

JUSTINE MARGAUX CHRISTEN

Académie de Nice

Des visages en négatif : la mascarade des surréalistes

Le masque est l'accessoire privilégié que l'homme-caméléon surréaliste arbore pour laisser suspendus les repères de l'identité. On pense aux masques blancs sous lesquels les membres du groupe visitaient rituellement le désert de Retz et surtout à tous les masques fictifs qui traversent les textes surréalistes. Le désir de devenir autre par l'entremise du masque est explicité dans l'article « Présignalement » où Breton présente l'individu comme un « anti-Narcisse » habité par le désir de devenir autre. La motivation « anti-narcissique » trouve d'ailleurs une illustration éloquente dans l'article « Introduction au discours sur le peu de réalité ». Alors qu'il arpente le vestibule d'un château, Breton ressent le désir de se glisser dans l'une des armures qu'il éclaire avec sa lanterne dans le dessein, dit-il, de « retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV^e siècle »¹. Cet article aura donc pour objet de présenter les enjeux identitaires que le port du masque implique sur les visages qu'il couvre. Nous verrons à cette occasion que cet accessoire a le pouvoir de laisser transparaître « le démon Pluriel »² qui hante chaque individu.

« Nous abritons peut-être plusieurs consciences »³ affirme André Breton. Pour les surréalistes, des identités

¹ A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », [dans :] *Idem, Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 8.

² *Ibidem*, p. 19.

³ A. Breton, « Les Chants de Maldoror », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. 1, p. 234.

fantômes gisent dans le moi de chaque individu. Cette conception de l'intériorité s'oppose à la conception classique du sujet comme identité substantielle et stable puisqu'elle repose sur l'idée que tout homme joue de son vivant le rôle d'un spectre à la recherche d'une enveloppe à « hanter ». La question inaugurale posée dans *Nadja* rattache d'ailleurs explicitement la problématique identitaire à une question de contenant : « pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? »⁴. La distance qui sépare le contenu (le psychisme) du contenant (le corps) est particulièrement bien illustrée dans le poème *La forêt dans la hache*. Ce poème d'André Breton introduit la thématique de la transparence charnelle, inséparable de la problématique identitaire : « Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'intérieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente »⁵. Une telle présentation renvoie directement au personnage mythique de Thésée « sans fil », habitant d'un labyrinthe de cristal, dans lequel Breton se projetait déjà dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité ». Marie-Paule Berranger comprend le motif récurrent du corps transparent comme le « rêve d'un corps astral qui sortirait de sa prison, d'un corps mystique dégagé de l'enveloppe corporelle »⁶. Dans l'article « Présignalement », publié en 1949, Breton explique les motifs de son mépris pour la peau. Cette « écorce de tromperie »⁷ ne laisse transparaître, selon lui, ni la vie intérieure ni la

⁴ A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972, p. 9.

⁵ A. Breton, « La forêt dans la hache », [dans :] *Idem, Clair de terre* précédé de *Mont de piété* et suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, Paris, Gallimard, 1966, p. 123. Le motif récurrent du corps transparent annonce le mythe des Grands Transparents élaboré en 1942 dans *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*.

⁶ M.-P. Berranger, « Les attitudes spectrales de la poésie : le *Revolver à cheveux blancs* », [dans :] *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1995, n° 237, p. 75.

⁷ A. Breton, « Présignalement », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, t. 3, p. 871.

part d'altérité qui composent notre moi. Ainsi, le goût de Breton pour les masques vient d'abord de son mépris pour le visage qu'il considère incapable d'exprimer la vie intérieure : « La vie intérieure filtre mal à travers cette écorce de tromperie »⁸. Dans l'article « Phénix du masque », Breton situe trois types de masques différents – le heaume du chevalier, le loup de velours et la *bauta* vénitienne – sous le double signe de l'anonymat et de la transfiguration. Comme dans les rituels chamaniques, les masques sont des agents de métamorphose qui permettent de vivre de l'intérieur la transformation : « ils s'attachent à la transfiguration, aussi bien qu'à l'éclipse, de ce que présente l'individuel aspect du visage »⁹. Breton assigne donc au masque une valeur symbolique : laisser voir chez chacun de nous « le démon Pluriel »¹⁰. Derrière la surface unie du masque se cache une pluralité d'individus. Ainsi, le loup de dentelle noire qu'il fait porter aux femmes de Max Ernst recouvre « les cent premiers visages de la fée »¹¹. De ce point de vue, l'identification d'André Breton à Fantômas, dans la dernière historiette de *Poisson soluble*, est riche de significations : « Aussi bien les murs de Paris avaient été couverts d'affiches représentant un homme masqué d'un loup blanc et qui tenait dans la main gauche la clé des champs : cet homme, c'était moi »¹². Ce mode de représentation fantasmatique rappelle la technique des portraits-compensations chers aux surréalistes qui consistait à occulter son visage sous une figure d'emprunt,

⁸ *Ibidem*. Au début de cet article, Breton confie avoir ressenti dans sa jeunesse un sentiment de rage à l'égard de son corps et de son visage.

⁹ A. Breton, « Phénix du masque », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2008, t. 4, p. 993. Breton collectionnait divers masques : masques navajo, masques esquimaux, masques funéraires (Nietzsche, Hegel), etc.

¹⁰ A. Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

¹¹ A. Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », [dans :] *Idem, Point du jour, op. cit.*, p. 66.

¹² A. Breton, *Poisson soluble*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. 1, p. 399.

à se glisser dans une personnalité alternative : « les surréalistes s'identifient parfois à leurs modèles, les pénètrent ou les endossent comme un vêtement »¹³ note Robert Benayoun. Le dédoublement de Breton en Fantômas nous renseigne sur la conception de sa propre identité. Fantômas, comme Zigomar, incarne dans l'imaginaire collectif la figure du criminel masqué non identifiable : « Je n'ai pas de visage »¹⁴ affirme-t-il dans « L'Agent secret ». Le mystère qui émane de ce personnage vient précisément de son absence de visage qui lui permet de revêtir un nombre illimité de personnalités diverses. Il est « celui dont personne ne connaît le visage »¹⁵ puisqu'il n'est jamais démasqué par l'inspecteur Juve. C'est pourquoi les surréalistes ont pu voir en lui un symbole vivant de l'inconscient : il est l'« autre » visible mais toutefois insaisissable. Aussi est-il la preuve incarnée qu'un visage ne cache pas une seule âme et que « nous abritons peut-être plusieurs consciences »¹⁶. Dans cette logique de l'identité plurielle, le pouvoir signifiant du visage est invalidé : à quel « être » peut-il renvoyer si nous avons plusieurs consciences ? Chez Aragon, le masque a le pouvoir de rendre visible une part de notre identité fuyante. Lors du bal des Valmondois, dans le roman *Aurélien*, les masques des invités fonctionnent comme des signifiants de l'être. Masqués, ils donnent à voir leur vrai visage : Edmond-Othello montre sa jalousie à l'égard d'Aurélien, Blanchette-Danaé dévoile sa richesse, Artémis-Diane de Nettencourt révèle son caractère prédateur. Le visage d'Aurélien est méconnaissable car occulté sous un masque d'or, sans traits caractérisés, qui pointe son vide intérieur : « Étrange de le

¹³ R. Benayoun, *Le Rire des surréalistes*, Paris, La Bougie du sapeur, 1988, p. 50.

¹⁴ P. Souvestre, M. Allain, *Fantômas*, vol. 4 : « L'Agent secret », Paris, Fayard, 1911, p. 320.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Breton, « Les Chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 234 : « De l'unité de corps on s'est beaucoup trop pressé de conclure à l'unité d'âme, alors que nous abritons peut-être plusieurs consciences ».

revoir masqué, sans visage »¹⁷. Avant d'être un agent de métamorphose, le masque est donc destiné à oblitérer le visage, comme « L'Homme au Masque » que traque le détective Carter dans les épisodes du film *L'Étreinte de la Pieuvre* évoqué dans *Nadja*. Dans la société occidentale, le principe d'identité s'appuie essentiellement sur le visage, signe distinctif par excellence de l'identification personnelle. Le *Dictionnaire de l'Académie française* indique que le visage signifie étymologiquement « ce qui est vu », du latin *visum*. Dérivé de l'ancien français « vis », le mot « visage » a concurrencé puis supplanté le mot « vis ». La photographie signalétique, ancêtre du photomaton, avait pour vocation de fixer l'unicité du visage et d'identifier la distinction individuelle. André Breton et les autres surréalistes contestent la prétention de la photographie à se faire la garante de l'identité. En témoignent tous les grimages et travestissements faciaux auxquels ils se livrent dans les isolements des photomats pour subvertir le principe identificatoire de la photographie. Dans son ouvrage *Le Rire des surréalistes*, Robert Benayoun met en lumière le protéisme des membres du groupe surréaliste. On y apprend que le costume et le masque faisaient partie de leur quotidien parce qu'ils leur procuraient la sensation de se fondre dans l'anonymat, mais aussi parce qu'ils rendaient possible l'expérience de se glisser dans des consciences fictives. Robert Benayoun repère dans cet exercice ludique de mascarade « une fuite fantasque dans l'anonyme »¹⁸. Il s'agit pour eux de se rendre méconnaissables par le port de masques, de casquettes, de fausses moustaches, de passe-montagnes ou bien invisibles par la fermeture des yeux. Des scénarios de mascarade analogues se retrouvent dans les textes automatiques d'André Breton. Le sujet se projette à plusieurs reprises sous les traits anonymes d'un homme masqué ou bien dissimule son visage tantôt der-

¹⁷ L. Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1966, p. 558.

¹⁸ R. Benayoun, *Le Rire des surréalistes*, op. cit., p. 50.

rière ses propres mains tantôt derrière un loup de velours noir ou blanc.

Dans plusieurs récits surréalistes, le sens étymologique du mot « personne » est subtilement réactivé. En effet, la *persona* désigne en latin le « masque de théâtre »¹⁹ et on observe qu'il n'est pas de personnage qui ne porte de masque, même invisible. Dans les textes automatiques, où l'individualisation des personnages reste encore à l'état d'ébauche, le poète croise ce que Julien Gracq appelle « de la nébuleuse de personnage »²⁰. On pourrait citer à titre d'exemple les Parisiens masqués qui hantent *Clair de terre* et qui rappellent les personnages dans les *Histoires de masques* de Jean Lorrain. Sous la plume d'Aragon, la promiscuité troublante que le visage entretient avec le masque s'amorce avec *Anicet ou le Panorama* et culmine avec *Aurélien*. Dans *Anicet ou le Panorama*, l'ellipse des visages est compensée par l'omniprésence du masque de velours noir que portent les sept courtisans de Mirabelle. Ange Miracle, Jean Chipre, le Professeur Omme, Pol, Bleu, Baptiste Ajamais et Anicet se livrent à un rituel de séduction et de parade amoureuse en revêtant une cape à collet de soie noire, un masque de velours et un chapeau haut-de-forme. Le masque de velours noir et la cape qu'il porte redoublent son aspect maléfique et confirment sa parenté avec le Mal. En endossant cet habit noir, Baptiste s'inscrit dans la filiation des hommes fatals séduisants auxquels les auteurs romantiques faisaient porter l'habit noir dans la première moitié du XIX^e siècle. Le héros byronien, enclin au sadisme, est l'archétype du héros satanique qui porte traditionnellement un habit noir chargé de connotations érotico-tragiques. Dans son ouvrage consacré au costume noir masculin, John Harvey

¹⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition, version numérique, <http://www.cnrtl.fr>.

²⁰ J. Gracq, « Spectre de Poisson soluble », [dans :] A. Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

érige le vampire en archétype de l'homme fatal romantique conçu comme négation et parasite noir du féminin. Malgré leur symbolisme négatif, l'habit noir et le masque noir sont dotés d'un pouvoir de fascination lié en partie à leur neutralité. Grâce à l'habit et au masque noirs, l'homme s'efface dans l'anonymat mais sa désindividualisation est compensée par la possession d'un secret et du mystère qui l'entoure. Dans l'imaginaire collectif, l'habit et le masque noirs sont associés à la société secrète et à une vie souterraine où des complots s'ourdissent dans l'ombre. Le modèle de l'organisation occulte, qui travaille la nouvelle *Lorsque tout est fini* et le roman *Anicet ou le Panorama*, réapparaît dans le programme du *Manifeste du surréalisme* de 1924. L'emploi récurrent de la synecdoque vestimentaire « masque » pour désigner les différents membres de la « compagnie policée »²¹ dit bien le retrait du corps par rapport au costume. Mais comment justifier cette profusion du masque dans la narration ? Serait-ce pour donner consistance aux personnages « blancs sur fond noir » dont le romancier souligne avec insistance « le côté fantomatique »²² dans sa préface ? À première lecture, le roman est dominé par le contraste chromatique blanc/noir qui est une spécificité des arts photographique et cinématographique. Les corps « blancs sur fond noir » des personnages sont des corps « en négatif » difficilement lisibles. On peut donc se demander quel rôle joue le masque dans la mise en visibilité des huit prétendants de Mire qui ont signé un pacte d'alliance. Une séparation nette demande à être établie entre l'habit d'artiste et l'habit de cour que chacun des membres de la « compagnie policée » porte. Dans la rue, Baptiste Ajamais passe pour un « passant incolore »²³ tandis que Jean Chipre porte

²¹ L. Aragon, « Préface », [dans :] *Idem, Anicet ou le Panorama*, Paris, Gallimard, 1921, p. 24.

²² *Ibidem*, p. 18.

²³ L. Aragon, *Anicet ou le Panorama*, op. cit., p. 133.

tous les jours un misérable complet qui le rend semblable à une ombre (IV). Mais une fois masqués, ils acquièrent une prestance aux yeux de la « dame » Mirabelle. Le modèle de la société secrète, qui travaille souterrainement le roman d'Aragon, est inséparable de la problématique vestimentaire. Dans le roman d'Aragon, la règle du secret est posée avec autorité par les masques : « Notre association est anonyme, dit quelqu'un, et sa force réside en son anonymat »²⁴. Cet impératif se matérialise par le port obligatoire de la couleur noire lors des réunions autour de Mirabelle. Ainsi, la première cérémonie d'introduction d'Anicet dans le groupe se clôt à la fois sur le don symbolique du loup de velours noir et sur la volatilisation physique d'Anicet dans la nuit : « Comme il disait ces mots, le vent du dehors qui s'engouffrait dans son manteau l'emporta comme une feuille et pénétra dans la pièce où ne vivait plus que la lampe, qu'il souffla. Anicet ne vit plus rien, que la nuit »²⁵. Les lexies verbales « s'engouffrer » et « emporter », associées à la métaphore lexicalisée de la feuille, suggèrent l'engloutissement du corps d'Anicet dans le noir. Cette scène hautement symbolique figure l'entrée du héros dans le royaume du « secret » et, partant, sa dépersonnalisation. Dans son ouvrage *Secret et sociétés secrètes*, le sociologue Georg Simmel attribue à la tenue vestimentaire des membres d'une société secrète une fonction symbolique. Parce qu'elle estompe certains traits de leur personnalité et de leur corps, la mascarade des associés est représentative de leur désindividualisation. Dans la société secrète, l'individu absorbé par la structure collective porte un habit impersonnel qui lui confère une certaine « invisibilité » aux yeux des autres. Dans *Anicet ou le panorama*, cette dimension est particulièrement bien illustrée à travers le port généralisé de la couleur noire qui transforme chaque cérémonie secrète en théâtre

²⁴ *Ibidem*, p. 89.

²⁵ *Ibidem*, p. 91.

d'ombres. Le noir – couleur achromatique ou non-couleur du fait de son absence de lumière – est aussi celle qu'arborent les membres de la deuxième société secrète dirigée par le marquis della Robia. Lors de la tentative d'enlèvement de Mirabelle, le professeur Omme est tout de noir vêtu : un masque de velours noir, un chapeau haut de forme et une cape à collet. Ces trois accessoires se retrouvent dans la garde-robe de Fantômas, « ce spectre aux yeux gris » célébré par Robert Desnos dans *La Complainte de Fantômas* (ill. 8). Le costume de Fantômas présente l'intérêt d'introduire la thématique polysémique de l'enveloppement, à la fois vestimentaire et spatial. Le visage du héros est doublement enveloppé, à la fois par son collant Frères Jacques et par la nuit : « Je suis la Nuit »²⁶ proclame-t-il dans le quatrième feuillet. Ainsi, aux yeux des surréalistes, cet individu nocturne s'apparente moins à un personnage qu'à un symbole : la force de l'inconscient. Il n'a pas d'identité propre puisqu'il dérobe celle des victimes qu'il tue ou qu'il vole. Le caractère enveloppant de son masque lui confère une puissance d'invisibilité analogue à celle des membres de la société criminelle dirigée par le marquis della Robia. Le masque et le maillot collant noir des malfrats leur attribuent le pouvoir de se fondre dans la nuit, comme lors de la scène de cambriolage nocturne de l'appartement de Bleu.

Le masque textile n'est pas le seul qu'arborent les personnages des récits surréalistes. Dans *Aurélien*, par exemple, les personnages s'appliquent tous à recouvrir leur visage d'une « seconde peau ». Ainsi, l'application des crèmes de soin et du maquillage sur le visage de Rose Melrose assume une fonction régénératrice. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois chez Mary de Perseval, le fard cendré accentue la blancheur de son teint et confère à sa peau une apparence de dureté : « Elle était de l'âge

²⁶ P. Souvestre, M. Allain, *Fantômas*, op. cit., p. 320.

qui est au-delà de la jeunesse »²⁷. Dans la nouvelle *Madame à sa tour monte*, le narrateur décrit dans le détail tous les produits cosmétiques que Matisse applique chaque jour sur son visage. Le maquillage est un masque auquel recourent bien des surréalistes pour « pouvoir changer de sexe comme de chemise »²⁸ confie André Breton en 1937. Dans plusieurs textes automatiques, Breton se livre en effet à une « mascarade avec le sexe » par la mise en place d'une « atmosphère de bal masqué » qui n'a pas échappé à Julien Gracq : « Diamants, voilettes, gants, chaussons de danseuse, éventails, aigrettes, colliers, bouquets, bagues, plumes, loups de dentelle – certains de ces poèmes [...] semblent tout pailletés de la pluie scintillante et tendre qu'égrène autour d'elle une femme qui se dévêt »²⁹.

Le recueil *Clair de terre* se clôt significativement sur la figure de Rose Sélavy, l'alter ego féminin que s'était inventé Marcel Duchamp. Rose Sélavy est une prostituée fictive de la Rue aux Lèvres née d'une série de photographies prises par Man Ray, à New-York, pendant les mois d'hiver 1920-1921. La portée transgressive du geste de Marcel Duchamp, maquillé et costumé, réside dans son désir de transcender les deux genres socialement établis du masculin et du féminin pour s'apparenter à un troisième genre, « *beyond sex* »³⁰, celui des hermaphrodites. Le maquillage n'a donc pas seulement le pouvoir d'inverser les sexes, il peut aussi les rendre solubles. Outre le masque de maquillage, destiné à transformer celles ou ceux qui en usent, le masque de pierre figure aussi dans de nombreux textes surréalistes. Ces occurrences ont un dénominateur commun : le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine. Ce masque en plâtre au sourire énigmatique a polarisé et informé l'imagination des surréalistes

²⁷ L. Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 69.

²⁸ A. Breton, « Convulsionnaires », préface à Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, GLM, 1937, s. p.

²⁹ J. Gracq, « Spectre du Poisson soluble », *op. cit.*, p. 19.

³⁰ J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977, p. 94.

au point qu'André Breton et Paul Eluard firent eux-mêmes exécuter un moulage de leur visage. Cette histoire remonte au début du XX^e siècle. Les rumeurs rapportaient que le masque de l'Inconnue de la Seine avait été moulé sur le visage d'une jeune fille retrouvée noyée dans la Seine à la demande d'un médecin légiste qui le trouvait mystérieusement beau. Le mouleur commercialisa avec succès le visage de la jeune noyée dans sa boutique. Mais une enquête du poète Marius Grout révéla que ce masque avait en fait été réalisé sur un modèle bien vivant qui posait vers 1875 dans les ateliers de sculpteurs. Breton et Eluard avaient découvert ce visage dans les planches photographiques de la monographie que l'Allemand Ernst Benckard consacra aux masques mortuaires en 1926. Dans l'article « Le Masque du jour », Breton dresse une analogie entre le travail de moulage du sculpteur de visages Paul Haman – qui perfectionne la technique de l'empreinte faciale en donnant une image vivante du visage – et l'action minéralisante des fontaines pétrifiantes. L'art du masque en plâtre, selon lui, donne l'illusion qu'il préserve l'intégrité des enveloppes. Dans le roman *Aurélien*, le masque de l'Inconnue de la Seine renvoie également à Aurélien l'image rassurante d'une enveloppe inaltérable qui conjurerait l'angoisse de la défiguration causée par le vieillissement. De l'eau de la Seine surgirait une image solide de l'enveloppe corporelle, une émanation réifiée du visage. On rejoint la comparaison initiale utilisée pour décrire l'image idéale qu'Aurélien se fait de Bérénice : « blanche et luisante comme un caillou bien lavé »³¹. Le caillou et le masque de l'Inconnue de la Seine témoignent du « rêve de dureté »³² qui anime le psychisme d'Aurélien. La pierre des statues fait signe en effet vers un temps fantasmatique, immobilisé. De fait, l'Inconnue de la Seine apparaît

³¹ L. Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 31.

³² G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 18.

comme la médiatrice de l'assimilation inconsciente des femmes du roman aux statues des Dianes chasseresses qui habitent les places de Césarée.

Pour clore cet article, nous dirons que les masques polarisent l'imagination des surréalistes parce que le doute qui naît sur l'identification de ces objets est créateur des visions. Ainsi, les marchés aux Puces sont, pour les surréalistes, un de ces lieux privilégiés où le doute sur l'identification de l'objet fait naître l'hésitation, voire l'hallucination ; comme c'est le cas d'un ancien masque de guerre découvert par Breton et Giacometti dans *L'Amour fou*. Or, tous les masques sont doués d'une même aura qui fait d'eux des « trouvailles ». Par définition, la trouvaille implique un objet matériel qui se donne à imaginer concrètement ; elle favorise la rencontre de deux facultés qui n'ont pas l'habitude de se rencontrer : la perception et l'imagination. Par ailleurs, le masque surréaliste, au même titre que le gant, permet d'« échapper au principe d'identité »³³ en retranchant leurs propriétaires derrière l'anonymat. Cet accessoire se situe dans le prolongement d'un imaginaire romanesque noir. En effet, le criminel ganté et le bandit masqué sont les deux figures auxquelles s'identifient imaginativement les surréalistes pour penser leur identité anonyme et rompre avec l'image conventionnelle de l'artiste. En définitive, pour les surréalistes, le port du masque est surtout motivé par le désir d'explorer la profondeur d'autres consciences.

Date de réception de l'article : 15.10.2016.
Date d'acceptation de l'article : 27.02.2018.

³³ A. Breton, « Max Ernst », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 245.

bibliographie

- Aragon L., *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1921.
 Aragon L., *Anicet ou le Panorama*, Paris, Gallimard, 1921.
 Aragon L., *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998.
 Bachelard G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.
 Benayoun R., *Le Rire des surréalistes*, Paris, La Bougie du sapeur, 1988.
 Berranger M.-P., « Les attitudes spectrales de la poésie : *le Revolver à cheveux blancs* », [dans :] *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1995, n° 237.
 Breton A., *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970.
 Breton A., « Les Chants de Maldoror », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. 1.
 Breton A., *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972.
 Breton A., *Clair de terre précédé de Mont de piété et suivi de Le Revolver à cheveux blancs et de L'Air de l'eau*, Paris, Gallimard, 1966.
 Breton A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, t. 3.
 Breton A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2008, t. 4.
 Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition, version numérique, <http://www.cnrtl.fr>.
 Gracq J., « Spectre de Poisson soluble », [dans :] A. Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, 1996.
 Lyotard J.-F., *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977.
 Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, GLM, 1937.
 Souvestre P., Allain M., *Fantômas*, vol. 4 : « L'Agent secret », Paris, Fayard, 1911.

abstract

Faces in Negatives : the Masquerade of the Surrealists

By the 1920s, the surrealists had claimed Fantômas as one of their literary ancestor because his mask makes him an icon of ambiguity. Masks give the surrealist characters the means to overcome the contradictions of the conscious and unconscious minds. The surrealists incorporate masks into art and fiction not only to disguise secret identities but also to explore other identities. In this way, the masked character becomes an "anti-Narcisse", as André Breton said. From the standpoint of the imagination, mask is inestimably rich by its full poetic effect.

keywords

masquerade, second skin, transfiguration, metamorphosis, anonymity

mots-clés

masacarde, seconde peau, transfiguration, métamorphose, anonymat

justine margaux christen

Justine Christen est actuellement enseignante de lettres modernes dans l'Académie de Nice et l'auteur d'articles portant sur la période de transition entre le XIX^e et le XX^e siècle. Ses études l'amènent à se spécialiser dans le mouvement surréaliste, notamment dans le cadre de son Master 2 recherche à l'université Paris IV Sorbonne portant sur le rôle de la mode dans les écrits d'André Breton et de Louis Aragon.