique son refus à son mari et se rebelle contre sa condition, ce qu’Apollinaire nous transmet sous forme de satire du féminisme et de ses revendications :

Non Monsieur mon mari

Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez

Chuintement.

Je suis féministe et je ne reconnais pas l’autorité de l’homme

Chuintement.

Du reste je veux agir à ma guise

Il y a assez longtemps que les hommes font ce qui leur plaît

Après tout je veux aussi aller me battre contre les ennemis

J’ai envie d’être soldat une deux une deux

Je veux faire la guerre – *Tonnerre* – et non pas faire des enfants

Non Monsieur mon mari vous ne me commanderez plus.¹³⁵

De cette révolte contre sa condition de mère et d’épouse découle un travestissement du personnage principal : Thérèse devient Tirésias, ses seins s’envolent, une barbe lui pousse au menton. S’ensuit l’injonction à son mari de se travestir à son tour afin d’assurer la procréation à sa place.

Cette pièce fantaisiste a donné lieu à de multiples interprétations tant de nombreuses choses y sont tournées en dérision. Il nous semble toutefois opportun de souligner celle de la critique d’art californienne Gloria Orenstein. Celle-ci soutient que cette représentation est la première démonstration de l’ambiguïté du regard masculin sur les femmes dans les milieux surréalistes.¹³⁶ La pièce – applaudie par les surréalistes – peut en effet montrer la libération de la femme comme un concept absurde, amplifié par le deuxième acte où Tirésias veut redevenir femme afin d’enfanter encore davantage que son mari. Cette pièce pourrait également démontrer que la femme ne devient un être doué de clairvoyance qu’en se rapprochant au plus près de la norme masculine.

André Breton, après le désenchantement engendré par la guerre, veut créer un mouvement de révolte contre les structures profondes de la pensée et de la société. Ce n’est qu’après avoir fréquenté le groupe dadaïste qu’il fait le constat de son côté profondément nihiliste. Il décide de concevoir un mouvement où l’art aurait un rôle plus optimiste et actif que

¹³⁵ Apollinaire, G. *Les Mamelles de Tirésias* – scène première. Dans Apollinaire, G., *L’Enchanteur pourrissant (suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps)*, Éditions Gallimard, Collection *Poésie*, France, 1972, p.119-120.

¹³⁶ Orenstein, G., “Women of Surrealism”, *Feminist Art Journal*, n°2, 1973. Dans Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.25.

dans le dadaïsme. C'est ainsi qu'il se lance dans un art de la révolte prônant notamment la réalisation totale de chaque être.

Nous avons vu au chapitre précédent que les femmes ressortent de la Première Guerre mondiale plus demandeuses de reconnaissance qu'elles peuvent à présent raisonnablement espérer compte tenu du rôle accompli durant ce conflit. Dans les milieux artistiques et littéraires, les discussions autour de « la femme nouvelle » augmentent en fréquence et en intensité. Breton et ses congénères s'interrogent également sur celle-ci et militent pour la libération sociale des femmes et des personnes homosexuelles. Ils se mettent alors à aduler les femmes révolutionnaires – comme la comédienne française Yvonne de Bray, par exemple – mais restent toutefois bien marqués par l'image de la femme romantique que le siècle précédent leur a transmise.¹³⁷

Cet héritage nous paraît bien pesant au 21^e siècle. Rendons-nous compte cependant que les différentes phases du mouvement surréaliste s'étendent des années 1920 aux années 1970. Au début, les représentations sociales des femmes sont bien éloignées de celles que nous pouvons avoir aujourd'hui. Par ailleurs, en une cinquantaine d'années, le 20^e siècle a vu un important changement des mœurs et des normes. On assiste donc, dans l'évolution du surréalisme, à un *processus de murissement*¹³⁸ dû aux avancées juridiques, sociales et artistiques, mais également à la transformation personnelle des surréalistes qui deviennent peu à peu pères, époux, etc.

La maladie que présente aujourd'hui le monde diffère de celle qu'il présentait durant les années vingt. En France, par exemple, l'esprit était alors menacé de figement alors qu'aujourd'hui il est menacé de dissolution.¹³⁹

Toujours est-il que le surréalisme – mouvement qui compte mener un combat contre un cadre bourgeois stérilisant – entretient tout de même une vision relativement bourgeoise et romantique des femmes. A titre d'exemple, les surréalistes ont beau prôner l'émancipation des femmes et des personnes homosexuelles, Breton disait toutefois : « *J'accuse les pédérastes de proposer à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises que je respecte* »¹⁴⁰. Le lesbianisme est, quant à lui, bien plus toléré. Si tout cela nous semble contradictoire, c'est aussi l'avis des surréalistes. Cependant,

¹³⁷ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.16.

¹³⁸ Füzei, P., « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes », *Revue d'études françaises*, n°10, Université Eötvös Loránd (Budapest), 2005, p.159.

¹³⁹ Breton, A., *Entretiens* (1913-1951), Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 218. Dans Füzei, P., *Op. Cit.*, p.158.

¹⁴⁰ Breton, A., 1928. Dans Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.105.

comme le résume bien celle qui s'est le plus penchée sur la place des femmes dans le surréalisme, l'Américaine Whitney Chadwick :

Pour les femmes artistes aussi bien que pour leurs amis du groupe, une vie menée en dehors des conventions bourgeoises et conformistes pouvait difficilement éviter les ambiguïtés.¹⁴¹

3.1.2. Trois générations de femmes surréalistes

Au chapitre précédent, nous questionnions le fait d'isoler la production des femmes de celle des hommes. Nous en avons conclu qu'il n'y avait pas de traits proprement féminins dans l'écriture et les autres formes d'art. Nous avons toutefois exposé le combat des femmes vers l'émancipation, leurs revendications et leurs obligations communes. Lorsqu'il y a une histoire commune – qui est ici celle de l'intégration des femmes dans les différents groupes surréalistes –, nous pouvons en dégager certaines constantes non seulement dans leurs œuvres mais également dans la façon dont elles étaient perçues.

En outre, le principe même du surréalisme fait qu'ignorer l'histoire de l'individu créateur est encore moins pertinent que dans d'autres courants artistiques. C'est en effet ici le témoignage de l'inconscient qui prime sur la qualité formelle de l'œuvre.

Dès lors, avant d'aborder les constantes de la production des femmes dans le surréalisme, il est important de retracer brièvement leur histoire. Les femmes surréalistes sont généralement classées en trois générations.¹⁴²

3.1.2.1. La première génération

De la création du mouvement jusqu'au milieu des années 1930, aucune femme ne prend activement part aux activités surréalistes. Les femmes qui participent tout de même au mouvement sont les épouses des hommes surréalistes, leurs compagnes ou leurs amies. Ces femmes-là figurent généralement parmi les plus libres de leur temps. Toutefois, outre les signatures qu'elles ont laissées sur différents tracts, peu de créations de femmes peuvent être inventoriées pour cette première génération.

Que le manque de créativité vînt d'une oppression de la part de leurs compagnons ou d'un choix personnel, reste à discuter. Les féministes tendent à croire que ce furent des femmes opprimées, d'autres pensent plutôt que leur désir de libération

¹⁴¹ Chadwick, W., *Ibid.*, p.105-106.

¹⁴² Füzezi, P., *Op. Cit.*, p. 160-166.

sexuelle [est passé] avant l'exigence de reconnaissance de leur aptitude à écrire ou à peindre.¹⁴³

Dans les grandes réunions surréalistes, seules quelques femmes comme Simone Breton ou Gala Dali (qui est alors Gala Éluard) osent prendre la parole. Du côté bruxellois, Irène Hamoir fait également office de pionnière dans les rassemblements surréalistes qu'elle anime généralement. Elle entre toutefois dans le groupe surréaliste notamment grâce à ses idées contestataires au sujet de l'art et de la société mais, surtout, grâce à sa relation amoureuse avec le poète et peintre Marc Eemans.

Cette mise à l'écart des artistes femmes surréalistes est due à la vision qu'ont d'elles les hommes du mouvement. Celle-ci nous occupera dans la deuxième partie de ce chapitre. Nous analyserons la façon dont les surréalistes masculins utilisent leurs collègues féminines, non comme sujets mais comme objets, afin de les guider dans leur cycle créatif.

Dans un premier temps, les hommes surréalistes ne créent pas à partir de l'image réelle des femmes qu'ils fréquentent. Soit celles-ci sont transformées en muses presque divines, soit les surréalistes préfèrent aduler quelques femmes réellement marginales. Nous citons dans le premier chapitre la jeune parricide Violette Nozières qui aurait sans doute subi des histoires incestueuses. Elle qui était profondément marginale et qui a ainsi pu entrevoir les profondeurs de son inconscient, fut adulée et ferveusement défendue par les surréalistes lors de son arrestation en 1933. Ils lui dédient alors un ouvrage entier duquel proviennent ces quelques vers écrits en son honneur.

La belle écolière du lycée Fénelon qui élevait des chauves-souris dans son pupitre
Le perce-neige du tableau noir¹⁴⁴

Nous ne sommes hélas pas nombreux
Violette
Mais nous ferons cortège à nos ombres
Pour effrayer tes justiciers
Au tribunal du corps humain
Je condamnerai les hommes aux chapeaux melons
A porter des chapeaux de plomb.¹⁴⁵

¹⁴³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁴ Breton, A. Dans Arp, H., Breton, A., Char, R., etc., *Violette Nozières*, Éditions Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933, p. 7.

¹⁴⁵ Mesens, E.L.T. Dans *Ibid.*, p.27.

3.1.2.2. La seconde génération

La seconde génération des femmes surréalistes accueille, vers le milieu des années 1930, davantage de créatrices. Non seulement le surréalisme voit son patrimoine augmenté par les productions de femmes mais, en outre, ces femmes bénéficient de plus en plus de reconnaissance au sein du mouvement. S'agissant sans doute d'une étape due au murissement idéologique de la société et du groupe, cette deuxième salve de surréalistes comprend les femmes les plus reconnues du surréalisme : Gisèle Prassinos, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Frida Khalo, Leonora Carrington, etc. Bien que, dans de nombreux cas, introduites dans le groupe par des rencontres amicales ou des liaisons amoureuses, ces créatrices aspirent bien plus encore à la liberté que leurs devancières.

Meret Oppenheim¹⁴⁶, de longues années après cette période où elle dut jouer des coudes parmi les hommes, confirme toutefois la difficulté à avoir confiance en soi en tant que femme dans le milieu artistique. Celle qui a pourtant émerveillé la critique avec son objet surréaliste *Le déjeuner en fourrure*¹⁴⁷ en 1936 et a connu un succès fulgurant est soudainement bloquée dans son inspiration :

En 1937, j'ai subi le contrecoup de tous ces millénaires de vieux préjugés, comme un coup derrière le crâne. Et j'ai perdu complètement confiance en moi. C'est pour ça que les femmes ne peuvent pas travailler. Quand la crise s'est terminée, je me suis dit : « C'est quoi, le problème ? ». On ne peut travailler que si on est satisfait de ce qu'on fait. Or, un homme naît avec une certaine confiance en lui. Même si, enfant, il s'est fait opprimer, ça ne l'empêche pas de travailler. Alors que la femme, on lui explique depuis des milliers d'années qu'elle est incapable d'exercer un métier intellectuel. Nom de Dieu, que voulez-vous faire ?¹⁴⁸

Une partie conséquente de ces femmes artistes éprouvent ainsi quelques difficultés à adhérer totalement au groupe, notamment à cause de la personnalité contradictoire d'André Breton – contradiction entre les principes libertaires et égalitaires qu'il exalte et sa pratique dogmatique et patriarcale. Par ailleurs, ces femmes, étant arrivées plus tardivement sur la scène surréaliste, n'ont pas l'occasion ni le temps d'être réellement formatrices du mouvement. Les

¹⁴⁶ Meret Oppenheim (1913-1985) est une peintre et sculptrice d'origine suisse. Elle étudie à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris dans les années 1930 où elle fait la rencontre d'Hans Arp et d'Alberto Giacometti qui l'introduiront dans le groupe surréaliste de Paris. Elle participe à de nombreuses manifestations collectives à la fin des années 1930 et présente *Déjeuner en fourrure* (1936) qui sera considéré comme l'exemple parfait de l'objet surréaliste. Elle sera considérée par de nombreuses personnes à son époque comme étant la femme artiste la plus surréaliste. C'est également celle qui se rapproche le plus de l'idéal de la femme-enfant que nous découvrirons par la suite.

¹⁴⁷ Cette œuvre est reproduite en annexe (n°4).

¹⁴⁸ Oppenheim, M. (retranscription), Dans Tappeiner, M.A., (chaîne : Claudia Auer), *Le surréalisme au féminin*, ARTE D 2019, février 2020 (vidéo en ligne). 31'22-32'19.

fondements du surréalisme avaient en effet déjà été pensés dans les années 1920. L'image que les surréalistes ont créée de *la femme* fut aussi élaborée et adoptée en leur absence. Les femmes artistes arrivent donc dans un mouvement composé d'hommes et entièrement pensé par des hommes.

Le rôle subalterne qui leur est alors imposé est accepté par certaines, qui trouvent dans le surréalisme un véritable équilibre entre imagination créatrice et révolte sociale. Il est cependant rejeté par d'autres qui se distancient du mouvement en tant que tel. Ces dernières, détournées du surréalisme, se recentrent davantage sur leur propre réalité psychique ainsi que sur leur corps.¹⁴⁹

Lorsque Whitney Chadwick a composé son ouvrage phare sur les femmes artistes surréalistes, elle a demandé à certaines d'entre elles, appartenant à cette deuxième génération, leur avis sur sa recherche. La plupart de celles-ci ont répondu qu'elles ne désiraient pas figurer dans un tel ouvrage. Ce refus provient, dans certains cas, d'une crainte d'appartenir à une case d'art dit « féminin » mais également parfois d'une objection à être classées comme « surréalistes », tant certaines ont pris leurs distances avec le mouvement. Il est vrai, par ailleurs, que les acteurs d'un événement ou d'un mouvement engagé, éprouvent parfois quelques difficultés à se reconnaître dans la description que l'on donne après coup de leur engagement et des interprétations que l'on en fait ; ceux-ci refusent parfois de façon nette de se reconnaître, même dans les phrases qu'ils ont écrites. Est-ce parce qu'ils ont fortement évolué après les avoir écrites ou après avoir quitté le mouvement et leur engagement ? Ou bien sont-ils déçus de voir leur engagement fort et existentiel disséqué et exposé en termes simples ? Est-ce parce qu'ils répugnent simplement à se voir ainsi mis à nu ?

3.1.2.3. La troisième génération

L'après-guerre voit arriver la troisième génération de femmes surréalistes. Après 1945, le surréalisme n'a plus sa position marginale d'antan. Il constitue davantage un mouvement esthétique qui fait alors autorité.¹⁵⁰ Conjugée à l'évolution des mentalités au cours du 20^e siècle, l'arrivée dans le surréalisme de cette dernière génération est plus aisée que pour les femmes des deux générations précédentes. Ces nouvelles arrivées sont souvent plus jeunes, moins connues de la postérité et s'adonnent davantage à l'écriture qu'aux autres arts¹⁵¹ même

¹⁴⁹ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.74.

¹⁵⁰ Füzei, P., *Op. Cit.*, p.165.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

si cette génération compte dans ses rangs notamment la sculptrice Isabelle Waldberg et la peintre Marie Wilson.

Leur entrée dans le mouvement est également facilitée par un ouvrage qu'André Breton réalise en pleine guerre : *Arcane 17* (1944). A chaque conflit mondial, Breton imagine un renouveau de l'humain. Ce livre se situe donc entre révolte, poésie, liberté et amour. A travers ses théories sur l'amour, Breton livre au lecteur sa solution :

Cette crise est si aiguë que je n'y découvre pour ma part qu'une solution : le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui. C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient, ne serait-ce qu'en protestation contre ce scandaleux état des choses, de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fonds exclusivement sur les facultés de la femme, d'exalter, mieux même, de s'appropriier jusqu'à le faire jalousement sien tout ce qui la distingue de l'homme.¹⁵²

[...] L'heure n'est plus, dis-je, de s'en tenir sur ce point à des velléités, à des concessions plus ou moins honteuses, mais bien de se prononcer en art sans équivoque contre l'homme et pour la femme, de déchoir l'homme d'un pouvoir dont il est suffisamment établi qu'il a mésusé, pour remettre ce pouvoir entre les mains de la femme, de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie.¹⁵³

3.1.2.4. Et aujourd'hui ?

Depuis le dernier tiers du 20^e siècle et plus encore depuis le 21^e siècle, les publications, les reportages et les expositions qui retracent la vie de ces « marginales » du surréalisme se multiplient de manière conséquente. Prenons pour exemples les expositions les plus récentes. Durant l'été 2012, l'exposition *Au pays des merveilles. Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis* se tenait au MNBAQ (Musée National des Beaux-Arts du Québec) et présentait environ 180 œuvres.¹⁵⁴ Quant au Museo Picasso de Malaga, il a accueilli l'exposition *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*¹⁵⁵ durant l'hiver 2017-2018.¹⁵⁶

¹⁵² Breton, A., *Arcane 17*, Éditions Pauvert, Paris, 1971, p.66-67.

¹⁵³ *Ibid.*, p.68.

¹⁵⁴ *Au pays des merveilles. Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, Musée National des Beaux-Arts du Québec (MNBAQ), Ville de Québec, juin – septembre 2012. Sur Web site MNBAQ – Musée National des Beaux-Arts du Québec (en ligne).

¹⁵⁵ « Nous sommes complètement libres. Les femmes artistes et le surréalisme » (traduction libre).

¹⁵⁶ *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*, Museo Picasso de Málaga, Malaga, octobre 2017 – janvier 2018. Sur Web site museoPICASSOMálaga (en ligne).

L'ouvrage qui a déclenché toutes ces recherches autour des femmes artistes surréalistes est incontestablement celui de Whitney Chadwick, *Women Artist and the Surrealist Movement*, édité en langue anglaise en 1985. C'est elle, comme nous le mentionnions précédemment, qui initie des enquêtes auprès des femmes surréalistes lorsqu'elles étaient toujours en vie.

Nous analyserons plus en profondeur la manière dont les femmes surréalistes ont endossé ce rôle marginal et ambigu dans le mouvement au cours du chapitre suivant. Toutefois, afin de comprendre leurs prises de position, il est nécessaire d'aborder le regard que les hommes surréalistes ont posé sur elles. Nombre de ces hommes, précisons-le par ailleurs, ne voyaient pas forcément matière à relater l'histoire littéraire et artistique de leurs collègues féminines.¹⁵⁷

3.2. Sous le regard des hommes : du concret à l'idée

*Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*¹⁵⁸. Le titre de cette œuvre de Magritte nous semble assez représentatif de cette deuxième partie de chapitre. Celle-ci paraît en 1929 dans le dernier numéro de la revue *La révolution surréaliste* à l'occasion de « l'Enquête sur l'amour ».

Il s'agit d'une huile sur toile représentant une femme nue qui regarde de côté et se cache un sein. Elle est entourée de la phrase lacunaire « Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt ». Tout autour de cette peinture est disposé un photomontage réunissant les portraits aux yeux clos de seize surréalistes – Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton lui-même, Luis Buñuel, Jean Caupenne, Salvador Dalí, Paul Eluard, Max Ernst, Marcel Fourier, Camille Goemans, René Magritte, Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion et Albert Valentin. Ces portraits sont capturés par un photomaton, procédé de photographie automatique qui fascine les surréalistes depuis son arrivée à Paris en 1928.

Au-delà de la volonté de faire corps par le photomontage et ainsi de montrer une fois de plus l'importance du collectif dans le mouvement, cette œuvre de Magritte renvoie surtout au concept de « modèle intérieur » formulé par Breton. Les seize hommes, endormis et plongés dans leurs rêves, accèdent à une présence féminine dans leur inconscient. La réponse que Breton apporte à l'enquête sur l'amour peut d'ailleurs être directement reliée à l'œuvre de Magritte :

¹⁵⁷ Joubert, S., « Célébrées et exclues », *Spirale magazine culturel*, n°187, novembre-décembre 2002 (en ligne), p.36.

¹⁵⁸ Cette œuvre est reproduite en annexe (n°5).

Il [éprouver de l'amour] s'agit de découvrir un objet, le seul que je juge indispensable. Cet objet est dissimulé : on fait comme les enfants, on commence par être « dans l'eau », on « brûle ». Il y a un grand mystère dans le fait que l'on trouve.¹⁵⁹

Lié à l'expression « L'arbre qui cache la forêt » – c'est-à-dire le détail qui focalise les regards et qui empêche ainsi de voir l'ensemble –, le titre de l'œuvre démontre l'importance qu'avait *la femme* non seulement dans leur vision de l'amour mais également et surtout dans leur chemin vers l'inconscient.

Néanmoins, que se cache-t-il exactement derrière cette femme ? Leurs yeux fermés peuvent également évoquer une sorte d'hommage à une muse que serait la femme peinte. Comment les hommes la perçoivent-ils : la redoutent-ils, l'adorent-ils ?

Car tout objet, même évident, paraît d'abord nous cacher sa vraie réalité : elle ne se révèle qu'à notre inquiète attention. C'est ce que traduit la composition de Magritte imposant à nos yeux une femme nue trop visible, et l'entourant des mots : « Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt ». ¹⁶⁰

3.2.1. Une vision freudienne de la féminité

Lorsque le mouvement surréaliste est créé, son but est de transformer radicalement les façons de penser. Pour ce faire, il s'agit de briser la cloison qui sépare la réalité extérieure et ce que Breton nomme notre « modèle intérieur ». Ce dernier est constitué de notre univers intime, de notre inconscient. Il ne s'agirait toutefois pas d'habiter définitivement ses rêves pour fuir une réalité peu plaisante : le but est de surmonter la vision du monde – souvent désenchantée en ces temps d'après-guerre – et d'en découvrir une nouvelle, améliorée et merveilleuse.

Afin de mener à bien cette mission surréaliste, Breton et les autres pionniers du surréalisme puisent largement dans les théories psychanalytiques de Sigmund Freud. Celui-ci postulait que l'analyse des rêves et des comportements était la porte d'entrée vers l'inconscient. Les surréalistes, séduits par cette idée, utilisent l'inconscient comme source infinie d'imagination et d'images à traiter dans leurs œuvres.

Inspirés des théories de Freud, c'est donc naturellement que les surréalistes se sont tournés vers sa vision de la féminité :

¹⁵⁹ Breton, A., « Enquête sur l'amour ». Dans Ouvrage collectif, *La révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929, p.65-76.

¹⁶⁰ Alquié, F., *Philosophie du surréalisme*, Chapitre IV – « L'imagination », Éditions Flammarion, Paris, 1955, p. 207.

Si la féminité est restée pour Freud l'énigme, le continent noir, elle n'a cessé de rester une source de sa créativité, justement parce que les représentations auxquelles elle a pu être associée ont partie liée avec les impressions les plus précoces, potentiellement les plus traumatiques, génératrices de scénarios fantasmatiques d'autant plus inquiétants qu'ils prennent pour objet le corps maternel, et sont alors contre-investis.¹⁶¹

Freud voyait donc la féminité comme une énigme. Pour les femmes artistes dans le surréalisme, cela mène à deux conséquences. Premièrement, outre l'importance de l'amour dans le mouvement, que nous évoquerons juste après, les propos de Freud augmentent considérablement la fascination que les hommes ont pour ces énigmes que constituent alors la gent féminine. Deuxièmement, cette attache à la psychanalyse enferme l'analyse de leurs contemporains et des critiques dans des considérations psychanalytiques et psychologiques genrées¹⁶². L'analyse de leur création est en effet d'abord liée à leur genre et à leur sexe avant de constituer une analyse purement artistique.

Un autre point questionnant est l'inégalité de la notion de folie quand celle-ci surgit chez les hommes et chez les femmes surréalistes. Chez l'homme, elle est vue comme une attitude créatrice recherchée ; chez la femme, il s'agit davantage d'un sujet à étudier scientifiquement et poétiquement¹⁶³.

Les affinités du surréalisme avec les théories psychanalytiques pourvoient également *la femme* surréaliste de nombreuses facettes. Nous y reviendrons plus tard au cours de ce chapitre mais l'idéal masculin de la femme-enfant est l'un de ceux qui est le plus recherché par les surréalistes. La femme-enfant est une « femme passive, impuissante et à la merci de l'inconscient »¹⁶⁴.

Nous verrons également, lors du chapitre suivant, comment les femmes artistes surréalistes ont adapté ces discours psychanalytiques à leurs œuvres. Leurs moyens d'exprimer la présence de leur inconscient dans leurs productions artistiques est en effet sensiblement différents de ceux de leurs collègues masculins.

¹⁶¹ Jacqueline Cosnier, *Destinées de la féminité*, Paris, Puf, Collection *Le fait psychanalytique*, 1987, p. 10. Dans Colville, G., « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *Itinéraires (littérature, textes, culture)*, 2012, p. 124 (en ligne).

¹⁶² Adler, L., Viéville, C., *Les femmes artistes sont dangereuses*, Éditions Flammarion, Paris, 2018, p.12.

¹⁶³ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.74.

¹⁶⁴ *Ibid.*

3.2.2. Réconciliation de l'amour et de l'éros

« Si vous aimez
L'Amour
vous aimerez
le **Surréalisme** »¹⁶⁵

En 1928, le groupe des surréalistes, principalement français, se rassemble à l'occasion de la création du douzième numéro de *La Révolution surréaliste*. Le sujet ? L'enquête sur l'amour et la sexualité que nous avons évoquée précédemment. Voici l'un des principaux objectifs de la révolte surréaliste :

[Il s'agissait de lutter] contre le puritanisme répressif qui avait dépouillé la femme de tout pouvoir érotique et avait établi un système social hypocrite, dans lequel elle était femme ou maîtresse mais jamais les deux à la fois.¹⁶⁶

Pour réagir à cela, les surréalistes décident de réconcilier l'amour et l'éros. En s'inspirant des théories érotiques et libertaires du Marquis de Sade, ils utilisent le pouvoir des relations sexuelles – toujours hétérosexuelles – comme puissances créatrices. A bas les tabous ! Les surréalistes, dans un style toujours plus subversif, donnent le droit à presque tout : au rêve, à l'amour, à la folie érotique, etc. Dans le numéro précédent de *La Révolution Surréaliste*, il est d'ailleurs déclaré que « le surréalisme va droit dans la zone interdite »¹⁶⁷.

L'amour et l'éros, liés, sont cultivés et magnifiés par l'art surréaliste. Dès lors, les femmes le sont également. Les réunions et les œuvres utilisant le désir sexuel et amoureux comme moteur de création s'enchaînent. Breton, dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* affirme que c'est « la toute-puissance du désir qui reste depuis l'origine le seul acte de foi du surréalisme »¹⁶⁸.

3.2.2.1. La toute-puissance de l'amour et de l'éros

Cette inspiration érotique et amoureuse influence surtout les hommes du mouvement : « Une femme est belle dans la mesure où elle incarne plus complètement les secrètes aspirations de l'homme... »¹⁶⁹ dit Benjamin Péret¹⁷⁰ dans son *Anthologie de l'amour sublime*, parue en

¹⁶⁵ Œuvre collective, *Papillons surréalistes*, Bureau des recherches surréalistes, Paris, décembre 1924. Sur André BRETON – La Collection (en ligne).

¹⁶⁶ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.103.

¹⁶⁷ Ristitch, M., *La Révolution Surréaliste*, n°11, 1928. Dans Cesarine, I., *Op. Cit.*, p.5.

¹⁶⁸ Breton, A., *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, 1934, p.256 (en ligne).

¹⁶⁹ Péret, B., *Anthologie de l'amour sublime*, 1956. Dans Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.103.

¹⁷⁰ Benjamin Péret (1899-1959) est un poète et écrivain. C'est au début du surréalisme que sa mère tente de l'introduire dans le mouvement via André Breton. Cela fonctionne et Péret multiplie les œuvres surréalistes et

1956. A partir d'un langage écrit ou artistique particulièrement masculin, les œuvres mettant en lumière *la femme* ne sont évidemment généralement pas partagées par les femmes du mouvement. Celles-ci adaptent alors ce langage, le rejettent carrément ou en créent un nouveau afin d'exprimer leurs propres pulsions et sentiments érotico-amoureux. La nouvelle liberté sexuelle qu'on leur prête alors n'est qu'un miroir du désir masculin.

Il faut dire que l'inspiration sadienne mène à de nombreuses ambivalences. Parti de l'intention de libérer l'amour du romantisme et les femmes du carcan social dans lequel elles sont enfermées, le Marquis de Sade¹⁷¹ divise réellement les surréalistes ainsi que la critique du 21^e siècle. Certains jugent que le Marquis a fourni une aide précieuse pour la libération de la femme – c'est notamment le cas de Simone de Beauvoir qui écrit en 1951 que « son souvenir [est] défiguré par des légendes imbéciles »¹⁷². D'autres affirment qu'il s'est occupé de la libération de *la femme* – plus comme objet que comme réel sujet – dans un objectif uniquement phallocentrique.

3.2.2.2. De l'amour dévorant à l'amour divin, selon Dali

Afin d'illustrer ce point sur la célébration de l'amour et de l'éros, qui choisir de plus parlant que Salvador Dali¹⁷³ ? Cet artiste surréaliste catalan, dans son seul et unique roman *Visages cachés* publié en 1944, décrit le *Clédalisme* – concept de sa création. Pour le comprendre, observons l'évolution de l'amour et de la sexualité chez Dali.

Dans les années 1930, l'artiste à la célèbre moustache est terrifié par l'amour ainsi que par l'acte sexuel.¹⁷⁴ Dans les années 1960, il reviendra sur cette période de sa vie en disant

particulièrement les poèmes. Au cours d'un de ses nombreux voyages – souvent politiques et liés à la guerre –, il rencontre la peintre surréaliste Remedios Varo qu'il épousera en 1937.

¹⁷¹ Le Marquis de Sade (1740-1814) est un philosophe et romancier qui a profondément marqué les esprits par ses œuvres exaltant un érotisme extrêmement libertaire et violent. Les mots « sadique et sadisme » viennent d'ailleurs d'une adjectivation de son nom. Il est de nombreuses fois interné ou emprisonné pour atteinte aux bonnes mœurs. Son œuvre, longtemps interdite, est exhumée au 20^e siècle grâce à Guillaume Apollinaire et les surréalistes.

¹⁷² De Beauvoir, S., *Faut-il brûler Sade ?*, 1951. Dans Taïbi, N., « Ce que Sade nous dit de la libération des femmes », Slate Studio, janvier 2019 (en ligne).

¹⁷³ Le Catalan Salvador Dali (1904-1989) est l'un des artistes surréalistes les plus connus de la postérité. Il touche à différents médiums artistiques : peinture, cinéma, sculpture, gravure et il écrira même un roman. C'est dans les années 1930 qu'il rencontre le groupe des surréalistes à Paris et, par la même occasion, Gala, son épouse qui lui sert de véritable muse. Les thèmes de ses œuvres – reconnues pour leur fantaisie assez marquante – tournent autour de la sexualité/de l'amour, du rêve, du narcissisme/de la mégalomanie et également de la religion (dans la deuxième partie de sa carrière). De son vivant, Dali avait déjà plusieurs musées à son nom et était reconnu pour son excentricité.

¹⁷⁴ Office national de radiodiffusion télévision française (prod.), *Salvador Dali : l'acte d'amour*, Collection Gros Plan, France, septembre 1961, 2'44. Sur Institut National de l'Audiovisuel (INA) (en ligne).

notamment : « De ma vie encore je n'avais fait l'amour. Cet acte me paraissait d'une terrible violence disproportionnée avec ma vigueur physique »¹⁷⁵. Les femmes sont associées à des mantes religieuses dévoreuses d'hommes dans son imaginaire créateur et son anxiété croît sans relâche. A partir de sa rencontre avec Gala¹⁷⁶, mariée peu de temps avant avec le poète Paul Éluard, Dali oublie son anxiété. A présent, les femmes qu'il voyait comme menaçantes et tueuses deviennent des muses divinisées. C'est à partir d'éléments mythologiques et religieux que Dali représente Gala à travers ses œuvres.

Craignant l'amour autant qu'il le célèbre, Dali crée donc le *Clédalisme* : un condensé de théories freudiennes et sadiennes mêlé à de l'amour courtois, du voyeurisme et de l'angoisse/de la frustration de l'acte sexuel. L'idée est d'organiser des orgies dans certaines grandes villes du monde et ensuite de regarder celles-ci se dérouler – le but étant de jouir par l'esprit et non par le corps. Par ailleurs, Dali est fasciné par le phénomène de l'extase. En 1933, il en crée d'ailleurs un photomontage, *Le Phénomène de l'extase*¹⁷⁷, représentant une dizaine de femmes en plein moment d'extase. Moment qui se situe entre la sexualité et la folie – chemin favorable à l'exploration de l'inconscient.

Chez Dali, qui nous a servi d'exemple pour évoquer l'ambiguïté présente chez la plupart des surréalistes, l'amour se divise entre une profonde angoisse et un ardent désir. Ce rapport ambivalent aux relations amoureuses vient évidemment renforcer l'éloignement des femmes du mouvement. Elles n'accepteront pas, pour la plupart, les idées et le langage typiquement masculins déployés dans les domaines de l'amour et de l'éros.

3.2.3. Sujets ou objets ?

« *La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre, elle vit spirituellement dans les imaginations* »¹⁷⁸.

Cette proposition de définition reprise de Charles Baudelaire par André Breton et Paul Éluard dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) nous paraît significative du point que

¹⁷⁵ Dali, S, 1961. *Dans Cesarine, I., Op. Cit.*, p.18.

¹⁷⁶ Gala (1894-1982), née en Russie Elena Ivanovna Diakonova, a reçu une excellente éducation littéraire de sa famille et de l'école suisse qu'elle a fréquentée. C'est en Suisse qu'elle rencontre le poète Paul Éluard qui sera sa première rencontre surréaliste. Elle devient la muse et l'épouse d'Éluard avant d'être l'amante de Max Ernst puis enfin de rencontrer Salvador Dali qui utilisera Gala comme sa plus grande source de créativité.

¹⁷⁷ Cette œuvre est reproduite en annexe (n°6).

¹⁷⁸ Baudelaire, C., *Les Paradis artificiels*, 1860.

nous allons développer. L'exaltation de *la femme* par les surréalistes pourrait paraître comme quelque chose de bénéfique à leur émancipation. Malheureusement, les femmes « concrètes » se sont retrouvées dans les imaginaires de leurs collègues masculins sous la forme de *la femme* abstraite.

Dès lors, le corps de celles-ci devint une véritable toile blanche pour la projection de tous les désirs surréalistes masculins. Se servant du corps féminin comme de la pâte à modeler – et ce, à travers tous les médiums artistiques –, les artistes surréalistes masculins ont fait de ce corps un objet que l'on peut manipuler, déformer, mutiler et fétichiser à l'envi.¹⁷⁹ Les femmes, alors loin de l'émancipation libératrice qu'elles espéraient, se retrouvent reléguées au rang d'objets à manipuler.

La réconciliation de l'éros et de l'amour dont nous parlions précédemment, induisant le rejet de tous les tabous, joue également un rôle dans cette vision des femmes comme objets. Lorsqu'il y a érotisation à outrance et idéalisation d'une femme, l'art surréaliste prend inévitablement deux directions : l'une est la réification du corps féminin, l'autre la mystification de *la femme*, ou la recherche de *la femme* parfaite.

Au cours de cet avant-dernier point du chapitre, nous allons découvrir de nombreux exemples décrivant les manières dont les surréalistes ont rendu compte de la différence entre *la femme* abstraite et les femmes concrètes. Nous clôturerons ce point par une découverte du concept de *male gaze*.

3.2.3.1. Le morcellement et la réification des corps

Comme il n'est rien de plus parlant que les exemples afin de démontrer cette déshumanisation, cette réification des femmes dans le surréalisme, attardons-nous sur la manière de travailler de Man Ray¹⁸⁰ – célèbre artiste et photographe surréaliste – qui, justement, est ambivalente.

Si certaines œuvres proposent un regard masculin enfermant les muses dans un rôle d'objet de désir, les choix esthétiques et les innovations techniques de Man Ray lui

¹⁷⁹ Boittiaux, I., *Op. Cit.*

¹⁸⁰ L'américain Man Ray (1890-1976), né Emmanuel Radnitsky est le photographe surréaliste le plus connu. Il s'est également beaucoup illustré dans la réalisation et la peinture. Après avoir reçu une éducation nihiliste et presque anarchiste, Man Ray rencontre Marcel Duchamp avec qui il sera à la tête du groupe dadaïste américain. C'est Duchamp qui lui présente également les surréalistes lors d'un voyage à Paris. Tout s'enchaîne alors et Man Ray rencontre sa muse, modèle photo et également photographe, Lee Miller. Avec elle et d'autres femmes, il est à l'origine de nombreux nouveaux procédés photographiques.

permettent néanmoins de déplacer le regard et de rendre à ses modèles leur rôle de sujet dans l'entreprise artistique¹⁸¹.

L'œuvre de Man Ray, paradoxale, exalte ainsi deux positions concernant le traitement des sujets féminins. D'une part, il réalise de nombreuses photographies de mode, notamment avec Lee Miller qui lui tient compagnie en tant que modèle et amante. A cette époque, les clichés qui servent l'industrie de la mode servent également à l'émancipation des femmes et à l'acceptation et la célébration du corps féminin. Et, justement, Man Ray est à l'époque l'un de ceux qui cherchent et parviennent le mieux à dépasser la question problématique du genre¹⁸². Dans son art photographique, il essaye de donner la priorité aux techniques et à ses propres innovations esthétiques qui tentent de questionner l'invisible, plutôt que de rendre compte de la beauté de ses modèles. C'est donc en grande partie lui qui révolutionne les liens entre la photographie, la mode et l'art.

D'autre part, Man Ray, comme la majorité des hommes surréalistes, entretient un rapport complexe à l'image de la femme. Il va morceler le corps des femmes photographiées avec son objectif, il va les capturer partie par partie avant de les recomposer à l'envi¹⁸³. Les modèles sont donc privés d'action, sexualisés et immobilisés dans leur simple image qui peut alors uniquement être travaillée par l'homme créateur.

Par ailleurs, cela n'est pas uniquement perceptible dans sa photographie. En feuilletant *Les mains libres* (1937) – recueil de poèmes et de dessins créé par la collaboration entre Man Ray et Paul Éluard –, nous pouvons apercevoir le dessin de Man Ray *La femme portative*¹⁸⁴ accompagné des quelques vers d'Éluard, à l'instar de celui-ci : « Terrestre dérision la femme »¹⁸⁵. Ce dessin – représentant une silhouette de femme faite de sortes de boudins gonflables et appuyée contre un cône représentant sans doute un symbole phallique – semble représenter une femme, femme « terrestre » et non muse céleste, reléguée au rang d'objet pratique à transporter partout avec soi.

Une dizaine d'années plus tôt, c'est également Man Ray qui nous fournissait l'une des photographies surréalistes les plus connues, qui fut ensuite reprise par Marcel Mariën comme nous l'avions vu précédemment : *Le violon d'Ingres* (1924). Elle représente le modèle parisien

¹⁸¹ Droulin, D., *Man Ray et la mode : les femmes dans l'œil des surréalistes*, The Conversation : Arts + Culture, mars 2021 (en ligne).

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Par exemple, l'une de ses photos les plus connues est *Larmes de verre* (1932), faite à destination d'une entreprise de cosmétique. Cette photographie est reproduite en annexe (n°7).

¹⁸⁴ Ce dessin est reproduit en annexe (n°8).

¹⁸⁵ Éluard, P., Ray, M., *Les mains libres*, 1937. Dans Bozot, D., *Éluard et ses amis peintres*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, p.149.

Kiki de Montparnasse de dos. Celle-ci est réifiée en violon par ses courbes ressemblant à l'instrument – instrument inerte dépendant de l'action de l'homme.

3.2.3.2. *Tentative de l'impossible*

Là où Man Ray expose de beaux exemples de réification des femmes en transformant le vivant en sculpture à l'aide de son objectif, René Magritte offre un exemple inverse avec *Tentative de l'impossible* (1928)¹⁸⁶. Mise en abîme de son action de peintre, l'œuvre montre Magritte peignant une femme aux allures de Georgette Magritte nue, sans toile – son geste se situe uniquement dans l'espace.

Ceci n'est pas sans nous faire penser au mythe de Pygmalion qui tente de reproduire la sculpture parfaite, Galatée, et en tombe amoureux avant qu'elle ne prenne vie. Cet idéal de création d'une muse qui franchirait peu à peu la barrière du monde céleste au monde terrestre participe à la mystification de la femme. Galatée – qui était également une Néréide grecque décrite par Ovide comme exemple de l'amour qui mène à la folie destructrice¹⁸⁷ – est d'ailleurs une figure appréciée des surréalistes. Preuve en est le nom d'emprunt qu'a pris Elena Ivanovna Diakonova lorsqu'elle a rencontré Paul Éluard avant Max Ernst et Salvador Dali – Gala.

3.2.3.3. Man Ray, René Magritte, Salvador Dali, Hans Bellmer, ... et Meret Oppenheim ?

Les femmes « terrestres » passent ainsi de sujets à objets. C'est la femme parfaite, la muse céleste qui est recherchée activement par les surréalistes, celle qui « perd sa réalité » comme Robert Desnos le dit en 1930 – « J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité [...] »¹⁸⁸. Man Ray et Magritte ne sont pas des exemples isolés. Les meilleurs exemples des femmes « terrestres » réifiées appartiennent sans doute à Salvador Dali et à Hans Bellmer.

Chez Dali, de nombreuses fois, les corps de femmes sont démembrés et utilisés à des fins tout autres que leur fonction d'origine. Prenons la série contenant la peinture (plus tard tournée en sculpture) *Le cabinet anthropomorphique* (1936), la sculpture *La Vénus de Milo aux tiroirs* (1936) et la peinture *La girafe en feu* (1937).¹⁸⁹ Si les tiroirs – souvent ouverts – dont

¹⁸⁶ Cette œuvre est reproduite en annexe (n°9).

¹⁸⁷ Baboulène-Miellou, N., *Le créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2016, p.45.

¹⁸⁸ Desnos, R., « J'ai tant rêvé de toi », *Corps et biens*, 1930. Dans *Œuvres*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p. 539.

¹⁸⁹ Ces trois œuvres sont représentées en annexe (n°10, 11 et 12).

sont composées les femmes de ces trois œuvres sont également une manière d'interroger la condition humaine et les profondeurs de l'inconscient, ils placent encore une fois la femme dans une position d'objet utile, ici une commode.

Hans Bellmer¹⁹⁰, quant à lui, publie en collaboration avec Paul Éluard *Les jeux de la poupée* (1949). C'est dans les années 1930 que Bellmer commence à créer ses premières poupées qui oscillent entre violence sadique et innocence enfantine : des corps mi-femmes mi-enfants démembrés et fétichisés^{191, 192}. Avec Hans Bellmer, on assiste à la démonstration la plus forte – et la plus admirée par le groupe surréaliste de Paris – de l'utilisation du corps des femmes jusqu'à sa fétichisation. Par ailleurs, les poupées de Bellmer renvoient à deux facettes – sur lesquelles nous reviendrons – que les surréalistes prêtent aux femmes : la femme-enfant et la femme fatale.

Même si nous évoquerons plus amplement par la suite la production des femmes surréalistes, nous pouvons nous demander comment une femme – l'une des surréalistes les plus connues, Meret Oppenheim – a rendu compte à travers son art de cette idée de femme utilisée et à la merci des hommes. Dans un court métrage dont elle est la réalisatrice mettant en scène son œuvre *Das Frühlingsfest*¹⁹³ (1959, à l'occasion d'EROS, l'*Exposition internationale du Surréalisme*, tenue à Paris), Meret Oppenheim expose un mannequin, figure artificielle de femme nue arborant un masque d'or à la manière des statues. Celui-ci est recouvert de diverses nourritures et les hommes disposés autour se servent sur son corps. Meret Oppenheim a-t-elle voulu parodier ses collègues masculins ?

3.2.3.4. Le *male gaze*

Dans l'ensemble des exemples précédents, on peut voir que l'art surréaliste dans toutes ses formes peut parfois être marqué par le *male gaze*, ou le « regard masculin ». Il s'agit d'un concept théorisé par la réalisatrice et critique de cinéma britannique Laura Mulvey en 1975 dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* :

¹⁹⁰ Hans Bellmer (1902-1975) est un surréaliste d'origine allemande. Il a notamment exercé son art à Paris (à partir de la fin des années 1930) et est l'auteur de gravures, de peintures, de dessins et de photographies surréalistes. Son œuvre est marquée d'un puissant érotisme et la postérité le retient surtout pour ses fameuses poupées.

¹⁹¹ Rouquette, S., « Hans Bellmer, la femme et la poupée ». Dans Halbout, R-M. (dir.), *Figures Miroir*, Cahiers Jungiens de la psychanalyse, n°117, 2006, p.17-24, Cairn.info (en ligne).

¹⁹² Des exemples de ses poupées sont représentés en annexe (n°13, 14 et 15).

¹⁹³ « La fête du printemps » (traduction : Larousse – dictionnaire allemand-français, Collection Apollo, Paris, 1975, p.189)

Film reflects, reveals even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle.^{194, 195}

[...] In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive female.^{196, 197}

Dans cet essai, Laura Mulvey applique ses constats à tous types de médiums artistiques et non seulement au cinéma. Parti d'un concept freudien, la scopophilie – une pulsion sexuelle qui fait éprouver du plaisir et un sentiment de possession à la personne qui regarde – le *male gaze* est la façon dont une femme va être regardée par un homme à travers les arts visuels. Celle-ci est décrite par Mulvey comme bien souvent passive, sexualisée et à la merci des désirs masculins.¹⁹⁸

3.2.4. Une muse aux multiples facettes

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclair de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
A la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
[...]¹⁹⁹

Breton, lors de l'écriture de « L'union libre », poème écrit en 1931, décrit sa femme, sa muse, au moyen de nombreuses figures de style et d'associations psychanalytiques. Tout au long du poème, il passe toutes les parties du corps de sa femme en revue – sa taille, ses dents, sa langue, ses cils, ses yeux, son sexe, ses hanches, son dos, etc. Il prête alors leurs

¹⁹⁴ Mulvey, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975, p.833.

¹⁹⁵ « Le cinéma reflète, révèle, voire joue sur l'interprétation directe et socialement établie de la différence sexuelle qui contrôle les images, les regards érotiques et le spectacle » (traduction libre).

¹⁹⁶ Mulvey, L., *Op. Cit.*, p.837.

¹⁹⁷ « Dans un monde ordonné par le déséquilibre entre les sexes, le plaisir du regard a été partagé entre l'actif/masculin et le passif féminin » (traduction libre).

¹⁹⁸ Leïchlé, M., « Laura Mulvey, Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », *Hypothèses* (Academic Blog), avril 2020 (en ligne).

¹⁹⁹ Breton, A. « L'union libre », 1931. Dans Breton, A., *Poèmes*, Gallimard, 1948, p.65-67.

caractéristiques à des éléments de la nature, des animaux, des objets inanimés, etc. Nous pouvons dès lors constater, à la lecture des exemples précédents et du poème ci-dessus, que le rapport entretenu par les surréalistes avec les femmes, et bien souvent leur muse, était non seulement complexe mais également multiple.

3.2.4.1. La muse : de l'Antiquité aux surréalistes

Commençons par éclaircir le concept de muse. Bien que fréquemment utilisé dans la locution « la muse surréaliste », le terme « muse » est bien plus daté. Dans la mythologie grecque, les muses sont les neuf déités – figures féminines et divines – qui siègent sur les arts et les sciences. Lorsqu'un artiste ne trouve plus l'inspiration, il procède à une invocation de la muse correspondante à son art. Divinisées, les muses antiques ont toutefois leurs identités distinctes – elles sont chacune patronne de leur art – et leur histoire propre – ce sont neuf sœurs nées au pieds du Mont Olympe de neuf nuits d'amour entre Zeus et Mnémosyne. Au fur et à mesure du temps, la muse s'éloigne de la figure divine et devient simplement une allégorie de la création. Il se peut également qu'une vraie femme – souvent épouse ou amante – devienne la muse d'un créateur. La muse est donc cette femme, concrète ou purement abstraite, intrigante et inspirante pour le créateur masculin. Elle a une position assez ambivalente : elle est placée sur un piédestal et divinisée mais est rendue passive par son immatérialité et sa soumission à cet idéal masculin.

Dans le surréalisme, la muse a la même fonction que celle expliquée précédemment mais à cela s'ajoute la dimension médiatrice vers les abîmes de l'inconscient. Revêtant de multiples facettes, la muse ou *la femme* surréaliste aide toujours l'homme dans la quête de l'inconscient car ses caractéristiques féminines font d'elle une privilégiée pour l'exploration de celui-ci. A ce titre, *la femme* – qu'elle soit elle-même créatrice ou non – peut non seulement aider l'homme surréaliste en tant que femme-enfant, en tant que femme fatale aux pouvoirs ésotériques qui attire les hommes vers l'abîme et en tant que femme entretenant un rapport privilégié avec les pouvoirs de la nature.

3.2.4.2. La femme-enfant : un chemin privilégié vers l'inconscient

Entre innocence, ingénuité, séduction, pureté et dépendance aux hommes, il y a la femme-enfant. C'est dans les années 1930 que cette vision de la femme, préexistante au surréalisme, apparaît dans ce milieu. La femme-enfant entretient intuitivement une relation directe et privilégiée avec les mondes de l'irrationnel et de l'imagination. En cela, elle est

proche de son propre inconscient et peut aisément aider l'homme dans son cycle créatif.²⁰⁰ Par ailleurs, par sa naïveté et sa folie enfantine, la femme-enfant a un pouvoir d'enchantement sur l'artiste et lui permet ainsi de l'entraîner en dehors des frontières du monde réel. La femme-enfant est également comparable à une source de jouvence qui permettrait de se vivifier comme un nouveau-né dont la vie n'est pas encore bridée par les contraintes de l'existence. Sa spontanéité ingénue fait d'elle un être en communion avec une pureté mythique originelle et, par-là, avec les forces mystérieuses qui précèdent notre naissance.

L'idéal de la femme-enfant, au cours de la période surréaliste, est toutefois parfois franchi avec la rencontre d'enfants-femmes – souvent mineures. Cela contribua encore davantage à la prise de distance de la part de certaines femmes surréalistes.²⁰¹

Concrètement, la femme-enfant reste cantonnée au rang d'utopie tout au long de la vague surréaliste. Lorsqu'ils ne rencontrent pas d'enfants-femmes ou d'artistes qui acceptent d'endosser le rôle de femme-enfant – comme ce fut par exemple le cas de Meret Oppenheim « au comportement libre et à l'esprit créatif »²⁰² –, les surréalistes prêtent volontiers à leurs collègues ou connaissances féminines des caractéristiques enfantines. Cette infantilisation acheva de convaincre certaines femmes artistes de prendre leur distance avec le surréalisme.

Comme nous l'évoquions précédemment au cours de ce même chapitre, selon les théories de Sigmund Freud, les femmes constituent une véritable énigme. Par ailleurs, les nombreuses recherches qu'il a menées sur l'hystérie des femmes amènent les surréalistes à penser l'hystérie comme « [une vive excitation qui n'est] pas un phénomène pathologique et [qui] peut être à tous égards considérée comme un moyen suprême d'expression »²⁰³. Ces caractéristiques – reconnues au début du 20^e siècle encore comme exclusivement féminines – pour la désorientation de tous les sens sont donc considérées par les hommes comme très importantes dans leur cycle créatif. Les hommes ne souhaitent toutefois pas posséder eux-mêmes ces « qualités » et laissent ainsi aux femmes ce rôle de médiatrices afin de les aider dans leur recherche de l'inconscient.

²⁰⁰ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.33-49.

²⁰¹ *Ibid.*, p.33.

²⁰² *Ibid.*, p.46.

²⁰³ Ouvrage collectif, *La révolution surréaliste*, n°11, 1928. Dans Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.35.

3.2.4.3. *La femme ésotérique, fatale et obsédante*

Les surréalistes voient les femmes de multiples manières mais également comme revêtant un visage violent de sorcières, de magiciennes, de prostituées menaçantes, de vamps et de femmes fatales obsédantes et dévorantes qui attirent l'homme vers l'abîme²⁰⁴. Une crainte liée à ces figures terrifiantes des femmes naît chez certains surréalistes – notamment chez Dali, dont nous citons précédemment sa relation, tumultueuse en ses débuts, avec Gala. Cette relation de crainte est, nous le verrons, présente également au sein du couple Scutenaire-Hamoir. Cette crainte est généralement mêlée au sentiment amoureux et à une obsession envers ces femmes qui sont alors omniprésentes dans les œuvres des surréalistes.

« *La nature les fait sorcières. C'est le génie propre à la femme et son tempérament* »²⁰⁵.

Jules Michelet, historien du 19^e siècle qui a influencé Breton, reprend par cette phrase la pensée du Moyen-Âge où les rôles des femmes touchaient davantage le domaine de l'imagination et de l'esprit que ceux des hommes. Les femmes, selon les surréalistes, sont non seulement dominées et guidées par leurs pulsions enfantines mais également par leurs pouvoirs magiques. Leur lien privilégié avec les forces spirituelles mais également biologiques leur confèreraient une puissance ésotérique.

Par conséquent, *la femme* surréaliste fascine et effraie en même temps. Contrairement aux autres caractéristiques prêtées aux femmes du mouvement, celles qui la lient à une sorcière – être pourvu de pouvoirs créateurs immenses²⁰⁶ – sont toutefois bien plus acceptées et même volontiers adoptées. C'est ainsi que de nombreuses références au mysticisme, à l'alchimie et à l'occultisme se sont multipliées dans les œuvres des femmes surréalistes.²⁰⁷ La peintre Remedios Varo²⁰⁸ a sans doute fourni les meilleurs exemples de ces caractéristiques.

²⁰⁴ Tappeiner, M.A., (chaîne : Claudia Auer), *Le surréalisme au féminin*, ARTE D 2019, février 2020, 10'07 (vidéo en ligne).

²⁰⁵ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, 1862. Dans Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.182.

²⁰⁶ Joubert, S., *Op. Cit.*, p.37.

²⁰⁷ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.181-218.

²⁰⁸ L'Espagnole Remedios Varo (1913-1963) s'est toujours intéressée aux sciences de la mécanique et de la physique mais également aux mondes fantastiques. Après des études à Madrid, elle rencontre le poète Benjamin Péret dans la capitale catalane. Grâce à sa liaison avec Péret, elle découvre les surréalistes de Paris et participe à leurs activités. Elle produit également une œuvre qui présente une abondance de signes alchimiques, métaphysiques, occultes et fantastiques. Elle ira ensuite s'installer au Mexique où elle rencontrera la surréaliste Frida Khalo et se liera d'amitié avec elle.

3.2.4.4. Le rapport privilégié à la nature

L'attrait des femmes surréalistes pour les caractéristiques ésotériques – et leur confirmation par leurs collègues masculins – est fortement lié à leur attirance pour les pouvoirs de la nature. Biologiquement, il a beaucoup été dit au cours des siècles que celles-ci étaient plus proches des pouvoirs de la nature que les hommes, notamment par leurs facultés de procréation et par l'analogie de leurs cycles à ceux de la lune. Donner la vie est ainsi fréquemment mis en parallèle – et cela dans les productions masculines comme féminines – avec la pousse des espèces végétales.

Les espèces animales et volatiles, quant à elles, sont également régulièrement assimilées aux femmes dans le surréalisme. Lorsqu'il s'agit d'une production masculine, il est fréquent mais non systématique d'assister à l'animalisation de certaines femmes en insectes (telles des mantes religieuses) ou en animaux sauvages (tigres, loups, reptiles, etc). Cela rappelle le caractère dangereux et dévorant que les surréalistes prêtent aux femmes. Lorsque l'animal apparaît dans une production féminine, il s'agit généralement d'un surgissement de l'imagination et de l'inconscient dans le monde réel. Les hommes surréalistes, afin de provoquer cette irruption de l'inconscient dans la réalité, utilisent énormément *la femme*, comme nous l'avons expliqué précédemment avec, par exemple, la femme-enfant. C'est donc un langage typiquement masculin qui est déployé dans cette recherche de l'inconscient. Dès lors, il est important pour les femmes artistes surréalistes de pallier ce langage qui ne leur est pas destiné et de trouver d'autres médiateurs vers les mondes de l'inconscient.

Le meilleur exemple est sans doute celui de la surréaliste Leonora Carrington²⁰⁹ qui introduit de nombreux oiseaux et animaux, parfois magiques, dans ses peintures surréalistes : hyènes, chevaux, dragons, faucons, taureaux, loups, etc. Les animaux – qui « assimilent la vie instinctive aux forces de la nature »²¹⁰ – ont dans son œuvre un véritable rôle de médiateurs entre la vie naturelle, donc réelle, et l'inconscient.

²⁰⁹ Leonora Carrington (1917-2011) est née en Angleterre où elle commence très tôt à fréquenter les écoles d'art. Elle se forme également à Florence et à Paris puis s'inscrit à l'Académie de Londres à la fin des années 1930. C'est là qu'elle rencontre Max Ernst avec qui elle part pour Paris rencontrer le groupe surréaliste. Insoumise, subversive et provocatrice, elle possédait déjà un esprit de révolte assez prononcé avant de rencontrer les surréalistes. La guerre arrive et Ernst est embarqué par les Allemands, Carrington fait alors une grave dépression et est internée en Espagne. Le motif de la folie lié à l'internement sera une constante dans ses œuvres postérieures. Libérée, elle rejoint New-York où elle rencontre le groupe surréaliste américain avec qui elle participera à de nombreuses actions collectives. Il en sera de même par la suite avec le Mexique.

²¹⁰ Chadwick, W., *Op. Cit.* p.79.

Une description plus minutieuse des paysages est également observable dans les œuvres des femmes surréalistes. L'assimilation de leur être féminin aux astres est également remarquée dans les productions masculines comme féminines. L'exemple de la conjugaison des cycles reproductifs féminins avec les cycles lunaires fascine les poètes et les peintres masculins pour leur signification mythique (et non pour l'expérience physique que vit réellement la femme).²¹¹ Comme pour les animaux, le surgissement de ces descriptions naturelles et ésotériques vient pallier les techniques masculines surréalistes pour explorer les mondes de l'inconscient.

Ces femmes artistes ont eu tendance à relier leur inconscient au pouvoir mythique d'une nature occulte plutôt qu'au désir sexuel latent²¹².

Nous avons mentionné au chapitre précédent qu'il serait délicat et problématique d'établir une catégorie d'art « féminin ». Nous voyons toutefois ici que l'attrait vers les motifs naturels ne découle pas de leur être propre mais de leurs combats communs contre le patriarcat surréaliste.

En conclusion, l'image que les hommes surréalistes se sont fait des femmes est ambivalente dans ce mouvement prétendument émancipateur. Finalement, les hommes du mouvement ne savent pas vraiment se départir de la femme-objet : un objet possédé par l'homme et entretenant chez lui des fantasmes qui se veulent libérateurs. La libération promise par ce mouvement serait-elle seulement destinée aux hommes ?

Comment les femmes surréalistes qui aspiraient elles aussi à la libération se situent-elles dans cette contradiction en cherchant ou non à sortir de ces rôles ? Nous en avons déjà eu un bref aperçu dans ce chapitre avec certains moyens que celles-ci utilisent afin de pallier les techniques typiquement masculines que les hommes utilisent pour questionner les mondes de l'inconscient et de l'imagination. C'est ainsi que nous avons découvert que les femmes surréalistes avaient régulièrement recours aux images naturelles, animales, occultes et oniriques. Outre ces symboles récurrents dans les œuvres des femmes, comment celles-ci se sont-elles positionnées à travers leur art ?

Nous étudierons cela à travers le cas d'Irène Hamoir que l'on peut analyser sous deux angles : Irène la créatrice et Irène l'inspiratrice.

²¹¹ *Ibid.*, p.160.

²¹² *Ibid.*, p.153.

Chapitre 4 : Irène l'inspiratrice, Irine la créatrice

Au cours de ce quatrième et dernier chapitre, nous allons revenir sur l'objet de notre étude : la position ambiguë d'Irène Hamoir au sein de l'expérience collective bruxelloise. Si celle-ci est, selon José Vovelle et bien d'autres, « la seule qui peut être considérée comme membre à part entière du groupe [surréaliste bruxellois] »²¹³ et nous a fourni une production artistique relativement importante, Irène Hamoir reste bien oubliée de la postérité.

Au cours des années et au fil des revendications féministes, le nombre d'ouvrages exaltant l'activité littéraire des femmes surréalistes a, comme nous l'avons dit précédemment, considérablement augmenté. Nous ne trouvons toutefois aucune trace de l'œuvre d'Hamoir dans l'ouvrage-phare de Chadwick sur les femmes dans le surréalisme. De nombreuses recherches et expositions ne mentionnent même pas le nom de celle qui fut avant tout « la femme de Scutenaire », la « Lorrie » des confidences littéraires de celui-ci.²¹⁴

L'heure est alors à l'exhumation de son activité surréaliste. En explorant l'œuvre d'Hamoir, nous nous efforcerons d'évoquer les pratiques de détournement du langage masculin – que nous avons développé au chapitre précédent – qui sont récurrentes chez d'autres écrivaines et artistes surréalistes.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur une brève biographie d'Hamoir. Il nous semble important de relever certains détails de sa vie pour diverses raisons. Premièrement, à part les quelques pages ou paragraphes qui l'évoquent venant d'Evelyn Deknop-Kornelis dans « Mon amie Irène » (1996)²¹⁵, d'Achille et Christine Béchet dans « Femmes, Amour et Surréalisme » (1987)²¹⁶, de Xavier Cannone dans *Le surréalisme en Belgique 1924-2000* (2006)²¹⁷ et de José Vovelle dans « Des femmes et du surréalisme en Belgique » (2005)²¹⁸, il est très difficile de trouver une étude complète de sa biographie et, surtout, de son œuvre. Ce constat établi, notons qu'Olivier Smolders dans la préface de *Les surréalistes au quotidien* –

²¹³ Vovelle, J., « Des femmes et du surréalisme en Belgique », p.173-174. Dans Rolland, R. (dir.), *Les surréalistes belges*, Europe (Revue littéraire mensuelle), n°912, Paris, avril 2005, 379 p.

²¹⁴ De 1945 à 1963, Scutenaire écrit plusieurs tomes qu'il appelle *Mes inscriptions*. Celles-ci se situent à mi-chemin entre la poésie et le journal intime. Il y partage ses humeurs mais également de nombreuses descriptions de son épouse qu'il nomme « Lorrie » lorsqu'il s'agit d'écrire sur elle.

²¹⁵ Deknop-Kornelis, E., « Mon amie Irène », p.21-43 (pages bilingues). Dans Ollinger-Zinque, G. (dir.), *Ce qui est attirant est beau - Irène, Scut, Magritte, and C°*, à l'occasion de l'exposition du même nom, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, sept.-déc. 1996, 555 p.

²¹⁶ Béchet, A. & Ch., « Femmes, amour et surréalisme », p.110-112 et 121-122. Dans Béchet, A. & Ch., *Surréalismes wallons*, Éditions Labor, Bruxelles, 1987, 238 p.

²¹⁷ Cannone, X., *Le surréalisme en Belgique 1924-2000*, fonds Mercator, Bruxelles, 2006, 351 p.

²¹⁸ Vovelle, J., *Op. Cit.*, p.172-174.

Petits faits vrais (2007)²¹⁹ fait remarquer aux lecteurs que, pour les surréalistes, le cœur de leur expérience se situait davantage dans les petits détails de la vie que dans leurs œuvres ou les livres d'art et d'histoire.²²⁰

Ensuite, nous scruterons l'activité surréaliste d'Irène Hamoir sous deux angles : Irène la créatrice – qui regroupera l'analyse littéraire de certaines de ses œuvres – et Irène l'inspiratrice – qui mettra en exergue son rôle de muse au sein du groupe surréaliste bruxellois.

4.1. Qui était Irène Hamoir ?

En 1906, Irène Hamoir²²¹ naît à Saint-Gilles. Depuis sa plus petite enfance, elle fréquente le milieu du cirque. Son père, Léopold Hamoir, est le beau-fils de Léopold Noiset, un fabricant de vélos qui a monté sa propre troupe d'équilibristes cyclistes avec ses quatre enfants – les « Mignons Noazetts » rebaptisés ensuite « The Noisets ». Léopold Hamoir a également rejoint la troupe, moins longtemps cependant que ses demi-frères et sœurs. Ils exécutent, au fur et à mesure du temps et du succès grandissant, des tours vertigineux – « La table du Diable », « La cuve infernale », « Le saut de la mort », etc. – à l'aide de vélos et de motos. Irène Hamoir a toujours été impressionnée par les tours et la renommée de ses oncles et en fera le thème de l'un de ses contes, « La cuve infernale »²²², dans un recueil du même nom datant de 1939.

Contre son gré, elle commence des études commerciales puis s'oriente vers les techniques de bureau afin de pouvoir exercer le métier de secrétaire. C'est dès ses dix-huit ans qu'elle entame avec beaucoup de passion et de dynamisme une activité militante aux *Jeunes Gardes Socialistes* (JGS) et, ensuite, qu'elle prend part aux actions du collectif féministe des *Femmes prévoyantes socialistes*. Elle enchaîne alors en 1926, presque tous les jours, les meetings politiques en Wallonie et à Bruxelles où, malgré son jeune âge, elle prend activement part aux débats. Elle aime le côté exaltant de la « bagarre » et de la « cogne » propre au monde politique, ici socialiste.²²³

²¹⁹ Bussy, Ch., *Les surréalistes au quotidien – Petits faits vrais*, Éditions Impressions nouvelles, Collection *For intérieur*, 2007, 255p.

²²⁰ Smolders, O., « Préface », p.7. Dans Bussy, Ch., 2007, *Op. Cit.*

²²¹ Cette biographie est constituée des informations collectées dans trois des quatre parties d'ouvrages citées en introduction de ce chapitre : Deknop-Kornelis, E., « Mon amie Irène » (1996), Béchet, A. & Ch., « Femmes, Amour et Surréalisme » (1987), et Vovelle, J., « Des femmes et du surréalisme en Belgique » (2005).

²²² Hamoir, I., « La cuve infernale », p.7-42. Dans Hamoir, I., *La cuve infernale – Nouvelles*, Éditions Brassa, Centre de littérature française de Belgique, Bruxelles, 1939 (1987), 144 p.

²²³ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), *Ma vie avec Scutenaire* (entretien avec Irène Hamoir), 1988, 31'. Par Sonuma — les archives audiovisuelles (en ligne), 01'52.

A dix-neuf ans, elle écrit ses premiers poèmes rassemblés en 1972 avec le reste de sa production poétique dans le recueil *Corne de Brune*²²⁴. Elle signe généralement ses poèmes du nom « Irine ». Outre son intérêt pour la littérature et la création littéraire, elle nourrit un attrait pour le journalisme. C'est en se formant à cette profession, alors presque uniquement réservée aux hommes, qu'elle rencontre Marc Eemans, peintre avec qui elle vit une relation amoureuse.

Attirée par le côté rebelle du surréalisme et aidée par Eemans qui collabore alors à certaines publications de ce type, Hamoir est introduite dans une réunion du groupe bruxellois. Au milieu d'André Souris, de Paul Nougé, de René Magritte, de Marcel Lecomte, de Paul Colinet et de E.L.T. Mesens, c'est là qu'elle rencontre en 1928 le poète Scutenaire, également jeune docteur en droit.

A travers une riche correspondance épistolaire et poétique, Jean Scutenaire – qui se renommera Louis par la suite – et Irène Hamoir apprennent à se connaître et à s'aimer. Ils se marient en 1930 et s'installent dans la maison qu'ils ne quitteront plus, n° 20 Rue de la Luzerne à Schaerbeek. Tandis que Scutenaire, surnommé Scut, entre au barreau dans la capitale, Hamoir est embauchée comme secrétaire à la Cour Internationale de justice. Entre La Haye et Genève, elle commence à écrire son roman, ses poèmes et ses contes.

Malgré ses voyages d'affaires, Irène Hamoir fréquente de plus en plus le groupe des surréalistes bruxellois.

L'aventure surréaliste correspond chez elle à quelque chose de vital, de naturel et spontané, qu'elle compare volontiers à une caverne d'Ali Baba en ce sens qu'elle y a trouvé une famille spirituelle avec tous les trésors qu'elle contient, les grands mots auxquels on met des majuscules comme Liberté, Pensée et bien sûr, la révolte et la subversion.²²⁵

Elle participe alors à de nombreuses réunions, elle prête sa voix à la plupart des lectures publiques de poèmes et de critiques d'art, elle se fait tirer le portrait par Magritte, elle collabore à diverses œuvres collectives, elle signe un grand nombre de tracts, elle organise les expositions – notamment l'*Exposition internationale du surréalisme* qui se tient à La Louvière en 1935, rassemblant les surréalistes bruxellois et hennuyers –, etc. Elle devient véritablement une figure centrale et fédératrice du mouvement bruxellois. Elle étonne alors par sa vitalité, sa liberté de mœurs, son esprit subversif, son dynamisme et est considérée par la plupart des surréalistes comme « l'âme des réunions »²²⁶.

²²⁴ Hamoir, I., *Corne de brune* (1925-1976), Bruxelles, 1976, 173 p.

²²⁵ Béchet, A. & Ch., *Op. Cit.*, p.110.

²²⁶ Deknop-Kornelis, E., *Op. Cit.*, p.27.

C'est également lors de sa période de déplacements fréquents vers la Suisse ou les Pays-Bas qu'elle entretient une correspondance avec Scutenaire. C'est, selon Hamoir²²⁷, cet échange de lettres poétiques qui a définitivement soudé ce couple aux caractères bien différents. En 1988, lors d'un entretien avec Christian Bussy au sujet de Scutenaire, elle se souvient :

Scut était cancer : c'était un être hypersensible et introverti. Moi, en ma qualité de lion, j'étais lucide – tout au moins je le crois – et extravertie, ça, j'en suis sûre. [...] C'était faire œuvre de complémentarité. Moi je tenais le train sur les rails parce que Scut il déraillait volontiers.²²⁸

Ils forment tous deux un couple solide et, dès le début de leur histoire, l'un devient une profonde source d'inspiration littéraire pour l'autre, et inversement. Ils se rendent alors presque indissociables, socialement mais, surtout, artistiquement.

Durant l'exode de 1940, le couple Scutenaire-Hamoir fuit quelques mois dans le sud de la France. Jean Scutenaire adopte alors son deuxième prénom – Louis – pour éviter d'être repéré comme intellectuel. En France, le couple rencontre d'autres artistes renommés en fuite. Gaston Gallimard, notamment, qui se montrera intéressé par *Boulevard Jacqmain*²²⁹, le roman qu'Irène Hamoir peaufinait alors.

A la sortie de la guerre, Irène Hamoir est embauchée comme première rédactrice féminine²³⁰ au journal *Le Soir* où elle travaillera pendant plus de vingt-cinq ans. L'équipe est composée, en ses débuts, d'une centaine d'hommes et Hamoir réussit à s'imposer comme à son habitude avec brio dans ce nouvel environnement masculin. Lorsqu'elle est dans l'équipe rédactionnelle du journal, elle écrit de nombreux billets d'humeur et chroniques humoristiques sur des thèmes d'actualité qu'elle rassemblera par la suite dans *Croquis de rue* (1992).

Femme de tête, Hamoir sait se faire entendre dans le groupe des surréalistes. Ferme, dynamique, positive, libre et franche mais fédératrice et aimante, Hamoir est d'ailleurs appelée par son ami Paul Colinet « la petite fleur bleue, en acier »²³¹. Femme précurseur et moderne, Hamoir fait fi des codes sociaux du 20^e siècle qui réduisent les femmes aux rôles d'éternelles mineures : c'est elle qui conduit lorsqu'ils prennent la voiture, elle paye de nombreuses fois l'addition au restaurant, elle se mouille davantage que Scutenaire dans les affaires à débats, elle

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 00'53.

²²⁹ Hamoir, I., *Boulevard Jacqmain*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1953 (1996), 154 p.

²³⁰ Maury, P., « Mort d'Irène Hamoir, muse de Scutenaire, chanteuse de brumes ». Dans *Journal Le Soir*, 18 mai 1994.

²³¹ Deknop-Kornelis, E., *Op. Cit.*, p.29.

gère le foyer d'une main de fer, etc.²³² La vie sociale du couple Scutenaire-Hamoir est rythmée par sa personne. Elle invite, rassemble, provoque la rencontre, rêve de voyages, de fêtes et d'aventures.

Bussy : Scut était sédentaire [...] Et vous, vous étiez plutôt un oiseau sur la branche ?

Hamoir : He ! Une branche solide de préférence ! Je ne tiens pas à me casser la figure.

Bussy : Non mais enfin, vous auriez préféré bouger, voler...

Hamoir : Oui, un peu plus. J'aurais préféré aller en Amazonie plutôt qu'aller à Ollignies [rires] où est né Scut.²³³

La vie est une maladie qui ne pardonne pas, dit Louis.

La vie est une jouissance qui ne pardonne pas, dit Lorrie.²³⁴

C'est donc naturellement qu'elle passe les dernières décennies de sa vie, moins créatrice mais toujours pleine de vie, entourée de nombreux proches dont le jeune couple Gutt-Jamagne qui se chargera de gérer ses biens après son décès. Son legs au Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles est important : nous lui devons de très nombreuses œuvres que René Magritte avait offertes au couple Scutenaire-Hamoir, la correspondance de ce couple et de nombreux autres documents du groupe surréaliste bruxellois.²³⁵ Le patrimoine surréaliste qu'elle lègue au jour de son décès avoisine le milliard de francs belges.²³⁶ Elle passe les sept dernières années de sa vie seule sans Scutenaire, décédé en 1987 – décès et deuil à partir desquels elle écrit le dernier conte du recueil *La cuve infernale*. Elle s'éteint en mai 1994 à l'âge de 87 ans, laissant derrière elle une importante activité surréaliste malgré un nombre d'œuvres personnelles restreint. Il est vrai qu'Hamoir avait déclaré « Préférer une poussière de passion à une carrière de diamant »²³⁷.

4.2. Quelle place pour le féminisme dans le surréalisme ?

Quelle était l'opinion d'Hamoir sur la question féministe dans le surréalisme ? Par ailleurs, quelle était l'opinion des femmes artistes que nous avons citées au chapitre précédent sur ce sujet ? Comment, à travers le cas d'Hamoir, celles-ci ont-elles généralement appréhendé leur position de femme au sein du surréalisme ?

²³² Bussy, Ch., 2007, *Op. Cit.*, p.194.

²³³ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 06'05.

²³⁴ Scutenaire, L., *Mes Inscriptions (1980-1987)*, Éditions Brassa, Bruxelles, 1990, p.76.

²³⁵ Deknop-Kornelis, E., *Op. Cit.*, p.15-17.

²³⁶ Gillemont, D., « L'État hérite d'une impressionnante collection de Magritte ». Dans *Journal Le Soir*, 19 septembre 1994.

²³⁷ Hamoir, I. Citée dans *Ibid.*, p.23.

Premièrement, certaines dont Hamoir refusent l'étiquette de la « féminité ». Hamoir affirme qu'il n'y a pas de fonctionnement spécifique aux femmes (mise à part la possibilité de la maternité) et que la différence entre les sexes est uniquement construite socialement. Ce faisant, son avis se heurte à la plupart des gens de son entourage masculin – dont Scutenaire²³⁸ – qui prêtent d'autres caractéristiques mentales aux femmes que celles dont eux-mêmes sont pourvus. Hamoir associe alors l'étiquette stéréotypée de la « féminité » à la mièvrerie et aux travaux de couture. Elle refuse catégoriquement ce statut dès ses premiers choix professionnels, familiaux et ménagers. Esthétiquement, nous verrons que ce refus est perceptible dans la plupart de ses écrits par l'utilisation d'autoqualificatifs associés généralement aux personnes de sexe masculin – du moins au milieu du 20^e siècle.

Ensuite, afin de progresser en autonomie dans leur art, de nombreuses femmes artistes surréalistes se sont débarrassées des statuts sociaux de femmes : celui de mère et celui d'épouse.²³⁹ C'est ainsi que certaines artistes surréalistes ont préféré se séparer de leur conjoint, souvent également artiste, afin d'acquérir leur propre autonomie artistique. Michèle Grandbois, conservatrice du Musée national des beaux-arts du Québec, l'expliquait à l'occasion de l'exposition sur les femmes surréalistes en 2012 :

Plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs coupé les ponts avec leur rôle de mère ou d'épouse pour se consacrer à leur art. Certaines ont eu deux ou trois maris, même des maîtresses. Et elles ne s'en cachaient absolument pas. C'est vraiment un anticonformisme et un féminisme assumés.²⁴⁰

Irène Hamoir, de même qu'elle a refusé la « féminité », a également refusé la maternité²⁴¹ bien qu'elle ait accepté le mariage.

En outre, comme nous en avons ébauché l'explication au chapitre précédent, les femmes artistes surréalistes ont consciemment recours à certains moyens narratifs et symboliques afin de trouver une alternative au langage surréaliste masculin prédominant dans le mouvement.

A travers l'analyse de l'œuvre d'Hamoir, nous apercevons que l'utilisation de l'autobiographie, fictionnelle ou non, et l'autoreprésentation est relativement fréquente chez les femmes du surréalisme. Nous découvrirons également en quoi cette constante artistique féminine est un effet de leur combat contre un langage surréaliste dominé par les hommes.

²³⁸ Béchet, A. & Ch., *Op. Cit.*, p.110.

²³⁹ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.130.

²⁴⁰ Grandbois, M. *Citée dans* Lalanche, M., « Femmes surréalistes : corps et art », GF – *La Gazette des femmes* (Arts et Culture), Québec, 2012 (en ligne).

²⁴¹ Béchet, A. & Ch., *Op. Cit.*, p.110.

En ce qui concerne les symboles, nous avons déjà évoqué la récurrence de l'utilisation des formes et éléments naturels dans les productions des femmes surréalistes. Il est intéressant de se pencher sur l'œuvre d'Hamoir et de constater à quel point ces symboles naturels ont souvent leur place directement au cœur de l'intrigue et de son dénouement.

S'affirmer en tant que femme artiste dans ce mouvement masculin fait ainsi visiblement émerger chez la plupart des femmes surréalistes certaines constantes sociales et artistiques. Ces constantes sont-elles acceptées et intégrées par les hommes du mouvement ? Dans un collectif dominé par l'idée d'émancipation et d'accomplissement de l'être humain, les deux groupes belges font visiblement office de mauvais élèves : Hamoir affirme en effet que le souci des relations hommes-femmes et du rôle social des femmes n'a pas énormément d'importance dans les réunions des surréalistes, bruxellois comme hennuyers.²⁴²

4.3. Irine créatrice

Irène Hamoir, qui signait certaines de ses œuvres du nom d'Irine, a davantage laissé derrière elle une figure inspirante et dynamique, active dans l'expérience collective, qu'un nombre important d'écrits signés de son simple nom.

Nous avons décidé de nous concentrer plus longuement sur le roman *Boulevard Jacqmain* et sur le recueil de contes *La cuve infernale* qui sont assez représentatifs de sa production personnelle. Ainsi, nous nous attarderons moins sur *Corne de Brune* qui, étant écrit sur cinquante-et-un ans, regroupe davantage de petites pensées plus éparses et moins parlantes. Il en va de même pour *Croquis de rue* auquel nous n'avons eu accès qu'à quelques extraits.

Au cours de nos analyses, nous résumerons de manière exhaustive son roman ainsi que les six contes de son recueil. Cela n'est pas superflu dès lors que ces œuvres sont très peu connues et qu'aucun résumé n'existe à ce jour.

Dans ses deux ouvrages en prose les plus importants, il est intéressant de relever les sujets privilégiés et les symboles récurrents. Nous pouvons classer ces derniers en deux catégories générales qui nous serviront de fil rouge analytique : les sujets et symboles qui fascinent les surréalistes et ceux qui témoignent de son activité en tant que femme dans le surréalisme.

²⁴² Béchet, A. & Ch., *Op. Cit.*, p.108-109.

C'est ainsi que la mort et le crime imprègnent les récits d'Hamoir, que les descriptions de villes s'opposent à celles de la campagne, qu'Hamoir elle-même apparaît en filigrane dans la plupart de ses récits, que celle-ci est généralement douée de clairvoyance, que les symboles naturels affluent pour faire avancer les intrigues, etc.

Son style net, prosaïque, tranchant, mais imagé, humoristique et subversif sera également découvert à travers de nombreux passages où, bien souvent, les jeux de mots se mêlent aux jeux littéraires.

De fortes similitudes, bien que le médium soit différent, sont observables entre l'œuvre d'Hamoir et celle de René Magritte. Leur complicité amicale comme artistique – que nous évoquerons en deuxième partie de chapitre – en est peut-être une des causes. C'est ainsi que les deux artistes partagent de nombreuses images et de nombreux symboles. Nous y reviendrons prochainement.

4.3.1. Boulevard Jacqmain (1953)

4.3.1.1. Présentation de l'œuvre

a) Résumé

Dans un bar du centre de Bruxelles dans les années 1930, Paul Nougier – surnommé Paulo – est abattu de trois coups de revolver en début de soirée. Rina, sa veuve, prostituée à ses heures perdues, succombe rapidement aux avances de l'énigmatique Jack, alors en relation qui fut jadis amoureuse avec Crépue. Le lendemain soir de la découverte des sentiments de Jack, Rina se rend compte que celui-ci vient d'être fait prisonnier avec une bande de voyous pour une sombre affaire de braquage dans un bar. Crépue en profite pour se dégager des griffes de son compagnon et ainsi entamer une relation bien plus fusionnelle avec Maître Bridge, un avocat du coin.

Sorti de prison, Jack ne perd plus de temps et file le parfait amour avec Rina. De bar en bar, de cercle d'amis en cercle d'amis, de fête en fête, de problèmes de santé aux problèmes de jalousie, le jeune couple vogue, malgré lui, d'indice en indice. Dans le petit monde nocturne de Bruxelles, autour du Boulevard Jacqmain, règne un climat de tension et de crimes. Rina découvre alors, dans une énième bagarre de café, l'ultime indice : c'est Jack qui a tué Paulo. Jack, lorsque sa nouvelle compagne découvre le subterfuge, lui explique calmement ses motivations et passe quelques derniers instants idylliques avec Rina. Pour se désaltérer et enterrer définitivement cette histoire, Jack emmène Rina à l'Osque Bar, scène du crime.

Comme pour boucler la boucle, trois coups de revolver retentissent de la main de Rina, Jack s'effondre. La lune ne luit plus.

b) Analyse

C'est au détour des petites ruelles entourant le Boulevard Jacqmain et des nombreux bars que celles-ci abritent, que toute l'intrigue est ficelée. Irène Hamoir dépeint les paysages urbains avec autant de complétude que les dialogues des nombreux voyous qui peuplent ce récit policier. En filigrane, Hamoir nous donne à déchiffrer une autre énigme, un autre jeu : en déchiffrant leur nom, leurs habitudes ou même leur métier, il est possible de retrouver tout le groupe surréaliste bruxellois à travers les personnages du roman. Grâce à une liste placée dans l'ouvrage qui a été réédité en 1996²⁴³, plus aucune place n'est laissée au doute. C'est ainsi que nous retrouvons, par exemple, Irène Hamoir elle-même dans le rôle de Crépue et Louis Scutenaire dans celui de Maître Bridge.

Au cours de l'analyse de ce roman, nous nous attacherons à deux points importants : les thématiques et les techniques surréalistes qu'Hamoir a utilisées et la façon dont Hamoir s'exprime en tant que femme surréaliste dans son roman. Pour clôturer cette analyse, nous nous pencherons sur les sujets de prédilection et le style d'Hamoir ainsi que ceux de Scutenaire.

4.3.1.2. Thématiques et techniques surréalistes

Premièrement, de nombreux traits surréalistes sont perceptibles dans ce roman : l'attrait pour les énigmes impliquant un crime, la description détaillée des ambiances urbaines et des secrets qu'elles recèlent, les jeux littéraires et l'ajout d'éléments oniriques.

Les surréalistes, surtout bruxellois, affectionnent particulièrement les romans noirs et policiers. C'est d'ailleurs Marcel Duhamel, proche collaborateur des surréalistes, qui a fondé la célèbre *Série noire* chez Gallimard en 1945. Cette *Série noire* fascine les surréalistes et certains d'entre eux, dont Magritte²⁴⁴, possèdent d'ailleurs l'entière collection qui comptabilise des milliers de numéros. Ils ont pour la plupart un attrait pour les énigmes, pour les rebondissements nocturnes et souvent urbains et, surtout, pour la mort. Paul Aron, dans

²⁴³ Cette liste est reproduite en annexe (n°16).

²⁴⁴ Cette information est vérifiée par la visite du Musée Magritte à Jette où trônent des éléments de sa collection.

« Originalités du surréalisme belge »²⁴⁵ explique notamment cela par la volonté de non-inscription des surréalistes de Bruxelles dans le champ littéraire. Se voulant anticanoniques, ces derniers ont pris plaisir à lire de « mauvais » textes (tels que le roman policier, ou le roman de gare, par exemple) et de « mauvais auteurs »²⁴⁶.

Le policier le plus influent pour les surréalistes est sans nul doute la série écrite en collaboration par Marcel Allain et Pierre Souvestre au début des années 1910 : *Fantômas*. Fantômas est un personnage de fiction, un génie du mal masqué qui perpètre ses crimes de nuit dans la ville de Paris et qui se situe entre le dandy et le bandit.²⁴⁷ Ce personnage a eu un impact considérable sur la production artistique, littéraire et cinématographique tout au long du 20^e siècle. La revue des surréalistes bruxellois s'appelle d'ailleurs *Phantomas – La revue de la sauvagerie sensible*. L'intrigue de *Boulevard Jacqmain*, constituée autour d'un crime et de la recherche du coupable, n'est pas sans nous faire penser à *Fantômas*. Dans deux capitales en début de siècle – Paris et, ici, Bruxelles –, sévit un gentleman tueur que l'on peine à trouver. Cela plonge les dédales des deux villes dans un climat d'inquiétude et d'interrogations.

La ville de Bruxelles revêt une grande importance dans l'intrigue. Elle sert tout d'abord à instaurer une ambiance nocturne et inquiétante où le moindre problème peut surgir de la foule des gens fréquentant les bars. Ce n'est par ailleurs pas n'importe quelle partie de la ville qui a été sélectionnée afin d'être le berceau de l'intrigue du roman : c'est le Boulevard Émile Jacqmain et ses alentours. Au milieu du 20^e siècle, ce boulevard était réputé pour être un véritable coupe-gorge où les prostituées et les criminels affluaient. Le décor choisi par Hamoir constitue ainsi un terreau fertile à la bonne rédaction d'un roman policier.

Par ailleurs, les noms des différents bars où se déroule l'intrigue nous semblent quelquefois significatifs. Prenons pour exemple le « Breton », bar où les hommes « surveillent leur compagne » (p.75), où « la vie est un sport précis qui doit faire vivre » (p.75) mais où l'on ne s'amuse finalement guère. Est-ce une critique implicite d'André Breton ? Ce bar est directement comparé, décrit comme « complice » (p.75) du premier, « Au Saint-Simon », lieu où, en tant que femme, « on peut s'imaginer chasserresse et non gibier » (p.79) et qui a tout d'une maison close sans l'être officiellement. Des références artistiques sont ainsi disposées çà et là aux portes de chaque établissement nocturne : l'hôtel « L'Espagnol » aux allures d'atelier

²⁴⁵ Aron, P., « Originalités du surréalisme belge », p.39-49. Dans Rolland, R. (dir.), *Les surréalistes belges*, Europe (Revue littéraire mensuelle), n°912, Paris, avril 2005, 379 p.

²⁴⁶ *Ibid*, p.49.

²⁴⁷ Azouri, P., Lalanne, J-M., « Fantômas, histoire d'un héros centenaire », *Les Inrockuptibles*, Paris, 2011 (en ligne).

de peintre (p.111)., le restaurant « Chirico » où les gens se meuvent telles des marionnettes déréglées (p.109), le café « New Fantastic » aux décors étranges, etc.

Par ailleurs, le thème de la ville – surtout nocturne – a toujours intéressé les surréalistes. Celle-ci se prête volontiers aux rêveries des promeneurs, est source de mystères et prend des allures fantastiques sous les éclairages artificiels. Hamoir est une citadine, elle connaît parfaitement les moindres recoins de Bruxelles. Cela se voit dans les nombreuses descriptions détaillées qu'elle livre dans *Boulevard Jacqmain* mais également dans certains de ses poèmes et dans *Croquis de rue* où elle décrit de petits moments quotidiens de la vie bruxelloise. Dans *Boulevard Jacqmain*, les descriptions urbaines affluent au moindre début de chapitre. Celles-ci sont parfois accompagnées d'une comparaison avec la campagne qui est davantage le lieu de prédilection de Scutenaire. Lorsque Rina et Jack se baladent avant que Rina ne se décide à le tuer, ceux-ci cherchent où manger le soir – campagne ou ville ?

D'ailleurs, la campagne n'était pas engageante, gangrenée avec ses cimetières et ses fermes des boues. Dans ces trous-là, on croit encore à des sorcières, à des garous ; les paysans doivent avoir leurs raisons. [...] Elle aimait mieux la ville où, pour le moins, les gens ne vivent pas avec l'idée qu'au fond de cette demeure pleurniche un fou. [...] « Je pars seule si tu restes ». Il ne resta point. Le tramway. Bruxelles où la brume avait déjà cédé aux rayons du soleil couchant. (p.152)

Les descriptions sont également souvent empreintes de nostalgie, de lassitude et d'étrangeté. Sans exception, le livre ne contient que des descriptions nocturnes :

Guère de monde sur le boulevard ; l'électricité brûlait pour pas grand-chose. L'air était à la fois métallique et agité, désagréable. Une courte bise soulevait par instants juste ce qu'il fallait de poussière pour gêner la gorge. [...] Une morne soirée encore, qui apporterait peu d'argent dans les poches, peu de pain pour le ventre, rien de nouveau pour l'esprit. (p.51)

Enfin, les descriptions sont très souvent accompagnées de détails météorologiques. Le temps qu'il fait ainsi que les cycles lunaires ont une importance considérable dans le déroulement de l'intrigue. Alors que la lune luit à chaque instant-clé du roman, celle-ci s'arrête de briller à la mort de Jack. Alors qu'il commence à bruiner, c'est qu'il est l'heure de rentrer dans un bar afin de découvrir de nouvelles ambiances mais également de nouveaux indices. Le ciel, tout au long du roman, semble reproduire l'état d'esprit des protagonistes. C'est notamment le cas lorsque Rina et Jack se sentent mal à l'aise, menacés et menaçants avant que Rina ne se décide à passer à l'acte :

Le ciel s'était contrarié. Il n'était pas lourd, gonflé de mercure et de plomb, mais comme une langue sale, plein de traînées blanches. Contrarié, contrariant : pas assez moche pour dire qu'il pleuvrait, trop moche pour croire au beau temps. Les

monuments de la ville étaient enfouis dans du lait tourné. Cette mousse fade, truffée de plaques vertes, gagnait tout, énervante. (p.151)

Irène Hamoir utilise également une technique de jeu littéraire : le roman à clés. Il s'agit d'utiliser des protagonistes que l'on dit fictionnels mais de faire en réalité référence à des gens réels. Cette technique est souvent utilisée dans un but dénonciateur ou simplement humoristique. La liste aux allures de didascalie initiale, où chaque personnage est relié à son référent réel, n'a été rajoutée que dans l'édition de Didier Devillez en 1996, deux ans après le décès d'Hamoir. Dans la première édition datant de 1953 figure ce bref paragraphe en guise d'avant-propos :

L'action et les personnages de ce récit sont fictifs ; toute ressemblance avec des contemporains vivants ou morts ne serait donc que pure coïncidence.²⁴⁸

Nous supposons donc que le contrat qu'Hamoir a fixé avec ses lecteurs est que ceux-ci devinent sans aide quelconque les véritables référents des différents personnages. Là réside tout le concept du roman à clés :

Le phénomène de l'écriture à clé est en général entendu comme la mise en place par un écrivain d'une poétique de la connivence qui lui permet d'assurer, ou du moins de postuler, sa compréhension par un public choisi, capable de reconnaître les individus masqués derrière les noms de la fiction.²⁴⁹

Même si d'autres surréalistes en proposent également – citons notamment Tom Gutt²⁵⁰, proche d'Hamoir, avec son *Cette mémoire du cœur. Fragments pour un Monte-Cristo suite et fin* en 1985 qui mobilisait un concept très similaire à celui d'Hamoir – le roman à clés n'est pas une technique directement surréaliste. Par contre, ce qui est surréaliste est ce cet attrait du jeu littéraire ainsi que cette recherche perpétuelle de tours humoristiques. Hamoir, ne désignant pas les gens par leur propre nom dans son histoire, peut plus aisément les moquer, les parodier et les mettre en scène à sa façon.

Pour finir, certains détails étranges – semblant parfois être rêvés – sont glissés dans la diégèse. Prenons pour exemple la maladie soudaine qui vient perturber l'idylle de Rina et de Jack. Tandis qu'ils goutent aux bonheurs de la vie à deux, dans l'insouciance et l'oubli du passé,

²⁴⁸ Hamoir, I., *Boulevard Jacqmain*, Éditions des artistes, collection *Terres et visages*, Bruxelles, 1953, p.7.

²⁴⁹ Bombart, M., « Romans à clés : une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux », *Presses universitaires de Liège*, 2014, p.43 (en ligne).

²⁵⁰ Tom Gutt (1941-2002) rencontre dès son plus jeune âge les surréalistes de Bruxelles. Plus jeune qu'eux, il écrit en vers et en prose et monte de nombreuses expositions avec la première génération des surréalistes – de laquelle il se constitue trésorier. À côté de son activité d'avocat au barreau, il devient donc éditeur et édite ainsi de nombreuses productions surréalistes. Très proche du couple Scutenaire-Hamoir avec sa femme Claudine Jamagne, c'est lui qui s'occupe de l'important legs que le couple laisse derrière lui après le décès d'Hamoir.

Rina est frappée d'un mal indescriptible : une pustule noire apparait et de nombreux autres symptômes, dont une panique très forte, font leur apparition. La combinaison des différents symptômes décrits est improbable et la visite chez le médecin l'est tout autant :

Une pièce brune, sombre et qui ne faisait pas du tout clinique. [...] Le bouton ne piquait plus. Chez le dentiste, les rages les plus fortes s'apaisent. Elle était peut-être guérie, après tout, et pouvait s'en aller. Mais la concierge s'étonnerait, la prendrait pour une folle ou une voleuse. Trop tard d'ailleurs : la porte s'ouvrait devant un médecin en blouse blanche. Rina faillit pousser un cri : Nougier ! (p.122)

C'est comme si, Rina, s'approchant du dénouement de l'enquête, se rendait compte du mal que Jack pouvait lui procurer et que cela se soigne lorsqu'elle aperçoit un homme, comme un revenant, « à la ressemblance inouïe » (p.122) avec son défunt époux. A-t-elle rêvé cet épisode s'étendant de la page 119 à la page 127 ? La sensation de plénitude décrite avant qu'elle tombe malade et les moments de transe qu'elle traverse lors de la découverte des symptômes et de la visite médicale font davantage penser à un épisode de délire plutôt qu'à un déroulement classique de la diégèse. Ce qui est intéressant à relever c'est que, dans la plupart des récits d'Hamoir, un épisode de fièvre, de délire ou de rêve est systématiquement signe de prémonition. C'est comme si les protagonistes des écrits d'Hamoir, une fois en contact avec les méandres de leur inconscient, pouvaient enfin acquérir une sorte de don de clairvoyance. Après cet épisode fiévreux, les indices s'enchainent et Rina découvre rapidement la vérité sur le meurtre de son défunt mari.

4.3.1.3. En tant que femme surréaliste

Nous avons vu précédemment qu'il serait insensé de parler d'écriture typiquement féminine lorsque l'on parle de femmes artistes, surréalistes ou non. Nous avons cependant remarqué que, à force de combats et de volonté de distanciation et de marginalité vis-à-vis de la « norme mâle »²⁵¹, certaines constantes étaient observables à travers les différentes productions féminines. L'une des plus importantes a déjà été brièvement évoquée au second chapitre : l'écriture de soi.

Forcément détournées de la plupart des moyens d'expression mis en place par les hommes surréalistes – comme, par exemple, le démemberment du corps féminin –, de nombreuses femmes surréalistes, plasticiennes ou écrivaines, se sont tournées vers leur propre réalité. La connaissance de leur propre corps, de leur réalité psychique, de leur histoire, devient

²⁵¹ Lacan, J, 1972. *Cité dans* Leguil, C., *Op. Cit.*, p.148.

rapidement un sujet privilégié des femmes artistes surréalistes²⁵². Non seulement celles-ci peignent, écrivent, créent à partir d'elles mais, en plus et selon Georgiana Colvile qui s'est intéressée aux femmes surréalistes, nombre d'entre elles « tissaient leur matière, leur moi ou leur identité à partir de leur propre littérature, peinture, photographie, sculpture, collages, objets, etc. »²⁵³. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir suggère la figure du miroir comme clé de la condition féminine²⁵⁴. Tandis que les hommes surréalistes s'intéressent à l'image d'eux que leur renvoie leur muse, les femmes s'intéressent à leur propre image avant tout.

L'écriture de soi est l'un des points les plus frappants lorsqu'on lit une production d'Irène Hamoir. Dans *Boulevard Jacqmain*, celle-ci est associée au personnage de Crépue. Y a-t-il uniquement en commun entre l'auteure et le personnage la liste associant leurs deux noms en début de livre ? Malgré l'avertissement d'Hamoir stipulant que la moindre ressemblance ne serait que pure coïncidence, Hamoir nous semble bien proche de Crépue. Nous pouvons donc présumer qu'il s'agit d'une autofiction.

Dans l'histoire, Crépue réussit enfin à se débarrasser de Jack et commence à fréquenter Maître Bridge – associé à Scutenaire. Au milieu de l'histoire d'amour entre Rina et Jack – personnages sans référents réels –, on peut retrouver une poignée de pages en milieu de livre (p.55-62) axées sur l'amour naissant entre les alter ego d'Hamoir et de Scutenaire. Ceux-ci non seulement se charrient et se draguent mais ils se décrivent surtout tels qu'ils sont en dehors du roman :

Sans qu'elle sût pourquoi, elle se plaisait avec Bridge. Venus de points tout différents, menant leur existence sur des plans si opposés que leurs rencontres n'étaient guère que celles d'une femme qui travaille et d'un homme qui s'amuse, ils sentaient entre eux une sorte d'accord profond.

[...] Bridge qui, par nature et à la réflexion, s'était cantonné dans la simplicité et dans l'à-Dieu-va !, ne laissait pas de charrier son amie, son insatisfaction, ses complexes, ses désirs imprécis mais tyranniques. « Tu es une tourte sentimentale et tu ne ris que de tes cloaques. » Crépue répondait de bonne voix, raillant le penchant de son camarade pour le romanesque de la pègre. (p.56-57)

Ces descriptions du couple naissant semblent coller parfaitement aux caractères d'Hamoir et de Scutenaire. Vers la fin du passage les concernant, Crépue se risque même à la phrase : « Tu parles bien mais trop [...], j'aimerais mieux des histoires drôles » (p.59) – phrase qui semble représentative de leurs activités littéraires respectives, Scutenaire étant plus lyrique, Hamoir plus sèche et subversive.

²⁵² Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.74.

²⁵³ Colvile, G., *Op. Cit.*, p. 124.

²⁵⁴ De Beauvoir, S., *Le deuxième sexe*, tome I, Éditions Gallimard, *Folio essais*, 1949, p. 27-29.

Cet excursus amoureux n'est pas le seul endroit où l'on peut apercevoir qu'Irène Hamoir a désiré s'impliquer dans son récit. Lorsqu'elle fait son apparition dans l'histoire, Crépue est régulièrement décrite à l'aide de qualificatifs associés à la liberté et à l'insoumission ou de qualificatifs qu'elle oppose généralement à l'idée qu'elle se fait de la féminité²⁵⁵. C'est ainsi qu'Hamoir place dans la bouche d'autres protagonistes certaines phrases de ce type :

Les croque-morts descendirent Paulo dans la fosse [...] ; tous ressentirent l'émotion rituelle [...] La Crépue, la crâneuse, y alla même d'un tremblement de la lèvre ! (p.29)

- « Tu me donnes chaud avec tes passe-montagnes ! » Soupira la Crépue.

- « T'inquiète pas ! Est-ce que je m'occupe de ton slip, hé, l'affranchie ? » (p.55)

- « D'autant plus, sourit Bridge, que, dans le fond, tu ne te méprises pas et que de fille soumise tu n'as que le nom et les occupations ».

- « Touchée ! Continue mon vieux ». (p.60)

Il est intéressant d'observer également les trois premières pages du septième chapitre. Crépue marche de nuit dans la rue, seule. A travers une métaphore de la prostitution, Hamoir dépeint une ville dont on a toujours plus à attendre et une vie frustrée par une sorte d'insatisfaction. A la manière d'une prostituée qui attend le chaland, Crépue attend qu'un élément vienne rendre sa morne vie plus excitante, plus exotique, plus drôle :

La terre est donc toujours la même. Les portiers des palaces feraient bien, à défaut de tête, de changer tout au moins d'uniforme, se disait la Crépue. Pourquoi les bas ne seraient-ils pas maintenant verts ou rouges, pourquoi les débitants de tabac n'exhiberaient-ils pas des bêtes exotiques plutôt que leurs éternelles cigarettes ? [...] La petite en venait à croire qu'elle était la seule à s'ennuyer dans cette ville résignée. Et le ciel ? Sans doute monotone aussi ; on ne pouvait pas savoir car les lumières le cachaient. Il y avait des étoiles ? Qu'importe ! Un astre de plus ou de moins n'améliorerait ni son humeur ni sa condition. Puis, les étoiles ne sont pas inventives non plus, sempiternellement disposées en Grande Ourse, en Bâton de Jean de Milan ou en Voie lactée : de quoi soulever le cœur ! Ne pourraient-elles, par caprice, modifier leur route et inscrire dans le noir du ciel des mots d'or, des mots à faire pâlir ou des phrases joyeuses, des trucs encourageants, publicité pour une mort rapide, recette pour une vie plus drôle ? [...] Quel bled ! Si encore elle était environnée de dangers extérieurs, de dangers physiques, qui peuvent raccourcir l'existence mais aussi la remplir ! (p.51-52)

Irène Hamoir semble donc à nouveau très proche de Crépue. Dans sa biographie, nous avons pu découvrir qu'elle a toujours nourri une certaine frustration à être restée cloîtrée à Bruxelles à cause de Scutenaire. Grande voyageuse dans l'âme, elle rêvait de vacances et d'évasion. C'est à regrets qu'elle a vécu plus de soixante années de sa vie dans la même maison habitée, qui plus est, en ses débuts par une belle-mère qui a rendu l'expérience fort désagréable

²⁵⁵ Cf. Le point « 4.2. Quelle place pour le féminisme dans le surréalisme ? ».

et monotone.²⁵⁶ Ce passage souligne également l'amour de l'humour et du risque, des péripéties qui viennent enjoliver la vie. Ce trait de personnalité d'Hamoir reviendra, nous le verrons, dans son recueil de contes *La cuve infernale*.

Par ailleurs, Hamoir semble pourvoir son personnage d'une sorte de don de clairvoyance. Crépue évoque déjà, dès la page 22, la suite du roman en souhaitant la mort future de Jack : « Si c'était vrai, je donnerais volontiers cent sous pour qu'on dégringole Jack ! ». Même si un seul chapitre, celui du centre, est entièrement consacré à Crépue – lorsqu'elle marche seule le soir, se retrouve en plein milieu d'une arrestation musclée près du Boulevard Jacqmain puis finit la soirée en compagnie de Maître Bridge – on remarque que ses autres brèves apparitions sont généralement anecdotiques mais revêtent bien souvent les mêmes fonctions. D'une part, celles-ci viennent poser une touche d'humour dans les situations souvent tragiques de l'histoire ; d'autre part elles indiquent généralement, comme dans l'exemple ci-dessus, que les désirs de la Crépue sont souvent exaucés.

Afin de clôturer ce point sur l'écriture de soi, évoquons un autre sujet qu'Hamoir affectionnait. Nous avons déjà cité la ville comme l'un de ses thèmes de prédilection mais la fête foraine et le monde du spectacle en font également partie – sans doute est-ce lié à son enfance baignée dans le monde du spectacle avec la troupe « The Noisets ». C'est ainsi que de nombreux moments dans ce genre de milieux sont implantés dans la diégèse. Ils ont souvent la même fonction : au milieu de la foule et du bruit, se produit un moment d'extase un moment où l'on retrouve « des plaisirs d'enfants » (p.129) auxquels Crépue prend toujours activement part. Prenons pour exemple la foire de Meyse que le groupe entier découvre vers la fin de l'histoire (p.129-134). Les descriptions de celles-ci sont peuplées d'images colorées, de sons et d'un véritable bestiaire lié aux animaux des manèges. Dans cet univers rocambolesque et un peu fou, les protagonistes donnent l'impression d'être dépossédés de leurs sens initiaux.

Les mammifères de bois tournaient, s'arrêtaient, cliquetaient, repartaient au milieu des cris et des bourrades. Il fallut tirer de là Marthe, qui s'incrustait devant le carrousel, pour passer à d'autres distractions. Elle bougonnait, pas encore rassasiée des rires, des bruits, de la farandole rutilante. (p.130)

Hamoir, dans *Boulevard Jacqmain*, ne se contente pas d'écrire sur elle à travers le personnage de Crépue. Elle écrit également sur toutes les femmes. Il y a donc, en plus des passages où Crépue est décrite comme insoumise ou affranchie, de nombreuses phrases soulignant le mérite des femmes qui cherchent l'indépendance financière comme sentimentale :

²⁵⁶ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 05'45.

Elle ne va pas jouer, c'est une femme qui a de la mentalité, elle travaille, quoi ! (p.22)

Elle ne se trouvait point de celles qui aiment leur homme simplement parce qu'il est leur homme. Si elle l'avait pris, c'est parce qu'il n'est pas possible à une femme de se débrouiller seule sans être exploitée par une clique d'hôteliers, de clients, de condés ou de parasites en tous genres. (p.59)

Les passages décrivant une relation asymétrique où l'homme est dans une position proche de la soumission à la femme sont fréquents. Le meilleur exemple est sans doute les six pages (p.33-39) où Jack va chez Rina afin de lui faire part de ses sentiments. Pantois, timide, indécis, voûté, Jack se rend ridicule et Rina lui résiste. Cette image de femme forte et lucide devant un homme soumis aux désirs de celle-ci a beaucoup été utilisée par certaines femmes artistes surréalistes. Celle qui nous en offre les meilleures représentations est sans nul doute Léonor Fini.²⁵⁷ Celle-ci inverse la tendance surréaliste qui consiste à placer les femmes au centre du tableau comme objet d'inspiration. Elle aime à placer les femmes au centre de ses tableaux mais davantage comme sujets dominants et autonomes par rapport à certains personnages masculins « passifs et pâles ».²⁵⁸

4.3.1.4. Style et sujets de prédilection

Nous avons précédemment évoqué les thématiques qu'Hamoir affectionne et qu'elle développe dans *Boulevard Jacqmain* : les énigmes criminelles, la ville et ses dédales, les fêtes foraines et le monde du spectacle. Scutenaire lui, est davantage un campagnard mais également quelqu'un d'extrêmement paisible et casanier. Il est toutefois fasciné par l'idée de la mort, étant atteint depuis toujours d'une maladie incurable²⁵⁹. Les thèmes mobilisés dans l'histoire appartiennent au monde d'Irène Hamoir et non uniquement à celui de Louis Scutenaire. Ce sont les emprunts à l'univers de Scutenaire qui sont cependant trop rapidement mis en avant par Catherine Daems pour minorer la part d'Hamoir dans l'écriture de ses propres contributions.

²⁵⁷ Léonor Fini (1918-1996) est une peintre d'origine argentine. Elle visite de nombreux musées européens dès son plus jeune âge et cela lui donne rapidement le désir de peindre. A dix-sept ans, elle expose déjà ses peintures et est appelée à Milan pour créer des portraits de commande. De fil en aiguille, elle rencontre de plus en plus d'artistes jusqu'au jour où elle fut repérée par un surréaliste. Bien qu'elle n'entra jamais officiellement dans le groupe surréaliste car elle était en désaccord avec un bon nombre de leurs pratiques, Fini participe à de nombreuses expositions à leurs côtés. Elle luttait contre un monde régi par les hommes, c'est ainsi qu'elle refusa toujours toute autorité venant d'André Breton.

²⁵⁸ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.86-87.

²⁵⁹ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 21'00.

Concernant le style d'Irène Hamoir, il est bien éloigné de celui, bien plus lyrique, de Scutenaire. Hamoir use d'un style subversif, vif, de formes courtes, d'un vocabulaire délirant et explosif et d'images bien souvent oniriques ou prosaïques.

Le grand nombre s'habillait aussi gentiment qu'à la ville ; les maladroites n'en ressortaient que mieux, celles aux cheveux trop courts dans la nuque ou trop frisés, les mal fardées, les maniérées aux longues robes vert roseau ou caca d'enfant.
(p.130-131)

Ce faisant, elle donne à ce roman policier à l'intrigue classique bien qu'intéressante, un ton humoristique et dédramatisé.

4.2.2. La cuve infernale (1939)

Nous allons voir, lors de l'analyse de ce recueil, de nombreuses constantes qui se dégagent de l'œuvre. Chaque élément à relever dans un conte se retrouve dans un autre, jusqu'à constituer un véritable fil rouge au recueil. Nous avons déjà retrouvé bon nombre de ces éléments dans *Boulevard Jacqmain*. Ces constantes sont : la découverte photographique du récit autofictionnel, l'omniprésence de la mort et sa banalisation, les présages et l'insertion d'éléments oniriques, la nature dévorante et l'importance des oiseaux, Irène et le don de clairvoyance, etc.

4.2.2.1. « La cuve infernale »

a) Résumé

Léo Dorgéo, chef de famille, vient de perdre son troisième fils, Georges. C'est le cinquième à mourir en faisant le casse-cou dans la famille Dorgéo. Sa mort était alors attendue, banalisée. La logique des choses fait que ses frères et sa sœur – la petite Irène – suivront. La famille est en effet à la tête d'une entreprise de tours de cirque en motocyclette. La « Société d'Attractions sportives Léo Dorgéo et Fils » commence à être internationalement connue et les tours dangereux constituent leur quotidien. Mais, est-ce que Georges s'est donné la mort lui-même dans le célèbre tour de « la cuve infernale » ou est-ce que sa moto l'a lâché ? La question est sur toutes les lèvres de la famille et des admirateurs de la troupe. « Sensément, comment savoir en ce monde ? » (p.37), en conclut un ami du père Dorgéo. George a pourtant été clair avec tout le monde : la nuit précédant sa mort, un revenant pourrissant est venu lui rendre visite dans sa chambre. Sentant le mauvais présage, Georges savait que ce serait la dernière fois qu'il exécuterait « la cuve infernale ».

b) La mort, banalisée et annoncée

Dans la famille Dorgéo règnent la prise de risque et le tumulte du succès. La mort ? Qu'importe. De toute façon, seuls le chagrin et l'amour peuvent rassembler les Dorgéo quand ceux-ci ne travaillent pas. La mort a ainsi non seulement une place centrale dans leur vie mais est également banalisée – elle fait partie intégrante de leur succès :

C'était si beau, leur vie, si fort, dans la cuve déchainée, sous les hurrahs, sous les drapeaux ; c'était si beau, leur vie... et, nom de Dieu, leur mort aussi. (p.8)

D'un coup, à l'inertie des jambes, à la tournure du corps, le père avait vu que cela ne tenait pas Georges à la tête ou au ventre ou aux reins, mais partout, et qu'il était mort. Tout à fait normal, prévu ; n'est-ce point pour ça que beaucoup de gens les payaient ? (p.11)

Lorsque Georges reçoit la visite nocturne d'un revenant, il comprend qu'il est l'heure de mourir. Comme dans *Boulevard Jacqmain*, Irène Hamoir introduit donc la visite d'un revenant comme un signe prémonitoire. Échappant à toute forme rationnelle, ce revenant est difficilement descriptible par Georges. Il s'en souvient à peine, juge tout cela « invraisemblable » (p.29), a l'impression de confondre rêve et réalité et peine à comprendre ce qui lui arrive. C'est en retrouvant un morceau putréfié dans le coin de la pièce qu'il comprend que la limite du rêve a été franchie et ce que ce présage indique.

Ainsi prédite par un signe de cloporte sorti de la boue ou terré dans le cœur, la mort devenait comparable à une maladie désastreuse empiétant sur l'existence bien avant son dénouement logique. (p.34)

c) La « petite Irène » et l'autofiction

La famille Dorgéo représente bien entendu la famille d'Irène Hamoir et la troupe « The Noisets ». Celle-ci est juste fictionnalisée à travers le récit d'Hamoir. Tel que dans *Boulevard Jacqmain*, Hamoir écrit donc en mobilisant certains de ses thèmes de prédilection : le monde du cirque mais, surtout, son histoire familiale.

Irène Hamoir s'inclut donc dans son histoire sous le nom de « la petite Irène » – jeune nièce de la famille Dorgéo. « La petite Irène » est à nouveau dotée de qualificatifs flatteurs tels qu'une lucidité sans faille ou qu'un calme admirable :

Grave, la fillette se plaisait en leur compagnie taciturne mais attentive, robuste mais douce à ses fautes. Pendant qu'ils chevauchaient la monoroue d'apprentissage [...], elle regardait droit devant elle, bien tournée dans ses culottes bouffantes lacées sur les mollets et son chandail montant. Ses belles jambes déjà solides tiendraient bien

l'acier grondeur, ses points fermes le guidon, et des cheveux à la Margo dégageant sa jolie gueule en pente feraient bien plaisir au public. (p.18)

Elle s'entraînait avec une application dont le sérieux tenait presque de la frénésie. Son corps seul était là, on eût pu le croire, tandis que sa volonté, ses yeux de grande poursuivaient, par-delà les murs de l'hôtel « Mesura » [...], une perfection logique dans l'exercice ; [...], une gamine tourbillonnante. (p.22-23)

Il en va de même lorsqu'il s'agit de calmer les délires de ses oncles au réveil de Georges : ceux-ci formulent de multiples hypothèses afin expliquer cette situation paranormale. Irène, elle, se contente, « raisonnable » (p.32), de les faire taire tel « un coup de fouet » (p.32). Cela fonctionne : George comprend la situation et sait définitivement, à cet instant, qu'il va mourir.

En 1949, un article d'Hamoir lorsqu'elle était à la rédaction du Journal *Le Soir illustré* est ajouté au conte « La cuve infernale » : « Les fameux NOISET ACROBATES CASSE COU » (p.38-42). Il est déposé après le conte comme une sorte de conclusion de celui-ci. Dedans, Hamoir explique la renommée internationale des Noisets – comme pour confirmer son conte et brouiller, davantage encore, les frontières avec la réalité.

Les Noisets, inventeurs, promoteurs et exécutants des prouesses les plus téméraires avec un élément nouveau dans la piste : la machine, ont allumé une étoile de plus au ciel du cirque. [...] ils ont, au danger de leurs jours, inventé pour les hommes un plaisir inconnu, ce qui est le propre des précurseurs et des grands poètes. (p.42)

d) Une liberté d'action malgré la destinée

Bien que le présage nocturne semble être venu d'une puissance occulte et incontrôlable, une part importante de l'intrigue est laissée à la liberté. Malgré l'intervention du revenant, le conte insiste constamment sur la liberté de vivre ainsi que sur la liberté de mourir. La phrase, récurrente, qui souligne ce respect d'une mort librement décidée est : « S'est-il fait mourir ou la machine a-t-elle claqué ? » (p.11, 24, 25, 36).

4.2.2.2. « Lente veillée »

a) Résumé

« Tu te souviens de Monsieur Tremble et de Madame Amanda, Gisèle ? – Non ! Je me rappelle des oiseaux » (p.45). Un soir, la petite Gisèle, fiévreuse, et ses parents s'en vont chez un couple d'amis. Pour y aller, la petite famille est rejointe par d'autres amis. Il s'agit de traverser des forêts, des clairières, des paysages obscurs et enneigés survolés par des oiseaux.

A l'approche de la maison des hôtes, certains signes sautent aux yeux de la petite Gisèle : sang frais de corneille dans la neige, soulier esseulé sans traces de pas, etc. Une fois l'épisode fiévreux de la petite passé, les nombreux oiseaux empaillés ou vifs que renferme la maison admirés et le repas commencé, Amanda trépasse. Le corps est lavé, enterré mais personne ne sait réellement ce qu'il s'est passé. Dix ans plus tard, Gisèle dit pourtant avoir toujours su le fin mot de l'histoire.

b) Les oiseaux de mauvais augure

Dans ce conte, la place des oiseaux a une importance prépondérante. Les oiseaux constituent un motif fréquemment manié par Hamoir dans ses récits. Elle les admire mais admire surtout la passion qu'a Scutenaire pour eux :

Scut était un homme plein de manies. Quand il aimait quelque chose, c'était du solide, c'était pour la vie ! Il n'a pas ajouté des manies à ses manies : il les avait toutes, je crois, en naissant. Les oiseaux ! Il avait, au fond du jardin, une volière avec cent-vingt oiseaux, déjà avant que je ne l'épouse et que je ne vienne vivre ici.²⁶⁰

Hamoir, elle aussi, affectionne beaucoup les oiseaux. Elle est d'ailleurs régulièrement comparée à un volatile par les surréalistes de Bruxelles pour son côté libre, rêveur, voyageur et subtil.

Dans « Lente veillée », Gisèle la petite fille est extrêmement attachée aux oiseaux. Dès le début du conte, elle exprime son souhait de se rendre chez les amis de ses parents uniquement afin de voir à nouveau leurs oiseaux. Avant de partir, le coq chante (p.48) et le père de Gisèle signale directement qu'un coq qui chante le soir n'augure rien qui vaille. Sur le chemin, la nature se montre hostile : il fait sombre, il neige et le petit groupe doit passer par des forêts où la lune perce à peine le feuillage. Juste avant d'arriver chez leurs amis, ils aperçoivent notamment des oiseaux morts et ensanglantés à terre (p.49). Gisèle est au pic de son épisode fiévreux avant le repas où les oiseaux empaillés qui entourent la table la fascinent. Juste avant que la vieille amie de la famille ne meure, Gisèle a l'opportunité d'approcher de plus près la volière jusqu'au moment où un des pigeons vient se poser sur sa tête (p.56). Au retour, le sang frais est toujours frais (p.65). Ce sont autant de signes qui attestent que les oiseaux, dans ce conte, ont un rôle d'annonceurs de malheur. D'ailleurs, le veuf de la défunte évoque cette caractéristique de leurs oiseaux :

Au-dessus des têtes, cliquetait un piétinement confus, mêlé de murmures :

²⁶⁰ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 05'30.

- « Ce sont les pigeons qui s'inquiètent. Ils sentent qu'il y a malheur sur la maison ».
(p.61)

Tel que durant la nuit de « La cuve infernale » où Georges semble rêver, Gisèle est également dans un état fiévreux qui dérègle ses sens. Ces épisodes énigmatiques où Georges et Gisèle semblent comprendre certaines choses lorsqu'ils n'ont pas prise sur eux-mêmes, mobilisent tous deux un motif différent : le revenant pour l'un, les oiseaux pour l'autre.

Lors du troisième chapitre de ce mémoire, nous avons évoqué l'un des symboles récurrents dans les productions littéraires et artistiques nous venant de femmes : la nature, sa faune et sa flore. Les espèces animales et volatiles surgissent dans de nombreuses œuvres féminines telles des irruptions des mondes de l'inconscient dans le monde réel. Tout comme dans l'œuvre de Leonora Carrington que nous avons déjà évoquée précédemment, les oiseaux d'Hamoir ont un rôle de médiateurs entre ces deux mondes.

c) Lucidité de la petite ... Irène

A la cinquante-septième page, nous découvrons sans trop de surprise un portrait photographique d'Irène Hamoir lorsqu'elle était enfant²⁶¹. Celui-ci est accompagné du commentaire « Gisèle ». La technique est fréquente dans le recueil : à côté de chaque conte, fictif, est apposé une photographie reliant l'histoire à un élément de la réalité d'Hamoir.

Il s'agit donc à nouveau d'un récit autofictionnel. Les caractéristiques prêtées au personnage qui représente Hamoir dans *Boulevard Jacqmain* et « La cuve infernale » sont encore présentes dans ce conte, bien que moins mises en avant cette fois-ci. Toutefois, une fois de plus, le personnage associé à Hamoir fait preuve de plus de lucidité que les autres protagonistes de l'histoire au sujet de l'évènement tragique qui s'est déroulé. A la fin du conte, qui nous transporte dix ans plus tard, Gisèle donne ses arguments sur la mort d'Amanda (p.68) : pour elle, la vieille amie a été empoisonnée, ce que personne ne soupçonnait alors.

²⁶¹ Ce portrait est reproduit en annexe (n°17).

4.2.2.3. « Deux nègres »

a) Résumé

Le roi Mahmadou du royaume de Ségou se meurt, il confie donc son fils, Siki Grouya Bass, à un fonctionnaire blanc. Celui-ci l’emmène vraisemblablement dans la campagne wallonne. Là, il fait la rencontre de Simon Kabongi qui vient de Ségou également afin d’être le *sparring-partner* d’un boxeur du coin. Les deux garçons se lient d’amitié et s’égarent dans la campagne – décrite comme s’il s’agissait d’un pays étranger et dangereux. A un moment, ils décident de partir. Vers où ? Ils parlent de possible liberté mais tout le monde ignore où ils vont et ce qu’ils deviendront. Seuls quelques personnes alcoolisées, fatiguées, ou droguées ont pu prétendre voir les deux garçons en cavale, vivants ou morts.

b) Une recherche de la liberté à travers trois grands thèmes

Dans ce conte plus bref, les deux garçons sont en recherche de liberté dans un endroit où ils ne se sentent pas chez eux. Cette recherche s’opère à travers trois thèmes évoqués précédemment : la progression dans la nature, la mort et l’illusion.

C’est l’un des contes d’Hamoir où la nature prend le plus d’importance. Cela permet de comparer à plusieurs reprises la savane de Ségou, leur royaume natal, et la campagne wallonne :

Ces plantureux tropiques n’évoquaient pas Ségou : à Ségou, il n’y a point d’arbre, il n’y a point d’eau, il y a le sable de feu, le soleil de sable et l’ombre des chamelles. Mais des deux, qu’est-ce qui vaut le mieux : est-ce le jour ? ou bien est-ce la nuit ? (p.77-78)

La campagne wallonne est également décrite comme l’on décrirait des paysages étrangers. Dans de nombreux passages, Hamoir énumère les oiseaux (p.82), la flore (p.86), les états du ciel (p.78), les sortes de sols (p.85), etc. de notre campagne.

Les haies d’épinette-vinette, de chèvrefeuille, de houx, d’aubépine, de hêtre, d’égantier, de sureau, de noisetier, de frêne, de cornouiller, de charme, de pruneliers, s’embrumaient de corymbes, d’ombelles, de panicules et de gazouillis. Un panneau publicitaire bleu comme un œuf de Pâques s’écaillait au pignon d’une bicoque. Le passage pouvait se faire de Siki Grouya Bass à cet absurde pays charmant, maintenant vu comme une image autonome. Mais un train avait rugi et, comme sur une fantasmagorie, avait soufflé. (p.86)

En cela, elle joue avec les repères géographiques du lecteur, donne davantage d’intensité au périple des deux garçons et apporte son lot d’exotisme à ce que l’on découvre être un village

d'une commune hennuyère. En effet, une photographie²⁶² d'une place de village garnie d'un kiosque est accompagnée de la mention « Le village » à la page 87. Comme dans le reste du recueil, cette photographie ramène le lecteur au monde réel.

La mort est également omniprésente dans ce conte. Celui-ci débute avec la mort du roi et finit par un sentiment de mort pesant, invisible mais omniprésent. On ne sait ce que les deux garçons sont devenus : sont-ils morts ? Sont-ils toujours en cavale ? Ont-ils tué ? La liberté qu'ils recherchent semble d'emblée mêlée à la mort :

Roulés vers l'Océan ? vers Ségou ? Vers l'insaisissable, la pantelante humide et chaude, la ramassée, la secrète, la doucement colorée, la possible, la liberté menaçante ? (p.90)

Le troisième thème de ce conte est le rêve et l'illusion. Bien qu'à travers les descriptions naturelles presque fantastiques, le lecteur puisse s'imaginer évoluer au sein d'un rêve, ce thème se manifeste surtout à la fin du conte (p.89-92). A partir de l'instant où les deux amis décident de s'envoler vers la liberté, ceux-ci disparaissent aux yeux de tous. Plusieurs meurtres sont cependant recensés dans la région. Les seuls qui arrivent à percevoir des traces des deux amis – cadavres ou apparitions – sont tous dans un état second ou ne facilitant pas la lucidité : des étrangers du bourg bafouilleurs (p.91), Toto l'ardoisier saoul (p.92), un marin podagre et ivrogne (p.92), etc.

La quête des deux garçons est donc marquée par une nature abondante et presque exotique, par l'omniprésence de la mort et par les illusions. Tout ceci contribue à rendre ce conte d'Hamoir énigmatique, comme suspendu sans réponse. Le seul élément qui vient rappeler le lecteur dans le monde réel est la photographie du village.

4.2.2.4. « Le retour de Robert Sirdieu »

a) Résumé

Robert Sirdieu est en cavale depuis trois jours : après deux ans d'enfermement, il réussit à s'enfuir de la prison où il avait atterri après avoir tiré sur un patrouilleur qui lui dressait simplement une contravention. A travers les forêts, Sirdieu fait l'expérience de la survie en pleine nature jusqu'à la découverte d'un petit chalet étouffé sous la végétation et semblant être une auberge – « Chez Lorrie ». L'hôtesse, une belle, solide et robuste Polonaise, passe la nuit

²⁶² Cette photographie est reproduite en annexe (n°18).

avec lui. Au moment de se quitter, Sirdieu songe à cette femme, « l'adorable incarnation, l'image traquée de la liberté ». Il poursuit sa route dans le but de trouver et de tuer son ex-compagne qui s'est mise en ménage avec un gitan : il arrive et ceux-ci sont déjà décédés. Il fuit. Il se rend alors à la maison de son frère où il apprend que celui-ci a également été envoyé en prison. Sa belle-sœur le menace de mort s'il ne s'en va pas. Il fuit. Il se rend donc dans un village et aperçoit deux cyclistes qu'il connaît. Il tente de les approcher, joyeux et confiant, avant de se faire traiter de voyou et de se faire rabrouer. Il fuit. Trois semaines après, la police retrouve le fugitif, celui-ci affirme sans y croire qu'il repartira. La police rétorque alors que certains sont déjà repartis quatre fois en quête de liberté.

b) Une recherche de la liberté aidée par Lorrie, divinité des bois

Dans ce conte, c'est à nouveau la recherche de la liberté qui est évoquée. Ici, il s'agit d'un évadé de prison qui se retrouve, dans son périple, chez Lorrie, une aubergiste réconfortante mais, surtout, proche des pouvoirs de la nature. Les thèmes traités dans ce conte ont déjà été maniés dans les contes précédents : la liberté, la nature, l'écriture de soi. Ils prennent toutefois une forme différente ici dès lors que tout se mêle.

Tout d'abord c'est dans ce conte que l'on trouve les descriptions naturelles les plus longues, les plus complètes et les plus poétiques. Parsemées de figures de style en tous genres – métaphores, comparaisons, personnifications, etc. – les descriptions naturelles atteignent une autre dimension : la nature semble souvent porter Robert Sirdieu dans son périple.

Les racines qu'il avait arrachées pour aménager sa couche mollissaient déjà, culbutées parmi les autres, chevelues de verdure craquante. Leurs feuilles flétries blémisaient, couleur d'eau, couleur de roseaux. [...] Nuage, la ferme derrière Sirdieu ; nuages, les végétations et la terre autour de lui ; nuage, la rangée d'arbres longeant le canal dans les basfonds lointains ; nuages massifs, nuages flous, nuages immobiles et nuages flottants, nuages en haut, nuages en bas, mariage d'une terre et d'un ciel pareils. (p.95)

Il but à des sources : des claires jaillissaient du roc, des troubles sourdant du gazon criard ou des feuilles oxydées, sous le taillis. Il coucha dans les fourrés. [...] A son réveil, une colonie d'oiseaux splendides, que jamais il n'eût rêvé si beaux, fouillaient la bruyère, animaient le roux de la falaise de sable, y entraient, en sortaient par des couloirs de rats. (p.100)

Robert Sirdieu est également fréquemment assimilé à des éléments de la nature. Lorsque celle-ci est foisonnante, Sirdieu est également plein de vie. Lorsque celle-ci menace de fléchir, c'est également le cas du fugitif. A titre d'exemple, celui-ci est comparé à un crapaud : « Pareil

à lui, Robert Sirdieu file à son but » (p.110) suivant de près la description détaillée des aptitudes vives et habiles de l'amphibien. Quelques pages plus tard, il est comparé à une plante :

En s'évanouissant, le mobile de son évasion non seulement le vidait de sa vigueur interne [...]. Tel une plante d'agrément soudain privée de son tuteur, il tenait toujours droit et c'est à peine si frémissaient les branches de ses bras, les feuilles de ses mains, son tronc et ses racines : mais à moins d'un prompt et nouvel appui, sûrement il allait fléchir. (p.114)

Lorsqu'il trouve le chalet « masqué de lierre jusqu'au faîte et de plantes grasses » appartenant à Lorrie, il obtient une grande aide dans sa fuite. Lorrie est, une fois de plus, une référente fictionnelle d'Irène Hamoir. Cela se sait non seulement en voyant la fameuse photographie du conte – un portrait d'elle, adulte, à la page 103²⁶³ – mais aussi car « Lorrie » était le surnom que Scutenaire donnait à Hamoir. S'il l'appelait ainsi, c'est parce qu'il avait un jour rencontré une jeune Polonaise, jolie et fraîche, qui avait laissé une impression émue à tous les jeunes garçons d'Ollignies. Ils lui avaient créé une petite cabane en troncs d'arbres et en torchis où se réfugier. Celle-ci est décédée à vingt ans de la phtisie galopante.²⁶⁴ Lorrie est réellement Polonaise dans le conte et est décrite « comme un homme » (p.102), d'une « aisance robuste » (p.105) et voyageuse qui « avait terriblement roulé » (105). Ce sont ainsi encore les mêmes qualificatifs qu'Hamoir pourvoit à son alter-ego fictif.

Lorrie a un rôle relativement restreint – elle apparaît de la page 101 à la page 108 – mais, comme dans la plupart de ses autres contes, son influence est déterminante. Là où un nouvel élément apparaît, c'est que le protagoniste associé à Hamoir est ici également associé aux pouvoirs de la nature.

Sur les sept pages où Lorrie apparaît, les mots évoquant la couleur verte sont récurrents. Des descriptions associant directement Lorrie à la nature sont également présentes en nombre. En voici quelques exemples :

Quand elle tomba dans son club, il regarda ses jambes, ses bas – tellement fins qu'il les eût jusqu'à ce moment jurés nuance de rivière – qu'il voyait noirs à la naissance des cuisses [...]. (p.105)

Et du menton au pubis dans la blancheur floconneuse, elle fut toute pareille à une haute fleur de cotonnier. Telle un poussin de hibou, attendrissante peluche raide sur pattes et toussant d'un air d'angoisse mais têtue à vivre, elle toussa, la haute fleur de chardon mûr promise à la dispersion. (p.107)

Lorrie la surprenante, d'une glissade en arrière, retrouva la verdure. (p.108)

²⁶³ Cette photographie est reproduite en annexe (n°19).

²⁶⁴ Scutenaire, L., *Mes Inscriptions (1980-1987)*, Éditions Brassa, Bruxelles, 1990, p.13.

La phrase qui a davantage retenu notre attention survient lorsque les deux amants d'une nuit – Lorrie et Robert Sirdieu, surnommé Bert – se séparent :

Superbe et fragile, vivace et minée, Bert avait plié sous lui l'adorable incarnation, l'image traquée de sa liberté. Non qu'il eût de son aventure savoureuse cette vision dégradée au symbole. Les dryades ne s'imposaient non plus en rien à sa pensée libre des rengaines classiques, ni les belles capricieuses, ni les originales en solde. Simplement il partait – car il était lié par des obligations en tenaille –, regrettant au vif la plus souhaitable des femmes. (p.108)

Sirdieu, en partant, se refuse à associer Lorrie à des symboles et à en faire, par exemple, une dryade²⁶⁵. Le fait est tout de même qu'il voit en Lorrie une incarnation de la liberté. Sa liberté, il semble savoir la créer tout seul à travers les grands espaces naturels qu'il traverse. C'est à la fin du conte que l'on s'aperçoit que les arbres guidaient Sirdieu durant son périple :

A trois cents mètres derrière l'évadé, les arbres du canal qui l'avaient guidé si longtemps ressemblaient à de gros champignons noirs flottant entre deux eaux. (p.122)

Si l'on assemble la totalité des éléments, il nous semble légitime d'associer Lorrie à une sorte de divinité des bois. Ici, Irène Hamoir se donne à lire en divinité sylvestre. Il est fréquent chez les femmes surréalistes que l'on assiste à bien plus qu'une simple mobilisation de symboles naturels : parfois, les femmes s'associent aux pouvoirs de la nature. C'est ainsi qu'il est fréquent de trouver des peintures de femmes se représentant elles-mêmes exerçant des professions occultes – souvent magiciennes ou sorcières – au milieu de forêts et, souvent, d'animaux.²⁶⁶

4.2.2.5. « Procès-verbal »

a) Résumé

Paul Merveille est un poète exceptionnel mais semble l'ignorer. A côté de son activité d'écriture, il se charge de l'administration municipale. Un jour, il reçoit une lettre pour demander de l'aide de la part de Madame Marquisat qui vient de perdre son mari, un peintre paysagiste. Leur fils est Marcel Marquisat, également amateur de littérature. Cette simple lettre déclenche chez Merveille de nombreux rêves sur la mort du père Marquisat. Il se rend chez les Marquisat où la lampe s'éteint sans arrêt, les plongeant tous les trois en continu dans les ténèbres. Madame Marquisat demande alors les « lumières » de Merveille.

²⁶⁵ Définition : Divinités qui faisaient leur demeure dans les bois, et qui y présidaient. (*Littre – Dictionnaire de la langue française*, tome 2 (d.e.f.g.h.i), 1973, p.1851)

²⁶⁶ Chadwick, W., *Op. Cit.*, p.141-146 et 206-215.

b) Le quotidien surréaliste

Dans ce conte décrivant le quotidien de Paul Merveille, aucun thème ni symbole privilégiés habituellement par Irène Hamoir ne semble s'imposer au lecteur.

Il en est ainsi jusqu'à la page 130 où Merveille reçoit une lettre qui « bouleverse la géométrie des rapports établis dans le mental de son destinataire » (p.130). Ce simple geste du quotidien semble transporter Merveille dans un délire onirique. Celui-ci se met à rêver éveillé à l'aide des ornements de la lettre, de son style et de son contenu.

Quelques pages plus tard, c'est à nouveau le même procédé photographique qui vient donner les référents réels de Merveille et de Marquisat aux lecteurs : les deux surréalistes Paul Colinet²⁶⁷ et Marcel Lecomte sont debout l'un à côté de l'autre et le commentaire de la photographie indique « Marcel Marquisat et Paul Merveille ». ²⁶⁸

4.2.2.6. « La tourterelle turque »

Le lendemain du décès de Louis Scutenaire qui affectionnait les oiseaux, Irène Hamoir aperçoit une tourterelle turque dans leur cuisine. C'est la première fois en plusieurs dizaines d'années de vie commune qu'un oiseau s'aventure à l'intérieur du domicile. Il mange alors ce qu'Irène lui donne sur la table et se pose ensuite sur sa tête. L'oiseau, trop insistant, contraint alors Irène à quitter la pièce et à ne plus oser regarder à l'extérieur de la maison.

Cette histoire de deux pages, « émouvante dans sa simplicité sans pathos »²⁶⁹ a été rajoutée postérieurement au recueil et est écrite à partir d'une histoire vraie. Dans l'entretien qu'elle a réalisé en 1988 avec Christian Bussy, Hamoir explique, non sans émotion, la véracité et l'étrangeté de cet épisode survenu le lendemain du décès de Scutenaire :

J'étais à un autre étage de la maison, la porte du jardin était ouverte parce qu'il faisait assez bon et j'ai senti tout à coup quelque chose qui s'est abattu sur mon crâne et puis qui a agrippé mes cheveux. Je me suis sentie toute... toute inquiète puis j'ai senti des ailes qui s'envolaient [...] Cinq minutes après, trois minutes après ça a recommencé. Trois minutes après ça a recommencé dans une autre pièce si bien que j'ai abandonné les pièces à l'oiseau et que je suis montée pour fermer les portes et ne plus voir l'oiseau. [...] Était-ce une volonté d'agression ou une volonté de protection ? Pensez-

²⁶⁷ Membre actif du groupe surréaliste bruxellois, Paul Colinet (1898 – 1957) est poète et dessinateur. Il rencontre le groupe surréaliste en 1934 et s'illustre dans de nombreuses créations collectives. Son plus gros travail reste néanmoins *Vendredi*. A travers plus de cents numéros manuscrits et illustrés (auxquels a notamment contribué Irène Hamoir), Paul Colinet a donné à son neveu qui était au Congo des nouvelles du groupe surréaliste. C'est donc un témoignage intéressant qu'il a laissé derrière lui.

²⁶⁸ Cette photographie est reproduite en annexe (n°20).

²⁶⁹ Vovelle, J., *Op. Cit.*, p.173.

en ce que vous voulez mais jamais une tourterelle n'était entrée dans la maison. [...]
Comme il s'intéressait fort aux oiseaux, il me disait quelques fois « Viens voir, il y a une tourterelle » et... enfin tout ça, ça m'a assez bouleversée parce que je ne crois pas à la réincarnation. Profession de foi : je ne crois à rien du tout. Mais c'était quand même étonnant !²⁷⁰

Dans ce dernier conte, l'arrivée de l'oiseau ne fait pas office de présage mortel mais de confirmation de la mort. Comme pour clôturer ce recueil, bien que quelques décennies plus tard, un dessin de tourterelle turque²⁷¹ est apposé au conte. Hamoir a donc suivi le fil rouge de son recueil en mettant en avant l'importance des oiseaux ainsi que le lien au monde réel qui se fait ici par le récit autobiographique et par le dessin de la tourterelle.

4.2.2.7. Conclusion : un style assez unifié

A la lecture de ce recueil, un constat s'impose à nous : malgré les intrigues bien différentes des six contes qui composent le recueil, un indéniable fil rouge les traverse. Celui-ci est composé de différents thèmes : l'omniprésence et la dédramatisation de la mort, les nombreuses descriptions naturelles ainsi que l'intervention des oiseaux – qui font souvent office de présage –, la découverte du récit autofictionnel à travers les diverses photographies, le don de clairvoyance attribué aux différents alter ego fictifs d'Hamoir, la quête de la liberté et, pour finir, les passages se rapportant davantage à l'illusion et à l'onirisme tels que les épisodes fiévreux ou rêvés.

En ce qui concerne le style, celui-ci diffère légèrement de celui qui est utilisé dans *Boulevard Jacqmain*. Les phrases, très loin toutefois du lyrisme de Louis Scutenaire, sont moins tranchantes que dans son roman. Hamoir se laisse davantage aller aux descriptions plus imagées. Son humour démystifiant et subversif est cependant toujours bien présent dans ses lignes. Catherine Daems, dans son article polémique au sujet de la maternité de l'œuvre d'Hamoir, affirme qu'Hamoir aurait seulement corrigé ces contes et les aurait rendus plus « secs » et « âpres »²⁷² afin qu'ils collent davantage à son style qu'à celui de son époux. Comme nous l'avons expliqué lors du premier chapitre, ces propos de Daems ne nous semblent pas être une réponse pertinente à l'analyse de leur collaboration.

²⁷⁰ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 23'22-25'47.

²⁷¹ Ce dessin est reproduit en annexe (n°21).

²⁷² Daems, C., *Op. Cit.*, p.133.

Nous pouvons également, à la lecture de l'ensemble des contes, relever l'omniscience limitée du narrateur : nous connaissons relativement bien les faits qui se déroulent mais à aucun moment une porte n'est laissée ouverte vers l'univers mental des protagonistes. Ceux-ci suivent leurs pulsions dont nous ne savons rien, nous saisissons juste les symboles et motifs qui les guident dans l'action.

4.2.3. *Corne de Brune* (assemblé en 1976)

Corne de Brune, signé Irine, constitue la compilation des poèmes et textes d'Hamoir mais également des petites contributions qu'elle a créées çà et là au cours des différentes œuvres collectives surréalistes de 1925 à 1976. C'est ainsi que le lecteur peut y trouver quelques textes épars, qu'il s'agit souvent de recontextualiser si l'on en veut le sens complet.

Comme mentionné précédemment, nous avons décidé de nous concentrer davantage sur l'analyse de *Boulevard Jacqmain* et de *La cuve infernale*. Privés de leur contexte, la plupart des textes rassemblés dans *Corne de Brune* nous semblent importants à évoquer – notamment pour les illustrations et la manière dont elle travaille le langage – mais moins pertinents à analyser de manière complète que les contes et le roman. Nous avons tout de même choisi d'en aborder quelques-uns, sans quoi notre étude sur Hamoir serait incomplète.

4.2.3.1. Le recueil

a) Le langage comme objet

Lors de l'écriture des textes qui composent ce recueil, Hamoir met plus que jamais en avant son goût pour les jeux de mots et le travail assidu de la langue en général. Travaillées et passées au peigne fin, les phrases gardent encore le ton subversif que nous avons pu découvrir lors de l'analyse de ses deux autres publications. De nombreux poèmes présents dans le recueil témoignent de cette appropriation du langage par le jeu. Hamoir utilise le langage comme elle manierait un objet : elle joue, décompose et recompose.

L'intitulé du recueil est significatif : *Corne de Brune*. Une corne de brume est un objet servant à la circulation maritime pour prévenir les marins des éléments qui se trouvent sur leur route par temps de brume. Soulignant la référence à soi-même – par la couleur brune – et son attrait pour la mer, ce titre met en avant son goût des jeux de mots.

L'attrait pour la mer que nous évoquons, bien qu'invisible dans les deux autres œuvres analysées, est presque omniprésent dans cette compilation de textes.

Les jeux de mots sont présents dans l'entièreté du recueil, qu'il s'agisse de contributions collectives ou de textes personnels. C'est ainsi que le lecteur est régulièrement amené à lire certaines phrases de ce type : « L'est estival en sa cheblanche mise », « Qui ont de petates moustiches » (p.39) ou encore « Les Noces de Cyrano et Figaro de Bergerac » (p.41). Ces trois vers proviennent d'un poème de sa production personnelle, non daté et intitulé « Rose c'est la vie ».

b) Un recueil illustré

Une autre particularité du recueil est que celui-ci est hybride. En effet, René Magritte, Rachel Baes, Jane Graverol, Danielle et Claudine Jamagne ont participé à son illustration en le pourvoyant chacun d'un dessin. Ces dessins ne sont ni renseignés en notes liminaires ni commentés.

Le dessin de Magritte, un croquis du visage d'Hamoir réalisé en 1960²⁷³, fait office de page de garde pour commencer le recueil. Le dessin de Rachel Baes – une drôle de dame, fleurs à la main et à la tête, aux allures de cadavre exquis²⁷⁴ – se situe à côté de la brève nouvelle « L'homme à la tête de chien et la femme à la tête de lion ». Loin de paraphraser le texte apposé sur l'autre page, ce dessin a une fonction purement indépendante. Lorsque l'on vérifie les autres dessins, nous remarquons qu'il en va de même. Le dessin de Jane Graverol – une sorte laitue à racines pourvue d'une poitrine féminine et qui semble s'envoler²⁷⁵ – est annoté « pour Irine, 1976 ». Sur la page d'à côté figure ce poème d'Hamoir écrit en février 1971 :

Cet appareil est mal armé
Tout pareil à un mal aimé
Si mal aimé qu'il est pareil
A un appareil mal armé (p.107)

Dans ce poème, où est à nouveau perceptible le gout d'Hamoir pour les jeux de mots et une référence à Mallarmé, ne se trouve aucun lien avec le dessin de Graverol. Contrairement à *La cuve infernale* où les dessins et photographies avaient le rôle de ramener le lecteur dans le réel, les cinq illustrations de *Corne de Brune* sont indépendantes du texte d'Hamoir.

²⁷³ Ce dessin est reproduit en annexe (n°22).

²⁷⁴ *Ibid.* (n°23)

²⁷⁵ *Ibid.* (n°24)

Nous avons déjà évoqué les livres surréalistes hybrides au cours du premier chapitre de cette étude. Selon Andrea Oberhuber, la création de ceux-ci par un groupe de femmes – ici, une auteure, quatre dessinatrices et un dessinateur – est significative au 20^e siècle. La création collaborative et la pluralité artistique s'éloignent en effet des productions traditionnelles généralement reléguées aux femmes.²⁷⁶

4.2.3.2. Sélection de textes

a) Réponse au sujet des rapports entre cœur, sexe et esprit

Je ne répondrai pas à votre questionnaire. Peut-être parce que je ne saurais pas quoi dire. Sûrement parce que je trouve que c'est inutile. Et que je ne crois pas que « c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ».

Ne m'en veuillez pas, je serais fort triste²⁷⁷

Ceci est la réponse d'Hamoir à trois questions posées par la revue *Phantômas* sur les rapports entre cœur, sexe et esprit. Il s'agit d'un exemple témoignant de ses participations collectives aux revues du groupe surréaliste, bien qu'ici elle se montre peu participative.

b) « L'orichalcienne »

« L'orichalcienne » est le poème le plus connu d'Irène Hamoir et le seul qui fut publié indépendamment des autres dans un petit livre du même nom, signé Irine, en 1972. Le titre du poème est une féminisation du nom « orichalque » désignant un alliage de métal légendaire qui sert de bouclier. Il nous semble qu'Hamoir est l'orichalcienne elle-même. Ceci est rendu probable par cet ensemble d'éléments : les qualificatifs – associés à un tempérament de fer – dont elle pourvoit ses alter ego dans ses autres œuvres, l'utilisation de la première personne du singulier, la féminisation de l'orichalque et quelques vers glanés dans le poème qui font indéniablement penser à Hamoir.

Particulière échangerait vie-grand large
Contre vie-giroflée²⁷⁸

²⁷⁶ Oberhuber, A., Gladu, H.P., *Auféminin. Livres surréalistes (1930-1975)*, Catalogue de l'exposition *Auféminin. Livres surréalistes*, Montréal, 2018, p.4.

²⁷⁷ Hamoir, I., « Réponse aux trois questions sur les rapports entre cœur, sexe et esprit », Revue *Phantômas*, n°118-123, décembre 1972. Dans Hamoir, I., *Corne de brune (1925-1976)*, Éditions Brassa, Centre de littérature française de Belgique, Bruxelles, 1976, p.119.

²⁷⁸ Hamoir, I., « L'orichalcienne », *Daily-Bul*, Collection *Les poquettes volantes*, La Louvière, 1972. Dans *Ibid.* p.117.

Le personnage de « L'orichalcienne » – Hamoir ? – est animalisé à certains moments, notamment lorsqu'il fréquente des oiseaux. Il semble ne faire plus qu'un avec la nature :

Ma bonne malice me sert à chanter
Les oiseaux qui dorment chez moi
Je picore leur chénévis
Je lisse leur plumage
Ils me prennent pour l'égline
Ils ouvrent même les ailes
Pauvres poussières aux doigts noués²⁷⁹

c) « Une »

Ce court poème est assez représentatif d'un bon tiers du recueil. S'y trouvent de nombreux poèmes n'excédant pas les quelques vers. Ceux-ci sont généralement constitués de jeux de mots et, plus précisément, de jeux mobilisant des rimes.

Il y a du sang sur la hune
Il y a du pain sur la lune
Un oiseau-lampe sur la dune
Et toi, ma belle, sur la brune²⁸⁰

d) René Magritte et les commentaires

De la page 96 à la page 98, se situent huit petits commentaires décrivant les peintures de Magritte rédigés en 1966 pour la revue *Le Vocatif*. Hamoir, très proche de Magritte, se prêtait régulièrement aux descriptions – courtes, concises mais imagées – des œuvres de son ami. En voici un exemple décrivant *Golconde* (1953) :

Une multitude d'êtres devant des maisons entre terre et ciel, depuis la terre et jusqu'au ciel. Le vaste monde est rempli jusqu'au bord.²⁸¹

e) « La statue »

« La statue » (p.67-69), court récit non daté, met en scène un dialogue entre deux personnes regardant une statue. L'un prend peur lorsqu'il remarque que la statue – « une statue de femme... comme toutes les statues » (p.67) semble vivante. L'entièreté du récit est ainsi tournée vers l'horreur que provoque aux deux personnages cette statue au lèvres rouges et aux

²⁷⁹ *Ibid.*, p.115.

²⁸⁰ Hamoir, I., « Une », dans *Introduction au surréalisme en Belgique* (catalogue de l'exposition de La Louvière), 1969. Dans *Ibid.*, p.104.

²⁸¹ Hamoir, I., « Golconde », 1966 (paru en 1973 dans *Le Vocatif*, n°18). Dans *Ibid.*, p.97.

yeux vivants mais terriblement tristes. Angoissés devant tant de tristesse, les personnages sont désespérés. La statue finit par se mouvoir puis s'affaisse, « morte » (p.69).

Ce récit nous évoque la peinture de Magritte *Tentative de l'impossible* (1928)²⁸² où la femme, prisonnière de sa forme de statue et de modèle idéalisé, ne peut se mouvoir à son gré.

4.2.4. Le Fort d'Orio (1937)

Le 12 juin 1937, Hamoir décroche le premier Prix de l'image avec le scénario *Le Fort d'Orio*. Il s'agit d'un concours organisé par Louis Camu et Henri d'Ursel créer afin de récompenser un scénario d'avant-garde. L'œuvre proposée doit répondre à la question : « Qu'auriez-vous à exprimer au moyen du cinéma si vous étiez entièrement libre ? ».

L'œuvre n'ayant jamais été réalisée, nous n'avons trouvé aucune source pouvant la décrire. Nous savons uniquement qu'elle appartenait au cinéma expérimental : un style cinématographique mêlant le cinéma aux arts plastiques. Un poème non daté intitulé « Le prix de l'image » est toutefois situé dans le recueil *Corne de Brune*. Peut-être ce monde désolé et semblant appartenir aux femmes évoque-t-il le scénario du *Fort d'Orio* ?

Hors des murs et hors du vent
Enveloppées par la nuit blanche
Nostalgiques de proies et d'ombre
Routières des visages perdus
Images lentes – vives

Du pays des fumées
Un pays sans hommes ni pendus
Ronde des tours ronde des louves
Silencieusement viennent les filles mouvantes
Et
Lasses²⁸³

4.2.5. Croquis de rue (assemblé en 1992)

Lorsqu'elle travaillait dans l'équipe rédactionnelle du journal *Le Soir*, Hamoir a accompli certaines tâches plus narratives : des billets d'humeur, des chroniques d'ambiance sur Bruxelles, des réactions à chaud sur l'actualité bruxelloise, des brèves histoires humoristiques,

²⁸² Rappel : cette œuvre est reproduite en annexe (n°9).

²⁸³ Hamoir, I., « Le prix de l'image », n.d., p.47. Dans Hamoir, I., *Corne de brune (1925-1976)*, Éditions Brassa, Centre de littérature française de Belgique, Bruxelles, 1976, p.119.

etc. Tous ces billets écrits entre 1955 et 1962 sont rassemblés et publiés en 1992 sous le titre *Croquis de rue*.

Nous n'avons réussi à nous procurer que quelques bribes de ce recueil ainsi que quelques témoignages venant notamment du journal *Le Soir*.

[Ces petites écrits d'Hamoir] parurent précisément dans la «Petite Gazette» où ils firent écho à des scènes quotidiennes d'apparence anodine, mais révélatrices des états d'âme d'une société qui commençait à être persécutée par le tumulte.²⁸⁴

Nous savons dès lors que le thème principal de ces courts écrits est la ville ainsi que l'actualité : le tramway, les policiers, les vacances qui éloignent les habitants de leur ville, les émeutes au Congo, l'Exposition universelle de 1958, les grands travaux à Bruxelles, etc. En ce qui concerne le style, on le constate toujours si humoristique et malicieux. Les phrases sont plus courtes que dans ses autres écrits car Hamoir adopte davantage un style journalistique.²⁸⁵

4.2.6. Participations collectives

Déjà évoquées au premier chapitre lors du point 1.3.3.1. portant sur la collaboration assumée et la symbiose, les œuvres où Hamoir s'est illustrée de manière collective sont nombreuses. Elle participa, parfois par écrit, parfois en prêtant sa voix, parfois par dessins et parfois en tant que critique d'art, aux différentes productions suivantes que nous avons déjà énumérées partiellement : *Documents 34* pour Violette Nozière, certains cadavres exquis réalisés avec Scutenaire, Magritte et Nougé²⁸⁶, la revue *Temps mêlés*, *Le Salut public*, les *Cahiers G.L.M.*, *Le Ciel Bleu*, *Les Deux Sœurs*, la revue *L'Invention collective*, *Vendredi*, *La Terre n'est pas une Vallée de larmes*, *Le Suractuel*, *La carte d'après nature*, la revue *Phantomas*, etc. Elle signe de nombreux tracts, participe aux enquêtes surréalistes généralement éditées en revues, se laisse photographier, fait le commentaire de certaines œuvres d'art, participe à des jeux surréalistes expérimentaux tels que la création de cadavres exquis et apporte sa contribution personnelle à de nombreuses revues. Certains de ses apports personnels aux productions collectives se retrouvent dans son recueil *Corne de Brune*. Citons, à titre d'exemples, le poème « A Lady Beltham » p.85 (paru dans le n°1 de la revue *Phantômas* en

²⁸⁴ Lancelot, « Croquis de rue ». Dans Journal *Le Soir*, 21 avril 1992.

²⁸⁵ Selon Orban, S., *Op. Cit.*, p.95-97. Et Delaunois, A., « Présentation de Croquis de rue », Site des Éditions Plein Chant, n.d. (en ligne).

²⁸⁶ Ces cadavres-exquis sont reproduits en annexe (n°25).

1953), le texte « Lettre d'une mère à sa fille » p.22 (paru dans *Documents* 34 en 1934) et le poème « Pearl » p.57 (paru dans le n°1 de la revue *Les deux sœurs* en 1947).

Son activité collective est plus prolifique que son activité personnelle. Plus que Scutenaire qui ne se mouille généralement que très peu dans les débats et la signature de tracts²⁸⁷, Hamoir parle, lance le débat, fait savoir son opinion, anime les réunions. Nous avons vu qu'il était rare pour une femme surréaliste appartenant à la première génération de savoir s'imposer de la sorte dans ce milieu presque exclusivement masculin. Nous pouvons donc constater que son activité collective est exceptionnellement chargée pour une femme surréaliste.

4.2. Irène l'inspiratrice

Femme de tête mais femme tout de même, Hamoir, comme toutes les femmes surréalistes, a été inspiratrice autant que créatrice. Elle a cependant toujours relativement accepté ce rôle de muse, surtout quand il s'agissait d'inspirer Louis Scutenaire ou son grand ami René Magritte.

Il y a cependant des traits généralement prêtés aux femmes surréalistes qu'elle a refusés, le plus frappant étant la femme-enfant qu'elle s'évertuait à ne pas être. Active et insoumise, Hamoir n'aurait pu se résoudre à être comparée à une petite chose fragile à la merci de son inconscient. Elle le fait comprendre à de nombreuses reprises au cours du reportage qu'elle livre à Christian Bussy en 1988. Cependant, ce trait de caractère est davantage encore perceptible lorsque nous découvrons dans ses œuvres les alter-ego fictifs qu'elle s'est fabriquée. Allant de la robuste Lorrie, aubergiste polonaise, aux petites Irène et Gisèle raisonnables et lucides en passant par Crépue l'insoumise, il paraît évident qu'Hamoir s'est évertuée à ne pas être la muse rêvée d'un André Breton. Justement, à travers ses personnages de petites filles, c'est elle-même – et non un homme qui créerait à partir d'elle – qui semble mobiliser le concept de femme-enfant en les utilisant comme chemin privilégié vers l'inconscient.

En revanche, Hamoir a, contrairement à de nombreuses femmes surréalistes, entièrement accepté d'être une muse livrée aux désirs amoureux et érotiques. Ceux-ci étaient cependant limités à l'œuvre de Scutenaire. Dans les différents ouvrages constituant *Mes inscriptions* de Scutenaire, nous verrons qu'Hamoir – Lorrie – y trouve une place centrale. Elle

²⁸⁷ Bussy, Ch., 2007, *Op. Cit.*, p.193-194.

n'y est cependant pas vraiment réifiée ou fétichisée à l'envi comme d'autres femmes ont pu l'avoir été dans les œuvres d'autres surréalistes. Par contre, la position de femme abstraite la concerne bel et bien à travers les écrits de Scutenaire où il est à la limite de diviniser sa Lorrie.

4.2.2. Sa relation amoureuse avec Scutenaire

« Peut-on parler d'amour sans avoir l'air idiot ? »²⁸⁸

Hamoir et Scutenaire forment un couple emblématique du groupe des surréalistes bruxellois. Leur relation a directement commencé de manière poétique lorsque, après l'avoir à peine rencontrée, Scutenaire lui envoie déjà ce billet :

Pour servir une grande passion

Vite

Avec qui voulez-vous danser pour la dernière danse et chanter le dernier caporal ?²⁸⁹

Scutenaire, bien plus romantique qu'Hamoir et amoureux des femmes, a toujours gardé ce ton poétique employé en leurs débuts. Il fait de Lorrie l'un des moteurs de sa vie dans *Mes inscriptions*. Son amour fou²⁹⁰ envers Hamoir se fait alors ressentir lorsqu'il évoque Lorrie – lorsqu'elle n'est pas surnommée « Mon singe », « Mon petit soldat », « La Crépieux » ou « Crécerelle » : « Lorrie je te dédie la plus jolie de mes poésies : la folie infinie de ma vie »²⁹¹.

Scutenaire trouve les femmes plus intelligentes et plus sensibles que les hommes, chose qui ne fait que renforcer son admiration envers Hamoir.²⁹² Au cours d'une conversation avec le chercheur Xavier Canonne, Scutenaire se vante même d'être le seul parmi les surréalistes bruxellois à ne pas avoir épousé une idiote.²⁹³ Intelligente, spontanée, créatrice, Hamoir est admirée mais est également source de crainte pour Scutenaire : « Lorrie m'épouvante »²⁹⁴, « Je la crains »²⁹⁵. En effet, perdre la femme qui partage son quotidien mais également l'héroïne de ses écrits l'angoisse énormément.

Cependant, rien que le prénom Lorrie – qui est, rappelons-le, le prénom d'une Polonaise un jour rencontrée mais jamais oubliée – nous suggère que la Lorrie de *Mes Inscriptions* est

²⁸⁸ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 20'19.

²⁸⁹ Vovelle, J., *Op. Cit.*, p.172.

²⁹⁰ Bussy, Ch., 2007, *Op. Cit.*, p.187.

²⁹¹ Scutenaire, L., *Mes Inscriptions (1964-1973)*, Éditions Brassa, Bruxelles, 1981, p.199.

²⁹² Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 08'00.

²⁹³ Entretien entre Canonne, X. et Scutenaire, L. Cité dans Daems, C., *Op. Cit.*, p.127.

²⁹⁴ Scutenaire, L., *Mes Inscriptions (1945)*, Éditions Gallimard, Paris, 1945, p.211. Cité dans Deknop-Kornelis, E., *Op. Cit.*, p.29.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.276.

davantage une femme fantasmée, idéalisée si pas divinisée, qu'une femme se ramenant uniquement et réellement à son épouse.

Scutenaire a également tendance à considérer Lorrie comme une figure inspirante à qui il doit tout. Ceci est particulièrement perceptible dans son poème entièrement dédié à son épouse, « C'est à cause de Lorrie », dont voici un extrait :

Si je me considère encore tout à fait
Si j'ai parfois un sourire aux lèvres et des colères fortes
Si j'ai plaisir à demeurer chez nous
Si j'ai connu la jalousie le plus riche des sentiments
Si des poètes savent que j'existe
Si mes amis de la nuit m'aiment parce que je les aime sans y être forcé
Si j'adore les femmes comme à quinze ans et leur souris tout de suite
Si mon cœur est têtue
Si je suis cordial avec ma tête
Si je ne suis l'esclave ni de l'aube ni du soir
[...] C'est à cause de Lorrie.²⁹⁶

Minimiser l'influence d'Hamoir à sa seule présence d'épouse dans la vie de Scutenaire serait négliger une grande part de la façon dont elle a pu être inspirante pour lui. Comme nous l'avons mentionné lors du premier chapitre de cette étude, les deux époux ont évolué artistiquement en symbiose presque totale. L'un inspirait l'autre, et inversement. Ils se corrigeaient mutuellement, laissant parfois quelques approximations çà et là dans leur écriture afin que l'autre puisse la remanier à sa guise. Dans l'œuvre d'Hamoir comme dans celle de Scutenaire, l'influence de l'autre est sans cesse perceptible, que ça soit dans les thèmes mobilisés ou la forme.

4.2.3. Amie, modèle et collègue de Magritte

Magritte, dès le début de l'aventure surréaliste, entretient de très bons rapports avec le couple Scutenaire-Hamoir. Aussi proche de l'un que de l'autre, Magritte évolue en étroite collaboration artistique avec eux. Lorsqu'il cherche un nom pour ses tableaux, il les consulte et c'est généralement un des deux qui trouve le nom qui conviendra. Lorsqu'il cherche à commenter ses peintures, Hamoir s'en charge. C'est elle qui assure la tâche de dactylographie de ses textes et qui, par la même occasion, les retravaille toujours et tâche d'éclaircir ses

²⁹⁶ Scutenaire, L., « C'est à cause de Lorrie ». Cité dans Vaneigem, R., *Louis Scutenaire*, Éditions Seghers, Collection *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, p.41-42.

explications de tableaux parfois confuses²⁹⁷. Magritte entretient également une correspondance assez riche de dessins subversifs²⁹⁸ et d'écrits poétiques avec Hamoir comme avec Scutenaire.

A titre d'exemple, voici quelques mots tirés d'une lettre²⁹⁹ de Magritte à Hamoir :

[...] Les choses que l'on voit comme ta source par exemple, sont dans la rue, les promeneurs ne s'effrayent pas, (s'ils voyaient la source ils y boiraient sans plus). Mais quelle panique s'il s'agissait du drap qui vole, ces promeneurs voleraient aussi comme des oiseaux pris dans l'œuf. Ce serait des mouvements de va et vient comme quand je vois et viens dans les arbres. C'est le mystère.

Mag.³⁰⁰

La maison du couple Scutenaire-Hamoir regorge de peintures et de dessins de Magritte. Elle constitue un vrai musée dont Hamoir prend plaisir à donner les visites. Dons du peintre en gage de leur amitié, ces œuvres ont été léguées au Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles.

Il faut rappeler que l'héritage de Georgette Magritte, paradoxalement, était bien moins riche que celui de la veuve de Scutenaire, ne comprenant pas, à l'une ou l'autre exception près, d'œuvres maîtresses mais des œuvres mineures et des souvenirs...³⁰¹

Irène Hamoir est également inspiratrice de son ami Magritte. C'est ainsi que de nombreuses œuvres figurant au n°20 Rue de la Luzerne la représentent. Parmi celles-ci figurent de simples portraits et nus d'Hamoir tels que le *Portrait d'Irène Hamoir*³⁰² exécuté en 1948 au crayon à papier. Nous retrouvons également certaines œuvres davantage connues et abouties telles que ce deuxième *Portrait d'Irène Hamoir*³⁰³ réalisé en 1936 ou *La lecture défendue*³⁰⁴ réalisé la même année. Toutes deux sont des huiles sur toile.

Le *Portrait d'Irène Hamoir* réalisé en 1936 est composé de trois miroirs posés sur un socle avec une étendue marine en arrière-plan : celui de gauche reflète des flammes, celui de droite reflète des tiges et des grelots de fer et celui du milieu reflète Irène Hamoir, l'air sévère et attentif. Les grelots constituent un motif récurrent dans l'œuvre de Magritte. A titre d'exemple, la peinture *Le double secret*³⁰⁵ exécutée en 1927 représente également un portrait mêlé à cette sorte de tissu presque veineux composé de grelots. Dans l'analyse de cette dernière réalisée par le Centre Pompidou de Paris, le motif carnavalesque du grelot est associé à la figure

²⁹⁷ Deknop-Kornelis, E., *Op. Cit.*, p.29.

²⁹⁸ En témoigne un exemple de lettre envoyé en 1948 par Magritte à Hamoir. *Dans Ibid.*, p.289. Cette lettre est reproduite en annexe (n°26).

²⁹⁹ La totalité de cette lettre est reproduite en annexe (n°27).

³⁰⁰ Magritte, R. *Cité dans* Deknop-Kornelis, E., *Op. Cit.*, p.28.

³⁰¹ Gillemont, D., « L'État hérite d'une impressionnante collection de Magritte ». *Dans Journal Le Soir*, 19 septembre 1994.

³⁰² Cette œuvre est reproduite en annexe (n°28).

³⁰³ *Ibid.* (n°29).

³⁰⁴ *Ibid.* (n°30). Celle-ci est accompagnée d'une photographie d'Hamoir posant devant.

³⁰⁵ *Ibid.* (n°31).

du fou et, ainsi, à la folie.³⁰⁶ Dans l'analyse du *Portrait d'Irène Hamoir* réalisée par le collectif *Les Petites Études Magrittiennes*³⁰⁷, les grelots sont davantage présentés comme les résultats de conquêtes amoureuses de par leur forme pouvant s'apparenter au sexe féminin. Le père de Magritte, marchand ambulant, avait un petit chariot garni de nombreux grelots afin d'attirer les badauds lors des foires et marchés. Quelle que soit l'interprétation du motif des grelots, Irène Hamoir est entourée de ses deux reflets symbolisant la passion et la vitalité (que l'on peut retrouver dans les flammes), la ténacité (associée au fer) et la passion amoureuse / l'appétit sexuel / la folie (associés à la présence des grelots). Le visage d'Hamoir est également séparé par une frontière de lumière : son côté lumineux est axé vers le feu tandis que son côté plus sombre est tourné vers le tissu de fer aux grelots. Lorsqu'Hamoir évoque avec Christian Bussy ce portrait trônant dans son salon en 1988, elle fait savoir qu'elle n'est pas peu fière d'avoir eu plusieurs fois son portrait peint par le peintre « n°1 »³⁰⁸ de l'aventure surréaliste bruxelloise. Elle trouve cependant que celui-ci aurait pu davantage la flatter et qu'il lui a fabriqué un air sévère qu'elle apprécie peu. « Les femmes aiment toujours être présentées sous un meilleur jour, elles aiment être flattées »³⁰⁹, ce à quoi Bussy répond « Oui mais ce n'est pas l'essentiel, il y a aussi l'idée : il y a le feu, il y a la femme, il y a les grelots, il y a les trois miroirs »³¹⁰.

La lecture défendue représente une pièce aux murs vieux rose, le sol est recouvert de parquet et un escalier aux marches jaunes trône là, sans but, car il est arrêté par l'un des murs. Un doigt coupé est posé sur le sol, montrant la direction du ciel. Au-dessus du doigt se trouve à nouveau un grelot et, derrière le doigt qui cache visiblement la lettre « i », le mot « s...rène ». La lecture du jeu de mots avec le prénom « Irène » et la créature fantastique « sirène » est rendue impossible par le doigt qui est placé devant. L'impossibilité de cohérence linguistique est donc ici combinée à l'impossibilité d'une cohérence spatiale dont rend compte l'image de l'escalier sans issue.³¹¹

Au-delà de cette relation, Hamoir et Magritte partagent également un point commun : leurs œuvres. Bien que le médium utilisé soit différent, il est possible de retrouver non seulement des symboles en commun chez les deux artistes mais également des formes.

³⁰⁶ Ottinger, D., « Analyse de *Le double secret* », Site du Centre Pompidou, Paris, 2007 (en ligne).

³⁰⁷ Spee, B. (dir.), « René Magritte n°208 – Portrait d'Irène Hamoir », *Les Petites Études Magrittiennes*, Bruxelles, 2018 (en ligne).

³⁰⁸ Hamoir, I. (retranscription). Dans Bussy, Ch. (réal.), 1988, *Op. Cit.*, 13'53.

³⁰⁹ *Ibid.*, 14'48.

³¹⁰ Bussy, Ch. (retranscription). Dans *Ibid.*, 16'35.

³¹¹ Draguet, D., Jeffet, W. et Johnson, D. M., *Dali & Magritte*, Catalogue de l'Exposition *Dali & Magritte*, Éditions Ludion, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, octobre-février 2020, p.33.

Les symboles qui provoquent cette similitude sont nombreux. Les plus fréquents sont incontestablement l’oiseau, la représentation de l’alter-ego, la mer, le mystère et bien d’autres symboles, ou oniriques ou prosaïques.

Par ailleurs, tous deux emploient des formes relativement froides, objectives, efficaces, subversives et précises. Malgré le médium qui diffère, Irène Hamoir et René Magritte semblent avoir une façon relativement similaire de traiter l’information pour la rendre par écrit ou par la peinture.

4.2.3. Figure collective

Comme l’atteste si bien *La goutte d’eau* de Jane Graverol³¹², Irène Hamoir occupe une place centrale dans le mouvement surréaliste bruxellois. De par ses prises de paroles, ses collaborations artistiques, ses lectures en public, ses profondes amitiés, son dynamisme, son caractère fédérateur, etc. Hamoir n’a pas inspiré que Scutenaire et Magritte.

Au-delà des écrits de son mari et des peintures de son ami, Hamoir apparaît également sur de nombreuses photographies du groupe bruxellois. Certaines, dépassant le simple cliché de groupe – comme celui réalisé par Raoul Ubac en février 1940 des femmes fréquentant le mouvement bruxellois³¹³ –, ont une véritable portée subversive. Ainsi, Irène Hamoir et Georgette Berger posent en 1935 sur une photographie³¹⁴, « L’éclipse », regroupant des surréalistes parisiens ainsi que bruxellois. Sur celle-ci, Hamoir se tient debout au-dessus de son amie et lui montre les dessous de sa jupe. Magritte se tient derrière elle et désigne le ciel à trois autres hommes ne semblant pas regarder l’occupation des deux femmes.

³¹² Rappel : cette œuvre est reproduite en annexe (n°2).

³¹³ Cette photographie est reproduite en annexe (n°32).

³¹⁴ Cette photographie est reproduite en annexe (n°33).

Conclusion

L'étude que nous avons menée revêt une double finalité. Premièrement, nous avons à cœur d'exhumer la production littéraire d'Irène Hamoir. Si certains ouvrages évoquent effectivement sa vie – quoique bien souvent désignée comme « épouse du poète Scutenaire » ou « celle à qui nous devons un legs d'une centaine d'œuvres du peintre Magritte » –, nous n'en avons trouvé aucun qui nous informait précisément sur sa création artistique. Deuxièmement, nous voulions davantage cerner les enjeux de la position des femmes dans le mouvement surréaliste. Ceci, avec la fonction finale suivante : analyser la position ambiguë des femmes surréalistes à travers le cas d'Irène Hamoir.

Afin de mener cette étude à bien, nous sommes passée par trois étapes déterminantes. La première tentait de rendre sa légitimité à Hamoir en nous positionnant par rapport aux propos de Marcel Mariën et de Catherine Daems. Cela nous semblait être la première chose à clarifier afin que le lecteur puisse réellement considérer Hamoir comme auteure et non uniquement comme muse. Nous avons conclu cette polémique en la traduisant ainsi : Hamoir et Scutenaire ont travaillé en collaboration partielle. Cette collaboration est perceptible dans l'œuvre d'Hamoir comme dans celle de Scutenaire car, quand ils ne se corrigeaient pas l'un et l'autre, ils s'inspiraient l'un de l'autre.

La deuxième étape, regroupant deux chapitres, prend davantage la forme d'un excursus théorique sur la condition féminine et ce que cela peut impliquer d'un point de vue artistique. Le deuxième chapitre répond ainsi à la question de savoir si l'on peut parler d'un art « féminin ». Avec un détour par les études de genre et la psychanalyse lacanienne, nous arrivons à cette conclusion : tout en essayant d'éviter de classer les femmes artistes dans une catégorie « femmes » dont elle ne pourraient s'échapper, il nous semble que toute femme qui prend la plume est influencée par l'époque dans laquelle elle évolue. Dès lors, il est normal de trouver certaines constantes formelles et thématiques dans les créations des femmes, car celles-ci ont lutté coude à coude pour se libérer du système patriarcal.

Lors du troisième chapitre, nous avons appliqué cette même analyse aux milieux surréalistes. Le résultat que l'on peut en tirer est qu'il est également possible de dégager certaines constantes dans les œuvres des femmes surréalistes – telles que l'écriture de soi, le recours aux pouvoirs de la nature, la marque d'une insoumission féminine, etc. – car celles-ci ont voulu se distancier et, parfois, réinventer le langage surréaliste. Celui-ci, créé exclusivement par des hommes dans les débuts du mouvement, se révèle paradoxal : d'un côté, les femmes

artistes ne semblent pas jouir de la même légitimité dans la création, de l'autre *la femme* comme entité abstraite est exaltée comme guide ultime du créateur vers les méandres de son inconscient.

Pour finir, nous avons utilisé les éléments découverts lors de la deuxième étape afin d'éclairer la position duelle d'Irène Hamoir dans l'aventure collective bruxelloise. D'un côté, elle fut une muse, de l'autre elle fut créatrice. Lors de l'analyse de ses œuvres, nous avons dégagé de nombreux traits récurrents, thématiques ou formels, qui exploitent trois grands axes de création : la veine du surréalisme, la création littéraire en tant que femme surréaliste et les influences provoquées par sa collaboration avec Scutenaire. L'on y trouve ainsi un style relativement uniforme – humoristique, sec et subversif –, des thèmes fréquemment maniés et remaniés au fil de ses œuvres – la ville, la mort, les oiseaux, etc. – et une constance dans le choix de ses procédés littéraires – le recours au jeu avec le lecteur mais, surtout, l'écriture autofictionnelle.

Notre recherche avait comme objectif d'illustrer la position ambiguë des femmes dans le mouvement surréaliste à travers le cas d'Irène Hamoir. Dès lors, nous pouvons à nouveau nous poser la question : en quoi la position d'Irène Hamoir était-elle ambiguë ? Nous en arrivons à la conclusion suivante : la place des femmes artistes dans les milieux surréalistes fut minorée au profit de leur potentiel de muse, découlant indéniablement de leur condition féminine. Du fait de cette vision ambivalente des femmes surréalistes, Irène Hamoir a vu son œuvre décrédibilisée au profit du statut que l'on attendait d'elle : celui d'inspiratrice.

Nous avons découvert que la collaboration artistique constitue une norme créative chez les surréalistes. Alors que les polémiques autour de son œuvre pointaient du doigt l'intervention de Scutenaire dans ses écrits, celles-ci ont en fait révélé qu'Hamoir était non seulement une surréaliste mais, surtout, une créatrice.

« On est des gosses... ». Cela parut à M^e Bridge si définitif qu'il décida n'avoir plus rien à dire. Leur peau commençait à envelopper leur être, les séparant à nouveau l'un de l'autre ; l'homme n'acheva plus les pensées que la femme ébauchait ; chacun retrouvait sa propre taille, son nom, tout son être incommunicable. (*Boulevard Jacqmain*, 1953, p.62).

Remerciements

Au moment de clôturer cette étude, j'aimerais remercier les quelques personnes qui m'ont portée tout au long de ce travail et, plus largement, tout au long de mon cursus universitaire.

Merci à mon promoteur qui a cru au potentiel d'Irène Hamoir, ainsi qu'au mien.

Merci à mon grand-père et à mes parents pour leurs lectures et leurs conseils avisés d'historiens.

Merci au beau-père le plus surréaliste qui soit pour sa bibliothèque sans fin ainsi qu'à son fils qui a renforcé mon goût pour l'art.

Enfin, merci à ma Pléiade qui a rendu ces cinq dernières années bien plus poétiques encore.

Bibliographie

- Adler, L., Viéville, C., *Les femmes artistes sont dangereuses*, Éditions Flammarion, Paris, 2018, p. 9-23.
- Alquié, F., *Philosophie du surréalisme*, Chapitre IV – « L'imagination », Éditions Flammarion, Paris, 1955, p.166-217.
- Apollinaire, G., *L'Enchanteur pourrissant (suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps)*, Éditions Gallimard, Collection *Poésie*, France, 1972, 248p.
- Aron, P., « Originalités du surréalisme belge », p.39-49. Dans Rolland, R. (dir.), *Les surréalistes belges*, Europe (Revue littéraire mensuelle), n°912, Paris, avril 2005, 379 p.
- Aron, P. (dir.), *Surréalismes de Belgique*, Revue *Textyles* (revue annuelle des lettres belges de langue française), n°8, octobre 1991, 297 p.
- Arp, H., Breton, A., Char, R., etc., *Violette Nozières*, Éditions Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933, 41 p.
- Aubenas, J., Van Rokeghem, S., Vercheval-Vervoort, J., *Des Femmes dans l'Histoire en Belgique, depuis 1830*, Editions Luc Pire, Bruxelles, 2006, 303 p.
- Azouri, P., Lalanne, J-M., « Fantômas, histoire d'un héros centenaire », *Les Inrockuptibles*, Paris, 2011, <https://www.lesinrocks.com/cinema/fantomas-histoire-dun-heros-centenaire-38851-05-07-2011/> (article consulté le 17 juin 2021).
- Baboulène-Miellou, N., *Le créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2016, 354 p.
- De Beauvoir, S., *Faut-il brûler Sade ?*, 1951. Cité dans Taibi, N., « Ce que Sade nous dit de la libération des femmes », Slate Studio, janvier 2019, <http://www.slate.fr/story/172059/sade-liberation-femmes-feminisme> (article consulté le 24 mai 2021).
- De Beauvoir, S., *Le deuxième sexe*, tome I, Éditions Gallimard, *Folio essais*, 1949, 408 p.
- Béchet, A. & Ch., *Surréalismes wallons*, Éditions Labor, Bruxelles, 1987, 238p.
- Benhamou, N., Ferré, V., « Écrire à quatre mains (XIXe-XXIe s.) », Argumentaire d'un appel à communication, dans *Fabula – la recherche en littérature*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, novembre 2019, https://www.fabula.org/actualites/ecrire-quatre-mains-xixe-xxie-siecles-upjv-amiens_92371.php (article consulté le 20 février 2021).

- Boittieaux, I., « Les femmes du surréalisme : en quête d'absolue liberté ». *Dans Beaux-arts Magazine, Série-Femmes en mouvement*, octobre 2020, <https://www.beauxarts.com/grand-format/les-femmes-du-surrealisme-en-quete-dabsolue-liberte/> (article consulté le 06 avril 2021).
- Bombart, M., « Romans à clés : une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux », *Presses universitaires de Liège*, 2014, p.43-45, <https://books.openedition.org/pulg/2283?lang=fr> (article consulté le 06 juillet 2021).
- Breton, A., *Arcane 17*, Éditions Pauvert, Paris, 1971, 170 p.
- Breton, A., *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, 1934, p.225-262, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/245378/mod_resource/content/1/QU%E2%80%99EST-CE%20QJE%20LE%20SURR%C3%89ALISME_%201934.pdf (livre consulté le 07 mai 2021).
- Breton, A. « L'union libre », 1931. *Dans Breton, A., Poèmes*, Gallimard, 1948, p.65-67.
- Bussy, Ch., *Les surréalistes au quotidien. Petits faits vrais*, Éditions Impressions nouvelles, Collection *For intérieur*, 2007, Bruxelles, 255 p.
- Bussy, Ch. (réal.), *Ma vie avec Scutenaire* (entretien avec Irène Hamoir), 1988, 31 minutes. *Par Sonuma — les archives audiovisuelles*, <https://www.sonuma.be/archive/arts-magazine-du-21051988> (vidéo regardée le 18 mai 2020).
- Canonne, X., *Le surréalisme en Belgique 1924-2000*, fonds Mercator, Bruxelles, 2006, 351 p.
- Canonne, X., *Marcel Mariën - Le passager clandestin*, Pandora Publishers, Galerie Ronny Van de Velde (Anvers), publication à l'occasion de l'exposition « Marcel Mariën - Le passager clandestin », Musée de la photographie de Charleroi, 2013-2014, 431p.
- Chadwick, W., *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Éditions du Chêne, Paris, 1986 (édition en langue anglaise en 1985, Thames and Hudson), 256 p.
- De Chalonge, F., « Le roman des romancières (1914-1980) », p.261-344. *Dans Reid, M. (dir.), Femmes et littérature. Une histoire culturelle (XIX^e-XXI^e)*, tome II, Gallimard, Collection *Folio essais inédits*, 2020, 589 p.
- De Chalonge, M., « Nègres littéraires, écrivains fantômes : ces auteurs qui écrivent pour les autres », enquête *dans Les Univers du livre — ActuaLiTTé*, mars 2016, <https://actualitte.com/article/34603/television/negres-litteraires-ecrivains-fantomes-ces-auteurs-qui-ecrivent-pour-les-autres> (article consulté le 13 mars 2021).
- Colville, G., « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *Itinéraires (littérature, textes, culture)*, 2012, p.123-135, <http://journals.openedition.org/itineraires/1290> (article consulté le 04 avril 2021).

- Courtois, L., Pirotte, J., Rosart, F. (dir.), *Femmes au pouvoir – Flux et reflux de l'émancipation féminine depuis un siècle*, Université de Louvain, Éditions Nauwelaerts, Bruxelles, 1996, 202 p.
- Daems, C., « Scutenaire-Hamoir et la littérature », p.127-135. Dans Ollinger-Zinque, G. (dir.), « *Ce qui est attirant est beau* » - Irène, Scut, Magritte, and C°, à l'occasion de l'exposition du même nom, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, sept.-déc.1996, 555 p.
- Delforge, P., Destatte, P., Libon, M. (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, tome I (A-E), Institut Jules Destrée, Charleroi, 2000, 583 p.
- Desnos, R., « J'ai tant rêvé de toi », *Corps et biens*, 1930. Dans Desnos, R., *Œuvres*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p.539.
- Draguet, D., Jeffet, W. et Johnson, D. M., *Dali & Magritte*, Catalogue de l'Exposition *Dali & Magritte*, Éditions Ludion, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, octobre-février 2020, 240 p.
- Droulin, D., *Man Ray et la mode : les femmes dans l'œil des surréalistes*, The Conversation : Arts + Culture, mars 2021, <https://theconversation.com/man-ray-et-la-mode-les-femmes-dans-loeil-des-surrealistes-155009> (article consulté le 05 avril 2021).
- Edelman, B., *La propriété littéraire et artistique*, Collection *Que sais-je ?*, Les envies du savoir, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, 127 p.
- Éluard, P., Ray, M., *Les mains libres*, 1937. Dans Bozot, D., *Éluard et ses amis peintres*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, p.149.
- Frigeri, F. (trad. Fort, C.), *Artistes Femmes*, Éditions Flammarion, Londres / Paris, 2019, 176 p.
- Füzesi, P., « Femmes autour des surréalistes, femmes surréalistes », *Revue d'études françaises*, n°10, Université Eötvös Loránd, Budapest, 2005, p.157-167.
- Gillemont, D., « L'État hérite d'une impressionnante collection de Magritte ». Dans Journal *Le Soir*, 19 septembre 1994.
- Gillemont, D., « Marcel Mariën : trouver le mot juste ou s'en débarrasser ». Dans Journal *Le Soir*, 26 janvier 1989.
- Hamoir, I., *Boulevard Jacqmain*, Éditions des artistes, collection *Terres et visages*, Bruxelles, 1953, 180 p.
- Hamoir, I., *Boulevard Jacqmain*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1996, 154 p.
- Hamoir, I., *Corne de brune (1925-1976)*, Éditions Brassa, Centre de littérature française de Belgique, Bruxelles, 1976, 173 p.
- Hamoir, I., *La cuve infernale – Nouvelles*, Éditions Brassa, Centre de littérature française de Belgique, Bruxelles, 1939 (1987), 144 p.

- Havercroft, B., « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI^e siècle », Université de Toronto, p.159-172. *Dans* Blanckeman, B., Havercroft, B., *Narrations d'un nouveau siècle – romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 320 p.
- Joubert, S., « Célébrées et exclues », *Spirale magazine culturel*, n°187, novembre-décembre 2002, p.36-37, <https://id.erudit.org/iderudit/17109ac> (article consulté le 05 avril 2021).
- Kevran, P., *Une vie, Une œuvre – Zelda Fitzgerald (1900-1948)*, France culture, émission en ligne, 59 minutes, août 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/zelda-fitzgerald-1900-1948-0> (émission consultée le 14 mars 2021).
- Lafon, M., Peeters, B., *Nous est un autre – enquête sur les duos d'écrivains*, Éditions Flammarion, France, 2006, 345 p.
- Lalanche, M., « Femmes surréalistes : corps et art », GF – *La Gazette des femmes* (Arts et Culture), Québec, 2012, <https://gazettedesfemmes.ca/6174/femmes-surrealistes-corps-et-art/> (article consulté le 04 avril 2021).
- Leguil, C., *L'être et le genre. Homme / Femme après Lacan*, Éditions Puf, Presses Universitaires de France / Humensis, Paris, 2018 (deuxième édition : « Quadrige »), 226 p.
- Leïchlé, M., « Laura Mulvey, Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », *Hypothèses* (Academic Blog), avril 2020, <https://hypotheses.org/> (article consulté le 01 juin 2021).
- Malige, J., *Colette - Qui êtes-vous ?*, La manufacture, Lyon, 1987, 213 p.
- Mariën, M., *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Éditions Lebeer Hossmann, *Le Fil Rouge*, Bruxelles, 1979, 508 p.
- Mariën, M., *Le radeau de la mémoire (souvenirs déterminés)*, Le pré aux clercs, Paris, 1983, 283 p.
- Maury, P., « Mort d'Irène Hamoir, muse de Scutenaire, chanteuse de brumes ». *Dans* Journal *Le Soir*, 18 mai 1994.
- De Monzie, A., *Les veuves abusives*, Paris, Éditions Grasset, *Les cahiers rouges*, 1937, 182 p.
- Oberhuber, A., Gladu, H.P., *Au féminin. Livres surréalistes (1930-1975)*, Catalogue de l'exposition *Au féminin. Livres surréalistes*, Montréal, 2018, 54 p.
- Œuvre collective, *Papillons surréalistes*, Bureau des recherches surréalistes, Paris, décembre 1924. *Sur* André BRETON – La Collection, <https://www.andrebretton.fr/work/56600100124600> (site consulté le 22 mai 2021).
- Office national de radiodiffusion télévision française (prod.), *Salvador Dali : l'acte d'amour*, Collection Gros Plan, France, septembre 1961, 2'44. *Sur* Institut National de

l'Audiovisuel (INA), <https://www.ina.fr/video/I00008347> (vidéo regardée le 24 mai 2021).

- Ollinger-Zinque, G. (dir.), *Ce qui est attirant est beau - Irène, Scut, Magritte, and C°*, à l'occasion de l'exposition du même nom, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, sept.-déc. 1996, 555 p.
- Orban, S., « Irène Hamoir et Louis Scutenaire : Une symbiose en littérature plutôt qu'une imposture », *Revue Études francophones*, Vol. N°29, The College of Idaho, p.87-99.
- Ottinger, D., « Analyse de *Le double secret* », Site du *Centre Pompidou*, Paris, 2007, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/ynH4USZ> (page consultée le 14 juillet 2021).
- Ouvrage collectif, « Enquête sur l'amour », *La révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929, p.65-76.
- Peeters, B., « Écrire ensemble. Un projet inachevé », UGA Éditions, ILCEA, 24 / 2015, <https://doi.org/10.4000/ilcea.3523> (article consulté le 04 février 2021).
- Purnelle, G., « Un siècle de poésie féminine – De 1870 à 1970 », dans *Le Carnet et les Instants*, n°204, Objectif plumes – Le portail des littératures belges, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019, <https://objectifplumes.be/complex/un-siecle-de-poesie-feminine/?fbclid=IwAR0A-uyrVuk1t0G-KUXueUjtx7TPyXOYZLVHd7T-r1ErrL0lLisubM9qyk#.YHAKCRMza8X> (article consulté le 27 mars 2021).
- Rouquette, S., « Hans Bellmer, la femme et la poupée ». Dans Halbout, R-M. (dir.), *Figures Miroir*, Cahiers Jungiens de la psychanalyse, n°117, 2006, p.17-24, Cairn.info, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-1-page-17.htm> (article consulté le 26 avril 2021).
- Sano, A., « Qui a écrit « La cuve infernale » ? : Question de l'écriture « à quatre mains » chez Irène Hamoir et Louis Scutenaire », 2017, *Cahiers d'écritures françaises Keio*, vol. n°22, Université de Keio (Japon), p.62-77.
- Scutenaire, L., « Le cygne d'étang (1918-1972) », revue *Phantomas*, n°115-117, Bruxelles, 1972, 55 p.
- Scutenaire, L., *Mes Inscriptions (1964-1973)*, Éditions Brassa, Bruxelles, 1981, 298 p.
- Scutenaire, L., *Mes Inscriptions (1980-1987)*, Éditions Brassa, Bruxelles, 1990, 145 p.
- Spee, B. (dir.), « René Magritte n°208 – Portrait d'Irène Hamoir », *Les Petites Études Magrittiennes*, Bruxelles, 2018, <http://www.onehope.be/art/Magritte.PortraitD'Ir%C3%A8neHamoir.M208.pdf> (article consulté le 12 juillet 2021).
- Tappeiner, M.A., (chaîne : Claudia Auer), *Le surréalisme au féminin*, ARTE D 2019, Février 2020, 52 minutes, https://www.youtube.com/watch?v=P_gErzGUuM8 (vidéo regardée le 04 avril 2021).

- Toussaint, F., *Le surréalisme belge*, Éditions Labor, Bruxelles, 1986, 135 p.
- Toussaint, P., *J'habite la maison de Louis Scutenaire*, Éditions Weyrich, Collection *Plumes du Coq*, Neufchâteau, 2013, 178 p.
- Vaneigem, R., *Louis Scutenaire*, Éditions Seghers, Collection *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, 182 p.
- Vovelle, J., « Des femmes et du surréalisme en Belgique », p.169-178. Dans Rolland, R. (dir.), *Les surréalistes belges*, Europe (Revue littéraire mensuelle), n°912, Paris, avril 2005, 379 p.

