

EDITIONS LE

# MINOTAURE

# 22 - janvier 2024

## Jacques Hérold

&

## le Surréalisme d'après-guerre



Jacques Hérold  
Portrait de Van Gogh, 1970, huile sur toile, 73 x 50 cm

# Jacques Hérold et les ex

Lorsque Jacques Hérold (Herold Blumer de naissance) se retrouve à l'âge de 20 ans à Paris en 1930, il est déjà averti des premières manifestations du surréalisme dont il a entendu parler encore en Roumanie - son pays natal - à travers la revue d'avant-garde *Unu* où il publie ses premiers dessins, à côté de ceux de Victor Brauner. En France, dès son arrivée, il réussit à intégrer les milieux d'avant-garde surtout grâce à un autre compatriote, Constantin Brâncuși, dont il devient assistant. Le sculpteur l'introduit auprès de Marcel Duchamp, Man Ray, Brauner, Yves Tanguy - rencontres électives qui l'amènent, en 1934, jusqu'à André Breton. Cette année-là, avec ce dernier, Brauner et Tanguy, il participe aussi à son premier « cadavre exquis », jeu collectif inventé par les surréalistes en 1925 « qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes<sup>1</sup>. » Mais la précarité de sa vie à l'époque ne lui permet pas de se consacrer pleinement à la création et ce n'est qu'en 1938 qu'il pourra officiellement se joindre au groupe auquel il appartiendra jusqu'en 1951. Il participera alors régulièrement à ses expositions collectives à commencer par *Le rêve dans l'art et la littérature* à la Galerie contemporaine (Paris) en 1939.

L'univers pictural de Hérold, son imagerie onirique particulière, se constitue au début des années 1930 sous l'influence de ces rencontres. Tout en évoluant au fil du temps, il est peuplé de différentes formes organiques et biomorphes, faisant parfois penser à des insectes ou des êtres hybrides répandus au sein du surréalisme, et puise dans l'inconscient de l'artiste, comme dans les événements ayant marqué sa jeunesse, notamment trois accidents mortels auxquels le hasard l'a fait assister. Avant l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, il développe deux cycles de peintures explorant le thème et de la germination (éclosion, renaissance, émergence d'un corps) et des écorchés. Dans ce dernier, il essaye de représenter le monde vu depuis l'intérieur des choses et des êtres, leurs entrailles ou encore leur structure en mouvement. Il fait apparaître des tissus, des organes et des muscles, en procédant « à un écorchage systématique, non seulement des personnages, mais encore des objets, du paysage, de l'atmosphère, jusqu'à arracher la peau du ciel<sup>2</sup> ».

Dès 1934, et surtout après 1938, sous l'influence du texte d'André Breton « La beauté sera convulsive » paru dans le numéro 5 de la revue *Minotaure*, Hérold entame une réflexion sur le cristal et la cristallisation dont il parle de son côté dans le texte « Points-feu » qu'il écrira pour La Main à Plume en 1943 : « La cristallisation étant une résultante du devenir de la forme et de la matière, la peinture doit atteindre à la cristallisation de l'objet. Le corps humain, notamment, est une constellation de points-feu d'où rayonnent les cristaux. Ceux-ci constituant la substance des objets, la force de gravitation les arrache à l'atmosphère. Il faut donc que les objets peints, pour être réels, soient déchiquetés, et parce que le vent les traverse, les flagelle et qu'il aide à leur déchirure, il faut peindre le vent<sup>3</sup> ». Ses toiles sont désormais composées d'objets construits en aiguille, de verres cassés, de lames tranchantes et de cristaux que l'artiste oppose aux structures molles de Salvador Dalí. En 1934 il avait, par ailleurs, signé son exclusion du groupe surréaliste (elle est officiellement communiquée en mai 1939, dans le texte « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » de Breton dans le numéro 12-13 de *Minotaure*).

D'origine juive, Hérold espère pouvoir partir aux Etats-Unis dès 1940. Il rejoint donc Breton et ses amis réfugiés à Marseille où le Comité américain de secours aux intellectuels de Valerian Fry s'occupe de trouver des passeports et des places sur les bateaux pour les artistes menacés. En attendant la décision à la Villa Bel-Air, avec Victor Brauner, Breton, Oscar Dominguez, Max Ernst, Wifredo Lam, Jacqueline

Lamba et André Masson, il s'adonne aux jeux surréalistes. Il participe notamment à la réalisation du « Jeu de Marseille » où les rois, les reines et les valets sont remplacés par les « génies », les « sirènes » et les « mages » du surréalisme. Le tirage au sort le désigne pour dessiner la carte de Sade (le Génie de la famille Révolution) et de Lamiel (la Sirène de la famille Révolution). Ne pouvant finalement pas partir en Amérique, jusqu'en 1943, il erre à travers la France et la Suisse avant de rentrer à Paris. Son ami poète Robert Rius le met alors en contact avec La Main à Plume, groupe surréaliste (et la revue semi-clandestine) animé par Noël Arnaud, Jean-François Chabrun et Gérard de Sède qui assure la continuité des recherches et activités surréalistes en l'absence des exilés. Hérold contribuera à leurs deux publications : *Le Surréalisme encore et toujours* (1943) et *Avenir du surréalisme* (1945).

À la fin de la guerre, avec la publication de la première *Histoire du surréalisme* par Maurice Nadeau (qui va jusqu'à décréter l'épuisement définitif du mouvement avant même 1939) et la participation de plusieurs de ses membres - y compris Hérold - au Salon d'Automne de 1944 (dit Salon de la Libération), le groupe commence à connaître une reconnaissance institutionnelle et à être considéré comme un courant historique, donc potentiellement... mort. Il doit donc faire face non seulement à cette historisation inévitable mais aussi à l'émergence d'autres mouvements qui aspirent au titre d'avant-garde que ce soit sur le plan artistique (abstraction, mais aussi un art figuratif héritier de l'École de Paris ou adaptant à la française les préceptes du réalisme-socialiste), intellectuel (existentialisme) ou encore politique (communisme). Au retour des États-Unis en 1946, Breton mobilise ainsi toutes ses forces pour réaffirmer la continuité et la vivacité de son mouvement, démontrer sa capacité de prendre part à l'art le plus actuel et de défricher de nouvelles pistes. Hérold partage alors ces préoccupations (déjà l'année précédente, il a participé à l'exposition *Surréalisme* organisée par Magritte à la Galerie des Éditions La Boétie à Bruxelles) dont témoigne sa participation à la majorité des expositions organisées par Breton dans les années qui suivent. Ses toiles de l'époque sont toujours organisées autour du thème de cristal subissant toutefois un éclatement, ce qui n'est pas sans rappeler la destruction des systèmes des valeurs et la déconstruction d'un monde auxquels sont confrontés les individus à l'issue de la guerre. Comme d'autres artistes de son temps (par exemple Wols, Jean Dubuffet ou Jean Fautrier), Hérold module les épaisseurs de la pâte et diversifie les touches du pinceau, rendant la facture de ses œuvres plus expressive.

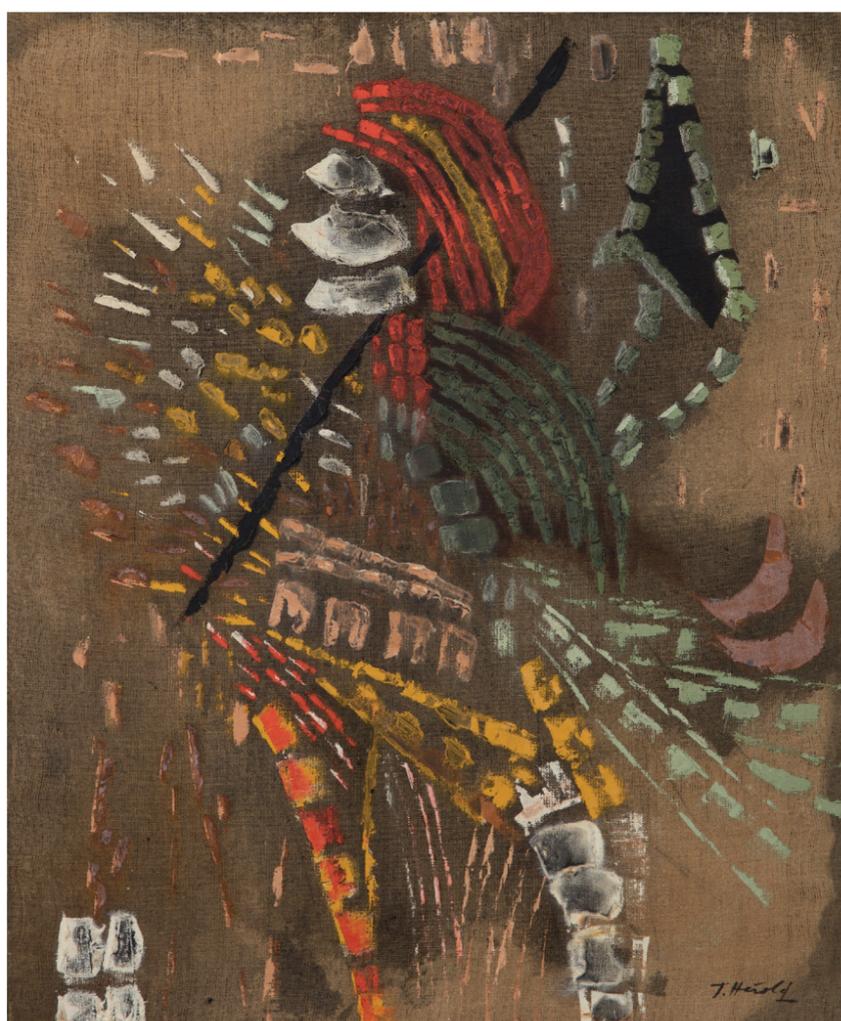
En juillet 1947, lors de la VIII<sup>ème</sup> Exposition internationale du Surréalisme *Le Surréalisme en 1947* (Galerie Maeght, Paris), dans la « galerie des Autels », il présente la sculpture en plâtre haute de deux mètres, réalisée à la demande de Breton, représentant « Le Grand Transparent », hommage à l'être mythique dont l'écrivain avait annoncé l'apparition, ainsi que d'autres sculptures-objets et une toile récente intitulée « La nourrice des forêts ». De plus, le catalogue de l'exposition contient son texte intitulé « L'œuf obéissant, l'œuf désobéissant ».

La même année, au mois d'octobre, la galerie des Cahiers d'Art dirigée par Christian Zervos lui organise une exposition personnelle avec seize peintures sur la thématique de la cristallisation et une sculpture « La femmoiselle ». Le catalogue est préfacé par André Breton qui convoque autour de l'œuvre de Hérold des références multiples et glorieuses : depuis le pointillisme de Seurat, pour lequel il nourrit une prédilection ancienne, jusqu'à deux citations provenant du chapitre sur le magnétisme de la *Philosophie de la nature* de G. W. F. Hegel. L'ardeur de son texte se comprend mieux dans le contexte où la position du surréalisme se trouve menacée par l'art officiel soviétique et la critique du Parti Communiste qui veut imposer ses conceptions rigides. En juin, Hérold a, par ailleurs, signé le texte de la *Rupture inaugurale* marquant l'éloignement du mouvement surréaliste des idéaux du PC et définissant son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane.

1 A. Breton, *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938.

2 J. Hérold, « Points-feu », in *Le Surréalisme Encore et Toujours*, 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> Cahiers de Poésie, Paris, La Main à Plume, 1943.

3 *Ibid.*



Jacques Hérold  
Sans titre, c. 1950-58, huile sur toile, 60,8 x 50 cm



Jacques Hérold  
Faire un pas, 1961, huile sur toile, 100 x 81 cm

# Expositions surréalistes d'après-guerre

En 1948 et 1949, à côté de Breton, Man Ray, Brauner, Max Ernst, Masson, Miró, Tanguy, Tzara, Heisler et autres, Hérold est présent à la galerie La Dragonne, située au 19 rue du Dragon, confiée par Nina Dausset, en partance pour un an aux États-Unis, à Manou Poudroux, amie de Benjamin Péret, elle-même artiste et collectionneuse des surréalistes (elle possède notamment les œuvres de Hérold et de Toyen, mais aussi Dalí, Tanguy ou Hantai). Chaque mercredi, sous le nom de *Solution surréaliste*, les artistes y tiennent une permanence - avec un cahier pour y consigner les visites et les communications - jouant un rôle quasi équivalent au Bureau de recherches surréalistes des années 1920. En 1948, Poudroux y organise l'exposition *Le Cadavre exquis*. Son *exaltation* (à cette occasion Breton publie la première mise au point historique et théorique sur ce jeu pratiqué par les surréalistes depuis 1925) et l'année d'après *Surréalisme. Documents inédits*. Pour cette deuxième manifestation, en collaboration avec Jindrich Heisler, Hérold réalise une affiche qui reprend la figure du Grand Transparent (elle apparaît également sur la couverture du premier numéro de la revue *Néon*, créée au début de 1948 par Sarane Alexandrian, Brauner et Heisler).

Les prises de position radicales de Breton, son intransigeance bien connue depuis la naissance du mouvement, ne facilitent pas la consolidation du groupe face aux défis de l'époque. Par conséquent, au début des années 1950, plusieurs exclusions, départs volontaires et schismes affaiblissent encore plus sa position sur l'échiquier artistique et intellectuel. Ses ex-partisans commencent à former des groupes - comme le Surréalisme révolutionnaire, Cobra, Rixes ou Phases - qui essaient de rajuster leur discours aux besoins du jour et de proposer de nouvelles solutions artistiques. Car la marche du surréalisme vers l'histoire et la consécration marchande et muséale - ses pires ennemis - progresse. En 1954, la Biennale de Venise consacre par ses grands prix Max Ernst, Hans Arp et Joan Miró...

Les foudres de Breton n'épargnent pas Jacques Hérold. Il est exclu du mouvement fin mars 1951 ayant refusé de signer l'exclusion d'Henri Pastoureau et de Patrick Waldberg suite à l'affaire Carrouges<sup>4</sup>. Cette exclusion ne signifie quand même pas l'effacement définitif de l'estime que Breton peut avoir pour Hérold, car il continue à inclure ses œuvres dans les expositions qu'il organise, notamment la huitième *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)* à la galerie Daniel Cordier (1959-60) et *L'Écart absolu* à la Galerie L'œil (1965).

Néanmoins, la prise de distance avec Breton rapproche Hérold d'autres critiques et artistes, plus ouverts au dialogue et aux approches hétérodoxes des pratiques dérivées du surréalisme. Lorsque le

4 L'affaire Carrouges a été l'une des crises internes les plus importantes du surréalisme parisien de l'après-guerre. Elle a opposé plusieurs de ses membres, dont Henri Pastoureau, Marcel Jean et Patrick Waldberg, à André Breton et Benjamin Péret au sujet des relations que le groupe surréaliste entretenait avec l'intellectuel catholique Michel Carrouges. L'affaire se conclut par l'exclusion des contestataires. Voir le tract « Haute Fréquence », Paris, 24 mai 1951, in José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969, t. 2 : 1940-1969*, Paris 1982, p. 107.

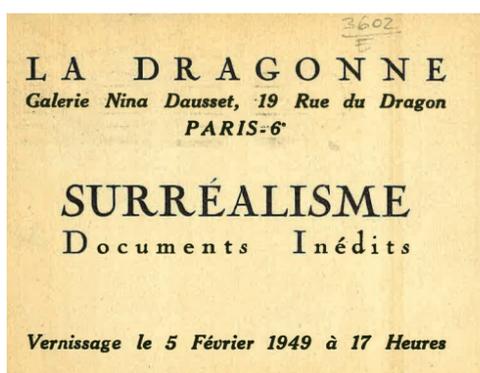
critique Édouard Jaguer lance en 1954 le mouvement Phases aspirant à déclencher une nouvelle révolution artistique née du mariage du surréalisme avec l'abstraction lyrique, il se joint à ses premières manifestations au Studio Facchetti (1954) et à la Galerie Creuze (1955) à Paris, mais aussi à l'étranger : à la Galerie Colibri de Malmö (1955) et au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1957) ; il participe aussi à sa revue éponyme.

Il devient également très proche de Patrick Waldberg, Américain de culture française, connaisseur et collectionneur du surréalisme, qui au cours des années 1960 multiplie des publications et des expositions participant à la fois d'une historisation et d'une valorisation du surréalisme plastique au sens large du terme et en opposition à l'approche « orthodoxe » qu'il reproche à l'auteur de *Nadja*. Il va consacrer à Hérold plusieurs articles parus dans les revues telles que *L'Observateur*, *XXe siècle*, *Critique*, *Quadrum*, *Mercurie de France*, et préfacera les catalogues de ses expositions individuelles au Palais des Beaux-arts à Bruxelles (1957), à la William and Norma Copley Foundation à Chicago (1961), à la Galerie de Seine à Paris (1972) ou à la galerie Annunciata à Milan (1974). Il l'invitera aussi aux expositions dont il est commissaire, en particulier *Surréalisme. Sources, histoire, affinités* en 1964 à la galerie Charpentier qui pourtant est davantage habituée à rechercher l'assentiment de sa clientèle bourgeoise que la subversion artistique.

Car quelles que soient les intentions des défenseurs du surréalisme, tous « camps » confondus, ses jours en tant que mouvement intellectuel et artistique toujours vivant semblent comptés. La dimension historique, documentaire et rétrospective de la grande majorité des expositions organisées au cours des années 1960, démontre qu'il ne se pense plus qu'au passé. De manière incontestable, il fait dorénavant partie des mouvements reconnus et « respectables »<sup>5</sup>, faisant même partie des expositions officielles d'art français envoyées par le gouvernement à l'étranger. Les jeunes artistes aspirant au titre d'avant-garde cherchent d'autres manières de s'exprimer que la figuration, même si elle puise dans le rêve et l'inconscient. La puissance avec laquelle l'abstraction informelle commence à conquérir les nouvelles générations et le champ artistique international laisse son empreinte aussi sur l'évolution stylistique des peintures de Hérold. Mais plutôt que de vouloir être « dans l'air du temps », il cherche davantage à rester fidèle à lui-même. Après la période des monochromes blancs de la charnière des années 1950 et 1960, il bascule à l'extrême opposé privilégiant le noir, le rouge, l'univers du feu et de la nuit. Il revient finalement aux motifs qui lui sont les plus proches depuis ses débuts : le végétal, la nature et son pouvoir de métamorphose, une inépuisable source d'inspiration.

Maria Tyl

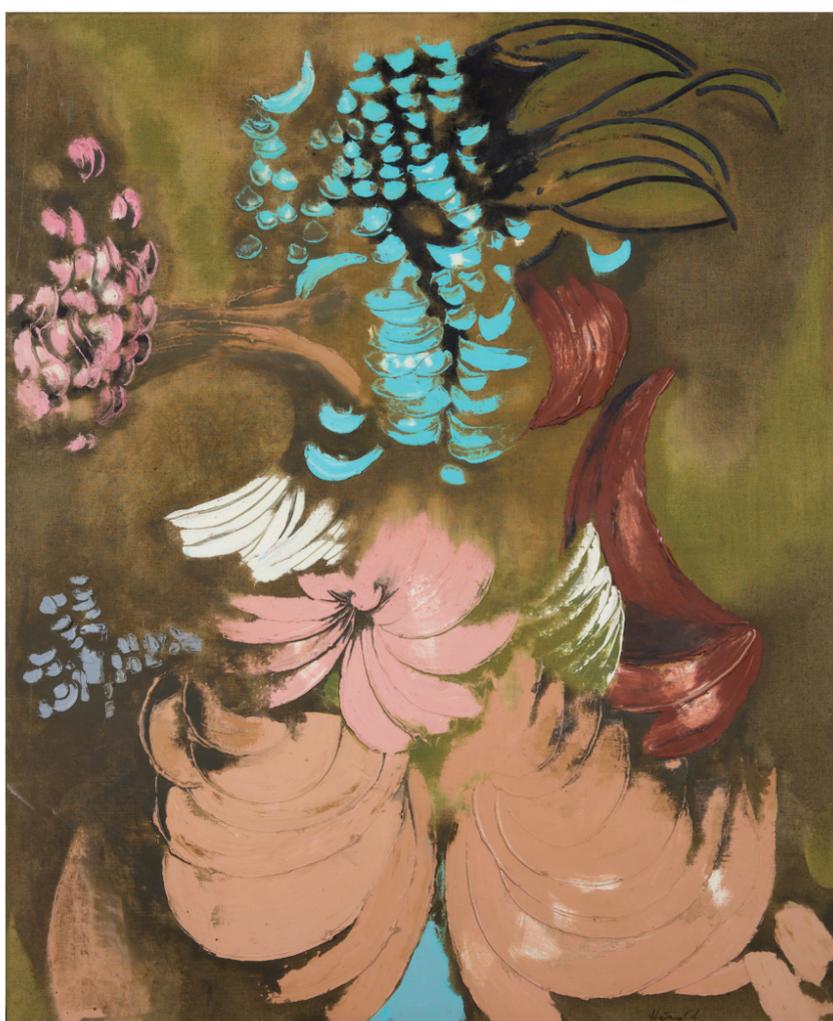
5 Sur la question de « respectabilisation » du mouvement surréaliste et des avant-gardes de manière générale, voir Pascal Ory, « Le temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes », dans *Mélusine*, XI : Histoire-Historiographie, 1990, p. 17-29.



Carton d'invitation de l'exposition *Surréalisme. Documents inédits*, Galerie Nina Dausset - La Dragonne, 1949



Jacques Hérold  
*L'Eclaté*, 1962, huile sur toile, 100 x 73 cm



Jacques Hérold  
*Ciel de lit*, 1964, huile sur toile, 100 x 81 cm

# Jacques Hérold - 1

*Je ne cesse pas d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite. La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme.*

André BRETON.

D'une rue très fréquentée débouche sur une grande avenue, à vive allure, une motocyclette. Son conducteur est habillé d'une veste et d'un pantalon de cuir. Au carrefour, il entre en collision avec un taxi. Après le choc, il se relève apparemment intact et rassure aussitôt les passants qui l'interrogent sur son état : sa chute ne semble avoir provoqué aucune blessure. Au même instant, de son vêtement percé de nombreux petits trous, le sang gicle. Debout, au milieu du boulevard où la circulation continue, le motocycliste apparaît comme une fontaine monumentale laissant échapper plusieurs minces jets de sang.

Dans la rue d'une grande ville un tramway déraile et se heurte au mur d'une maison. Lorsqu'on eut enlevé les restes du véhicule, on trouva collé à plat comme une affiche au mur de l'édifice un garçon-boulangier moucheté de croissants incrustés dans sa chair.

Une employée de magasin, montée sur une échelle, procède au nettoyage d'une vitrine. Son visage est d'une beauté remarquable. L'échelle glisse sur le trottoir, la jeune fille tombe et se relève la peau du visage arrachée et roulée en spirales comme des copeaux, les muscles du visage restant à découvert, intacts, sans une goutte de sang.

Certaines représentations directes de l'inconscient m'avaient porté à la figuration picturale de personnages totalement ou partiellement écorchés. Le caractère troublant de cette particularité m'incita à en rechercher les causes.

On sait que les souvenirs d'enfance jouent un rôle prédominant dans le subconscient et dans sa manifestation chez l'être adulte. C'est en eux que j'ai pu trouver la racine de cette obsession. Les accidents que je viens de décrire très brièvement sont parmi les plus caractéristique[s] de ceux dont la cruauté éblouissante avai[t] frappé mon imagination enfantine. Ils expliquent la présence constante des écorchés dans mes premières recherches picturales.

Mes préoccupations me poussèrent ensuite à la représentation en mouvement des objets, des personnages et de l'atmosphère environnante. Pour traduire mes préoccupations de façon concrète, il me fallut nécessairement doter toute chose d'une structure musculaire qui seule, à mes yeux, pouvait exprimer le mouvement. Je procédais alors à un écorchage systématique non seulement des personnages mais encore des objets, du paysage, de l'atmosphère. Jusqu'à arracher la peau du ciel.

Ma volonté de conduire mes recherches dans la représentation de plus en plus accentuée de l'objectivation intime de la matière et de la forme, me conduisit à leur sublimation mentale. Les êtres, les objets, tout ce qui existe produit une cristallisation sous l'influence de la chaleur, de la pression et du temps, et le cristal est appar[ui] toujours, aux yeux de ceux qui ont pensé le monde, comme l'expression parfaite de la réalité concrète, comme sa forme supérieure, à la fois la plus pure et la plus exacte. Tout me porte à croire qu'en toute chose existe en puissance la merveilleuse structure du cristal ; « il faut être voyant, se faire voyant » ; il faut que l'œil du peintre exerce sur le devenir de la matière son pouvoir de pénétration. A travers les vitres mouvantes du train, m'apparaît le visage cristallisé de l'agonie. Visage d'une vieille femme dont les rides tracent de plus en plus profondément dans la chair les lignes géométriques, tranchantes du futur cristal. Symbole de mort, le cristal jette déjà, dans sa froideur, tous les feux de l'avenir.

La cristallisation étant une résultante du devenir de la forme et de la matière, la peinture doit atteindre à la cristallisation de l'objet. Le corps humain, notamment, est une constellation de points-feu d'où rayonnent les cristaux. Ceux-ci constituant la substance des objets, la force de gravitation les arrache à l'atmosphère. Il faut donc que les objets peints, pour être réels, soient déchiquetés et, parce que le vent les traverse, les flagelle et qu'il aide à leur déchirure, il faut peindre le vent.

Texte paru dans l'ouvrage *Le Surréalisme encore et toujours*, Cahiers de poésie, 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> cahier, Paris, août 1943.



Jacques Hérold  
*Les Poussées*, 1964, huile sur toile, 114 x 195 cm

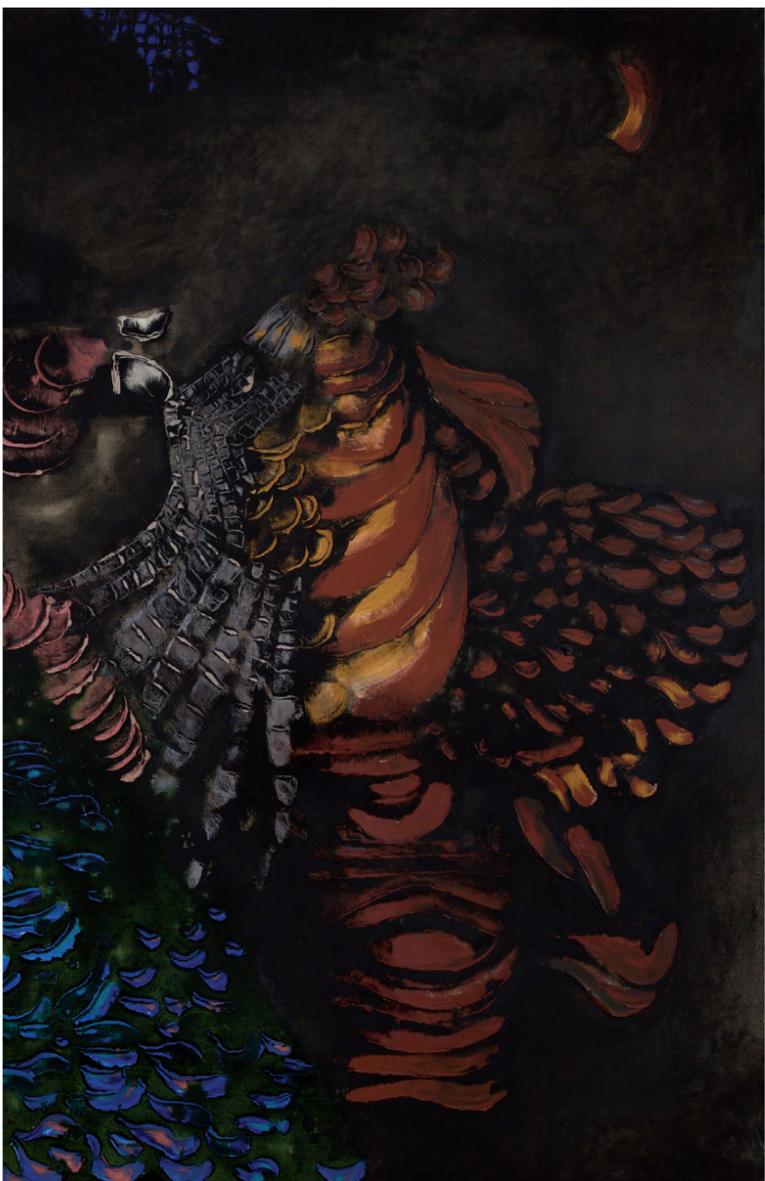


Jacques Hérold  
*Corps et bien*, 1966, huile sur toile, 130 x 195 cm

# Points-Feu



Jacques Hérold  
*Du soir au matin*, 1962, huile sur toile, 81 x 100 cm



Jacques Hérold  
*Le Catalyseur*, 1958, huile sur toile, 195 x 130 cm

# Le Cadavre Exquis

# et le groupe surréaliste d'après-guerre



Jacques Hérold, Wifredo Lam, André Breton,  
Cadavre exquis, 1940.

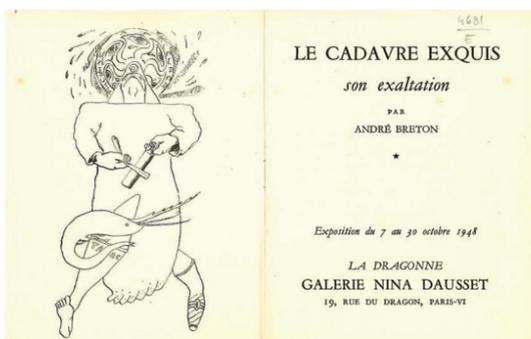
Localisation : Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle  
© Succession Jacques Hérold / ADAGP, Paris 2023 / Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migéat

**CADAVRE EXQUIS.** - Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau.

Dictionnaire abrégé du surréalisme.

Dans leur volonté préexistante de *composition en personnage*, les dessins obéissants à la technique du **Cadavre exquis** ont, par définition, pour effet de porter l'anthropomorphisme à son comble et d'accroître prodigieusement la vie de relation qui unit le monde extérieur et le monde intérieur. Ils sont la négation éperdue de la dérisoire activité d'imitation des aspects physiques, à quoi il est encore une grande partie - et la plus contestable - de l'art contemporain pour demeurer anachroniquement assujettie. Puissent, à son grand arroi, lui être opposés quelques salutaires préceptes d'indocilité qui s'en voudraient d'exclure tout humour et le convient à un sens moins larvaire de ses moyens.

André BRETON.



Intérieur du catalogue de l'exposition *Le Cadavre Exquis. Son exaltation*, Galerie Nina Dausset - La Dragonne, 1948

Agustín Cárdenas  
*La famille*, 1958,  
sculpture  
en bronze poli,  
19 x 25 x 12 cm





**Roberto Matta**  
*Sans titre*, 1957, huile sur toile, 147 x 203 cm



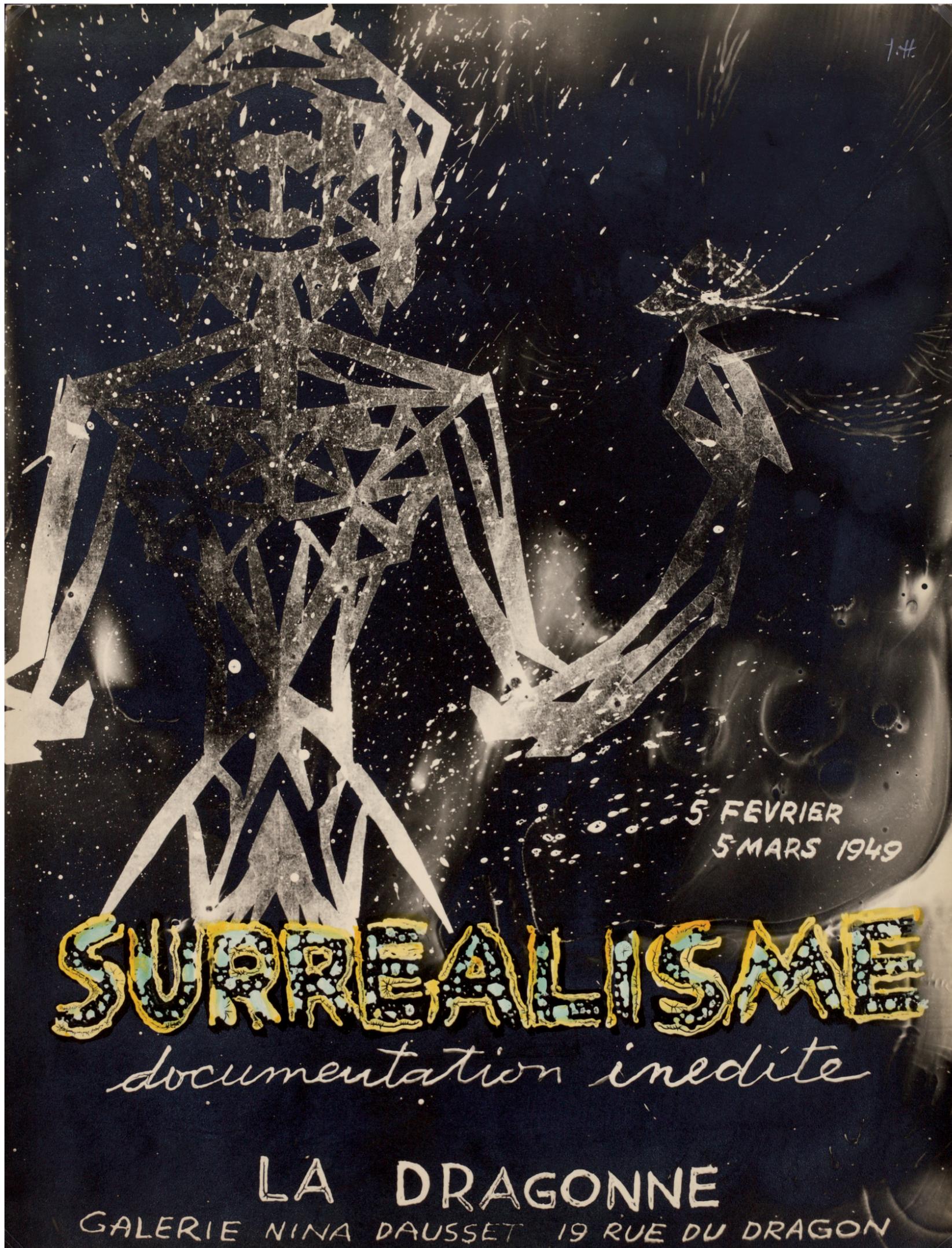
**Jacques Hérold**  
*Les regards*, 1937,  
 huile sur toile,  
 22 x 16 cm



**Francis Picabia**  
*Talamus*, 1938-39, huile sur carton, 75.2 x 52.2 cm



**Wifredo Lam**  
*Femme se coiffant*, 1942, huile sur papier, 96 x 63 cm



**Jindrich Heisler**  
Projet d'affiche pour l'exposition *Surréalisme. Documentation inédite* à la galerie La Dragonne, 1949,  
tirage argentique d'époque colorié, 39.5 x 29.8 cm

GALERIE  
LE MINOTAURE

2 rue des Beaux-arts & 23 rue de Seine - 75006 Paris  
galerieleminotaure.net