

MASCULIN/FÉMININ

**DOSSIER PRESENTE PAR ELZA ADAMOWICZ,
HENRI BÉHAR ET VIRGINIE POUZET-DUZER**



MASCULIN/FÉMININ

Elza ADAMOWICZ, Henri BÉHAR,
Virginie POUZET-DUZER

On se souvient d'une exposition, au titre phonétiquement semblable, présentée au Centre Georges Pompidou en 1995-96, en écho ou en hommage, trente ans après, au film de Jean-Luc Godard, exposition qui montrait un grand nombre d'œuvres surréalistes à partir de Marcel Duchamp, Dali, etc.

Après avoir consacré de forts dossiers à l'autoreprésentation féminine (*Mélusine XXXIII*, 2013), à l'érotisme surréaliste (*Mélusine XXXV*, 2015), il nous a en effet semblé convenable d'agiter quelques idées qui, pour occuper le devant de la scène aujourd'hui, n'en ont pas moins préoccupé, ouvertement ou non, l'ensemble surréaliste, dans tous les domaines et dans tous les pays où ce mouvement s'est produit. Une fois posé le cadre général de cette approche des genres, d'ordre socioculturel, nous avons voulu la confronter aux œuvres en tous genres, c'est-à-dire sous toutes leurs formes, du récit à la peinture et au film, produites par les surréalistes et leurs séides.

«Je voudrais pouvoir changer de sexe comme on change de chemise». Simple boutade de la part de Breton ? Toujours est-il que dans le surréalisme des années de l'entre-deux guerres, les rapports masculin-féminin ainsi que les concepts de féminité et de masculinité sont caractérisés par l'ambiguïté (retranchement et recherche), l'oscillation (le jeu des échanges), la transgression (les au-delà du corps), le devenir (le *s'indéfinir* de Cahun), la fusion, voire la confusion.

Parmi les plus nocives des idées reçues le concernant, il paraît acquis que le surréalisme, essentiellement composé d'hommes, développa un machisme actif. La première tâche d'un esprit un tant soit peu scientifique serait d'aller y voir de plus près et de vérifier le degré d'exactitude d'une telle assertion. Mais la démarche n'aurait d'intérêt que si la question présentait un minimum de pertinence. Ce qui est loin d'être le cas. Que ce soit en matière littéraire, artistique, cinématographique, ou autre, elle est entachée d'un présupposé biographique qui la détourne de son objet véritable.

Sans éliminer la part du biographique, ni le rôle de l'individu, conscient et inconscient, dans chaque création, nous avons donc proposé, dans l'appel à collaboration de ce projet, de reprendre le problème des genres dans une œuvre artistique et des représentations qu'elle suscite, à partir de ses propres informants, sans déterminisme ni positivisme simpliste. Il convient de s'interroger sur une œuvre artistique, son contenu, sa structure, son effet sur le lecteur ou le regardeur, quitte à réintégrer le concepteur et ses intentions par la suite.

Au bout du compte, ce dossier est le premier de la revue à s'interroger clairement sur la question des « études de genre » telles qu'elles se pratiquent davantage aux Amériques qu'en France, et à proposer par endroits de considérer le surréalisme dans le cadre de ce que l'on nomme *Masculine studies* outre Atlantique¹. De fait, si, depuis l'essai fort contesté de Xavière Gauthier (*Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971), la question de la femme, des femmes et du féminin dans le surréalisme est devenue le principal angle d'attaque genré de la critique universitaire², l'homme demeure cette donnée fixe que l'on n'interroge qu'à peine. Mais s'il semble un invariant, ne faut-il pas justement œuvrer à le déconstruire³ ?

C'est ce qu'ont déjà tenté quelques chercheurs dont les publications ne sont pas, pour le moment, traduites en français. Amy Lyford revient longuement sur l'impact que la première guerre mondiale eut sur la société française – et particulièrement sur les hommes.

1. On parle de *Masculine studies*, voir de *Men's studies*. Il s'agit d'un champ académique interdisciplinaire qui se consacre aux interactions entre hommes, masculinité, féminisme, genre et politique. Notons qu'il existe une *American Men Studies Association*, mais aussi un *Center for the Study of Men and Masculinities*, à l'Université de Stony Brook.

2. Hors de France, voir par exemple : Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1985 ; Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg, *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism & Parternership*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1994 ; Robert James Belton, *The Beribboned Bomb : The Image of Woman in Male Surrealist Art*, University of Calgary Press, 1995 ; Katharine Conley, *The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1996 ; Johanna, Malt, *Obscure Objects of Desire : Surrealism, Fetishism and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2004 ; Natalya Lusty, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Aldershot, Ashgate, 2007 ; Patricia Allmer, *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Munich, Prestel, 2009.

3. « Et l'homme surréaliste, comment se présente-t-il dans ses œuvres ? quelle place y tiennent les allusions à son apparence physique, à sa beauté ? » – essentielles questions lancées par Xavière Gauthier, mais auxquelles elle ne répondit hélas pas vraiment (*Op. cit.*, p. 54.)

Son hypothèse de travail est que la masculinité ayant été l'implicite sujet principal de l'effort de reconstruction de l'après-guerre, les surréalistes ont nécessairement dû manipuler les concepts de masculinité et de féminité, afin de remettre en question l'idée même d'identité nationale¹. Si elle considère donc que le point de vue surréaliste jeté sur le corps de la femme fut bien misogyne, elle ajoute que le mouvement a aussi su remettre en question et critiquer l'ordre social de son temps en ayant recours à des représentations d'une masculinité ambivalente ou perverse. David Hopkins – qui s'est appuyé notamment sur des portraits de Duchamp et Man Ray – rappelle quant à lui que, selon les souvenirs de Duchamp, la relation amicale qu'André Breton et lui entretenaient aurait pu tout à fait être homosexuelle si elle ne s'était pas exprimée dans le surréalisme². Une analyse des clichés ainsi que des correspondances révèle donc qu'un homoérotisme de bon aloi était potentiellement de mise entre surréalistes, même si la position affichée du groupe quant à l'homosexualité ne fut guère ouverte.

Mais, pour mieux comprendre les enjeux de la question du genre chez les surréalistes, au lendemain de la première guerre mondiale, une évocation de la période s'impose. Comme il a été souligné par Lyford, le soldat, au retour du front, subit un ébranlement dans la perception de sa masculinité, tandis que les femmes ont connu un épanouissement social certain. Malgré le « retour à l'ordre » de l'après-guerre, qui prône un retour aux rôles traditionnels des hommes et des femmes et la centralité de la famille patriarcale comme socle de l'identité et de la stabilité nationales, les règles qui régissent l'identité générique et, par conséquent, les rapports hommes-femmes sont ébranlées. D'autre part les anciens codes eux-mêmes se fissurent, minés par les travaux révisant les concepts traditionnels de genre et de sexualité. En effet, les années 1920 connaissent un début de théorisation de l'identité du genre, tels le concept du « troisième sexe » et du « phénomène homosexuel » de

1. Amy Lyford, *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 11. Sur la question de l'esthétique de l'après 14-18, et la masculinité traumatique telle que Bataille la construit dans son *Histoire de l'œil*, voir aussi Natalya Lusty, « Surrealist Masculinities: Sexuality and the Economies of Experience », *Modernism and Masculinity* édité par Natalya Lusty et Julian Murphet, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 103-124.

2. David Hopkins, *Dada's boys: Masculinity after Duchamp*, Londres et New Haven, Yale University Press, 2007, p. 100. Lire, ci-après, son analyse d'un tableau de Max Ernst.

Havelock Ellis ; les travaux de Freud sur la bisexualité, ou l'étude de Joan Riviere sur la féminité et la mascarade¹. Bisexualité et lesbianisme deviennent même des sujets chics dans la culture parisienne des années 1920, en littérature (le roman de Victor Margueritte, *La Garçonne*, de 1922, fut un bestseller) ainsi qu'au music-hall, où le personnage de la Nouvelle Femme était souvent objet de caricature.

«Que veut la femme?» La question notoire de Freud résonne durant toute la période de l'entre-deux-guerres, témoignant de l'importance croissante des enjeux identitaires féminins. La France était une société en transition (ou, pour beaucoup, en crise), où les positions traditionnelles et, notamment l'essentialisme des concepts de masculinité et de féminité étaient mis à mal par des études qui, relayées par les médias, proposaient de nouvelles articulations dynamiques de l'identité générique, notamment féminine, en termes de performance, fabrication, hybridation, flux. La position des surréalistes dans cette (r) évolution témoigne en grande partie des contradictions idéologiques et culturelles de l'époque. Le surréalisme s'enferme-t-il dans une position farouchement patriarcale, macho, hétérosexuelle, voire homophobe? Ou s'ouvre-t-il à de nouvelles articulations du genre? Les manipulations du corps de la femme témoignent-elles d'une attitude misogyne (Gauthier); ou d'une libération de la psyché vis-à-vis des contraintes répressives et les catégories binaires masculin / féminin qui seraient désormais dissoutes²?

En fait, la position des surréalistes sur la sexualité et le genre n'est guère aussi tranchée. Elle oscille, concrètement, entre tradition et innovation. Ceux-ci reprennent les archétypes que sont «la femme enfant» (souvent objet sexuel) et la «femme sorcière» chère à Michelet, hystérique, folle ou criminelle. C'est dans ce sens qu'André Breton reste tributaire de la position traditionnelle vis-à-vis de l'identité féminine – et par ricochet, masculine. La Nouvelle Femme est rejetée avant tout parce qu'elle est trop près du modèle bourgeois. Et dans sa célébration de «l'éternel féminin», Breton lui préfère le modèle romantique ou symboliste de la Femme comme autre exotique ou objet érotique, séductrice et transgressive. Il le proclame, par exemple, dans sa préface à l'exposition de Frida

1. Joan Riviere, «Womanliness as a Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929.

2. Voir Rosalind Krauss, Introduction, *Bachelors*, Cambridge Mass. et Londres, MIT Press, 1999.

Kahlo de 1938, où un regard ouvertement masculin / hétérosexuel interprète la peinture de l'artiste comme étant « exclusivement féminine au sens où, pour être la plus tentante, elle consent volontiers à se faire tour à tour la plus pure et la plus pernicieuse » (OC IV, 897).

Dans cette approche, l'amour fou en tant qu'incarnation de l'androgynie primordial ou fusion des principes masculin et féminin de la tradition occultiste, serait l'actualisation du « point suprême » (OC I, 781) où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. « Le masculin et le féminin sont devenus des images interchangeables : l'une et l'autre tendent à leur alliage dans l'hermaphrodite » (Bellmer). Cependant, tel qu'il est promu par Breton, le mythe de l'Androgynie reste binaire : il y a bien oscillation ou alternance, voire fusion, entre l'homme et la femme, mais aucun dépassement ou remise en question des catégories essentialistes masculine et féminine. Or, la figure de l'androgynie pourrait être interprétée moins comme la mise en scène d'une polarité homme / femme ou la résolution des contraires, ou encore d'une métamorphose, que l'expression d'une position dynamique, sciemment fluctuante.

Contrairement à l'idée d'« éternel féminin » célébrée par Breton, d'autres surréalistes ont défendu un concept du genre ouvert, fluctuant, non-essentialiste. La centralité de la performance chez Cahun ou Duchamp, par exemple, nous montre que masculinité et féminité sont des concepts culturellement construits et non figés. Il en est de même dans la grande diversité des investigations surréalistes sur l'identité, y compris l'identité sexuelle ou générique (Man Ray, Bellmer), le travestissement (Cahun, Molinier), le trans-genre (Duchamp), l'homosexualité (Aragon, Crevel), le lesbianisme (Cahun), les perversions (Dali, Bataille), l'hybridation (Carrington) ou la performance (Kahlo). Les femmes surréalistes, quant à elles, font preuve d'une « double allégeance »¹, de connivence et de résistance à l'endroit des positions masculines de certains surréalistes. Elles partagent ainsi avec d'autres membres mâles du groupe une approche qui traite l'identité comme devenir ; et dans leur pratique artistique elles s'attaquent ouvertement aux codes des représentations traditionnelles, notamment celle de la femme comme être passif et objet de désir. C'est ainsi qu'elles privilégient des autoportraits qui sont ouvertement antinaturalistes (rejetant l'association femme-nature),

1. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 27.

fluide (contrant le concept « femme éternelle »), et non-idéaliste (balayant le mythe de la femme-fée prôné par Breton).

Et pour développer quelque peu le rapport des surréalistes à la masculinité – aspect encore rarement creusé dans le monde académique français – c’est en réfléchissant à la manière dont les surréalistes se mirent en scène photographiquement que l’on sera le mieux à même de poser notre table de dissection. De fait, étant donné que l’image surréaliste (définie à partir de la conception reverdienne), naît du rapport, de la mise en contact de deux réalités distantes, la photographie « explosante-fixe » (pour parler comme Breton), porte en elle une tension d’extrêmes qui n’est pas sans rappeler ce que pourrait être la différence/différence générique. Se souvenant de Lautréamont, l’esthète André Breton ne dit pas autre chose : « le parapluie ne peut ici représenter que l’homme, la machine à coudre que la femme [...] et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie et de la mort » (OC II, 140). Mais, lorsqu’on se penche sur les photographies qui ponctuent le surréalisme, il n’est pas de prime abord évident de concilier les portraits chapeautés de Rose Sélavy ou les travestissements tout en résille d’un Molinier, avec l’image de ces sérieux messieurs soigneusement costumés se tournant tous vers quelque sténodactylo esseulée¹. Comment comprendre ce qui différencie la possibilité d’un travestissement du genre (empruntant ses oripeaux au mode féminin), de ce que l’on ne peut qu’analyser comme une manière d’imposer un vêtement devenu cliché viril ? Il faut avant tout rappeler que, dans l’ensemble, les travestissements sont individuels, uniques et personnels², tandis que le groupe s’inscrit généralement dans une surenchère du masculin³. La présence d’un élément féminin au cœur du groupe surréaliste – qu’il s’agisse de Simone Breton,

1. On aura reconnu l’un des fameux clichés pris par Man Ray en 1924 lors d’une séance de rêve éveillé, où Simone Breton, à la machine, observe du coin de l’œil un Robert Desnos spécialiste es songes.

2. Textuellement, c’est chez René Crevel que le travestissement fut le mieux décrit – et sans doute est-il le seul à l’avoir si directement évoqué : « Je pense à ces bals où le travesti est prétexte à corriger la nature. Ceux qui n’ont pas trouvé leur vérité tentent une autre existence [...] Les femmes apparaissent sans hanches ni poitrine. Les hommes ont des croupes et des tétons. Or voici qu’une virilité soudaine s’érecte et soulève en son beau milieu une robe d’une courtisane grecque. Hommes, femmes ? On ne sait plus. » René Crevel, *Mon corps et moi*, Sagittaire, 1925, p. 54.

3. Nous demeurons ici volontairement du côté des photographies les plus célèbres du groupe – celles où ils « font masse », imposant le sombre de leurs habits sur l’image. De fait, ces images contrastent avec les clichés plus rieurs – tels ceux que Dalí, Gala et les

de Gisèle Prasinou ou de quelque automate – permet d’accentuer ce contraste, et de renforcer davantage ce masculin. Pourtant, ces photographies ont toujours le même effet : c’est au bout du compte sur la femme que se pose le regard, et l’on en oublie un peu tous les hommes qui l’entourent. Et c’est une des raisons pour lesquelles l’élément féminin serait, subrepticement, au cœur de toute l’imagerie surréaliste. Néanmoins, voir, regarder, poser les yeux sur ces femmes centrales, suppose que les hommes périphériques restent dans l’ombre. Et leur présence-absence signifie que ce sont eux qui constituent le point de référence à partir duquel le féminin devient visible. Le célèbre « Je ne vois pas la... cachée dans la forêt » de René Magritte, – où la femme-flamme dévêtue rayonne au centre d’une forêt de portraits d’hommes habillés aux yeux clos – ne dit pas autre chose : les dormeurs-rêveurs voient, en groupe, un féminin unique et nu qui s’inscrit comme le mot non-dit, le blanc silencieux que tous ont pourtant sur le bout de la langue¹. Et sans doute un vers du salutaire Péret suffirait-il pour les éveiller : « Où les seins aigus des femmes regardent par les yeux des hommes². » Car en poésie la piqueuse machine à coudre peut devenir perçant parapluie – et réciproquement³.

C’est pourquoi, dans ce dossier, nous avons décidé d’explorer cette question de la présence du masculin-féminin dans l’ensemble de la production surréaliste, jusqu’à ses conséquences actuelles. Le surréalisme étant un monisme, il se devait de surmonter les oppositions traditionnelles de la philosophie humaniste, et le résultat, en termes de création, ne peut être qu’une forme-sens originale, ce qui, à proprement parler, justifie la qualification de surréaliste. Par définition, tous les cas de figure sont envisageables, notamment la géométrie dans les spasmes (Belen, J.-L. Godard, F. Morellet...). Parmi les pistes envisagées, Annie Richard traite de la Bible de Gisèle Prassinou et de la remise en question du couple traditionnel, de la subversion des éternités différentes de l’homme et de la

Éluard prenaient en vacance, – qui les montrent au contraire à peine drapés/cachés de draps blancs.

1. René Magritte, « Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt », *La Révolution surréaliste*, Paris, n°12, 15 décembre 1929.

2. Benjamin Péret, « Clin d’œil », *Je Sublime*, OC II, Le Terrain vague, 1971, p. 125.

3. Rappelons que la rencontre qui mime le processus de l’image surréaliste ne saurait avoir lieu si les réalités qui se croisent ne sont pas des plus distantes. C’est-à-dire que la différenciation (dans toute l’étendue de son acception) est au cœur même de la poétique surréaliste.

femme, de la construction de l'identité Masculin/Féminin ; des caractères sexuels dominants dans la représentation des personnages, etc.

C'est une constante de *Mélusine*, depuis sa création, que d'observer d'un œil égal, avec la même attention, les œuvres poétiques, narratives, que les tableaux, gravures, sculptures, etc., considérant que l'homme est fait pour créer comme il respire, quel que soit le produit formel ou informel de cette libre création. Ici, le but assigné à l'examen est de déceler la présence du féminin et du masculin dans l'œuvre, leur coprésence, leurs antagonismes. On ne s'étonnera pas de lire certaines contributions situées, presque involontairement, dans le prolongement du précédent numéro sur l'érotisme. Ce ne sont pas des contributions tardivement mûries, mais, tout simplement, des études qui n'ont pu se priver de lancer des passerelles d'un thème à l'autre, tant ils sont parfois indissociables dans certaines réalisations concrètes, telles que les trois romans d'Isidore Isou, examinés par Cosana Eram. L'approche du Lettrisme marque une des limites de nos investigations, puisque ce mouvement s'oppose au surréalisme, en inverse la théorie, revient à Dada qu'il conteste à son tour. Toutefois, sans établir une feuille de comptes relevant les emprunts et les avoirs, il nous semble utile, à certaines occasions dument justifiées, de procéder à une sorte de sondage, pour voir ce que sont devenues les combats des surréalistes dans les œuvres qui prétendaient les dépasser. Sur le même plan, à propos d'œuvres explicitement surréalistes de Robert Desnos, on prendra connaissance, grâce à Léa Buisson, des transgressions dans *Pénalités de l'enfer*. Posthume, *De l'Érotisme* (1953) tente d'établir une théorie des perversions, à partir d'Apollinaire (lui-même redevable à Sade), que les acteurs soient homo ou bisexuels, ce qui entraîne un mélange des genres (au sens rhétorique) comme du genre (au sens d'identité sexuelle).

Au vrai, l'histoire du « genre » construite par le surréalisme-même est retracée par Martine Antle d'une manière si lumineuse, répondant si bien à nos objectifs, que nous avons cru, un moment, pouvoir nous en tenir là. Elle envisage tous les cas de figure, toutes les catégories, auxquelles elle associe les œuvres les plus représentatives, que l'historique se double d'une grammaire du genre, soulevant ce paradoxe à l'intention des béotiens et des mal-pensants : c'est bien ce mouvement qu'ils considèrent comme affreusement machiste qui a ouvert la porte à l'expression des différents transgenres !

Dans cette perspective, la confrontation des options surréalistes avec la mythologie grecque, à laquelle se livre Constantin Makris, ne devrait pas surprendre le lecteur, s'il songe à l'attention portée par le groupe aux théories freudiennes, saturées de dieux et de héros grecs. Et le sphinx prend ici des allures éminemment féminines. Toutefois, la théorie œdipienne formulée par Freud se voit contestée par certains, et non des moindres : Crevel lui oppose le complexe de Jocaste, Tzara brandit Malinowski, etc. Mais ce serait là un développement qui nous demanderait d'ouvrir un nouveau dossier.

Empruntant la même voie mythologique, Apollinaire ne s'est pas contenté de fournir l'étiquette surréaliste avec *Les Mamelles de Tirésias*, il a fourni un modèle des variations sexuelles dans le corps (sinon le corpus) de ses disciples, lesquels ne tardèrent pas à le trahir. Marie Reverdy le rappelle ici, tout en mettant l'accent sur la théâtralité de l'œuvre, notamment par le recours au burlesque. L'ambivalence autorise alors Apollinaire, revenu blessé du front, à prêcher pour la repopulation « sur une grande échelle », comme dira le général De Gaulle une guerre plus tard.

La figure du couple (et de ses transmutations) est ainsi traitée par Elza Adamowicz prenant exemple de la peinture de Max Ernst. Si la plupart des surréalistes avaient en tête le mariage alchimique, la fusion des contraires, on voit ici, une fois de plus, plus (comme pour la signification finale de *L'Age d'or*, au cinéma) le surréalisme pervertir le modèle, ne serait-ce qu'à travers un jeu sur les mots. Le collage, comme technique artistique, renvoie au collage comme compagnonnage, accouplement disparate. Reste à envisager le cas où ça ne collerait pas ! Au final, c'est même la figure de l'androgynie primitif qui se trouve pervertie. C'est aussi à partir d'un jeu verbal que Pierre Taminioux envisage le traitement du portrait chez Magritte. Autant dire, d'emblée, que la représentation réaliste est tout naturellement déformée. Si Breton exalte le modèle intérieur, Magritte propose le modèle antérieur, avant la représentation picturale ! On peut supposer qu'en regardant attentivement *Mona Lisa*, Duchamp en a perçu les traits masculins, qu'il s'est contenté de mettre en évidence par les moustaches et le bouc. Ce qui, au demeurant, n'élucide pas l'énigme de l'art. En suivant le geste de Duchamp, on conçoit qu'un simple trait de crayon, pour ne pas dire un masque ou quelque vêtement que ce soit est susceptible de révéler un désir implicite de changement de nature, comme de satisfaire un goût du travestissement, pour ne pas dire du travesti, comme le montre

finement Justine Christen, tant le genre constitutif du personnage est labile, prêt à basculer dans le sens opposé. Tout esprit logique est obligé d'en convenir : si les caractères sexuels des deux êtres constitutifs du couple sont déviés, transformés, pervers dans l'œuvre surréaliste, quel qu'en soit le genre esthétique, entraînant leur transformation générique, on peut supposer, sans pour autant se référer à des philosophies extrême orientales, que le couple aspire à un état de neutralité, qui n'est pas l'ataraxie des philosophes grecs. Ce qu'Andrea Oberhuber démontre avec précision au sujet de Claude Cahun.

Cette synthèse des divers glissements progressifs du désir n'a pas la prétention d'épuiser le sujet, encore moins de dresser un palmarès. Au lecteur de se nourrir de chaque contribution afin de compléter le puzzle composé par une cohorte d'artistes opportunément rassemblés au cours d'une vingtaine d'années pour dire, à travers leurs créations, et chacun à sa façon, le monde auquel ils aspiraient.

LONDRES, PARIS, LOS ANGELES