Document généré le 19 avr. 2024 14:07

Vie des arts

Vie des arts

Cozette de Charmoy, Sweeney Todd, Max Ernst & Cie

Gilles Rioux

Volume 20, numéro 80, automne 1975

URI : https://id.erudit.org/iderudit/55068ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rioux, G. (1975). Cozette de Charmoy, Sweeney Todd, Max Ernst & Cie. *Vie des arts*, *20*(80), 28–31.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1975

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Cozette de Charmoy
Sweeney Todd
Max Ernst & Cie

Gilles Rioux

1. "Elle ne se remit jamais et passa le reste de sa vie dans cette institution."
Collage tiré de l'album The True Life of Sweeney Todd, 1973, p. 87.

2. Collage tiré du roman-collage *Une Semaine de Bonté*, 1934.

3. "Sweeney découvrit qu'ils avaient certaines choses en commun."
Idem, p. 45.

4. "Rachel partageait son enthousiasme et les ambitions de Sweeney, et l'aidait dans son travail."
Idem, p. 55.

1

Derrière l'apparente simplicité d'une technique consistant à rapprocher des éléments que leur contexte habituel oppose, c'est le processus psychologique présidant à la création de ce voisinage forcé qui détermine la spécificité du collage.

2

3

4

Le monumental ouvrage de Herta Wescher, *Die Collage*[1], incluant toutes les manifestations, illustre bien, historiquement parlant, l'étonnante diversité du collage et son immense fortune.

Néanmoins, il semble que cette technique appartienne au seul Max Ernst. Cette opinion n'a rien d'un préjugé car il est indubitablement l'artiste qui a le plus abondamment et le plus longtemps travaillé ce procédé, au point d'y imprimer sa marque. Il est du reste le seul à avoir réalisé un nombre suffisant de collages qui, en tant qu'*ensemble*, présentent une unité thématique, et de les avoir réunis en volumes. Trois livres majeurs virent le jour: *La Femme 100 Têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) et *Une Semaine de Bonté ou les Sept Éléments capitaux* (1934).

Autour de lui rien de comparable. Une heureuse exception pour les deux petites suites de Max Bucaille dont la force suggestive, l'intensité et la finesse d'exécution rappellent avantageusement Max Ernst. Aujourd'hui que les apparences du surréalisme prolifèrent et se répandent sur la planète, maintenant que les ouvrages de Max Ernest sont mieux connus et réédités, on peut s'attendre à voir quelques livres sortir de leur sillage. *The Cosmic Bicycle* et *Time Zone* par Sätty, un jeune Américain, et *The True Life of Sweeney Todd* de Cozette de Charmoy[2] sont des œuvres apparentées à celles de Max Ernst. Nous limiterons notre propos à ce dernier titre.

Tout, dans ce livre, contribue à en faire un ouvrage peu commun et commande qu'on y prête attention: d'abord l'illustration vieillotte empruntée aux publications du siècle dernier, le caractère macabre de plusieurs images et surtout la trame volontairement scandaleuse qui anime les pages de ce *roman-collage*.

Dès son jeune âge Sweeney Todd montre un vif intérêt pour les sciences et un don d'invention qui lui permettront de soulager sa bien-aimée sœur Beth, laquelle s'illustrera plus tard dans un bordel de luxe, ouvert avec des fonds envoyés par une tante d'Amérique. Peu après, Sweeney traverse l'Atlantique et retrouve son vieil oncle qui l'accepte comme apprenti à condition qu'il passe les examens d'embaumeur. Un mariage heureux le fait voyager et voir des scènes extraordinaires que ne mentionnent pas les guides touristiques. De retour en Angleterre, il ouvre un salon de coiffure et se livre à de multiples expériences; à sa femme, bonne cuisinière, il achète un hachoir et bientôt les voilà tous deux à la tête d'une entreprise florissante, renommée pour sa spécialité de pâtés de chair humaine. Avec le gras on fabrique un savon que Sweeney commercialise jusqu'en Amérique, dans un emballage affichant son portrait. Une cliente fait un jour scandale d'un ongle trouvé dans son pâté, et c'est le désastre: Todd est poursuivi en justice, sa femme sombre dans la démence; condamné, on ne sait s'il a été exécuté, car on croit qu'il s'est enfui en Amérique où on l'aurait aperçu un peu partout.

Pour qui s'en tient à l'acception courante du mot *roman*, son application à *The True Life of Sweeney Tood* ne semble pas des plus appropriées, tant le texte a la part congrue, tant l'image prédomine; mais le mot trouve sa raison d'être dans la notion de *narration* qu'il introduit, au sens large du terme. Il s'agit d'une suite d'images liées entre elles par un texte bref qui les explicite et les justifie en tant que séquence. On trouvera un juste équivalent de ce rapport image/texte dans le film muet où, de place en place, apparaît sur l'écran un texte qui s'offre à la lecture; sa fonction est d'assurer la continuité logique entre des images qui ne peuvent par elles-mêmes exprimer les mouvements d'une action. Le texte vient combler une lacune. Catalyseur, le texte oriente les images dans le sens d'un discours continu.

Sur ce point *The True Life of Sweeney Todd* diffère considérablement des livres de Max Ernst, qui sont beaucoup moins narratifs. Dans le premier, *La Femme 100 Têtes*, chaque planche est accompagnée d'une légende qui n'a pas fonction de nous informer de quelque chose. Si elle prend parfois appui sur des éléments de l'image, la légende n'est qu'un commentaire qui s'ajoute à l'image sans venir la doubler ni l'expliquer. Conservant leur autonomie respective, image et texte dialoguent poétiquement avec une justesse de ton qui demeure le sceau personnel de Max Ernst. La récurrence de certains mots ou membres de phrases comme l'interjection: *«Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes . . .»* tisse des liens invisibles entre ces images, pourtant disparates, et crée à l'intérieur de l'œuvre des modulations et tensions dont l'obsédante, contagieuse et fascinante étrangeté *est* la *«beauté convulsive»* du surréalisme. L'adaptation cinématographique d'Eric Duvivier, en 1967, restitue admirablement ces mouvements internes de *La Femme 100 Têtes* par l'utilisation d'une voix off récitant les légendes écrites par Max Ernst en accompagnement de ses collages.

Autant *La Femme 100 Têtes* contient des planches de paysages, d'expérimentations scientifiques et de cataclysmes naturels, autant *Une Semaine de Bonté* nous montre des assassinats, allonge d'innombrables cadavres et saisit les criminels en fuite. Cette imagerie nous remet dans l'atmosphère du livre de

Cozette de Charmoy.

Max Ernst et Cozette de Charmoy travaillent à partir des mêmes sources: la littérature populaire, les journaux illustrés, les livres éducatifs destinés aux enfants, les catalogues scientifiques, agricoles ou industriels de la fin du XIXe siècle[5]. Uwe M. Schneede n'est pas justifié de stigmatiser en bloc une matière aussi diversifiée de «platitude imprimée»[6]. Le parallèle qu'il établit rapidement avec l'usage fait par Roy Lichtenstein de la bande dessinée ne tient pas compte que les artistes Pop manipulent les images d'une mythologie qui leur est contemporaine, tandis que les gravures utilisées par Ernst et Cozette de Charmoy sont déjà démodées et vieilles d'une génération ou deux. Ce ne sont plus des images d'aujourd'hui.

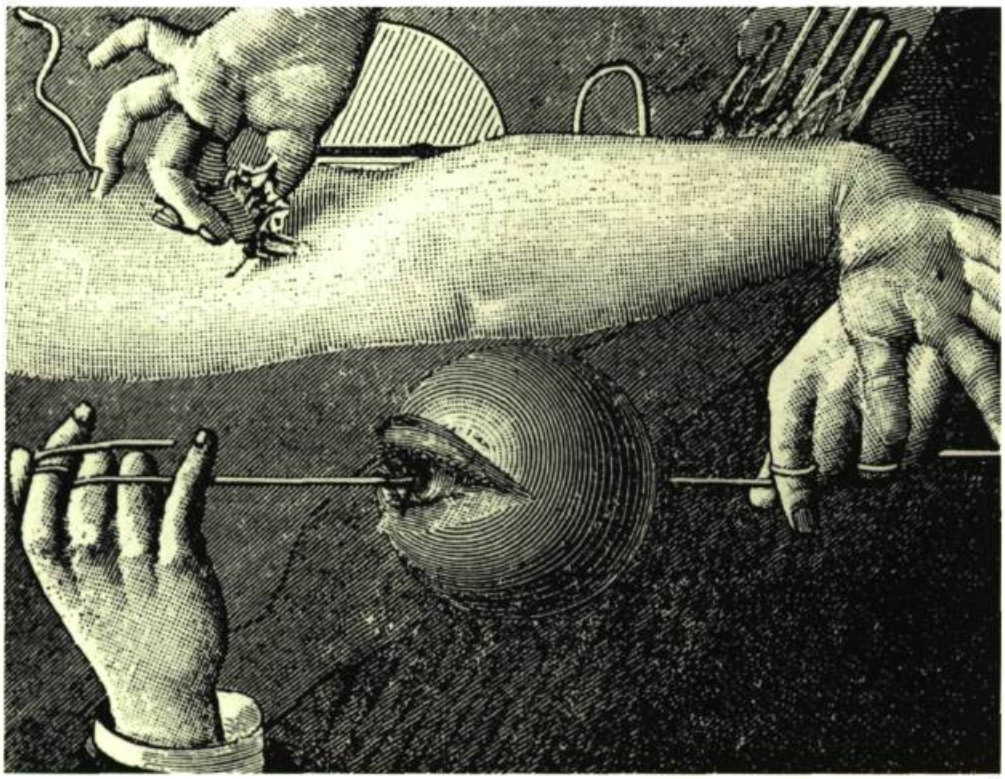
Les motifs d'Ernst ont probablement partie liée avec le processus d'élaboration du collage. A la manière du frottage qui, selon lui, «repose sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit»[8], le collage procède de la réunion d'«éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi (Ernst) une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires»[9]. Ernst poursuit en ajoutant que le collage résulte de rapprochements inattendus grâce à «une volonté tendue — par amour de la clairvoyance — vers la confusion systématique et le dérèglement de tous les sens (Rimbaud), ou à une volonté favorisant le hasard»[10]. Dans ce processus profondément intériorisé, la sobriété de la gravure au trait, de par sa limitation au noir et blanc, offre une meilleure prise à l'imagination, à la manière du vieux mur pelé de Léonard de Vinci auquel Ernst fait d'ailleurs référence. Et du point de vue technique cette sobriété facilite grandement l'intégration des images en une seule.

Un parfait exemple d'intégration nous est fourni dans le portrait de Mme Todd après son internement dans une maison de santé (fig. 1). Sur le portrait gravé d'une dame du XVIIe siècle est venu se glisser à la place du visage, presque trait pour trait, la face du grand sphinx d'Égypte. L'homogénéité de ce collage est telle qu'il s'en dégage un pouvoir ambigu, composé de la fascination qu'il exerce sur nous et du rien de répulsion qu'il inspire simultanément. Cette image nous heurte parce qu'elle porte atteinte à l'intégrité du visage humain. Son ambiguïté semble un moment résolue lorsque nous isolons — presque au sens chimique — les éléments qui composent l'image; mais cette identification des parties ne désamorce pas l'image, qui conserve sa charge obsédante. Grâce à la souplesse des passages dans la technique de la peinture à l'huile, Dali a systématiquement exploité ce procédé de l'image contradictoire qu'il nomme double image.

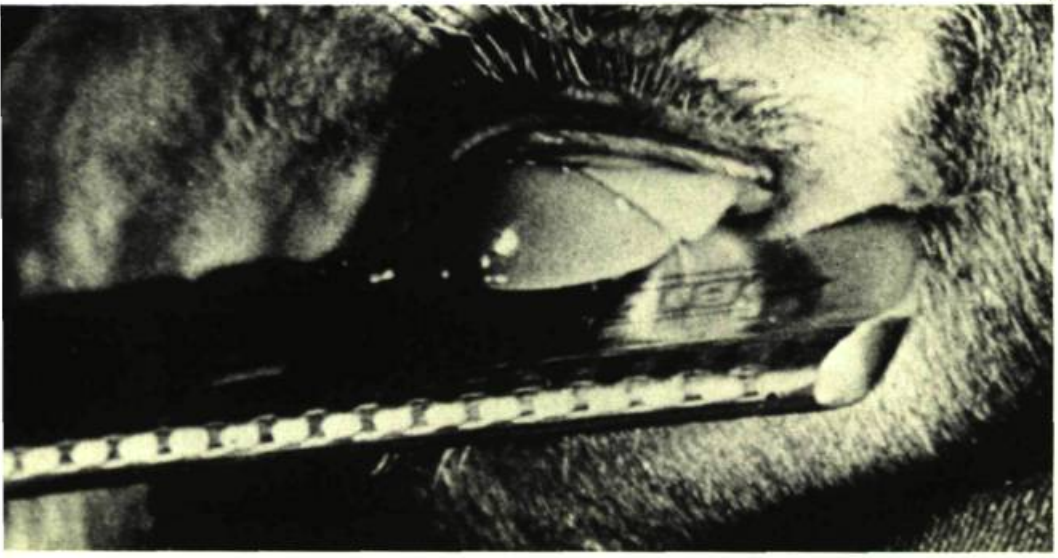
La caractéristique essentielle du collage surréaliste est de modifier le contenu d'une représentation par l'addition d'éléments que l'habitude et la vraisemblance nous font tenir pour incompatibles. Cette intrusion d'éléments étrangers à la scène crée à l'intérieur de l'image un réseau de relations imprévues, insolites, inquiétantes. Une femme couchée, sein nu (fig. 2), est en soi un sujet alléchant par sa connotation érotique, mais devenu conventionnel par la répétition. Max Ernst, sans toucher au sujet lui-même, vient radicalement le modifier: du lit s'échappent les eaux bouillonnantes d'une cascade et, au fond le l'alcôve, un homme, debout derrière des barreaux, observe tendrement la femme endormie. En quel *lieu* sommes-nous? L'érotisme banal de la scène est maintenant enrichi et amplifié par l'impossibilité où l'homme est d'atteindre cette femme qu'il convoite; la cascade renvoie au symbolisme de l'eau et à la thématique femme/mère de la psychanalyse freudienne, tandis qu'en langage populaire français le terme *cascader* signifie s'adonner aux plaisirs de l'amour[10].

Avec une conversation galante dans un salon cossu (fig. 3), Cozette de Charmoy nous propose un exemple comparable. L'atmosphère de la scène se trouve sensiblement transformée par un énorme saint-bernard, un canard attaqué en plein vol par un oiseau de proie, un gros chat sous la causeuse et, aux pieds de la dame, un sanglier qui a quitté sa bauge pour un salon élégant; l'homme assis a troqué sa canne contre une lance de chasseur. La conversation entre l'homme et la

5



6



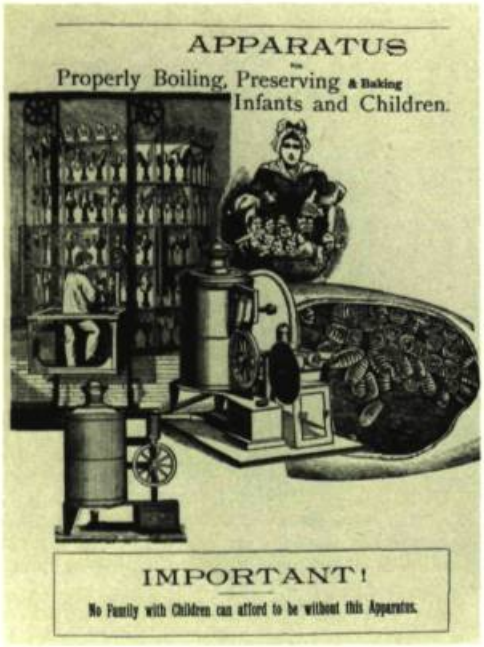
5. Collage tiré de *Répétitions*, recueil de poèmes de Paul Éluard, 1972.

6. Luis BUNUEL et Salvator DALI
Un chien andalou.
Film, 1929.
Séquence de l'œil coupé au rasoir.

7. "Sweeney et Rachel essayèrent la nouvelle machine de différentes façons et trouvèrent qu'elle présentait de grandes possibilités."
Idem, p. 87.

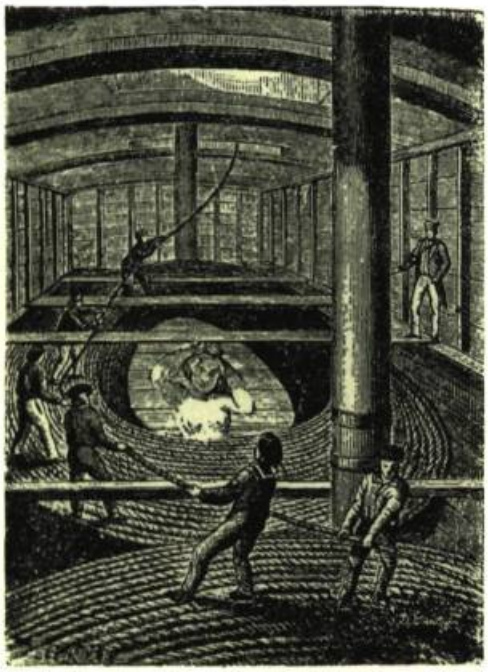
8. "Il gagna son voyage vers l'Amérique en travaillant sur un câblier."
Idem, p. 29.
(Phot. Gabor Szilasi)

9. Max ERNST
Le Départ pour la pêche miraculeuse.
Collage tiré du roman-collage
La Femme 100 Têtes, 1929.
(Phot. Gabor Szilasi)



7

8



9

femme peut-elle se poursuivre comme auparavant depuis que l'espace autour d'eux a été envahi par une faune gigantesque? Le sujet de l'image de base n'est pas véritablement altéré, mais il prend une tournure inquiétante et contradictoire avec l'intrusion de ces animaux. Il ne s'agit plus de fondre ensemble deux images mais de métamorphoser la scène en y introduisant l'imprévisible.

Peu après son mariage, Sweeney Todd se livre à des expériences d'un genre peu commun (fig. 4) à rapprocher d'un petit collage de Max Ernst (fig. 5) très semblable par le sujet: un globe oculaire enfilé sur une corde et virtuellement appelé à se déplacer latéralement, à la manière de la bille de bois sur la tringle de métal du boulier! Devant cette image, le spectateur ressent presque physiquement la cruauté de cette proposition visuelle, car il l'achève mentalement. Ce sadisme de l'œil rend inévitable la référence à la séquence initiale d'*Un Chien andalou:* l'œil prestement tranché d'un coup de lame de rasoir (fig. 6).

S'il est possible de dégager une constante du collage surréaliste, capable de l'authentifier en tant que tel, nous croyons que c'est l'*unité spatiale* de l'image (fig. 1, 2 et 3), tandis que le collage dadaïste procède par juxtaposition ou substitution d'éléments projetés dans un espace abstrait (fig. 7).

Par une coïncidence qui a probablement échappé à son auteur, *The True Life of Sweeney Todd* contient une illustration qu'on retrouve aussi dans *La Femme 100 Têtes* (fig. 8 et 9).

A elles seules ces deux images résument les convergences et les différences entre le livre de Cozette de Charmoy et ceux de Max Ernst. Le rapprochement, bord contre bord, de la soute et du pont indique clairement qu'il s'agit d'un navire affecté à la pose d'un câble sous-marin. Les deux vues s'expliquent mutuellement. Les deux images du navire suggèrent à Cozette de Charmoy d'ajouter un détail bien circonstancié au périple de son héros. Et la légende vient, en partie, redire le fait: «Il défraya son passage pour l'Amérique en travaillant sur un navire qui posait un câble.»

De son côté, Max Ernst ignore l'action précise illustrée par l'image et il la transforme simultanément sur deux niveaux: l'apparition, au centre, d'un buste de femme, puis la légende: *Le Départ pour la pêche miraculeuse*. La distance mentale ainsi prise avec l'image crée autour de celle-ci une sorte de vide appelant de multiples évocations. Il émane maintenant de l'image et du texte un pouvoir de suggestion imprécis auquel chaque spectateur donne les formes de sa propre invention.

Individuellement considérés, les collages de Cozette de Charmoy offrent beaucoup de similitudes avec ceux de Max Ernst, d'abord par l'emploi de gravures du siècle dernier, et surtout par le mode de *détournement* du sujet de l'image de base. D'autres collages moins intimement unifiés (fig. 7) s'apparentent plutôt à la veine dadaïste.

En tant que livre, ou *roman-collage*, la nature provocante du sujet donne à la vie de Sweeney Todd un ton manifestement surréaliste. Le texte projette l'œuvre en avant et lui assure sa cohérence. Il serre les images de près et dirige leur cours. Ce faisant, il ne met pas en branle l'imagination du spectateur/lecteur. Bref, la dimension poétique serait plutôt restreinte.

Cozette de Charmoy savait comme il était périlleux de s'aventurer dans un genre non seulement d'une technique délicate, mais où toute une gamme d'acquisitions avait été brillamment exploitée quarante ans plus tôt. Elle sort néanmoins gagnante de l'épreuve car, après avoir cheminé entre cieux et enfers avec Sade, Lautréamont, les sœurs Papin, Violette Nozières et le nécrophile Bertrand, le surréalisme ne pourra manquer de reconnaître en Sweeney Todd un nouveau compagnon de route.

---

1. Herta WESCHLER, *Die Collage. Geschichte eines Künstlerischen Ausdrucksmittels*, Cologne, DuMont, 1968. Trad. anglaise: *Collage*, New-York, Abrams, 1971.
2. Née à Londres en 1939, Cozette de Charmoy vint s'établir au Canada en 1959 et demeure maintenant à Ottawa. Outre une collaboration suivie à la revue *OU*, elle a fait paraître trois livres: *Fatrada*, 1972, *The True Life of Sweeney Todd*, 1973 et *The Colossal Lie*, 1974. Le sujet du second livre s'inspire librement d'une affaire criminelle célèbre dont l'équivalent serait dans les exploits de Landru. A remarquer la similitude entre le nom *Todd* et le mot allemand *tod* signifiant *mort*, *The True Life of Sweeney Todd*, Londres, Gaberbocchus / Ottawa, Oberon, 1973, 94 pages.
3. Louis ARAGON, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, pp. 16-17.
4. Max Ernst, *Danger de Pollution*, in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, No 3, 1931; repris *in: Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 174-182.
5. Cozette de Charmoy choisit parmi les gravures de la revue *Illustrated London News* et trouve ses nus dans les ouvrages de Gustave Doré. Parmi les sources identifiées de Max Ernst citons: Jules Mary, *Les Damnées de Paris*, 1883, *Sins of New York*, *Journal des Voyages*, *La Nature*, *Das Buch der Erfindungen*, *L'Atlas des plantes de France*, *Les Merveilles de la Science*, par Figuier.
6. Uwe M. SCHNEEDE, *Max Ernst*, New-York, Praeger, 1972, p. 137. L'épithète malencontreuse apparaît aussi sous la plume de John RUSSELL, *Op. cit.*, p. 186.
7. Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, dans *Cahiers d'Art*, No 6-7, 1937; repris *in: Écritures*, p. 244.
8. *Ibid.*, p. 258.
9. *Ibid.*, p. 262.
10. Il est d'ailleurs significatif de remarquer que dans la petite bourgeoisie parisienne de la fin du XIXe siècle une noce de bon ton se célébrait au restaurant de la Cascade au Bois de Boulogne. En Amérique du Nord, à quelle force obscure obéissent tous ces nouveaux mariés qui se rendent aux chutes du Niagara? Ce thème mythique est évoqué dans l'œuvre de Michel BUTOR, *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Paris, Gallimard, 1965.