

Danser sur des rivages lointains : les femmes surréalistes britanniques

Dancing on distant shores:
British Women Surrealists

—
Sacha Llewellyn

Le 11 juin 1936, une douzaine d'années après la publication en France du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, le surréalisme fait irruption sur la scène artistique britannique avec l'ouverture, à Londres, de l'Exposition internationale du surréalisme aux Burlington Galleries. Dans *The Studio Magazine*, Alexander Watt attribue cette arrivée tardive du mouvement en Grande-Bretagne à « la lenteur de notre public à prêter l'oreille aux "nouvelles" tendances artistiques qui marquent le continent¹ ». Ce moment décisif, orchestré par une équipe d'éminents partisans du mouvement dirigée par André Breton et Paul Éluard, permet de présenter près de quatre cents peintures, sculptures, objets, collages et dessins de surréalistes européens, ainsi que de quelques artistes britanniques influencés par le surréalisme. Conduits à travers les salles, les visiteurs déconcertés découvrent alors un monde troublant de rêves, de fantasmes érotiques et de juxtapositions inattendues relevant d'une imagination nihiliste, dont l'apogée est le « fantôme du sex-appeal » conçu par Salvador Dalí, performance pendant laquelle l'artiste et poétesse Sheila Legge déambule solennellement, vêtue d'une robe blanche et de longs gants de soirée, portant dans une main une jambe de mannequin, le visage couvert d'un masque de roses. « Ce langage visuel totalement nouveau était bouleversant », se souvient avec enthousiasme Eileen Agar, l'une des rares Britanniques à être exposées. La presse britannique, en revanche, indignée par cette « vague révolutionnaire venue du continent », qualifie l'exposition d'« absurdité de mangeurs de grenouilles » (*The Nottingham Evening Post*), « complètement décadente et malsaine » (*The Daily Mail*), ou évoque les « reliques d'un romantisme dépassé » (*The Telegraph*)². Une femme âgée aurait déclaré : « Je vais prendre un brandy-soda et aller respirer un peu d'air frais à la National Gallery³. » Inévitablement, grâce à toute cette publicité, l'exposition connaît un « succès de scandale » incontesté, attirant en trois semaines quelque vingt-trois mille personnes. Et, malgré l'accueil négatif prévisible, la capacité de ce « nouveau » mouvement à stimuler l'art dans la Grande-Bretagne d'avant-guerre n'a pas échappé à tout le monde : « Cette brise venue de France mettra de l'animation dans notre atmosphère stagnante », écrit Raymond Mortimer dans *The Listener*, « elle redonnera vigueur à quelques écrivains et peintres, fé-

On 11 June 1936, some twelve years after *le Manifeste du surréalisme* was published in Paris, surrealism burst upon the British art scene with the Opening of the International Surrealist Exhibition at London's New Burlington Galleries. Writing in *The Studio Magazine*, Alexander Watt attributed surrealism's late arrival in Britain to 'the dilatoriness of [our] public to lend ear to any of the "new" artistic tendencies of the Continent'¹. This watershed moment, which was orchestrated by a team of leading proponents of the movement led by André Breton and Paul Éluard, showcased nearly 400 paintings, sculptures, objects, collages and drawings by European surrealists (and a number of British artists whose work was influenced by surrealism). Bewildered visitors were ushered through the galleries to witness an unsettling world of dreams, erotic fantasies and unexpected juxtapositions of nihilistic imagination, the apogee of which was Salvador Dalí's living design, 'The Phantom of Sex Appeal', for which artist and poet Sheila Legge drifted solemnly about, wearing a white gown with elbow length gloves, carrying in one hand a mannequin's leg, her identity obscured by a mask of rose blooms. 'This completely new visual language was overwhelming', recalled Eileen Agar, one of the few British women exhibitors, with excitement. The British press, however, spluttered with universal indignation at what they perceived to be 'a revolutionary wave from the Continent', describing the exhibition variously as 'Froggie nonsense' (*The Nottingham Evening Post*), 'thoroughly decadent and unhealthy' (*The Daily Mail*) and 'the relics of an outworn romanticism' (*The Telegraph*)². One old lady was reported as saying, 'I'm going to have a brandy and soda and get a little fresh air in the National Gallery'³. Inevitably, thanks to all the publicity, the exhibition was an undisputed *succès de scandale*, attracting some twenty-three thousand people during its three-week run. And, despite the predictably negative reception, the power of this 'new' movement to stimulate art in pre-war Britain was not lost on everyone: 'This breeze from France will animate our stagnant atmosphere', Raymond Mortimer wrote in *The Listener*, 'invigorate some writers and painters, fertilize some imaginations, and grow a few new orchids to vary the herbaceous monotony of our hardy perennials'.⁴



Fig. 1
Eileen Agar, *Angel of Anarchy*, 1936-1940
Sculpture, matériaux divers
570 x 460 x 317 mm
Londres, Tate Gallery

condera quelques imaginations, et fera pousser quelques nouvelles orchidées qui introduiront de la variété dans la monotonie herbacée de nos plantes vivaces⁴».

En leur qualité de membres du comité britannique, composé de neuf hommes, Roland Penrose, artiste et poète, et Herbert Read, célèbre critique d'art anglais, jouent un rôle important dans la sélection des œuvres, présentées par vingt-sept artistes britanniques, dont cinq femmes. Eileen Agar est la première à être «recrutée». Lorsque Penrose et Read lui rendent visite dans son atelier, elle leur donne l'impression d'être une mystique inspirée: «Nous avons été immédiatement enchantés par la qualité rare de son talent, produit d'une imagination très sensible et d'une clairvoyance féminine⁵.» Pour Breton, cependant, «la meilleure et la plus authentiquement surréaliste» des artistes britanniques est Grace Pailthorpe – une ancienne chirurgienne intéressée par l'analyse freudienne –, qui présente trois œuvres⁶. Trois autres femmes, Sheila Legge, Diana Brinton-Lee et Margaret Nash, sont invitées à exposer des «objets surréalistes». Parmi les quarante-deux artistes non britanniques, sept sont des femmes: Dora Maar, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Toyen, Jacqueline B (Lamba), Gala et Sophie Tæuber-Arp. Les femmes représentaient donc 17 % du total des exposants.

L'exposition de 1936 conduit à la création d'un «groupe surréaliste anglais vaguement constitué», dirigé par le surréaliste belge E.L.T. Mesens et dont la composition fluctuante est déterminée en fonction de la participation de ses membres à des expositions surréalistes telles que «Surrealist Objects and Poems» (1937, London Gallery) ou «Surrealism Today» (1940, Zwemmer Gallery), et leur inclusion dans des périodiques comme *London Bulletin* et *Contemporary Poetry and Prose*. Sous l'influence autoritaire de Mesens, les femmes ne représentent qu'un faible pourcentage du groupe, et la plupart de celles qui ont adhéré, notamment Edith Rimmington et Emmy Bridgwater, ont été officiellement parrainées par des surréalistes masculins. L'adhésion donne un élan bienvenu à ces femmes qui, sur la scène artistique britannique, sont – en termes d'encouragement, de mécénat, d'attention critique et de financement – désavantagées par rapport aux hommes. Revenant sur sa carrière en

As members of the nine-strong, all-male British committee, Roland Penrose, an artist and poet, and Herbert Read, a noted English art critic, were largely responsible for the selection of works by twenty-seven British artists—five of whom were women. Eileen Agar was the first to be 'recruited'. When Penrose and Read visited her in her studio, she appeared to them as an inspired, feminine mystic: 'We were at once enchanted by the rare quality of her talent, the product of a highly sensitive imagination and feminine clairvoyance⁵. For Breton, however, it was Grace Pailthorpe, a former surgeon with an interest in Freudian analysis who contributed three works, who was 'the best and most truly Surrealist' of the British artists⁶. Three further women, Sheila Legge, Diana Brinton-Lee and Margaret Nash, were invited to exhibit 'surrealist objects'. Of the remaining forty-two non-British artists, seven were women: Dora Maar, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Toyen, Jacqueline B (Lamba), Gala and Sophie Tæuber-Arp. Women thus made-up 17 percent of all exhibitors.

The 1936 exhibition led to the creation of a 'loosely constituted English surrealist group' led by the Belgian Surrealist E. L. T. Mesens, the membership of which fluctuated and was determined by participation in surrealist exhibitions including 'Surrealist Objects and Poems' (1937, the London Gallery) and 'Surrealism Today' (1940, Zwemmer Gallery), as well as inclusion in periodicals such as the *London Bulletin* and *Contemporary Poetry and Prose*. Under the authoritative influence of Mesens, women only made up a small percentage of the overall membership and most of those who joined, including Edith Rimmington and Emmy Bridgwater, were officially introduced by male surrealists. Membership gave a welcome boost to these women who, within the British art scene—in terms of encouragement, patronage, critical attention and economic resources—were at a disadvantage when compared to men. Looking back over her career in 1990, Agar considered that 'If I had been on my own, I wouldn't have got anywhere⁷. In 1940, Mesens sought to redefine the 'professionalism' of the group in a way which disproportionately targeted women members. Ithell Colquhoun, a rising star of British surrealism who had recently shared the bill with René Magritte, Pablo Picasso, Man Ray and

1990, Agar estime: « Si j'avais été seule, je ne serais allée nulle part⁷. » En 1940, Mesens cherche à redéfinir le « professionnalisme » du groupe d'une manière qui vise les femmes de manière disproportionnée. Ithell Colquhoun, une étoile montante du surréalisme britannique, qui venait de partager l'affiche avec René Magritte, Pablo Picasso, Man Ray et le marquis de Sade en couverture du *London Bulletin*, est l'une des nombreuses femmes contraintes de démissionner, en l'occurrence pour n'avoir pas voulu modérer l'intérêt qu'elle portait à l'occultisme. Les années 1940 sont donc pour elle une période sombre, avec des possibilités limitées d'exposer et de publier. « Pour mémoire, l'exclusion dont j'ai fait l'objet n'a jamais été autorisée par Breton », rappellera-t-elle plus tard⁸. Étant donné l'ampleur de la mainmise machiste du surréalisme par les hommes, de nombreuses femmes artistes, dont Marion Adnams, Mary Wykeham, Valentine Dobrée et Stella Snead, ont été marginalisées et ont suivi une voie différente tout en restant dans les confins du mouvement.

Le surréalisme a tardé à fleurir en Grande-Bretagne, mais, une fois arrivé, il s'est naturellement enraciné, sans surprise selon Read, qui, dans son introduction au catalogue de 1936, souligne les tendances à l'irrationalité qui traversent la culture anglaise: « Un pays qui a produit deux superréalistes comme William Blake et Lewis Carroll y est enclin par nature⁹. » Ces « pré-surréalistes » sont toutefois moins subversifs que leurs équivalents français – le marquis de Sade, le comte de Lautréamont et Alfred Jarry – et certains commentateurs y voient la raison de l'échec du mouvement britannique à rendre « la véritable passion, la terreur et l'excitation [...] de la Révolution surréaliste¹⁰ ». Agar déplore que « *le surréalisme anglais ait été vaincu par le caractère anglais* », qui « ignore honteusement » des questions politiques aussi urgentes que la montée du fascisme¹¹. Son *Angel of Anarchy* (1936-40) aux yeux bandés, l'une des sculptures les plus fortes réalisées par des surréalistes britanniques, exprime son pressentiment face à l'avenir incertain de l'Europe.

De nombreuses artistes britanniques parmi les plus radicales vont quitter la Grande-Bretagne à la recherche de nouveaux horizons, leur destination privilégiée étant la France, et en particulier Paris, le centre intel-

the Marquis de Sade on the front cover of *the London Bulletin*, was one of several women who were forced to resign, in her case for refusing to curtail an interest in the occult. As a result, the 1940s proved a bleak time for her, with exhibiting and publishing opportunities curtailed. 'For the record the ban against me was never authorised by Breton', she later recalled⁸. Given the extent to which surrealism was colonised by the macho, many women artists, including Marion Adnams, Mary Wykeham, Valentine Dobrée and Stella Snead, remained on the margins, establishing a stance that was different from, but still within the bounds of the movement.

Although Surrealism was late to flower in Britain, once it had arrived it took root naturally, not surprisingly, according to Read who, in his introduction to the 1936 catalogue, highlighted the tendencies to irrationality which ran through English culture: 'A nation which has produced two such superrealists as William Blake and Lewis Carroll is to the manner born⁹'. However, these 'pre-surrealists' were less subversive than their French equivalents—including the Marquis de Sade, the Comte de Lautréamont and Alfred Jarry—and as such were cited by some commentators as the reason behind the British movement's failure to encompass 'the true passion terror and excitement...of la Révolution surréaliste¹⁰'. Agar bemoaned that '*English surrealism was defeated by the English character*', with pressing political issues, such as the rise of Fascism, 'shamefully ignored¹¹'. Her blindfolded *Angel of Anarchy* (1936-40), one of the most powerful sculptures made by a British surrealist, alludes to her sense of foreboding about Europe's uncertain future.

Many of Britain's more radical women artists left Britain in search of new horizons, with France, and in particular Paris—surrealism's recognised intellectual and artistic centre—a favoured destination. '*The atmosphere was exhilarating*', recalled Paule Vézelay, who lived in Paris in the 1920s and 30s. '*There was nothing like it in England in those days. The French loved people who were doing something original and authentic*'¹². Taking a studio in Montparnasse, she changed her name from Marjorie Watson Williams to Paule Vézelay (which sounded masculine in English) as a way of identifying with the School of Paris. Quickly

lectuel et artistique reconnu du surréalisme. «*C'était une ambiance exaltante*», se souvient Paule Vézelay, qui a vécu à Paris dans les années 1920 et 1930: «*Il n'y avait rien de comparable en Angleterre à l'époque. Les Français aimaient les gens qui créaient des choses originales et authentiques*¹².» Louant un atelier à Montparnasse, elle change son nom – Marjorie Watson Williams – en Paule Vézelay (qui, en anglais, a une consonance masculine) pour s'identifier à l'École de Paris. S'intégrant rapidement dans le courant culturel parisien, elle noue une relation amoureuse avec André Masson et compte parmi ses amis Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp, Pablo Picasso et Gertrude Stein. En 1930, à l'occasion de son exposition personnelle à la galerie Vavin-Raspail, pour laquelle le poète surréaliste Robert Desnos écrit l'introduction du catalogue, Vézelay est saluée par *Le Journal des débats politiques et littéraires* comme «la Marie Laurencin du surréalisme¹³».

Mesens fait remarquer avec ironie qu'Eileen Agar est «née en 1901 à Buenos Aires et née une seconde fois dans la rue [Victor]-Schœlcher» (où elle loue un atelier à partir de 1928). Sa première rencontre avec l'art surréaliste est un tableau de Max Ernst exposé dans la vitrine d'une galerie: «Je ne connaissais même pas le mot "surréalisme" à l'époque, mais j'ai été très attirée par ce tableau¹⁴.» Elle rencontre de nombreux surréalistes français et noue une amitié durable et intime avec le poète surréaliste Paul Éluard. L'une de ses premières tentatives de composition surréaliste, *Three Symbols* (1933), qui inclut Notre-Dame et le viaduc de Garabit de Gustave Eiffel, est à bien des égards un hommage au pays qui a nourri son inspiration. Dans les années 1920 et 1930, Paris est également une destination régulière pour Ithell Colquhoun, qui suit des cours à l'Académie Colarossi, connue pour ses méthodes libérales et, notamment, pour permettre aux étudiantes d'avoir accès à des modèles masculins. En 1939, Man Ray la photographie serrant dans ses bras une gerbe de blé. La même année, elle rend visite à Jacqueline Lamba et André Breton dans leur atelier de la rue Fontaine, dont les murs, se rappelle-t-elle, étaient «tapissés» d'œuvres surréalistes, y compris de boîtes-vitrines contenant des papillons tropicaux¹⁵. Elle discute avec Breton des procédés automatiques et approfondit ses connaissances de la technique lors d'un

becoming part of the Parisian cultural mainstream, she formed a romantic relationship with André Masson and counted Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp, Pablo Picasso and Gertrude Stein among her friends. In 1930, on the occasion of her solo show at the Galerie Vavin Raspail, for which the surrealist poet Robert Desnos wrote the catalogue introduction, Vézelay was hailed by *Le Journal des débats politiques et littéraires* as 'la Marie Laurencin du surréalisme'¹³.

Mesens observed with irony that Eileen Agar was 'born in 1901 in Buenos Aires [and] reborn in the rue [Victor]-Schœlcher', (where she rented a studio from 1928). Her first encounter with surrealist art was a painting by Max Ernst displayed in a gallery window: 'I didn't even know the word "surrealism" then, but I was very attracted to it'¹⁴. She met many of the French surrealists and struck up a lasting and intimate friendship with the surrealist poet, Paul Éluard. One of her first forays into surrealist composition, *Three Symbols* (1933), with its inclusion of Notre Dame and Gustave Eiffel's Garabit Viaduct, was in many ways an homage to the country that provided her with inspiration. During the 1920s and 30s, Paris was also a regular destination for Ithell Colquhoun, who attended lessons at the Académie Colarossi, known for its liberal approach in allowing female students access to the male life model. In 1939, she was photographed by Man Ray clutching a sheaf of wheat and in the same year she visited Jacqueline Lamba and André Breton in their studio in Rue Fontaine, recalling how the walls were 'papered' with Surrealist artworks, including cases of tropical butterflies¹⁵. She discussed automatic processes with Breton, and furthered her knowledge of the technique during a trip to Chemillieu, where she met the Chilean painter, Roberto Matta. In 1949, she published 'The Mantic Stain', a theoretical essay about her method and approach, which she claimed was 'the first study of [automaticism] to be published in English'¹⁶. Marion Adnams, a surrealist artist from Derby, recollected how she, too, 'fell in love' with Paris during the 1930s. Her subtle, dreamlike landscapes, which she said were inspired by the Comte de Lautréamont's surrealist ideal of 'a chance encounter of an umbrella and a sewing machine on an operating table', often featured paper dolls of the kind she first

séjour à Chemillieu, où elle rencontre le peintre chilien Roberto Matta. En 1949, elle publie *The Mantic Stain*, un essai théorique sur sa méthode et son approche, qui, selon elle, est « la première étude sur [l'automatisme] publiée en anglais¹⁶ ». Marion Adnams, artiste surréaliste originaire de Derby, se souvient elle aussi être « tombée amoureuse » de Paris dans les années 1930. Ses paysages subtils et oniriques – inspirés, selon elle, de l'idéal surréaliste du comte de Lautréamont, à savoir « la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table d'opération » –, figurent souvent des poupées en papier, semblables à celles qu'elle avait vues pour la première fois dans une vitrine parisienne et qui l'avaient « stupéfaite¹⁷ ». Le rejet par Leonora Carrington de son éducation bourgeoise et sa fugue vers Paris, en 1937, puis à Saint-Martin-d'Ardèche, pour retrouver son premier grand amour, le surréaliste allemand Max Ernst, sont bien documentés. Dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940), Breton décrit comment un jour, dans un grand restaurant parisien, elle a ôté ses chaussures pour s'enduire les pieds de moutarde ! Ses maniérismes et ses comportements étranges faisaient d'elle une muse idéale pour les surréalistes, bien que Carrington ait nié toute idée de ce genre : « *Je n'avais pas le temps d'être la muse de qui que ce soit... J'étais trop occupée à me rebeller contre ma famille et à apprendre à être une artiste*¹⁸. »

En 1980, dans une lettre à l'*Oxford Art Journal*, Colquhoun reproche à Breton d'avoir écrit « que la femme soit libre et adorée », alors qu'en réalité, les femmes étaient « autorisées mais non nécessaires¹⁹ ». Au cœur du projet surréaliste, les femmes occupaient en effet une place ambiguë. D'un côté, on leur promettait de pouvoir se libérer des conventions sociales et sexuelles répressives, de l'autre, elles risquaient d'être enfermées dans le rêve narcissique des désirs masculins traditionnels. Vénérées et craintes, objectifiées et avilies, les femmes étaient tout à la fois des femmes-enfants, des créatures célestes, des muses, des sorcières, des objets érotiques et des femmes fatales. Célébrées dans des poèmes et des récits, des tableaux et des photographies, elles faisaient office de « conducteur merveilleusement magnétique » – pour citer Breton –, de source ultime d'inspiration masculine. En réponse aux discours et aux représentations profondément

stumbled upon in a Parisian shop window display, which 'rooted [me] to the ground in astonishment'¹⁷. Leonora Carrington's defiance of her bourgeois upbringing and escape to Paris in 1937, and later Saint-Martin-d'Ardèche, to be with her first great love, the German surrealist Max Ernst, is well documented. In *Anthology of Black Humour* (1940), Breton described how, in an elegant Parisian restaurant, Carrington once removed her shoes and covered her feet with mustard, concluding that her peculiar mannerisms and 'uncanny' ways made her an ideal muse for the surrealists. Carrington, however, denied any notion of this: '*I didn't have time to be anyone's muse ... I was too busy rebelling against my family and learning to be an artist.*'¹⁸

In 1980, Colquhoun wrote a letter to the *Oxford Art Journal* in which she referred disparagingly to Breton for writing about the 'free and adored' woman, when in fact women were 'permitted not required'¹⁹. At the heart of the Surrealist project women occupied an ambiguous reality. On the one hand they were promised freedom from repressive social and sexual conventions; but they also risked being caught up in a narcissistic dream state of traditional male desires. Revered and simultaneously feared, objectified and debased, women were at once *femme-enfants*, celestial creatures, muses, sorceresses, erotic objects and *femme fatales*. Celebrated in poems and narratives, paintings and photographs, women functioned as a sort of 'conducteur merveilleusement magnétique' – to quote Breton – the ultimate source of male inspiration. In response to Surrealism's deeply patriarchal discourses and representations, many women artists mapped out their own autonomous identities within the movement – and none more so than the British women surrealists. Transforming and appropriating the iconography that male surrealists ascribed to them, they penetrated their own private dream states to conjure idealised realms centred on the female condition. In a sense, their imagery performs what the French philosopher Michel Foucault called a 'reverse discourse', a strategy that transmutes a debased position into a challenging presence²⁰. As Agar opined, women Surrealists were "a minority within a minority", taking "deviance as a principle of creativity"²¹.

INTERNATIONAL SURREALIST BULLETIN

No. 4 ISSUED BY THE SURREALIST GROUP IN ENGLAND
PUBLIÉ PAR LE GROUPE SURREALISTE EN ANGLETERRE

BULLETIN INTERNATIONAL DU SURREALISME

PRICE ONE SHILLING

SEPTEMBER 1936



THE INTERNATIONAL SURREALIST EXHIBITION

The International Surrealist Exhibition was held in London at the New Burlington Galleries from the 11th June to 4th July 1936.

The number of the exhibits, paintings, sculpture, objects and drawings was in the neighbourhood of 390, and there were 68 exhibitors, of whom 23 were English. In all, 14 nationalities were represented.

The English organizing committee were: Hugh Sykes Davies, David Gascoyne, Humphrey Jennings, Rupert Lee, Diana Brinton Lee, Henry

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME

L'Exposition Internationale du Surréalisme s'est tenue à Londres aux New Burlington Galleries du 11 Juin au 4 Juillet 1936.

Elle comprenait environ 390 tableaux, sculptures, objets, collages et dessins. Sur 68 exposants, 23 étaient anglais. 14 nations étaient représentées.

Le comité organisateur était composé, pour l'Angleterre, de Hugh Sykes Davies, David Gascoyne, Humphrey Jennings, Rupert Lee, Diana Brinton Lee, Henry Moore, Paul Nash, Roland Penrose, Herbert Read, assistés par

1

Fig. 2
Couverture de l'*International Surrealist Bulletin*, n° 4, septembre 1936
Lithographie
Leeds, The Sherwin Collection



Fig. 3

Photographie de groupe prise à l'«International Surrealist Exhibition» à Londres, 1936

– Rupert Lee, Diana Brinton-Lee, Edouard Léon Théodore Mesens, Roland Penrose, Nusch Eluard, Stellan Mörner, Eileen Agar, Herbert Read, Paul Eluard, Edward James, Salvador Dalí –

Photographie noir et blanc

94 × 112 mm

Londres, Tate Gallery

Inv. M01000

patriarcales du surréalisme, de nombreuses femmes artistes ont affirmé leur propre identité au sein du mouvement, et les femmes surréalistes britanniques n'ont pas fait exception. S'appropriant et transformant l'iconographie que les surréalistes masculins leur attribuaient, elles sont entrées dans des états oniriques intimes pour évoquer des royaumes idéalisés centrés sur la condition féminine. En un sens, leur imagerie concrétise ce que Michel Foucault a appelé un « discours en retour », c'est-à-dire une stratégie qui transforme une position d'avalissement en une présence stimulante²⁰. **Comme le dit Agar, les femmes surréalistes – minorité au sein d'une minorité – ont fait de la déviance « un principe de créativité²¹ ».**

Négligées pendant des décennies, les femmes surréalistes britanniques ont bénéficié ces derniers temps d'un regain d'attention bien mérité. En Grande-Bretagne comme dans d'autres pays, nous pouvons nous réjouir que des expositions monographiques et collectives aient permis de porter leur exceptionnelle contribution vers des rivages plus lointains. En 1991, âgée de quatre-vingt-onze ans, Agar écrivait : **« À l'époque, nous pensions vraiment que le surréalisme allait changer le monde, que les choses ne seraient plus jamais comme avant. Cela ne s'est pas produit, bien sûr²². »** Avec ses consœurs surréalistes, elle avait rêvé d'un monde fondé sur les valeurs de l'amour, de la liberté, de l'égalité, de la poésie et de la paix. Leur vision n'a jamais eu plus de sens qu'aujourd'hui.

In recent years, British women surrealists, after decades of neglect, have enjoyed a richly deserved flurry of attention. With monographic and group shows in Britain and abroad, we can be grateful that their unique contribution is now dancing on more distant shores. In 1991, aged 91, Agar wrote, *'Back then we really felt that surrealism was going to change the world, that things simply would not be the same again. It never happened, of course'*²². Along with her fellow women surrealists, Agar had dreamed of a world sustained through the values of love, liberty, equality, poetry and peace. Their vision has never been more vital than it is today.

Notes

- ¹ Alexander Watt, « The Art World of Paris », *The Studio Magazine*, vol. 12, juillet 1936, p. 67.
- ² Concernant la réaction de la presse, voir Michel Remy, « British Surrealism in the Picture », dans *British Surrealism Fifty Years On*, cat. exp., The Mayor Gallery, mars-avril 1986, p. 13.
- ³ Cité dans Julian Symons, *The Thirties; A Dream Revolved*, House of Stratus, 2001, p. 75.
- ⁴ Raymond Mortimer, « The Art of Displeasing », *The Listener*, 17 juin 1936, p. 1150.
- ⁵ Cité dans Dawn Ades, « Notes on Two Women Surrealist Painters: Eileen Agar and Ithell Colquhoun », *Oxford Art Journal*, vol. 2, n° 1, avril 1980, p. 37.
- ⁶ Cité dans Patrick Elliott, *Another World: Dalí, Magritte, Miró and les surréalistes*, cat. exp., Scottish National Gallery of Modern Art, 2010, p. 151.
- ⁷ Eileen Agar, interviewée par Cathy Courtney pour « National Life Stories: Artist Lives », transcription de la British Library C466/01.
- ⁸ Ithell Colquhoun, « Canvas in the Wind », dans *Ithell Colquhoun: Surrealism, Paintings, Drawings, Collages, 1936-1976*, Penzance, Newlyn-Orion Galleries, 1976.
- ⁹ Herbert Read, « Introduction », Catalogue of the International Surrealist Exhibition, New Burlington Galleries, 1936, p. 13.
- ¹⁰ « Surrealism reviewed by Humphrey Jennings », *Contemporary Poetry and Prose*, n° 8, décembre 1936, p. 167.
- ¹¹ Eileen Agar and Andrew Lambirth, *A Look at my Life*, Methuen Publishing, 1988, p. 123.
- ¹² June Rose, « Mme Vézelay – Avant-garde in Barnes », *The Times*, 16 octobre 1968.
- ¹³ Paul Fierens, « L'exposition des superindépendants », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 novembre 1930. Pour Vézelay, le surréalisme pur est une phase passagère et en 1934, le langage formel de son art est passé à l'abstraction pure, ce qui lui a valu d'être invitée à rejoindre le groupe Abstraction Création.
- ¹⁴ Eileen Agar interviewée par Cathy Courtney pour *National Life Stories: Artist Lives*, transcription British Library C466/01.
- ¹⁵ Ithell Colquhoun, « Canvas in the Wind », dans *Ithell Colquhoun: Surrealism, Paintings, Drawings, Collages, 1936-1976*, op. cit.
- ¹⁶ Ithell Colquhoun, « The Mantic Stain », *Enquiry 2*, n° 4, 1949, p. 15-21.
- ¹⁷ Marion Adnams, *The Enchanted Country*, manuscrit non daté, p. 24.
- ¹⁸ Cité dans Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, 1985, p. 66.
- ¹⁹ *Ibid.* note 16; Ithell Colquhoun réagit à l'essai de Dawn Ades, « Notes on Two Women Surrealist Painters: Eileen Agar and Ithell Colquhoun », *Oxford Art Journal*, vol. 3, n° 1, avril 1980.
- ²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, « Tel », 1976.
- ²¹ Cité dans Sybil Oldfield, *This Working-Day World, Women's Lives and Culture(s) in Britain 1914-1945*, CRC Press, 1994, p. 166.
- ²² « Greatest of all the Surrealists, Eileen Agar recalls her friend, Max Ernst », *The Sunday Telegraph*, 10 février 1991.

Notes

- ¹ Alexander Watt, 'The Art World of Paris', *The Studio Magazine*, Volume 12, July 1936, p.67
- ² For the Press response, see Michel Remy, 'British Surrealism in the Picture', in *British Surrealism Fifty Years On*, exh. cat. The Mayor Gallery, March – April 1986, p.13
- ³ Quoted in Julian Symons, *The Thirties: A Dream Revolved* (House of Stratus: 2001) p.75
- ⁴ Raymond Mortimer, 'The Art of Displeasing', *The Listener*, 17 June, 1936, p.1150
- ⁵ Quoted in Dawn Ades, 'Notes on Two Women Surrealist Painters: Eileen Agar and Ithell Colquhoun', *Oxford Art Journal*, vol. 2, no.1, April 1980, p.37
- ⁶ Quoted in Patrick Elliott, *Another World: Dalí, Magritte, Miró and the Surrealists*, exh. Cat. Scottish National Gallery of Modern Art: 2010, p.151
- ⁷ Eileen Agar interviewed by Cathy Courtney for National Life Stories: Artist Lives, British Library transcript C466/01
- ⁸ Ithell Colquhoun, 'Canvas in the Wind', in *Ithell Colquhoun: Surrealism, Paintings, Drawings, Collages, 1936-76* (Penzance: Newlyn-Orion Galleries), 1976
- ⁹ Herbert Read, 'Introduction', Catalogue of the International Surrealist Exhibition, New Burlington Galleries, 1936, P.13
- ¹⁰ 'Surrealism reviewed by Humphrey Jennings', *Contemporary Poetry and Prose*, no.8 (December 1936), p.167
- ¹¹ Eileen Agar and Andrew Lambirth, *A Look at my Life*, (Methuen Publishing, 1988), p.123
- ¹² June Rose, 'Mme Vézelay – Avant-garde in Barnes', *The Times*, 16 October 1968
- ¹³ Paul Fierens, 'L'exposition des superindépendants', *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 novembre 1930. For Vézelay, pure surrealism was a passing phase and by 1934 the formal language of her art had passed into pure abstraction, on account of which she was invited to join the group Abstraction Création.
- ¹⁴ Eileen Agar interviewed by Cathy Courtney for *National Life Stories: Artist Lives*, British Library transcript C466/01
- ¹⁵ Ithell Colquhoun, 'Canvas in the Wind', in *Ithell Colquhoun: Surrealism, Paintings, Drawings, Collages, 1936-76* (Penzance: Newlyn-Orion Galleries), 1976
- ¹⁶ Ithell Colquhoun, 'The Mantic Stain', *Enquiry 2*, no. 4, 1949, p.15-21.
- ¹⁷ Marion Adnams, *The Enchanted Country*, undated manuscript, p.24
- ¹⁸ Quoted in Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, (Thames and Hudson: 1985) p.66
- ¹⁹ *Ibid* note 16, Ithell Colquhoun in response to Dawn Ades' essay, 'Notes on Two Women Surrealist Painters: Eileen Agar and Ithell Colquhoun', *Oxford Art Journal*, vol. 3, no. 1, April 1980, 'Women in Art' *Oxford Art Journal*, volume 4, number 1, July 1981, p.65
- ²⁰ Michel Foucault, *The History of Sexuality* vol.1 (Vintage Books: 1990) p.101
- ²¹ Quoted in Sybil Oldfield, *This Working-Day World, Women's Lives and Culture(s) in Britain 1914-1945*, (CRC Press: 1994) p.166
- ²² 'Greatest of all the Surrealists, Eileen Agar recalls her friend, Max Ernst', *The Sunday Telegraph*, February 10, 1991



Cat. 22
 Eileen Agar, *The Butterfly Bride*,
 1938
 Collage, gouache et matière organique
 27,5 x 20,5 cm
 Collection particulière, Londres