

L'Acte manqué (1938) : Le sur-réalisme entre folie et performance – Un corps placé sous le signe de l'hystérie

L'Acte manqué (1938): Surrealism Between Insanity and Performance Art – Staging the Human Body under the Strain of Hysteria

MARIA ROSA LEHMANN

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Even though the Surrealists in general and their attitude towards insanity and psychology in particular have been extensively studied, their unique approach to hysteria through their first ever performance piece, *L'Acte manqué/The Unconsummated Act*, presented at the *Exposition Internationale du Surréalisme* in 1938, has never been analyzed in detail. The opening of the exhibition featured at midnight, a half-naked dancer, Hélène Vanel, who, thrashing, twitching and shouting ran into the middle of the crowd to give a dramatic, and only too real, impression of a hysterical attack. Her seemingly chaotic movements have been dismissed by most scholars as a mere manifestation of sexual frustration.

This article intends to show that, on the contrary, the *Unconsummated Act* has a complex, intriguing structure, which transforms the event into a fascinating example of avant-garde artistic approach to hysteria, considered by Surrealists to be an act of social rebellion.

Keywords: hysteria; Surrealism; performance; Hélène Vanel; society; freedom; oppression.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la société moderne, et notamment les artistes de l'époque, font montre d'une extrême fascination pour l'hystérie. En effet, jamais une pathologie n'a suscité autant d'intérêt en dehors de la communauté médicale ou « [...] n'a noué autant de liens avec l'art », souligne Barbara Merlo (2012 : 6).

Les artistes surréalistes se distinguent avec leurs représentations d'hystérie parce qu'ils y voient non pas une maladie, mais un moyen poétique de s'exprimer. À cet égard, *L'Acte manqué*, l'une des premières expériences des avant-gardes quant à la performance (Filipovic, 2003 : 194) organisée lors de l'inauguration de l'*Exposition internationale du surréalisme* dans les locaux de la galerie des Beaux-arts de Georges Wildenstein à Paris en 1938, est l'un des exemples les plus intrigants d'une représentation surréaliste de l'hystérie – une manifestation automatique du corps, activé par l'inconscient, espace où sont refoulés tous nos désirs et nos souhaits (Mundy et al., 2001 : 69).

En tant que première manifestation de la transformation de l'espace traditionnel d'une galerie en environnement total (Henri, 1974 : 21)¹, l'*Exposition internationale du surréalisme* est pionnière et

¹ Henri parle d'une expérience totale qui attaquait tous les sens. Voir également : Zinder, 1980 : 125.

charnière pour toutes les expositions surréalistes qui seront à suivre.

Les surréalistes y transforment le lieu intermédiaire de la galerie, destiné à servir de simple représentation d'œuvres, en une scène – ou plutôt un théâtre, de leurs vœux et leur imagination. La salle principale de l'exposition où a lieu la performance devient ainsi une sorte d'univers fantastique.

Au plafond, Marcel Duchamp installe des sacs de charbon, qui semblent provoquer la chute du plafond de la galerie et renforcent le sentiment de claustrophobie qui étirent les spectateurs. Ils créent « une atmosphère d'étouffement » (Roger-Marx). Dans l'article « L'école des farceurs » l'auteur anonyme décrit le sol comme « [...] tapissé de feuilles mortes et de liège granulé » qui crée un étrange sentiment lorsque l'on marche dessus. D'élégants lits, disposés dans chaque coin de la salle, font référence à une chambre à coucher. C'est sur ces « lits bordel », comme les décrit André Breton, qu'Hélène Vanel présente sa danse (Breton, 1981 : 88).

Au centre de la salle se trouve un fourneau, l'unique source de lumière – raison pour laquelle les visiteurs sont munis de lampes électriques afin d'éclairer au moins quelque peu les tableaux qu'ils veulent regarder. Au lieu de procurer une lumière pour le spectacle, ce fourneau accroît l'atmosphère sombre de la mise en scène et contribuera plus tard à dramatiser les expressions faciales d'Hélène Vanel pendant la représentation de *L'Acte manqué*.

Rien n'est plus étonnant que de constater que *L'Acte manqué* en tant que « proto-happening » (Mahon, 2005 : 54) et spectaculaire représentation surréaliste d'une crise d'hystérie n'a guère reçu d'attention. Dans toutes les études sur le surréalisme, l'évènement est uniquement survolé et une analyse en soi n'existe-t-elle pas encore de nos jours².

Pire encore, la plupart des historiens de l'art tendent à marginaliser la performance. Lewis Kachur, par exemple, constate que la présentation d'Hélène Vanel avait uniquement pour but de théâtraliser un surréalisme saisissant au moment précis où le groupe perdait de son actualité (2001 : 86-88). D'autres présentent *L'Acte manqué* comme la simple manifestation d'une frustration sexuelle, organisée et orchestrée par Salvador Dalí (Dorleac, 2012 : 343).

Les rares discussions sur le sujet sont donc, en général, lacunaires, ou ne prennent pas la complexité de la performance en considération. James D. Herbert, l'une des premières voix à critiquer la performance, accuse *L'Acte manqué* de simplisme, voire lui dénie toute importance. D'après lui, la performance ferait simplement référence à un acte sexuel qui aurait été « manqué » (1998 : 144). Il suppose la performance spontanée, sans organisation ou chorégraphie, sans contemplation à l'avance.

Il est vrai que les mouvements exagérés, et, de toute évidence, chaotiques de *L'Acte manqué*, à eux seuls, peuvent renforcer une telle hypothèse. Pourtant, si l'on considère qu'une danseuse accomplie a été engagée pour représenter la danse-performance, il paraît plutôt évident que *L'Acte manqué* avait été influencé par des théories de danse moderne où les gestes traditionnels de la danse deviennent de plus en plus abstraits (Horst, 1972 : 19).

Il est cependant peu probable que *L'Acte manqué* soit le produit unique d'une représentation entièrement spontanée. Enfin, dans les articles qui accompagnent l'exposition, il y a des références à des répétitions qui ont eu lieu devant « l'œil avide des caméras » (Jovial, 1938).

De plus, en s'appuyant sur les différents récits de l'époque, il est possible de rétablir une sorte de chorégraphie complexe de *L'Acte manqué*. Plusieurs témoignages se réfèrent même à *différentes* parties de la performance, tandis que d'autres mentionnent qu'il s'agit de *multiples* « sketches surréalistes » (Fegdal, 1938), tous indépendants les uns des autres. L'appréciation de la performance de 1938 est alors injuste. *L'Acte manqué* est, au contraire, aussi réfléchi et autant riche de symboles et de pistes d'interprétations que l'exposition même qu'il était destiné inaugurer.

1. *L'Acte manqué* en trois parties – Sans titre, le Trèfle Incarnat et l'Arc hystérique

Hélène Vanel se présente non sur une scène surélevée, strictement séparée des spectateurs, mais au milieu de ces derniers – et crée ainsi une confrontation directe entre l'art et le public,

² Seule exception : LaCoss, 2005 : 37-61.

toujours recherchée par les surréalistes (Lippard, 1970 : 8). Elle s'approprie le lieu dans lequel elle souhaite intervenir et devient partie de la conception de l'exposition – de l'*exhibition design*. À plusieurs reprises, elle a même recours aux éléments qui constituent la salle principale de l'exposition.

La première partie de la performance est censée jouer sur la surprise. Les visiteurs de l'exposition voient soudain Hélène Vanel, complètement nue et entièrement prisonnière de lourdes chaînes, se lever de l'un des lits disposés dans la salle. Les mouvements propres à une crise d'hystérie sont d'ores et déjà présents, pourtant encore de manière modérée. Graduellement, la danseuse tente de se libérer des couvertures, qui, abandonnées, révèlent peu à peu son corps (« Skandal... », 1938).

Aux yeux de spectateurs médusés, la vitesse de la performance s'accélère avec violence. La lutte d'Hélène Vanel avec les couvertures sur le lit se fait de plus en plus forcenée. Georges Hugnet décrit comme, en « [...] trépignant sur le lit, elle bouleversa satin et batiste » (1972 : 342-343). Pendant sa bataille, elle fait virevolter en l'air des oreillers et des couvertures et fait dévaster le lit. Des spectateurs aperçoivent des « [...] plumes d'édredon voler sous le ciel de roussettes, un oreiller sauter en l'air [...] » (Jovial, 1938).

Satisfaite de sa représentation, Hélène Vanel s'élance finalement du lit vers un petit pont situé devant la scène, s'y démène sauvagement et disparaît en coulisses (« Skandal... », 1938).

Au moment même où les visiteurs se sont remis du choc et de la violence de l'introduction de la performance, la danseuse effectue une deuxième entrée dans la salle présentant le *Trèfle incarnat*, deuxième partie de la performance (Serge, 1938)³.

Cette fois-ci, les spectateurs ne profitent pas d'une agréable introduction au sujet dansé. En contraste avec la relative tranquillité du début de la première partie, Hélène Vanel accentue, amplifie même la violence évoquée, jusqu'à ce qu'elle quitte les lieux. La vision de la beauté du corps nu d'une femme se levant d'un lit, et la promesse d'une aventure amoureuse mise en scène grâce au lit qui ramène l'ambiance érotique, sont maintenant remplacées par l'image d'une femme harpie – la danseuse est décrite par Georges Hugnet comme un monstre dont les mouvements sont distordus par la violence de la performance (1972 : 342-343). D'après lui, Hélène Vanel n'est plus nue, son corps est recouvert de pansements (342-343), faisant référence à un corps battu ou brisé et à la bataille menée avant.

Cependant, l'élément le plus commenté de cette deuxième partie de la performance est un coq vivant, que la danseuse manipule dans les bras. Les cris épouvantables du coq, qui, d'après Salvador Dalí, « coquetait de terreur » (236), et son comportement paniqué ne pouvaient qu'amplifier les mouvements distordus d'Hélène Vanel et le caractère menaçant de sa performance.

À l'issue de cette partie, la danseuse disparaît aussi soudainement qu'elle est entrée.

Finalement, à minuit, Hélène Vanel jaillit tout à coup des coulisses « [...] comme un tourbillon dans un mouvement inouï qui entraîna toute l'assistance dans un délire démentiel » (« Skandal... », 1938). La danseuse suscite une véritable bousculade par la violence de son entrée qui marque l'apothéose de *L'Acte manqué* – la partie la mieux documentée et la seule fixée par des photographies⁴.

Vêtue d'une chemise de nuit blanche déchirée qui recouvre à peine son corps, Hélène Vanel s'approche tout d'abord du fourneau situé au milieu de la salle. Elle s'y allonge. Ses gestes ont un caractère de vénération : elle semble en transe. Cette posture est représentée par deux images, l'une montrant la ferveur de son approche face au feu dégagé par le fourneau, l'autre, se concen-

³ Ce titre figure également sur l'invitation à l'inauguration de l'exposition. Entre tous les récits de la soirée et de la performance, l'auteur Serge est le seul qui nomme cette partie de la performance.

⁴ L'hypothèse qu'il ne s'agit ici pas de la totalité de la performance, mais seulement d'une autre partie de *L'Acte manqué* se justifie par le fait que plusieurs auteurs intitulent cette partie de la performance *L'Arc hystérique*. Voir : Serge, « Dans une odeur de café grillé », « La danseuse de St-Paul » et Charles Fegdal, « Chez Gradiva ».

trant sur l'expression du visage de la danseuse. Les traits de son visage accentuent avec clarté la folie que *L'Acte manqué* cherche à exprimer par ses gestes⁵. Cependant, la mimique maniaque de la danseuse semble aussi renforcer l'extase de ses mouvements.

Ceci considéré, la photographie rappelle les illustrations de D. M. Bourneville dans *l'Iconographie de la Salpêtrière*, qui était convaincu qu'il existe un lien fort entre la laideur présente sur les visages et les postures sensuelles des patientes qui se manifestent lors d'une crise d'hystérie (Bourneville et Regnard, 1878 : 246). La laideur d'une bouche distordue, les cris, et les grimaces grotesques, accentués par les contractions du corps, participent, d'après lui, tous aux signes évoquant la concupiscence.

Les autres photographies illustrent la « contorsion zigzagante » (Hugnet, 1972 : 342-343) des mouvements de la danseuse. Hélène Vanel chemine à travers la salle entre des spectateurs stupéfiés et se dirige vers l'un des lits sur lequel elle bondit. Ses gestes deviennent de plus en plus violents. En miroir de sa lutte avec les chaînes au début de la performance, elle s'en roule et se contorsionne sur le lit.

Sur l'une des photos, elle y est à genoux. Son dos est contracté vers l'arrière. En oscillation perpétuelle entre souffrance et extase⁶, elle se griffe la poitrine – un acte agressif mais aussi sensuel, voire sexuel. Elle s'expose non sans exhibitionnisme, puisqu'elle dévoile ce moment de souffrance de son corps. Elle offre son cou car sa tête est tendue vers l'arrière, ainsi que le reste de son torse. Ce qui renforce l'impression de s'offrir. Devant le spectateur, la danseuse se jette à terre et, arrache ses vêtements, semblant demander à un invisible partenaire de s'emparer de son corps. Par ses gestes, elle invite le spectateur à la rejoindre.

Sa pose évoque cependant à la fois sa douleur et sa colère. La posture semble un peu trop violente pour que l'on soit vraiment tenté d'accepter son invitation. Le côté grotesque et menaçant est ainsi mis en avant.

Pour clore sa provocante performance, Hélène Vanel représente le célèbre *arc de cercle*. Formé par l'extrême contraction de l'ensemble des muscles, celui-ci est devenu, d'après Céline Eidenbenz, le symptôme de l'hystérie (2012 : 56). Les muscles dorsaux étant les plus puissants du torse, le corps se contorsionne vers l'arrière comme pour effectuer une acrobatie. L'arc de cercle fait particulièrement valoir la sensualité de la gorge. Effectivement, nombre de représentations de cette célèbre position ont pour effet de « [...] mettre l'accent sur le bassin et de conférer au sexe une certaine importance » (Eidenbenz, 2012 : 78). L'usage exagéré de cette posture dans *L'Acte manqué* doit se lire comme une accentuation du côté sexuel de la pathologie.

Néanmoins, la posture reste ambivalente. Sensuelle par la lascivité qui émane d'elle, elle reste à la fois repoussante par la contraction anormale des muscles, visiblement douloureuse. À un niveau plus métaphorique, l'arc de cercle exprime « [...] l'apogée d'une émotion à outrance » (Eidenbenz, 2012 : 82). Dans *L'Acte manqué*, l'arc s'exprime dans toute sa beauté, mais également dans toute sa violence.

Hélène Vanel achève les trépignements de la performance et se lance enfin dans la mare « [...] soulevant parmi les herbes aquatiques une gerbe liquide d'une étincelante richesse » (Hugnet, 1972 : 342-343). C'est ainsi que le « jaillissement » (Dalí et Parinaud, 1973 : 236) à côté du petit pont atteint les spectateurs hagards qui tentent à l'aide de leur lampe électrique de suivre les péripéties en zigzag de la danseuse.

Des sons « tout droit sortis de l'enfer » (F.D.) accompagnent *L'Acte manqué*. D'un phonographe invisible se produisent de « [...] longs hurlements terribles [qui] saluèrent l'apothéose de l'hystérie » (Hugnet, 1972 : 342-343). Les cris et les soupirs, qui emplissent la salle, soulignent le sujet de la performance, et reflètent les mouvements chaotiques de la danseuse qui accentue ce bruit horrible et se met à hurler elle-même, faisant retentir des « rôles hystériques » (« L'école des farceurs »).

⁵ En effet, d'après Jean-Martin Charcot, il était possible de « lire » l'hystérie dans l'expression du visage (Berteton, 1996 : 67).

⁶ D'après Ingrid Brugger, une femme hystérique est « [...] à la fois créature torturée et sensualité extasiée » (Brugger, 1997 : 18).

2. Acte manqué – une performance exemplaire de l’hystérie. Questions sur le lien entre surréalisme et folie

Dans une lettre à Théodore Fraenkel en 1916, André Breton admet : « Curieux [...], je voudrais connaître le fin mot de l’hystérie » (*apud* Bonnet, 1992 : 116).

Diplômé « médecin auxiliaire » (Gorsen, 2000 : 43), ses expériences dans différentes institutions médicales vont profondément influencer les pensées de la tête de file du groupe surréaliste vis-à-vis la folie en général et l’hystérie en particulier. Dans le service du Dr Raoul Leroy au centre neuropsychiatrique de l’hôpital militaire de Saint-Dizier en 1916 (Passeron, 2005 : 13), où sont réunis des soldats devenus fous sur le front, il remarque qu’un grand nombre de victimes de guerre et de soldats présentent des symptômes identiques à ceux qui apparaissent dans une crise d’hystérie (Lomas, 2000 : 56).

En effet, à partir de l’époque de la Première Guerre mondiale, l’image que l’on se fait de la pathologie évolue. Elle n’est plus représentée uniquement comme une maladie féminine par excellence ou un défaut propre au tempérament féminin (Noel-Evans, 1991 : 78). Non, les catastrophes déclenchées par la guerre font preuve que tout le monde peut être affecté par l’hystérie suite à des traumatismes extrêmes.

Cependant, l’intérêt d’André Breton pour la folie en général et l’hystérie en particulier n’est pas strictement attaché à ses expériences de guerre. Non, une crise d’hystérie devient, pour les surréalistes, le symptôme véritable d’une « dictature sociale » (« Lettre aux Médecins-Chefs », 1925 : 29), d’une oppression de l’individu due aux normes forcées par la société (notamment bourgeoise). À cause des tabous (sexuels) qu’impose une société, l’individu doit nier ses désirs et ses pulsions, doit les refouler profondément dans son inconscient (Mundy et al., 2001 : 59)⁷. Ainsi, les symptômes d’une crise d’hystérie deviennent la faillite d’un compromis entre des forces de répression et des désirs interdits ou non acceptés par la société.

Plus important encore, la folie, la paranoïa, la psychose ou encore l’hystérie, ne sont plus uniquement des problèmes pathologiques, mais recèlent des capacités poétiques incroyables qu’elles sont à même de déchaîner. L’homme aurait la capacité de se libérer de son environnement (les restrictions qu’impose la société) grâce aux forces refoulées par la conscience. Pour ceux qui sont en quête des profondeurs de l’inconscient, la folie peut donc indiquer d’inépuisables sources libératrices, auparavant négligées par l’homme.

Dans ce contexte, l’hystérie se transforme en une sorte de subordination et de protestation contre l’autorité. Avec son comportement dit anormal, le fou refuse toute soumission aux conventions sociales (« Lettre aux Médecins-Chefs », 1925 : 29). Il est un esprit qui cherche à s’exprimer par des moyens qui ne sont acceptés ni par la société restrictive ni par la raison. Il n’est pas malade alors, et la folie n’est pas un état qu’il faut éliminer. André Breton et les surréalistes renoncent à l’interprétation selon laquelle la folie serait une maladie dangereuse. Seule la bourgeoisie identifie la folie comme un danger, comme un état à éradiquer, puisqu’elle permet de « [...] considérer comme pathologique tout ce qui n’est pas chez l’homme l’adaptation pure et simple aux conditions extérieures de la vie » (Breton, 1930 : 31). Tout essai d’empêcher une telle expression poétique sera donc, pour les surréalistes, un affront contre le développement personnel de l’homme. Mais parce que la bourgeoisie définit tous « les actes individuels » comme « antisociaux » et cherche à incarcérer des individus dans des asiles, les fous deviennent des « [...] victimes individuelles par excellence de la dictature sociale » (« Lettre aux Médecins-Chefs », 1925 : 29).

Certains actes de fous, qu’aucun individu sain d’esprit ne commettra, deviennent ainsi, comme le souligne Thomas Röske, des actes que les surréalistes revendiquent (2009 : 17). Ils commencent dès lors à célébrer toute expression de la folie. À cet égard, les discours relatifs à l’hystérie permettent d’apporter des réponses à leur réclamation de la « suppression de ces obstacles sociaux » (Breton, 1938 : 10), qui restreignent la libre expression de l’individu.

⁷ Le refoulement (*Verdrängung*) est un processus psychique qui se met en place du fait d’idées et de mémoires inconscientes que le sujet empêche de devenir conscientes. Voir Freud, 1895: sans page.

L'objectif des surréalistes devient donc le suivant : arracher l'hystérie des mains des professions médicales. Selon eux, le désir inextinguible et indomptable qui est exprimé par une crise d'hystérie recèle une force extraordinaire, une mise en scène contre une société bourgeoise détestée. Ce qui importe alors est de ne pas souligner le côté destructeur de l'hystérie, mais son caractère poétique :

L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. [...] L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression. (Aragon et Breton, 1928 : 22)

Dans cette perspective, Breton et Aragon ont choisi de faire figurer, dans leur texte, des exemples illustrés du travail de Jean-Martin Charcot. Les six clichés empruntés à la publication de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, représentent notamment sa patiente favorite, Augustine, devenue véritable symbole de la représentation de l'hystérie. Les postures d'images choisies pour accompagner l'article proviennent uniquement de la *phase d'attitudes passionnelles* de la maladie et sont explicitement sensuels et lascifs⁸.

En effet, une crise d'hystérie peut se diviser en quatre phases : la soi-disant *phase épileptoïde* introduit la crise proprement dite ; la suivante *phase de clownisme* est constituée de contorsions et de postures extrêmes et bizarres ; de poses plastiques ou théâtrales le malade fait montre dans la *phase d'attitudes passionnelles* ; et dans la *phase de délire*, l'on peut entendre des hurlements et des lamentations affreuses.

Charcot est l'un des premiers à visuellement « dresser le tableau de l'hystérie » (André et al., 1999 : 138). Pourtant, l'esthétique de ces images, censées décrire précisément les symptômes et les séquences propres à la crise, se différencie de la photographie médicale en général qui, traditionnellement, est supposée représenter la maladie et non le patient (Gilman, 1993 : 358). Ils captent le moment réel et n'ont pas de caractère artistique. Les représentations de Charcot se caractérisent en revanche davantage par une force poétique que par l'attitude neutre d'images médicales à proprement parler.

Il initie alors un rapport inédit entre discours scientifique (l'étude médicale de la maladie) et représentation esthétique, voire artistique de l'hystérie (Marquer, 2008 : 398). Et cet esthétisme des blessures et les contorsions d'Augustine sont exactement ce qui attire les surréalistes dans les illustrations de Charcot, signale-t-il Peter Gorsen (2000 : 49).

Outre la *phase d'attitudes passionnelles*, les artistes en général et les surréalistes en particulier s'intéressent cependant quasi uniquement à la phase la plus expressive, la *phase de clownisme*, qui aboutit au fameux *arc de cercle*.

Il faut rappeler qu'une crise d'hystérie se caractérise par un corps situé entre deux tensions extrêmes : la contrainte par l'inconscient de devoir se mouvoir et la soudaine rigidité (André, 1999 : 139). Et ce phénomène de tensions opposées, qui se met en place pendant la crise, atteint alors son paroxysme de violence dans la *phase de clownisme*. Jean-Martin Charcot et Paul Richer soulignent le caractère particulier de ces poses, qui se distinguent d'autres phases par la violence d'attitudes bizarres, des contorsions étranges et des déformations des traits qui « [...] ne répondent à aucune idée, aucun sentiment » (1887 : 109). De la manière la plus prononcée, remarque Sylvia Eiblmayr, cette phase alloue à la pathologie sa force expressive et sa théâtralité (2000 : 155).

Ce sont ces mouvements contraires, cette tension entre état convulsif et rigidité soudaine qui fascine les surréalistes. Ils accordent une attention spécifique aux expressions extrêmement pathétiques et théâtralisées, qui se manifestent lors de l'apogée d'une crise d'hystérie. Cet état d'une soi-disant *explosante-fixe*, André Breton le désigne comme l'*idéal* de beauté surréaliste et le place au cœur de l'esthétique du mouvement : la « [...] beauté convulsive sera érotique-voilée,

⁸ Voir aussi : Chevrier, 1997 : 250-251.

explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas », dit-il (1938 : 15).

L'Acte manqué incarne l'expression par excellence de cette « beauté » de la *phase de clownisme*. En revanche, dans *Le cinquantenaire de l'hystérie*, les surréalistes ont favorisé des positions et des gestes passionnés, qui semblent moins inquiétants aux yeux du spectateur que les contorsions grotesques qui s'achèvent dans *L'Arc hystérique*, la dernière partie de *L'Acte manqué*.

En conséquence, la performance de 1938 se démarque bien d'autres représentations de crise d'hystérie. Les surréalistes y mettent en avant les postures violentes voire grotesques d'une crise. Leur femme hystérique, Hélène Vanel, explose, présente des convulsions, des spasmes, des postures extrêmement pathétiques et illustre un esprit en pleine ébullition. Hélène Vanel n'a pas seulement recours donc à l'aspect sensuel de la pathologie, si souvent accentué par les surréalistes⁹. Ce sont précisément les contorsions les plus violentes d'une crise d'hystérie qui sont mises en avant dans la performance de 1938.

L'Acte manqué devient alors beaucoup plus que la simple représentation idéalisée et poétique d'une crise d'hystérie avancée auparavant par les surréalistes.

En choisissant de représenter non seulement des gestes et des poses lascives mais au contraire d'accentuer le côté plus violent de la maladie, les surréalistes soulignent avec insistance une double tendance de l'hystérie qui provoque deux émotions contraires chez l'observateur. Tout d'abord une réaction de défense générée par les mouvements grotesques, mais aussi une attirance suggérée par la nudité de son corps et l'interprétation sexuelle sous-entendue par la maladie. *L'Acte manqué* représente bien ces symptômes de l'hystérie qui s'articulent par le lien étroit entre laideur physiologique et mouvements non-coordonnés, qui évoquent des sentiments d'angoisse et d'obscurité, jouant sur le désir sexuel (Brugger, 1997 : 18).

L'adoration du visiteur vis-à-vis de la femme nue ou à demi nue, qui se place devant eux, ne peut donc se transformer qu'en angoisse, et la fascination pour la femme (et son corps), en appréhension. En est la résultante un tourment intérieur, figé entre désir et répugnance de la part du visiteur.

Pour finir, il faut insister sur le fait que, pour les surréalistes, l'hystérie est aussi un symbole de révolte. Depuis le début de leurs actions et expériences, ils se mettent à lutter contre les normes et les contraintes sociales. Ils rejettent le langage, la logique et la rationalité. Ils souhaitent en revanche l'ouverture de l'esprit humain sur un monde plus fantastique que le monde réel, illimité par la créativité. Leur lutte contre la bourgeoisie se fonde ainsi sur l'évolution de la pensée révolutionnaire qui s'enrichit, entre autres, d'emprunts à la psychanalyse (Durozoi, 2004 : 237).

L'hystérie s'inscrit dans cette recherche pour dépasser les limites qu'impose une société détestée. La maladie est un état créatif, elle fait partie de l'éventail des comportements humains (Noel-Evans, 1991 : 92). Pour les surréalistes, l'hystérie est un langage expressif du corps à regarder, voire écouter. Les postures qui se manifestent pendant une crise sont libératrices et le signe d'une épreuve de lutte contre les structures oppressives de la société. À cet égard Verena Krieger souligne que la femme hystérique devient donc un médium universel, permettant de libérer l'individu de carcans et de mécanismes d'oppression issus d'une bourgeoisie autoritaire (2006 : 7). Elle introduit le désordre, va à l'encontre des conventions. Elle demeure par ailleurs un symbole de liberté, un symbole d'une lutte pour la liberté. Et cette notion de liberté est au centre des pensées surréalistes.

En effet, toutes les parties de la performance sont réunies par cette lutte contre des structures d'oppression.

Dans la première partie de la performance, l'enjeu de la liberté personnelle se symbolise par la manipulation de la danseuse des chaînes qui entourent son corps. À première vue, et si l'on

⁹ Voir les œuvres de: Salvador Dalí, *L'Arc hystérique*, encre, 56 x 76 cm, 1937 ; Max Ernst, couverture de *Livres et Publications Surréalistes*, 1932. La position du corps, tout comme l'expression du visage des femmes, symbolise un désir sexuel. Le corps se penche, en extase, les yeux grands ouverts de la figure féminine sont dirigés vers le haut – le motif que Jean-Martin Charcot définit comme symptomatique de l'hystérie.

considère le caractère érotique sous-jacent de *L'Acte manqué*, l'on pourrait assumer qu'il s'agit ici d'une référence purement sexuelle¹⁰. Cependant, la complexité du bondage est trop importante pour ranger ce dernier uniquement dans une donnée sexuelle, dit Katrin Burtschell (2006 : 54). Effectivement, le motif du bondage est utilisé dans plusieurs contextes dans l'art européen : soit pour représenter des désirs refoulés, pour montrer une femme dominée, pour représenter la féminité, ou encore pour symboliser la liberté de l'imagination. Fait plus significatif encore, le bondage présuppose une contrainte symbolique du corps. De façon plus significative, il renvoie à ce que, malgré les apparences de liberté, l'on est toujours retenu par des liens invisibles (Phillips, 1999 : 190). Ce lien entre les chaînes et l'idée de liberté, rappelle Mircea Eliade, existe depuis toujours dans les représentations et les mythes du bondage (1958 : 157).

Dans le cas de *L'Acte manqué*, les chaînes semblent faire référence à la dépendance ou à l'emprisonnement de l'être humain et à son rêve de se libérer des systèmes d'oppression. Elles remettent en question la volonté de se libérer de ce bondage, afin de libérer l'esprit. Comme une folle, Hélène Vanel livre une bataille féroce avec les chaînes et semble vouloir se libérer de ces éléments qui captivent son esprit et ses désirs.

Le coq vivant qu'Hélène Vanel manipule dans ses bras pendant le *Trèfle incarnat*, reflète également un symbole de lutte contre des structures d'oppression. Depuis le Moyen-âge, le coq protège contre les mauvais esprits, son chant fait fuir les démons et leurs suppôts (Prieur, 1989: 59).

Dans *L'Acte manqué*, l'animal est censé incarner cette libération des démons intérieurs, ou, autrement dit, les désirs enfouis dans l'inconscient. Par le biais de sa performance, Hélène Vanel libère alors, déchaîne ces esprits refoulés, et le coq accentue encore dans un premier temps pareille libération des démons intérieur. Dès lors, l'animal symbolise la délivrance de l'individu de forces pesant fortement sur son être.

Par là même, le coq fait référence à un combat interne, psychique, dit Daniel Couturier (2006 : 60). Il symbolise en sorte, reflète, celui mise en scène par les surréalistes et Hélène Vanel.

La violence des images montrée par les surréalistes dans *L'Acte manqué* est donc bien la preuve de la manière radicale que les membres du groupe poursuivent leur lutte pour la liberté. Hélène Vanel doit donc se comprendre comme un exemple d'individu en révolte contre une société qui refoule ses désirs, ses vœux. Sa performance hystérique est symbolique et permet de libérer l'inconscient.

L'Acte manqué incarne ainsi un portrait, celui de la réaction d'un corps chargé d'une rage psychique qui ne se laisse plus contenir. Un tel corps prouve la nature pure du cerveau, la beauté sauvage de l'inconscient et, selon Don LaCoss, son pouvoir de faire tomber une civilisation (2005 : 50). Les mouvements violents d'Hélène Vanel, sa folie, s'opposent à tout qui est accepté par la société.

C'est pour cela que, malgré l'insistance de James D. Herbert, la performance de 1938 ne doit pas être comprise uniquement comme simple spectacle sensuel. *L'Acte manqué* parvient davantage à saisir la grande gamme de l'interprétation de l'hystérie et interroge également des questions sociales, notamment la place de l'individu dans la société.

La performance marque une manifestation inconsciente d'une « révolte psychosomatique » (LaCoss, 2005 : 38). Et c'est exactement le mot de *révolte* qui devra focaliser l'attention.

BIBLIOGRAPHIE :

ANDRÉ, Jacques ; Jacqueline LANOUZIÈRE ; François RICHARD, *Problématiques de l'hystérie*, Paris : Dunod, 1999.

ARAGON, Louis ; André BRETON, « Le cinquantenaire de l'hystérie », in *La révolution surréaliste*, 15 mars 1928, pp. 20-22.

¹⁰ Nombre d'œuvres surréalistes existent qui présentent le bondage dans un environnement érotique-fétichiste : Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, objet, 14 x 33 x 21 cm, 1936 ; Max Ernst, plusieurs illustrations dans *Une semaine de bonté*, Paris : Éditions Jeanne Bucher, 1934 ; Clovis Trouille, *Justine*, huile sur toile, 1937, ou encore la série photographique que Man Ray crée pour William Seabrook en 1929.

BETTERTON, Rosemary, *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, London/New York : Routledge, 1996.

BONNET, Marguerite, « La rencontre d'André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août-novembre 1916 », in HULAK, Fabienne (ed.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice : Z'édicions, Collection « Singleton », 1992, pp. 115-135.

BOURNEVILLE, D. M. ; P. M. L. REGNARD, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Vol. 1, Paris : V. Adrien Delahaye & Cie, 1878.

BRETON, André, *Das Weite suchen. Reden und Essays*, Frankfurt a. Main : Europäische Verlagsanstalt, 1981.

BRETON, André, « La beauté convulsive », in *Minotaur*, n° 5, 1938, pp. 9-15.

BRETON, André, « La médecine mentale devant le surréalisme », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, pp. 29-32.

BRUGGER, Ingrid, « Der Fiktive Körper des Geisteskranken », in BRUGGER, Ingrid; Peter GORSEN; Klaus ALBRECHT SCHRÖDER (eds.), *Kunst und Wahn*, Cologne : DuMont Buchverlag, 1997, pp. 17-57.

BURTSCHHELL, Katrin, « Gefesselte Objekte – Gefesselte Körper. Bondage zwischen Perversion und Befreiung », in KRIEGER, Verena (ed.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, éditions LIT, 2006, pp. 35-56.

CHARCOT, Jean Martin ; Paul RICHTER, *Les démoniaques dans l'art*, Paris : Macula, 1884 (1887).

CHEVRIER, Alain, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », in GAUCHET, Marcel ; Gladis SWAIN, *Le vrai Charcot. Les chemins imprévus de l'inconscient*, Paris : Calmann-Lévy, 1997, pp. 250-251.

COUTURIER, Daniel, *L'esprit de la girouette*, Cheminements, 2002 (2006).

DALÍ, Salvador ; André PARINAUD, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1973.

DORLEAC, Laurence Bertrand, *L'art en guerre. France 1938-1947*, Paris : Paris Musée, 2012.

Dossier de presse d'André Breton, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (extraits) :

F.D., « Exposition surréaliste », in *Neues Wiener Tageblatt*, 1 février, 1938.

FEGDAL, Charles, « Chez Gradiva », in *La Semaine à Paris*, 18 janvier 1938.

---, « Les surréalistes s'amuseant », in *La Semaine à Paris*, 28 janvier 1938.

JOVIAL, Grincheux, « Le vernissage de l'exposition surréaliste », in *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938.

« La danseuse de St-Paul », in *Paris Var Saint Raphael*, s.a.

« L'école des farceurs », in *Aux Ecoutes*, 22 janvier 1938.

ROGER-MARX, Claude, « Une gala surréaliste à *Beaux-Arts* », in *Le Jour*, 18 janvier 1938.

Serge, « Dans une odeur de café grillé », in *Paris-Midi*, 18 janvier 1938.

« Skandal um eine ‚Kunst‘-Ausstellung », in *Recklinghauser Zeitung*, 25.01.1938.

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris : Hazan, 2004.

EIDENBENZ, Céline, « L'âme renversée. L'arc hystérique et ses corps à rebours autour de 1900 », in *Pulsion(s). Art et déraison*, Namur : Musée Félicien Rops, 2012, pp. 53-88

ELIADE, Mircea, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum*, Olten/Freiburg Breisgau : Walter Verlag, 1958.

FILIPOVIC, Elena, « Surrealism in 1938. The exhibition at war », in SPITERI, Raymond; Donald LACOSS (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Burlington : Ashgate, 2003, pp. 179-203.

FREUD, Sigmund; Josef BREUER, *Studien über Hysterie*, Leipzig et Vienne : Franz Deuticke, 1895, http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/freud_hysterie_1895.

GILMAN, Sander L., « The image of the hysteric », in GILMAN, Sander L. ; Helen KING ; Roy PORTER ; G. S. ROUSSEAU ; Elaine SHOWALTER, *Hysteria beyond Freud*, Los Angeles/Berkley/Londres : University of California Press, 1993, pp. 345-452.

GORSEN, Peter, « Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach », in EIBLMAYR, Silvia; Dirk SNAUWAERT ; Ulrich WILMES ; Matthias WINZEN (eds.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich: Oktagon, 2000, pp. 43-71.

HENRI, Adrien, *Total Art. Environments, Happenings, Performance*, W. W. Norton & Co Inc., 1974.

HERBERT, James D., *Paris 1937. Worlds on exhibition*, Ithaca: Cornell University Press, 1998.

HORST, Louis ; Carroll RUSSELL, *Modern Dance Forms in Relation to Other Modern Arts*, New York : Dance Horizons, 1992.

HUGNET, Georges, *Pleins et déliés. Souvenirs et témoignages 1926-76*, La Chapelle-sur-Loire : Guy Authier, 1972.

KACHUR, Lewis, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and the Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge : MIT Press, 2001.

KRIEGER, Verena, « Einleitung. *L'amour fou* – Die Erotikkonzeption des Surrealismus », in KRIEGER, Verena (ed.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, éditions LIT, 2006, pp. 7-12.

LACOSS, Donald, « Hysterical freedom. Surrealist dance and Hélène Vanel's faulty functions », in *Women & Performance. A Journal of Feminist History*, 15 (2005), pp. 37-61.

Les grands spectacles. 120 Jahre Kunst und Massenkultur, Salzburg: Hatje Cantz, 2005.

« Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles des Fous », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925, p. 29.

LIPPARD, Lucy R., *Surrealists on Art*, Englewood Cliffs : Prentice Hall Inc., 1970.

LOMAS, David, *The Haunted Self : Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven : Yale University Press, 2000.

MAHON, Alyce, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, London: Thames & Hudson, 2005.

MARQUER, Bertrand, *Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique – Jean Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève : Librairie Droz, 2008.

MERLO, Barbara, « De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire », in *Revue Ad Hoc*, 1 (2012), pp. 1-17.

MUNDY, Jennifer ; Dawn ADES ; Vincent GILLE (ed.), *Surrealism. Desire Unbound*, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

NOEL-EVANS, Martha, *Fits and Starts. A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1991.

PASSERON, René, *Surréalisme*, Paris : Terrail/ Édigroup, 2005.

PHILLIPS, Anita, *Défense du masochisme*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1999.

PRIEUR, Jean, *Les symboles universels*, Paris : Éditions Fernand Lanore, 1982 (1989).

RÖSKE, Thomas, « Inspiration und unerreichbares Vorbild. L'art des fous und Surrealismus », in RÖSKE, Thomas; Ingrid VON BEYME (eds.), *Surrealismus und Wabnsinn*, Heidelberg : Editions Das Wunderhorn, 2009, pp. 8-23.

ZINDER, David G., *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, Michigan: UMI Research Press, 1980.