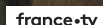


l'écart absolu
25 mars – 24 juillet 2022

Toyen

M M M MUSÉE
D'ART MODERNE
DE PARIS

Toyen, Le Paravent, 1936, huile sur toile, 115 x 73 cm, Musée d'Art Moderne de Paris © Paris Musées, Musée d'Art Moderne, Dist. RMN-Grand Palais / Image Ville de Paris © ADAP, Paris 2022



#ExpoToyen

Sommaire

Communiqué de presse	2
Parcours de l'exposition	3
Catalogue	12
Programmation culturelle	28
Informations pratiques	32
Paris Musées	33

Toyen, l'écart absolu

25 mars – 24 juillet 2022



Présentée successivement à Prague, Hambourg et Paris, cette rétrospective de l'œuvre de Toyen (1902-1980) constitue un événement qui permet de découvrir la trajectoire exceptionnelle d'une artiste majeure du surréalisme qui s'est servie de la peinture pour interroger l'image. Cent-cinquante œuvres (peintures, dessins, collages et livres venant de musées et de collections privées) sont présentées dans un parcours en cinq parties. Celles-ci rendent compte de la façon dont se sont articulés les temps forts d'une quête menée en « écart absolu » de tous les chemins connus.

Née à Prague, Toyen traverse le siècle en étant toujours à la confluence de ce qui se produit de plus agitant pour inventer son propre parcours. Au cœur de l'avant-garde tchèque, elle crée avec Jindřich Štyrský (1899-1942) « l'artificialisme » se réclamant d'une totale identification « du peintre au poète ». À la fin des années 20, ce mouvement est une saisissante préfiguration de « l'abstraction lyrique » des années cinquante. Mais l'intérêt de Toyen pour la question érotique, comme sa détermination d'explorer de nouveaux espaces sensibles, la rapprochent du surréalisme. Ainsi est-elle en 1934 parmi les fondateurs du mouvement surréaliste tchèque. C'est alors qu'elle se lie avec Paul Eluard et André Breton.

Durant la seconde guerre mondiale, elle cache le jeune poète juif Jindřich Heisler (1914 -1953), tandis qu'elle réalise d'impressionnants cycles de dessins, afin de saisir l'horreur du temps. En 1948, refusant le totalitarisme qui s'installe en Tchécoslovaquie, elle vient à Paris pour y rejoindre André Breton et le groupe surréaliste. Si elle participe à toutes ses manifestations, elle y occupe une place à part, poursuivant l'exploration de la nuit amoureuse à travers ce qui lie désir et représentation.

Singulière en tout, Toyen n'a cessé de dire qu'elle n'était pas peintre, alors qu'elle est parmi les rares à révéler la profondeur et les subtilités d'une pensée par l'image, dont la portée visionnaire est encore à découvrir.

L'exposition est organisée par le Musée d'Art Moderne de Paris, la Galerie Nationale de Prague, et la Hamburger Kunsthalle, Hambourg.

Un catalogue est publié aux éditions Paris Musées (349 pages, 49 €).

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Directeur du Musée d'Art Moderne
Fabrice Hergott

Commissaires

Annie Le Brun, écrivain
en collaboration avec
Dr. Annabelle Görgen-Lammers,
Hamburger Kunsthalle, Hambourg et
Dr. Anna Pravdová, Galerie Nationale
de Prague

Rejoignez le MAM



mam.paris.fr
#expoToyen

Toyen, *Le Paravent*, 1966
Paris Musées, Musée d'Art Moderne
Dist. RMN-Grand Palais / image ville de Paris
© ADAGP, Paris 2022

Informations pratiques

Musée d'Art Moderne de Paris
11 Avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél. 01 53 67 40 00
www.mam.paris.fr

Ouvert du mardi au dimanche
De 10h à 18h

Nocturne le jeudi jusqu'à 21h30

Billetterie

Plein tarif : 13 €
Tarif réduit : 11 €

Responsable des Relations Presse

Maud Ohana
maud.ohana@paris.fr
Tél. 01 53 67 40 51

III - CACHE-TOI, GUERRE! (1939-1946)

Dès les débuts de la guerre, Toyen cherche à saisir l'horreur, en s'en remettant de plus en plus à la rigueur de son dessin. Elle y parvient magistralement à travers les grands cycles que sont *Tir* (1939-1940) et *Cache-toi, guerre!* (1940-1944). Au plus loin des solutions réalistes de l'art engagé, elle figure un monde dont tout horizon a disparu, mais où ne subsistent, comme surprenants révélateurs de l'atrocité de l'époque, que jouets brisés et spectres animaux, témoins muets de l'innocence et du merveilleux anéanti. Justement ce que, durant cette période, Toyen n'en continue pas moins d'affirmer, envers et contre tout.

Ainsi, dès 1941, alors qu'elle cache chez elle Jindřich Heisler, traqué en tant que juif, elle compose avec lui *Depuis les casemates du sommeil*, une suite de « poèmes réalisés », se retournant en imprévisible offensive lyrique contre le malheur des temps.

C'est dans cette perspective de haute révolte que Toyen recommence à peindre à partir de 1942. Aussi terribles que soient alors ses tableaux, leur seule existence témoigne d'une puissance de conjuration proportionnelle. Plus encore, elle y fait preuve d'une virtuosité tragique telle que, d'un tableau l'autre, semble s'y résoudre l'énigme de la représentation.



Toyen
Dessin du cycle *Tir*, 1939
Encre de Chine
31 x 39,5 cm
Paris, collection particulière
© Photo Katrin Backes et Sylvain Tanquerel
© ADAGP, Paris, 2022

Biographie

1902

Marie Čermínová naît le 21 septembre, à Prague.

1919-1922

Elle se sépare de sa famille pour rejoindre l'extrême gauche et le milieu artistique.

1922

Rencontre avec le jeune peintre Jindřich Štyrský.

1923

Ensemble, ils rejoignent le groupe d'avant-garde Devětsil, tandis qu'elle commence à signer du nom de « Toyen », qu'elle s'est choisi d'après le mot français « Citoyen ».

1924

Début des voyages et séjours à Paris.

1925

Départ à Paris avec Štyrský pour 3 ans. Ils sont invités à l'exposition *L'Art d'aujourd'hui*.

1926

Ils exposent à la Galerie d'Art contemporain et ils créent le mouvement de l'Artificialisme.

1927

Exposition *Štyrský et Toyen*, préfacée par Philippe Soupault à la Galerie Vavin.

Parution à Prague du *Guide de Paris et de ses environs* que Toyen cosigne avec Štyrský et Vincenc Nečas.

1929

De retour à Prague, grande activité picturale se conjuguant avec de multiples travaux graphiques et l'ouverture en compagnie de Štyrský d'un atelier de décoration.

1930 -1932

Nombreuses expositions de Toyen et Štyrský en Tchécoslovaquie et à l'étranger.

Fln 1932

L'un et l'autre exposent lors de la manifestation « *Poesie 32* », présentant à Prague l'art moderne tchèque avec des œuvres d'artistes internationaux pour la plupart surréalistes (Ernst, Tanguy, Dalí, Miró, Giacometti...).

1934

21 mars, Toyen est avec Štyrský parmi les fondateurs du Groupe Surréaliste en Tchécoslovaquie.

1935

Venue à Prague d'André Breton et Paul Éluard, début avril. Deux mois plus tard, à Paris, Toyen et Štyrský font la connaissance de Benjamin Péret, Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dalí, Claude Cahun, Joan Miró, Man Ray...

1937-1938

Période de création intense.

1939

15 mars : les troupes allemandes envahissent la Bohême et la Moravie. Le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie entre dans la clandestinité.

Catalogue

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Toyen, l'écart absolu

Annie Le Brun

I MIRAGES

1919-1929

Chronologie

Anna Pravdová, Bertrand Schmitt

Un baiser par TSF

Karel Srp

Entre abstraction et surréalisme, 1925-1928

Anna Pravdová

Le guide de Paris et de ses environs

Meghan Forbes

Lumières de l'artificialisme

Karel Srp

Le théâtre de l'aura. Toyen et le spectacle

Annie Le Brun

II LA FEMME MAGNÉTIQUE

1930-1938

Chronologie

Anna Pravdová, Bertrand Schmitt

Toyen expose à « Poésie 1932 » : une étape vers le Surréalisme

Françoise Caille

Entre Prague et Paris : échanges, théorie et amitié

Annabelle Görgen-Lammers

« Je ne sais presque rien du sentiment qui m'attire vers vous »

Paul Eluard, lettres à Toyen

« Revenez vite. » Yves Tanguy, lettre à Toyen

Entre plis et fissures : fantômes et apparitions

Annabelle Görgen-Lammers

Un aspect à ne pas négliger : Toyen et le livre

Jindřich Toman

Toyen et les spectres qui hantent l'Europe de l'entre-deux-guerres

Barbora Bartůňková

III CACHE-TOI, GUERRE!

1939-1946

Chronologie

Anna Pravdová, Bertrand Schmitt

Toyen et les années de guerre

Fabrice Hergott

Toyen

Poème de Jindřich Heisler

« Je n'ai absolument pas changé »

Lettre de Toyen à Benjamin Péret

IV LE DEVENIR DE LA LIBERTÉ

1946-1965

Chronologie

Anna Pravdová, Bertrand Schmitt

Ruptures inaugurales. Toyen et la politique dans l'après-seconde guerre

Bertrand Schmitt

**Les archipels de l'amitié. Toyen et le groupe surréaliste parisien
1947-1957**

Bertrand Schmitt

Tiens, voilà la baronne !

Jean-Jacques Lebel

Vertiges et prestiges de la nuit. Toyen, 1957-1969

Bertrand Schmitt

V LE NOUVEAU MONDE AMOUREUX 1966-1980

Chronologie

Anna Pravdová, Bertrand Schmitt

Une illimitée passion d'être

Radovan Ivšić

Les affinités électives. L'aventure des éditions *Maintenant*

Anna Pravdová

Le luxe à l'état sauvage. Toyen et l'érotisme

Annie Le Brun

TEXTES CHOISIS

PHILIPPE SOUPAULT (1927)

KAREL TEIGE (1928)

VÍTĚZSLAV NEZVAL (1938)

KAREL TEIGE (1938)

ANDRÉ BRETON (1953)

BENJAMIN PÉRET (1953)

CHARLES ESTIENNE (1955)

LIVRES ILLUSTRÉS PAR TOYEN

Éditions Paris Musées, 349 pages, 49 €

EXTRAITS DU CATALOGUE

AVANT-PROPOS

FABRICE HERGOTT, Directeur du Musée d'Art Moderne de Paris

ALICJA KNAST, Directrice générale de la Galerie Nationale de Prague

ALEXANDRE KLAR, Directeur de la Hamburger Kunsthalle

Toyen est considérée aujourd'hui comme l'une des artistes les plus importantes du XXe siècle. Aussi diverse que révolutionnaire, son œuvre, nourrie d'échanges avec les grands poètes et penseurs de son époque, témoigne de soixante années d'une activité artistique ininterrompue. Membre influent de l'avant-garde tchèque à Prague, sa ville natale, elle se rendit souvent à Paris à partir du milieu des années vingt, suivit de loin les débuts du mouvement surréaliste, avant de le rejoindre dans les premières années de la décennie suivante. Lors de la Seconde Guerre mondiale, elle subit l'occupation allemande à Prague, puis, à la suite de la prise du pouvoir par les communistes, décida de s'exiler à Paris en 1947. La Tchécoslovaquie occupa une place à part sur la carte du surréalisme international et, dès le début, André Breton reconnut en Toyen son « amie entre toutes les femmes », célébrant ainsi la singularité de celle-ci, mais aussi le rôle déterminant qu'elle avait joué dans la « capitale magique de l'Europe » qu'était Prague avant la guerre. Toyen connut un succès précoce, avec des expositions personnelles à Paris, Brno et Prague, et ce jusque dans les années soixante. Mais subissant l'éclipse du surréalisme au cours des dernières années de sa vie, c'est presque une inconnue qui disparut à Paris en 1980, même si, après la « dissolution » du groupe surréaliste parisien en 1969, elle resta liée avec les artistes de la jeune génération et poursuivit son travail jusqu'à sa mort. À part l'hommage qui lui fut rendu à Paris en 1982, aux côtés de Jindřich Štyrský et de Jindřich Heisler, les grandes expositions collectives en France ou en Allemagne, où même les historiens de l'art la connaissaient à peine, accueillirent seulement quelques-unes de ses œuvres. La première rétrospective majeure qui lui fut consacrée à la Galerie de la Ville de Prague, en 2000, démontra l'ampleur et la qualité de son œuvre. Il revient au musée d'Art moderne de Saint Étienne de l'avoir en partie reprise en 2002. Aujourd'hui, il est évident que les questions existentielles que Toyen aborda pour atteindre à toujours plus de liberté semblent particulièrement d'actualité, qu'il s'agisse de l'identité sociale, politique, sexuelle ou artistique... C'est en ce sens que la coopération européenne entre nos trois musées est à souligner.

Annabelle Görgen-Lammers, conservatrice à la Hamburger Kunsthalle, en a eu l'idée et est à l'origine de cette initiative, avec pour résultat la première exposition personnelle de Toyen en Allemagne.

Celle-ci s'inscrit dans la succession de (re)découvertes de femmes artistes du monde entier comme dans la série d'expositions sur le surréalisme qu'elle a organisées à la Hamburger Kunsthalle. La présence d'Annie Le Brun, profondément liée à Toyen par son amitié et sa démarche poétique, a été particulièrement précieuse pour ce projet qu'elle a enrichi par ses souvenirs et sa documentation. Dès le début, elle a soutenu cette initiative, jusqu'à y participer en tant que commissaire de l'exposition parisienne. Reste que cette manifestation d'importance n'aurait pu exister sans les connaissances sur les avant-gardes tchèques et le remarquable travail d'Anna Pravdová, conservatrice à la Galerie nationale de Prague, dont les collections possèdent un vaste corpus d'œuvres de Toyen. Ses excellentes relations avec les collectionneurs tchèques ont en outre ajouté à sa volonté et à son engagement pour contribuer à cette nouvelle approche de Toyen. Le présent ouvrage est le premier catalogue exhaustif richement illustré à être publié en tchèque, anglais, allemand et français. Nous remercions infiniment ses auteurs – tchèques, américains, allemands et français – pour leur concours et l'éclairage nouveau qu'ils apportent sur la trajectoire de Toyen. Se référant à des sources comme à des matériaux très variés, dont certains sont publiés ici pour la première fois, ils rendent compte des dernières avancées de la recherche sur la vie et l'œuvre de Toyen, ainsi que sur leur contexte et le rôle de cette artiste dans le surréalisme. Nous tenons à exprimer notre reconnaissance particulière aux commissaires de l'exposition, Anna Pravdová, Annabelle Görgen-Lammers et Annie Le Brun, qui ont conçu trois présentations dont les différences mettent davantage encore l'accent sur la portée internationale de la démarche de Toyen. D'ailleurs, cet ambitieux projet européen n'aurait pas pu voir le jour sans l'engagement de l'ensemble des équipes de chaque musée : la Galerie nationale de Prague, qui, ayant été la première à accueillir l'exposition, a joué un rôle clé dans l'organisation, puis la Hamburger Kunsthalle et, enfin, le Musée d'Art Moderne de Paris. Nous sommes très satisfaits de ce nouveau partenariat entre nos maisons et certains qu'il se poursuivra. Enfin, nous tenons à adresser nos remerciements sincères aux institutions et aux nombreux collectionneurs qui se sont séparés un temps de leurs œuvres pour permettre au public de les découvrir à Prague, Hambourg et Paris. En dernier lieu, nous remercions chaleureusement nos mécènes et nos sponsors pour leur soutien.

S'agit-il d'une de ces hantises de l'enfance qui est, comme l'intrigue de *L'île au trésor*, le livre préféré de Toyen, une vision passionnée mais pessimiste de la vie qui va inexorablement vers la destruction et la mort, transmise par la terrible et inéluctable « marque noire » ? Le même vêtement, vide, mais tenant un filet à papillons, se retrouve dans *La Dormeuse*, un des tableaux les plus célèbres de Toyen, peint la même année. Si ses œuvres paraissent prophétiques et magiques au sens où elles sont réalisées pour agir sur le réel, elles ne sont que des déductions faites d'après ce que Toyen a observé et entendu. L'invasion nazie est la conséquence de tout un processus qui aboutit à la brutale incursion du mal et de la mort au cœur d'une ville en effervescence. La présence allemande contraint Toyen et les artistes des mouvements d'avant-garde à la clandestinité, ce qui ne les empêche ni de travailler ni de publier des ouvrages de très petits tirages mais d'une extraordinaire singularité. Le livre *Depuis les casemates du sommeil*, réalisé avec Jindřich Heisler en 1941, est d'une originalité absolue. Avec l'aide de photographes professionnels, des poèmes de Heisler sont mis en scène en étant intégrés dans un paysage fait de jouets. Chaque planche évoque des vitrines de Noël de grands magasins, avec ce que cela suppose d'émerveillement. Ces « casemates » toutes mentales sont fragiles – le rêve et le sommeil ont une fin. En imitant si parfaitement le monde réel, ce livre est à la fois fascinant et inquiétant. Il est possible que les œuvres les plus intrigantes de Toyen soient celles où la terreur est exprimée par les objets.

Les dessins et tableaux des années quarante sont les plus réalistes de l'ensemble de son œuvre. Sans doute sont-ils un contrepoint à la violence devenue de plus en plus envahissante. Comme si les œuvres devaient être un bras de fer formel opposé à la monstrosité. Le propre de la violence est qu'elle n'est justement pas figurable et que les nazis, dans leur ingéniosité morbide, ont su prendre possession de cette zone aveugle de la sensibilité. *Tir* est une série de douze dessins qui ont été réalisés à partir de 1939 et publiés pour la première fois en 1946 (ils feront l'objet d'une seconde édition en 1973 avec Radovan Ivšić). Ils représentent des paysages nus comme une plage à marée basse dévoilant les restes d'un naufrage. Toyen aimait particulièrement se promener sur les plages à marée basse. Mais les objets chez Toyen ne semblent pas être disposés au hasard. Ils paraissent vouloir continuer à agir entre eux tels les pièces d'un échiquier, les indices d'un jeu ou d'un crime. L'amplitude des interprétations possibles contredit le dessin méticuleux. Elle produit une curieuse tension entre l'espace et les figures. Les objets sont fêlés comme s'ils allaient se désagréger sous l'effet d'une menace invisible. Les paysages de *Tir* évoquent un univers conventionnellement attribué à celui des enfants : une petite fille, des jouets, de petits animaux. Mais il suffit de regarder de plus près pour comprendre que ce monde enfantin est en ruine : les enfants ou poupées sont fendus, les animaux décapités, leurs têtes sont des trophées sanglants. Le titre de la série ne peut faire que référence aux stands de tir des kermesses et des foires si chères à Toyen et Jindřich Štyrský – la seconde édition du livre est d'ailleurs ornée d'une cible. Mais il est aussi, selon Annie Le Brun, une évocation du champ de tir que les Allemands avaient installé pratiquement sous les fenêtres de son appartement.

Comme souvent, les deux sources sont mêlées. Le plaisir du jeu et l'exaltation de ceux qui font la guerre se confondent. La situation est ouverte à tous les possibles comme un stand de foire ou un champ de tir. Les œuvres montrent l'effet du tir, l'onde produite par le départ de feu et les répercussions du coup et de l'éclatement : un éparpillement d'objets désordonnés comme si une bombe était tombée entre la réserve d'une boutique de jouets et celle d'un magasin de pompes funèbres. Un agencement où tout est mystérieux, excepté la certitude qu'il s'agit d'un sinistre présage, avec le spectacle glaçant de la mort qui rôde, impersonnelle et détachée. Ces scènes sont dessinées avec la même attention scrupuleuse que Toyen mettait aux saynètes érotiques et joyeusement désopilantes de 1932. Elles représentent de grands espaces vides à ciel ouvert, des champs labourés ou des plaines à perte de vue hantées comme après un choc, une malédiction soudaine qui en a accéléré la décrépitude. Avec leur nudité de jouets délaissés, ce n'est pas la violence qui est représentée mais ses effets : beaucoup d'objets sont ébréchés, traversés de fissures, brisés ou incomplets. Ils n'en sont pas moins menaçants comme s'ils pouvaient, par contagion, atteindre et fracturer ceux qui les regardent et s'en approchent. Le vide entre les objets accentue la tension et l'impression de menace diffuse. Les années de guerre sont saturées par les violences et les atrocités. Jiří Weil, dans *Vivre avec une étoile*, témoigne des difficiles conditions de survie à Prague durant cette période. Son livre fait état de la transformation des relations entre les personnes et de l'arbitraire des nazis. À Prague, pendant le protectorat, les Allemands usèrent abondamment des images qu'ils affichaient partout dans la ville.

L'Heure dangereuse de 1942 est, selon Karel Šrp, le tableau où apparaît pour la première fois « la symbiose de la figure humaine et de la figure animale ». On y voit un grand aigle aux ailes déployées, lourdement posté au sommet d'un mur serti de tessons de verre. Mais les serres sur lesquelles s'appuie le rapace sont deux mains humaines délicatement croisées et posées sur les débris de verre. La figure héraldique de l'aigle est plus qu'abondamment utilisée par les nazis, qui l'associent à une couronne de chêne et de laurier entourant une croix gammée. Lors des grandioses funérailles de Heydrich en juin 1942 à Prague, un aigle tenant une couronne à croix gammée fut peint sur un gigantesque décor érigé place de la Vieille-Ville, devant l'église Notre-Dame de Týn.

Avec *L'Heure dangereuse*, le symbole d'un pouvoir sans réplique est humanisé, retourné contre lui-même. Pour qui cette heure est-elle dangereuse ? Les mains posées sur le verre ne saignent pas et peuvent laisser croire que l'animal n'est pas blessé. L'œil est rouge, mi-clos, mais les mains sont délicates. En y associant la douceur à la violence, Toyen en désamorce le danger. Le tableau a été peint au moment où Prague et l'Europe traversaient les mois les plus durs de l'occupation nazie. L'été 1942 est pour la population tchèque l'un des épisodes éminemment dramatiques de la guerre – l'heure la plus dangereuse, sans aucun doute. Les deux dessins de Toyen récemment retrouvés représentent des visages d'enfant sur un fond de désolation.

Avec pour titre *Les Enfants de Lidice*, ils sont l'évocation de l'événement qui a le plus effrayé l'opinion du pays, la déportation et l'assassinat des enfants du village de Lidice, situé à quelques kilomètres à l'ouest de Prague. Dans leur empressement à trouver les auteurs de l'attentat contre Heydrich, les Allemands accusèrent sans vérification les habitants de ce village d'avoir hébergé les membres du commando. Ce point d'orgue de la répression est directement ordonné par Hitler, qui exige la destruction complète de Lidice et l'extermination de sa population. Le village est encerclé, tous les hommes de plus de seize ans sont fusillés sur place, les femmes déportées à Ravensbrück et les enfants « confiés aux autorités compétentes sur place ». En fait, ils sont gazés, à l'exception d'une vingtaine d'entre eux qui sont placés dans des familles allemandes, les services de Himmler ayant considéré qu'ils correspondaient aux critères de « germanité ».

Dans leur rage de destruction, les nazis rasant le village et vont jusqu'à excaver toutes les fondations, déterrer les morts du cimetière et rebaptiser le lieu. Il s'agit pêle-mêle d'effrayer la population, les Britanniques dont ils comprennent qu'ils sont les commanditaires, Edvard Beneš qui est l'ancien président de la République tchécoslovaque en exil, de se prémunir par la terreur de toute initiative de résistance dans les territoires occupés et, bien sûr, de se venger de ce coup au cœur du régime. Hitler considérait Heydrich comme un « cœur d'acier » et « le plus dangereux des Allemands ». Quelques mois plus tard, Paul Morand raconte dans son *Journal de guerre* que les officiers SS s'interdisent de pleurer quand ils pensent à Heydrich. L'effet de la destruction du village de Lidice est dévastateur. Dans ses journaux de l'époque de la guerre, George Orwell s'étonne que les Allemands ne cachent pas ce massacre. Cela lui paraît tellement invraisemblable qu'il prend soin de consigner la dépêche de la radio allemande. Bien avant Oradour, et avant que ne soit comprise toute l'étendue des massacres du front de l'Est et des camps d'extermination, Lidice est la première atrocité nazie dont le retentissement est mondial.

Les dessins sur Lidice se situent dans la suite de la production plus commerciale de Toyen, très proches de ceux qu'elle a réalisés pour le recueil de partitions *Chansons d'amour* de Vilém Petrželka, publié en 1943. Ils sont probablement contemporains de ces visages féminins idéalisés inscrits dans une sorte de cartouche, peut-être un morceau de miroir brisé, matérialisé d'un trait haché qui les isole du bord matériel du dessin. Les visages de jeunes enfants et de femmes expriment un état idéal, une innocence en contradiction avec la violence. La subtile précision de ces dessins est celle de ses dessins érotiques des années trente. On y retrouve le même principe d'isolement de la figure comme si elle se tenait derrière une vitre ou se reflétait dans un miroir. Toyen souhaite-t-elle ainsi dire que l'image que l'on voit n'est pas à l'endroit que l'on croit, une transposition de la transposition, ce qui, finalement, protège et préserve le sujet ? Au lendemain de la guerre, une quinzaine des enfants qui avaient été placés dans des familles allemandes revinrent à Prague. Ils furent accueillis en miraculés. Un des tableaux de Toyen les plus personnels de ces années est certainement *Parmi les ombres longues* (1943) : un paysage nu avec la silhouette d'une ville blanche posée sur un horizon bas et incandescent. Au premier plan, légèrement sur la gauche, une femme, entièrement voilée de blanc, est assise de profil sur une chaise.

Elle est tournée vers un groupe de sardines géantes en suspension derrière elle à quelques mètres du sol. Sur la droite, vers le fond, flottent les mêmes poissons mais à l'état d'arêtes. Le sujet est déroutant. Il évoque la faim, la mort, le deuil, les massacres, les empilements de cadavres, la déshumanisation. Comme pour toutes les œuvres de Toyen, il n'y a pas de clé mais une suite d'interprétations possibles. Voici peut-être la première fois qu'apparaissent des squelettes errant dans un paysage.

Le livre de Jiří Weil nous apprend que la population de Prague était bien informée de ce qui se passait à l'est. Weil parle de « convois vers l'est » qui transportent des familles entières vers ce qui est désigné avec raison comme des exécutions. Les plus de trente-trois mille juifs tués en deux jours fin septembre 1941 dans le fossé de Babi Yar, en banlieue de Kiev, et les centaines d'autres massacres qui eurent lieu jusqu'à la mise en service des chambres à gaz n'étaient pas passés inaperçus. Pour rendre le procédé plus efficace et rapide, l'un des responsables locaux de ces exécutions, le général de police SS Friedrich Jeckeln, avait mis au point la méthode dite « de la Sardinen Packung » (« boîte de sardines »). Les bourreaux demandaient aux victimes de se déshabiller, puis de s'étendre au sol directement sur les cadavres des victimes précédentes avant que ne leur soit tirée une balle dans la nuque. La formule était célèbre et les SS faisaient venir des « invités » comme au spectacle. Longtemps sûrs de leur victoire, les Allemands ne cherchaient pas à s'en cacher.

Karel Srp observe que, pendant ces années de guerre, la figuration chez Toyen se fait de plus en plus étrange et ambiguë à mesure qu'elle est plus définie et précise. Ainsi peu d'œuvres de cette période possèdent une présence érotique, ou même sensuelle. La seule peinture qui puisse y correspondre, mais d'une façon très équivoque, est *Relâche*, un grand tableau vertical peint en 1943.

Celui-ci représente une jeune fille vêtue de blanc, le corps renversé, agrippée des deux mains à une rampe fixée assez haut sur un mur suintant. De nombreux éléments font état de la pesanteur. Les longues coulures sur le mur tombent du bord supérieur, alors que le visage de la jeune fille, s'il existe, est caché par les plis de son vêtement qu'il a glissé pour révéler son ventre nu. Au pied du mur, un sac gris est entrouvert, tandis qu'à sa droite une tapette à mouches est posée verticalement, sa large languette recourbée vers l'avant. Bien que brutale, la mise en scène n'est pas frontale. L'oblique que dessine le mur avec le sol déplace le regard du spectateur légèrement vers la gauche, dans une position qui lui apporte une perspective et décline les éléments d'un scénario trouble.

Le titre se réfère-t-il au célèbre film dadaïste de René Clair de 1924 *Entr'acte*, film iconoclaste qui avait été présenté entre les deux actes du ballet *Relâche* ? On y voit Satie et Picabia tirer au canon, Duchamp et Man Ray jouer aux échecs, et toute une assemblée courir derrière un corbillard avant qu'une ballerine en tutu, Kiki de Montparnasse, filmée en contre plongée, y danse sur un plancher de verre. Le plan masque le visage de la danseuse qui n'apparaîtra que plus tard sous les traits successifs d'un homme barbu, puis, subrepticement, d'elle-même.

Dans le tableau de Toyen, la jeune fille porte une tenue qui ressemble beaucoup au tutu du film. Elle est suspendue le corps à l'envers, accrochée des deux mains à une barre de bois, sans tête non plus mais avec les pieds qui se fondent dans l'épaisseur d'un mur couvert de coulures.

Dans le contexte de la guerre, ce corps peut-être la représentation d'une victime pendue par les pieds, un supplice atroce et fréquemment appliqué aux otages ou aux prisonniers après qu'ils ont été torturés, quand l'impatience des bourreaux ne les a pas déjà tués. Les archives soviétiques montrent de nombreuses photos de partisans ainsi pendus tout au long de la guerre. Une pratique qui se poursuivit au moins jusqu'à la veille de l'armistice avec la pendaison des corps de Mussolini, de sa maîtresse et de leur entourage à piazzale Loreto, à Milan, le 29 avril 1945. Une pendaison spectaculaire qui était une réponse à celle d'un groupe de quinze partisans fusillés l'année précédente et pendus au même endroit et de la même manière.

Tout en étant dangereusement exposée, la jeune fille du tableau semble pourtant maîtriser la situation. Elle est cambrée, les mains agrippées à la rampe de bois comme une acrobate au moment clé de son numéro, l'instant où elle semble pouvoir s'échapper de cette situation précaire. Et ne serait-elle pas aussi un oiseau posé sur une branche, un oiseau de nuit ou une grande chauve-souris prise dans la lumière soudaine et aveuglante d'un flash de photographe et subitement décolorée avant de s'effacer comme une photographie argentique mal fixée ?

Heisler, avec ses constantes recherches, a certainement permis Toyen de se familiariser avec l'univers de la photographie. Sa manière de considérer celle-ci comme tant d'abord une expérience du visuel, par le truchement de moyens techniques qu'il n'a cessé d'inventer, a non seulement enrichi sa propre pratique mais également celle de Toyen. *Relâche*, qui est l'une des œuvres les plus réalistes de l'artiste, évoque l'univers de la photographie et contient une part de travail en commun. La source iconographique de la ballerine n'est-elle pas un film ? Et la ballerine, la rampe, le plan serré, l'usage de la diagonale mais aussi les objets – le sac qui recouvre la tête, rappelant le tissu dont les photographes se servaient pour la mise au point de l'image, et peut-être même la tapette, qui évoque un geste brusque – sont tous les éléments d'un vocabulaire hétérogène et ambigu qui font que cette scène pourrait avoir lieu dans l'arrière-boutique d'un photographe qui rejouerait une crucifixion de Saint-Pierre avec sa croix retournée et ses instruments de la Passion. Aussi hétéroclites qu'elles soient, ces significations ambiguës s'additionnent mais ne sortent pas du périmètre de la guerre. Nous passons de l'humour érotique et gourmand des années vingt et trente à un érotisme ironique, un peu sardonique, se moquant et déjouant le regard, le pouvoir, la violence, qu'elle soit individuelle ou d'état.

Rejouant le viol et la torture, et figurant dans ce tableau majeur « sa connaissance grandissante de Sade [qui] vient étayer ce qu'elle pressent d'une criminalité qui a partie liée avec la sauvagerie du désir ». Le moment de suspension suggéré par le titre est celui qui intervient entre deux batailles où massacres et viols se poursuivent, mais à petite échelle, dans une arrière-salle au mur couvert de sang, le sang qui manquait sous les serres de l'aigle de *L'Heure dangereuse*. La salle de bains où Toyen cachait Heisler avait peut-être également servi de chambre noire, la chambre noire nécessaire au développement des œuvres qui ont conduit ce dernier aux « photographismes » de 1944, c'est-à-dire à l'abandon de l'objectif et de l'appareil photo pour des matériaux divers allant de fragments de végétaux à de la colle pétrie posés directement sur la plaque de verre.

Deux douzaines de ces images fabriquées sans appareil seront réunies plus tard sous le titre générique *De la même farine*, rassemblant tout un univers d'ombres d'animaux, d'humains et de ruines fondues entre elles par un même désastre qui évoque les grands bombardements et jusqu'aux photographies du lendemain des premières explosions atomiques. Comme elle l'était avant et comme elle le sera après la guerre, Toyen était informée de tout. Elle n'avait pas entendu parler des « boîtes de sardines » mais ne pouvait ignorer les exécutions de masse. Ses sens aigus avaient sans doute fait le rapprochement, et elle le fit en peinture, associant pour la première fois un paysage déserté, un *no man's land*, et des squelettes d'animaux. Des images qui semblent sorties de l'imagination de l'auteur des *Chants de Maldoror* dont Toyen fut une grande lectrice. En choisissant pour sa série de dessins de 1944 le titre *Cache-toi, guerre !*, une courte phrase de Lautréamont extraite des premières pages de *Poésies II*, Toyen ne fait que reprendre la flèche qui était tombée.

Les *Poésies I* et *II* de Lautréamont, qui viendront compléter *Les Chants de Maldoror*, furent achevées au printemps 1870, peu de temps avant la guerre franco-prussienne. La phrase est-elle une évocation de ce qui était alors imminent, ou plus largement de ce qui dans les années 1860 était la réalité de l'Amérique et une obsession de l'Europe ?

Pour Léon Bloy, qui avait publié en 1890 le premier grand article sur Lautréamont, le livre de ce dernier est « le signe incontestable du grand poète, c'est l'inconscience prophétique, la troublante faculté de préférer, par-dessus les hommes et les temps, des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée ».

La série *Cache-toi, guerre !* est sans doute l'œuvre la plus profondément prophétique que Toyen ait réalisée. Une suite de paysages où la mort est partout, paisible et comme détachée des choses et des êtres représentés avec une grande netteté, comme sous un violent éclairage artificiel. Le dessin d'un squelette de chat qui marche sur de petites bouteilles fumantes serait peut-être moins étrange si ce squelette n'était pas sectionné en son milieu, s'il n'était pas complètement parallèle au plan du dessin et si le sol n'était pas labouré par le vent ou la mer, et si, au premier plan, quelques pierres assemblées comme un rocher brisé ne lui faisaient pas écho.

Dans ces vastes espaces déserts, la guerre semble elle-même s'être enfuie pour laisser la place au vide et à la mort. Dans l'un des dessins, une cage thoracique humaine sans bras est entourée d'un essaim de phalènes ; dans un autre, un groupe de cailles s'égaie entre les restes d'un élan.

Cache-toi, guerre ! rappelle la série des *Villas Adriana* de Piranèse où l'insistante présence de la perspective vient, comme chez Toyen, de la proximité avec le théâtre, Piranèse ayant été formé par les frères Zucchi, qui jouèrent un rôle majeur dans la révolution de la scénographie de l'opéra au XVIII^e siècle.

On y retrouve le même ton halluciné, la même fascination et le même inconfort, et cette présence prophétique de la violence. Les artistes d'avant la Révolution française avaient eux aussi ce regard prophétique avec son anticipation des violences et des guerres à une échelle inédite. Les sombres visions de Piranèse seront confirmées quelques décennies plus tard par Goya et ses *Tauromachie*, *Désastres de la guerre* et *Caprices*. On retrouve chez Toyen les mêmes nuées d'oiseaux et autres animaux volants, comme l'expression de la folie et de ses conséquences.

Quand Goya voulait décrire les atrocités des guerres napoléoniennes avec leurs cruautés et leurs démesures, il s'arrêtait sur le visage lamentable du bourreau s'acharnant sur les corps entravés de ses victimes. Pour la première fois, Goya a montré le changement d'échelle qu'apportaient la violence, la douleur, le ressentiment et la folie. Plus d'un siècle plus tard, cela reste vrai chez Toyen, comme avec cet arbre-mâchoire humaine dans un pré, de la collection Konrad Klapheck, ou ce squelette d'hippocampe démesuré conduisant une armée de poissons de *Cache-toi, guerre !*. Si dans le dernier grand cycle de ces années, les corps et les bourreaux ont disparu, il subsiste des squelettes et des os, des cages et des barreaux, des animaux égarés. Par le fait de cette inversion des valeurs qui est si particulière à Toyen, ses dessins représentent des vestiges dans un environnement nu où la vie, une vie différente, reprend place, tandis que les restes, les squelettes mutilés paraissent ne pas pouvoir mourir complètement. Une partie des éléments iconographiques appartient au registre scientifique, artistique et commercial de son temps. L'artiste en renverse l'effet émotionnel pour leur donner une densité et un effet inattendus. Elle s'appuie sur la qualité familière de l'objet qu'elle renverse en l'extrayant de son usage courant. Les motifs ne sont pas là où l'esprit les attend. Leur dessin est réaliste. Il provient d'images recueillies, découpées ou collectionnées dans toutes les publications que Toyen a pu trouver, selon une façon de travailler qui semble dater des années vingt et qui l'a amenée à constituer de véritables registres d'images méticuleusement classées par types qu'elle continuera d'alimenter et dans lesquels elle puisera tout au long de son œuvre. Sans qu'il soit possible de comprendre exactement pourquoi, ces dessins « réalistes » mais composés font fortement écho à la réalité de ce que fut cette époque. Il ne s'agit pas de la réalité telle que l'on peut se la représenter, mais telle qu'elle existe indéniablement à un niveau de l'imagination qui n'est pas celui du réel et du quotidien, même en temps de guerre. La procession de poissons flottant au-dessus du sol rappelle la progression somnambulique des armées mécanisées vers le front où se tiennent des batailles à perte de vue. Les milliers de chars ou de bombardiers se traînant d'un horizon à l'autre sont pour les témoins des souvenirs persistants. Pendant l'été 1943, les immenses plaines étaient envahies de chars allant s'affronter aux abords de Koursk et ailleurs. En février 1945, les milliers d'avions du bombardement de Dresde sont passés en rangs serrés par le ciel de Prague. Le drame des survivants est qu'ils ne peuvent communiquer leur expérience. Ce cycle de dessins est une description minutieuse de cette impossibilité. Toyen parvient à évoquer l'horreur tout en injectant quelque chose d'apaisant, de sensuel et de délicat là où ce n'est pas envisageable, ce qui est peut-être plus horrifiant encore. Le tableau le plus sombre de cette année 1945, *L'Avant-Printemps*, est ainsi une transformation du *Rêve* d'Édouard Detaille, une célèbre peinture de 1888 qui fut largement diffusée. Le sujet militaire et à vocation patriotique montre un bivouac de soldats français endormis dans un champ, leurs fusils posés en faisceau créant une longue perspective qui s'étend sur la gauche. Au-dessus d'eux, le ciel est rempli de leur « rêve », des bataillons de soldats français du passé, des guerres de l'an II à la guerre de 1870.

Le tableau sera vu comme un appel à la revanche et connaîtra une diffusion mondiale. Toyen le réinterprète dans son œuvre. Elle le parodie, remplace la nuit par le petit matin, le bivouac par des tombes fraîches, et les espoirs de gloire par un ciel vide et plombé. L'immatériel est figuré par ces curieux papillons blancs qui, posés sur les mottes de terre, viennent se désaltérer des dernières gouttes de rosée. Le chemin parcouru entre le XIXe et le XXe siècle correspond à celui entre la Première et la Seconde Guerre mondiale. Il se calcule en millions et dizaines de millions de morts qui regroupent aussi bien des pertes civiles que militaires. Aucun des camps dans cette « Seconde Guerre mondiale » n'a hésité à massacrer les civils quand il le pouvait. Les tombes sont partout. Un tableau comme *La Guerre* ne fait certainement plus rire quand il est montré pour la première fois. Cette charogne arcimboldienne de chairs, de bandelettes et d'abeilles se dressant devant un paysage de bustes en déshérence est exactement ce que les survivants avaient connu, avec toute son horreur condensée, imprévisible et anachronique. Il n'existe pas de vision plus âpre de la guerre. Le titre initial de Toyen était *L'Épouvantail de campagne*, mais André Breton, plus tard, lui suggéra de le réduire. Un épouvantail n'était plus une chose assez épouvantable. À l'été 1945, Toyen a survécu. Elle écrit à Paul Eluard, son ami d'avant-guerre, mais n'a pas de réponse. En avril 1946, elle écrit une nouvelle lettre mais à Benjamin Péret. Cette lettre du 22 avril 1946 que nous reproduisons intégralement dans ce catalogue dit beaucoup de choses : elle est un état des lieux, un résumé de la situation à Prague ; Toyen y revient brièvement sur sa clandestinité, évoque la disparition de Štyrský, Heisler, présenté comme un poète, fait le décompte des amis et de leur évolution, de ses craintes. Elle dresse un véritable inventaire après naufrage mais, curieusement, ne parle pas d'Eluard. Il est possible qu'elle ait écrit cette lettre suite à la visite inattendue que celui-ci lui a faite très peu de temps auparavant. En avril 1946, Eluard, dont l'adhésion au Parti communiste date de 1942, entame une série de conférences dans différents pays de la zone soviétique en commençant par Prague. Encadré par des représentants du nouveau pouvoir, il rend visite à Toyen avec le résultat désastreux que l'on sait : il lui demande de rejoindre le parti, le réalisme socialiste – « la rose, c'est la rose ». Toyen refuse, Eluard la menace – ils ne se verront plus. L'artiste choisit de rester du côté de Breton et du surréalisme. Ses convictions sont bien plus proches du *Déshonneur des poètes de Péret que de l'hommage* et de *l'Ode à Staline* qu'écriront Eluard et Vítězslav Nezval. L'artificialisme, qui mettait en doute l'apparente réalité des choses, a été un remède efficace contre les sirènes du totalitarisme.

Tout comme la ville de Prague et son histoire, du Golem aux danses macabres, du baroque à Kafka, avec tout le foisonnement de la vie dans la vieille ville de Prague, dont les surréalistes, « comme ceux de Paris, adorent les marchés aux puces. Vieux automates avec leurs figurines dansantes, boules de cristal, tables de tir, rideaux de foire, panneaux de chiromanciens illustrant la vie humaine, masques, miroirs ternis, statuettes brisées, débris de toutes sortes ».

Bien avant la guerre, Toyen avait compris que le réalisme n'était plus en mesure de rendre compte d'un réel qui courait vers l'horreur, exactement comme l'observera rétrospectivement Barnett Newman quand il écrira en 1946, à propos des tableaux surréalistes qu'il avait vus dans l'exposition du Museum of Modern Art de New York de 1935 et de la réaction du public, que « les œuvres surréalistes étaient de nature prophétique : l'horreur créée et le choc provoqué n'étaient pas seulement des rêves de fous ; c'étaient des tableaux prophétiques de la réalité que le monde allait découvrir. Ils nous montraient l'horreur de la guerre, et si les hommes n'avaient pas ri des surréalistes, s'ils les avaient compris, la guerre n'aurait peut-être pas éclaté ». Mais l'occupation allemande et la guerre ont été bien au-delà de ce que l'on pouvait envisager de pire. Rien que ce qui s'était alors passé en Tchécoslovaquie – entre l'invasion allemande, la nomination de Heydrich, son assassinat et ses suites – possédait une dimension dépassant tout ce que l'être humain pouvait concevoir. Et cette superproduction du mal aux dimensions nouvelles allait aussitôt être surpassée par l'industrialisation des massacres de masse qui achevèrent de déshumaniser l'être humain. C'est tout cela que disent les œuvres de Toyen, mais en allant encore plus loin, comme si elle avait anticipé la réduction de l'homme, devenu plus petit que lui-même, « dans un décalage prométhéen », ainsi que le remarquera Günther Anders après l'invention et les premières utilisations de la bombe atomique.

Au château La Coste (1946) est le tableau clé de cette fin de guerre, celui à partir duquel s'articulera tout le reste de l'œuvre de Toyen. Il s'agit bien sûr d'un hommage à Sade, réalisé à partir de photographies faites dans le Lubéron par Štyrský. Il montre une silhouette de loup, ou de loup-renard, dessinée sur un mur, qui piège, de sa patte subrepticement extraite du crépi, une colombe en convulsion. Le principe de construction du tableau est celui de *Relâche*, mais en miroir, avec la même diagonale sur un sol jonché cette fois de quelques billes oubliées. Dans les fentes du mur, des champignons, des ganodermes aplatis, sont en pleine expansion. Leur présence sur les arbres signifie que ceux-ci sont morts. La représentation de la figure humaine n'y est plus seulement marginale, plus seulement sous la forme de squelettes ou de charognes. Elle y est diffuse, littéralement dissoute dans le végétal, le minéral, dans l'oiseau aux abois, dans l'animal prédateur et son regard plus inquiet qu'inquiétant. Au cours des années de guerre, la figure humaine s'est progressivement effacée au profit de figures mi-humaines mi-animales qui envahiront désormais le monde peuplé de fantômes, éternellement en quête d'apaisement et de poésie, comme jamais ce ne fut le cas. Pendant ces années de guerre, le caractère conjuratoire de l'œuvre de Toyen s'affirme de plus en plus.

Elle est une observation précise des « choses terribles », tout en étant une ruse déjouant sans cesse les forces destructrices, « l'épouvante à la sérénité luciférienne », pour reprendre l'expression d'Ernst Jünger parlant des « lémures », les nazis, dans son « Premier journal parisien » moins d'une semaine avant l'attentat contre Heydrich. De toute cette guerre, il n'existe pas d'équivalent aux œuvres de Toyen par leur capacité à décrire la transformation qui a eu lieu et vers où celle-ci a conduit. Aucune autre œuvre ne dit aussi méticuleusement ce qu'a été le grand renversement du siècle passé.

Tour à tour sombres, éblouissantes, tremblantes ou écumeuses, des perspectives inattendues me semblaient y rejoindre des sentiments inconnus. Ces carrefours de mouvances, je ne m'étonnais pas que personne n'y fût plus attentif que Toyen. Même si, en ces temps de poudre aux yeux artistique, philosophique voire critique dont se glorifiaient les années soixante, peu furent en mesure de les discerner. Intuitivement, je percevais néanmoins l'importance et le courage de les rechercher en pleine solitude. À l'évidence, Toyen voyait ce que les autres ne voyaient pas, pour s'aventurer vers la haute mer de ce qui est encore et toujours à réinventer. Pourtant, c'est plus tard que, revenant au texte que Benjamin Péret lui consacra en 1953, je m'arrêtai à son titre : « Au nouveau monde, maison fondée par Toyen ». Ce « nouveau monde », évoqué par Péret sous le signe de l'humour qui illuminait son amitié pour Toyen, celle-ci n'aura cessé de tout mettre en œuvre pour le faire advenir. Ses voyages, ses amitiés, les paysages, les spectacles, les rues, la ville... , il n'est rien qui n'ait participé de cette quête entre l'imperceptible et l'immuable, le haut et le bas, le rire et le sublime... Elle avait raison, elle n'a jamais été peintre, quand bien même aura-t-elle su, mieux que quiconque, les lignes, les couleurs, les figures et les volumes. Seulement, elle regardait, regardait, et regardant, elle voyait. Ce n'est pas pour rien qu'elle aura collé, en frontispice de chacun de ses minuscules albums de photos personnelles, le fragment de l'une d'elles où ne figure que son œil. Prodigieux œil de guetteur qui, d'un pays l'autre, d'un espace l'autre, d'une atmosphère l'autre, aura cherché ce qui fait image pour nous emporter toujours au-delà de ce qui est. Car si Toyen interroge les formes avec autant d'intensité que de subtilité, c'est pour pénétrer plus avant l'énigme des êtres et des choses en même temps que celle de l'image. Au début, on aura pu croire à une aventure silencieuse dans les lointains que les hommes préfèrent ordinairement ignorer pour vivre plus commodément. Ainsi Toyen commence-t-elle à se faire avec Jindřich Štyrský explorateur de ce que l'espace véhicule de signes, traces, empreintes, textures ou reflets que nous avons appris à ne pas voir. Tel est le propos de l'artificialisme qu'ils conçurent ensemble. C'est à partir de cette exploration première des plus improbables occurrences de la matière devenant en même temps investigation de l'univers intérieur que Toyen va peu à peu faire apparaître son « nouveau monde ». Tout à la fois conquête de sensations inactuelles et reconquête des pouvoirs perdus, il n'est aucun de ses tableaux qui ne témoignera de cette aventure qu'elle va poursuivre sans désespérer. Mais vraisemblablement sans être vraiment consciente que, ce faisant, elle est en train de donner vie à une des plus fascinantes utopies. Utopie toujours en devenir, se créant en archipel de liberté mouvante au gré des îles qui le composent et des courants qui le redessinent. Je ne peux m'empêcher de penser au jeune anarchiste Joseph Déjacque, qui, vers le milieu du XIX^e siècle, affirmait qu'il en va toujours de ce « rêve non réalisé, mais non pas irréalisable ».

C'est à ses lisières que conduisent les tableaux de Toyen, autant pour y discerner une nouvelle contrée de sa souveraineté que pour inciter chacun à découvrir quelles sont les ombres portées de sa singularité. Jamais encore la question de la représentation comme celle de l'utopie n'avaient été posées si radicalement. Et quand on se souvient de l'interrogation inquiète qu'André Breton formulait dès 1924 : « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? », toute l'œuvre de Toyen y répond par le voyage au long cours avec lequel sa vie se sera confondue, pour voir et faire voir à la crête des images l'horizon de ce qui est et de ce qui n'est pas. Ainsi, à partir de cette intuition qu'utopie et représentation dépendent absolument l'une de l'autre, Toyen va suggérer, tableau après tableau, la splendeur possible d'une révolution en instance. Révolution sensible à portée de vue, plus exactement à portée d'un regard qui implique l'homme et le monde comme les deux pôles réversibles d'un magnétisme universel. Ce qui, forcément, change l'homme et le monde, soudain à même de faire voir, à travers les étranges conjonctures du hasard, comment les chemins déterminent les formes. Mais aussi que les formes qui nous importent naissent peut-être de la confluence des courants qui nous emportent.

Je ne sais d'autre raison à ce qu'un jour de 1965 Toyen s'est proposé d'illustrer mes premiers textes, m'ouvrant ainsi les portes de son « nouveau monde ». Le souvenir que j'en garde est celui d'un temps tout autre. À chaque moment, j'ai été fascinée par la façon dont Toyen n'illustrait pas un texte mais en révélait la lointaine portée, cela pouvant aller jusque dans le choix du papier, des encres, pour réaliser le livre dont nous rêvions, avec l'aide de Radovan Ivšic qui en fût l'irremplaçable maître d'œuvre. En réalité, cette attention visant à l'excellence des choses répondait à celle que Toyen portait aux êtres. Rarement amitié aura été plus attentive que celle dont elle gratifiait ceux avec qui elle partageait la passion du grand large et le désir de ne jamais retarder le moment d'y accéder. J'ai dit ailleurs que ni Štyrský ni Heisler n'auraient sans doute poursuivi leur rêve avec la même intensité si elle n'avait été à leurs côtés. Ce sens de l'amitié comme sève de son « nouveau monde », il est sûr que Toyen l'a retrouvé dans le surréalisme, dont la richesse exceptionnelle vient d'avoir été moins un mouvement artistique que le lieu où la liberté des uns exaltait la liberté des autres. Personne n'en aura été plus conscient qu'elle, ainsi qu'en témoigne son amitié indéfectible pour André Breton, Benjamin Péret, Yves Tanguy, qui le lui rendirent bien. Ainsi en alla-t-il aussi avec Paul Eluard, jusqu'à ce qu'il devienne stalinien. Après la guerre, en se liant à Robert Benayoun, Georges Goldfayn et Radovan Ivšic, Toyen continua à faire de ses amitiés l'équivalent des places secrètes que les pirates ont toujours eues pour se retrouver et d'où s'échapper quand leur liberté était menacée. Ainsi, après son arrivée en France, y vit-on encore apparaître Elisa Breton, Victor Brauner, Jacques Hérold, Alain Joubert, Bernard Roger, Meret Oppenheim, Jean-Jacques Lebel, Konrad Klopheck...

Car ses amitiés furent aussi pour elle de formidables bastions de révolte contre tout ce dont les hommes se réclament pour abaisser, étouffer, mutiler, dévaster, tuer. Toyen s'y protégea et en protégea les autres, quitte à tout risquer pour sauver le trésor qui les rend possibles. Comme ce fut le cas quand elle cacha durant toute la Seconde Guerre mondiale le jeune poète Jindřich Heisler, traqué entant que juif, alors que, dans le même temps, ils surent fabriquer ensemble *Z Kasematspánku* [*Depuis les casemates du sommeil*], ce petit livre constitué de « poèmes réalisés » à l'aide de minuscules objets et de caractères d'imprimerie photographiés, dont la poésie bouleversante de candeur et de nudité fait soudain battre le cœur de ce que l'horreur vise justement à anéantir. En réalité, c'est toujours au même « écart absolu » que Toyen s'en sera remise, comme à travers les cycles de dessins auxquels elle recourt de 1939 à 1945 pour décrypter, envers et contre tout, les deux totalitarismes qui prennent alors la vie en étau. Et, quand bien même doit-elle dans ces conditions affronter une situation de plus en plus tragique, elle va rester une des très rares à éviter tous les pièges de l'art engagé, voire du réalisme. La rigueur de son dessin lui permet de tenir la chronique implacable des malheurs du temps, en évoquant l'ampleur d'une dévastation qu'elle nous montre atteindre l'innocence animale par le biais de ses squelettes hurlants ou explosés.

Jusqu'à la disparition de tout horizon à laquelle Toyen nous confronte avec ces ruines de jouets qui disent mieux que n'importe quelle scène d'exaction la profondeur du crime à travers l'anéantissement des premiers prétextes à l'émerveillement. Le résultat saisissant en vient de ce que Toyen ne s'est jamais départie d'une lucidité sauvage gardée de l'enfance, qui fut aussi le creuset de sa révolte, quelles que soient les circonstances. La force de son « nouveau monde » lui doit la cohérence multiple de ses refus de l'ancien monde. Elle en refusa toutes les compromissions. Mais, à mes yeux, le plus impressionnant est la détermination solitaire avec laquelle elle aura abordé les « déserts de l'amour », avec la certitude de Rimbaud que « l'amour est à réinventer ». Elle sait que, là plus qu'ailleurs, tout est à recommencer. Il est un dressage de l'enfance qui la révolte du plus profond de son être. Sinon, pourquoi la première photographie que Toyen ait gardée d'elle-même est celle de la première petite « fille née sans mère », obtenue en découpant la présence de celle qui devait être la sienne et dont on ne voit qu'une main ? Sinon, pourquoi, elle, si secrète sur sa vie privée, s'est-elle félicitée auprès de certains de ses plus proches amis d'avoir elle-même mis fin à sa virginité ? Enfin, il est loin d'être indifférent qu'un de ses premiers tableaux, *Le Coussin* (1922), soit une luxuriante scène de bordel qu'aucune autre jeune femme – elle vient d'avoir vingt ans – n'aurait alors eu l'audace de peindre et dont la liberté d'exécution n'a d'égale que la liberté du sujet, de surcroît, « unique dans le contexte tchèque de ces années-là », comme l'a remarqué Karel Šrp. S'en dégage une innocence du regard qui ne fera que croître et embellir avec la foule de petits dessins érotiques que Toyen réalise à la même époque. On y retrouve la joie profane de célébrer la joie physique.

Mais aussi celle dont s'accompagne la liberté d'échapper à toute convention culturelle, idéologique ou morale, au plus loin de toute culpabilité. À croire qu'il suffirait de cette liberté première pour que le monde soit ce qu'il pourrait être, comme par enchantement. J'y vois la source vive de la poétique de Toyen, liant d'emblée et comme en se jouant, la question de la représentation à celle de la représentation érotique. Encore que la pureté de la lumière que Toyen n'aura cessé d'y trouver soit pour elle indissociable d'une conscience tragique sans laquelle son « nouveau monde » n'aurait pu résister aux terribles assauts qu'elle eut à subir, censure, guerre, exil, pauvreté. Conscience tragique de l'histoire mais aussi des lames de fond qui viennent faire et défaire le destin des hommes, sans que la plupart s'en rendent compte. C'est dans ces parages toujours sujets aux turbulences que nous nous sommes encore plus rapprochés d'elle, Radovan Ivšic et moi-même. D'autant qu'à la fin des années soixante, l'érotisation du monde, à laquelle Toyen n'aura cessé de se livrer, lui paraissait paradoxalement plus urgente, alors même que ce qu'on a appelé la « sexplosion » annonçait une liberté sans entrave. Une nouvelle fois en « écart absolu » avec l'époque, Toyen choisit alors de s'enfoncer dans la nuit du monde, mais non sans un nouveau détour par le marquis de Sade. Car jamais elle n'oublie ce que pèsent les ténèbres dans l'« infracassable noyau de nuit » dont a parlé André Breton à propos du désir. Voilà qu'au moment où tout semble facile et devient plus accessible, les images comme les êtres, Toyen en revient à l'énigme amoureuse, la reliant plus que jamais à l'énigme de la représentation. C'est qu'elle est alors une des très rares à percevoir que l'une et l'autre sont pareillement menacées. Plus gravement, que l'une et l'autre sont en train d'être manipulées pour se détruire réciproquement. J'ai à ce moment l'impression qu'elle n'a jamais tant regardé, les films, les pièces de théâtre, les photos, les journaux, les magazines... pour mesurer les dangers de la nouvelle censure par l'excès en train de s'installer. Comme si, du plus profond de son insurrection lyrique, elle cherchait à sauver l'aura dont les êtres et les images peuvent être porteurs. Comme s'il lui fallait préciser que son « nouveau monde » est avant tout un « nouveau monde amoureux », telle la plus vive utopie qu'il serait encore possible d'opposer à une réalité prise au piège du nombre et de l'interchangeabilité des hommes et des choses. De se référer ainsi au texte de Charles Fourier que ses disciples avaient soigneusement occulté mais redécouvert en 1963, Toyen mise sur l'irréductible des passions. S'ensuit une violence nouvelle dans l'érotisme qu'elle affirme à travers les collages et les tableaux de ses dernières années. Plus que jamais les animaux y sont présents, ne serait-ce que pour nous rappeler avec leur souveraineté naturelle une sauvagerie pulsionnelle qui est aussi la nôtre. Toyen sait ce que lui doit l'effraction vers l'infini que nous offrent parfois l'image comme l'amour. Aujourd'hui que prolifèrent les images sans corps et les corps sans images, aujourd'hui que, recyclages après recyclages, l'imagination est en danger de mort, je tiens pour une chance inespérée que sur la carte des plus impressionnants voyages à perte de vue apparaisse enfin celui de Toyen.

ENTRE PRAGUE ET PARIS : ÉCHANGES, THÉORIE ET AMITIÉ

ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS

[...]

Le rapprochement entre Prague et Paris se précise peu à peu dès le milieu des années vingt. Motivé initialement par la variété de nouvelles techniques qu'observent Toyen et Štyrský dans les œuvres des surréalistes, il va se traduire rapidement dans leur expression artistique. Par la suite, seulement, ce rapprochement se trouvera de plus en plus justifié aussi sur le plan théorique par les artistes pragois, fût-ce au prix de positions parfois contradictoires. Ainsi, Vítězslav Nezval, en étroit contact avec Toyen et Štyrský depuis l'époque de Devětsil, fonde en 1930 la revue *Zvěrokruh* [Zodiaque], qui proclame les liens entre poétisme et surréalisme, et publie le Second Manifeste du surréalisme de Breton. À la même époque, Karel Teige, quant à lui, dénigre néanmoins encore le mouvement parisien, l'assimilant à un anarchisme romantique. La possibilité d'un ancrage du surréalisme dans la culture tchèque semble être un débat important. Dès le milieu des années trente, l'évolution suivie par les artistes tchèques au cours des années vingt est présentée rétrospectivement comme une suite d'étapes autonomes, que Nezval qualifiera de « surréalisme latent ». Il faut souligner que les poétistes se réclament de grandes figures françaises, en particulier Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, le marquis de Sade et le comte de Lautréamont, que Breton évoque déjà dans son premier Manifeste du surréalisme. En 1929, Štyrský – dont le style est encore redevable à l'artificialisme – est le premier artiste à réaliser des illustrations pour *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont (dans une traduction de Karel Teige et Philippe Soupault). Bien d'autres suivront son exemple, notamment Dalí. La même année, c'est Toyen qui publie un dessin illustrant *Le Bateau ivre* de Rimbaud. Pour la traduction tchèque de *Justine* ou *les Malheurs de la vertu* de Sade, elle crée en 1932 des illustrations singulières pour les *Edice 69* [Éditions 69] fondées par Štyrský, dont la radicalité n'a guère son égal dans le surréalisme. En 1931, Toyen visite les expositions parisiennes d'art contemporain français en tournée à Prague : « Umění současné Francie » [Art de la France contemporaine], qui montre des œuvres de Joan Miró et d'André Masson, ainsi qu'« École de Paris », qui présente des travaux d'Yves Tanguy, Max Ernst, Hans Arp, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Wolfgang Paalen et d'autres artistes. Mais c'est l'exposition « Poésie 1932 » qui lui donne la possibilité, en octobre 1932, d'une première vue d'ensemble de la production surréaliste et d'une confrontation directe de celle-ci avec ses propres travaux. Il s'agit à l'époque de la plus grande manifestation d'art surréaliste à l'échelle internationale, qui peut être vue comme une étape vers la création du groupe des surréalistes tchèques.

Toutefois, son effet sur Toyen ne semble dans un premier temps qu'indirect : en 1932-1933, l'artiste se concentre sur des dessins et illustrations érotiques ; elle voyage en outre beaucoup et participe à de nombreuses expositions. Parallèlement, un autre rapprochement – théorique, cette fois – se produit à Paris en mai 1933, lorsque Nezval et le metteur en scène de théâtre Jindřich Honzl rencontrent Breton. Nezval remet alors à ce dernier une lettre au nom du groupe Devětsil, dans la quelle il détaille les similitudes idéologiques entre les deux courants et propose une collaboration au mouvement surréaliste. Breton s'empresse de publier ce texte dans *Le Surréalisme au service de la révolution*. Si la transition de Toyen de l'artificialisme au surréalisme semble achevée au plus tard en 1932, les réunions préparatoires puis la fondation du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie le 21 mars 1934, accompagnée d'un manifeste signé par elle-même, Štyrský, le sculpteur Vincenc Makovský, ainsi que huit autres membres²⁰, la confortent sûrement dans sa voie artistique. Sans doute apprécie-t-elle aussi la perspective d'une communauté internationale élargie et d'une collaboration significative avec les surréalistes français, elle qui a déjà beaucoup voyagé dans ses jeunes années. Le projet d'une première exposition propre au groupe est probablement une motivation supplémentaire : à cette époque, non seulement elle participe à quantité d'expositions, mais elle peint aussi énormément et conçoit de nombreuses illustrations pour l'édition. L'événement est d'abord conçu comme une grande exposition collective, à Prague, d'artistes surréalistes internationaux. Pour des raisons financières, toutefois, celle-ci ne se concrétisera pas, de même que Nezval ne parviendra pas, ainsi qu'il le souhaitait, à inviter Breton en Tchécoslovaquie dès l'automne ou l'hiver 1934. Quoiqu'il en soit, Nezval, qui entretient depuis le mois de juin une correspondance amicale avec le surréaliste français, réalise avec Honzl la première traduction en tchèque d'une de ses œuvres : en 1935, le *S.V.U. Mánes* [Association des artistes plasticiens Mánes] publie la version traduite des *Vases communicants* sous le titre *Spojité nádoby*, dont Toyen dessine la couverture. Ce collage xylographique semble lui avoir été inspiré notamment par *La Femme têtes*, le roman-collage de Max Ernst paru auparavant dans des revues tchèques. Dans un échange avec Nezval en 1934, Breton qualifie la création de Toyen d'extrêmement inspirante. Dans sa réponse, Nezval assure encore une fois à Breton : « Vous savez qu'ici tous nos amis ont les yeux tournés vers vous. »

[...]

Visite-atelier ou dialogue – *Un monde étrange*

Toyen savait marier des figures très précises, détaillées et réalistes avec une atmosphère mystérieuse et surréaliste. Personnages renversés, corps inachevés, vêtements comme des enveloppes vides, détails extraits de leur contexte qui prennent soudain une apparence étrange dans un ensemble flou ou mal déterminé où la couleur joue un rôle important. En atelier, les élèves déjoueront la précision du dessin pour lui conférer un aspect mystérieux proche de l'abstraction. Ils tenteront de mettre leurs dessins les plus délicats et précis à l'épreuve de cet environnement étrange pour créer une image énigmatique qui interpelle le spectateur. Le travail peut se faire également à partir d'images découpées.

Visites dialogues pour les personnes en situation de handicap

Un intervenant du musée, sensibilisé au handicap, accompagne votre groupe dans l'exposition. La visite s'élabore au rythme des participants autour d'un dialogue et d'un échange permanent. Toutes les remarques et questions sont les bienvenues !

Wutao au cœur de la contemplation – *Un rêve éveillé*

Cette visite vous propose d'expérimenter la contemplation d'une œuvre par la relaxation et le lâcher prise avec le Wutao, un art énergétique accessible à tous. Cette expérience se poursuit par la présentation de l'ensemble de l'exposition et se termine par un échange entre les participants.

Ateliers plastiques – *Un monde étrange*

Toyen savait marier des figures très précises, détaillées et réalistes avec une atmosphère mystérieuse et surréaliste. Personnages renversés, corps inachevés, vêtements comme des enveloppes vides, détails extraits de leur contexte qui prennent soudain une apparence étrange dans un ensemble flou ou mal déterminé où la couleur joue un rôle important. En atelier, les participants déjoueront la précision du dessin pour lui conférer un aspect mystérieux proche de l'abstraction. Ils tenteront de mettre leurs dessins les plus délicats et précis à l'épreuve de cet environnement étrange pour créer une image énigmatique qui interpelle le spectateur. Le travail peut se faire également à partir d'images découpées.

Visite-atelier jeune public en situation de handicap – *Quelles drôles d'idées !*

Ouh lala ! Toyen a vraiment des visions très étranges, voire inquiétantes... mais pas pour les enfants curieux qui vont apprivoiser son univers en capturant par le crayon les animaux et personnages qui le peuplent. Panthère, papillon, chouette... autant de figures familières et évocatrices qui pourront être réutilisées dans de nouvelles compositions.

