



HAL
open science

La représentation des genres comiques et tragiques dans les écritures surréalistes entre 1910 et 1940

Julien Remy

► **To cite this version:**

Julien Remy. La représentation des genres comiques et tragiques dans les écritures surréalistes entre 1910 et 1940. Littératures. Université Côte d'Azur, 2017. Français. NNT : 2017AZUR2036 . tel-01727010v1

HAL Id: tel-01727010

<https://theses.hal.science/tel-01727010v1>

Submitted on 8 Mar 2018 (v1), last revised 10 Apr 2018 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres (SHAL) ED86

Unité de recherche : Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature
et des arts vivants (CTEL)

Thèse de doctorat

Présentée en vue de l'obtention du

grade de docteur en Littérature Française & Francophone

de

L'Université Côte d'Azur

par

Julien Remy

La représentation

des genres comiques et tragiques

dans les écritures surréalistes entre 1919 et 1940.

Dirigée par Béatrice Bonhomme

Soutenue le 11 décembre 2017

Devant le jury composé de :

Béatrice	Bonhomme	Professeur, Université Côte d'Azur	Directeur de thèse
Marie	Joqueviel- Bourjea	Maître de conférences HDR, Université Paul-Valéry Montpellier	Rapporteur
Frédérique	Malaval	Maître de conférences HDR, Université Paul-Valéry Montpellier	Rapporteur
Josiane	Rieu	Professeur, Université Côte d'Azur	Examineur

Remerciements :

Mes remerciements s'adressent en premier lieu aux Professeurs qui m'ont soutenu durant toute la durée de ce travail.

Mesdames les Maîtres de Conférences, Marie-Joqueviel Bourjea et Frédérique Malaval, ainsi que Monsieur le Professeur Serge Bourjea, m'ont encouragé très tôt à m'inscrire en thèse. Leur bienveillance et leur gentillesse m'ont permis de gagner en confiance et de rencontrer ma Directrice de thèse Madame le Professeur Béatrice Bonhomme.

Je remercie ma Directrice, Madame Béatrice Bonhomme, d'avoir accepté de m'accueillir au CTTEL afin de me permettre de poursuivre mes recherches dans la continuité de ce qui avait été développé dans mes précédents mémoires. Tout au long de ces cinq années, Madame Bonhomme m'a conseillé pour la rédaction des mes chapitres et m'a encouragé à persévérer dans mes efforts.

Mes remerciements s'adressent également à tous mes proches qui m'ont soutenu moralement. Je remercie tout particulièrement mes parents pour leur patience et leur aide généreuse. Leurs nombreuses relectures m'ont permis de clarifier le contenu de mon travail. Ils ont toujours été à mes côtés et m'ont permis d'avoir la force nécessaire pour maintenir le cap vers mon objectif principal : l'aboutissement de ce travail de thèse.

« En premier lieu – il ne peut l'éviter – l'homme doit combattre, devant répondre à la volonté qu'il a d'être seul et lui-même tout. Tant qu'il combat, l'homme n'est encore ni comique ni tragique et tout demeure en lui suspendu : il subordonne tout à l'action par laquelle il lui faut traduire sa volonté (il lui faut donc être moral, impératif). Mais une échappée peut s'ouvrir. »

Georges BATAILLE : *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.

Sommaire	p.9.
Introduction	p.11.

Partie I : L'écriture surréaliste : *une crise des sens*

1/Un pessimisme annihilateur, une imagination constructive.....	p.32.
2/L'exploration de la réalité, de la vie et de la mort	p.48.
3/Dynamique et temps du réel.....	p.60.
4/La co-présence du corps et de la raison	p.76.
5/Le signe comme fondement de l'image et des mots	p.84.
6/Le transport de la métaphore.....	p.96.
7/Le rêve.....	p.111.

Partie II : Le genre comique : *le luxe du réflexe psychique*

1/Le luxe du réflexe psychique	p.124.
2/L'imprégnation du Moi	p.136.
3/Des insuffisances mélan – comiques	p.148.
4/Une réalité étendue.....	p.166.
5/Le sérieux : le masque de l'incongruité comique.....	p.176.
6/La répétition	p.192.
7/L'ennui ou le vide de toute pensée.....	p.204.

Partie III : Le tragique : *l'expression du réel*

1/Le genre tragique comme héritage légitime du romantisme	p.216.
2/De la conscience vers l'inconscience : l'écriture automatique et le mot d'esprit	p.232.
3/La joie surréaliste comme jaillissement d'une écriture nouvelle	p.244.
4/L'humour chez les surréalistes : un possible révélateur de métamorphoses.....	p.254.
5/Le rire comme produit de l'humour surréaliste.....	p.266.
6/Le sublime	p.278.
7/La mort	p.288.

Partie IV : La rencontre tragi-comique : à la source de l'esprit

1/ L'ouverture à un « <i>double horizon</i> »	p.306.
2/Réalités intérieure et extérieure : un impossible mariage	p.320.
3/L'ironie surréaliste comme révélateur d'une réalité intérieure	p.330.
4/La conséquence de l'ironie ; la réalité devenue simulacre.....	p.342.
5/Le witz surréaliste comme révélateur d'une réalité extérieure	p.354.
6/La conséquence du witz surréaliste : une réalité intérieure devenue réelle	p.366.
7/Le suicide ; l'être déchargé de son moi.....	p.378.
Conclusion.....	p.391.
Index des noms cités	p.407.
Bibliographie.....	p.413.
Iconographie.....	p.423.

Introduction

La richesse des courants artistiques précédant le début du XX^e siècle se compose principalement du réalisme, du symbolisme, du romantisme du super-naturalisme et du surnaturalisme. Tous concourent à l'avènement du futurisme créé par le poète italien Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Le futurisme représente à partir de 1909, le dernier courant artistique majeur avant que la Première Guerre Mondiale ne se produise et marque durablement la mémoire des populations d'Europe. Après le chaos de la guerre, les peuples se réorganisent et pansent leurs plaies. Sur le plan artistique, un groupe d'artistes apparaît et tente de poursuivre la volonté Rimbaldienne (1854-1891), de démystifier les choses cachées de la réalité¹. Cette volonté d'approcher et de comprendre les mystères de la vie, s'appelle alors le surréalisme², et apparaît progressivement entre 1917 et 1924 comme le grand accumulateur et condensateur des précédents courants. Prenant le relais du dadaïsme de Tristan Tzara (1896-1963), le surréalisme continue à se jouer des conventions sociétales, en les détournant de manière satirique.

Présenté à partir de 1919 dans la revue « *Littérature* » puis officialisé en 1924 par la publication de son premier manifeste, le surréalisme affronte la prolongation inévitable du traumatisme engendré par la guerre. Très tôt cependant, le courant surréaliste tente de séduire le public par son aptitude à montrer la vie sous un autre angle et à tenter de transformer le sentiment de tristesse. Cette approche vient amorcer un nouvel espoir dès lors que la mort et les souffrances n'ont cessé de hanter les esprits depuis plusieurs années. La nouveauté apportée par les écrits surréalistes, est, à l'instar des écrits dadaïstes, issue de provocations. Le surréalisme se présente à ce moment précis de l'Histoire comme une chance en même temps qu'une nécessité pour ses contemporains. Les populations souhaitent effectivement que le passé soit effacé et laisse place à une quotidienneté plus empreinte de poésie. Le nationalisme et le patriotisme qui ont engendré la guerre et qui perdurent toujours à cette époque, doivent disparaître définitivement des mentalités.

¹ Le dictionnaire abrégé du surréalisme définit la réalité selon le point de vue de plusieurs auteurs surréalistes dont les poètes et écrivains français, fondateurs du surréalisme, André Breton (1896-1966), René Char (1907-1988) et Paul Eluard (1895-1952) qui sont les co-auteurs de cet ouvrage : « Réalité : « la réalité est aux doigts de cette femme qui souffle à la première page des dictionnaires. » (A.B). « La réalité devient le paravent derrière quoi se cacher et mépriser, ignorer, nier la mouvante épaisseur des réalités, leur projection sur tous les plans – intellectuel, moral, scientifique, poétique, philosophique, etc. – Eux-mêmes tour à tour émetteurs et réflecteurs, en feu d'astre à surprise ou en terre de planète habituelle. » (René Char) » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1991, p. 23).

² Le chercheur universitaire belge Paul Aron (1956) nous donne une première indication de ce qu'est le surréalisme : « Le concept de surréalisme (le mot est inventé par Apollinaire) a été choisi pour se distinguer des notions de « supernaturalisme » (Nerval) et de « surrationalisme » (Bachelard) qu'il englobe en sorte de « ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques. » (« Manifeste », 1924) » (*Les cent mots du surréalisme*, Paris, éd. puf, 2010, p. 115).

Il faut donc éradiquer les souvenirs de cette guerre de la mémoire collective, afin d'envisager un avenir plus radieux. Le surréalisme qui veut innover, propose alors d'annihiler les valeurs existantes en politique, en art, et en tout ce qui touche le quotidien. Toutes les anciennes considérations seraient ainsi balayées permettant aux nouvelles idées de se répandre plus facilement.

Les surréalistes décident de transformer l'influence exercée par les précédents courants artistiques. Pour créer la nouveauté en retraversant les courants du passé, il leur est nécessaire de créer un mouvement qui puisse imprégner leurs ambitions artistiques. Les caractéristiques indispensables à l'identité de leur groupe, ne peuvent pas être inventées sur un coup de dés. C'est de manière circonstanciée, qu'ils apportent chacun une part de leur personnalité qui, additionnée à celle de tous les autres reflète finalement l'état de la société. Partagés entre optimisme et pessimisme, entre réalisme et rêverie, entre frivolité et délires intérieurs, ils oscillent clairement pour les observateurs que nous sommes, entre des états de sérieux¹ et de légèreté que nous assimilons par extension de leurs manifestations, aux dimensions comiques et tragiques de l'existence humaine. L'existence humaine devient, pour les rescapés du massacre de la Grande Guerre, synonyme de survie et de résistance à ce qui avait entravé la liberté. A l'image de la liberté de la France qui fut ardemment défendue, les surréalistes prétendent faire survivre l'art de la dérision et de l'illusion que fut Dada. Dada va promouvoir l'essor du groupe surréaliste, comme il fut durant toutes ces années de guerre, au front comme ailleurs, le témoin de la tragédie humaine. Cette quasi-continuité entre le dadaïsme et le surréalisme se remarque dès le début des années vingt avec l'approche du nihilisme, de l'humour noir, et des idées typiquement anarchistes.

Parallèlement à ce que va devenir le surréalisme que l'on connaît aujourd'hui, l'histoire littéraire du début du XX^e siècle est aussi marquée par les écrits de la nouvelle science psychanalytique dirigée par le neurologue autrichien Sigmund Freud (1856-1939). Il fut l'homme que l'on pourrait qualifier de « providentiel » tant il influença la vision des artistes surréalistes. Avec un intérêt grandissant, ceux-ci se sont questionnés et se sont intéressés aux découvertes psychanalytiques freudiennes de leur époque. En phase avec ces

¹ Le philosophe français Vladimir Jankélévitch (1903-1985) consacre une grande partie de ses réflexions au caractère sérieux de la vie en société. Parmi ses nombreuses citations se rattachant au sérieux, nous retenons celle-ci : « Quand un discours est sérieux, il faut le prendre à la lettre, comme le Code civil : rien à lire entre les lignes, rien qui doive s'entendre à demi-mots ; le Sérieux, en cela, est à l'opposé de toute poésie. » (*L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Montaigne, 1963, p. 212).

découvertes, l'écriture surréaliste naissante pourrait se comparer à un train circulant, dont la locomotive serait l'imagination¹. Les voitures de ce convoi représenteraient alors les mots tractés par cette imagination dans laquelle tout bouge et rien ne se fixe, comme cela sera suggéré plus tard par le dramaturge roumain Eugène Ionesco (1909-1994) : « Ecrire c'est découvrir² ». Cette volonté à inventer un autre monde que celui existant a été la priorité majeure des surréalistes. Pour ce faire, ils ont retraversé ce qui façonnait jusqu'alors leur triste quotidien, avec le double objectif de vivre dans l'instant présent et de marquer cet instant de leur empreinte. Le surréalisme bouscule ainsi très vite les habitudes d'un monde dans lequel chacun s'accordait à penser la même chose. « Penser » et « Etonner » constituent les pôles actifs du surréalisme, qui permettent l'éclosion d'un nouveau courant, celui d'un mouvement qui s'attache à découvrir les mystères³ de la réalité en nous invitant à une réflexion métaphysique.

Dès ses débuts, le courant surréaliste ambitionnait de reconquérir l'unité oubliée de l'homme, composée de corps et d'esprit⁴. Pour reconquérir cette unité abstraite, les surréalistes ne pouvaient pas partir de rien. L'imaginaire, clé de voûte de la créativité surréaliste, permet de cultiver une harmonie faite de désenchantement et de merveilleux⁵,

¹ L'imagination est « la faculté de se représenter par l'esprit des objets ou des faits irréels, ou jamais perçus, de restituer à la mémoire des expériences antérieures » (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

L'écrivain français Pierre Naville (1904-1933) définit l'imagination comme préexistant au langage. Il affirme notamment que : « L'imagination est dans les choses avant d'être dans le langage, dans les relations entre les choses avant d'être dans les mots ou même dans les actes. » (*Le temps du surréel*, Galilée, Paris, 1977, p. 223)

² E. Ionesco : *Découvertes*, Paris, Puf, 1953, p. 64.

³ L'écrivain roumain Emil Cioran (1911-1995) écrivit autour de la notion de mystère qui caractérise selon nous l'une des caractéristiques du surréalisme : « Ce qui nous distingue de nos prédécesseurs, c'est notre sans-gêne à l'égard du Mystère. Nous l'avons même débaptisé : ainsi est né l'Absurde... » (*Syllogisme de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1980, p.23).

⁴ L'esprit est synonyme de « principe immatériel, substance incorporelle, âme » (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*). Cependant nous ajouterons à cette définition trouvée dans le dictionnaire, que le corps et l'esprit forment un tout. Tout ce qui jaillit de l'image vers l'œil est rempli de sens, mais ne permet pas de voir totalement l'image. La pensée s'inscrit dans le voir.

Le poète français Pierre Reverdy (1889-1960) écrit plus précisément à propos de l'esprit : « Et la réalité profonde – le réel – c'est ce que l'esprit seul est capable de saisir, de détacher, de modeler, tout ce qui dans tout, y compris la matière, obéit à sa sollicitation, accepte sa domination, évite, esquivé l'emprise trompeuses des sens. Où les sens sont souverains la réalité s'efface, s'évanouit. » (*La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, n°1, 1924, p.20).

⁵ D'après *L'Encyclopédie universalis* en ligne : « Le merveilleux est un effet littéraire provoquant chez le lecteur (ou le spectateur) une impression mêlée de surprise et d'admiration. Dans la pratique, on ne peut pas en rester là. La rhétorique classique limitait le merveilleux à l'intervention du surnaturel dans le récit et le décrivait comme un ensemble de procédés, ce qui a contribué à le rejeter hors du crédible et finalement hors de l'écriture. Une tendance plus récente l'identifie à cet éclair de ferveur qui est au cœur de toute expérience humaine : il en vient à désigner une qualité de présence de l'homme au monde et du monde à l'homme. » (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/merveilleux>).

de réflexion¹ et de désinvolture². La réflexion³ émanant de l'âme⁴ renverse toutes les valeurs inhérentes à la réalité. Pour traverser l'opacité de la réalité, la raison des artistes surréalistes se met en veille, offrant plusieurs ouvertures et possibilités à leur imagination. La non-réflexion, indispensable au jeu que leur offre l'imagination justifie leur rupture avec la réalité. Le surréalisme ambitionne dès lors une « libération totale de l'esprit » en cherchant constamment à conquérir une réalité plus élevée que celle existante. Cette réalité supérieure sera appelée « surréalité » conformément à l'adjectif inventé par Guillaume Apollinaire (1880-1918) dans la préface du livre « *Les Mamelles de Tirésias* ». Cette surréalité, constamment en lien avec notre réalité de référence, participe à l'ambivalence entre les choses raisonnées et imaginées, entre les choses perçues et désirées. Afin d'obtenir cette réalité absolue, André Breton exprime le vœu d'unir le réel à l'imaginaire.

A partir de toutes ces observations préliminaires, il semble évident que le courant surréaliste se prête aujourd'hui à une infinité d'interprétations parce qu'il est, entre autres, issu du champ psychanalytique freudien. L'écriture surréaliste s'efforce d'être une cure de libération⁵. En littérature, elle nous offre des écrits, jusqu'alors inédits, de ce que Freud et beaucoup d'autres appelleront ensuite l'inconscient⁶. En établissant son propre désordre, en

¹ Nous définissons la réflexion comme émanant de la raison active déployant une mise en logique rationnelle. Le dictionnaire indique que le mot réflexion provient du terme latin « reflexio » qui signifie l'action de tourner en arrière. Elle est une « action de réfléchir, d'arrêter sa pensée sur quelque chose pour l'examiner en détail ». (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² Salvador Dali donne le ton dans l'ouvrage qu'il intitule « *Oui* » : « Le principe de réalité contre le principe de plaisir ; la vraie position du vrai désespoir intellectuel est, précisément, la défense de tout ce qui, par le chemin du plaisir et des prisons mentales de toutes sortes, peut ruiner la réalité, cette réalité de plus en plus soumise à la réalité violente de notre esprit. La révolution surréaliste est avant tout une révolution d'ordre moral. Cette révolution est un fait vivant, le seul ayant un contenu spirituel dans la pensée occidentale moderne »² (*Oui*, Paris, Denoël, p.150).

³ Pour le philosophe grec Aristote (384-322 avant J-C) l'esprit est une puissance de réflexion et de non réflexion permettant d'expérimenter toutes les possibilités permises par la vie. La philosophie occidentale a toujours défendu l'idée de puissance, de l'expérience du possible, incluant aussi l'idée de non réalisation. Cette philosophie ne vise pas aux résultats, elle pose la puissance de l'intellect.

⁴ Dans la plupart des cas et comme l'écrivit Aristote : « l'âme ne subit aucune passion et n'accomplit aucune action qui n'intéresse le corps : tels la colère, l'audace, le désir, et d'autres sensations... Par contre l'intellection semble émaner de l'âme, mais cette activité est elle-même un acte de l'imagination ou ne peut s'exercer sans le concours de l'imagination. Elle ne pourra elle non plus, s'accomplir ». (Aristote : *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 42- 1451b.).

⁵ Emil Cioran répond d'une certaine manière à ce que représente la libération de l'homme pour les surréalistes : « La « libération » de l'homme ? - Elle viendra le jour où, débarrassé de son pli finaliste, il aura compris l'accident de son apparition et la gratuité de ses épreuves, où chacun se trémoussera en supplicé sautillant et docte, et où, pour la populace elle-même, la « vie » sera réduite à ses justes proportions, à une « hypothèse de travail ». (E. Cioran : *op.cit.*, p.160).

⁶ En évoquant la conquête Dalinienne de l'irrationnel, le peintre et essayiste français André Masson (1896-1987) définit succinctement le rôle que joue l'inconscience dans les écritures surréalistes : « On trouve peut-être là le dénominateur commun du surréalisme : l'acceptation, la recherche de tout ce qui est caché et généralement rejeté ; d'une manière générale, tous les phénomènes de l'inconscient. » (*Le vagabond du surréalisme*, Paris, Saint-Germain-Des-Pres, 1975, p. 29).

brouillant la raison¹ et les mots, et en maintenant à l'intérieur du présent le passé et le futur, l'in-intellection révèle une nudité du « Soi »² freudien. Ce Soi représentera pour nous l'inconscience tout au long de notre réflexion.

Nous entendons par ce terme de « Soi », et en des mots plus simples, le mouvement même de la conscience. Le sens caché des écrits surréalistes ou l'aspect caché qu'ils renferment constitue le fil conducteur de nos recherches. C'est donc dans une lecture au second, voire au troisième degré, que ces écrits dévoilent un sens bien particulier. La part d'imaginaire est omniprésente lorsque l'écriture se transforme en évocation spirituelle. Débrider notre imagination et plonger dans la lecture à laquelle les auteurs nous invitent, voilà la plaisante immersion proposée par les surréalistes. Les auteurs et poètes surréalistes emploient différentes méthodes pour parvenir aux associations d'idées nouvelles ainsi qu'à certains effets de surprises. Pour atteindre ces objectifs, ils mettent au point le jeu du cadavre exquis³, le jeu des définitions⁴, le jeu de l'un dans l'autre⁵, le jeu des syllogismes⁶, ainsi que l'écriture retranscrite depuis la pensée parlée sous l'état d'hypnose.

¹ Afin de définir ce qu'est la raison, l'écrivain français René Crevel (1900-1935) cite André Breton : « L'auteur du « Manifeste du surréalisme » assigne à la raison son véritable rôle qui est de contrôle. Adjuvant de l'intelligence, ses attributions l'empêchent de voir large, d'aller à l'essentiel, mais parce qu'il est trop facile de s'absorber dans des détails, la lutte injuste entre elle et l'esprit ne cesse de se poursuivre. » (*L'esprit contre la raison*, Paris, Pauvert, 1986, p. 60).

A cette citation de Crevel l'on peut ajouter celle-ci beaucoup plus courte : « Raison : nuage mangé par la lune. » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 23).

² Le terme psychanalytique de « Soi » est défini dans le dictionnaire *Le Petit Robert* à partir d'une citation de l'écrivain et philosophe français Jean-Paul Sartre (1905-1980) : « Le soi renvoie (...) précisément au sujet, il indique un rapport du sujet avec lui-même » (*Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1996).

Sigmund Freud interprète le Soi de la façon suivante : « Dans le « soi », pas de conflits ; les contradictions, les contraires voient leur termes voisiner sans en être troublés, des compromis viennent souvent accommoder les choses. » (...) « Tout ce qui se passe dans le « soi » est et demeure inconscient : voilà qui seul est certain, et que les processus se déroulant dans le « moi » « peuvent » devenir conscients, et eux seuls. » (*La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°9-10, p.27-28).

³ Le principe du cadavre exquis repose sur une suite de mots écrits tour à tour au hasard par différentes personnes suivant le modèle : adjectif – adverbe-verbe-nom. Le dictionnaire abrégé du surréalisme indique officiellement : « Cadavre exquis : Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puissent tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 6).

⁴ Le jeu des définitions exige d'être deux joueur dont un qui pose des questions commençant par « Qu'est-ce que ? » masquant la suite de la question et laissant à l'autre joueur, le soin d'y répondre librement au gré de son imagination.

⁵ Le jeu de l'un dans l'autre : André Breton indique que : « « Le grand intérêt de l'un dans l'autre » est d'entretenir une continuelle fermentation permettant la transformation de « toute » chose en « toute » autre, l'agent spécifique de l'opération – la levure mentale, dont la possession est bien tout ce que rêve de nous assurer la poésie – s'y montrant à même de provoquer l'effervescence commune des « sens » (autrement dit « percepts ») et des images, seuls éléments constitutifs de l'esprit. » (*Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1977, p.69).

⁶ Le jeu des syllogismes repose sur la trilogie des phrases démarrant chacune par : « Tous... » - « Or... » - « Donc... » et dont les contenus sont écrits indépendamment les uns des autres.

Cette mouvance au sein même de l'écriture surréaliste se concrétise par l'écriture automatique¹ d'André Breton et le hasard objectif² qui en découle. Dans le surréalisme, l'univers commun est bouleversé ou poussé à sa plus haute intellection, pour être ensuite réinventé. Judith Schlanger, philologue contemporaine, considère l'intellection de la même manière que les surréalistes : en un jeu fabriqué depuis le sens courant de la langue afin de s'approcher de son « surplus hyper-riche³ » annihilant les frontières entre créer et penser. Le déroulement d'une telle mutation dans la création artistique du début du XX^e siècle passe dans un premier temps par le rejet de tout ce qui appartient à l'aspect rationnel des choses. Les surréalistes affichent leur satisfaction de fouler au pied cette rationalité, manifestant ainsi leur engouement pour l'irrationalité. Le peintre espagnol Salvador Dali (1904-1989) évoque cette période très faste des premiers balbutiements pour approcher « l'irrationalité concrète⁴ » ou les méthodes d'exploration systématique de l'irrationnel.

Les peintres surréalistes, tels que Dali et De Chirico (1888-1978), utilisent également l'écriture pour décrire la fiction permanente qu'ils côtoient, leur permettant ainsi d'exprimer d'une façon littéraire et plastique l'objet de leur imaginaire. L'écriture de leur fiction voyage dans les méandres de la réalité, ou au contraire, s'élève et se sublime. Le poète français Paul Eluard insiste sur le fait que : « L'imagination n'a pas l'instinct d'imitation⁵. ». Pour Eluard, l'imagination ne ment jamais et ne confond jamais la chose passée et le futur de la chose. L'imagination peut donc comprendre soit la transgression soit la transcendance de la réalité. L'irréalité transgresse notre perception des choses. Le réel serait l'état convoité, mais jamais accessible, d'une délivrance totale de la réalité. Le courant surréaliste ne cherche visiblement pas à mieux comprendre la réalité, mais cherche plutôt à la nier.

¹ Le dictionnaire abrégé précise: « L'écriture automatique et les récits de rêve présentent l'avantage de fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique désarmée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme. Durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. A cet égard, la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme. » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 4).

² Le mot hasard : « Serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain » (A.B). « Le hasard est le maître de l'humour. » (Max.Ernst) » (*Ibid*, p. 13).

A cette citation de Breton nous permettant de mieux comprendre ce que représente l'écriture automatique, l'on peut également citer Malcolm De Chazal qui écrit à ce propos : « Le « possédé », ici, écrit à la vitesse de l'éclair, l'esprit vide, et cependant il enfante le tonnerre de l'éclair. » (*La vie filtrée*, Paris, Gallimard, 2003, p. 25)

³ J. Schlanger : *Le Comique des idées*, Paris, éditions Gallimard, 1977, p. 68.

⁴ S. Dali : *op.cit.*, p. 260.

⁵ P. Eluard : *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939, p. 81.

Il faudra considérer et dissocier deux approches différentes pour appréhender l'image et l'écriture surréaliste. D'une part, nous considérerons l'image comme égale à une apparence captée dans le monde du visible et rattachée à notre propre perception¹. D'autre part, nous pourrions également entrevoir un autre type d'image, moins perceptible, et plus difficile d'accès, réel « poétique » tel qu'il peut se manifester à travers notre vision de l'œuvre surréaliste. A partir de ces deux manières de ressentir le monde tel qu'il est ou tel qu'il pourrait être, le groupe surréaliste ambitionne de confondre la réalité extérieure avec la réalité intérieure propre à chaque auteur. Ce postulat implique un geste, une action permettant d'échapper aux contraintes et aux codes de la société comme l'indique André Breton en définissant la ligne de conduite surréaliste comme une « *libération sans condition de l'esprit* », donnant carte blanche aux styles d'écritures les plus variés qui soient. Breton offre également une définition très romantique concernant l'objectif que s'assigne le mouvement surréaliste, rappelant à certains égards le style du philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900) :

« Rencontrant l'Art, le surréalisme se devait de le rappeler à ses origines, de lui faire parcourir si possible un chemin dont il est clair (...) que l'humanité ne s'est écartée que pour son plus grand dommage : la « voie royale » où l'introspection en profondeur du champ mental et la participation éperdue aux orages du cosmos et de la passion ne font qu'un². »

La description de l'origine du surréalisme est presque identique à celle du romantisme : elle s'alimente du rapport de l'homme avec la Nature et l'Univers. Pour ce faire, le courant surréaliste suggère à partir de la réalité ordinaire, un éclairage, d'une part, du réel et, d'autre part, de l'irréalité³. Dans les œuvres surréalistes, le spectateur, ou le lecteur, découvre leur contenu comme une manifestation de l'inconscience et de son pendant, la conscience. Ces manifestations de la conscience et de l'inconscience se

¹ La perception désigne, depuis sa base étymologique en latin, l'action de récolter. Le verbe percipere signifie prendre par, saisir, comprendre par les sens, cueillir les fruits de la connaissance. Les sens captent des choses. Le sens est l'interprétation de ces sens. Autrement dit, voir c'est penser (capter un sens, établir une connexion du signifiant au signifié).

André Breton estime que la perception et la représentation sont intimement liés : « La perception et la représentation – qui semblent au civilisé, à l'adulte, s'opposer d'une manière radicale – doivent être tenues pour les produits de dissociation d'une « faculté unique, originelle », dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant. » (A.B) » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit*, p. 21).

² *Ibid.*, p. 275.

³ L'étymologie du mot irréel apparaît dans la langue française dès 1794, à l'intérieur du tome 10 du « *Vocabulaire des privatifs français* » écrit par Pougens. Du point de vue lexicographique, le mot désigne à partir de 1842, un manque de réalité. Ce mot est dérivé du mot réel et du préfixe « in ». L'irréalité précède la réalité.

trouvent intimement associées à l'influence majeure du romantisme¹ issue de la fin du XVIII^e siècle.

Malgré un intervalle de plusieurs décennies, le surréalisme semble avoir été influencé par le courant romantique. Faisant revivre la pensée Rimbaldivienne qui voulait « changer la vie » et la pensée Marxiste (1818-1883) qui souhaitait « transformer le monde » le mouvement surréaliste se dirige ainsi, à partir de 1919, vers une nouvelle forme de réalité qui se situe aux limites de la perception et de la raison², grâce aux forces psychiques du rêve³ et de l'imagination. De même qu'il est considéré comme un possible tiers⁴, l'esprit est qualifié d'« éperon » par André Breton, c'est-à-dire que l'imagination oriente et stimule l'esprit afin de sortir de la réalité. Grâce à l'esprit « éperon », l'homme pourrait se libérer des vicissitudes de la vie quotidienne.

Le jeu surréaliste consacre ainsi une grande part de ses écritures à l'imaginaire. Désormais, il ne suffit plus de comprendre la réalité par la simple observation. Les auteurs surréalistes échafaudent leur propre monde et argumentent les raisons qui les poussent à se séparer de la réalité. La rupture des surréalistes avec la réalité est une caractéristique majeure. Mais cette rupture ne peut s'expliquer ou s'interpréter qu'à partir d'une lecture attentive de ses principaux auteurs. Lire les argumentations de chaque auteur nous permet sûrement de mieux cerner les motifs d'une telle séparation. C'est à partir de ces toutes premières impressions que nous livrent les écritures surréalistes que nous proposons comme intitulé à notre travail de recherche : *La représentation des sens comiques et tragiques dans les écritures surréalistes entre 1910 et 1940*. Le surréalisme, le comique⁵ et

René Char utilisa le terme d'irréel afin de retranscrire un sentiment mélancolique de la vie : « De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréflecti qui disparaît. » (*Commune présence*, Gallimard, Paris, 1978, p. 236).

¹ Le surréalisme prolonge et achève le romantisme suite à une rupture de courants intellectuels.

² L'ethnologue et écrivain français Michel Leiris (1901-1990) nous offre une autre définition que celle que nous avons déjà citée du mot « Raison ». Pour cet auteur ce mot équivaut à : « Raison : hors de saison. » (*Langage, tangage*, Paris, Gallimard, 1985, p. 53).

³ Plusieurs citations définissent le rêve dans le dictionnaire abrégé du surréalisme : « Rêve : « Le rêve est qu'une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent de la mort » (Nerval). « Rien ne vous appartient plus au propre que vos rêves. Sujet, forme, durée, acteur, spectateur – dans ces comédies, vous êtes tout vous-mêmes ! (Nietzsche) « Il n'y a plus de semblables dans cette solitude... Je suis cette vie infinie : un être dont les origines remontent au-delà de tout ce que je puis connaître, dont le sort dépasse les horizons où atteint mon regard... La solitude de la poésie et du rêve nous enlève à notre désolante solitude. » (A. Béguin) » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 23).

⁴ Tiers : du latin « tertius » ; qui vient au troisième rang ; qui s'ajoute à deux autres (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁵ Le glossaire établi par Leiris nous permet d'obtenir une première indication quant au sens que reflète le mot comique chez les surréalistes. En utilisant le langage inversé Leiris obtient cette définition : « Comique : qui moque. » (M. Leiris : *op.cit.*, p. 19).

le tragique ne partagent au premier abord rien de commun. Vouloir rapprocher ces trois registres aussi vastes et différents suppose une recherche des correspondances méconnues et cachées. Le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) contemporain des surréalistes (et dont Breton fut l'un de ses premiers lecteurs s'intéressant aux manifestations irrationnelles du psychisme), a ainsi suscité notre curiosité. Dans son essai sur *Le Rire*¹, le phénomène de non-éveil qui y est décrit, ainsi que les observations qui en découlent, révèlent certains éléments à l'origine des liens que nous développons avec le surréalisme. Il a été nécessaire de rendre compte des raisons qui ont présidé à l'émergence de ce nouveau groupe d'artistes réunis autour de concepts communs. Une de ces raisons étant la vision d'une conception de la réalité qui bouleverse les représentations de la perception classique et laisse présager un retour aux sources de l'identité moïque².

Notre travail de recherche s'efforce donc d'opérer la jonction et l'articulation de ces hypothèses. L'accent mis sur les citations nous offre la possibilité de mieux cerner ces enjeux. Parce que nous sommes convaincus qu'il existe, à l'intérieur du surréalisme, des dimensions comiques et tragiques encore trop peu connues du public, il nous semble légitime d'y consacrer nos recherches. Afin de permettre une possible appréciation de ces composantes complexes au sein des écritures surréalistes, nous proposons donc une problématique préalable à nos recherches, formulée de la manière suivante :

¹ Pour définir le rire, les surréalistes citent notamment le poète français Lautréamont (1846-1870) et « Les chants de Maldoror ». Le rire est ressenti chez eux comme un phénomène de libération lorsque l'on lit : « Rire : « Si l'on riait de tout ce qui donne à rire, à commencer par celui qui survit à ce qu'il aimait, - vraiment notre bouche serait comme une plaie toujours ouverte et saignante. » (Fornet). « Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez ; mais j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire aux traits fendus en arrière. » (Lautréamont). » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 24).

² Nous définissons l'identité moïque comme étant superficielle, en résonance avec le monde l'environnant/extérieur (paraître). Le psychanalyste français Paul-Laurent Assoun (1948) définit l'identité moïque en citant Lacan : « Ce dont témoigne l'origine du « moi », en sa « capture imaginaire », c'est de « la fonction de méconnaissance » (E,99) qui est à son fondement. C'est ce qui place le moi dans une « ligne de fiction » (E,94) envers et contre toute illusion d'autonomie » (E, 99). Le Discours de Rome souligne les fonctions irréalisantes » du moi soit « mirage et méconnaissance » (AE, 143). » (*Lacan, Paris, éd. PUF, 2003, p. 34.*).

Sigmund Freud définit quant à lui le « Moi » suivant ses propres intuitions : « Le « moi » serait la couche, - modifiée par l'influence du monde extérieur, de la réalité de l'appareil psychique, du « soi ». Vous voyez combien, dans la psychanalyse, nous prenons au sérieux les notions spatiales. Pour nous le « moi » est vraiment le plus superficiel, le « soi » le plus profond, bien entendu considérés du dehors. Le « moi » a une situation intermédiaire entre la réalité et le « soi », qui est proprement le psychique. » (...) « Le « moi » est une organisation qui se distingue par une remarquable tendance à l'unité, à la synthèse ; ce caractère manque au « soi », - celui-ci est, pour ainsi dire, incohérent, décousu, chacune de ses aspirations y poursuit son but propre et sans égard aux autres. » (*La Révolution surréaliste : op.cit.*, p.27-28).

- À partir de quelles similitudes peut-on établir des correspondances certaines entre le contenu des écritures surréalistes et celui des genres comiques et tragiques ?

Pour répondre au mieux à cette problématique, nous organiserons nos investigations, en quatre grandes parties que nous nommerons par ordre d'apparition : l'écriture surréaliste, une crise des sens (1), le genre comique, le luxe du réflexe psychique (2), le genre tragique, l'expression du réel (3), la rencontre tragi-comique, à la source de l'esprit (4). Pour évoquer ce que sont le comique et le tragique de l'époque moderne, il nous faudra d'abord décrire le surréalisme tel qu'il apparaît. Cette description du surréalisme une fois réalisée, nous pourrions tisser des liens de correspondances grâce aux références que nous emprunterons à la littérature du XX^e siècle. C'est à ce moment que d'autres questions pourront se poser telles que : Existe-t-il un surréalisme d'ordre comique ? Existe-t-il un surréalisme d'ordre tragique ? Ou encore : comment délimite-t-on les espaces comiques et tragiques dans les écritures surréalistes ? A toutes ces questions secondaires, nous tenterons de répondre et essaierons d'apporter de nouvelles interprétations. Le terme d'« écritures » comprendra toutefois une part indispensable d'iconographie surréaliste. L'exploration du champ mental comme l'une (si ce n'est l'unique) des priorités du surréalisme, justifie que nous considérions à égale importance l'image et l'écriture surréaliste. Car de l'image naît l'écriture, ces deux modes opératoires étant toutes deux des résultantes de l'esprit.

Ce travail développera, tout au long de ses quatre parties, une série de thématiques en lien avec le surréalisme. Le choix des thèmes sera guidé par notre problématique, laquelle nous permettra de déceler les traits communs entre les tonalités tragique et comique et le surréalisme. Point par point, nous démontrerons qu'il existe des relations de cause à effet entre la veine tragique, la veine comique et le surréalisme. Par souci de clarté, nous profitons aussi de ce préambule pour énoncer les principales définitions rapportées à chacun des termes de notre intitulé de recherche. Chacune des parties de ce travail s'attachera à éclairer les éléments essentiels de notre problématique. Les œuvres citées, page après page, nous éclaireront sur les notions du réel¹ et du surréel¹.

¹ Réel : Il s'agit de la réalité supérieure, sublimée. Paul-Laurent Assoun définit le réel toujours suivant les écrits Lacaniens : « Le réel apparaît enfin comme « le sens blanc », entendons qu'il surgit, telle une « météorite, dans les « blancs » du sens (SXXII, 11 mars 1975 ; S XXIV, 1^à mai 1977). Autrement dit : « L'idée même de réel comporte l'exclusion de tout sens. Ça n'est que pour autant que le réel est vidé de tout

Le contenu de chaque partie sera déterminé par le champ des préoccupations les plus courantes des auteurs surréalistes. Pour délimiter ce champ de préoccupations, nous nous sommes appuyés sur le vocabulaire le plus redondant et le plus signifiant chez ces auteurs. Ainsi, nous aurons l'occasion de lire et d'apprécier de nombreuses citations étayant notre problématique de départ issues d'auteurs qui ont fait rayonner le courant surréaliste, même s'ils ne s'y rattachent pas directement, comme les poètes et écrivains français René Char, André Masson, René Crevel, André Breton, Max Jacob (1876-1944), Francis Ponge (1899-1988), Pierre Reverdy, Maurice Blanchot (1907-2003), Henri Michaux (1899-1984), Jean Tardieu (1903-1995), Paul Eluard, Tristan Tzara, l'écrivain et ethnologue français Michel Leiris, l'écrivain et critique français Jean Paulhan (1884-1968), le médecin et écrivain suisse Jean Starobinski (1920), le poète mauricien Malcolm de Chazal (1902-1981), l'écrivain et dramaturge roumain Eugène Ionesco, le poète mexicain Octavio Paz (1914-1998), l'écrivain et philosophe roumain Emil Cioran, et l'écrivain belge Maurice Maeterlinck (1862-1911).

Nos références littéraires s'appuieront également, sur les œuvres d'anciens philosophes classiques romantiques tels que les philosophes allemands, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), Friedrich Nietzsche, complétées par les ouvrages du philosophe danois Sören Kierkegaard (1813-1855), du philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788-1860) ou d'autres plus modernes tels que les philosophes français Gaston Bachelard (1884-1962), Deleuze (1925-1995), Camus (1913-1960), Jankélévitch, Henri Bergson (1859-1941), ou encore le psychanalyste autrichien Sigmund Freud. Nous nous sommes également référés à des penseurs plus contemporains de notre époque dont, notamment, la philosophe américaine Hannah Arendt (1906-1975), les philosophes et écrivains français Georges Bataille (1897-1962), Christian Bobin (1951), Jean-Luc Nancy (1940), Frédéric Paulhan (1856-1931), Bernard Salignon (1946), Clément Rosset (1939) et Yvonne Duplessis (1913).

sens que nous pouvons un peu l'appréhender. » Ou encore : « Il n'y a de vérité comme telle possible que d'éviter le réel. ». » (P-L. Assoun : *op.cit.*, p. 58).

Chez les poètes surréalistes, Pierre Reverdy définit le réel comme une « réalité profonde » qui est le seul objet dont l'esprit est capable d'atteindre: « Et la réalité profonde – le réel – c'est ce que l'esprit seul est capable de saisir, de détacher, de modeler, tout ce qui dans tout, y compris la matière, obéit à sa sollicitation, accepte sa domination, évite, esquive l'emprise trompeuse des sens. Où les sens sont souverains la réalité s'efface, s'évanouit. » (*La Révolution surréaliste* N°1 : *op.cit.*, p.20).

¹ Surréal : Le centre national des ressources textuelles et lexicales (CNRTL) définit le surréel comme un adjectif : « *Qui, dans sa bizarrerie, semble plus vrai que la réalité ordinaire, qui évoque un monde mystérieux caché sous les apparences. Qui résulte de l'interpénétration du réel ordinaire et du rêve, de l'inconscient.* » (source en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/surreel>) Nous définissons quant à nous le surréel, comme étant une possible réalité imaginaire en deçà et/ou delà de la réalité ordinaire.

Parallèlement à ces auteurs, nous avons retenu comme principaux modèles plastiques surréalistes des œuvres réalisées par René Magritte (1898- 1967), Max Ernst (1891-1976), Salvador Dali, Giorgio de Chirico et Yves Tanguy (1900-1955). Ces cinq figures majeures de la peinture surréaliste ont suivi, d'une façon ou d'une autre, le principe d'abolition du contrôle de la raison. Dès 1909, les premières peintures de Giorgio De Chirico ont mis en lumière l'atmosphère méta-physique, dont Breton et les surréalistes s'inspirèrent ensuite. Dans le même temps, René Magritte développe en Belgique la technique du dépaysement en associant de manière absurde dans ses œuvres, des éléments figuratifs de la vie courante. Cette volonté de réunir les objets de manière aléatoire permet de faire ressurgir un sentiment d'étrangeté (Magritte définissant sa méthode d' « affinités électives »). Inspiré très jeune par Magritte, Salvador Dali se laisse néanmoins guider par son instinct et met en pratique à partir de 1929, sa théorie de la « paranoïa critique » (qui comme le nom l'indique suggère une forme de pensée délirante située au seuil de la folie). Préférant le caractère romantique à celui de la fougue et du délire, Max Ernst se fait principalement connaître par ses romans-collages dont les images sont puisées dans des périodiques et des romans du XIX^e siècle. Sa méthodologie empreinte de coupure et d'assemblage s'inscrit totalement dans la direction que s'étaient fixés les surréalistes. Enfin Yves Tanguy, est le peintre de « l'indéterminé ». Alliant figuration et mélancolie, froideur des couleurs employées et profondeur de la perspective, Tanguy¹ n'introduit jamais d'identité dans ses figures abstraites, préférant laisser comme seul indice possible, une minéralité omniprésente dans ses paysages énigmatiques. En complément à ces cinq piliers fondateurs de la première période surréaliste picturale, nous avons ajouté des dessins et des peintures d'André Masson, ainsi que d'autres œuvres moins représentatives du surréalisme mais s'inscrivant néanmoins dans notre sujet d'étude. Nous compléterons notre iconographie avec notamment quelques œuvres de l'écrivain et humoriste français Alphonse Allais (1854-1905), du peintre belge Léon Spilliaert (1881-1946), du peintre et graveur allemand Otto Dix (1891-1969), des peintres belges Gustave de Smet (1877-1943), Marc Eemans (1907-1998) et Fritz Van Den Berghe (1883-1939), ainsi que du peintre italien Alberto Savinio (1891-1952).

¹ Yves Tanguy tient une place à part dans l'iconographie surréaliste. Sans nul doute, il sera pour nous, le peintre surréaliste du genre tragique. Le poète français Robert Desnos (1900-1945) confirme notre impression première lorsque nous lisons l'un de ses commentaires réservés à l'artiste : « Impitoyablement, Tanguy exile de son domaine tout ce qui est séduction et joliesse. Tragiques sont ses ciels, tragiques les terres, tragiques les vestiges de la vie. Il y a là un nihilisme, une haine qui frappe, étonne et obsède. Une sauvage grandeur est conférée à cette œuvre par un pareil souci de la mort totale, celle qui ne s'attache pas seulement aux matières organiques mais qui réunira dans un même tombeau le platine, l'antracite et les squelettes brisés des aigles et des hommes. » (*Ecrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 1984, p. 119).

Cet ensemble d'études thématiques construites sous forme de chapitres à partir d'un corpus de textes variés est tributaire d'une méthodologie propre à l'histoire de l'art pour mieux s'ouvrir à une étude littéraire proche d'une esthétique philosophique. Notre volonté ne consiste pas à comparer des textes issus de périodes historiques différentes, mais d'entrevoir dans leur contenu respectif, des liens méconnus qui pourraient permettre une meilleure compréhension de ce que fut l'atmosphère littéraire surréaliste à ses tout débuts. Nous considérons que le sens littéraire et esthétique de notre travail ne peut se restreindre à une chronologie partielle de l'histoire entre 1910 et 1940. En conséquence, les chapitres s'articuleront entre eux selon la pertinence des valeurs qu'ils partagent ensemble, ainsi que du sens résultant de leur rapprochement.

Ainsi, nous commencerons dès la première partie de notre étude par analyser le surréalisme en tant que mouvement artistique majeur du début du XX^e siècle. L'écriture surréaliste laisse comme seule empreinte lisible la fluence des idées suivant un jeu d'association et de dissociation de mots pris comme particules « fines » du langage¹. En cela, elle relate essentiellement l'expression de la sensibilité de chaque auteur. Mais cette écriture peut aussi, en certaines circonstances, exprimer des sentiments que la raison pourrait considérer comme étranges, irraisonnables et ironiques. Ce caractère de l'écriture surréaliste, c'est-à-dire sa capacité à être la conductrice possible des sens, montre qu'elle ne se résume pas en une simple retranscription de la raison, mais qu'au contraire, elle tente d'épurer la vérité afin de communiquer sa propre vision.

La première partie de nos recherches éclairera ainsi sept chapitres prédominants du surréalisme que nous identifierons successivement comme ceux relatifs au pessimisme, au duel vie/mort, à l'expérience du temps², à la coprésence du corps et de la raison, à la sémiotique, aux rêves et aux analogies qui en découlent. Notre premier chapitre intitulé « Un pessimisme annihilateur, une imagination constructive » abordera dans toute leur étendue les phénomènes de déconstruction et de construction présents dans le processus artistique surréaliste. S'ensuivra, au deuxième chapitre, un passage en revue des concepts de réalité, de réel, de mort et d'extase dont les allusions parsèment les écritures

¹ Le mot langage est défini par Michel Leiris comme un étant un jeu : « Langage : engage au jeu, par élan. » (M. Leiris : *op.cit.*, p. 37)

² Les définitions surréalistes concernant le temps sont certainement celles les plus empreintes de poésie : « Temps – « Le temps, ce bien plus sacré, plus précieux que l'or, est pour l'homme un fardeau plus pesant et plus vil que le plomb. » (Young) « Le temps, vieille farce sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevées. » (A.B.) « Le temps est un aigle agile dans un temple. » (Robert Desnos). « Les explosions du temps – fruits toujours mûrs pour la mémoire. » (Paul Eluard) » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 27).

surréalistes. Le troisième chapitre dédié à l'interprétation du temps mettra en évidence la manière dont les surréalistes envisagent les notions de durée à travers leurs propres sentiments. À l'aide des références issues de notre corpus de lectures romantiques et surréalistes, nous verrons comment le surréalisme exprime la mélancolie du temps, sa brièveté et son écoulement continu. Le quatrième chapitre mettra en évidence, grâce à de nombreux exemples illustrés, les affinités existantes entre le corps et la raison et à établir l'importance de l'héritage romantique en ce qui concerne la dualité identitaire du « Je rimbaldien »¹. Le cinquième chapitre dédié à la méta-sémiotique² nous permettra d'examiner comment les surréalistes tissent leur relation aux mots et aux images. Cette recherche se poursuivra au sixième chapitre par l'étude de la métaphore³, où la co-substantialisation⁴ des mots et des images joue un rôle clé dans l'interprétation de l'expression surréaliste. Enfin, le septième et dernier chapitre consacré au rêve, nous permettra de comprendre comment les surréalistes intègrent dans leur activité artistique, le fonctionnement psychique des rêves.

En seconde partie de ce travail, nous tenterons de décrire les manifestations comiques présentes dans les écritures surréalistes. L'idée de rapprocher la notion de comique au courant surréaliste tire son origine d'une de nos lectures d'Henri Bergson, plus précisément dans l'ouvrage intitulé *Le Rire*. Le rire n'est pourtant pas ressenti comme spécifiquement comique en soi et nous différencierons son mécanisme à la conception du

¹ Je rimbaldien : Le « Je » rimbaldien où « Je est un autre » énonce la problématique d'une dualité entre Moi et Je ». Gilles Deleuze déclare dans l'un de ses séminaires : « Je ne peux pas déterminer mon existence comme celle d'un "je" car je suis un "moi" dans le temps mais je me représente nécessairement la spontanéité du "je" comme un autre sur moi en moi. "Moi" ne peut pas déterminer mon existence comme celle d'un "je" mais moi me représente nécessairement le "je" comme un autre. En tant que "je" ».

² La méta-sémiotique est un concept métapsychologique qui désigne une recherche sémiotique à l'écoute des manifestations et des mouvements de l'inconscient. Tout comme Sigmund Freud crée une métapsychologie qui n'est pas une psychologie, la méta-sémiotique n'est pas une sémiotique. L'une et l'autre sont des champs de recherche pratique et théorique de la psychanalyse... "La méta-sémiotique est l'exploration psychanalytique des signes, symboles, images, représentations et paroles, dont se servent les mythes pour s'exprimer et diffuser dans la société." (Définition de l'encyclopédie en ligne Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Saverio_Tomasella).

³ Paul-Laurent Assoun définit la métaphore de la manière suivante : « La métaphore se caractérise par la substitution d'un signifiant à l'autre qui fait surgir, à partir d'une signification inconnue, une signification inédite. La « réussite » de la métaphore consiste dans cette création significative. » (P-L. Assoun : *op.cit.*, p. 49).

Le philosophe français Paul Ricoeur (1913-2005), théoricien de la métaphore, soutient pour sa part que : « La métaphore est un emprunt, le sens emprunté s'oppose au sens propre, c'est-à-dire appartenant à titre originnaire à certains mots, l'on recourt aux métaphores pour combler un vide sémantique, le mot emprunté tient lieu du mot propre absent si celui-ci existe. » (*La métaphore vive*, Paris, Du Seuil, 1975, p. 25).

⁴ Co-substantialisation : Qualité de ce qui est substantiel et existe par deux éléments différents (Définition du dictionnaire *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2007).

genre comique. Cherchant à définir les principaux constituants du genre comique, et à éclairer leurs sens cachés au sein du courant surréaliste, nous y consacrerons sept chapitres suivant un ordre thématique. Nous apprécions généralement le comique pour le plaisir qu'il nous procure. Ce plaisir s'appuie sur des descriptions de scènes de bouffonnerie, de stupidité, voire de grossièreté et de vilénie mais apparaît aussi comme la résultante d'un déséquilibre entre l'attitude de l'individu et celle requise par les convenances sociales. Nous interprétons ce manque d'adaptation à la vie en société par une attitude dont la spécificité est celle d'une conscience hyper-active et non conformiste. Au premier chapitre de notre seconde partie, nous appréhenderons donc le genre comique sous un angle littéraire en même temps que philosophique afin de cerner au mieux l'approche comique surréaliste. Nous démontrerons que les notions d'irréalité et de fiction peuvent y tenir une certaine importance. La notion de Moi succédera ensuite aux notions d'irréalité et de fiction lors de notre second chapitre qui mettra en lumière la relation entre les poètes et leur inspiration poétique. Le troisième chapitre intitulé les insuffisances mélan-comiques comparera, à l'aide d'un mot-valise, les notions de mélancolie¹ et de comique. Nous aborderons au quatrième chapitre un phénomène qui selon nous s'applique aux illustrations du genre comique, puisque nous y observerons une étendue de la réalité jusque dans la personnalité des personnages. Au cinquième chapitre de notre seconde partie, nous regrouperons plusieurs de nos observations sur un sujet qui est souvent associé à la gravité ou à l'importance, puisqu'il s'agira du sérieux. Nous verrons comment le caractère sérieux se prémunit contre ce qui l'entoure. Le sixième chapitre se concentrera sur l'aspect comique qu'engendre la répétition. Enfin, pour clore cette partie, qui touche à la fois aux valeurs classiques et à de nombreux concepts plus modernes, nous évoquerons en dernier chapitre, un sujet tout aussi important : L'ennui ou le vide de toute pensée, en démontrant que l'ennui représente une forme de conscience repliée sur elle-même.

La seconde moitié de ce travail s'organisera autour de deux autres parties dédiées respectivement au genre tragique et à la rencontre tragi-comique dans les écritures surréalistes. Notre troisième partie, construite autour du genre tragique, proposera une analyse détaillée de ce que représente le tragique à l'intérieur même du surréalisme. Nous

¹ Paul Eluard témoigne de cet état de mélancolie propre aux surréalistes, lorsqu'il écrit : « Le moi ne peut être qu'identique à l'infini. J'en arrive ainsi à nier l'individu. Je nie la vie. Le moi étant l'infini, l'infini est le moi. Il n'y a pas de place pour la personnalité. Ce n'est pas ma pensée qui m'apprendra quoi que ce soit. Le moi est en dehors de ma pensée. Des considérations de cet ordre nous amènent à rechercher les endroits où nous pourrions battre une brèche dans cette dure prison qui nous enferme. » (*La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, n°7, p.30).

exprimerons nos réflexions à partir de mots clés tels que la conscience, l'inconscience, la joie, l'humour¹, le rire, le sublime, et la mort. Sous l'intitulé « Le genre tragique comme héritage légitime du romantisme », nous définirons au début de ce premier chapitre, ce que le tragique représente concrètement dans la vie de l'homme, compte tenu du fait que le surréalisme essaie de transformer le ressenti de la vie. Une fois le genre tragique mieux cerné, nous verrons dans le second chapitre les phénomènes de l'inconscience et à sa mise en œuvre pratique (cf. l'écriture automatique). Nous verrons à quel point l'écriture surréaliste, en tant que reflet de la psyché, parvient à décrire des impressions lointaines restées au plus profond de la conscience humaine. L'inconscience, que nous essaierons de définir le mieux possible, deviendra le pivot central à partir duquel s'articulera la suite de nos chapitres. Le troisième chapitre concernera la joie tragique où seront illustrés la légèreté et le caractère éphémère du tragique.

Le quatrième chapitre de notre troisième partie partagera de nombreux points communs avec l'analyse du caractère joyeux. Nous décrirons effectivement comment la joie naît de l'humour et stimule le sens intuitif. Ce sens intuitif pouvant provoquer, une forme de conduite imprévisible de l'individu, et exprimer une mise entre parenthèse de sa raison. Le thème du rire qui sera l'objet notre cinquième chapitre, tissera un lien avec l'élan destructeur du tragique parce que détruisant toute certitude. Pour le sixième chapitre, voué à l'analyse du sublime, nous examinerons son importance dans la représentation graphique surréaliste. Enfin nous refermerons cette troisième partie par le chapitre intitulé la mort, dont curieusement l'idée ne semble effrayer aucun surréaliste². Le tragique, pendant du comique tel le revers d'une médaille, nous livrera la part d'ombre et de mystère inhérente à l'âme humaine. Le tragique représente le malheur et la fortune³ pour décrire la destinée humaine. Il est en quelque sorte un révélateur de la vie et de la destinée. Le tragique représente ce qui échappe à l'homme, c'est-à-dire l'impondérable qui détermine la

¹ L'humour est ainsi défini dans le dictionnaire abrégé du surréalisme : « Humour : « Je crois que c'est une sensation – J'allais presque dire un sens – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout. » (Jacques Vaché). « Si l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réfléchi, se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous obtenons dans cette pénétration intime un « humour » en quelque sorte « objectif ». (Hegel). « L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, mais encore quelque chose de sublime. » (Freud) » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit*, p. 14).

² Même si l'implication d'Emil Cioran au sein du groupe surréaliste reste marginale, son écriture à propos de la vie et de la mort reflète l'exact état d'esprit des surréalistes. Notamment lorsqu'il écrit : « La mort est trop exacte ; toutes les raisons se trouvent de son côté. Mystérieuse pour nos instincts, elle se dessine, devant notre réflexion, limpide, sans prestige, et sans les faux attraits de l'inconnu. A force de cumuler des mystères nuls et de monopoliser le non-sens, la vie inspire plus d'effroi que la mort : c'est elle qui est le grand Inconnu. » (*Exercices négatifs en marge du précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 2005, p. 123).

³ Fortune : du latin « Fortuna » ; destin heureux ou malheureux, hasard. (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

destinée. Subir l'impondérable, c'est vivre pleinement dans le champ tragique dans lequel la vie est remise en jeu à chaque instant.

Nous terminerons l'ensemble de nos recherches par une quatrième et dernière partie consacrée à la synthèse dramatique des contenus comiques et tragiques des écritures surréalistes. Cette partie résumera le mieux notre approche globale. Nous composerons donc à l'intérieur de cette dernière partie, de manière un peu différente des trois précédentes, en prolongeant la logique de certains chapitres déjà évoqués. Cette dernière partie tentera de répondre à nos questions quant à la dualité tragi-comique présente dans le surréalisme. Cet éclairage du caractère tragi-comique des œuvres surréalistes s'effectuera en sept chapitres distincts dont les sujets seront ceux d'une ouverture à un double horizon (1), à une exploration de la vie et de la mort (2), à l'ironie¹ (3), aux conséquences de l'ironie (4), au witz² (5), aux conséquences du witz (6), et enfin au suicide³ (7).

Tout au long de cette dernière partie, nous verrons que l'esprit, en tant qu'entité abstraite mais régissant le fonctionnement de nos pensées, s'oriente tantôt vers des préoccupations conscientes, tantôt vers des préoccupations inconscientes (1). Nous reviendrons sur le statut de la réalité (2), en reliant la définition déjà donnée à celle des écrivains surréalistes. Nous définirons également le rôle que joue l'ironie (3) et nous observerons comment elle influe sur le ressenti psychique de la réalité. À partir de cette confrontation de l'ironie avec le surréel, nous nous intéresserons aux conséquences (4) qui en découlent sur le sens des écritures surréalistes dans le quatrième chapitre. De même que pour l'ironie, nous procéderons à la description du witz (5) et au sixième chapitre de notre quatrième partie, aux conséquences du witz (6) sur l'écriture surréaliste. Nous terminerons enfin sur le thème incontournable du suicide (7). Ce septième et dernier chapitre de

¹ Selon le philosophe français Georges Palante (1862-1925), l'ironie trouve son origine dans le sentiment romantique. Pour Palante l'ironie est « un romantisme de la pensée et du sentiment » de même que « Si l'on cherche le principe générateur de l'ironie, il semble qu'on le rencontre dans une sorte de dualisme qui peut revêtir différentes formes et donner lieu à diverses antinomies. C'est tantôt le dualisme de la pensée et de l'action ; tantôt celui de l'idéal et du réel ; tantôt celui de l'intelligence et du sentiment ; tantôt celui de la pensée abstraite et de l'intuition. » (*La sensibilité individualiste*, Paris, éd. Felix Alcan, 1909, page 47).

² Jean Paul Richter nous livre dans son introduction à l'esthétique, l'étymologie de ce mot allemand : « Le mot « Witz » est dérivé de wissen, en tant qu'il est la faculté de savoir ; de là le mot « witzigen » (apprendre à quelqu'un la circonspection à ses dépens) ; c'est pourquoi encore le mot « esprit » signifiait autrefois le génie tout entier ; c'est enfin de là que se sont formées, dans la plupart des langues, les diverses dénominations subjectives comme « Geist, esprit, spirit, ingenious » (*Poétique ou introduction à l'esthétique*, Paris, Auguste Durand, 1862, p.372-373).

³ Les surréalistes choisissent une définition très philosophique sur ce qu'implique le geste suicidaire : « Suicide : « Le suicide est un mot mal fait : ce qui tue n'est pas identique à ce qui est tué. » (Théodore Jouffroy) » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme, op.cit.*, p. 26).

l'ensemble de notre travail passera en revue toutes les opinions livrées au cours de l'enquête dirigée par André Breton et de son bureau en 1925 dans la revue la « *Révolution surréaliste* ».

Notre conclusion proposera de répondre aux problématiques que nous venons tout juste d'énoncer. Nous ne croyons pas que le surréalisme serait influencé par le comique et le tragique. Nous estimons, *a contrario*, qu'il traverse ces deux états constitutifs. L'art surréaliste éclaire ainsi la dualité identitaire de l'homme. Enfin, nous insistons également sur le fait que le comique et le tragique sont présents partout dans la vie et dans le langage. Nous les étudierons à l'intérieur du surréalisme, mais nous pensons également que leur existence anime les autres courants littéraires et artistiques. Ce qui différencie ces deux genres dans le surréalisme se situe dans l'anti-académisme, dont s'est toujours prévalu un auteur comme André Breton. Les écrits surréalistes seront très tôt dépouillés de tout préjugé moral et de toute convenance littéraire. L'écriture surréaliste se veut libre, innovante, attrayante, et est inédite dans l'histoire littéraire. Cette volonté d'échapper à un quelconque courant est séduisante et nous incite à explorer le contenu de cette écriture. L'écriture surréaliste se présente comme étant épurée de tout raisonnement pouvant parasiter ses subtilités. Elle devient riche d'interprétations grâce à la présence de cette césure. Cette césure de sens, loin d'être une anesthésie des sens, s'entend ici comme une belle ouverture sur le monde, la littérature et les arts.

Partie I¹:
L'écriture surréaliste :
une crise des sens

¹ Nous répéterons l'annonce de la partie suivie du titre de chaque nouveau chapitre tout au long de ce travail.

Chapitre 1 :

Un pessimisme annihilateur, une imagination constructive

La poésie surréaliste traverse la réalité, laquelle est contaminée par l'absurde¹. Dans la poésie et les démarches de l'esprit provenant des auteurs surréalistes, l'absurdité est généralement vécue comme étant insupportable. Cette réalité incompréhensible et inexplicable qui détermine notre vie rappelle ce que Camus énonçait déjà à propos du face à face entre l'homme et son univers :

« Le désir profond de l'esprit même dans ses démarches les plus évoluées rejoint le sentiment inconscient de l'homme devant son univers : il est exigence de familiarité, appétit de clarté. Comprendre le monde pour un homme, c'est le réduire à l'humain, le marquer de son sceau². »

L'homme peut s'approprier les concepts de son univers dès lors qu'il aspire au besoin de les comprendre comme le déclare Camus dans cette citation. Cette interprétation nihiliste³ de l'existence est un point de départ pour les penseurs surréalistes.

Constatant que l'homme crée des concepts simplistes afin d'expliquer le monde, le surréalisme préfère de son côté rendre extraordinaires les choses les plus banales. Pour ce faire, Tristan Tzara (1896-1963) affirme vouloir « saboter » la réalité afin de l'anéantir, et offrir à sa place des « choses en soi » qui se trouvent à la portée de l'homme. Lorsque Tzara pense la poésie comme « sabotage » de la réalité, il soutient :

« Toutes les facultés disponibles en vue de saboter la réalité du monde extérieur et ses inacceptables manifestations [...], convergent déjà vers le foyer de cet agencement de la transparence des choses et des êtres, la poésie⁴. »

L'écriture surréaliste œuvre à la déréalisation⁵ de l'univers. Cette déréalisation permet à l'écriture surréaliste de s'affirmer en tant qu'écriture de la négation. Cette négation va même jusqu'à inciter Maurice Blanchot à compléter dans son livre « L'écriture

¹ Absurde : qui se caractérise par l'absence de sens préétabli, de finalité donnée, chez les existentialistes. La conscience de l'absurde, déjà présente chez Schopenhauer dont elle nourrit le pessimisme, est au cœur de l'existentialisme français (Camus, Sartre), qui en explore les dimensions étique et esthétique (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² A. Camus : *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2006, p. 35.

³ Nihilisme : doctrine niant qu'il existe un quelconque absolu, et pouvant amener à dénier tout fondement aux valeurs morales, tout sens à l'existence (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁴ T. Tzara : *Grains et issues*, Paris, Flammarion, 1981, p. 105.

⁵ Dérealisation : La dérealisation est une modification majeure du ressenti d'une personne, qui se traduit par une impression d'étrangeté par rapport au monde. On décrit souvent ce ressenti comme l'impression que tout est irréel, comme dans un rêve (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

du désastre » un célèbre aphorisme de Paul Valéry assénant que : « *Les « optimistes écrivent mal* ». Blanchot ajoutera de manière quasi puérile : « Mais les pessimistes n'écrivent pas »¹, corroborant l'affirmation que l'écriture surréaliste n'est pas une écriture de genre mais de style. L'écrivain-poète doit donc s'accorder préalablement à détruire ce qui l'entoure pour atteindre une harmonie intérieure, tel le chaos précédent la constitution de l'univers. L'écriture surréaliste tente de surmonter ce chaos sous l'égide d'André Breton qui écrit au sortir de la guerre :

« La sombre Europe, il n'y a qu'un instant si lointaine. Sous mes yeux les vastes caillots rouges et rouille se configurent maintenant avec des tâches d'or excrémentielles parmi des cascades d'affûts et d'hélices bleus. Il y a même souillant le tout, de vastes éclaboussures d'encre comme pour attester qu'une certaine sorte d'écriture apparemment très pratiquée, n'est rien moins qu'un venin mortel, qu'un virus qui attise tout le mal²... »

Cette impression de retrait née du chaos de la pensée ou du pessimisme est également retranscrite dans l'écriture surréaliste : « Le surréalisme, c'est l'écriture niée³. » Nul autre auteur que Maurice Blanchot, contemporain du surréalisme, n'a réussi à mieux souligner l'action de mise en retrait que procure l'écriture en elle-même. Ce retrait fonde l'irréalité, qui occupe une place primordiale dans le champ de notre étude sur le genre comique :

« « Le langage est déjà scepticisme. » Écrire, c'est se méfier absolument, en s'y confiant absolument, de l'écriture. Quelque fondement qu'on donne à ce double mouvement qui n'est pas aussi contradictoire que sa formulation trop resserrée le donne à lire, il reste la règle de toute pratique écrivante : le « se donner se retirer » a là, je ne dirai pas son application ni son illustration, termes peu adéquats, mais ce qui, de part la dialectique et hors de la dialectique, se justifie en se laissant dire, dès qu'il y a dire et par quoi il y a dire⁴. »

¹ M. Blanchot : *L'Écriture du désastre*, Paris, Editions Gallimard, 1980, p. 174.

² A. Breton : *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1971, p. 15.

³ A. Le Brun : *Les Mots font l'amour*, Paris, éd. Losfeld, 1970, p. 34.

⁴ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 171.

fig.1. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *L'échelle du feu*. Gouache, 1939, 27 x 34 cm.

fig.2. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La découverte du feu*. Gouache, 1935, 34,6 x 41,6 cm.

Comme nous l'avons déjà énoncé plus haut, le poète surréaliste ne se soustrait pas à la réalité commune de ce monde qu'il juge volontiers sournoise et inappropriable ; au contraire, il la transcende, et ensuite se l'approprie. Il dirige son parcours dans l'univers et non l'inverse. Il préfère s'évader hors de lui-même grâce à une réalité qu'il a subtilement dérobée. André Masson en relate l'expérience lorsqu'il écrit :

« Nous avons donc conscience de vivre une expérience extrêmement excitante pour l'esprit. Mettre les forces instinctives au premier plan, avant l'imitation de la vie, avant la pensée concertée, cela rejoignait un peu l'esprit dionysiaque¹. »

Puisque l'instinct humain tend désormais à déclasser l'imitation de la vie, la représentation réaliste de la pensée convenue devient donc à proscrire. Ces représentations apparaissent maintenant comme les nouveaux enjeux du courant surréaliste.

Le manifeste surréaliste enjoint de s'approprier l'enveloppe de la réalité afin d'y intégrer sa vision personnelle. La réalité ainsi transformée chez les auteurs surréalistes leur sert à insérer leurs angoisses et leurs joies. Ce sentiment de détachement leur ouvre un espace de liberté particulier. Les auteurs surréalistes utilisent cet espace pour renforcer la reconnaissance de leur vision de la réalité². En plus de cela, les poètes surréalistes se révèlent également vers 1919 des observateurs de la société. Leurs observations portées vers les hommes ordinaires de cette époque participent aussi à l'apparition de leur pessimisme³. Ainsi, la réalité mise à nu suite à sa déconstruction laisse apparaître des facettes inconnues de notre environnement. C'est d'ailleurs Paul Eluard qui évoque en premier lieu l'union du pessimisme avec le surréalisme :

¹ A. Masson : *op.cit.*, p. 43.

² Le refus de la réalité n'implique pas une fuite vers le rêve mais conduit vers une vision pessimiste.

³ Le pessimisme surréaliste trouve racine, parmi tant d'autres sources, dans le spleen romantique.

« C'est son parfait pessimisme qui lui donne la plus froide raison. La poésie surréaliste, la poésie de toujours, n'a jamais obtenu rien d'autre. Ce sont des vérités sombres qui apparaissent dans l'œuvre des vrais poètes, mais ce sont des vérités et presque tout le reste est mensonge¹. »

La marginalité de l'engagement philosophique et artistique subséquent au manque d'engouement populaire du mouvement surréaliste pourrait être une autre hypothèse expliquant l'imprégnation pessimiste de ce nouveau courant.

Le pessimisme transforme profondément l'apparence du monde tel qu'il est. Il revient tour à tour vers la conscience extrême d'un monde formé d'incertitudes :

« Aron Raymond a décrit le surréalisme comme un mouvement pessimiste. Il s'est fait injurier. Tous, nous avons crié notre optimisme, notre amour de la fête, de la vie, des femmes, des objets sauvages. Breton soudainement, s'est levé et a lancé : « A bas la France ! », Max Ernst hurlait : « A bas l'Allemagne ! », Miro, prudent : « A bas la Méditerranée ! », ce qui était très révélateur de son caractère ! Il avait pensé que s'il criait : « A bas l'Espagne ! », cela lui créerait des ennuis. Le plus curieux, d'ailleurs, est que les surréalistes condamnaient effectivement la Méditerranée : ils étaient pour les peuples du Nord. En pleine guerre, Breton avait déclaré à des étudiants, il ne faut pas l'oublier : « L'Allemagne, d'où tout est venu et d'où tout reviendra ». Une affirmation totale². »

Le pessimisme surréaliste peut également trouver une de ses sources dans le contexte géopolitique³ des années 1930 qui voit surgir de nombreuses incertitudes quant à l'avenir des populations d'Europe. Et puisque les auteurs surréalistes enclins au pessimisme sont inévitablement narcissiques, ceux-ci s'évadent hors d'un monde réel dans lequel ils ne se reconnaissent pas et qui limite leurs possibilités d'existence.

Le surréalisme efface les formes entrevues concrètement dans le sens où il irrealise toute apparence possible avec celle s'attachant au monde. Le surréalisme fait basculer les éléments concrets et les fait disparaître dans le gouffre de l'imagination irrealisante.

¹ P. Eluard : *op.cit.*, p.82.

² A. Masson : *op.cit.*, p. 61-62.

³ Contexte géopolitique : rapports entre la géographie des États et leur politique (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

L'irréalité constitue le support imaginaire qui articule et fait apparaître l'empreinte surréelle de l'existence humaine après la destruction des codes normatifs¹ :

« Dans le mouvement de l'imagination, c'est toujours moi-même que j'irréalise en tant que présence à ce monde-ci ; et j'éprouve le monde (non pas un autre mais celui-ci même) comme entièrement nouveau à ma présence, pénétré par elle et m'appartenant en propre et à travers ce monde qui n'est que la cosmogonie de mon existence, je peux retrouver la trajectoire totale de ma liberté, en surplomber toutes les directions et la totaliser comme la courbe d'un destin². »

Ce qui pourrait s'apparenter à un emballement de l'imagination provient en réalité du refoulement de la conscience représentée par une série d'images dont le contenu évoquerait un malaise plus ou moins profond. L'artiste représente une partie du contenu de la réalité qui lui a échappé, et dont il fait maintenant l'éloge. On peut rapprocher la notion de pessimisme avec celle de l'image surréaliste telle qu'elle est définie par le philosophe français contemporain Jean-Luc Nancy (1940) :

« L'image doit être « imaginée » : c'est-à-dire qu'elle doit extraire de son absence l'unité de force que la chose simplement posée là ne présente pas. L'imagination n'est pas la faculté de représenter quelque chose en son absence : c'est la force de tirer de l'absence la forme de la pré-sence, c'est-à-dire la force du « se présenter »³. »

En cela, le surréalisme puise sa force d'imagination dans l'ennui (charnière entre le pessimisme et l'imaginaire) que représente pour lui la vie. Les choses exposées dans leur état brut et « nu » ne nous enseignent rien, et seul leur état imaginé témoigne de leur présence en devenir.

fig.3. *Diffusion non autorisée*. Alberto Savinio, *La cité des promesses*. Huile sur toile, 1928, 97 x 146 cm.

¹ Codes normatifs : qui participent à une représentation homogène et commune de la réalité (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² L. Binswanger : *Le Rêve et l'existence*, Bruges, De Brouwer, 1954, p. 112.

³ J-L. Nancy : *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 48.

Comme l'illustre l'œuvre intitulée « *La cité des promesses* » (1928) du peintre et écrivain italien Alberto Savinio (1891-1952), – de son vrai nom Andréa Francesco Alberto de Chirico, frère cadet de Giorgio De Chirico – le sujet contemporain est désireux de saisir un bout de la réalité que l'on appellera « *invisible constituant* »¹. Cet invisible constituant provient de la réalité refoulée issue inconsciemment du rêve. À l'inverse du rêve, la réalité autorise une multitude d'actions égales en apparence. Le linguiste français Henri Maldiney (1912) suggère à travers ses multiples réflexions que la réalité d'une part, et l'image d'autre part, se renvoient chacune leurs caractéristiques propres par un simple effet de miroir, laissant l'immobilité du concret comme dernière impression pour la réalité et la mobilité de l'abstrait pour l'image :

« La réalité de l'image (et non l'image de la réalité) y est celle d'une expression, laquelle est un auto-mouvement ou, plus souvent, une immobilité tensive qui est celle d'un « Soi »². »

L'artiste surréaliste doit s'accommoder de la réalité et de son impuissance à la maîtriser le temps présent. Il s'insère dans la dimension temporelle de la réalité, mais crée également dans ses œuvres, une dimension intemporelle issue de son imagination.

Chez le poète surréaliste, l'imagination cherche à édifier un idéal³. Elle est la faculté lui permettant grâce au pessimisme préalable, de tenir à distance le monde concret et d'établir de nouveaux codes :

« L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé⁴. »

En établissant de nouveaux codes, l'imagination retransverse les signes de la réalité et renouvelle le sens⁵ caché de celle-ci. Le surréalisme, grâce à la puissance de

¹ Invisible constituant : expression de Stéphane Mallarmé pour décrire le statut de l'image en poésie.

² H. Maldiney : *L'Art, l'éclair de l'être*, Paris, Comp'Act, 1993, p. 283.

³ Idéal : Qui n'a qu'une existence intellectuelle, sans être ou sans pouvoir être perçu par les sens; *en partic.* qui a les caractères de l'idée (source en ligne CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/ideal>).

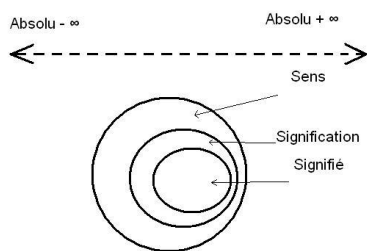
⁴ R. Char : *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 2010, p. 65.

⁵ Sens : *PHILOS.* [Chez Aristote] *Sens commun.* Sens central, faculté mettant en commun et coordonnant les données de tous les sens en les rapportant à un même objet et permettant ainsi la perception de celui-ci. Synon. *sensorium.* *Toute sensation s'accomplit (...) par une communication de l'objet au cerveau (...).* *La*

l'imagination « liquéfie » les matériaux durcis et froids de la réalité, afin de leur donner une forme nouvelle. Selon Pierre Naville :

« Tout ce que font les êtres humains (leur comportement) est sens et signification, avant même d'être codifié dans ce que nous appelons des signes ; en un mot, « les signes sont des sens morts ». C'est pour cela que la peinture devait poser au surréalisme des questions redoutables, et l'engager dans quelques impasses sans retour¹. »

Les signes présents dans les écritures surréalistes seraient figés du fait que le sens de l'activité poétique est infini² comme le dessin l'illustre ci-dessous. Leurs significations se situent à la fois en aval et en amont du sens même entre un absolu³ négatif et positif⁴. Ce que l'homme considère être un signe donné par la réalité ne constituerait en fait qu'une illusion :



« L'œuvre d'art ne veut rien dire, mais pourtant elle signifie, et c'est sa composition qui révélera ce sens, ou du moins sa présence, en exprimant le rapport entre l'artiste et les éléments de son œuvre⁵. »

6 7

fig.A. Représentation personnelle.

partie antérieure du viscère cérébral est la source commune de la sensibilité. Là réside ce sens commun, où toutes les impressions reçues par les organes se ramènent et se comparent (Ozanam, *Philos. Dante*, 1838, p. 133). Il n'existe pas de sensorium, ou sens commun, autre que la conscience elle-même, et la conscience n'a pas d'autre siège, dans la sensation, que le lieu où elle la rapporte (Renouvier, *Essais crit. gén.*, 3e essai, 1864, p. viii).

¹ P. Naville : *op.cit.*, p. 213.

² Infini : Sans limite dans le temps et l'espace. Qui est d'une grandeur, d'une intensité si forte qu'on ne peut le mesurer (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

³ Absolu : qui n'admet aucune restriction, aucune exception ni concession (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁴ Cette notion de sens donnera lieu 40 ans plus tard au titre « *Le sens de la vie* » du film des comiques surréalistes Monthy Pyton.

⁵ A. Gide : *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques*, Fontfroide, éd. Fata Morgana, 2011, p. non numéroté.

⁶ Signification : Ce qui signifie, représente un signe, un geste, un fait, un mot, etc (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁷ Signifié : En linguistique, le signifié et le signifiant sont les deux faces complémentaires du concept de signe linguistique développé par Ferdinand de Saussure¹ et à sa suite par l'école structuraliste. Le signifié désigne la représentation mentale du concept associé au signe, tandis que le signifiant désigne la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe. On distingue le signifié d'un signe de son référent, l'objet (ou ensemble d'objets) désigné par le signe. Au sein du signifié, on peut distinguer dénotation et connotation, la dénotation étant plus ou moins le sens littéral (qu'un dictionnaire cherche à définir) et la connotation l'ensemble des sens figurés potentiels ou dans un contexte donné (Définition en ligne de l'encyclopédie Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Signifi%C3%A9_et_signifiant).

Les artistes surréalistes réalisent à travers leurs différentes œuvres une remontée aux sources de l'écriture poétique et picturale. Leur désir est de retrouver ce lieu « d'indétermination » où les mots, les objets, les figures se déploient dans l'espace culturel de l'homme au XX^e siècle. Le poète et peintre André Masson (1896-1987) s'interroge à propos de l'esprit, du réel et de l'irréel :

« D'où viennent ces formes imaginées ? Elles viennent de ma méditation passionnée, attitude qui propose un objet, même dans son premier mouvement quand il paraît complètement immergé dans l'indéterminé¹. »

L'artiste surréaliste invite le spectateur à suivre le chemin au tracé incertain de ses émotions. Pour cela, l'écriture automatique², les collages³, l'emploi de la métaphore⁴ sont autant d'outils qui provoquent ce qu'André Breton appellera le « hasard objectif »⁵. Ce même hasard contribue à l'émergence d'un langage poétique :

« Le surréalisme à l'origine, a voulu être libération intégrale de la poésie et, par elle, de la vie. Il s'est donné pour tâche de remonter aux sources de cette poésie en procédant pour cela comme en forêt vierge, soit en abattant autour de lui tout ce qui pouvait faire abstraction à sa marche⁶. »

L'essence de l'art surréaliste consiste, selon André Breton, à effectuer un voyage vers ce qui n'a jamais été défriché.

¹ A. Masson : *op.cit.*, p. 219.

² L'écriture automatique : désigne la volonté des poètes surréalistes de se soustraire à tout contrôle rationnel. Pour les surréalistes, il s'agit de s'acheminer vers la découverte du « fonctionnement réel de la pensée ».

³ Collages : Le collage est une technique de création artistique qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison d'éléments séparés, de toute nature : extraits de journaux avec texte et photogravures, papier peint, documents, objets divers. Cela le distingue des papiers collés qui n'emploient que du papier (Définition de l'encyclopédie en ligne Wikipédia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage_\(art\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage_(art))).

⁴ Métaphore : La métaphore fait partie des figures du discours qui sont supposées produire des images : un terme, qui a par ailleurs une signification « littérale » ou « propre », est associé à un autre terme, par attribution ou substitution. Selon les terminologies, le terme métaphorique est dit « phore », ou « véhicule », ou « comparant » (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁵ Hasard objectif : L'un des principes du surréalisme. Dans *l'Amour fou* d'André Breton se systématise une valeur surréaliste qui n'est pas neuve : le hasard *objectif*. Déjà dans *Nadja* et *les Vases communicants*, il s'était plu à relever quantité d'incidents extérieurs : rencontres, hasards, événements inattendus, coïncidences, rebelles à un continuum logique, mais qui résolvent des débats intérieurs, matérialisent des désirs inconscients ou avoués. M. NADEAU, *Hist. du surréalisme*, Paris, éd. du Seuil, 1964, p.168 (source en ligne CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/hasard>).

⁶ A. Breton : *Perspective cavalière, op.cit.*, p.133.

Pour les surréalistes, le pessimisme est perçu de manière identique au nihilisme dadaïste, tous deux (surréalisme et dadaïsme) n'offrent aucune vision libératrice de l'existence humaine, si ce n'est l'anarchie ou le suicide (que nous évoquerons au dernier chapitre). Ces deux courants de pensées dénoncent, en même temps qu'ils acceptent, l'impasse que représente la vie dans laquelle nous vivons :

« Le fantôme burlesque de dada toujours rôdant, d'ailleurs assez ricanneur à sa manière. Pourquoi pas les poètes ? Enfin, « cesser » quelque chose, à défaut de la vie. Ces derniers temps, Eluard semait le désarroi qu'il portait en lui, irrésolu dans l'amour et furieux d'espoir, ne sachant où faire éclater son rire¹. »

À cette impasse, seule l'imagination peut créer une échappatoire afin de soulager la souffrance de l'être et ainsi permettre à une réalité parallèle d'exister. Cette réalité est sur-réalité, c'est-à-dire une réalité nouvelle issue d'une transcendance ou d'une révolution antérieure :

« Les échappatoires (l'humilité, la mort à soi-même, la croyance au pouvoir de la raison) ne sont qu'autant de voies par où nous nous enlisons davantage². »

Le pessimisme du mouvement surréaliste fait naître deux types de fictions : l'irréalité et le réel. Le surréalisme leurre le spectateur et le lecteur sur la résignation de l'homme. Le poète surréaliste ne voulant pas se résigner, sort du monde fini, pour être plongé dans le réel et l'irréel. René Crevel dénonce avant son suicide :

« La plupart des hommes qui marchent et respirent ne méritent guère, dans notre civilisation occidentale, l'éloge d'hommes vivants puisqu'ils ne marchent et respirent que pour éviter la compagnie de ces problèmes qui, au reste, finiront toujours par venir les reprendre au jour de leur agonie. Il me faut donc déjà conclure : Le mouvement est simulacre ; il est une forme du suicide, le suicide des lâches, puisque laissant des possibilités pour l'avenir, il calme à la fois la peur de l'au-delà et l'ennui de vivre. Mais les calculs sont toujours faux. Le mensonge de l'activité spontanément se dénonce³. »

¹ P. Naville : *op.cit.*, p. 69.

² G. Bataille : *op.cit.*, p. 108.

³ R. Crevel : *Mon Corps et moi*, Paris, éd. Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1990, p. 202.

Ce rejet de la réalité précède la création d'échappatoires imaginées par la fantaisie surréaliste. Pareillement aux « *muscles célestes* » du peintre belge René Magritte (1898-1967), l'art surréaliste découvre également le seuil à partir duquel les créations surréalistes passent d'un état que l'on pourrait qualifier d'« informe¹ » vers celui de « forme² », car le surréalisme déconstruit la réalité et efface la frontière entre l'imagination et la perception. Ce qui est informe s'ouvre à la vie. L'essayiste français Louis Janover (1937) affirme :

« Le territoire du surréalisme est morcelé en une série de secteurs particuliers, divisibles selon les impératifs du peuplement et de la concurrence. Le mouvement mort épouse désormais la forme de l'instrument d'analyse qu'il avait combattu. La sentence d'auto-dissolution le dispense en quelque sorte de tenir la promesse initiale de toujours répondre aux questions du présent³. »



fig.4. René Magritte, *Les muscles célestes*. Huile sur toile, 1927, 54 x 73 cm.

De la confusion des idées, de l'absence de cohérence, naît l'indétermination⁴ qui modifie notre rapport au langage et notre relation aux éléments de l'univers. Le surréalisme dévoile la magie de la relation de l'homme à son univers :

¹ Informe : Qui n'a pas de forme nette, déterminée, reconnaissable (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² Forme : Organisation des contours d'un objet ; structure, configuration (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

³ L. Janover : *Le Surréalisme, de l'utopie à l'avant garde*, Paris, Jean Michel Place, 1986, p. 41.

⁴ Indétermination : Caractère de ce qui n'est pas déterminé, délimité, précisé (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

« La magie est une pratique fournissant un moyen d’agir sur un élément de l’univers en utilisant les correspondances analogiques que cet élément possède avec tout autre élément de l’univers¹. »

L’indétermination modifie l’espace du corps et celui de sa représentation afin de se dissocier de la réalité. Avec le surréalisme le sens démarre de la réalité afin de créer et de signifier le sens absurde. Chaque œuvre implique une ouverture sur l’intimité de l’artiste, sur l’unique relation établissant la valeur subjective de sa vision. André Breton écrit à propos de l’homme influencé et soumis à sa propre subjectivité :

« Le voici brusquement aux prises avec un monde où tout est indéterminé. Comment évitera-t-il cette fois de se tromper et de tromper quelqu’un d’autre sur lui-même ? Déterminera-t-il ? Il est brisé, confondu, faible, ébloui. Ne déterminera-t-il pas² ? »

Le pessimisme semble s’imposer aux yeux du groupe de travail surréaliste comme étant une nécessité primordiale. Ce besoin d’être pessimiste peut s’expliquer par la volonté de conserver une « main mise » et une « haute partialité » sur les événements de la vie quotidienne. L’écrivain français Pierre Naville (1904-1993) décrit la personnalité pessimiste comme nécessaire à l’écriture surréaliste :

« L’organisation du pessimisme est vraiment un des « mots d’ordre » les plus étranges auquel puisse obéir un homme conscient. C’est cependant celui que nous réclamons de lui voir suivre. Cette méthode [...] « nous » permettra peut-être encore d’observer la plus haute partialité, celle qui nous a toujours retranchés du monde ; elle nous empêchera du même coup de nous fixer, de dépérir – c’est-à-dire que nous maintiendrons aussi fermement notre droit à l’existence, dans ce monde³. »

Le pessimisme sert à la traversée méta-sémiotique⁴ des objets contenus dans la réalité. Lorsque la représentation surréaliste substitue le sujet à l’objet, alors le nouveau sens peut être considéré comme un transfert de l’idée à la chose. La vision pessimiste des surréalistes est une barrière sensée les protéger des événements réels et quotidiens. L’image

¹ A. Breton, *op.cit.*, p.43.

² A. Breton : *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 87.

³ *La Révolution surréaliste*, N°9-10, *op.cit.*, p. 59.

⁴ La métasémiotique désigne une sémiotique psychanalytique, à l’écoute des manifestations de l’inconscient (Définition de l’encyclopédie en ligne Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Saverio_Tomasella).

surréaliste est donc artificielle, et ne peut être générée qu'à partir d'une confusion entre le réel et l'irréel. Cette confusion met en avant une fausse complétude¹ de la vie, une copie « améliorée » de la réalité, où les désirs prennent la place de la représentation du sujet :

« D'un côté l' « absens » condamne la présence qui se donne comme complétude de sens, de l'autre l'« idée » abaisse l'image sensible qui n'est que son reflet, le reflet dégradé d'une plus haute image. Mais d'un côté l'absens ouvre son retrait dans le monde même, et, de l'autre, l'image sensible indique ou index l'« idée »². »

Cette question du statut de l'image peut-être illustrée par l'œuvre ci-dessous de René Magritte.

fig.5. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Huile sur toile entourée de portraits photographiques, 1929, dimensions inconnues.

Tel que suggéré dans l'œuvre de René Magritte, « *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* », le sujet absent dans la réalité est imaginativement présent pour apparaître dans l'esprit de chacun des poètes aux yeux fermés. La femme nue imaginée annonce une « *conduite de sens*³ » du langage tel que semble l'indiquer Jean-Luc Nancy :

« Le langage répond à l'être comme au transcendant : mais il ne lui répond pas en assignant le transcendant, il répond tout autrement : en co-respondant à la transcendance du transcendant, et ainsi il répond à la transcendance en en prenant la responsabilité. C'est ainsi qu'il est lui-même « la maison de l'être, advenue-et-appropriée (« ereignet ») par lui et ajoutée sur lui⁴. »

Cependant, une vision négative de la réalité semble également nécessaire à l'éclosion de l'expression surréaliste. L'image surréaliste existe telle qu'elle a été décrite précédemment en tant que vision artificielle, c'est-à-dire en tant qu'invention de l'esprit.

¹ Complétude : propriété d'une théorie consistante où toute formule est décidable (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² J-L.Nancy, *op.cit.*, p. 68.

³ Conduite de sens : Direction dans laquelle se fait un mouvement (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁴ J-L.Nancy : *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001, p. 103.

L'écrivaine française Yvonne Duplessis (1913) affirme à propos de la dualité latente à l'intérieur des images surréalistes :

« Il a donc un double aspect, négatif et positif : il faut d'abord détruire la réalité pour qu'en surgisse une nouvelle dont la première n'était que l'écorce superficielle. Par la critique qu'il exerce sur les relations normales et logiques des images, des mots, des objets, l'humour les précipite dans un autre univers allant jusqu'à mettre en cause le principe d'identité, et faisant retourner l'esprit au chaos originel, par des chocs imprévus d'images¹. »

L'image surréaliste exprime le transfert inconscient de ce que l'individu rejette de la réalité, tandis que la conscience perturbe ce transfert. Le contenu des idées surréalistes est poétique car elles questionnent la conscience pour métamorphoser la perception du monde. Le philosophe allemand Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) évoquait déjà le concept de représentation dans ses écrits :

« L'Idée passe à travers notre conscience personnelle, la dissout dans la conscience universelle, et métamorphose la réalité en quelque chose d'essentiel et de révélé. C'est dans ce cheminement pratique que réside la « nécessité de l'art ». C'est là que l'on peut voir à quel point l'art échappe au pouvoir de l'individu réfléchissant. L'individu n'est que le réceptacle de l'Idée². »

Les images et les mots de l'expression surréaliste naissent de la rencontre imprévue et contrastée s'effectuant entre le mouvement de fond inconscient des idées et la surface de leurs signifiés conscients.

¹ Y. Duplessis : *Le Surréalisme*, Paris, Puf, 2002, p. 31.

² K.W.F. Solger : *L'Art et la tragédie du Beau*, Paris, Rue d'Ulm, 2004, p. 53.

Partie I : L'écriture surréaliste :
une crise des sens

Chapitre 2 :

L'exploration de la réalité, de la vie et de la mort

Pour le mouvement surréaliste, la réalité est jugée insuffisante du point de vue de sa signification, et de son sens. La réalité ne possède pas d'ordre, de principes, de règles ; elle est imprévisible et incontrôlable, elle est absurde. Le réel représente l'infigurable puissance de l'être vivant d'une totale complétude. Breton cite Gaston Bachelard (1884-1962) dans « Crise de l'objet » :

« En effet, qu'est-ce que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel ? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou pour parler clairement, c'est la conviction que l'« on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat »¹. »

Dans le surréalisme, cette notion de décalage et de détachement avec la réalité, sous genre du réel, se concrétise depuis l'écriture. L'écriture surréaliste n'est jamais qu'une approximation où s'établit la distance entre les mots et les infinies singularités du réel :

« J'ai ces mots qui, en vérité, ne sont pas pire que beaucoup d'autres dont l'acception commune diffère notablement de leur sens littéral, dévié vers un plus ou vers un moins voire qui, phonétiquement, disent le contraire de ce qu'ils disent². »

René Magritte développe la question du statut de la réalité et de son image. Selon lui, l'image poétique peut difficilement atteindre « absolument » le réel, du fait même que la perception est touchée par des matériaux déjà connus de la réalité³. L'ensemble de ses réflexions consistent à dire que l'artiste ne peut concevoir autrement la réalité poétique de la vision personnelle, qu'à partir de celle de l'univers :

« Le mystère est là parce que l'image poétique a une réalité. Puisque la pensée inspirée imagine un ordre qui unit les figures du visible, l'image poétique possède le même genre de réalité que celle de l'univers. (...) Lorsqu'on pense « univers », c'est à l'inconnu que l'on pense – sa réalité est inconnue. Aussi bien je crée – avec des choses connues – l'inconnu⁴. »

¹ T. Kaitaro : *Le Surréalisme*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 90.

² M. Leiris : *op.cit.*, p.97.

³ L'image surréaliste dépasse l'expérience empirique de la vie depuis la dimension finie du sensible.

⁴ J. Meuris : *Magritte*, Koln, Benedikt Taschen Verlag, 1998, p. 112.

L'inconnu de la vie est irréprésentable via la perception de la réalité, la réalité étant cependant elle-même représentable. La réalité « inconnue » de l'univers ramène le penseur à sa propre solitude dans la recherche d'une réponse à l'énigme que suscite la vie. Toute cette démarche pour parvenir au réel implique un degré intérieur depuis le lieu d'un isolement, où s'opère une fusion entre soi et le phantasme (imagination) de la réalité :

« Je deviens l'absence infinie, lorsque même le malheur qui ne supporte pas la vue et que la vue ne supporte, se laisse considérer, approcher et peut-être apaiser. Mais inattention qui reste ambiguë, soit l'extrême du mépris inapparent, soit l'extrême de la discrétion offerte jusqu'à l'effacement. »¹

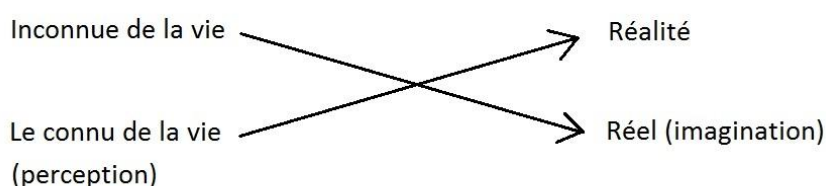


fig.B. Représentation personnelle.

La réalité devient le support du réel. La réalité se concentre sur le dispositif de l'œuvre, tandis que le réel se concentre sur le regard fantasmé de l'artiste et du spectateur. Comme en mathématique, la réalité qui est finie (valeurs connues) peut-être transformée par la fonction surréaliste qui est une fonction infinie puisque le réel (l'inconnu) ne sera jamais statique, fini, trouvé. Avec le courant surréaliste, de surcroît pessimiste, il n'apparaît pas de réponse nouvelle où se découvre une partie de l'énigme cachée derrière la vie. C'est à partir de la volonté de balayer toute certitude sur la vie, qu'apparaissent d'étonnantes correspondances entre les oppositions de valeurs :

« Il n'y a plus sujet = objet, mais « brèche béante » entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre : « l'un et l'autre » ont perdu l'existence distincte. Les questions du sujet, sa volonté de savoir sont supprimées : le sujet n'est plus là, son interrogation n'a plus de sens ni de principe qui l'introduise. De même aucune réponse ne demeure possible. La réponse devrait être « tel est l'objet », quand il n'est plus l'objet distinct². »

¹ M. Blanchot, *op.cit.*, p. 90.

² G. Bataille, *op.cit.*, p. 74.

La vie devient transparente au point de rencontre où le sujet et l'objet de la réalité perdent leur singularité et n'ont plus de consistance réelle. Le leurre tout comme le surréalisme, détourne la réalité pour nous montrer l'envers. Le surréalisme s'applique à démontrer. Il dénonce notre non- habileté à saisir un ensemble donné par la nature. Le leurre est une fausse réalité, ou une réalité rendue meilleure comme se propose de l'être l'image et l'écriture poétiques. Le leurre efface chaque trace laissée derrière le passage de l'homme :

« Ce qui éclate dans l'égarément du sommet se fait jour, d'ailleurs, dès que la vie commence d'errer. Le besoin d'un leurre – la nécessité, où l'autonomie de l'être humain s'est trouvée, d'imposer sa valeur à l'univers – introduit dès l'abord un dérèglement dans toute sa vie. Ce qui caractérise l'homme dès l'abord et qui prélude à la rupture accomplie du sommet n'est pas seulement la volonté de suffisance, mais l'attrance timide, sournoise, du côté de l'insuffisance¹. »

C'est ainsi que le sujet imagine le monde absurde et finit par disparaître dans le périple du monde qui l'amène au-delà de ses propres limites. Le sujet comique est condamné à se répéter ironiquement dans les mêmes lieux d'interrogations, de sensations, d'expressions, et, obsédé par l'absence de l'être tragique, est mis face à son néant :

« Dans cet état de délabrement instantané de tout, c'est pourtant à vous génie, qu'il est dévolu de vous porter jusqu'à ce cœur et, sans que rien n'en transpire ni au-dehors ni pour lui-même, d'y mettre en marche vos alambics.]...[Mais alors cette vie n'est plus seulement la vie telle qu'aveuglement l'être s'y abandonne et s'y fie, mais bien la vie chargée de tout ce qu'elle a pu puiser dans le sentiment de sa négation concrète, c'est la vie réussissant à se poursuivre après avoir accompli le tour complet sur elle-même, la vie ayant élargi son domaine jusqu'aux régions où s'établissent les êtres inoubliables qui nous ont quittés et dont le destin, par rapport à nous, semble être de se maintenir au plus haut de ce qu'ils ont pu être². »

La représentation surréaliste explore pareillement à la réalité, le sens de la vie à partir de son énigme existentielle. Lorsque le poète belge Paul Nougé (1895-1967) nous interroge en nous posant la question suivante : « *Y a t-il une figure qui porte toutes les*

¹ *Ibid.*, p. 105.

² A. Breton : *Arcane 17*, *op.cit.*, p. 84.

figures ? », le philosophe et psychanalyste contemporain Bernard Salignon répond sous une forme d'absolu négatif par le terme de vide. En effet, pour Bernard Salignon, le vide n'est pas à considérer comme le représentant du néant, ni encore moins comme étant celui du réel. Le vide est plutôt à considérer comme un espace d'entrebâillement entre les états de vie et de mort, tel une sorte d'espace transitoire. Le ressenti de la vie chez Paul Nougé s'effectue à partir d'un évidement des figures proches de lui.

fig.6. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Sans titre*. Techniques mixtes, vers 1922, 24 x 18 cm.

Cette œuvre sans titre illustre l'idée totalement folle, voire délirante, que le vide supporte bel et bien la figure humaine, ou plus encore la colonne verticale que représente l'homme. Le titre « sans titre » serait lui-même un appel au vide intérieur de l'esprit conciliant âme et corps. « Sans titre » signifierait ici une forme de déni du visible, du ponctuel, et du solide. Le vide supporte l'intériorité du corps vivant, en même temps qu'il l'entoure. La peau et les vêtements deviennent les stigmates résilients de cette vision imaginée à propos de la vie. La vie serait un phénomène organisé de trompe l'œil, tandis que la mort serait la levée de ce trompe-l'œil. Voir et se toucher dans une telle expérience de déni de la réalité relève ordinairement de l'inimaginable tandis que les artistes surréalistes défendent l'idée selon laquelle cette dimension négative de notre identité soutiendrait la dimension positive de notre personnalité.

La représentation surréaliste repose en conséquence sur la recherche d'un supposé vide originel précédant tout ressenti du monde. Ce vide originel trouverait une raison d'être dans l'une des innombrables pensées freudiennes, selon laquelle la vie découlerait de la vie elle-même emprise depuis l'une de ses cellules creuses :

« L'apparition de la vie serait donc la cause de la continuation de la vie et en même temps aussi de la tendance à la mort, la vie elle-même un combat et un compromis entre ces deux tendances¹. »

¹ S. Freud : *Le Moi et le ça*, Paris, Puf, 2011, p. 30.

La place de la mort n'est pas fantasmée par les surréalistes, tandis que la vie les inquiète, les indispose, et demeure l'énigme à résoudre. De la même manière que le suicide chez le mélancolique est davantage lié à son impuissance à vivre qu'à une supposée recherche de la mort, Bernard Salignon établit cet aphorisme à propos de l'existence mélancolique : « Se tuer, c'est donner un espoir de ne plus être mort ».

Le sentiment d'angoisse lié à la vie transparaît chez plusieurs auteurs surréalistes. Notamment et de manière très significative chez l'écrivain et dramaturge roumain Eugène Ionesco (1909-1994) qui s'insurge contre ce qui constitue pour lui, le mystère de la vie. Eugène Ionesco indique ainsi :

« On ne peut plus subir l'existence sans que l'on nous précise, ou sans que nous nous précisions à nous-mêmes, de façon nette ce que cela veut dire. Il nous est impossible, dorénavant, d'accepter l'inacceptable. Tout de même ! Tuer, se faire tuer, s'exposer à être tué c'est, en quelque sorte, faire la grève de l'existence¹. »

Cette angoisse découle du non-dit que la vie construit autour d'elle. L'existence procurée par la vie mêle de la vérité à de la non-vérité, de la réalité à du réel évanescent. Suivant la citation d'Eugène Ionesco, il apparaît clairement qu'il n'existe aucune certitude métaphysique définissant la vie. À l'inverse, la mort semble être moins incertaine que la vie, car son phénomène paradoxalement plus énigmatique encore, révèle dans la croyance occidentale, un repos dans l'infini et dans l'au-delà. Bien que peut-être reposante, la mort ne répond pas à l'origine de la vie mais y renverrait hypothétiquement, rompant ici avec les théories freudiennes pour qui la mort reste attachée à la vie vécue à l'intérieur d'une vie englobante. Ni la vie, ni la mort n'apporte de solution à l'explication de l'existence :

« La tragédie de l'homme, animal exilé dans l'existence, tient à ce qu'il ne peut se satisfaire des données et des valeurs de la vie. Pour l'animal, la vie est tout ; pour l'homme, elle est un point d'interrogation. Point d'interrogation définitif, car l'homme n'a jamais reçu ni ne recevra jamais de réponse à ses questions. Non seulement la vie n'a aucun sens, mais elle « ne peut pas » en avoir un². »

¹ E. Ionesco : *Le Blanc et le noir*, Paris, Gallimard, 1985, p. 23.

² E. Cioran : *Sur les cimes du désespoir*, Paris, De l'Herne, 1990, p. 112.

La tourmente qui frappe les esprits critiques surréalistes provient de cette absence d'explication. Il n'existe donc pas de préférence morale à la vie ou à la mort. Des avis divergent cependant, notamment dans l'étude menée sur la question du suicide. Il demeure néanmoins comme certain que l'homme bloqué devant le mur de son existence (voir l'illustration ci-dessous) doit s'en accommoder, telle la règle d'un jeu où trivialement « qui perd gagne ». Le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1855) note à propos du Soi indestructible :

« La mort n'est pas ici le terme du mal, elle est ici un terme interminable. Nous sauver de ce mal, la mort même ne le peut, car ici le mal avec sa souffrance et... la mort, c'est de ne pouvoir mourir. [...]Le supplice reste toujours de ne pouvoir se défaire de soi-même, et l'homme découvre bien alors toute son illusion d'avoir cru s'en défaire. Et pourquoi s'étonner de cette rigueur ? Puisque ce moi, notre avoir, notre être, est à la fois la suprême concession infinie de l'Eternité à l'homme et sa créance sur lui¹. »

Cette définition très romantique de Kierkegaard défendant le point de vue d'une vie non négociable au suicide s'accorde étonnamment avec les préoccupations surréalistes.

fig.7. *Diffusion non autorisée*. André Masson, *Le mur métaphysique*. Huile sur toile, 1928, dimensions inconnues.

Le titre très évocateur de cette œuvre nous confronte à l'indicible réel. Les stries colorées construisent, fragment après fragment, les déclinaisons du réel. En art, le surréalisme cherche une forme d'envoûtement de la réalité sensible afin de s'extraire hors de celle-ci. C'est en cela que nous parlons de réalité et de réel. La réalité à travers cette toile, s'envole ou s'achève face au réel transcendantal. C'est précisément de ce sentiment d'envolée ou d'achèvement que les supposées figures humaines comprises à l'intérieur même de cette succession de strates colorées semblent graduellement s'éclaircir avant de disparaître dans la lumière blanche de l'horizon. Parallèlement à notre propos, nous pourrions inscrire cette œuvre dans l'ordre tragique car elle montre la dissolution de l'être prisonnier d'une réalité évanescence. La vie s'efface au profit de la mort, qui, entendons-

¹ S. Kierkegaard : *Traité du désespoir*, Paris, De l'Orante., p. 359-360.

nous bien encore une fois, n'est pas à assimiler au néant de l'être. La mort donne rendez-vous à une puissance de l'être, à une forme d'extase¹. Nous considérerons plus loin dans notre réflexion que la mort est un envoûtement de la vie de l'homme vers une forme imaginée supérieure à celle-ci.

Avec le poète français Francis Ponge (1899-1988), la vie doit son existence à l'organicité du corps. La vie se déroule effectivement par l'expérience charnelle du corps que l'on trouve comparé à un réceptacle organique où s'entassent les mystères de l'existence. Le corps est inconscient face à l'écoulement de la vie, mais l'esprit est conscient de l'instant occupé :

« J'encombre mon corps comme un vieux tronc d'arbre noueux de grosses viandes, de choses parfois indigestes, que j'ai pas mal de mucosités, de catarrhes, pas le corps trop libre, l'esprit assez gourde et embrumé et ruisselé qui s'ensoleille tout à coup. Ça c'est bon. Et l'idée de la mort, la possibilité de mourir (par un coup de vent) à chaque instant qui me traverse. Ça c'est bon aussi². »

Là où l'esprit perdure à travers ses pensées réflexives, le corps est oublié et comme l'indique le poète mauricien Malcolm de Chazal ((1902-1981) :

« L'homme, par sa vie, amoncèle des non-moi à l'infini sur le moi originel, les efface, en met d'autres, et passe par toutes sortes de moi-fictifs, des apparences d'être sans limites, comme des masques sans fin et des torsions de la personnalité³. »

L'expérience de l'existence est perturbée par le fonctionnement biologique du corps. Le fonctionnement biologique œuvre certes à la vie de l'homme mais freine son incursion spirituelle orientée vers le réel. En d'autres termes, l'espace qu'occupe le corps empêche l'homme de parcourir le réel de manière fluide et linéaire.

Avec le poète français Max Jacob (1876-1944), la vie et la mort se confondent en

¹ Extase : Du grec « extasis » qui signifie l'égarément de l'esprit. État d'une personne qui se trouve comme transportée hors du monde sensible par l'intensité d'un sentiment mystique (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² F. Ponge : *Nioque de l'Avant-Printemps*, Paris, Gallimard, 1983, p. 17.

³ M. De Chazal : *Le Livre de Conscience*, Paris, Arma Artis, 1977, p. 150.

plusieurs séries de passages dont les frontières sont « infra-mince »¹. Selon ses écrits, la mort et la vie sont des détours mutuels qui n'en finissent jamais, et dont seul l'imaginaire fondé sur l'inconnu, alimente l'esprit surréaliste. L'indétermination concernerait ces deux pôles d'existence, dont seule leur articulation contiendrait un sens certain :

«Qu'est-ce que la mort ? C'est l'attente de ce jugement au pays de la fumée et peut-être au pays des gémissements, ou bien au contraire au pays des repos. Me trouverez-vous à ce passage ? La mort est un passage comme la vie est un passage, comme tout est passage². »

Seul le seuil entre la vie et la mort semble importer à l'auteur. Sans peur, ni effroi, il se détermine à traverser chaque passage non sans quelques incertitudes. Ce sont principalement ces incertitudes concernant l'alternance entre la vie et la mort qui établissent un certain état comique de l'existence se fondant sur une affirmation personnelle soutenue par du non-savoir. De manière plus ouverte, il peut être ajouté que l'homme crée son propre mythe et ses religions dans l'inconnu des passages de la vie à la mort. Le connu et l'inconnu sont les deux perceptions esthétiques qui pré-forment le style sémiotique du surréel. La vision surréelle mêle deux types de regards ; l'un qui est destructeur et l'autre qui est spectateur. Il s'agit pour la pensée poétique de remonter le flux spirituel dont la place, occupée par notre corps, empêche l'accès immédiat. L'esprit voyage du passé vers l'avenir, capte des instants fugitifs du réel, et se désolidarise de la réalité. L'accès aux plaines de l'esprit requiert l'abandon simultané du corps et de l'âme. Néanmoins la présence du corps est indispensable à l'avènement du réel. Ainsi, tel que l'écrit l'écrivain français Antonin Artaud (1896-1948) :

« Le surréalisme plutôt que des croyances, enregistre un certain ordre de répulsions. Le surréalisme est avant tout un état d'esprit, il ne préconise pas de recettes. Le premier point est de se bien placer en esprit. Nul surréaliste n'est au monde, ne se pense dans le présent, ne croît à l'efficacité de l'esprit-éperon de l'esprit guillotine, de l'esprit juge, de l'esprit-docteur, et résolument il s'espère à côté de l'esprit³. »

¹ Formule exprimée par l'artiste surréaliste français Marcel Duchamp (1887-1968) pour désigner la limite entre la réalité et le réel.

² M. Jacob : *L'Échelle de Jacob*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1994, p. 168-169.

³ *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°3, 15 avril 1925, p. 31.

Le rêve, la mort, l'humour sont les axes de recherche visant à capter un peu de réel fugitif. La mort n'est pas un sujet à controverse, elle éclaire légèrement l'inconnu de la vie, même si René Crevel et l'écrivain autrichien Stephan Zweig (1881-1942) finiront par la préférer tragiquement. La vie surréaliste est redéfinie grâce à l'exploration inconsciente de l'espace du monde, ainsi que de sa profondeur cachée. Antonin Artaud écrit à propos de la révolution surréaliste :

« Elle vise au reclassement spontané des choses suivant un ordre plus profond et plus fin, et impossible à élucider par les moyens de la raison ordinaire, mais un ordre tout de même, et perceptible à l'on ne sait quel sens..., mais perceptible tout de même, et un ordre qui n'appartient pas tout à fait à la mort¹. »

La mort devient grotesque lorsqu'elle est raisonnée. Elle devient au contraire sublime lorsqu'elle est rêvée, confondue dans l'espace de l'être et du néant. La conscience repousse la mort, l'inconscience en est sa coprésence cachée. La vie n'est compréhensible qu'à travers l'espace commun de chaque conscience. Le surréalisme délivre donc entre ces deux opposés le sens originel de la fluence réelle, simultanément à la déréalisation du monde. Le surréalisme est effectivement l'image d'un confluent de deux rivières dans l'esprit dont parle Louis Aragon :

« Il y a une droite et une gauche dans l'esprit. [...] L'esprit balaye tout. Au centre de cette grande plaine où l'homme habite, où dans les mares asséchées se sont éteints plusieurs soleils, l'un après l'autre, que ce grand vent du ciel sévisse, que l'idée au-dessus des champs se lève et renverse tout. Il y a tout à gagner de la plus grande perte. L'esprit vit du désastre et de la mort². »

fig.8. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Sans titre*. Collage, 1921, 9,4 x 13,3 cm.

A l'intérieur de ce collage « *Sans titre* », l'inconnu de la vie se dérobe au regard. Abstraitement, l'inconnu symbolisé par la zone verte de ce collage représente les contours du connu. La traversée de cet espace passe en revue les différents objets de la réalité reliés entre eux par un fil mystérieux. L'inconnu qui ne connaît aucun rapport avec l'absurde se

¹ *Ibid.*

² *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°2, 15 janvier 1925, p. 23.

rapproche davantage de la matière symbolisée par le grain de la zone verte qui borde le cœur de cette composition. Pour voir la représentation de l'inconnu, l'artiste s'évertue à coller des bribes de réalité formant un conglomérat informe. Pour accéder à l'infini spirituel de l'espace réel, l'espace fini du corps doit être paradoxalement franchi. Le statut du corps est alternativement lié et délié de sentiments, il peut être vivant et non-vivant. Seule l'ouverture qu'il suscite intéresse la recherche surréaliste. Ici l'homme est happé vers ce qui le disloque, c'est-à-dire la mort. Mais cette dislocation est salvatrice car elle régénère l'être de l'homme.

Selon Sören Kierkegaard, l'esprit occupe le rôle de tiers et permet à l'âme et au corps de cohabiter dans le même espace d'existence. Plus concrètement, l'esprit devient matière à oscillation et génère au creux de celle-ci une angoissante fixité entre le corps et l'âme, qui, nous le verrons plus tard, détoure la figure du drame. L'esprit alimente une intimité énigmatique du corps et de l'âme et laisse surgir l'angoisse :

« L'apparition même de l'angoisse est le centre de tout le problème. L'homme est une synthèse d'âme et de corps. Mais cette synthèse est inimaginable, si les deux éléments ne s'unissent dans un tiers. Ce tiers est l'esprit. [...] L'esprit est donc présent, mais à l'état d'immédiateté, de rêve. Mais dans la mesure de sa présence il est en quelque sorte un pouvoir ennemi ; car il trouble toujours ce rapport entre l'âme et le corps qui subsiste certes sans pourtant subsister, puisqu'il ne prend subsistance que par l'esprit¹. »

L'esprit représente un contraste saisissant à partir des différences d'aspects entre la matière organique et le flux des idées spontanées. Au-delà de son simple rôle d'intermédiaire, il laisse entrevoir à la fois un « tout » immatériel et un « rien » nihiliste. Les contraires s'unissent à partir de leur croisement improbable. Associés à cette définition du mot esprit, il semble opportun d'ajouter que les motifs iconographiques du surréalisme façonnent une géométrie de la pensée. Invariablement, les corps libèrent leur identité dans le repli qu'opère l'espace autour d'eux.

¹ S. Kierkegaard : *Le Concept d'angoisse*, Paris, Gallimard, 1990, p. 204.

Partie I : L'écriture surréaliste :
une crise des sens

Chapitre 3 :
Dynamique et temps du réel

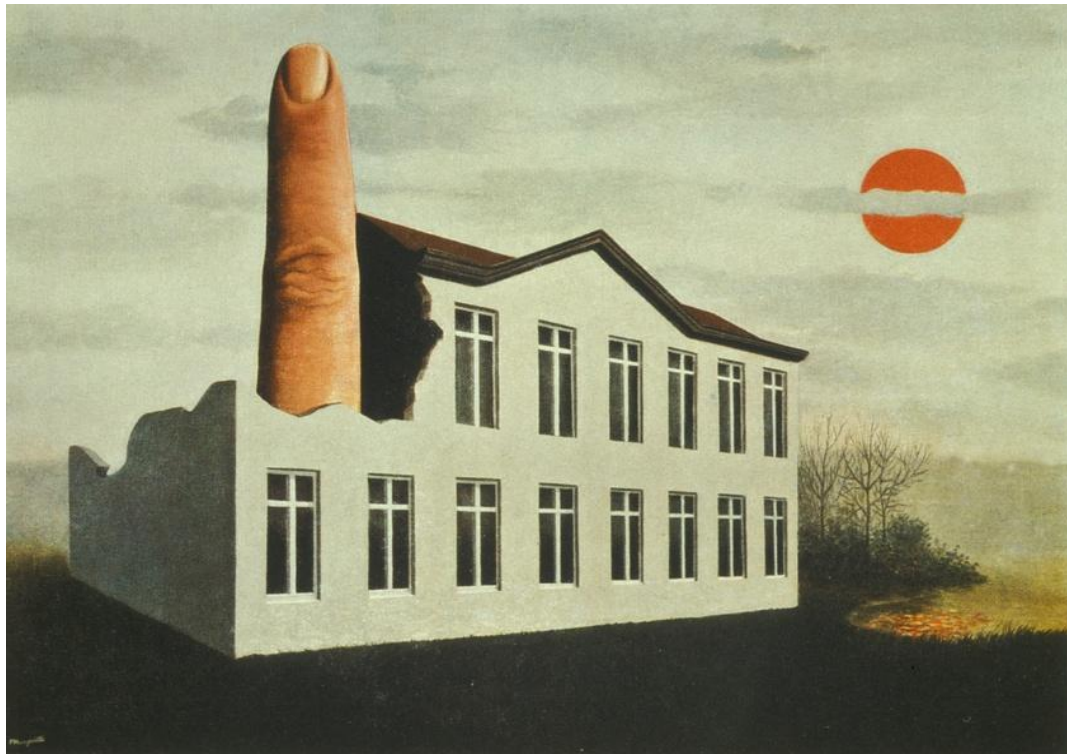


fig.9. René Magritte, *La révélation du présent*. Huile sur toile, 1936, dimensions inconnues.

À l'intérieur du surréalisme, la notion de présentisme appelle l'attention des lecteurs et spectateurs. L'éternalisme ou le possibilisme ne semblent pas être des réflexions retenues par les poètes-plasticiens surréalistes. Ces mêmes auteurs s'identifient au réel tragique, c'est-à-dire au pathos de l'existence face au flux perpétué du présent dans la fixité du temps. La présence de l'être devient corporéité mouvante du temps. L'homme construit le présent :

« Le présent est un train filant sur les rails du temps. Le temps est fixe ; c'est le présent qui bouge. Le présent, c'est nous : le train qui file. Extérieur au temps, le présent file. Ici-bas, nous symbolisons le présent. Dans l'au-delà, nous incarnerons le temps lui-même – locomotive de l'Invisible, roulant sur les rails de l'Éternité¹. »

La vie se déroule dans un présent continu, rejoignant les théories des philosophes français Henri Bergson (1859-1941) et Gaston Bachelard (1884-1962).

¹ M. De Chazal : *Le Premier Sens Plastique*, Toulouse, L'Ether Vague, 1986, p. 53.

L'homme qui bouge parcourt le monde tel le présent traversant le temps. Le présent existe donc à l'inverse du temps. L'homme confectionne à travers le présent sa propre existence¹. Le présent traverse finalement les rails du temps. Ce n'est qu'au rendez-vous avec la mort que le temps devient le réel :

« Chaque événement est comme la mort, double et impersonnel en son double. « Elle est l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en elle « je » ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle « on » meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir². »

L'incarnation de la locomotive à partir de l'au-delà rend la dimension de l'homme davantage tragique tant la réalité n'existe plus. La locomotive et le temps se confondent désormais tel l'espace et le temps parcouru simultanément.

fig.10. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La durée poignardée*. Huile sur toile, 1938, 147 x 98,7 cm.

Par « durée poignardée », nous devons entre-apercevoir une percée du temps à travers le temps. Il existe ainsi deux dimensions communes à la vie et à la mort, qui sont leur écoulement (durée) et leur traversée (instant). La vie se résume effectivement aux successions de moments présents formant l'ensemble des wagons tractés par la locomotive du temps. Quant au temps, qui grâce à la métaphore établie par les surréalistes occupe la place de la locomotive, ce dernier traverse l'éternité de la mort. La vie et la mort sont finalement des traversées quelque peu différentes mais se rejoignent dans l'espace-temps.

fig.11. *Diffusion non autorisée*. Giorgio de Chirico, *La conquête du philosophe*. Huile sur toile, 1914, 125 x 99 cm.

Les œuvres de Chirico et de René Magritte illustrent le temps comme expérience de l'existence. Chez de Chirico, l'homme occupe l'espace du temps. Même s'il n'est

¹ Existence : l'être qui sort de ses propres limites pour vivre.

² G. Deleuze : *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 178.

nullement représenté (l'homme), l'horloge témoigne de son passage simultanément à la fluence du temps (qui distingue deux existences : celle de l'homme et celle du temps). Le canon présenté à l'avant plan de l'image accompagné par des boulets en papier rend la traversée de la vie inoffensive. Le train circulant sur le même plan que celui de la ligne d'horizon symbolise cette traversée du temps et de la vie. L'ombre portée de la gare matérialise le passage du temps et de l'homme. La lumière rend concrète, quant à elle, l'espace à parcourir. Tandis que la vie est égale au paysage qui défile, la mort en est son lointain, c'est-à-dire située là où le point de fuite se confond avec la ligne d'horizon. Chez Magritte, « *La durée poignardée* » illustre l'idée selon laquelle le sujet est également acteur du temps. La locomotive traverse la cheminée et outrepassa la durée. L'homme et le temps forment une nouvelle fois encore une seule et même unité. La relation qui établit toute traversée possible du paysage et du temps s'initie à partir du regard que porte le spectateur sur l'œuvre. Nulle chronologie n'est à trouver, mais davantage une généalogie du sujet à éclore à travers la représentation.

Selon le peintre allemand Max Ernst (1891-1976), le temps ne modifie rien après le premier instant où apparaît la marque de l'homme. Au contraire, le temps physique révèle le temps réel, ou plus exactement, le temps vécu fixe le temps linéaire de notre propre dimension. Dans son ouvrage intitulé « *Écritures* » Ernst indique à propos de ce qui fonda son art :

« Dès l'âge de l'angoisse à l'enfance de l'art, il n'y a qu'un demi tour à exécuter par la grande roue orthochromatique. Du massacre des innocents à la traversée du miroir, il n'y a que l'intervalle d'une nuit claire. La nouvelle dimension qui s'est installée dans mon œuvre y a toujours existé à l'état d'ébauche¹. »

L'art se joue de ce qui a été aperçu ou retenu. Il exhorte l'esprit de l'artiste à représenter le monde autrement que ce qu'il fut déjà reconnu en sa propre conscience. La pensée et le geste s'exécutent au moment même de leur durée respective et simultanée, à la traversée de l'un à l'autre. L'aboutissement est une forme nouvelle où l'écriture devient surréelle car bâtie depuis l'absence de réalité. Blanchot affirme dans « *Le pas au-delà* » :

¹ M. Ernst : *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 341.

« La marque, c'est manquer au présent et faire que le présent manque. Et la trace, étant toujours traces, ne renvoie non plus à aucune présence initiale et qui serait encore présente, comme reste ou vestige, là où elle a disparu¹. »

Approcher la dynamique du réel consiste à faire fusionner la réalité extérieure avec celle imaginée par l'artiste. Pareillement, le temps que préfère l'artiste devient celui où il se retire hors de l'écoulement physique de la durée, pour approcher un espace sien profond où seul l'esprit reste éveillé. L'existence de l'individu devient le thème sacré du surréalisme, à l'endroit exact où le poète fait corps avec l'univers :

« Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l'objet virtuel naît de l'objet réel, qu'il devient réel à son tour, voici qu'ils font image, du réel au réel, comme un mot avec tous les autres. On ne se trompe plus d'objet, puisque tout s'accorde, se lie, se fait valoir, se remplace. Deux objets ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement, en passant par l'échelle de toutes les choses, de tous les êtres². »

Faire corps avec l'univers et se fondre dans sa masse, tel semble être une voie d'accès offerte par le réel. Le réel comporte la métamorphose du corps pour le poète ainsi que la métamorphose du langage qu'il emploie. Pour aller chercher le réel, il faut se défaire de la croûte réaliste, et pour s'en défaire, il faut la détruire. Henri Michaux (1899-1984) écrit à propos du poète dans « *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions* » :

« Il n'a pas à travestir le réel, c'est le réel lui-même, comme il le sent, comme il en est accablé, c'est ce qui lui reste de corps, qui ainsi défait se présente impossible à regagner comme auparavant³. »

D'une part, l'expérience de la vie forme l'élan vital de l'expression, d'autre part, seul le détournement des conventions et des règles communes amène l'individu vers la

¹ M. Blanchot : *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 78.

² P. Eluard, *op.cit.*, p.76.

³ H. Michaux : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris, Gallimard, 1981, p. 62.

poésie. Dans les écritures surréalistes aucun absolu n'est affirmé, mais plutôt une tendance à transgresser les codes normatifs.

Le réel est ainsi l'arrière scène de la réalité, qui, séparé d'un simple rideau, occupe une place beaucoup plus importante que cette dernière. Le réel est informe et imprévisible, c'est lui seul qui définit les contours de la réalité, de notre réalité. La réalité s'écrase donc au profit de l'imagination qui est le seul levier possible pour approcher le réel :

« Le surréalisme qui exprime le psychique (l'énergie psychique des humains) et la physique quantique qui exprime le physique (l'univers physique qui contient toute la complexité du monde et dans lequel nous existons) contiennent eux-mêmes l'élan de la réalité. Ils sont tous deux des composantes essentielles des schémas qui inspirent de magnifiques représentations du réel et manifestent des points communs qui sont loin d'être ennuyeux¹. »

fig.12. Max Ernst, *Le ciel se découvre deux fois (I)*. Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1929, 14,2 x 12,2 cm.

Ce collage de Max Ernst illustre non sans humour ni imagination, la traversée métaphorique du réel. L'aspect terrestre (un cinquième de l'image) côtoie l'aspect céleste (quatre cinquièmes) et laisse au spectateur un sentiment d'élévation. Tel que l'évoque la chaîne constituée de troncs, le mouvement de la pensée est ici capté dans sa fulgurance. À l'état brut, le signe n'a plus de sens (analogiquement à la perpendicularité des axes abscisses et ordonnées en mathématique), il figure seulement le flux infini des objets. C'est la représentation de ce flux qui constitue l'objet intellectuel surréaliste. Le sens d'un tel flux puise son contenu de la réalité et ne connaît pas d'achèvement. C'est l'inconnu de cette traversée sémiotique qui attise, comme on le verra ensuite, l'humour. L'inconnu alimente la réflexion intellectuelle sous-jacente à la conscience. La vue portée sur la constitution de l'univers détermine la réflexion au sujet de celle-ci et stimule la curiosité intellectuelle. Par la suite, l'instant perceptif combiné avec la pensée cartésienne est dépassé par la durée. Mais l'expérience de la durée conforte l'intuition d'une fugacité du temps.

¹ H. Behar : *Le Surréalisme et la science*, Paris, l'Age d'Homme, 2007, p. 169.

Les images surréalistes ne sont donc pas une copie de la réalité. L'art surréaliste n'effectue de lien et de relation au sujet qu'à partir de sa dissemblance représentée. Le surréalisme n'est pas non plus une sous-réalité, mais bien davantage une façon de magnifier la réalité dans sa singularité. Le philosophe autrichien Alfred Stern (1899-1980) explicite le rôle qu'occupe l'imagination à travers l'art surréaliste :

« Tout en se passant dans une sphère imaginaire, fictive, le résultat de ces expériences axiologiques qui constituent l'art est valable pour la réalité. Et ceci grâce au fait que le mode d'existence des valeurs est celui de la validité et que « la validité est un domaine « par-delà le réel et l'imaginaire ». Placée au-dessus de cette distinction du réel et de l'imaginaire, la validité les comprend tous deux¹. »

Au plus l'idée de la chose représentée s'éloigne de son modèle, au plus elle rejoint le monde abstrait du réel poétique. La poésie surréaliste concourt à la mouvance de la métaphore et de l'humour lorsqu'elle manifeste l'idée d'une échappée en dehors de la réalité. Le glossaire « *J'y insère mes gloses* » du poète et écrivain français Michel Leiris (1901-1990) définit ainsi le simulacre : « Simulacre - « hurlant sur la cime âcre, je feins la lutte. »². » L'image surréaliste véhicule l'idée de dissemblance avec l'univers sensible de la réalité parce qu'elle indique une défaillance à l'intérieur de sa représentation. C'est dans l'obsession de ressembler à l'idée de la chose, que la chose représentée s'en éloigne et devient dramatique :

« L'apparence n'est pas la réalité, c'est entendu, et pourtant il y a en elle quelque chose qui est relativement vrai, elle participe du réel ; plus exactement ; elle est autre chose que ce qu'elle annonce ; mais...autre chose, c'est encore quelque chose³. »

fig.13. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Et les images s'abaisseront jusqu'au sol*.

Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1929, 12,4 x 19,2 cm.

¹ A. Stern : *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris, Puf, 1949, p. 235.

² *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°6, 01 mars 1926, p. 21.

³ V. Jankélévitch : *L'ironie*, Paris, Flammarion, 2011, p. 53.

Selon le photographe plasticien contemporain David Brunel, le simulacre est une photographie de l'esprit, car il figure la capture d'un instant pris dans l'écoulement du temps simultanément à la signification du contenu de l'image. Il saisit la plénitude de la vie à l'intérieur de la représentation. Le sens court indéfiniment à l'intérieur de celle-ci. À l'intérieur du simulacre, l'épuisement des formes ne s'effectue que lorsque l'imaginaire fait appel à l'introversion psychique que livre l'inconscient :

« À l'extrémité de toute imagination, il y a l'accès sans accès au jamais encore imagé de l'un et à une interminable infiguration de toute figure finie. L'image promet toujours plus que l'image, et elle tient toujours sa promesse en ouvrant sa propre imagination sur son inimaginable¹. »

Dans une grande partie des compositions surréalistes, le simulacre améliore le ressenti de la réalité. L'événement du réel qui rayonne depuis le cœur de l'image dirige donc le regard du spectateur vers quelque chose d'inédit (en attente d'être dit). La déréalisation du concret n'apparaît pas encore, car elle reste masquée par cette invitation de l'artiste conduisant au réel. André Breton écrit :

« Il me semble que je puis beaucoup exiger d'une faculté qui, par dessus presque toutes les autres me donne barre sur le réel, sur ce qu'on entend vulgairement par « le réel ». De quoi suis-je autant à la merci que quelques lignes, de quelques taches colorées ? L'objet, l'étrange objet lui-même y puise la plus grande partie de sa force de provocation et Dieu sait si cette provocation est grande, car je ne puis comprendre à quoi elle tend². »

L'appel du réel à extérioriser le contenu de l'image au-delà de l'œuvre matérielle laisse apparaître, par la même occasion, une certaine absence au fond de l'image. Le regard du spectateur transmue cette absence supposée en présence, lorsque le contenu de l'image se libère en lui. Face au regard du spectateur, la représentation reste toujours présente. Le regard du spectateur donne vie au contenu réel de l'image. L'image surréaliste se prête à la condensation des idées et forme de ce point de vue une interprétation de l'image inconsciente. L'absence de la réalité dans les images-simulacres se rencontre dans la composition de ces sujets-objets, tandis que sa présence laisse percevoir une profondeur illimitée :

¹ J-L .Nancy : *Au fond des images, op.cit.*, p. 177.

² *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°4, 15 juillet 1925, p. 26-27.

« Dans l'absence qui donne le trait fondamental de la présence représentée se croisent l'absence de la chose (pensée comme l'original, la présence réelle et seule valide) et l'absence « à » la chose murée dans son immédiateté, c'est-à-dire ce que j'ai déjà nommé l' « absens », le sens en tant qu'il n'est justement pas une chose¹. »

C'est le peintre espagnol Salvador Dali (1904-1989) qui, outre son extravagance et son humour noir, énonce le plus clairement l'enjeu des recherches surréalistes à travers ses écrits. Surtout lorsque celui-ci déclare provoquer « *Le fonctionnement réel de la pensée* » grâce aux techniques de l'automatisme psychique. Voici semble-t-il, un bel intermédiaire qui va lier plusieurs réalités entre elles : la pensée. La pensée va lier le fictif au concret. Comme nous l'avons déjà évoqué un peu plus haut, le réel est impensable, néanmoins le fonctionnement de la pensée peut conduire à une approche du réel, c'est-à-dire à un dépassement des conditions qui forment la réalité. C'est tout le processus psychique qui est alors en jeu, bien plus que le réel lui-même. Le fonctionnement est-il le qualificatif adéquat à cet état d'esprit où les apparences du monde concret se mélangent aux sensations abstraites de la personnalité individuelle ?

L'homme ne peut totalement se détacher de son esprit car l'inconscient fait ressurgir bien malgré soi des traces mnésiques du vécu. C'est en cela que l'histoire conditionne en partie l'identité du sujet. L'histoire personnelle de l'homme lui fait retrouver sa mémoire et lui laisse comme impression un besoin d'agir afin de mieux appréhender la face cachée de son identité :

« Laissez donc de côté les reconstructions artificielles de la pensée ; considérez la pensée même ; vous y trouverez moins des états que des directions, et vous verrez qu'elle est essentiellement un changement continu et continu de direction intérieure, lequel tend sans cesse à se traduire par des changements de direction extérieure, je veux dire par des actions et des gestes capables de dessiner dans l'espace et d'exprimer métaphoriquement, en quelque sorte, les allées et venues de l'esprit². »

¹ J-L. Nancy : *op.cit.*, p. 74.

² H. Bergson : *L'énergie spirituelle*, Paris, puf, 2008, p. 45.

Bergson définit quant à lui le fonctionnement de la pensée, comme oscillatoire, faisant des « *allées et venues* » depuis l'esprit vagabondant entre l'intérieur et l'extérieur de l'homme. L'esprit est une entité abstraite que l'homme peine à définir clairement, parce qu'il lui échappe en même temps qu'il en fait partie. Le réel réside quelque part dans le balancement continu de la pensée. Peut-être est-ce là que se situe ce que nous appelons simplement « la dynamique du réel ». Breton écrit à ce propos dans le « Second manifeste du surréalisme » (1930) :

« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹. »

Le temps du réel, lui, est tout aussi incernable que sa dynamique. Pour ainsi dire, le temps du réel est « hors temps ». Ce « hors temps » est parallèle à l'apparition de l'imagination. Le temps de l'imagination est « intemporel », il inclut le temps de la vie et de sa réalité :

« L'imagination est la faculté qui enjambe. L'imagination a « les deux pieds dans l'air » presque à tout instant. Donc si la manière de penser de la raison et de la mémoire est dans le « temps des images », l'imagination est hors du temps, et fait des bonds dans l'inconnu, dans l'invécu, dans l'in-Terre, dans l'in-Homme, dans l'in-Vie de ce bas monde, pour accrocher dans l'invisible les fleurs en bouton du futur². »

À l'inverse, le réel est conceptuellement infini, du fait même qu'il est le fruit d'une pensée s'extrayant des conditions habituelles auxquelles l'homme est dévolu. La condition de l'Homme face à l'infini du réel, nous rappelle l'aphorisme de Bernard Salignon à ce sujet : « L'espace est le fait de sa puissance, le temps celui de son impuissance³. »

¹ A. Le Brun, *op cit.*, p. 92.

² M. De Chazal : *La Vie filtrée*, *op.cit.*, p. 182.

³ B. Salignon : *Séminaire sur le Corps*, Université Paul –Valéry, février 2009.

De même, l'écrivain et poète français Paul Valéry (1871-1945) déclare à ce sujet :

« Les combinaisons régulières, soit du temps, soit de l'espace, sont irrégulièrement distribuées dans le champ de notre investigation. Mentalement, elles paraissent s'opposer à une quantité de choses informes¹. »

Le philosophe français Clément Rosset (1939) distingue quant à lui la pensée du temps et le temps de la pensée. Le mécanisme de l'intellection² serait « intemporel ». Ce qui reviendrait à dire que nous serions des sortes de Dieux, sans que nous le sachions. Notre âme, c'est-à-dire notre intellection, survivrait au temps de la vie, et retrouverait une place de premier choix au-delà de celle-ci. Il déclare dans *La philosophie tragique* (1960) :

« Ce n'est qu'après coup que nous découvrons, que ce n'était pas le temps, parce que l'idée de mécanisme intellectuel – intemporel – qui s'est déroulé pendant le temps, a pris, sans que nous nous en apercevions, la « place » du temps : le Monstre tragique a dévoré le temps en en épousant les contours !³ »

L'« après coup » étant ici synonyme de mort, le temps intemporel de la mort dévore celui défini par les contours de la vie.

Raymond Queneau, dans son poème « *L'explications des métaphores* », évoque la durée et le temps, dans leurs contextes spatiaux et humains. Ainsi il écrit :

« Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus »⁴

Passé outre les deux notions révélées dans les écritures surréalistes, reste à déterminer ce qui fonde la transitivité entre le temps concret et le temps abstrait de l'esprit. Sans surprise, l'instant crée le battement continu de la durée. Mais l'instant à l'intérieur du surréalisme se solidifie, s'opacifie en « présentisme ». L'instant perçu chez surréalistes est

¹ P. Valéry : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957, p. 35.

² Intellection : Acte par lequel l'esprit conçoit (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

³ J-M Thomasseau : *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p. 163.

⁴ R. Queneau : *L'Instant fatal*, Paris, Gallimard, 1969, p. 75

comparable à la formation chez les Grecs de deux formes de temps. Premièrement, le chronos parallèle au conscient. Il s'agit de la temporalité présente, du temps en mouvement, du temps qui est pulsé. L'Aïon est quant à lui un hors temps parallèle à l'inconscient. Le temps n'est pas pris en compte par la temporalité (condition nécessaire pour recevoir un temps) :

« La vie sans aucune forme de sur-vie, dans l'absence de tout rapport de nécessité temporelle, la vie sans présent, que ne régit pas la durée universelle (le concept de temps), pas plus qu'elle ne s'affirme dans la singularité intime d'un temps vécu : voilà ce qui dégage le mieux le temps, pure différence, le « laps » de temps, l'intervalle infranchissable qui, franchi, s'illimite de l'impossibilité de tout affranchissement – impossible à franchir comme ayant été toujours déjà franchi¹. »

La « chôra » équivaut au réceptacle du monde des idées (en convient le philosophe français Jean-François Mattei (1941)). Le temps du réel nous ôte le temps vécu, en nous isolant de celui-ci, nous fournissant à la place un temps indéterminé, c'est-à-dire statique : « *Détaché de tout, y compris de son détachement*². »

fig.14. *Diffusion non autorisée*. Giorgio De Chirico, *Le voyage émouvant*. Huile sur toile, 1913, 50 x 70 cm.

Le temps du réel transporte l'homme au-delà de la vie, au-delà de la représentation du banal. Comme nous le verrons prochainement, il en va de même en ce qui concerne la métaphore pour l'écriture surréaliste. La spécificité de l'écriture et de la peinture surréaliste est de dépasser le simple entendement de la raison, préférant un entendement continu reproduit sur base d'éléments connus, ayant pour sens de pulvériser la signification du vécu. Le temps du réel, fugace en poésie, comprend la vie en elle-même :

« C'est avec toute sa misère et toute sa grandeur que l'homme passe dans ce qui le dépasse. Il n'y va pas de la liquidation du sujet, mais de sa fin, une fin qui dure et durera, (...) l'homme, limité, fini

¹ M. Blanchot : *L'Écriture du désastre*, op cit., p. 163.

² *Ibid.*, p. 25.

virtuellement parachevé en tant que tel, demeure comme un « être » astral venu d'ailleurs, un jeu provisoire qui dure, qui illumine le monde de ses rayons, sans qu'il soit la source de la lumière et des ténèbres consécutives¹. »

Le temps du surréalisme est celui du réel, c'est-à-dire le temps surmonté. Le temps qui est le notre est une sous-division du temps réel.

Le temps du réel serait en tout point semblable à l'idée d'un temps identique au temps primordial définissant le battement constitutif du sujet avec l'univers. Pour parvenir à surmonter le temps à venir, seul le souci de l'instant est à considérer comme un possible recours au temps indifférencié :

« Le surréalisme a pour vocation de libérer l'homme du temps « différé » caractéristique des projets rationnels. [...] Il oppose l'instant présent au souci de l'avenir et définit la poésie par le souci de l'instant présent [...] Le surréalisme veut le surmonter². »

Dans le surréalisme, les signifiants ne sont jamais que des « intensités que l'on n'a pas le temps de charger de sens »³. C'est donc la notion d'instant qui détermine le temps dans sa fuite et qui doit être appréhendée de manière isolée. Le temps surréel est une succession perpétuée d'instant, accordant ainsi une place centrale au sentiment de présentisme.

Dans le temps du surréel, le présent se mue de manière illimitée faisant du passé et de l'avenir des temps morts (cf. Dali et De Chirico) :

« Pour avoir toujours manqué le présent, l'événement avait toujours disparu sans laisser d'autre trace que celle d'une espérance pour le passé au point de faire de l'avenir la prophétie d'un passé vide⁴. »

Le temps épouse le degré vivant (cf. les montres molles de Dali) tandis que le vivant enlève de son corps un peu de « solidité » terrestre dans laquelle il se meut. Rien ne sert de

¹ K. Axelos : *Métamorphoses*, Paris, Minuit, 1991, p. 77.

² T. Kaitaro, *op cit.*, p. 214.

³ J-M Prieur : *Séminaire sur la linguistique*, Université Paul Valéry Montpellier, 26/04/2010.

⁴ M. Blanchot : *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 23.

se lamenter sur le temps qui court, il n'est ni un ami, ni un ennemi. Le temps nous permet juste d'exister dans une suite d'états dont nous sommes les acteurs principaux. L'écrivain roumain Emil Cioran (1911-1995) dont l'œuvre pessimiste préfigure l'existentialisme, déclare au sujet du temps :

« Nous ne sommes pour de vrai que lorsque nous irradiions du temps, lorsque des soleils se lèvent en nous et que nous en prodiguons les rayons, lesquels éclairent les instants... Nous assistons alors à cette volubilité des choses, surprises d'être venues à l'existence, impatientes d'étaler leur étonnement dans les métaphores de la lumière¹. »

Ce que Bergson évoque dans « *L'énergie spirituelle* » à propos de la réminiscence et de ses « travers » nous suggère que l'individu qui sent le présent comme déjà advenu et se répétant indéfiniment, serait alors non éveillé. C'est-à-dire qu'il ne s'intégrerait plus à l'espace temps, et qu'il s'abandonnerait littéralement et physiquement :

« La fausse reconnaissance résulte du fonctionnement naturel de ces deux facultés livrées à leurs propres forces. Elle aurait lieu à tout instant si la volonté, sans cesse tendue vers l'action, n'empêchait le présent de se retourner sur lui-même en le poussant indéfiniment dans l'avenir.². »

Ce présent en attente devient « *présent de l'avenir* » comme l'avait déjà intuitivement senti St Augustin : « Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'attention actuelle ; le présent de l'avenir, c'est son attente³. »

Pour l'esthéticien français Henri Maldiney (1912-2013), le temps et la dynamique du réel ne font qu'un. La dynamique façonne le temps du réel, en particulier du surréel dans le cas présent. Bien que nous parlons de dynamique, et Maldiney de rythme, et sans confondre la définition de chacun de ses termes, il peut être dit que le rythme en création nous plonge dans l'éclatement du temps et de la durée :

« Un rythme ne se déroule, ne s'explique pas dans le temps. Il

¹ E. Cioran : *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956, p. 230.

² H. Bergson, *op cit.*, p. 152.

³ St Augustin : *La Mémoire et le temps*, Paris, Mille et une nuits, 2004, p. 102.

l'implique. Il implique un espace-temps, discontinu et pourtant monadique, qui se conquiert à travers des failles ou moments critiques dans lesquels il est mis en demeure de s'anéantir ou de se transformer... en lui-même. Il est sa propre transformation¹. »

Le temps du surréalisme chosifie la durée en un espace imaginaire, nous permettant de projeter une voie « infiniment ouverte aux possibles chemins » de détermination des choses. La durée du temps nous « happe » chaque instant présent en même temps qu'il nous projette dans une forme d'attente. Chaque instant de l'œuvre surréaliste est un mouvement infini vers l'avant et une attente intemporelle. L'homme qui fixe l'œuvre surréaliste, re-présente, et décrit la mouvance de ce qu'il fige :

« Le temps est ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup. Il retarde, où plutôt il est retardement. Il doit donc être élaboration. Ne serait-il pas alors véhicule de création et de choix ? L'existence du temps ne prouverait-elle pas qu'il y ait de l'indétermination dans les choses ? Le temps ne serait-il pas cette indétermination même ?² »

¹ H. Maldiney, *op cit.*, p. 12.

² H. Bergson : *La pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 2003, p. 102.

Partie I : L'écriture surréaliste :
une crise des sens

Chapitre 4 :

La co-présence du corps et de la raison

fig.15. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Le sorcier (autoportrait aux quatre bras)*.

Huile sur toile, 1952, 34 x 45 cm.

Cette représentation du peintre belge Magritte montre au spectateur une superposition où se chevauchent les caractères conscient et inconscient de l'homme. L'impression résidante à l'intérieur de cette œuvre est celle d'une simultanéité des gestes du corps et de la raison. Picturalement, c'est à partir du point de vue fixe et immuable du portrait que l'addition des deux bras crée une juxtaposition d'actions (mentales et physiques). Néanmoins, cette addition engendre à son tour trois focales (cf. les mains) différentes et successives qui ne peuvent être « vues » simultanément. La première partie du titre s'intitulant « le sorcier » ironise déjà la condition énigmatique de l'homme. La seconde partie du titre indiquant entre parenthèse « autoportrait aux quatre bras » est clairement une fuite en avant de l'identité de son auteur, une fuite corporelle de l'inconscience succédant à l'image fixe de l'idée consciente. La lecture de cette œuvre interroge pleinement l'origine d'une telle co-présence.

À l'intérieur de l'expression surréaliste, la représentation du corps humain se déploie suivant une perspective double. Ce déploiement suit alternativement le cours du geste à celui de l'intention. Il naît ainsi une étrange dualité rendant indéfinissable l'identité de l'être. Ce qui s'apparenterait à un « Je » surréaliste oscillerait hypothétiquement entre l'irréel de la raison et le réel du corps, créant dans leur compénétration l'espace du drame :

«Du jour où le christianisme a dit à l'homme : Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère ; celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie ; de ce jour le drame a été créé¹. »

Il existe donc bel et bien une dichotomie évidente entre le rayonnement physique et mental du corps représentée chez les écrivains et poètes surréalistes.

La personnalité de l'homme ne devient pas double mais troublante depuis le jeu

¹ V. Hugo : *La préface de Cromwell*, Paris, Nouvelle Bibliothèque Littéraire, p. 223.

successif exercé par un premier « Je » affirmant la chose physique, et un deuxième « Je » affirmant l'idée des choses. Cette bipolarité renvoyant le spectateur à l'expérience quotidienne de la vie est amplifiée jusqu'à une exacte tangibilité confondante. Le philosophe prussien Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) aurait écrit à propos de l'existence :

« L'homme n'est jamais seul – la conscience de soi fait qu'il y a toujours deux moi dans la même pièce¹. »

Cette affirmation nous permet d'exprimer l'idée selon laquelle la présence physique de l'homme occupe différents degrés d'occupation de l'espace et que ce même espace (celui de la réalité) dépend de ce que perçoit l'esprit et ressent le corps. Une « aura » artistique s'échappe donc de cette co-présence de l'existence rendant plus accessible la dimension infinie et rayonnante de l'homme dans son univers. Cette dimension infinie est rendue très explicite par la définition que livre le critique littéraire et essayiste français Paul Souday (1869-1929) à propos du surréalisme :

« En quoi consiste le surréalisme ? D'après l'étymologie, il est au réalisme ce que le surhomme est (ou serait) à l'homme : il le surpasse². »

L'expression surréaliste livre un déchaînement de sens depuis l'intériorité même du langage. Le langage étant ici à considérer plus largement avec l'expression plastique, chaque auteur et artiste s'évertue donc à dépasser le sens commun de la langue. L'effleurement du réel est de ce fait rendu possible par la traversée sémiotique ayant entre autres pour avènement celui de l'humour :

« Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. À certains temps, elles quittent un rivage du monde de la pensée et en envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi, sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que les idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire ? Cela est fatal³. »

¹ J. P. F. Richter : *Être là dans l'existence*, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 31.

² *La Révolution surréaliste*, N°1, *op.cit.*, p. 25.

³ V. Hugo, *op.cit.*, p. 279.

La traversée du temps et de la langue apportent du sens nouveau par-dessus le sens courant. En s'inspirant de cet aphorisme de Victor Hugo comparant la vie de la langue au mouvement de la mer, il nous est rendu possible à notre tour d'affirmer que le surréalisme est un « courant de fond » de la langue, déversant son écume en surface. Le résidu surréaliste provient des sens animés fondus dans la masse langagière.

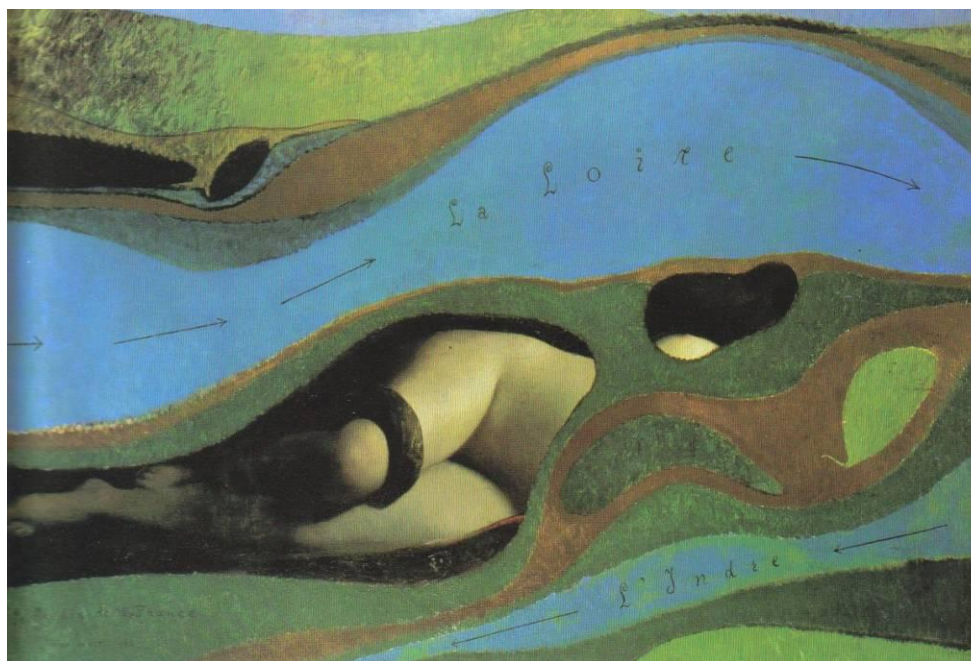


fig.16. Max Ernst *Le Jardin de la France*. Huile sur toile, 1962, 114 x 168 cm.

Cette huile sur toile de Max Ernst rend compte de la dimension tragique propre à la traversée du temps, du monde et du corps. Une assimilation entre le courant du fleuve « La Loire » et la traversée érotique du corps féminin domine en première lecture de l'œuvre. La chair se mêle au fluide et devient une traversée, plutôt qu'un lieu. Une seconde lecture plus attentive saisit au bas de l'image l'existence parallèle à la Loire d'un contre courant, l'Indre. Sens et contre-sens des flux contournent et retiennent au centre de l'image le dévoilement partiel d'un corps nu féminin. L'eau et la femme se co-substantialisent et recréent la mythologie grecque des nymphes. La couleur tangente aux bords des fleuves relie les méandres aux courbes du nu. Ce qui s'apparente au limon déposé par les courants accomplit soigneusement la divulgation érotique d'un corps pour partie enseveli.

fig.17. *Diffusion non autorisée*. René Magritte *Les compagnons de la peur*. Huile sur toile, 1942, 70,4 x 92 cm.

Dans ce tableau de René Magritte, la peur est signifiée par l'amplitude du regard animal. Le sens de cette œuvre est refermé sur lui-même, c'est-à-dire enfoui à travers la figure de la chouette réalisant un tour d'horizon. Les termes de « compagnons » et de « peur » insinuent la possibilité qu'il y ait une conscience effective et commune. La conscience occupe le sujet de cette œuvre. La conscience propre à la raison concrétise le mouvement des idées et de leurs représentations entrevues depuis le monde. Cette observation nous incite à répéter que le sentiment pessimiste est primordial dans le surréalisme. L'existence surréaliste s'émancipe dans le rejet des valeurs conceptuelles grâce au retour des valeurs romantiques. Antonin Artaud déclare à propos de la conscience :

« Mon agrégat de conscience est rompu. J'ai perdu le sentiment de l'esprit, de ce qui est proprement pensable, ou le pensable en moi tourbillonne comme un système absolument détaché, puis revient à son ombre. [...] Mais au milieu de cette misère sans nom il y a la place pour un orgueil, qui a aussi comme une face de conscience. C'est si l'on veut la connaissance par le vide, une espèce de cri abaissé et qui au lieu qu'il monte descend¹. »

Avec Antonin Artaud, toute forme de pensée signe le repli intérieur du Moi par ce fragment de phrase : « le pensable en moi tourbillonne comme un système absolument détaché ». À l'opposé, l'inconscience signe le déploiement extérieur du corps.

fig.18. *Diffusion non autorisée*. André Masson *Portrait d'André Breton par André Masson*. Mine sur papier, 1941, dimensions inconnues.

Ce portrait d'André Breton réalisé par André Masson évoque les facettes diurnes de la vie et nocturnes du rêve. Au milieu de ces deux directions rythmant les conquêtes du Moi et du Soi, émerge la préconscience officiant l'alternance vers le désir et le plaisir. Le visage de gauche constitue visiblement la face consciente, tandis que celui de droite représente l'inconscience, placé en léger retrait d'un escalier se prolongeant jusqu'à la ligne d'horizon. La juxtaposition des deux visages formant un seul ensemble est,

¹ *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°5, 15 octobre 1925, p. 23.

pareillement aux exemples plastiques précédents, essentiellement basée sur un jeu de focales où la simultanéité des portraits est impossible à contempler. La césure entre les deux visages d'André Breton, représente le refoulement de leurs propres spécificités.

Le poète mexicain Octavio Paz (1914-1998) affirme parallèlement à ce jeu de focale :

« L'écriture humaine réfléchit celle de l'univers, elle en est la traduction mais, aussi bien, la métaphore : elle dit quelque chose de tout à fait différent et elle dit la même chose. Au point de convergence le jeu des ressemblances et des différences s'abolit pour que resplendisse, seule, l'identité. Illusion d'immobilité, mirage de l'Un : l'identité est vide : c'est une cristallisation et dans ses entrailles transparentes recommence le mouvement de l'analogie¹. »

Le centre des deux visages représentés symbolise « *les entrailles transparentes* » de l'identité psychanalytique surréaliste.

L'intériorité de l'esprit régit l'ordonnement de la perception du monde. Avec le groupe de travail surréaliste, l'esprit remplace symboliquement l'œil de façon à comprendre le vécu et le perçu de l'homme. L'esprit en tant qu'œil du monde intérieur et extérieur voit au-delà des formes hétérogènes, tel qu'il est écrit dans le préambule de la revue « *La révolution surréaliste* » n°3 :

« Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison nous donnons tout au néant de la mort. Gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener.². »

La logique n'existe pas, seul le flux spirituel de l'esprit prévaut en tant que traversée du monde. La volonté surréaliste consiste à fuir le monde à partir de l'esprit, afin d'outrepasser son ennui.

Plus en profondeur de l'image, le symbole fonde l'unité surréaliste. Il est le ciment unificateur des contradictions inhérentes à l'existence humaine qui est impuissante à

¹ O. Paz : *Le Singe grammairien*, Genève, Albert Skira, 1972, p.156.

² *La Révolution surréaliste*, N°3, *op.cit.*, p. 1.

élaborer une connaissance globale de la vie. Le symbole a pour vertu, dans l'union instantanée des antipodes, d'inviter le spectateur à vivre l'instant préconscient annonçant l'imminence de l'esprit. À la manière du symbole, la préconscience constitue le milieu exact des vases communicants appartenant à l'esprit :

« Le symbole n'est ni un signe arbitraire ni une imitation d'un modèle dont il serait en soi différent : il est au contraire la vraie révélation de l'Idée. Car ce que la connaissance a de plus intérieur y est intimement lié à l'accidentalité de l'apparence extérieure, qu'il est absolument impossible de séparer ces deux aspects¹. »

L'image comme l'écriture surréaliste est contrainte à ce type de forme (le vide articulant) pour relier l'intuition au voir. Le vide qui en résulte est l'espace de l'indéterminé des sens naissant. Pierre Reverdy estime quant à lui comme risqué le jeu de la perception des rapports :

« Le jeu de la perception des rapports, qui intellectualise le contact entre objet et sujet, est un exercice dangereux – il frustre la sensibilité qui se referme toujours, en somme, sur le vide². »

fig.19. *Diffusion non autorisée*. Fritz Van Den Berghe *Corridors*. Huile sur toile, 1927, dimensions inconnues.

Cette représentation du peintre belge Fritz Van Den Berghe (1883-1939) évoque clairement l'idée du désir orienté vers le corps charnel féminin. Chaque spectateur peut y voir un homme de dos se diriger vers une femme aux habits légers et érotiques. Derrière ces deux principaux protagonistes se situe alors des costumes d'homme (qui ne possède pas de tête mais des mains et des pieds et où seul le manteau féminin est vide). Ici, la représentation érotique du désir coupe symboliquement l'espace plein des corps et le redistribue de manière autre dans la composition de l'œuvre. Notamment, depuis la présence d'un serpent et d'un buste féminin placés dans une pièce voisine. Au-delà d'une probable scène située dans une maison close, la présence effective des corps en avant plan de l'image disparaît en son arrière plan par le jeu entrecroisé de la perception et de l'imagination.

¹ K.W.F. Solger, *op.cit.*, p. 119.

² P. Reverdy : *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 130.

Partie I : L'écriture surréaliste :
une crise des sens

Chapitre 5 :

Le signe comme fondement de l'image et des mots

La méta-sémiotique de l'image et de l'écriture surréaliste s'élabore depuis le fleurissement des signes. Ces derniers provoquent le découpage mental de la réalité :

« Si la création poétique du peintre et de l'écrivain ont quelque racine commune, ce n'est pas tant la vision partagée d'un signe, c'est la trouvaille d'un sens à partir d'une trace¹. »

L'esprit transforme et transfigure la réalité depuis ses objets (Magritte). Les objets banals présents au sein de la réalité peuplent le surréalisme. L'action mentale des surréalistes consiste à traverser la substance de ces objets afin de métamorphoser l'apparence de leur signe. Ces objets perdent alors temporairement leur identité et deviennent des corps flexibles offrant un sens nouveau dans le contexte imaginaire. En d'autres termes, l'esprit se nourrit du signe commun de la réalité pour élaborer un sens personnalisé. La personnalisation des signes donne corps aux idées et à ses représentations mentales.

fig.20. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Les syllogismes*. Gravure, date inconnue, dimensions inconnues.

Illustration du livre « *Logique sans peine* » écrit par Lewis Carroll (1966).

L'illustration ci-dessus de Max Ernst, nous invite à penser que l'image précèdera toujours les mots. L'écrivaine française Elsa Triolet (1896-1970) écrit dans son ouvrage « *La Mise en mot* » :

« L'image m'est un élément tout fait, préfabriqué comme le mot, un élément complexe que je peux choisir et placer exactement là où il est susceptible d'élargir le sens et l'expression et l'atmosphère du texte. Je peux avoir l'image en tête, comme une citation littéraire². »

Avec « *les syllogismes* » de Max Ernst, l'art surréaliste est un témoignage fini de la traversée infinie du sens langagier. La tragédie de l'écriture surréaliste, si tant est qu'il y en ait une, implique cette traversée sans fin des signes du monde. À l'opposé, la comédie de

¹ P. Naville : *op.cit.*, p. 229.

² E. Triolet : *La Mise en mots*, Genève, Albert Skira, 1969, p. 108.

l'écriture surréaliste rayonne dans la dimension concrète de l'écriture qui graphiquement transpose le sens fini de son contenant l'infini. Le manque de l'image et de l'écriture surréaliste se situe plus précisément dans son dispositif matériel, car le surréalisme est exclusivement une expérience spirituelle. Toute représentation de l'art surréaliste permet d'observer la mouvance de l'esprit, ainsi que sa puissance d'évocation et de transfiguration. Rythme et contre-rythme se mêlent au cours de l'écriture surréaliste.

L'objet surréaliste est modelé selon les formes naissantes de l'esprit. Il se bâtit dans l'indétermination et l'oubli de l'être. C'est pourquoi les mots et les images n'ont de sens qu'à partir des résurgences intérieures de l'imagination. André Masson déclare à propos de l'image :

« L'image prend naissance dans l'océan émotionnel et à la fin s'y déverse ou, comme il vous plaira : y retourne¹. »

La méta-sémiotique surréaliste est cet océan émotionnel dont parle André Masson ci-dessus. En effet, rien ne se fixe, tout devient expérience du mouvant à partir du flux de la matière spirituelle, laquelle éclot du voyage des sensations conscientes et inconscientes. Seul le vide peut s'entendre dans l'écriture surréaliste comme sensation de vertige :

« À travers les significations abolies et les désignations perdues, le vide est le lieu du sens ou de l'événement qui se compose avec son propre non-sens, là où n'a plus lieu que le lieu². »

Le véritable enjeu surréaliste consiste donc à se fondre dans le corps langagier. Chaque artiste rêve d'incarner une écriture nourrie en amont de leur pensée afin d'être transporté par le sens qu'elle véhicule. Le sens chez les auteurs surréalistes se définit comme la conduite du « ça »³, provenant de l'absurde cheminant vers le « Soi » caché. Le sens surréaliste est plus concrètement le glissement même de tout sens. Le poète et philosophe romantique allemand Novalis (1772-1801) écrit :

¹ A. Masson, *op.cit.*, p. 37.

² G. Deleuze, *op.cit.*, p. 162.

³ Ça : représente la puissance qui tend à satisfaire nos besoins innés (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

« Le langage en entier est un postulat. Libre et positif, il l'est de naissance. Il a fallu qu'on se mît d'accord, qu'on s'entendît pour penser à certaines choses selon certains signes, pour construire avec intention quelque chose de défini en soi-même¹. »

La démarche d'attribuer un sens en partant de quelque chose de déjà « défini en soi-même » concourt à l'avènement de l'analogie. L'analogie, en tant qu'œuvre de l'esprit, crée du sens chez l'homme à partir des formes qu'il perçoit et transforme en associations surprenantes annihilant le caractère des signifiés. Chez tout individu, le sens se façonne plus exactement à partir de sa volonté à exister. De manière plus simple, peut être observée dans l'écriture et la peinture surréalistes l'idée que le sens n'est que pure invention humaine. André Breton affirme :

« Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou « tu ». C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit.². »

Par analogie, l'esprit tisse un lien magique, primordial, et préinconscient entre les objets de la réminiscence pour donner corps à l'idée, afin de faire d'elle un sujet et une identité.

Néanmoins, il est convenu que les mots en tant qu'idées abstraites délivrent leur propre sens. L'accomplissement poétique des signes se compare à celui des mots, formant les jalons du sens spirituel à partir de la traversée du langage. Le philosophe français Paul Ricoeur (1913-2005) indique quant au sens des mots :

« C'est d'abord par rapport au mot que le sens est défini : « le sens est, relativement à un mot, ce que ce mot nous fait entendre, penser, sentir par sa signification ; et sa signification est ce qu'il signifie, c'est-à-dire ce dont il est signe, dont il fait signe³. »

Le sens littéraire et plastique de l'art surréaliste ne peut donc s'apprécier d'aucune autre manière que par celle de sa traversée aléatoire des signes. Pour rejoindre l'exemple

¹ Novalis : *Fragments*, Paris, Gallimard, 1975, p.78.

² A. Breton : *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 10.

³ P. Ricoeur : *op.cit.*, p. 70.

plastique de Giorgio De Chirico, le sens surréaliste se recueille dans le présent de l'action, c'est-à-dire sur le train sémantique propulsé par la locomotive de l'expression. Le but d'un tel sens cherche à atteindre la transfiguration du banal et de l'ordinaire afin de s'y soustraire. Mobilisant la joie et l'humour, seuls aides à l'oubli des origines, cette démarche aura des conséquences comiques, tandis que sa mise en œuvre déroulera le fil tragique de l'existence humaine. Le sens délivre une direction ontologique, une expression tantôt de l'âme, tantôt du corps. Jean-Luc Nancy explicite ce qui selon lui fait sens dans l'expression :

« Le sens n'est pas la signification ou la désignation – le renvoi par un signifiant à un concept signifié et lui-même supposé hors langue : il est plutôt l'ouverture de la structure et de la dynamique du « renvoi » en général, par lequel quelque chose comme un renvoi signifiant peut avoir lieu : renvoi de signifiant à signifié, lui-même accompagné d'un renvoi de signifiant à signifiant selon le jeu des différences dans la langue¹. »

Ce qui constitue une œuvre flotte entre l'insatisfaction du donné (réalité) et l'effort le surmontant (nouvelle réalité). Le sujet s'absente de la réalité incomplète. Les mots sont considérés chez les écrivains surréalistes comme des matériaux, des fragments de matière langagière suscitant le désir d'écrire, c'est-à-dire d'extérioriser la pensée abondante du vécu sensitif digéré et non digéré. L'écriture transforme le « ça » en surmoi, et ce, depuis les états de « Moi » et de « Soi » :

« « Porter au langage », ce n'est pas s'en remettre aux mots : c'est au contraire remettre les actes de langage, comme tous les actes, à la conduite de sens, c'est-à-dire à la finitude de l'être, c'est-à-dire à l'existence où « l'homme passe infiniment l'homme ».². »

La poésie du surréalisme révèle le sens du réel « où l'homme passe infiniment l'homme ». Le contenu de ce que l'on peut appeler selon la définition de Jean-Luc Nancy, le « porter au langage » surréaliste n'a de sens que dans l'écoulement des signifiés. Aucune autre chose n'est à chercher dans le corps de l'expression surréaliste que ce qui la transporte.

¹ J-L. Nancy : *La Pensée dérobée*, op.cit., p. 171.

² *Ibid.*, p. 111.

Le transport des signifiés est primordial en tant que « *kaïros*¹ » de l'existence surréaliste. L'expression surréaliste est un jeu qui se substitue à toute représentation du Moi construite entre les pôles infinis de l'existence et de l'apparence. Comme l'indique le dramaturge roumain Eugène Ionesco :

« L'expression n'atteint mon moi, le vrai, que pour le trahir ; elle n'est que le symbole d'un symbole dont le sens, dont la réalité se sont perdus Dieu sait où, dans quelles nuits. L'expression ne me représente pas, elle ne me représente que dans le sens où elle se substitue à moi². »

L'écriture surréaliste exprime l'instant fugitif où les idées éclosent dans les objets appartenant anonymement au monde.

Le jeu du langage est aussi un jeu de nudité. Il crée des chemins d'accès à l'être à partir du dehors qui l'entoure et le supporte. Le philosophe français Maurice Blanchot (1907-2003) dit :

« Le langage ne communique pas, il met à nu et selon la nudité – la mise au dehors – qui lui est propre et que l'on peut seulement tempérer, c'est-à-dire pervertir par le détour qui est le jeu de ce « dehors » toujours oblique, jeu aussi et d'abord du langage sans droit ni direction, indirect comme par « jeu »³. »

Les tableaux et les poèmes offrent l'objet phantasmatique des artistes depuis le lieu de leur opacité. L'œuvre est opaque car elle déploie progressivement, et non sans résistance, le sens dont elle est pourvue. L'œuvre n'amène pas à la nudité de la communication, mais à ce qui s'y trouve caché. Emil Cioran indique :

« Les modes d'expression étant usés, l'art s'oriente vers le non-sens, vers un univers privé et incommunicable. Un frémissement « intelligible », que ce soit en peinture, en musique, ou en poésie, nous semble à juste titre désuet ou vulgaire⁴. »

¹ *Kaïros* : temps atemporel, figé chez les Grecs.

² E. Ionesco : *Non*, Paris, Gallimard, 1986, p. 251.

³ M. Blanchot, *op.cit.*, p. 57.

⁴ E. Cioran : *Syllogismes de l'amertume*, *op.cit.*, p. 13.

Ce que l'œuvre surréaliste transmet se résume au transport des signifiés contenus dans la langue. Pour ce faire, l'artiste institue un code « sien » et lui fait prendre corps à l'intérieur de l'œuvre. Le code devient le représentant annexe de la psyché permettant à ce qui était caché de s'imposer au regard du spectateur comme un objet qui possède une logique interne.

Le langage, lorsqu'il se rapporte aux choses de l'univers, donne accès au particularisme du signifié de l'expression à la condition qu'il y ait du vide à l'intérieur de celle-ci. Emmanuel Levinas énonce un principe théorique quant au langage :

« Chaque être se pose à part de tous les autres, mais la volonté de chacun ou l'ipséité, consiste dès le départ, à vouloir l'universel ou le raisonnable, c'est à dire à nier sa particularité même¹. »

Cette idée de reniement de l'identité se trouve retranscrite dans les écritures surréalistes. Parallèlement à ce qui fonde l'universalité de l'alphabet surréaliste où chaque lettre correspond à un objet commun, le corps de la langue comme celle du sujet deviennent l'objet du déni où l'identité se cherche là où elle s'évanouit. La création conduit vers l'effleurement des formes imaginaires et non vers leur concrétisation absolue. La richesse de la pensée surpasse l'expression écrite de la langue. L'écriture surréaliste s'effectue grâce aux flux incessants des pensées. Il existe un vase communiquant entre l'inimaginable réel (intérieurité du Moi) et le refoulement psychique (désinhibition du Soi). Le vide de la pensée transcende l'identité de l'être. Franc Ducros fait part de cette écorchure qu'implique l'écriture de Soi à travers la création :

« « Moi » - la figure symbolique, le leurre, le piège, l'enfermement dans l'unité identitaire – qui se prend pour « je » quand il n'en est que la représentation... - s'en tenir à l'écart. Le plus loin possible : le pas de côté doit se faire grand écart. Pour cela, l'écriture doit être « en avant » : les mots – qui sinon, construisent le Moi – doivent être lancés². »

Les mots qui constituent la charpente de « Soi » dans la création découvrent la figure identitaire sous jacente dans notre écriture.

¹ E. Levinas : *Totalité et infini*, Paris, Librairie Générale Française, 1971, p. 239.

² F. Ducros : *Le Poétique, le Réel*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 144.

Le poète surréaliste garde constamment ses distances avec ce qui a trait à la vie et non avec les mots. L'effroi que suscite l'existence façonne le sentiment d'impuissance chez le poète. Cet effroi serait notamment celui d'une vie qu'il ne parviendrait pas à conquérir pleinement. Pour cela, il se glisse dans ce qui l'entoure et abandonne partiellement son propre corps. Le langage qu'il emploie est celui d'un ressenti « cosmogonique » et non organique. Elias Canetti (1904-1995) définit le caractère poétique ainsi :

« Le véritable poète est agité par la fièvre de la différence. (...) Son horreur de dire toujours la même chose, de devenir victime de ce qui lui est propre ; et sa passion pour le chaos des pensées, leur discontinuité, leur isolement, leur oubli qui seuls peuvent le sauver de l'identité¹. »

Le corps de l'écriture surréaliste est fragmenté. La signification de cette fragmentation revient à dire qu'il faut trouver dans ce manque d'unité, l'union personnelle avec l'extériorité.

L'extériorité c'est ce que la réalité nous donne à travailler, à dépasser afin d'entrouvrir de possibles portes d'accès avec notre espace intérieur. La vie est assimilée à un espace où tout se resserre progressivement sur les êtres, et où leurs existences doivent parvenir à répondre à l'énigme de la vie, en concevant eux mêmes leur propre question. L'espace qu'occupe le corps est conséquemment partie intégrante de cette énigme :

« L'énigme, (le secret), c'est précisément l' « absence » de question – là où il n'y a même pas la place pour introduire une question, sans que, cependant cette absence fasse réponse². »

L'écriture surréaliste semble se déployer grâce au corps toutes les interrogations qu'il porte sur la réalité et sa représentation pathétique. L'expression surréaliste fragmente, décuple des parties singulières, et constitue ou reconstitue la signification de chaque mot. Elle pose le mot face à des objets ordinaires, trouble les codes du langage, et invente des combinaisons nouvelles :

¹ Y. Ishaghpour : *Métamorphose et identité*, Paris, La Différence, 1990, p. 31.

² M. Blanchot : *L'Écriture du désastre*, op.cit., p. 53.

« L'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leur sens. Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer. Enfin même le sens des mots ne va pas sans mélange et l'on n'est pas près de déterminer dans quelle mesure le sens figuré agit progressivement sur le sens propre, à chaque variation de celui-ci devant correspondre une variation de celui-là¹. »

Le symbole est une forme prépondérante dans la poésie surréaliste. Celui-ci, occuperait selon le médecin et écrivain français Pierre Mabilly (1904-1952), qui est un ami proche d'André Breton, le rôle de contact et de transivité entre l'extérieur du monde et l'intérieur du corps. Il déclare :

« Contrairement à l'opinion moderne, le symbole appartient à la réalité « extérieure » et est en liaison « organique » avec l'objet, le fonctionnement de l'esprit humain étant tout entier sous la dépendance de la représentation symbolique ainsi conçue, d'autre part, il existe la suggestion que certains groupements humains, de commune obédience, pouvaient constituer un agrégat dynamique capable de se soumettre les forces extérieures². »

fig.21. *Diffusion non autorisée*. Frida Kahlo, *La jeune mariée épouvantée en voyant la vie ouverte*. Huile sur toile, 1943, dimensions inconnues.

L'œuvre intitulée « *La jeune mariée épouvantée en voyant la vie ouverte* » (1943) peint par l'artiste peintre mexicaine Frida Kahlo (1907-1954), nous propose d'admirer, comme précédemment évoqué, la liaison organique avec l'objet. L'esprit reconnaît ce qu'il voit depuis la forme, afin d'ensuite la métamorphoser selon le vécu de son univers. D'où l'idée qu'Henri Maldiney avance dans son ouvrage : L'art, l'éclair de l'être :

« Le décisif d'une œuvre d'art et qui constitue proprement son être n'est pas le sens conceptuel ou symbolique, préformé en dehors d'elle, et dont elle serait le « signe » mais la façon qu'elle a d'apparaître dans l'événement-avènement de sa « forme »³. »

¹ A. Breton : *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 169.

² A. Breton : *Perspective cavalière*, *op.cit.*, p. 209.

³ H. Maldiney : *op.cit.*, p. 224.

La forme apparaissant dans l'œuvre doit dépasser son stade de symbole « naturel » pour se transfigurer, éclairer chaque correspondance avec laquelle se construit l'intérieur du sujet humain : « symboliser » le regard du spectateur, le rapport aux affects environnants (contexte). Le sens surgit originellement des mots qui déterminent, dans leur désordre ou dans leur raccourci, l'apparition de ce qui impulse le caractère vivant de toute pensée réfléchie :

« Un seul mot peut vous mettre sur la voie, un deuxième vous trouble, le troisième vous met en panique. À partir du quatrième, c'est la confusion absolue. Le logos était aussi l'action. Il est devenu la paralysie¹. »

Le mot est donc, à l'image de celui qui est « l'origine », c'est-à-dire l'homme, le mouvement duel et ambivalent d'apparition et de sens, comme il est capable d'être contradictoirement, et toujours dans ce même mouvement, une anesthésie des sens et des sensations parce que devenu porteur d'une vérité :

« Cette fermeture sur soi du langage poétique lui permet d'articuler une expérience fictive ; comme dit S. Langer, le langage poétique « présente l'expérience d'une vie virtuelle orientée de manière centripète et non centrifuge donne forme et qui n'est rien d'autre que cela même que ce langage articule². »

Inversement, le mot depuis sa formation en amont de notre pensée peut s'avérer porteur d'une vérité à caractère comique.

¹ E. Ionesco : *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967, p.106.

² P. Ricœur, *op.cit.*, p. 265.

Partie I : L'écriture surréaliste :
une crise des sens

Chapitre 6 :
Le transport de la métaphore

La métaphore constitue le fil d'Ariane de la représentation surréaliste. Breton affirme lors d'un entretien :

« On sait que le surréalisme a montré le plus durable souci d'éclairer le fonctionnement de la métaphore. [...] J'ai cru pouvoir soutenir que l'analogie poétique milite « en faveur d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève »¹. »

Lexicalement composée de deux termes juxtaposés, l'expression métaphorique connaît néanmoins trois temps importants qui résument bien le « *fonctionnement réel de la pensée* » cher aux surréalistes. Le premier temps de la métaphore consiste à délaisser sa propre identité pour vagabonder en dehors d'elle-même. Le second stade se résume pour chacun des termes à absorber la signification la plus proche d'elle. C'est en cela que l'on peut affirmer sans trop de difficultés que la métaphore agit symboliquement à l'intérieur du surréalisme et incarne l'oscillation spirituelle propre à l'homme. Mieux encore, l'image surréaliste serait une allégorie symbolique si l'on tient compte des idées du penseur romantique Schopenhauer :

« Quelquefois on en vient à un tel point d'exagération qu'entre l'image représentée et le concept indiqué, il ne subsiste plus aucune relation fondée sur une association d'idées ou bien sur une notion intermédiaire qui ne puisse subsumer sous le concept ; le signe et la signification deviennent entièrement conventionnels ; ils se rattachent l'un à l'autre par une règle arbitraire, choisie au hasard ; dans ce cas je donne à ce genre d'allégorie le nom d'allégorie symbolique². »

Enfin, le troisième temps qu'engendre l'expression métaphorique est celui d'un métissage des signifiés, donnant lieu à une signification nouvelle dont l'origine devient lointaine et mystérieuse. La métaphore implique donc des écarts et des coupures de significations raccourcissant de manière irréaliste le fonctionnement de la pensée. La métaphore fractionne la pensée et questionne la conscience. Les mots doivent bouger pour déplacer la signification qui leur est habituellement imputée :

¹ A. Breton : *L'Un dans l'autre*, Paris, Eric Losfeld, 1970, p. 10.

² A. Schopenhauer : *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Puf, 2009, p. 306-307.

« Il faut que l'un se sépare de lui-même, se repousse, se condamne lui-même, qu'il s'abolisse au profit des autres pour se reconstituer dans leur unité avec lui. Ainsi l'exige dans sa complexité le système des roues dentées intérieures qui commande le mouvement, le jeu de soleils séquents dont l'un, sans éveiller tous les autres, ne livre pas une parcelle de sa lumière. L'animation immense s'obtient au prix de cette répulsion engendrante d'attraction, que l'acte qui les détermine soit le plus infime ou le plus opérant¹. »

Ce qui meut la signification de la métaphore se situe entre les termes, dans leur rapprochement inespérés et promis à l'impossible. C'est l'articulation des fragments et la transposition de leur signification qui va permettre à la métaphore d'atteindre une réalité nouvelle, grâce au secours cette fois-ci non du réel, mais de l'irréalité :

« Une phrase cogne à la vitre, dit Breton. Chez vous, on entend le fracas de la vitre, et on suit la trace de la fêlure. Bien qu'aucun de vos vocables ne reprenne un vocable réel, et que votre phrase ait toujours le soulèvement de l'invention, votre œuvre se trouve en relation constante avec le monde, avec le vécu de la plus lucide insomnie, alors que la ressemblance, le donné surréaliste habite un espace de rêve, d'irréalité². »

Le corps métaphorique réclame du changement et effectue, tout comme le mot d'esprit, les actions de combinaisons, de transpositions, de condensation et de substitution :

« Le vocabulaire d'une langue est une « structure instable dans laquelle les mots individuels peuvent acquérir et perdre des significations avec la plus extrême facilité ». Cette structure instable fait que la signification est « de tous les éléments linguistiques... celui qui probablement offre le moins de résistance au changement »³. »

Le mot délimite sa signification en tant qu'image de l'esprit. Le mot est irréductiblement la racine de la pensée. Le mot représente « le retour en amont » de la pensée que se proposent de parcourir les surréalistes :

¹ A. Breton : *Les Vases communicant*, *op.cit.*, p. 157.

² A. Masson : *La Mémoire du monde*, Genève, Albert Skira, 1974, p. 11.

³ P. Ricœur, *op.cit.*, p. 163.

« Jolie solidarité que celle d'un monde où des lettres enfermées dans les frontières d'un même mot ne peuvent changer, c'est-à-dire vivre de concert¹. »



fig.22. René Magritte, *La Corde sensible*. Huile sur toile, 1960, 115 x 146 cm.

René Magritte peint en 1960 « *La Corde sensible* », où se métaphorise de manière directe le retour en amont des choses ; l'eau coule et se condense au dessus d'un verre géant posé à même le sol d'une plaine fertile. L'âme supposée du nuage s'écoule sous forme de pluie dans ce verre monumental et s'évapore à nouveau pour se reconstituer ensuite. La corde sensible suggère qu'au lieu que tout s'épuise, tout se ré-invente. Le ciel contient et détend les nuages afin de leur permettre de ne pas être figés tels des monuments de pierres. La métaphore vit du mouvement permanent de formes, comme l'être vit constamment de l'altérité.

Dans un registre plus tragique, Salvador Dali peint en 1935 « *Réminiscence archéologique de l'angéus de Millet* » où deux corps formés de granit et séparés, tendent à se rejoindre désespérément. La métaphore agit ici grâce à la séparation des corps qui lui permet de vivre entre eux.

¹ R. Crevel : *L'Esprit contre la raison, op.cit.*, p. 166.

fig.23. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Réminiscence archéologique de l'angélu de Millet*. Huile sur bois, 1935, 32 x 39 cm.

La séparation des personnages dans « *Réminiscence archéologique de l'angélu de Millet* » est anecdotique puisque le point sacré de l'œuvre est celle de l'élévation de ces deux figures dont les têtes baissées laissent suggérer qu'elles « expirent » déjà sur leur pré-existence. Giorgio de Chirico (1888-1978) fut avec ses tableaux « *La Conquête du philosophe* » (1914) et « *La Tour rouge* » (1914) celui qui, le premier, amena chez les surréalistes l'idée que nulle lieu du corps ni de l'esprit n'est destiné à désertir totalement tout point d'accroche du monde. Le quasi-silence de ses œuvres évoque toute la fureur que l'esprit entrevoit à vouloir se séparer des repères bruyants quotidiens :

« La volonté, en général, suppose l'idée de l'objet ; mais l'idée de l'objet suppose également celle du sujet¹. »

La naissance de l'image métaphorique occupe la place centrale de l'écriture surréaliste. Elle, qui conduit habituellement au transfert des valeurs, permet à la représentation surréaliste de développer un objet humoristique. L'aura métaphorique rayonne par delà le symbole² traditionnel qui unit les différences. L'humour et la métaphore se manifestent pleinement à partir d'un hiatus³ reliant deux idées vers une même pensée. L'esprit qui habite ce hiatus existant entre les idées et leurs représentations fabrique du sens « personnel ». Ce sens personnel permet de visiter la partie identitaire de l'artiste. Le philosophe et logicien américain Nelson Goodman (1906-1998) déclare à propos du sens et de l'aura métaphorique :

« Le symbole expressif, riche de sa portée métaphorique, ne participe pas seulement de la verdeur des pâtures avoisinantes et de l'atmosphère exotique des rivages plus lointains, il révèle souvent en conséquence des affinités et des antipathies insoupçonnées entre les symboles de sa propre espèce⁴. »

¹ Ravaisson-Mollien : *De l'habitude*, Paris, Fayard, 1984, p. 36.

² Symbole : du latin « symbolon » : action de confondre les différences (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

³ Hiatus : du latin « ouverture » : discontinuité, interruption entre deux faits ou ensembles qui auraient dû rester joints (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

⁴ N. Goodman : *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2008, p. 123.

La métaphore prélève, comme l'esprit surréaliste, des tissus sémantiques hétérogènes afin de les confondre. Elle doit être considérée de la même façon que l'esprit, comme un « tiers », où son aura reste perçue de manière latente.

En introduisant sur un même plan des différences de valeurs lexicales, la métaphore confond les signifiés de la réalité et crée sa propre réalité. Émerge, plus exactement, une réalité comprise dans les interstices même de la réalité que nous vivons communément. En ce qui concerne notre étude, cette réalité « inter » se situe entre les mots, là où le blanc relie le noir de chaque mot. Là aussi où la pensée galopante, qui est le propre du surréalisme, relie chaque idée entre elles. Breton affirme quant à lui, qu'elle : « offre des ressources de fulgurances¹. » La métaphore qui figure la naissance de l'image compose, avec l'écriture automatique, une image dépassée des mots : une syntaxe nouvelle naît de l'esprit. Cette brusque libération donne lieu à un sens inattendu, fondé sur un non sens réel humoristique :

« L'image est d'ailleurs le véhicule de l'humour, et par réciprocité proportionnelle ce qui fait la force de l'image, c'est l'humour. Comparez deux images prises au hasard, et vous en serez poussière. Ce qui explique aussi leur vieillissement, car l'humour n'est délégué à l'image que pour un temps, et dès qu'il a renfourché sa motocyclette, le mur commence à se dégrader². »

Au regard de l'image de la « saucisse casquée » peinte par René Magritte, le transfert métaphorique existe à l'instant de la confusion entre les apparences sujet-objet. Le non-vivant dépourvu de sensibilité devient l'exact inverse, et ce, à partir d'une « écorchure » de la réalité retranscrite dans l'esprit :

« Le transfert métaphorique que comporte l'expression a généralement pour origine un règne extérieur ou y transite plutôt qu'il n'est le transfert intérieur que réalisent l'hyperbole, les litotes ou l'ironie³. »

La métaphore rend tout objet contenant certaines choses, potentiellement doué à contenir à son tour d'autres substances cachées. La métaphore est une explosion de signes

¹ A. Breton : *Signe ascendant*, op.cit., p. 10.

² L. Aragon : *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1983, p.139.

³ *Ibid.*, p. 117.

libérés de l'idée-en-soi à laquelle on se rapporte originellement. L'esprit métaphorise lorsqu'il établit un contact, ou réalise plus exactement une fusion entre des corps hétérogènes d'une même réalité. Des fragments de sujets et d'objets surgissent alors simultanément dans l'étincelle métaphorique tel que l'explique André Breton :

« Le lion est « dans » l'allumette, de même que l'allumette est « dans » le lion. L'idée que n'importe quel objet est ainsi « contenu » dans n'importe quel autre, qu'il suffit de singulariser celui-ci en quelques traits (touchant la substance, la couleur, la structure, les dimensions) pour obtenir celui-là¹. »

fig.24. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Saucisse Casquée*. Huile sur toile, 1929, 55 x 46 cm.

La saucisse casquée de Magritte figure bien la contraction des termes casque et saucisse. Le résultat est plutôt drôle, voire même extrêmement sérieux si on considère le jeu expérimental auquel s'amuse son auteur. Si le hasard objectif est au centre de cette série de contraction à laquelle se rattache habituellement les surréalistes, le contenu de l'esprit n'en est pas moins libéré par ce qui demeure enfoui en son sein : l'inconscient. L'inconscient domine pourrait-on dire le caractère dionysiaque de la création surréaliste par ce qu'il comporte de mystérieux et de cathartique. Le poète surréaliste choisit ses analogies, façonne ses métaphores et hyperboles, dans un processus d'existence où il traverse tour à tour l'âme des objets l'entourant. Celui-ci vit alors le monde comme le monde vit en retrait de sa personnalité. Et le signe, tel que l'énonçait Karl Wilhelm Ferdinand Solger, est tout aussi vrai à travers sa définition par rapport à l'image :

« Le signe est coordonné à l'image ; tous deux appartiennent à la sphère de l'entendement ordinaire : l'image appartient au domaine du jugement que je porte sur un objet déterminé, le signe au domaine de l'abstraction. Aucun des deux ne peut remplir complètement le sens du symbole, car, dans l'art, la scission entre universel et particulier s'efface². »

D'un point de vue philosophique, les mots occupent à l'intérieur de la métaphore « le retour en amont » de la pensée que se proposent de parcourir les surréalistes :

¹ A. Breton : *Perspective cavalière*, *op.cit.*, p. 56.

² K.W.F. Solger : *op.cit.*, p. 132.

« Dans la violence de la surréalité, de la plus que réalité, il faut voir la résurrection du statique au dynamique, alors que, depuis si longtemps, il n’y avait eu que décadences du dynamique au statique, alors que l’horizon culturel était caché par les ordonnateurs de pompes funèbres assignant à chaque sujet, à chaque objet sa forme en guise de cercueil¹. »

L’expérience profonde c’est ce lieu où « s’indéterminent » les mots, le sens restant à naître. C’est ce lieu en amont qui est comparable au genre tragique parce que juché sur les hauteurs, l’esprit est accaparé simultanément par le tout et le rien qui viennent neutraliser « *les cohérences systémiques* » de la langue.

Le jeu métaphorique qui, comme nous le répétons, se construit à partir de contenus éloignés et antagonistes afin de permettre à un sens caché d’émerger en surface de l’écriture ou de l’image surréaliste, suppose aussi la destruction de certains contenus propres à la réalité. Néanmoins, une part archaïque de la langue reste présente à l’intérieur du jeu opéré depuis le transfert métaphorique. La métaphore joint l’imagination à la raison et comprend l’objet et le désir :

« Toutes les métaphores changent de centre, elles vont alternativement du désir à l’objet, de l’objet au désir et l’imagination fait son œuvre loin de toutes les fonctions de la surveillance, que cette surveillance soit celle de la raison, de l’expérience ou du goût². »

Paul Ricœur qui intitule son ouvrage « La métaphore vive » indique sans nul doute à travers ce titre, la force exercée par la métaphore à tendre vers le vivant, à être la forme lexicale qui génère la vie à travers le lien sémantique.

fig.25. *Diffusion non autorisée*. Fritz Van Den Berghe, *La femme électrique*
(détail) .Gouache, 1925-1926, 47 x 61 cm.

À partir de l’exemple plastique de Fritz Van Den Berghe, les termes de femme et d’électricité se rejoignent parfaitement depuis l’effet lumineux produit par l’addition des

¹ R. Crevel : *L’Esprit contre la raison*, Paris, Pauvert, 1986, p. 326.

² G. Bachelard : *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2004, p. 299.

ampoules allumées. Entre la « femme » et l'électricité, la dualité des termes rapprochés laisse entrevoir une transversalité explicite de leur contenu, ainsi qu'un partage évident de leurs valeurs. La dualité sémantique de la métaphore, exige que le premier terme mis en jeu occupe la place d'un réceptacle accueillant le signifié du second. De cette manière, le sens symbolique s'ouvre et se transmue. Le poète surréaliste français Tristan Tzara (1896-1963) déclare au sujet de la métaphore :

« Comme le transfert, la métaphore exige deux termes qui se présentent, s'affrontent et s'opposent et qu'on réunit en reflétant sur l'un les propriétés de l'autre. Le dernier terme de la comparaison, tout en restant muet sur le sens du premier qui est déterminant, absorbe intégralement sa qualité et arrive par là à lui attribuer, « a posteriori », une nouvelle signification. Grâce à l'économie de style et au processus elliptique qui président à cette opération, on assiste à la naissance de l'image¹. »

La métaphore offre donc au regard du spectateur les objets qui, dans un rapprochement forcé et dans le cercle du sensible, se côtoient au point de fondre « l'un dans l'autre »².

Il faut qu'à l'intérieur de la fusion de chaque terme disparaisse le trop plein de visible, afin de libérer la relation invisible des choses. Le psychiatre suisse Ludwig Binswanger (1881-1966) estime quant à lui que la métaphore requiert l'imagination et le refus de tout « *désir accompli de l'image* » :

« La métaphore est la métaphysique de l'image au sens où la métaphysique serait la destruction de la physique. Le vrai poète se refuse au désir accompli de l'image, parce que la liberté de l'imagination s'impose à lui comme une tâche de refus³. »

Dans le temps du surréel, existe aussi l'apparition de la forme naissante d'une réalité dans la réalité. Parallèlement à l'union métaphorique, le poète français Paul Eluard (1895-1952) établit la correspondance entre le corps de la métaphore et celui de l'homme. Le destin de l'homme semble curieusement rejoindre celui de la métaphore :

¹ T. Tzara : *op cit.*, p. 183.

² André Breton donnera le titre « L'un dans l'autre » à l'un de ses ouvrages où il explique notamment l'importance de l'analogie dans le jeu surréaliste.

³ L. Binswanger : *op.cit.*, p. 120.

« L'homme ne se fréquente pas pour vivre. S'il veut se connaître, ce n'est pas pour durer, pour mériter le monde, mais pour « être » au monde.]... [Ni dominé, ni asservi, l'animé se mêle à l'inanimé, ils confondent leur réalité, forgent leurs forces et oublient¹. »

fig.26. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst. *La belle jardinière*. Plume et encre de chine sur papier, vers 1921-1922, 20 x 27cm.

Les collages de Max Ernst, tels que celui qui figure ci-dessus, recourent tous exclusivement au jeu métaphorique de « co-substantialisation » des signifiés. À l'intérieur de ce collage, l'œil du spectateur circule essentiellement dans la partie haute de l'image. En arrière plan, une roulotte cache la ligne d'horizon et diminue la profondeur du champ de vision. Au devant de la scène représentée, une personne à l'apparence asexuée située à droite de l'image fait face à un corps féminin dont le visage revêt l'apparence d'un héron. Avec cette œuvre, le collage devient l'équivalent plastique de la métaphore littéraire. Cela se vérifie d'autant plus facilement lorsque Max Ernst écrit à propos du collage :

« On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû, soit à leur volonté tendue – par amour de la clairvoyance vers la confusion systématique et le « dérèglement de tous les sens » (Rimbaud), soit au hasard, ou à une volonté favorisant le hasard. Hasard dans le sens où Hume l'a défini : « l'équivalent de l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons par rapport aux causes réelles des événements. »². »

Conformément à la définition de Tristan Tzara citée un peu plus haut, le spectateur peut vérifier à quel point la métaphore agit à l'intérieur de cette œuvre symbolique. Elle poursuit une progression en reflétant, en absorbant puis en attribuant a posteriori l'identité de la jeune femme à une femme-oiseau tenant en main un fouet, dont le symbole n'est pas sans rappeler le divertissement du cirque. Les propriétés de la jeune femme appartiennent désormais à l'oiseau qui est libre de déterminer à son tour le sort qu'il lui réserve. Tel que l'affirme l'écrivain allemand Thomas Mann (1875-1955) :

¹ P. Eluard : *op.cit.*, p. 64.

² M. Ernst : *op.cit.*, p. 262.

« Le poète ; devant deux affirmations contraires, avec une sorte d'infidélité souveraine, il s'amuse à en confondre les partisans en les perfectionnant l'une et l'autre. Oui, il semble qu'il domine le monde de son ironie, qui ne craint pas de trahir telle chose pour telle autre ; on dirait qu'agissent là un nihilisme profond, l'objectivité même de l'art – et de la nature – lesquels se refusent à disséquer où à juger, quelque chose d'insaisissable et d'équivoque comme la nature, comme l'elfe, un élément d'incertitude, de négation et de doute¹. »

La métaphore neutralise la dualité des termes rapprochés en les confondant chacun à l'extrême. Ce qui subsiste dans cet entrecroisement des valeurs est l'espace intermédiaire où tout semble s'accorder sans aucune certitude.

Le philologue et latiniste français Jackie Pigeaud (1937) évoque le terme condensé de « métablétique » pour définir le corps métaphorique. Selon lui, le transfert construit le moi depuis l'altérité des espaces extérieurs et intérieurs. La métaphore est le pont des signifiants, elle ouvre la circulation du sens en même temps qu'elle est le lieu de son passage. La métaphore, à l'image du pont surplombant le courant de la réalité, prédomine le langage. La métaphore ne communique pas, mais porte et transporte chaque signifié de la langue. Elle est, tout comme la surréalité, une embarcation s'évanouissant dans le langage :

« Comment doit-on penser alors l'espace de la métaphore ? Le milieu, c'est moi-même ; le lieu qui fait le lien, c'est moi ; je suis devenu autre et, ayant fait ce parcours, j'ai relié les deux. Voilà quelque chose qui heurte la raison. [...] C'est parce qu'ils sont métablétiques, si j'ose dire, que les mélancoliques sont capables de transporter, de faire un transfert (« métaphorein ») ; parce qu'ils sont transformables et transformés. En donnant un petit coup de pouce, je dirai que c'est parce qu'ils sont transportés que le transport existe. Qu'est-ce à dire ? Métaphoriser, c'est se modifier et prendre une autre posture². »

La métaphore signifie l'oxymore, c'est-à-dire le bord à bord de la disparition, le retrait des différences à travers l'union surréelle. Le corps de la métaphore qui est symbolique est ainsi comparable à celui du mélancolique romantique, à l'espace

¹ T. Mann : *Études*, Paris, Gallimard, 2006, p. 51.

² Y. Hersant : *Mélancolies de l'antiquité au XXème siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 845.

« moïque » où l'extérieur et l'intérieur sont tangibles. Les artistes emploient la métaphore pour symboliser le seuil surréel, c'est-à-dire le lieu de transfert où s'unissent les différences.

Le lecteur assidu de la « Révolution surréaliste » se rapportera sans peine au « dialogue de 1928 », un échange portant sur l'existence entre Péret et Breton :

« « B » : Qu'est-ce que l'existence ?
« P » : Une brouette renversée qui achève de pourrir sur une place publique à côté d'un cheval éventré¹. »

Ce qui se veut une simple définition de l'existence se présente plus subrepticement sous la forme d'une métaphore cachée à propos de la vie. La description de ce qui s'assimile à la vie est ici doublement marquée par l'idée centrale de la putréfaction. « La brouette renversée qui achève de pourrir » renvoie à la finitude de l'homme, tandis que la « place publique » incarne l'univers. Le « cheval éventré » indique quant à lui que quelque chose va mal ici bas sur la place publique. L'existence serait un champ de ruine où rien ne tiendrait debout et ne connaîtrait de sens certain.

Dans cet exemple concret de définition improvisée ou dite « automatique », la proximité des mots établit un sens de lecture non pas à partir de leur hypothétique mariage, mais à partir de leur divorce. Se produit alors une ouverture du sens depuis et à partir de l'éloignement de tout sentiment conscient :

« La métaphore porte une information, parce qu'elle « re-décrit » la réalité. La méprise catégoriale serait alors l'intermède de déconstruction entre description et redescription². »

La nouvelle posture qu'offre la métaphore se situe là où le sens de l'expression est à trouver dans le désert solitaire du « Soi ». Le « Soi » fait intermédiaire entre les signifiés, les fragments de sens. Le corps inconscient du « Soi » dirige le sens de la métaphore, il en est le capitaine de vaisseau. Le « Soi » et les fragments de sens deviennent Un en se réunissant, du lieu de leur hétérogénéité, dans l'énergie négative de leur corps respectif,

¹ *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°11, 15 mars 1928, p. 8.

² P. Ricoeur : *op.cit.*, p. 32.

véritable agent de mise en relation. Nul conscience ne meut la métaphore, l'origine de son sens se situe à travers l'« évanouissance » des signifiés. L'enveloppe de l'écriture surréaliste contient le sens, tandis que le sens n'apparaît qu'aux contours de sa silhouette contenante. La mise en mot se fait d'elle-même.

Chez les artistes et écrivains surréalistes, la traversée des valeurs quotidiennes facilite l'effacement de la conscience et œuvre au refoulement. À l'écoute de la censure, s'échafaude une réélaboration d'une partie de la réalité. Le sujet humain est un sujet désirant, motivé par des pulsions. Tout ce qui est absurdité, bizarrerie, provient de la censure psychique. C'est en cela que le rêve à un sens, le sens du sujet singulier. Le réel est quant à lui, l'afflux inconscient, sa fuite, son refoulement, son débordement. L'inconscience s'expose dans la solitude et le silence du corps singulier :

« J'en suis arrivé, à rien, à rien, à rien, au libre passage de toutes les images, aux statuts désordonnés des métaphores, je ne sais comment cela va tourner, et ces mots qui ne semblent pas se plier à une forme grammaticale, le mystère aux yeux de velours, de satin, de saphyr, d'agate, de garance, d'iridium¹. »

En résumé, la figure métaphorique employée par l'écriture surréaliste met en lumière la naissance de l'image à travers la conduite réelle de sens². Peut-être même, va-t-elle (la figure métaphorique) plus loin, en refondant le contenu de l'expression ; il s'imisce alors dans son articulation et joue à faire contrebalancer chaque terme :

« Une image peut se composer d'une multitude de termes, être tout un poème et même un long poème. Elle est alors soumise aux nécessités du réel, elle évolue dans le temps et l'espace, elle crée une atmosphère constante, une action continue³. »

Avec l'analogie, le jeu de mots et le cadavre exquis, la notion de hasard et l'écriture automatique, le surréalisme possède donc plusieurs dispositifs permettant de remuer en profondeur et en de nombreuses couches, le contenu objectif des mots et des signes. À

¹ *La Révolution surréaliste, op.cit.*, p. 13.

² C'est en tout cas l'hypothèse du critique d'art contemporain Frédéric Migeraud, qui déclare : « *L'image est un mouvement où les analogies opèrent des échanges permanents non seulement depuis des ressemblances mais aussi à partir de transferts typologiques, transferts de valeurs chromatiques, formelles, physiques ou cognitives (la connaissance)* ».

³ P. Eluard : *op.cit.*, p. 132.

savoir que ce qui est objectif manque à la connaissance exacte et rationnelle de l'homme. A contrario, la pensée subjective disposant déjà de ce qui a été digéré d'un terme et le répétant en son propre corps, détourne le sens originel :

« L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard et les poètes savent qu'ils peuvent toujours, sans crainte de se tromper, dire de l'un qu'il est « comme » l'autre¹. »

¹ A. Breton : *Les Vases communicants*, *op cit.*, p. 129.

Partie I : L'écriture surréaliste :
une crise des sens

Chapitre 7 : Le rêve

Pour Freud, qui, avec Bachelard, est l'un des théoriciens majeurs de l'onirisme, l'élaboration du rêve du sujet s'organise et se structure grâce à l'inconscient. Néanmoins, le rêve évacue des suites psychiques « anormales ». Cette formation de suites psychiques anormales est liée à la manière dont l'esprit censure une certaine somme de faits rencontrés lors de l'éveil en les refoulant lors du rêve.

fig.27. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La moralité du sommeil*.

Encre de Chine noire, rehauts d'encre de Chine blanche, pinceau et plume sur papier blond, 1941, 17,8 x 12,9 cm.

Le rêve est un mouvement de « compression identitaire » ; là où s'ouvre une brèche d'où peut se révéler certaines facettes « moïque », une autre se referme aussitôt, et toujours en suivant le même mouvement que celui d'une alternance entre tension et relâchement. Le rêve, à l'image d'un cœur d'homme, s'emplit et se désemplit d'images. Le rêve ré-injecte en permanence dans un circuit fermé une série de faits ou de réminiscences anciennes avec des faits nouveaux dans un instant « vide » de cette « compression ». Il s'effectue alors un irréel battement qui absorbe de manière indépendante l'énergie du corps et de l'esprit humain afin de « ventiler » toute invulsion-convulsion imaginative avec Soi et les autres. L'homme perd son statut de chasseur (cf. les écrits de Max Ernst) pour devenir « une proie », inquiété par le non-digéré de ses rêves et de son imagination véhiculés depuis le haut lieu du rapport phantasmatique et romantique entretenu avec la nature.

Le rêve projette l'image véhiculée sans prise de conscience. Le surréalisme s'efforce d'établir comme « contact tangible » du lieu de l'esprit, le corps et le réel de chaque objet, tel qu'André Breton l'eût plusieurs fois écrit et expliqué dans sa définition de la magie. Dans « *La pensée et le mouvant* », Bergson nous invite à prendre un point de l'univers et à jouer depuis ses correspondances analogiques qu'il possède avec n'importe quel autre point universel :

« Ce serait, par un puissant effort de vision mentale, de percer l'enveloppe matérielle des choses et d'aller lire la formule, invisible à l'œil, que déroule et manifeste leur matérialité. Alors apparaîtrait l'unité qui relie les êtres les uns aux autres, l'unité d'une pensée que nous voyons, de la matière brute à la plante, de la plante à l'animal, de l'animal à l'homme, se ramasser sur sa propre substance, jusqu'à ce que, de concentration en concentration, nous aboutissions à la pensée divine, qui pense toutes choses en se pensant elle-même¹. »

¹ H. Bergson : *op.cit.*, p. 257.

Nous percevons « synthétiquement » un autre sens que celui fourni par notre vue afin de nous extraire de ce centre obstruant (la tache noire de la pupille) notre passage, notre traversée aux choses. Voir, sentir, chez les surréalistes, c'est (parallèlement à la phénoménologie) laisser « advenir » les choses, les capter, puis les rassembler, « réincorporer » les retranscrire, dans un nouvel ordre différent de celui du monde. L'inconscient nous dévoile la censure produite par l'esprit. La représentation est un opus mental s'appuyant sur des traces mnésiques¹. Pour Freud notre appareil psychique dans le rêve travaille du point de vue visuel. Il existe donc concernant une part de la réalité, une réélaboration faite depuis l'écoute de la censure.

Le rêve est l'action psychique naturelle et normale qui rejette le vécu diurne de la réalité. Comme nous l'avons déjà remarqué au cours de ce chapitre, le surréalisme est en quête d'une refondation totale de la réalité. La représentation onirique exprime ce rejet grâce aux affects parvenus jusqu'au rêve. C'est ainsi que le quantum d'affect² du sujet peut prévaloir sur la représentation onirique. Le récit surréaliste fait apparaître dans sa vision du monde une différence profondément marquée chez les personnages représentés. Somatiquement, le monde onirique vient à l'homme, tandis que ce dernier reste figé. Le rêveur, tout comme le poète surréaliste à travers ses jeux de hasard, laisse advenir chaque émotion censurée de la réalité comme révélateur d'une réalité sous-jacente ou laissée pour ignorée. Le point d'ignorance relance à l'infini les phantasmes oniriques et surréalistes.

¹ Traces mnésiques : L'encyclopédie en ligne universalis nous renseigne à ce propos : « Le terme de trace mnésique a été employé dès le début du XX^{ème} siècle par les psychologues pour désigner ce qui est conservé par la mémoire. Deux points de vue se sont opposés au sujet de l'interprétation de l'évolution de la trace. Dans la perspective la plus ancienne, la trace mnésique s'affaiblit, perd progressivement les caractéristiques distinctives de la figure originale, sauf celles qui ont été accentuées dans la perception ou renforcées dans la reproduction : c'est l'oubli. Pour les théoriciens de la forme (*Gestalt*) au contraire, la trace au lieu de s'affaiblir, se stabilise dans le sens d'une « bonne » forme (aisément mémorisable) par assimilation à un objet ou par accentuation d'un détail. » (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/trace-mnesique>)

² Quantum d'affect : L'encyclopédie en ligne universalis nous renseigne sur ce terme : « Quantité d'énergie psychique, dont la production est susceptible d'accompagner toute impression psychique, le quantum d'affect (*Affektbetrag*) est d'abord une valeur (pour reprendre la traduction française proposée par Freud en 1893), c'est-à-dire qu'il possède une teneur qui, comme telle, dépasse nos instruments de mesure, mais ne s'en impose pas moins « énergiquement » au sujet. Cette valeur cependant échappe à l'appréciation, par suite de son extrême labilité : dépourvue de support, elle consiste en un processus centrifuge, mais orienté vers l'intérieur du corps, analogue aux phénomènes d'innervation motrice et sécrétoire. » (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/quantum-d-affect>).

Émettons l'hypothèse selon laquelle l'écriture permettrait aux surréalistes, pareillement au processus onirique, de refouler la réalité lors de l'élaboration de leur œuvre. Ce refoulement qui est le *motif de l'évitement du déplaisir* trouve effectivement son idéal à l'intérieur du surréalisme. L'artiste ne peut pas s'identifier en tant que témoin de la réalité, mais en tant qu'intermédiaire où se matérialisent ses sentiments :

« Tous les actes et toutes les manifestations que je remarque en moi et que je ne sais pas relier au reste de ma vie psychique doivent être jugés comme s'ils appartenaient à une autre personne et que l'on doit les expliquer en leur attribuant une vie psychique¹. »

Pour Freud, notre appareil psychique travaille visuellement dans le rêve. Et les lecteurs de la révolution surréaliste savent combien l'image occupe une place primordiale. Le rêveur ou le poète revisitent et réécrivent une part de la réalité, lors de sa réélaboration faite depuis l'écoute de la censure. Le poète étant motivé par ses désirs et ses pulsions, le lecteur doit considérer que tout ce qui incombe à l'absurdité provient de la censure psychique. Le rêve n'a ainsi de signification qu'individuellement, et doit, pour être retranscrit en littérature, faire obligatoirement l'objet d'une analyse personnelle.

La censure psychique est l'inconnue stimulant l'apparition du rêve et projetant à l'intérieur de celui-ci des signes familiers issus de la mémoire. Il existe un déplacement et un dégagement de l'inhibition du sujet passif face à la réalité, que le lecteur retrouve dans les questionnements surréalistes. Ce dégagement créé depuis le motif de l'évasion, de la fuite et de la confrontation avec l'état éveillé fonde le mythe personnel continu et multiforme d'Henri Michaux :

« Le rêveur n'est pas au courant, la coordination des images se faisant sans qu'on ait à réfléchir. L'image vient d'« elle-même » à l'appel de la similitude. La nuit « elles » se « placent » en silence sans qu'on y puisse rien. Situation complexe allant à une situation pas forcément plus simple, mais connue, classée, calmée, déminée². »

¹ S. Freud : *Métaphysique*, Paris, Gallimard, 1968, p.71.

² H. Michaux : *L'infini turbulent, op.cit.*, p. 175.

Sigmund Freud entrevoit dans son étude portant sur l'esprit (cf. *Le mot d'esprit*) une correspondance légitime avec le processus onirique. Le « logos » est au cœur du cheminement qui mène à la poursuite de nos pensées, là où elles se sont arrêtées à l'état de veille :

« Au déplacement, le rêve doit l'étrangeté déconcertante qui nous retient d'identifier en lui la continuation des pensées que nous avons à l'état de veille ; l'utilisation de non sens et de l'absurdité qu'on trouve dans le rêve a coûté à ce dernier sa dignité de production du psychisme et a conduit les auteurs à supposer comme conditions de la formation du rêve, l'effondrement des activités intellectuelles et la suspension de la raison critique, du sens moral et de la capacité logique¹. »

L'absurde naît depuis la transposition des idées. On ne peut pas ignorer ce phénomène de réminiscence et de ré-organisation à l'intérieur de la pensée diurne. Tout comme l'écriture surréaliste nous propose de le faire, il s'agit pour notre esprit, qui nous le rappelle est un espace tiers entre le corps et l'âme, d'assimiler ce qui n'a eu le temps de l'être lors de l'éveil, et de le ré-organiser suivant les mouvements de l'esprit, cette « mécanique » psycho -biologique qui nous laisse un « droit de regard » sur ses mouvements :

« Parce que tu as compris que l'état « surcomposé » ou « supra-mondain » de l'âme (qu'il ne s'agit plus de reporter à l'autre monde mais de promouvoir dans celui-ci) devait entretenir des relations plus étroites avec l'état « simple » ou « infra-mondain », le sommeil, qu'avec l'état « composé » ou « mondain », la veille, qui leur est intermédiaire². »

Le rêve est valorisé par le surréalisme car il suscite un tourbillon de réponses aux interrogations suscitées à l'état de veille. Le rêve fascine par l'insolence avec laquelle il infiltre notre âme et notre corps au repos. Cette « infiltration » imaginée, et provenant du lieu de l'irréel, nous offre la révélation du corps comme relâché et l'esprit comme éveillé. Le sujet endormi devient absent de tout sauf de son esprit. Ce postulat suppose que l'immatérialité de la signification onirique nous échappe à l'instant même de l'état somatique, et qu'elle est ridicule, voire grotesque.

¹ S. Freud : *Le Mot d'esprit*, Paris, Gallimard, 1988, p. 175.

² A. Breton : *Signe ascendant*, *op.cit.*, p. 112.

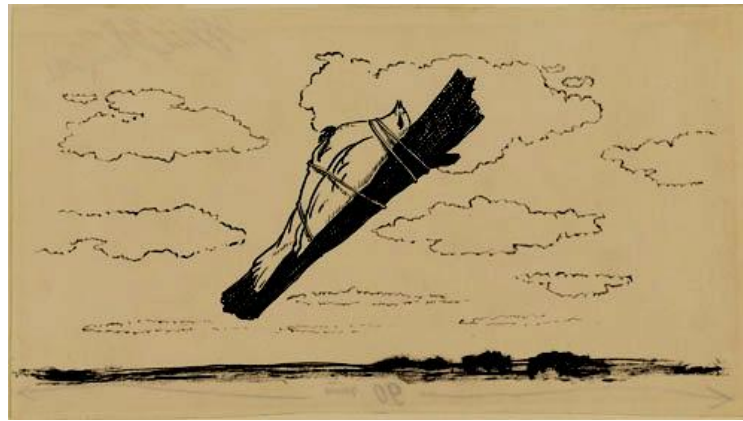


fig.28. René Magritte, *La moralité du sommeil*. Encre de Chine noire, rehauts d'encre de Chine blanche, pinceau et plume sur papier blond, 1941, 12,1 x 21,6 cm.

Le rêve est bien ce qui perturbe l'homme, car il désinhibe ce qui fut refoulé dans un premier temps, puis libère ce sens caché ou non-sens procuré par la manifestation du refoulement. Le rêve purge l'inaptitude de l'homme à considérer la réalité dans son entièreté. Il est dramatique parce qu'il rejoue des scènes passées en lieu et place du carrefour psychique. Il est le modérateur évitant à l'individu d'être déséquilibré à cause de ses passions, et le met également en garde contre des dangers plus ou moins lointains. Le rêve et le drame connaissent de nombreux points communs :

« Le rêve, non seulement aime à figurer deux opposés par une seule et même formation composite ; mais il transforme également si fréquemment en son contraire une chose provenant des pensées du rêve, que cela crée de grosses difficultés au travail d'interprétation¹. »

Le bureau des recherches surréalistes s'emploie donc, à travers la constitution progressive d'une réalité parallèle, à effectuer les mêmes actions que celles du rêve, à savoir, modérer et libérer le contenu de la réalité. Ce que nous révèle le rêve est une suite de faits entrecoupés et mélangés entre eux selon une proximité secrète et intime qui lie plusieurs événements entre eux et révèle en partie notre personnalité :

« Le surréalisme repose sur la croyance à certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au

¹ S. Freud : *op.cit.*, p. 315.

jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie¹. »

Dali qui écrit ses mémoires au rythme d'innombrables anecdotes révèle les phantasmes de son enfance, la période difficile de ses débuts entre vingt et trente ans, et rapporte constamment toutes ces réminiscences à la réalité présente de son écriture. Il façonne le temps de son existence sur les faits marquants déjà vécus. Toute explication rationnelle du rêve rend illusoire sa chronologie, son contenu et sa signification. Le rêve à l'état éveillé est égal au sentiment d'illusion. Et l'illusion est le créneau du genre comique, en même temps qu'elle est l'un des leitmotivs de la représentation surréaliste, tout cela en raison du décalage pouvant exister entre un mode de pensée et une réalité lui échappant. Mais la raison elle-même ne peut être niée, car c'est au contact du concret et de l'abstrait que naît l'absurdité onirique :

« Il est vain de nier absolument la raison. Elle a son ordre dans lequel elle est efficace. C'est justement celui de l'expérience humaine. C'est pourquoi nous voulons tout rendre clair. Si nous ne le pouvons pas, si l'absurde naît à cette occasion, c'est justement à la rencontre de cette raison efficace mais limitée et de l'irrationnel toujours renaissant². »

C'est pourquoi les théoriciens de l'ère moderne ou écrivains rattachés à l'exploration surréaliste témoignant du rêve, peuvent en raison du caractère plus ou moins intellectuel de leur écriture, perdre vite de leur sérieux :

« Dans le rêve, nous devenons souvent indifférents à la logique. Je dirai presque au risque de côtoyer le paradoxe que le tort du rêveur est plutôt de raisonner trop. Il éviterait l'absurde s'il assistait en simple spectateur au défilé de ses visions. Mais quand il veut à toute force en donner une explication, sa logique destinée à relier entre elles des images incohérentes, ne peut que parodier celle de la raison et frôler l'absurdité³. »

La réflexion des penseurs et des peintres surréalistes laisse entrevoir leur conviction à propos du rêve. Une translation des différents sens s'entremêlant dans la relation

¹ S. Dali : *op.cit.*, p. 316.

² A. Camus : *op.cit.*, p. 57.

³ H. Bergson : *L'énergie spirituelle, op.cit.*, p. 101.

entretenu entre l'homme et son univers établi permettrait d'étendre de nouvelles possibilités. Ne pas accéder à ces possibilités serait s'en remettre à l'absurdité même et primordiale de la réalité, à sa violence et à l'effroi qu'elle seule peut nous inspirer :

« L'analyse onirique a démontré, de toute évidence, que précisément, tout ce qui est considéré comme insignifiant est ce qui impressionne le plus violemment et de la manière la plus vivace notre esprit¹. »

Le poète surréaliste rétablit dans chacune de ses œuvres une vision « imagée » de son espace onirique. Cet espace principalement considéré comme celui d'un lieu de mouvance de l'esprit s'articule et ne s'explique en partie, fragment après fragment, que grâce à des mises en relation demeurant étrangères les unes aux autres. Le rêve est le rétablissement d'une réalité quotidienne refoulée à l'intérieur du vécu réel. Le rêve est chez l'homme la représentation de l'envers réaliste, tel un infini « négatif », un infini marchant en arrière depuis le point « neutre » où se forme une indétermination dramatique et où les pensées tournent le dos au siège de la raison. Le rêve restitue étrangement à l'esprit du sujet, les formes communes entre les objets et les êtres vivants ; l'enveloppe et le contenu outrepassent chacun leur statut et leur limite réelle pour permettre à l'esprit de les traverser et d'y introduire des attributs nouveaux.

Le rêve est une réécriture des conditions absurdes de la réalité. L'esprit surréaliste rapproche l'origine du monde d'une sorte de malentendu né d'une mauvaise perception et persuasion, pour susciter chez l'homme la représentation de son indétermination. Albert Camus précise bien que l'absurde est :

« La raison lucide qui constate ses limites. C'est au bout de ce chemin difficile que l'homme absurde reconnaît ses vraies raisons. À comparer son exigence profonde et ce qu'on lui propose alors, il sent soudain qu'il va se détourner². »

Le surréalisme prospère effectivement en partie sur les fondements caractéristiques de ce que fut son prédécesseur Dada (refus total de raisonnement).

¹ S. Dali : *op.cit.*, p. 126.

² A. Camus : *op.cit.*, p. 72.

Le rêve est la perception onirique qui soumet le sujet à sa propre résistance, à ses limites, depuis chaque déplacement ou condensation des signes fixant sa symbolique extérieure et intérieure. Le rêve et le surréalisme traversent le cloisonnement des habitudes et des repères quotidiens à partir desquels l'homme se sent réconforté et rassuré. Le surréalisme tâchant alors de résoudre sous forme de visions imagées les rêves ou expériences surnaturelles suscite l'état inconscient du sujet et intègre le « moi » dans une participation au monde autrement inaccessible. Chaque coupure, rupture du signifié, de l'apparence, de la cohérence, conduit le sujet vers l'effleurement de ses désirs. Le surréalisme « phantasmatisé » le monde en le « construisant » à l'image même des désirs humains : démesurés, fantastiques, grotesques ou encore érotiques. L'écriture surréaliste relate ce désir exaltant :

« Mon désir devient désir de tel sourire, de telle physionomie. Ainsi, il se limite et s'exaspère en même temps, et l'objet irréel est précisément (...) la limitation et l'exaspération de ce désir. Aussi n'est-ce qu'un mirage, et le désir, dans l'acte imageant, se nourrit de lui-même¹. »

Le rêve est l'échappatoire dans laquelle l'homme, outre son état d'inconscience, a le pressentiment d'être épié par d'autres regards. Ces regards n'ont de véritables existences que par les reflets phantasmatiques du sujet ; le rêveur ne dialogue dramatiquement qu'avec sa propre solitude. Le rêve est le lieu sacré du sujet, en ce qu'il réunit le « Moi » et le « Soi » en un même centre.

L'imagination est une élévation à l'intérieur du moi qui le porte et le supporte vers des déclinaisons spiritualisées. Cet état d'élévation intérieure est proche du rêve mais n'y correspond aucunement. Le rêve est une prise d'air du circuit spirituel. Il est métaphoriquement égal à une fête vespérale éloignée des plus proches habitations du village. C'est pourquoi l'état imaginatif est une prise de recul par rapport à son propre corps, et inversement un rapprochement très net avec son âme :

« L'imaginaire s'annonce comme une transcendance, où, sans rien apprendre d'inconnu, je peux « reconnaître » mon destin. Même en imagination, ou plutôt : surtout en imagination, je ne m'obéis pas à

¹ L. Binswanger : *op. cit.*, p. 107.

moi-même, je ne suis pas mon propre maître, pour la seule raison que je suis en proie à moi-même¹. »

Lorsque le poète surréaliste imagine, il fait état d'une démonstration intellectuelle délaissant les convenances prises avec l'extérieur. Il délivre sa part d'être aux autres et en cela vulgarise son état de penser. Le rythme, qui comme nous l'avons déjà précédemment évoqué scande la mouvance du réel, répète à l'intérieur du rêve des fragments de temporalité ayant comme ultime devoir de s'achever :

« Le rêve ne comporte le sens de la répétition que dans la mesure où celle-ci est justement l'expérience d'une temporalité qui s'ouvre sur l'avenir et se constitue comme liberté². »

Chez l'individu, le rythme régulier des réminiscences à l'intérieur du rêve permet à son esprit d'évacuer les actes manqués et non réalisés du passé. Le rêve rejoue les fictions du passé les unes après les autres afin de laisser leur place aux suivantes. Le rêve rend consécutives des bribes de temporalité revenues du passé et nous projetant hors du présent. Le courant onirique crée des séries d'ondines temporelles s'échouant hors de l'esprit.

Le rêve chez les surréalistes bouscule toutes les dimensions connues et contenues à travers l'acte de perception pour créer directement depuis le lieu de l'esprit une imaginative « quatrième dimension » :

« Dans le rêve, ou bien je sais que je rêve, ou bien si je ne le sais pas, c'est quand même l'envers des choses qui m'apparaît, ou bien leur profondeur ; on voit les choses de l'intérieur ; la perspective est différente. C'est comme si on voyait les choses, non pas de haut en bas, mais de bas en haut, comme si on était au fond d'un gouffre entre des parois de montagne et comme si on apercevait, du fond du gouffre, toute la paroi jusqu'au sommet et le ciel³. »

La perspective onirique est « intérieure » et toute sa symbolique est « inversée ». Eugène Ionesco, à propos d'une vue provenant du fond d'un gouffre, rappelle ainsi

¹ *Ibid.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 83.

³ E. Ionesco : *op.cit.*, p. 48.

l'allégorie de la Caverne. Peut-être même est-ce ce que l'on peut apercevoir à l'intérieur de l'œuvre de Salvador Dali représentée ci-dessous :

fig.29. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *À la recherche de la quatrième dimension*. Huile sur toile, 1979, 122,5 x 246 cm.

Le rêve décloisonne les limites du corps et de la raison à partir desquelles les sens de l'homme se forment. Grâce au rêve, l'homme récupère toutes les possibilités perdues et jamais réalisées. L'homme, grâce à l'irréel onirique, découvre son chemin intérieur tel que semble l'illustrer l'œuvre de Dali. Mais nous pourrions oser la comparaison un peu plus loin avec ce qu'écrit Gaston Bachelard entre le parcours du promeneur et celui du rêveur et ainsi dire que son chemin se confond avec une vaste plaine :

« La plaine est fuyante, elle est un mouvement de fuite qui, sous ses parallèles amoncelées, emporte, dissous l'horizon. Ainsi finit le monde : une ligne, un ciel, rien. Au loin la terre ne travaille pas. Alors tout s'anéantit¹. »

Cette définition du lointain suggère un jeu de miroir porté sur les éléments de l'univers eux-mêmes. Le ciel et la terre s'écrasent. À partir de notre perception, tout devient tangible à l'intérieur du paysage.

Le rêve restitue sous forme de métamorphose l'identité du sujet : il incarne successivement ce qu'il perçoit pour en faire des objets « sien » du lieu rétroactif de ses propres réminiscences. Il se réapproprie à l'intérieur de ses rêves toutes les facettes inhibées de l'espace de la réalité, ne pouvant re-marquer son passage dans le déroulement réel de l'existence. C'est ainsi que le surréalisme œuvre à rendre permanent avec l'onirisme, tout lien susceptible de prolonger la puissance du sujet vers son lieu de désir. Le rêve dématérialise un corps de manière à désempir un esprit saturé de faits fictifs. L'espace du rêve possède un double sens de circulation, venu à la fois du sujet et y retournant ; à l'image des calembours et des métaphores. Ce que le rêve redistribue depuis l'espace réaliste apporte une surréelle transparence dans la mise en relation entre chacun des termes, mais éloigne le sujet de sa propre connaissance. L'onirisme et le

¹ G. Bachelard : *Le Droit de rêver*, Paris, Puf, 1970, p. 77.

surréalisme formeraient donc la possibilité chez l'homme-rêveur de comprendre le monde en y intégrant pleinement ce dernier en son sein.

Le surréalisme propose à l'homme de connaître d'autres « ailleurs » qu'à l'intérieur de son moi. Le surréalisme pris comme produit de l'onirisme rend mouvant et insaisissable l'espace propre du sujet. L'homme-rêveur est un être devenant multiple et singulier à la fois ; sa part d'humanisme s'applique en fragment sur chaque objet devenant « révélateur » de son être et constitue sa métamorphose intime. Le surréalisme est la colonne infinie négative du sujet, autrement dit, qui tend à se diriger vers l'aval du Moi. Tout comme à l'intérieur du rêve, la « chair enveloppe » du corps est le lieu sacré où se transfigure chaque forme périphérique. Le rêve démasque « archaïquement », par recoupage et condensation symbolique, l'envers de l'être. L'individu se désincarne à l'intérieur de ses rêves ; c'est à cet endroit qu'il effleure d'autres pensées, non-digérées. L'espace onirique vise le « devenir » du non-digéré réel. C'est sans doute au cours de cette séquence entre « non-digéré » et « digéré » qu'adviennent les événements et les éléments plastiques issus des métaphores et des métamorphoses propres au surréalisme. Le rêve pérennise le trouble et l'indétermination identitaire en écartant l'un ou l'autre des schèmes mentaux du sujet ; chez Breton les « ruisseaux » gauche ou droit coulent ensemble parallèlement mais ne se rejoignent jamais :

« La perception et la représentation mentale ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d' « une » faculté unique, originelle... dont il existe trace chez le primitif et chez l'enfant. Cet état de grâce, tous ceux qui ont le souci de définir la véritable condition humaine, plus ou moins confusément aspirent à le retrouver... On peut systématiquement, à l'abri de tout délire, travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur¹. »

¹ A. Breton : *Arcane 17*, *op.cit.*, p. 131.

Partie II :

Le genre comique :

le luxe du réflexe psychique

Chapitre1 :
Le luxe du réflexe psychique

Étymologiquement, le mot comique désigne à partir de 1531 sous la forme adjectivale « ce qui possède un rapport au théâtre et à la comédie » (cf. l'ouvrage « *comiques* » de Raoul de Presles). Cette définition est un emprunt au terme latin de *Comicus*. En 1689, le sens de ce mot s'affine et signifie un peu plus exactement « *ce qui attire le rire, et ce qui est plaisant* » d'après une définition citée dans l'esthétique de Richter.

Charles Baudelaire qui parcourt les fêtes foraines observe les facettes de la comédie et de la tragédie à l'intérieur même de ce qui convient d'appeler la réalité :

« Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique »¹.

Le comique serait l'imitation de la réalité. Quant au grotesque, celui-ci fait effectivement appel à l'imagination lorsqu'il réunit toutes les déclinaisons de la vie pour juxtaposer les règnes végétaux et animaux ainsi que minéraux en un ensemble mixte. Ce que le surréalisme fait par ailleurs aussi, mais dans une moindre mesure.

Le sujet comique qui se veut discret par principe ne l'est absolument pas. Il se fait remarquer malgré son fait parce qu'il exprime autour de lui un profond déséquilibre. Ce déséquilibre lui appartenant et étant son objet à lui, est inséparable et inaltérable au fil du temps. Bien qu'il ne se sente pas non plus moralement supérieur aux autres, l'être comique ne peut également s'empêcher d'être dédaigneux et de se moquer de la solennité. Ce qu'il n'arrive pas à dissimuler est pallié par le narcissisme dont il fait preuve pour exister et trouver une quelconque raison à poursuivre sa vie. Autrement dit, l'homme comique est sans honneur, c'est-à-dire qu'il demeure infiniment sage face aux luttes violentes induites par la société. Il répond à l'absurde de la vie par l'ironie, en échappant ainsi à certaines valeurs humaines qui lui sont inaccessibles. Il reste maître à son bord en décidant de ne pas accoster sur d'autres côtes que les siennes.

Il est tout aussi vrai qu'à lire attentivement les poètes surréalistes, ceux-ci peuvent réunir et nourrir les contradictions les plus embarrassantes, contraire à leur volonté de se

¹ C. Baudelaire : *De l'Essence du rire*, Paris, Sillage, 2008, p. 27.

débarrasser des oppositions antithétiques traditionnelles. Là où le comique surgit à travers leurs écritures, une forme de conscience du monde réel peut apparaître. En conséquence, ni rire, ni pleurs ne sont issus de l'expérience comique, mais davantage des états psychologiques nés de la tristesse et de la mélancolie :

« Pour la critique française de l'époque, si Dada était la négation de tout, les surréalistes, eux, n'étaient pas négation totale, mais ils apportaient en échange un état maladif de la conscience. De plus, les surréalistes se réclamaient de Freud, étaient considérés, non pas comme ses admirateurs, mais bien comme des gens à soigner. »¹

L'objet comique se joue des apparences. Nous préférons donc le définir comme l'expression de l'intériorité même de l'homme et délivrant une part de sa vérité. Le comique offre au spectateur, selon Sigmund Freud, un plaisir préliminaire à l'humour et au rire qui en découle. Ce plaisir tire pleinement partie du jeu de fiction(s) que l'être comique élabore au sein de son imaginaire. Craindre et imaginer entre autres sa chute, sans y être confronté, suscite un réel plaisir chez cet être. À entendre Freud, ce plaisir serait nécessairement toujours présent avant le bon jeu de mot:

« Le comique produit ici tout à fait l'effet d'un plaisir préliminaire qui nous séduit, et ainsi nous pouvons comprendre que bien des mots d'esprits soient à même de renoncer totalement au plaisir préliminaire produit par les moyens habituels du mot d'esprit et ne servent que du comique comme plaisir préliminaire². »

Le genre comique est un genre latent qui anticipe le débordement de la raison.

La revue mensuelle « *La révolution surréaliste* » retranscrit un échange entre André Breton et la photographe française Suzanne Muzard (1900-1992) à la rubrique « dialogue en 1928 », où est définie de manière aphoristique l'absence de l'être :

« « B » : Qu'est-ce que l'absence ?
« S » : Une eau calme, limpide, un miroir mouvant. »³

¹ A. Masson : *Le Vagabond du surréalisme*, op.cit., p. 67.

² S. Freud : op.cit., p. 279.

³ *La Révolution surréaliste*, op.cit., p. 7.

L'effet comique peut être considéré, suivant cet extrait du « dialogue en 1928 », comme une absence tendant vers une présence, tandis que le genre tragique semble être une présence qui tend vers une absence. La forme comique approche la vie de manière décalée, elle s'installe dans le non-vivant pour créer des corps mixtes (cf. les tableaux de Magritte). L'objet/sujet comique approche toute sa vie d'une présence existentielle qu'il brûle de connaître. Dans le genre tragique, c'est la vie, qui, par peur d'être reprise trop tôt, se heurte à la mort. La fiction s'installe au cœur du dialogue entre les idées et leurs possibilités sous-latentes mais jamais entrevues. Le genre comique s'imprègne d'une anxiété constante à propos de la vie :

« L'abolition momentanée du monde réel confère au sentiment comique son caractère spécifique : la conscience de la réalité est en effet inséparable d'un sentiment de crainte et d'angoisse, qui, pour être diffus et enfoui dans l'ombre du subconscient, n'en imprime pas moins à l'âme humaine une obscure et vague inquiétude ; c'est de cet élément de crainte de la vie que le comique délivre¹. »

Le rire délivre l'homme comique de la crainte qu'il éprouve sur le déroulement de sa vie. Certes, le corps exprime l'angoisse de la conscience, mais uniquement grâce au miroir de l'âme réfléchissant ses troubles à l'extérieur (cf. l'échange précédemment cité entre André Breton et Suzanne Muzard). Le personnage ou la chose comique est donc réfractaire à la vie. L'essence de l'irréalité constitue une vie construite et faite à partir du « rien ». Le sujet comique se dirige vers l'existence malgré l'angoisse de la vie. Le comique délivre de l'angoisse : il devance le réel.

La crainte et l'angoisse, véritables aiguilles de l'identité comique, influencent le comportement de l'homme. Celui-ci projette à l'intérieur de son esprit des images fausses à partir des raisonnements erronés de sa part. Ces erreurs apparaissent comme étonnamment voulues et fabriquées de toutes pièces parce que calmant l'anxiété. En faisant cela, l'homme comique peut croire plus facilement en la fausseté même de sa perception des choses et des gens. La conséquence de cette bizarrerie est la prédominance d'une réalité imaginaire en rupture avec le monde. Claude Saulnier définit le sens comique tel le « *luxé du réflexe psychique* » :

¹ M. Chapiro : *L'illusion comique*, Paris, Puf, 1940, p. 54-56.

« Le comique qui s’amuse de la fiction, la considérant comme telle, est le luxe de la fiction : c’est une fiction de fiction. Le jeu esthétique y est poussé à l’extrême, puisque, plus que l’art encore, qui cependant offre le cas unique d’une émotion de luxe, fiction de la réalité, détournée de toute fin pratique, immédiate, le comique, fiction de la fiction, est encore plus inutile : c’est « le luxe du réflexe psychique »¹. »

La fiction de la fiction définie par Claude Saulnier consiste pour le sujet dit « comique » à croire en l’image fausse de la fausseté même. La psychanalyse du genre comique nous apprend que l’homme se trompe doublement, telle une répétition fatale d’appréciation. L’homme comique ne sait pas apprécier le monde tel qu’il existe.

La source du comique est, selon le penseur français Claude Saulnier (XX^e siècle)², l’irréel. À l’instar de l’effet obtenu par le comique, l’irréel consiste en une amplification d’une crainte fictive chez le sujet. La crainte du sujet ne devient finalement comique que lorsqu’elle se dégonfle tel un ballon de baudruche. Si elle vient à se confirmer, alors le tragique l’emporte. L’angoisse est l’ingrédient nourrissant la réaction comique de l’homme à propos du monde qui l’entoure. Saulnier déclare ainsi :

« La source du comique est l’irréel. Cela se comprend facilement, si l’on reconnaît, d’une part, que « toutes les émotions sont en rapport avec la crainte ou le désir d’assurance » et que, d’autre part, l’attente du rieur est inspirée « par la crainte et non par l’espérance ». L’étrange est une invitation à la peur : la peur est manquée, si l’étrange s’avère irréel. Mais le familier aussi est une source de comique, parce que son manque d’autonomie peut le faire paraître sous les aspects d’un moins de vouloir : il devient irréel aussi, par rapport au rieur³. »

fig.30. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Le monde poétique II*. Huile sur toile, 1926, 98,2 x 74 cm.

¹ C. Saulnier : *Le Sens du comique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1940, p. 76-77.

² Comme au sujet de Marc Chapiro, très peu d’informations sont diffusées autour de cet auteur, notamment en ce qui concerne sa biographie.

³ *Ibid.*, p. 22.

Tout comme la vision comique qui s'illustre ci-dessus, c'est-à-dire qui englobe et comprend un tout fictif produit de l'imagination, la vision surréaliste se situe au-dedans de l'univers. La vision comique est cosmique, au sens où elle ne s'éteint jamais et comprend les inclusions des choses les unes à l'intérieure des autres. Dans une lettre adressée au Pape, le groupe surréaliste écrit :

« C'est avec l'œil du dedans que je te regarde, ô Pape, au sommet du dedans. C'est du dedans que je te ressemble, moi, poussée, idée, lèvre, lévitation, rêve, cri, renonciation à l'idée, suspendu entre toutes les formes, et n'espérant plus que le vent¹. »

« *Le réflexe psychique* » permet donc à la figure comique de compenser son manque de présence dans le monde, grâce à une activité purement intellectuelle. L'être comique assimile discrètement et sans partage des idées que lui communique la société. L'être comique incarne un monde autonome soutenu par de la fiction. Le théoricien prussien St Schütze (XIX^e siècle) écrit parallèlement à l'idée d'irréalité inhérente au phénomène comique :

« Le comique est une aperception ou une conception, qui éveille par moments la sourde conscience que la nature se joue sereinement de l'homme, quand il croit agir en toute liberté ; de sorte que son indépendance restreinte est tournée en dérision par rapport à une liberté supérieure². »

Le sujet comique reste inhibé au stade premier de sa vie, c'est-à-dire au stade narcissique. Il n'aspire ni à la vie ordinaire ni à la mort, mais se complait dans son jeu erroné où le « hasard objectif » règne en maître et anime ses idées et ses rêves. À l'irréalité comique coïncide l'imprégnation du Moi dont elle dépend étroitement et une tendance appuyée à la mélancolie dont l'être se drape. Elle enlace de la sorte une réalité étendue, avançant sous le couvert du sérieux et de la répétition pour mieux marteler l'ennui de l'existence, prometteur d'une régénération.

La pensée comique cherche un recoin où se reposer, où arrêter son flot :

¹ *La Révolution surréaliste*, N°3, *op.cit.*, p. 17.

² A. Michiels : *Le Monde du comique et du rire*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 338.

« Ce qui en moi fut indéniable, je n'ai jamais eu la tentation d'en faire part à qui que ce soit. Au contraire l'instable, l'inquiet exigent une proclamation. La pensée en mouvement ne désire rien de plus que se figer dans une forme, car, de l'arrêt marqué, naît l'illusion de ce définitif dont la recherche est notre perpétuel tourment¹. »

L'incomplétude ou la désolation parsème le registre comique. La réalité comique n'arrive pas à s'ériger convenablement, captive de la fixité des signifiés ordinaires. L'autre singularité de la pensée comique est qu'elle demeure une pensée narcissique, ne délivrant aucun sentiment de partage, mais au contraire de distance :

« La pure et simple acceptation d'« un cavalier monté sur son cheval » (le cavalier courrait léger monté sur son cheval), et les suppositions que cela implique (idées inhérentes de vélocité, de position horizontale du cheval et verticale du cavalier, etc.), apparaît à notre esprit comme quelque chose de tout à fait irréel et confus, au moment où nous jugeons ledit ensemble par nos seuls instincts². »

Au lieu de former des agrégats de sens, la combinaison comique des signifiés ne se réalise pas, au contraire, elle s'écroule. Cet écroulement est directement lié au fait qu'il n'y a pas de dynamique préexistante au sein même de l'irréalité. Ce qui fonde une réalité se trouve présent dans le réel. Il faut donc de la grandeur pour constituer une entité réaliste qui puisse devenir autonome.

L'homme comique reste superficiel, et peut-être aussi par bien-être personnel dans le commencement permanent d'une vie. Chez cet être, aucune entrée en relation n'est envisagée avec le monde. La vie sommeille en lui, mais ne s'y réveille jamais. Au contraire, il est davantage absent de la réalité qui l'entoure :

« Je ne peux pas me reposer, ma vie est une insomnie, je ne travaille, je ne dors pas, je fais de l'insomnie, tantôt mon âme couchée sur mon corps debout, mais jamais il n'y a sommeil pour moi, ma colonne vertébrale a sa veilleuse, impossible de l'éteindre. Ne serait-ce pas la prudence qui me tient éveillée, car cherchant, cherchant, et cherchant, c'est dans tout indifféremment que j'ai chance de trouver ce que je cherche puisque ce que je cherche je ne le sais³. »

¹ R. Crevel : *Mon Corps et moi*, *op.cit.*, p. 52.

² S. Dali : *op.cit.*, p. 89.

³ H. Michaux : *Qui je fus*, *op.cit.*, p. 199.

De même, le besoin de consumer la vie ne se fait nullement ressentir. Le salut et l'idéal comique sont l'oubli, l'inaccomplissement et le vide. La figure du rêveur solitaire est un bon exemple de genre comique. Celui-ci, lorsqu'il est en proie à ces propres angoisses provenant d'une réalité qu'il ne peut ignorer, oublie un peu plus qui il est et laisse l'univers diriger son être. En cela, la réalité peut être source de comique lorsque celle-ci anime le caractère vivant d'un être qui ne l'est point. Cet effet d'illusion émanant de la réalité suscite le sourire :

« L'homme isolé lui-même parcourt aujourd'hui trop d'évolutions intérieures et extérieures pour qu'il ose s'établir, rien que pour sa propre existence, d'une façon durable et une fois pour toutes¹. »

Le genre comique voit naître des êtres sensibles dépourvus d'attaches avec le monde, et qui néanmoins en font partie. La vie menée par l'individu comique se résume donc à une solitude assumée, malgré la traversée incessante et angoissante qu'il connaît à travers l'altérité. De ce constat répétitif, nous pouvons ajouter que seule l'intellection leur est d'un grand secours pour voyager au sein même de la réalité. Artaud écrit effectivement dans « *L'activité du bureau de recherches surréalistes* » en 1925 :

« Entre le monde et nous la rupture est bien établie. Nous ne parlons pas pour nous faire comprendre, mais seulement à l'intérieur de nous-mêmes, avec des socs d'angoisse, avec le tranchant d'une obstination acharnée, nous retournons, nous dénivélons la pensée². »

La figure du personnage comique se bâtit à partir d'un relâchement :

« Le vide et le rien ne cesseront de lui imposer leur loi. Il aura à apprendre que prendre le pouvoir signifie aussi le perdre, et que sa fin n'est pas tragique, car la tragédie a déjà pris fin³. »

À l'aune du surréalisme, le comique résulte d'une non-saturation du corps. C'est ce profond déséquilibre qui fait tanguer le personnage dans sa représentation poétique :

¹ F. Nietzsche : *Humain, trop humain*, Paris, Librairie Générale, 1995, p. 53.

² A. Le Brun : *op.cit*, p. 104-105.

³ K. Axelos : *op.cit*, p. 77.

« Il est alors en lutte non plus avec un ensemble égal à celui qu'il représente, mais avec le néant. En tant qu'il est un monstre – assumant légèrement ce péché. L'homme n'est plus comme la bête le jouet du néant, mais le néant est lui-même son jouet – il s'y abîme, mais en éclaire l'obscurité de son « rire », auquel il n'atteint qu' « enivré » du vide même qui le tue¹. »

L'inexistence du sujet est la résultante la plus marquante du genre comique. Cette inexistence est difficile à appréhender car elle doit être comprise non comme une fatalité, mais au contraire, comme la chance d'une vie laissée sans accomplissement. Métaphoriquement l'on pourrait dire qu'il s'agit là d'une vie vierge, se tenant au seuil de l'existence et écoutant tout ce qui se passe de l'autre côté. Seul le détournement nourrit l'être comique. C'est l'un des aspects qui peut notamment résoudre le pourquoi de l'attitude sérieuse et de l'autosuffisance comique.

L'absence d'être possède une valeur comique lorsqu'elle se concrétise aussi par la lassitude que provoque la répétition des signes qui façonnent le monde. L'originalité, voilà ce qui ravive les êtres comiques. Les êtres comiques veulent échapper à la banalité qui les a déjà engloutis :

« Échapper, dans la mesure du possible, à ce type humain dont nous relevons tous, voilà tout ce qui me semble mériter quelque peine. Pour moi, se dérober, si peu que ce soit, à la règle psychologique équivaut à inventer de nouvelles façons de sentir². »

L'ironie du sort voudrait ainsi que le sujet comique ne puisse jamais se connaître, portant en lui la réponse à son identité qui ne cesse de lui échapper constamment. Il envoie aux autres la clé de sa propre solution mais ces derniers ne la lui rendent pas :

« Révolution de cette contradiction apparente par l'idée du sacré en tant que communication, projeter au dehors, donner en partage ce que l'on a de plus intime ; ce « soi » le plus secret, le projeter « hors de soi »³. »

¹ G. Bataille : *op.cit.*, p. 109.

² A. Breton : *Les Pas perdus*, *op.cit.*, p. 15.

³ M. Leiris : *L'Homme sans honneur*, Paris, Jean Michel Place, 1994, p. 125.

Le regard que les autres lui portent lui fait très gravement défaut, car il diffuse un sentiment frôlant la négation. Ce que l'homme comique ne parvient à ressentir dans sa relation avec l'univers, l'homme tragique lui, le ressent pleinement. Le personnage au caractère comique, pour autant qu'il ait un caractère, démasque les énigmes cachées par la nature dans son impossible parcours mené vers Soi :

« Je prends conscience, je crois, quand je ne suis plus sur les traces des autres, sur des traces, ou quand je ne suis plus moi-même à ma propre suite. Je reviens aux sources, à la source. Je me ressaisis. Tout est illusion, nous dit-on. Je dirais plutôt que tout est illusions.

fig.31. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Perspective 2*. Huile sur toile, 1950, 81 x 60 cm.

René Magritte qui peint *Perspective 2* (1950), renvoie directement à l'œuvre du *Balcon* de Manet. L'œuvre originale fut critiquée en son temps pour sa composition trop moderne, où les barreaux du balcon prirent une place tout aussi importante que les personnages eux-mêmes. L'œuvre fut composée d'une façon semblable au cadrage que proposait déjà la photographie. Magritte fait tomber un voile thanatique sur chaque protagoniste. La vie semble subsister toujours inmanquablement au travers de chaque cercueil, par effet de superposition entre l'œuvre originale et la parodie :

« La simple présence théâtralisée du corps ne suffit pas. Encore faut-il que celui-ci accomplisse physiquement certaines actions pour que la magie de la mise en scène puisse avoir lieu¹. »

Seule démarche possible car on ne peut créer un avant et un après Manet. Les personnages sont toujours présents, on pourrait de manière comique dire qu'ils sont toujours figés dans la même position, celle du cercueil :

« La fiction d'un objet matériel isolé n'implique-t-elle pas une espèce d'absurdité, puisque cet objet emprunte ses propriétés physiques aux relations qu'il entretient avec tous les autres, et doit chacune de ses déterminations, son existence même par conséquent, à la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'univers² ? »

¹ J. Lageira : *La Déréalisation du monde*, Paris, Acte Sud, 2010, p. 114.

² H. Bergson : *Matière et mémoire*, Paris, Puf, 2004, p. 20.

Les personnages sont donc, à leur insu, déjà socialement morts. Et c'est ce bouleversement social auquel on emprunte tout le ridicule de la mise en scène qui est comique. Ils sont devenus anachroniques et ignorants de la nouvelle situation :

« L'anachronisme est l'unique « constante imaginative » capable d'un perpétuel « renouvellement traumatique » grâce auquel il devient possible d'arracher des morceaux crus et vivants à cette chose dure et extrêmement compacte qu'est le brouillard sentimental avec lequel sont faites les joues mêmes du souvenir¹. »

Magritte régresse dans le temps et jette un voile à la manière d'un devin. La structure de chaque cercueil forme une barrière de protection, de neutralisation, de retranchement face à la lumière du monde réel :

« Le travail de condensation du rêve produit, non pas des formations mixtes, mais des images qui ressemblent complètement à tel objet ou à telle personne, à ceci près qu'un de leurs éléments, ajouté ou modifié, provient d'une autre source². »

Ce qui sonne comme un désaveu plutôt comique car leur attitude remplie de fierté reste figée et cachée par la superposition des cercueils. Le rapport au corps est ici complet car, par un excès de littéralité, ils ont déjà disparu :

« Le tragique reconnaît la réalité d'une fatalité, d'un destin, de lois régissant l'Univers, incompréhensibles parfois, mais objectives. Et cette impuissance humaine, cette inutilité de nos efforts peut aussi en un sens, paraître comique³. »

Le surréalisme est une tentative d'entrevoir le visage du réel. Comme il s'inspire du temps passé, du mouvement romantique, un certain anachronisme vient réitérer au présent l'ignorance de la forme réelle à venir. Le comique vivrait alors dans un constant rapport d'irréalité. De là l'idée que le comique est une mécanique plaquée sur du vivant :

« Exister, c'est mettre à profit notre part d'irréalité, c'est vibrer au contact du vide qui est en nous⁴. »

Le comique, lui, ne vibre pas, il est resté mort depuis sa naissance à l'intérieur d'une vie qui néanmoins l'accueille.

¹ S. Dali : *op.cit.*, p. 238.

² S. Freud : *op.cit.*, p. 78.

³ J-M Thomasseau : *op.cit.*, p. 219.

⁴ E. Cioran : *La Tentation d'exister*, *op.cit.*, p. 220.

Partie II : Le genre comique :
le luxe du réflexe psychique

Chapitre 2 : L'imprégnation du Moi

L'effet comique résulte de l'opposition existante dans la conception mentale de l'homme entre la réalité superficielle et la profondeur invisible du monde. Cette alternative se fabrique à partir du « Moi » lucide et personnel des artistes et de leurs personnages fictifs. Ce Moi est décrit par Antonin Artaud dans sa nudité et dans son inter-relation avec la réalité, et constitue la matière brute qui permettra ensuite de pétrir la forme du comique :

« Le moi de cet infirme errant et qui de temps en temps vient proposer son ombre sur laquelle lui-même a craché, et depuis longtemps, ce moi béquillard, et traînant, ce moi virtuel, impossible, et qui se retrouve tout de même dans la réalité. Personne comme lui n'a senti sa faiblesse qui est la faiblesse principale, essentielle de l'humanité. A détruire, à ne pas exister¹. »

Le Moi identitaire de l'homme (sa branche superficielle selon les psychanalystes) aspire les qualités sensibles de la réalité jusqu'au point de s'anéantir lui-même. Le contact répété du Moi avec les différentes formes du monde peut, analogiquement à la représentation ci-dessous de Magritte, s'assimiler à un « trou noir ».



fig.32. René Magritte, *L'apparition*. Huile sur toile, 1928, 81 x 116 cm.

¹ *La Révolution surréaliste*, N°2, *op.cit.*, p. 12.

Le Moi que le surréalisme présente à travers des portraits drôles, laisse entrevoir différemment la notion d'identité chez l'homme. L'identité des personnages comiques se compose à partir de détails du monde, qui, parce qu'ils se greffent sur du vivant (sur l'âme comique), quittent leurs emplacements habituels dans le monde extérieur. Sigmund Freud définit ainsi le Moi :

« Le « moi » serait la couche, - modifiée par l'influence du monde extérieur, de la réalité de l'appareil psychique, du « soi ». Vous voyez combien, dans la psychanalyse, nous prenons au sérieux les notions spatiales. Pour nous le « moi » est vraiment le plus superficiel, le « soi » le plus profond, bien entendu considérés du dehors. Le « moi » a une situation intermédiaire entre la réalité et le « soi », qui est proprement le psychique¹. »

Le genre comique intériorise le monde en même temps qu'il le rejette. La force comique est comparable à l'œuvre de Magritte « *L'apparition* » qui illustre un trou noir avalant la matière autour de lui. De ce trou noir, bordé d'un liseré de losanges colorés, naît un monde formant un lieu mystérieux continuant à aspirer ce qui se situe à sa périphérie.

Ainsi, et selon notre interprétation, l'identité de l'homme devient comique lorsque celle-ci converge d'abord vers la conscience. L'idée qu'une conscience esseulée puisse être source de comique corrobore la définition que livre l'écrivain belge Maurice Maeterlinck (1862-1911) à propos de celle-ci :

« Qui dit conscience, entend ce qu'il peut concevoir de plus défini dans le fini ; la conscience c'est proprement le fini qui se ramasse sur lui-même pour reconnaître et tâter ses limites les plus étroites, afin d'en jouir le plus étroitement possible². »

La conscience seule constitue l'essence de l'être c'est-à-dire « *Le fini qui se ramasse sur lui-même* ». Cette définition contient, selon notre raisonnement, la dimension comique de l'être jouissant du contact par lequel il découvre ses limites psychiques et corporelles. Ce plaisir, cette jouissance, c'est proprement ce que Maeterlinck nomme « *tâter ses limites les plus étroites* ».

¹ *La Révolution surréaliste*, N°9-10, *op.cit.*, p. 27.

² M. Maeterlinck : *La Mort*, Paris, Eugène Fasquelle, 1913, p. 185.

La lucidité de l'être vivant tient le rôle de modératrice entre un Soi impulsif et une réalité absurde. En respectant notre hypothèse selon laquelle le comique se concentre à l'intérieur du fonctionnement conscient, et en se plaçant du point de vue de la réalité, le spectateur peut observer à travers l'expression corporelle, l'image d'une volonté frustrée. Le sens comique de l'homme surgit de sa conscience où sont décontenancés les objets qu'elle censure :

« Le comique, et en particulier la comédie, sont l'expression de la liberté idéale infinie, et par conséquent de la vie négative infinie, ou des facultés infinies de détermination et de libre arbitre¹. »

Le comique confronte la réalité à partir de la conscience et l'« irréalise » à travers le refoulement de l'inconscience.

Le savoir se construit dans l'espace de la raison. À l'inverse, l'inconscience se forme à partir de l'esprit, c'est-à-dire à partir de l'espace tiers (qui sépare le corps et l'âme) et du libre arbitre. Dès lors, et suivant le courant de pensée de l'école Lacanienne qui considère le corps comme inconscient, le corps se présente donc comme un obstacle à l'âme. Le philosophe français Vladimir Jankélévitch (1903-1985) considère ainsi que :

« Le corps gêne l'âme et l'empêche de penser, l'alourdit par ses migraines, l'entrave par la maladie, la paralyse par la souffrance ; surtout le corps appesantit en nous, même à l'état normal, le plomb de l'égo, et transforme en gravitation la lévitation, en philautie et en égotropisme l'élan altruiste. La corporéité est donc négativité, et la vie du corps est simplement la négation à annuler : [...] l'obstacle est rendu d'un seul coup inexistant par la mort ; car la mort nihilise radicalement la négation². »

Sans corps, c'est-à-dire sans moyen d'existence (Soi), il ne reste dès lors que la conscience (Moi) et la réalité. L'aspect comique et de surcroît surréaliste révèle effectivement deux points de vue qui coïncident parfaitement par la dissolution réelle du corps et le maintien d'une réflexion (Raison). Avec le genre comique, la pensée introvertie devient le nouvel égo de l'homme, à défaut de corps :

¹ J.P. F. Richter : *Poétique ou introduction à l'esthétique*, op.cit., p. 255.

² V. Jankélévitch : *Le Pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1998, p. 232.

« Dans la plupart des cas comiques provoquant le rire, les valeurs en question n'ont été dégradées que dans une de leurs incarnations concrètes, et ne continuent pas seulement à subsister dans leur validité idéale, mais aussi à exister dans un grand nombre d'autres incarnations concrètes psychophysiques¹. »

Le refoulement psychique qu'opère le rêve illustre cette percée de la pensée vis-à-vis du corps. Bien qu'au contraire le rêve et le genre comique n'occupent pas le même terrain psychanalytique, chacun d'entre eux exprime néanmoins l'absence du corps physique et la prééminence de l'âme à travers une saturation de la conscience. L'inconscience se déverse dans la conscience et crée ce que nous conviendrons d'appeler une « saturation » de la raison :

« En « refoulant », le « moi » obéit au principe du plaisir, que sa tâche habituelle est de modifier : il doit donc en porter la peine. La peine en sera que le « moi » aura ainsi durablement restreint son royaume². »

L'intellect propre à l'homme crée l'étincelle comique, laquelle éclaire les limites finies de sa compréhension. L'autosuffisance dont fait preuve le personnage comique illustre bien la prééminence de son savoir qui ne constitue aucunement une transitivity vers le réel :

« S'il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain, c'est que l'homme est le seul être porteur de toutes les valeurs intellectuelles et morales et pour cela le seul être à en subir la dégradation³. »

La conscience inhibe l'accomplissement du désir inconscient. Elle est le gardien de l'âme et façonne le paraître de l'homme. Le mécanisme de la conscience empêche l'émergence de « toute opération mentale supérieure à ce qui est proprement la pensée⁴. » C'est à partir de ces observations qu'il est possible d'affirmer que le comique exprime « l'exsudat de l'esprit » en même temps que la volonté d'aller au-delà. Le comique est un « tourbillon » personnel de sa propre conscience : Antonin Artaud écrit :

¹ A. Stern : *op.cit.*, p. 68.

² *La Révolution surréaliste* : *op.cit.*, p. 31.

³ A. Stern : *op.cit.*, p. 38.

⁴ *La Révolution surréaliste*, N°5, *op.cit.*, p. 23.

« Ce qui me fait rire chez les hommes, chez tous les hommes, c'est qu'ils n'imaginent pas que l'agrégat de leur conscience se défasse ; à n'importe quelle opération mentale qu'ils se livrent ils sont sûrs de leur agrégat. Cet agrégat qui remplit chacun des interstices de leurs plus minimes, de leurs plus insoupçonnables opérations, à quelque stade d'éclaircissement et d'évolution dans l'esprit que ces opérations soient parvenues¹. »

L'inhibition de la conscience à d'autres formes de perceptions et d'émotions empêche l'homme d'explorer « le cercle sensible du vivant ». La conscience ramène inlassablement l'homme à sa condition. Vouloir dépasser cette condition sans y parvenir est le propre du genre comique. Bergson écrit que l'aspect comique de l'homme naîtrait d'un rapport proche de celui des rêves : « L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves². » La littéralité serait cette surabondance de sens rencontrés ou interprétés dans la sphère du monde réel. Michel Meyer évoquant le réalisme comme base effective du monde, ce nombre infini de possibilités auxquelles le personnage comique souhaiterait répondre de manière utopique :

« S'en tenir au littéral quand c'est du figuratif qu'il faut entendre est toujours source de rire comique³. »

Le personnage comique peut-il rejoindre la société à laquelle il appartient et dont il s'est isolé ? Le comique se fiche d'une identité, il englobe en un tout les phénomènes du monde extérieur :

« L'imagination poétique ne peut être qu'une vision plus complète de la réalité. Si les personnages que crée le poète nous donnent l'impression de la vie, c'est qu'ils sont le poète lui-même, le poète multiplié⁴. »

Le registre comique se construit chez Bergson depuis une synthèse de la répétition, de l'inversion et de l'interférence des choses présentes dans l'univers commun. Ces trois opérations forment la mécanique qui éloigne l'homme de l'univers et le dirige vers les contrées de l'imaginaire :

¹ *Ibid.*, p. 23.

² H. Bergson : *Le Rire*, Paris, Puf, 1999, p. 142.

³ M. Meyer : *Le Comique et le tragique*, Paris, Puf, 2003, p. 71.

⁴ H. Bergson : *op.cit.*, p. 129.

« La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre, et par conséquent elle s'oublie elle-même, car si elle faisait sans cesse attention, elle serait continuité variée, progrès irréversible, unité indivisée¹. »

Bergson n'hésite pas à accuser la nature elle-même de produire ce phénomène linéaire d'oubli de soi-même, de recroquevillement. Il y a croisement de la pensée : l'homme par la nécessité de fonder de nouvelles communautés s'arrache de la sienne et fonde une identité qui n'aurait nullement existé s'il était resté attaché à la nature.

Dans la poursuite de cette réflexion, nous pouvons ajouter au constat précédent :

« Le corps, qui ne sort pas tout à fait viable des mains de la nature, se soulève vers l'âme qui lui donnerait la vie complète. Et l'âme regardant le corps où elle croit apercevoir le reflet d'elle-même, fascinée comme si elle fixait un miroir, se laisse attirer, s'incline et tombe. Sa chute est le commencement de la vie². »

C'est en reprenant cette dernière phrase que nous comprenons mieux ce qui lie l'homme à la vie. La chute de l'âme face à l'attraction du corps déclenche donc le commencement de la vie. Et la vie, elle, est tragique car elle est éphémère de part l'existence du corps physique et limitée de l'homme. L'âme en revanche est une forme d'être, occupant l'univers entier pour seul espace.

Sigmund Freud considère quant à lui qu'attribuer de la vie à des objets et leur attribuer une âme à partir de nos sentiments permet alors de déclencher autour de l'objet une personnification absurde, proche du comique. Car personnifier le corps neutre, dépourvu de chair et de sensibilité est absurde :

« Quand des objets m'apparaissent comiques, cela passe par une sorte de personnification qui, dans notre vie de représentation, n'est pas rare. De ces deux personnes, le moi et la personne-objet, le processus comique se satisfait ; une tierce personne peut s'y ajouter, mais elle n'est pas indispensable³. »

¹ *Ibid.*, p. 77.

² H. Bergson : *L'énergie spirituelle, op. cit.*, p. 97.

³ S. Freud : *op. cit.*, p. 264.

La personne-objet devient comique parce qu'elle rend compte d'une immobilité étrange qui attire et concentre toute notre attention.

fig.33. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Souvenir du voyage III*. Huile sur toile, 1955, 162,2 x 132,2 cm.

De la même façon, en art surréaliste, l'ombre portée des sujets révèle leur réelle présence mais néanmoins virtuelle car y laissant échapper leur grossière indétermination au monde extérieur. Comme nous le montre l'œuvre ci-dessus de René Magritte, le personnage comique n'est ni un héros ni un être burlesque, il est « minéralisé », c'est-à-dire dépossédé de son corps. L'homme, par sa volonté, retourne à l'état minéral. L'état minéral renvoie à l'immobilité du sujet/objet. La destinée est le devenir de l'homme métamorphosé qui perd l'image de sa condition originelle. La métamorphose est l'identité nouvelle ignorée du sujet suite à ce qui est sorti de son existence :

« Les architectures les plus minérales, dès la première incision, avouent des architectures à mi-chemin entre le végétal et l'animal, à mi-chemin entre ce qui se fane et ce qui saigne¹. »

Le grotesque prend alors le relais du comique, dans ce qui s'apparente plus à une métamorphose qu'à une anamorphose.

Raymond Queneau rend compte de cette esthétique grotesque lorsqu'il écrit son poème intitulé « *Pauvre type* » :

« Toto a un nez de chèvre et un pied de porc
Il porte des chaussettes
En bois d'allumette
Et se peigne les cheveux
Avec un coupe-papier qui a fait long feu
S'il s'habille les murs deviennent gris
S'il se lève le lit explose
S'il se lave l'eau s'ébroue
Il a toujours dans sa poche
Un vide-poche
Pauvre type »²

¹ R. Crevel : *L'Esprit contre la raison*, *op.cit.*, p. 304.

² R. Queneau : *op.cit.*, p. 108.

Deux termes en première ligne de ce poème nous indiquent le rapport au règne animal ; celui de la « chèvre » associé au terme de « nez », ainsi que le « porc » associé à l'image d'un « pied ». Les lignes sept et huit sont véritablement les plus importantes, car elles déterminent la tournure de ce poème. En effet, la proposition « *S'il* » introduit la projection d'une fiction, qui, comme nous l'avons déjà démontré est la vertu du genre comique. Les verbes « *explose* » et « *s'ébroue* » suggèrent, quant à eux, la libération d'un rire conséquent à cette projection de fiction typiquement comique. Enfin, le « *vide poche* » résume le portrait de Toto. Ce vide est un vide ontologique, dont personne ne peut le secourir encore moins lui-même. La figure de Toto illustre « *la permanence de l'irréel* » évoquée en début de cette partie par une citation de Michaux.

André Masson témoigne de la légèreté de l'âme lorsque l'artiste prépare et exécute son œuvre :

« La grande voie : recueillement pur, méditation parfaite avant l'action, et pendant l'exécution, « vous n'êtes plus là ». Ou, si vous préférez : votre « moi » est emporté par le vent du Cosmos¹. »

Ce dernier évoque de manière imaginative la possible transparence qui lie la nature de chaque élément avec leur non-retour ontologique. L'action surréaliste considère les objets et les sujets qui restent immobiles à travers leurs formes, qu'ils peuvent acquérir une identité calquée sur le désir ou le fantasme humain :

« La sphère de la conscience se rétrécissant dans l'action, nul qui agit ne peut prétendre à l'universel, car agir c'est se cramponner aux propriétés de l'être au détriment de l'être, à une forme de réalité au préjudice de la réalité. Le degré de notre affranchissement se mesure à la quantité d'entreprises dont nous nous serons émancipés, comme à notre capacité de convertir tout objet en non-objet². »

Le comique est, parallèlement au surréalisme, le détournement de nos agissements régis par l'ordre de l'univers extérieur :

« Je m'agite, j'é mets donc un monde aussi suspect que ma spéculation qui le justifie, j'épouse le mouvement, lequel me change

¹ A. Masson : *Le Rebelle du surréalisme*, Paris, Hermann, 1976, p. 228.

² E. Cioran, *op. cit.*, p. 13.

en générateur d'être, en artisan de fictions, tandis que ma verve cosmogonique me fait oublier qu'entraîné par le tourbillon des actes je ne suis qu'un acolyte du temps, qu'un agent d'univers caducs¹. » L'être comique se change en « générateur d'êtres entraîné par le tourbillon des actes ».

fig.34. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Ubu imperator*. Huile sur toile, 1923, 81 x 100 cm.

Le mouvement comique est, à l'image d'Ubu imperator, une toupie constamment en équilibre sur le plan de la réalité. À l'image de cette toupie tournoyante, le temps du genre comique est celui d'un présent déjà révolu se tournant vers la suite à venir. Ubu imperator quitte le temps auquel il est assujéti pour comprendre hors de la durée, quel sens donner à son être indécis :

« Retiré du présent – Il y a de grands avantages à se retirer un jour de son temps dans une certaine mesure, et pour ainsi dire, à se laisser entraîner de son rivage vers l'océan des conceptions passées du monde. De là, regardant vers le rivage, on en embrasse pour la première fois sans doute la configuration d'ensemble, et quand on s'en rapproche, on a l'avantage de le comprendre mieux en totalité que ceux qui ne l'ont jamais quitté². »

Le sujet comique est une vie en alternance entre l'objectivité qui lui est propre et la subjectivité qui lui échappe. Le déploiement comique est un retour de la pensée permettant au sujet de découvrir qui il est :

« Le surréalisme cultive la relation entre le sujet et l'objet et il élabore ainsi des conceptions du réel pour retrouver « tout ce que nous sommes » Mais retrouver ce que nous sommes n'est pas perdre conscience ; c'est augmenter notre conscience. Et notre conscience ne s'accroît que par de toujours nouvelles mises en relation. Ce sont ces mises en relation qui empêchent l'homme de se limiter, de s'aliéner en une activité partielle³. »

C'est parce que le sujet comique signale à travers son expression sa volonté d'appartenir au monde extérieur, qu'il devient l'exact reflet de ce dernier. L'identité

¹ *Ibid.*

² F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 344.

³ H. Behar : *Le surréalisme et la science*, Paris, l'Age d'Homme, 2007, p. 174.

comique fusionne avec l'invisible constituant de l'univers imaginaire. Cette fusion permet à l'homme comique de s'introduire partout et nulle part à la fois dans le territoire de la raison. George Bataille écrit à propos de l'homme à la résonance comique :

« L'être est dans le monde si « incertain » que je puis le projeter où je veux – hors de moi. C'est une sorte d'homme maladroit – qui ne sut pas déjouer l'intrigue essentielle – qui limita l'être au moi. En effet, l'être exactement n'est « nulle » part et ce fut un jeu de le saisir « divin » au sommet de la pyramide des êtres particuliers¹. »

fig.35. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Euclide* Huile sur toile, 1945, 64 x 59 cm.

Avec le portrait d'Euclide, le regard devient comique parce qu'il intègre l'exsudat de l'imagination. L'instant comique c'est l'instant où plus rien n'est à découvrir et où néanmoins demeure quelque chose de naissant : « À force de déraison, convertissons-nous en source, en origine, en point initial, multiplions, par tous les moyens, nos « moments cosmogoniques »². Le sens comique dévoile l'homme à travers son regard rempli d'effroi, loin de savoir qu'il est happé lui-même par la « géométrie continue » de ses propres « affects ». L'âme comique accumule une série d'intériorisations qui finit par s'échapper et continue son mouvement à l'extérieur, sur la nature et les objets.

¹ G. Bataille : *op. cit.*, p. 98.

² E. Cioran : *op. cit.*, p. 230.

Partie II : Le genre comique :
le luxe du réflexe psychique

Chapitre 3 :
Des insuffisances mélan - comiques

Tout au long des écritures surréalistes se croise et s'entrecroise le malaise existentiel mélancolique avec l'illusion irréaliste du comique. Henri Michaux relie la mélancolie à l'irréel lorsqu'il énonce : « Permanence de l'irréel, structures, toutes mineures maintenant, sans force, les paramètres¹. » La « *permanence de l'irréel* », comme nous le démontrerons au fil de notre étude, représente le temps comique cousu sur du « rien » nihiliste, tandis que les « *structures mineures* » seraient analogiquement les êtres mélancoliques aux « *paramètres sans force* ». Bien que la source traditionnelle du comique se rattache généralement au grotesque, nous allons vérifier que l'identité comique n'est nullement vulgaire et bassement terre à terre, mais davantage empreinte de spiritualité et de rêverie. Cette spiritualité introduit la figure distraite de l'être en proie à la souffrance de son existence, c'est-à-dire rongé par un trouble mélancolique.

Nous partons de l'idée que le comique humain ne se résume pas à la simple cause du rire. Contrairement à la pensée communément admise sur ce sujet, le genre comique tire son origine d'un tempérament profondément triste. Les individus comiques et mélancoliques partagent ensemble la caractéristique d'être des hommes d'une extraordinaire lucidité. Cette extrême lucidité leur confère des aptitudes à entrevoir la vérité là où les hommes ordinaires sont aveuglés par leur désir. Jean Tardieu est au diapason de la mélancolie lorsqu'il évoque la présence légère et quasi imperceptible du Moi anonyme :

« Moi cependant qui parle j'ai un nom
je suis celui qui est là parmi vous l'un de vous
ma bouche parle mes yeux voient mes mains travaillent
innocent ! Comme si j'ignorais que ma peau
n'est qu'une feuille mince
entre moi et la mort². »

L'apparition et la dénomination de la mélancolie existe depuis l'époque hellénique. Souvent considérée durant les premiers siècles après JC comme étant une maladie de l'âme, la mélancolie à la Renaissance change de signification. Elle n'est effectivement plus l'expression d'un malaise, mais devient un mal qui touche ceux qui ne possèdent plus le souci d'eux-mêmes. Avec la Renaissance, l'observation de la mélancolie amène de

¹ H. Michaux : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, op.cit.*, Paris, Gallimard, 1981, p. 142.

² J. Tardieu : *Une Voix sans personne*, Paris, Gallimard, 1954, p. 19.

nouvelles théories dont celle qui indiquerait qu'il s'agit bel et bien d'une disposition psychique apparaissant aux premiers âges de la vie. D'après le psychanalyste contemporain Sébastien Galland, la mélancolie se manifesterait sous la forme d'un flottement de l'âme, d'une possible extase, d'un éveil, ou d'une illumination du sujet avec les sens qui arborent son univers. Toujours selon ce changement d'appréciation, les mélancoliques ne vivraient que pour leur esprit, non pour leur corps et les plaisirs qui y sont associés. Marcel Ficin (1433-1499) faisant partie des théoriciens de l'époque moyenâgeuse, convaincu que l'activité intellectuelle amenait l'individu à se détourner des inquiétudes de son corps, nomme la mélancolie l'akedia. Pour Sébastien Galland, l'akedia, « porte la marque du diable en soi, synonyme de chute »¹.

fig.36. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Le parfum de l'abîme*. Huile sur toile, 1928, 46,6 x 33 cm.

Avec « *Le parfum de l'abîme* » du peintre belge René Magritte (1898-1967), la dimension de l'infini à la lumière du surréalisme trouve sa source dans la représentation romantique. Cet infini symbolisé par des tours fortement inclinées est un abîme qui sauve en même temps qu'un néant qui annihile les affects propres à la vie. Les hommes vivent ainsi dans une dimension finie au seuil de l'infini. S'élancer toujours plus dans les terres spirituelles est le propre du surréalisme. Cette dynamique tendant vers l'infini exprime un interminable retour à ces terres jamais côtoyées, toujours réactivées par l'infini lui-même. L'homme est le produit de la terre qui arpente la nature, dans l'espace sublime Kantien des cieux.

De plus, pour compléter notre propos sur cette toile de Magritte, nous ajoutons que la mélancolie suscite en même temps qu'elle inspire chez l'individu une mise en abîme de sa propre personne, vers un néant où toute réminiscence devient impossible : « Les rares moments de liberté sont ceux durant lesquels l'inconscient se fait conscient et le conscient néant (ou verger fou)². » Ce que l'être mélancolique cherche se situe, outre l'oubli de son existence, à l'endroit de la disparition de l'absurde condition dans laquelle il est conduit à évoluer parmi les autres. L'écrivaine et spécialiste de l'étude mélancolique Marie-Claude

¹ S. Galland : *Etude sur le génie mélancolique chez Giordano*, Université Paul-Valéry Montpellier, 12/11/2007.

² R. Char : *op.cit.*, p.126.

Lambotte affirme ainsi que l'être mélancolique ne possède aucun objet de désir, puisque les choses l'environnant sont dépourvues de consistance :

« Nous pourrions penser qu'ayant été confronté trop précocement à la « fugacité » des choses, sinon même à leur inconsistance, par la désertion du désir au lieu même de l'objet, le sujet mélancolique n'a pu que déplacer cette première expérience catastrophique sur le monde en général, afin d'en prévenir la répétition éventuelle en dénonçant l'illusion qui recouvre toute chose¹. »

L'être mélancolique, qui est inlassablement présent au fil des âges de notre civilisation, reflète à l'époque moderne qui touche à la contemporanéité de notre problématique, l'image d'un être infiniment proche de ce que nous nommons l'irréalité comique.

L'état mélancolique éclaire une dimension intérieure de l'homme et rejoint de ce fait le genre comique. La mélancolie représente chez l'homme la crainte de voir se réaliser son propre effondrement. Cette crainte, propre à ce type de tempérament, constitue une anticipation fictive du malheur permettant à l'homme de « s'accrocher » plus sûrement à la vie. C'est pourquoi nous rapprochons volontairement les âmes mélancoliques au tempérament comique, elles qui n'existent « réellement » pas et souffrent de l'absurdité de la vie. Cette souffrance mélancolique trouve son point d'origine dans une « hypertrophisation » de l'attention qui inhibe l'homme dans sa progression et sa compréhension du monde. En conséquence, la « resouvenance » se perpétue inlassablement à travers l'écoulement du temps présent. L'être mélancolique ne peut, en conséquence, envisager d'autres sensations que celles provenant directement de sa mémoire. La mémoire issue de l'état conscient développe le chaos qui, à l'image d'un océan, entoure et engloutit progressivement l'âme de l'être mélancolique:

« Tant que la conscience, épave suprême, surnageait sur les flots, l'homme en train de couler pouvait s'accrocher à cette épreuve comme à la bouée providentielle de son salut... Hélas ! La conscience du chaos s'enfonce à son tour dans le chaos ; l'arche elle-même où était déposée notre ultime espérance s'abîme corps et biens dans le Déluge universel : il n'y aura donc ni lendemain ni avenir en général. »².

¹ M.C Lambotte : *Le Discours mélancolique*, Paris, Anthropos – Economica , 1993, p. 497.

² V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 153.

fig.37. *Diffusion non autorisée*. Léon Spilliaert, *Autoportrait au miroir*. Lavis d'encre de Chine, pinceau, aquarelle, crayon de couleur sur papier, 1908, 48,5 x 63,1 cm.

Pareillement à l'illustration ci-dessus, l'élément majeur qui provoque la mélancolie dans le surréalisme est la conscience retournée vers elle-même : « La conscience est à la fois notre image dans le miroir et la buée qui le ternit quand nous nous rapprochons¹. » L'âme mélancolique incarne la « conscience du chaos » dans l'entrebâillement du présent perpétué. Le chaos est à assimiler au verbe bailler, « s'ouvrir à ». L'être humain jeté en son monde, cherche et fonde son lieu d'existence dans un « là »² concret. Le chaos est le lieu où s'ouvre la réalité et où surgit le monde propre de l'homme. Bien que n'appartenant nullement au courant surréaliste, l'œuvre du peintre belge Léon Spilliaert (1881-1946) plus proche du courant cubiste, décrit néanmoins judicieusement ce chaos grâce à la technique du lavis d'encre de Chine qui recouvre les traits de crayon. Le salon et le miroir qui composent le second plan de cette œuvre laissent effectivement filtrer une lumière irisée. L'autoportrait est éloquent quant à son esthétique de clair-obscur. Le sujet oscille symboliquement entre la lumière et la pénombre, entre l'Eros et le Thanatos. Les reflets du miroir semblent témoigner de la conscience qui forge la connaissance de l'homme.

C'est en effet, tout comme l'illustre ce lavis d'encre de Léon Spilliaert, le miroir (analogiquement ici le reflet de la conscience dirigé vers sa propre conscience) qui construit le « Moi » constitutif du sujet. Ce qui fera dire plus tard, selon le psychiatre et psychanalyste français Jacques Lacan (1901-1981), que l'image du Moi est égale à son propre reflet, « Le reflet ne reflétant que du reflet³ ». L'esthétique comique convertit l'impuissance mélancolique en volonté de vivre. La mélancolie œuvre au regroupement de soi dans la réalité en convaincant l'homme de la supériorité de son illusion. Néanmoins, la mélancolie rend l'homme malheureux et souvent ridicule à travers la recherche de son absolu :

« Le tragique contient une mélancolie et une vertu curative qu'en vérité on ne doit pas dédaigner ; tout en voulant se gagner soi-même de cette manière miraculeuse que notre époque essaie de faire sienne, on se perd soi-même et on devient comique. Aussi original que soit

¹ V. Jankélévitch : *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, op.cit., p. 87.

² Le terme de « Là » désigne le lieu central où s'opèrent les actions chez l'artiste. Ce terme est utilisé par le poète italien Giorgio Caproni (1912-1990).

³ Aubert, Cheng, Milner, Regnault, Wajcman : *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 30.

chaque individu, il est pourtant enfant de Dieu, de son temps, de sa nation, de sa famille, de ses amis ; c'est seulement en cela qu'il possède sa vérité, et si dans toute cette relativité il veut être absolu, il devient ridicule¹. »

Vivre implique chez l'être mélancolique ainsi que chez l'artiste surréaliste la métamorphose de la réalité vers sa sublimation. Or, vivre leur est impossible à l'exception de la mobilité des impressions que leur confère l'irrésolution de leur être. Chez le mélancolique, le romantique et le surréaliste, la dynamique offerte entre la réalité et leur imagination personnelle leur ouvre la possibilité d'oublier toute présence à travers celle d'autrui. Le sens venu d'ailleurs s'intériorise dans l'âme mélancolique et comble le creux déficitaire lié au manque de vie. Vivre sa mélancolie, c'est vivre à travers les autres, pour les autres, dans l'apparence d'une identité faussement réelle :

« J'ai l'intelligence méthodique, le tempérament impétueux et l'imagination mobile. M'accroître, m'alimenter de toute main, c'est là mon instinct ; l'avidité multiple et changeante, la perpétuelle disponibilité, l'élan suspendu et toujours prêt à tout, l'absence de tout pli, de toute forme, de toute routine, l'élasticité en tout sens, l'aptitude et la formabilité, au lieu du talent défini et de la forme définitive, en un mot, le caméléonisme ou le protéisme, c'est là ma forme². »

¹ S. Kierkegaard : *Ou bien... Ou bien...*, Paris, Gallimard, 1946, p. 113.

² H. F. Amiel : *Journal intime*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1973, p. 31.

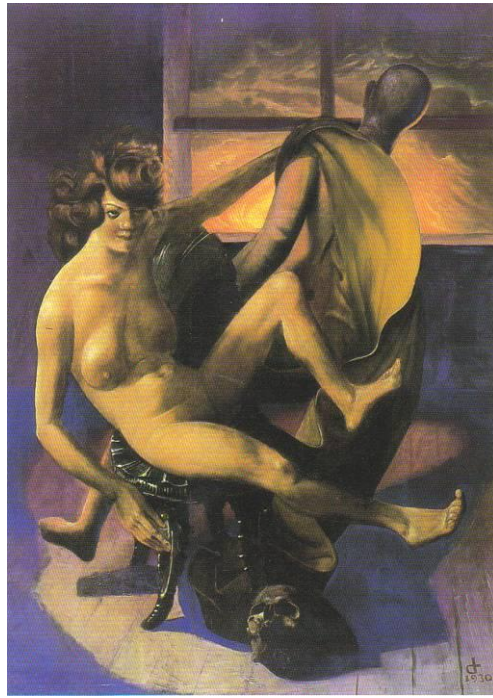


fig.38. Otto Dix, *Mélancolie*. Technique mixte sur bois, 1930, 98 x 137 cm.

La mélancolie illustrée ci-dessus par le peintre expressionniste allemand Otto Dix (1891-1969) dévoile le leurre que la réalité projette sur l'homme et qui suscite chez lui nombre de désirs. La mélancolie crée un enroulement de la réalité qui encercle et asphyxie l'âme. L'homme mélancolique fonde son espérance de vie sur la croyance en une réalité imaginaire. La mélancolie trompe l'attente du sujet car elle élabore une mythologie personnelle basée sur le ressenti de la réalité. Parallèlement à ce qui rend comique, le caractère anxieux du sujet moderne, le surréalisme rejoue de manière romantique la vie comprise dans l'espace commun de la société où prévaut l'anonymat. Là où le contraste naît, se libère la détermination et le commencement de la rêverie palliant à la souffrance réflexive :

« C'est le contraste qui nous donne conscience de notre individualité, et parce que la pensée extérieure est le réactif le plus sûr de la pensée intérieure. J'aime à produire par contrecoup, à inventer par résistance, à imaginer par complément. Prêt à tout et omnivirtuel, j'aime le choc qui fait jaillir en moi l'étincelle ; j'aime l'objet nouveau qui me polarise, me détermine, me fait réagir et par conséquent me révèle de nouveau ou réveille de l'ancien en moi¹. »

Ibid., p.120.

La métamorphose éclaire la conscience du monde et de son hétérogénéité. La métamorphose engendre un sens personnel du monde contre l'ordre. Traverser l'altérité permet de déplacer son existence vers l'oubli de sa condition et de faire surgir à travers l'oubli même, le repos de l'être. En conséquence, la métamorphose ne coïncide pas avec l'enracinement mélancolique, car ce dernier est passif et non actif. L'être mélancolique aux vertus comiques se désinvestit de toute relation avec le monde qui l'entourne et dont il dénonce l'illusion constitutive. C'est ainsi que l'être mélancolique, traumatisé par les premières expériences de son existence, marque un retrait conséquent aux choses susceptibles de le toucher car il ne désire pas revivre ce qui l'a dessaisi lors de son enfance. René Char écrit :

« Effectivement tu es en retard sur la vie,
La vie inexprimable,
La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir,
Celle qui t'est refusée chaque jour par les êtres et par les choses,
Dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés.
Au bout de combats sans merci. Hors d'elle, tout n'est qu'agonie soumise, fin grossière.
Si tu rencontres la mort durant ton labeur,
Reçois-là comme la nuque en sueur trouve bon le mouchoir aride,
En t'inclinant¹. »

L'homme mélancolique se situe dans le refus d'être qui s'inscrit conséquemment dans une courbe du « mal-être »². Ce mal-être passe de la dysthymie, c'est-à-dire du trouble de l'énergie et de la volonté jusqu'à l'athymie ayant pour conséquence une totale absence de vigueur. L'être mélancolique, qui se suicide très généralement, est happé par l'omniprésence de chaque détail constituant sa relation au monde : derrière la vie, la mort relance l'idée divine, c'est-à-dire l'accomplissement de l'âme délestée du corps. Solger (1780- 1819) écrit :

« Nous sommes englués dans l'existence, dont la vie se détourne de l'Idée – vie perdue et en soi sans aucun prix, et qui ne peut gagner signification, contenu et valeur que si l'Idée divine se révèle à travers elle. Mais cette révélation n'est possible que par la suppression de l'existence même³. »

¹ R. Char : *Commune présence*, op.cit., p. 6.

² S. Galland : op.cit.

³ P. Szondi : *Essai sur le Tragique*, Belaval, Circé, 2003, p. 34.

Si l'individu mélancolique possède tout comme l'être comique, un tempérament orienté vers les choses abstraites et intérieures, ce n'est aucunement un être atteint d'une maladie extérieure, mais plutôt atteint d'un trouble intérieur. L'écriture de Francis Ponge relate cette mélancolie où il se constitue ontologiquement grâce au monologue : « Je suis en pleine séance avec moi-même, en plein complot avec l'Ombre. Aucune parole, prononcée pour les autres, ne m'engage vis-à-vis de moi-même¹. » Aristote, qui fut l'unique penseur hellénique à considérer que l'être mélancolique n'était pas un être malade, comprit néanmoins que celui-ci vivait dans un constant déséquilibre moral. La mélancolie s'approcherait ainsi d'un état naturel. Son paradoxe, selon Sébastien Galland : l'être étant constamment en inconstance, il s'agirait là d'un « être inconstant – déconstant »². D'autre part, les mélancoliques seraient en proie à la véhémence, tout en étant des êtres fragiles capables de force : « Je vins au monde dans la difformité des chaînes de chaque être. Nous nous faisons libres tous deux. Je tirai d'une morale compatible les secours irréprochables. Malgré la soif de disparaître, je fus prodigue dans l'attente, la foi vaillante, sans renoncer³. » Leur caractère forme un oxymore qui fluctue entre un « fragile dur » ou un « dur fragile »⁴. Cette ambivalence montre aussi à quel point il existe une tension chez le mélancolique qui affecte avec force son imagination, confirmant par la même occasion qu'il ne connaît effectivement pas de limites. Le mélancolique voit tout en image, et parfois même voit des songes. C'est l'homme de l'imagination débridée. Il est un prophète et en cela peut dire la vérité⁵. Francis Ponge affirme :

« Cette inconsistance, ce côté lâche et inquiétant des idées même victorieuses que j'émetts, j'en souffre « moi-même » : c'est moi-même qui suis défait, qui n'existe plus qu'à peine, qui me juge réfutable, humilié plus encore que d'une défaite physique. Ma considération en souffre⁶. »

L'imagination tisse un lien étroit entre l'état mélancolique et l'aspect comique. Est reconnu à l'imaginaire le pouvoir de métamorphose, c'est-à-dire la capacité pour l'imagination à relier les espèces, les genres, les rêves et les différents degrés de la réalité.

¹ F. Ponge : *Nouveau recueil*, Paris, Gallimard, 1967, p. 24.

² S. Galland : *op.cit.*

³ R. Char : *op. cit.*, p. 20.

⁴ S. Galland : *op.cit.*

⁵ S. Galland : *Ibid.*

⁶ F. Ponge : *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 21.

L'imagination est la matrice des formes plastiques, notamment en ce qui concerne l'art surréaliste. L'imagination est un procédé de synthèse des contraires. L'imagination est le sens des sens :

« On ne peut pas commencer un poème sans une parcelle d'erreur sur soi et sur le monde, sans une paille d'innocence aux premiers mots. Dans le poème, chaque mot ou presque doit être employé dans son sens originel. Certains, se détachant, deviennent plurivalents. Il en est d'amnésiques. La constellation du Solitaire est tendue.]...[Le poète ne retient pas ce qu'il découvre ; l'ayant transcrit, le perd bientôt. En cela réside sa nouveauté, son infini et son péril¹. »

L'esprit imaginaire est l'organe sensoriel le plus synthétique et reste le premier corps de l'âme. Demeurant caché et agissant dans l'âme, ce sens constitue le sommet de l'être vivant. L'imagination fait le lien entre le monde de la sensation et le monde du concept. L'imagination est au dessus des sensations en tant qu'elle les éclaire, qu'elle les transforme.

Toujours d'après le psychanalyste Sébastien Galland, l'imagination est l'instrument de la raison. L'imagination est mi-extrapolation des faits qui l'unissent à la raison. L'imagination est intermédiaire entre le particularisme des sensations et l'universalisme de la raison². Il y a conciliation des contraires. L'imagination est un centre de dynamisme à l'intérieur de l'espace surréel qui tire sa force de la mélancolie. La mélancolie confère de la puissance à l'imagination. L'imagination mélancolique est l'un des greniers où la création artistique vient s'alimenter. L'imagination mélancolique remonte à l'essence de l'art qui assure la communication entre le monde sensible et le monde intelligible. L'imagination crée des empreintes, des liens, des signatures où s'affirme l'acte de langage. Le concept d'irréalité équivaut à « *se donner aux regards d'autrui* » à l'intérieur même de son propre retrait. Ou plus exactement, se donner à voir aux autres et faire état de son désespoir mélancolique, à l'image de l'œuvre intitulée « *Le coiffeur attristé par la persistance du beau temps* ». La représentation irréaliste est donc l'absence de réalité, marquée par la réalité de l'absence. René Char pose très clairement la définition du mal-être comique-mélancolique à travers ce dialogue : « De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel

¹ R. Char : *op.cit.*, p. 231.

² S. Galland : *op.cit.*

dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréfléchi qui disparaît¹. ».

fig.39. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Le coiffeur attristé par la persistance du beau temps*. Huile sur toile, 1934, 16,5 x 24 cm.

Sous le pinceau surréaliste, le visage du mélancolique porte l'éternelle ombre du désespoir. Cependant, le visage mélancolique n'y apparaît pas comme étant tragique, mais davantage comme étant comique. Pourquoi l'être mélancolique apparaît alors dans l'art surréaliste comme étant une source de comique ? Deux observations nous font remarquer un certain rapprochement entre le mélancolique et ce qui peut être défini comme comique. Tout d'abord, c'est à travers l'expression de sa présence physique diffusant un sentiment d'extrême lassitude, que l'être mélancolique laisserait voir ou imaginer son emprisonnement dans l'ici-bas de l'univers commun. Tandis que son âme y circulerait librement et se nourrirait avec avidité de la matière du cosmos. D'autre part, l'étymologie du genre grotesque [Kroupto- Kripto] désigne de manière double, le fait d'être caché en même temps que le lieu d'une grotte. La grotte est à la Renaissance le lieu de la mélancolie et de l'imagination. L'âme mélancolique surréaliste serait à ce titre comparable au retrait comique du Moi à l'intérieur de la société (grotte) :

« Je vous regarde, formes douées de vie, choses inouïes, choses quelconques, et j'interroge : « Commandement interne ? Somme de dehors ? » La terre s'éjecte de ses parenthèses illettrées. Soleil et nuit dans un or identique parcourent et négocient l'espace-esprit, la chair muraille. Le cœur s'évanouit... »². »

L'image comique et mélancolique suggère également le passage du temps. Le temps est perçu chez le sujet comique comme une fluence qui confirme un peu plus son non-engagement à l'intérieur de la vie. Le temps est le poison qui l'écartèle dans ses actions et décisions. Malgré cela, il est admiratif du temps tragique qui lie les êtres entre eux jusqu'à la mort, et voudrait en faire de même. L'obstacle qui inhibe l'être comique se situe dans l'intégration entière de la vie qui recèle en grande partie l'inconnu de l'avenir. Breton dans « Lettre aux voyantes » (1925) écrit :

¹ *Ibid.*, p. 236.

² R. Char : *Fureur et mystère*, *op.cit.*, p. 80.

« TEMPS : Qu'est-ce qu'un baromètre qui tient compte du « variable », comme si le temps pouvait être incertain ? Le temps est certain : déjà l'homme que je serai prend à la gorge l'homme que je suis, mais l'homme que j'ai été me laisse en paix¹. »

Si le temps était imparfait, l'être comique et mélancolique, intégrerait pleinement la vie. Mais puisqu'il n'en est rien, l'être comique rejette la fuite en avant du temps et de la vie. L'individu comique aux fortes affinités avec le tempérament mélancolique traverse le temps pareillement que s'il rejouait le contenu de ses réminiscences. Pour ce faire, il doit transfigurer le passé de sa mémoire pour avancer, avec un certain retard, vers l'instant où se métamorphose le présent en avenir. Autrement dit, le malaise que dégage la non-présence du sujet comique exprime l'idée que rien n'intéresse ce dernier, ni dans le temps, ni dans l'espace. Crevel écrira à propos des êtres les plus tristes et les plus malheureux qu'il eut l'occasion de rencontrer :

« Victimes de leur insuffisance, ils vont, condamnés à ne rien voir du spectacle nouveau qu'ils négligent dans un docile espoir de recommencements, dont au reste nul ne leur saurait suffire. [...] Et puis rien ne se peut exprimer de neuf ni d'heureux dans un chant déjà chanté. Les lettres, les mots, les phrases bornaient nos avenues, nos aventures. Lorsque je leur ai demandé de définir mon présent, ils l'ont martyrisé, déchiqueté². »

Contrairement à la sublime déraison dont fait preuve l'homme tragique, le personnage comique est empreint d'« Amor Fati », c'est-à-dire d'une acceptation totale de son destin. L'Amor Fati, est l'« übersehen » Nietzscheen, c'est-à-dire le « voir au-delà ». Non pas qu'il s'agisse de fatalisme, mais d'un amour du devenir en rapprochement à l'écoulement du temps. L'Amor Fati exprime un certain glissement de l'homme sur son destin qu'il ne cherche aucunement à maîtriser, afin de mieux diriger la fortune à venir. Le sujet mélancolique vit par amour de l'univers, et non par amour de son créateur. Le mélancolique rêve du ciel et de la terre, s'isole de la parole communicante, et se laisse transporter par le langage du monde.

¹ A. Le Brun : *op.cit.*, p. 123.

² R. Crevel : *Mon corps et moi, op.cit.*, p. 51-52.

fig.40. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Les cicatrices de la mémoire*. Huile sur toile, 1927, 73 x 54 cm.

Tout comme semble l'indiquer « *les cicatrices de la mémoire* », l'inquiétude mélancolique s'élabore telle une force continue provenant des phénomènes inconnus de la vie. La mémoire, bien qu'impensable sans l'oubli caractéristique du sujet comique, répète les souvenirs passés et les rappelle constamment à sa réflexion. Le passé survit à l'intérieur du Moi, sous formes de strates, c'est-à-dire de réminiscences. Paul Eluard décrit ce passé résilient et explique :

« Je me crée des sentiments. J'en souffre ou j'en suis heureux. L'indifférence peut les suivre. J'en ai le souvenir. Il m'arrive de les prévoir. S'il me fallait douter de cette réalité, plus rien ne me serait sûr, ni la vie, ni l'amour, ni la mort. Tout me deviendrait étranger. Ma raison se refuse à nier le témoignage de mes sens. L'objet de mes désirs est toujours réel, sensible¹. »

Le Moi se dissout dans le passé. L'être mélancolique-comique échoue de ce fait à exister au temps présent puisqu'il opère une « hypertrophisation réflexive ». Les éléments iconographiques des cicatrices de la mémoire sont significatifs d'une certaine mélancolie, et non pas d'une scotomisation. La porte entre-ouverte représentée au fond de ce tableau symbolise cette existence non atteignable, tandis que le cœur tenu dans la main prend l'apparence d'un visage au regard malin. C'est à partir de ces observations qu'il peut être affirmé que la mémoire est le bourreau de l'âme comique. L'angoisse du sujet comique concerne l'appréhension du temps à venir, c'est-à-dire son avènement, son inconnu.

fig.41. *Diffusion non autorisée*. Giorgio De Chirico, *Mystère et mélancolie d'une rue*. Huile sur toile, 1914, 87 x 71,5 cm.

Giorgio de Chirico représente l'être solitaire qui, en parcourant mélancoliquement l'espace, exhibe son caractère vide parallèlement aux plaines fuyantes des paysages, aux lignes fuyantes de ses architectures. René Char pour évoquer ce parcours mélancolique du monde, utilise le terme d'amble et écrit ceci :

¹ P. Eluard : *op.cit.*, p. 146.

« L'amble des morts mal morts
Sonnant à tous les vides,
A un ciel nuageux
Je me délimitais. »¹

Chez Chirico, le paysage et l'ossature de ses mannequins deviennent métaphoriquement le corps et le flottement de l'être en proie à la légèreté de l'existence. Plus exactement l'être et le paysage traversent mutuellement leurs propriétés intrinsèques. Les ombres sont les seuls dialogues possibles. Quel parcours pour l'homme, quelle motivation, quelle finalité ? L'espace semble être le seul terrain d'entente avec qui un dialogue semble s'établir. Entre le peintre et la toile, tout comme entre le poète et l'espace intime de son écriture, le sujet qui émerge endosse la pesanteur d'un malheur, celui de ne trouver plaisir en rien. Tracer une ligne, voir le temps s'envoler à chaque pas, l'homme veut s'extraire de son mal, sans y voir le chemin le lui permettant. Les idées deviennent murs, tours, s'élèvent, se croisent et se tournent le dos (cf. *Le voyage émouvant*).

L'idée de repère, ou de perte de repère (cf. *L'énigme de la fatalité*) est une autre hypothèse : la crainte de se savoir perdu ou de se perdre éternellement entre des tours, d'errer et de voir disparaître le jour. Se voir écrasé par la masse architecturale et mourir oublié de tous. Traversé et traverser, l'homme est prisonnier de soi pris depuis le lieu extérieur :

« La matière est inertie, géométrie, nécessité. Mais avec la vie apparaît le mouvement imprévisible et libre. L'être vivant choisit ou tend à choisir. Son rôle est de créer. Dans un monde où tout le reste est déterminé, une zone d'indétermination l'entourne. (...) La conscience est coextensive à la vie². »

Telle la puissance d'une forme géométrique, la « foudre » ou l' « éclair » en art est ce qui vient à notre rencontre et nous blesse. Deux entités séparées et unies parcourent donc l'ensemble de l'œuvre, le caractère de l'âme se tissant d'amitié avec le paysage. Un mariage forcé entre une réalité qui a déboussolé son homme, contraint de le supporter.

¹ R. Char : *La Nuit talismanique*, Albert Skira, 1972, p. 45.

² H. Bergson : *op.cit.*, p. 12-13.

L'imagination du poète comique saisit le virtuel présent dans son fort intérieur et lui donne corps grâce à l'écriture réelle. Le virtuel mute en réel grâce à l'action expressive du corps. L'introversion comique s'exprime donc au contact de l'extérieur grâce au révélateur de la pensée narcissique mélancolique :

« La poésie a sa source à ce point de contact douloureux du réel extérieur et de la conscience humaine – à ce point où l'homme se désole de constater la supériorité de sa conscience sur les choses – qui n'en ont pas – et qu'elle soit en grande partie esclave de ces choses. Pour détrôner ces choses au profit de sa conscience, il les nomme – et, en les nommant, il s'en empare et les domine. Mais il ne s'en empare et ne les domine qu'en les nommant comme il veut et en les pliant à sa volonté pour exprimer la réalité supérieure de son monde intérieur¹. »

Rien d'autre que la pensée elle-même ne compte plus que la vie. Et ce déni de la réalité suscite la moquerie dont souffrent ces personnages hors du temps et cependant omniprésents de leur propre temps, tant il est bien vrai que l'artiste comique regarde paisiblement la vie se dérouler sans lui, et s'en accommode parfaitement. Au cours de sa pensée, c'est lui qui façonne la vie et non la vie qui le façonne :

« La vie ne se recompose pas. Elle se laisse regarder simplement. L'imagination poétique ne peut être qu'une vision plus complète de la réalité. Si les personnages que crée le poète nous donnent l'impression de la vie, c'est qu'ils sont le poète lui-même, le poète multiplié, le poète s'approfondissant lui-même dans un effort d'observation intérieure si puissant qu'il saisit le virtuel dans le réel et reprend, pour en faire une œuvre complète, ce que la nature laisse en lui à l'état d'ébauche ou de simple projet². »

Qu'en est-il alors du surréel dans ce rapport croisé entre le concret et le fictif se révélant l'un sans l'autre ? Tout comme l'imagination occupe très exactement ici une place à la jonction du fictif et du concret. C'est lui qui bâtit le contraste entre ces deux états venus de l'esprit.

¹ P. Reverdy : *op.cit.*, p. 64.

² H. Bergson : *Le Rire, op.cit.*, p. 129.

Il n'existe pas de désaccord ou de divorce entre l'individu comique et l'extériorité de son être. Ce qui existe, c'est une remontée permanente de sa noirceur jusqu'au public. Cette noirceur d'ordre pessimiste est une vaccination contre le mal-être dont il prévoit d'être éventuellement victime en voulant s'intégrer à la vie commune. Cette noirceur est ressentie comme telle par le public qui observe le personnage comique, pour la principale raison qu'il ne cesse de perdre de son aura dès qu'il cherche à convaincre de ses bonnes intentions. Mieux vaut pour lui rester cynique et ne pas masquer ses sentiments, quitte à passer pour quelqu'un de foncièrement inapte à la vie : « Je me sais l'individu d'une espèce et, grossièrement, je demeure d'accord avec une réalité commune ; je prends part à ce qui, de toute nécessité, existe, à ce que rien ne peut retirer. Le moi = qui = meurt abandonne cet accord : lui véritablement, aperçoit ce qui l'entoure comme un vide et soi-même comme un défi à ce vide ; le moi = qui = vit se borne à pressentir le vertige où tout finira (beaucoup plus tard)¹. ».

¹ G. Bataille : *op.cit.*, p. 85.

Partie II : Le genre comique :
le luxe du réflexe psychique

Chapitre 4 : Une réalité étendue

Les collages surréalistes forment, comme nous l'avons précédemment évoqué au premier chapitre, une structure métaphorique au service d'un transfert de sens. Le genre comique agit tout autrement bien qu'il partage certaines des caractéristiques de la métaphore. L'objet même du ridicule rend visible chez l'homme une très forte propension à la réalité, à tel point que celle-ci s'immisce totalement dans son propre corps. De cette manière, l'aspect ridicule de l'homme parvient à être contemplé pour son impuissance à vivre, rendue publique, et ce à travers la faille de son corps. Plus exactement, le sujet comique vit d'une mort qu'il cultive intérieurement tout le long de son existence, et qu'il dénie formellement au contact de l'extérieur.

fig.42. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *La belle saison*. Huile sur toile, 58 x 108 cm.

L'œuvre ci-dessus du peintre allemand Max Ernst (1891-1976) rend visible le squelette d'un animal de montagne à l'allure très offensive. Cette allure virtuelle détermine clairement que l'aspect comique de cette œuvre se situe à l'intérieur du creux figuré pour chacun des organes. L'animal semble être figé par la réalité qui le pourfend. Le souffle extérieur de la réalité soutient la vie de l'animal. La réalité occupe tout l'espace de l'image, l'animal devenant objet du décor.

Néanmoins, tout sujet comique transmet des valeurs positives à l'intérieur même de sa représentation, même si la vue de son corps est établie à partir de sa décomposition physique ou qu'une déformation quelconque introduirait de la laideur. Dans la représentation surréaliste, la réalité s'empare des corps et les meut. Ce qui soutient les corps comiques ne devient plus le vide nihiliste, mais la trame de la réalité. La réalité s'empare du Moi, de l'âme, et sature la conscience du sujet. Le sujet comique devient objet ou support du fait que la réalité apparaît à travers la césure charnelle de son corps physique : « Dans la substance, creux et plein sont surimprimés et soudés. Dans le regard, deux creux font un plein : ce plein, c'est le noyau psychique, avec les ondes physiques tout autour¹. »

¹ M. De Chazal : *Le livre de conscience, op.cit.*, p. 91.



fig.43. André Masson, *Le fauteuil Louis XVI*. Huile sur toile, 1938, 73,6 x 59,7 cm.

fig.44 (droite). René Magritte, *Le thérapeute*. Gouache sur papier, 1937, 33 x 27 cm.

L'aspect comique fait état d'une virtualité résiliente à l'intérieur de l'esprit, remplaçant en permanence la réalité. Le tableau intitulé « *Le thérapeute* » peint par René Magritte en 1937 suivi en 1938 de l'œuvre d'André Masson intitulée « *Le fauteuil Louis XVI* » illustrent toutes deux l'altérité avec les sens du monde. Sans nul doute André Masson réinterprète « *Le thérapeute* » de René Magritte. La nature occupe une place prééminente à l'intérieur de ces deux tableaux, opérant une oscillation entre l'être et le non-être formant très justement le comique shakespearien. La nature propre au romantisme et à l'idéal du sublime se prolonge et se greffe dans le surréalisme où elle paraît jouer le rôle de remplaçante à l'identité enfouie du comique et à l'identité détruite du tragique :

« Ce qui vit oscille entre une perpétuelle naissance et une perpétuelle mort, ce qui bouge dans le langage, quand il se veut « autre », oscille entre l'usage et le dérèglement, entre une forme et une matière, entre la volonté et le hasard, entre sens et non-sens¹. »

¹ J. Tardieu : *Obscurité du jour*, Genève, Albert Skira, 1974, p. 46.

Les comiques se livrent à un jeu très sérieux inspirés par la seule irréalité : confondre chaque essence vivante pour en extraire les limites raisonnables et son étendue cachée, imaginée :

« Les sources coulent au milieu des campagnes, parfaites avant de s'embourber au milieu des villes, les fantômes ne sont pas des sources, mais aussi grands qu'ils apparaissent, ils sont les vrais miroirs de notre vie. Maintenant que je suis perdu pour toujours dans le sens des hommes, cela va bien faire de leur dire toutes ces choses. Je vous lègue au hasard, vous autres, spectres, nagez dans vos rivières froides sans songer qu'il y a aussi ceux-là mêmes que vous avez condamnés : les rêveurs du moment¹. »

Une des expériences de l'artiste surréaliste espagnol Salvador Dali (1904-1989) fut de se fondre physiquement dans son œuvre. Lorsqu'il commença à peindre une écaille de poisson, des mouches vinrent se coller à lui, plus précisément sur la gerçure de sa commissure des lèvres qu'il préféra garder en l'état et jouer avec : « J'étais entièrement nu et mon corps avait été aspergé par le liquide d'une bouteille de fixatif qui s'était renversée. Je suppose que c'est ce liquide qui les attirait². » L'imprégnation du Moi avec l'extérieur révèle que le liquide incorpore la chair de Dali qui, préoccupé par sa gerçure, se situe déjà à un lieu autre que celui de la réalité. La gerçure n'est pas un prétexte, mais plutôt une obsession, au contact avec sa langue, elle ordonne un rythme unique à employer pour peindre « Ma gerçure était un véritable chantier d'écailles semblable à du mica. Dès qu'on en enlevait une, une nouvelle naissait au coin des lèvres³. ».

La gerçure comme l'écaille transforme l'absence en une réapparition. L'écaille/gerçure est un guide matériel qui relance le sujet pour atteindre le lieu où tout se subsistera en l'état. Cette expérience vécue du lieu de l'objet créée jusqu'à son « géniteur créateur » est semblable à l'une des réflexions de René Crevel :

« C'est que, à la vérité (et l'œuvre de Dali est la plus émouvante illustration de cette vérité), il s'agit non de se perdre dans sa propre ombre mais de se trouver dans les choses, de chercher le perpétuel, non dans la stabilité (la stabilité n'existe pas ; elle n'est que le premier mouvement, le départ au ralenti de la décomposition) mais dans le mouvement⁴. »

¹ *La Révolution surréaliste, op.cit.*, p. 16.

² S. Dali : *Le Journal d'un génie*, Paris, La Table Ronde- Gallimard, 1964, p.186.

³ *Ibid.*, p.187.

⁴ R. Crevel : *L'Esprit contre la raison, op.cit.*, p. 330.

La figuration comique du surréalisme décrit une âme esseulée. Cette âme esseulée devient l'émanation grossière d'un corps également absent mêlant, traversant et incorporant la présence hyper-objective et l'essence spirituelle où le « Je » et « les autres » s'y entremêlent dans l'espace du Moi. Néanmoins, le « Je » émerge toujours. Le philosophe français Frédéric Paulhan (1856-1931) écrit à propos des multiples personnalités de l'homme :

« D'étranges compromis naissent et se multiplient. L'homme est double, il est lui, il est les autres. Il sent, il pense, il agit avec ses deux natures. La logique ordinaire est ici outrageusement violée, mais l'homme sent, pense et agit contradictoirement, en conformité avec sa nature contradictoire, pour parer à des conditions de vie contradictoires aussi, et de ce point de vue, il est très logique. En présence des contradictions du monde, il réagit différemment avec deux parties distinctes de sa personnalité¹. »

L'homme et les « *deux parties de sa personnalité* » évoquées par Frédéric Paulhan, nous les assimilons aux genres exclusifs tragiques et inclusifs comiques.

fig.45. *Diffusion non autorisée*. Otto Dix, *Les Joueurs de Skat*. Huile et collage sur toile, 1920, 87 x 110 cm.

Le tableau intitulé « *Les Joueurs de Skat* » illustre parfaitement l'incursion faite par la réalité violente de la guerre à l'intérieur des corps représentés autour d'une table de jeu. L'identité des joueurs est présentée de manière fragmentaire. La réalité de la guerre les a « irréalisés », laissant place aux stigmates du conflit. Leur identité devenue méconnaissable, le surréalisme touche à l'informe. La laideur est mise en lumière afin d'établir le contraste avec la beauté et ainsi élaborer une vision grotesque :

« Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée². »

¹ F. Paulhan : *La morale de l'ironie*, Paris, Félix Alcan, 1933, p. 36.

² V. Hugo : *op.cit.*, p. 203.

La laideur des personnages réunit un ensemble de détails qui rend compte de leur inexistence. Ces détails s'harmonisent avec la réalité mais ne reproduisent en aucun cas l'homme dans la puissance de son être.

fig.46. *Diffusion non autorisée*. Otto Dix, *Le Docteur Hans Koch*. Huile sur toile, 1921, 90 x 100,5 cm.

fig.47. *Diffusion non autorisée*. Otto Dix, *Portrait du peintre Adolf Uzarski*. Huile sur toile, 1923, 76 x 110 cm.

Les deux portraits présentés ci-dessus illustrent le décalage ironique entre l'attachement de l'homme à ses pensées fictives, virtuelles, et au mouvement libre et imprévisible de son corps. Le sociologue et philosophe français Georges Palante (1862-1925) entend l'ironie comme un phénomène intellectuel en indiquant à son tour que :

« Ce qui caractérise l'ironie, c'est une intellectualité très lucide, très consciente des choses et d'elle-même. Toutefois n'oublions pas que le trait essentiel de l'ironie se trouve dans cette dualité de pensée que nous avons dite, dans cette « Doppelgangerei » qui scinde l'être conscient en deux parties, qui la brise, le désagrège, le rend multiple et inconsistant à ses propres yeux¹. »

Les personnages semblent effectivement concentrés dans de profondes pensées, tandis que le relâchement de leurs corps semble suivre le fil de leur réflexion. Leurs gestuelles occupent l'espace de leur commune solitude. Ils incorporent l'inconnu de la réalité et divisent l'unité de leur « Je ». La philosophe allemande Hannah Arendt (1906-1975) affirme quant à la dualité du « Je » conscient :

« L'activité mentale [...] la pensée tout spécialement – le dialogue silencieux du je avec lui-même – peut se concevoir comme l'actualisation de la dualité originelle de la faille entre moi et moi-même inhérente à toute conscience². »

¹ G. Palante : *op.cit.*, 1909, p. 70.

² H. Arendt : *La vie de l'esprit*, Paris, Puf, 2005, p. 104.

La réalité qui les entoure rejaillit sur leur gestuelle. Chacun de leurs regards, orientés vers le lointain, se trouve être en décalage avec l'espace confiné de leur univers. Leurs regards semblent penser l'objet de leurs propres pensées. Le philosophe français François Chirpaz (1930) écrit : « Le mépris du corps repose sur une déréalisation de la matière. Puisque seul l'Esprit est l'Être, la matière n'est rien¹. ».

Parallèlement à ces deux œuvres d'Otto Dix, l'ouvrage intitulé « *Sens magique* » de Malcolm de Chazal retrace en amont l'origine de chaque chose, proposant un parcours à contre-courant. Le caractère comique de cette composition poétique résulte du fait qu'elle prend chaque objet à rebours de son existence, telle la figure du distrait qui ne retient que la finalité de ce qu'il aperçoit :

« Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie... Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, - pour rien, pour le plaisir². »

Lorsque Bergson observe la distraction des hommes et écrit à ce propos qu' « ils perçoivent pour percevoir », il décrit ce que Claude Saulnier appellera plus tard une « fiction de la fiction » propre au « luxe du réflexe psychique ». Cette intégration aux choses explique de fort bonne manière la volonté chez l'homme comique de fuir l'enveloppe de son corps pour habiter de simples objets, d'où il extrait du plaisir. L'homme comique vit ainsi pour le plaisir que lui procure le transfert psychique de l'imagination, et non pour ce que la réalité impose à vivre comme souffrances morales. L'œuvre de Malcolm de Chazal nous propose également des passages où la chronologie de chaque proposition retranscrit l'idée d'un contre courant :

« Pour attraper
Le centre
Il faut saisir
Le cercle.
Mais comme
Il y a un infini
De cercles

¹ F. Chirpaz : *Le corps*, Paris, Puf, 1977, p. 103.

² H. Bergson : *La Pensée et le mouvant*, op.cit., p. 153.

On n'arrive
Jamais
Au centre
L'infini
Sur un point
Est le néant¹. »

Les quatre premières lignes de ce poème forment un bloc que l'on qualifiera de première fiction (ou première perception). Par « Pour attraper » (L1), il faut entendre « pour comprendre » ; le « centre » (L2) étant le centre de l'homme ; « Il faut saisir » (L3) équivaut à « il faut agir » ; « le cercle » (L4) décrit de manière abstraite le périmètre des connaissances de l'homme.

Le second « bloc » de ce poème s'étire des lignes 5 à 10. « Mais comme il y a un infini de cercles » équivaut à écrire « puisqu'une infinité de connaissances nous échappe », tandis que « On n'arrive jamais au centre » signifie clairement que l'homme ne peut se connaître avec l'ensemble des dites connaissances sous-entendues plus haut.

Le troisième et dernier bloc se distingue dans les lignes 11, 12 et 13. Lorsque Chazal écrit « L'infini sur un point est le néant », il signifie que l'infinité des connaissances cachées ou non à l'homme se libère depuis et dans le néant. Autrement dit, l'addition des deux précédentes fictions se dégonfle instantanément dès que s'achève ce troisième bloc du poème.

Les mots gagnent en puissance lorsque leur écriture délivre du sens là où ils ne sont pas sensés le faire. Retournés, ils « reproduisent » le déroulement de la narration tragique, éparpillés ou juxtaposés en oxymore, leur contradiction annule leur légitimité et leur cohérence d'associations au moment de nous signifier leur message. De même qu'on ne peut supprimer ou enfouir la splendeur de la nature dans sa totalité, il nous est également impossible d'isoler chacun de ses éléments dans un ordre différent de l'harmonie initiale comme l'exprime le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) : « A vouloir supprimer l'ordre, vous vous en donnez deux ou plusieurs. Ce qui revient à dire que la conception d'un ordre venant se surajouter à une « absence d'ordre » implique une

¹ M. De Chazal : *Sens Magique*, Paris, Lachenal & Ritter, 1983, p. 85.

absurdité, et que le problème s'évanouit¹. » C'est en transposant par analogie ou connivence plusieurs éléments entre eux que l'idée d'ordre disparaît et aboutit à une manipulation venue de l'esprit. L'esprit c'est la matière, son contact, sa métamorphose, son ombre secrète qui révèle à chaque instant le contour exact de chaque objet.

Henri Michaux nous propose de son côté d'effacer en nous ce qu'il y a de diversité et de chercher une base d'où l'on puisse commencer à zéro : « *Qu'est-ce qu'une civilisation ? Une impasse* »². Michaux prône un exil intérieur. L'homme qui finit par connaître sa différence se réconcilie avec lui-même avant d'aboutir au néant. La vie est séparation et contradiction :

« Le cosmique, serait-ce la manière dont le sacré, se voilant comme transcendance, voudrait se faire immanent, la tentation donc de se fondre avec la fiction de l'univers et de se rendre ainsi indifférent aux vicissitudes harassantes du proche (du voisinage), petit ciel en qui l'on survit ou avec qui l'on meurt universellement dans la sérénité stoïcienne, « tout » qui nous abrite, en même temps que nous nous y dissolvons, et qui serait repos naturel, comme s'il y avait une nature en dehors des concepts et des noms ?³ »

La différence une fois dévoilée réunit en un « Tout » une perception unique de la vie, ce qui forge la « vraie » identité. Ce qui est valable pour l'individuation est valable pour la collectivité. Pour créer de l'identité, c'est-à-dire réunir des forces éparpillées et non investies de Volonté, il faut paradoxalement établir un retrait qui, par la non-appartenance au reste du groupe, deviendra la différence fondatrice d'une cité : « La poésie est la redécouverte de soi contre la tribu⁴. »

¹ H. Bergson : *op.cit.*, p. 109.

² H. Michaux : *op.cit.*, p. 45.

³ M. Blanchot : *op.cit.*, p. 121.

⁴ L. Ferlinghetti : *Poésie, art de l'insurrection*, Etterbeek, MaelstrÖm reEvolution, 2012, p.62.

Partie II : Le genre comique :
le luxe du réflexe psychique

Chapitre 5 :

Le sérieux : le masque de l'incongruité comique

La définition la plus communément admise de l'aspect sérieux nous indique comment regarder comme réel, important et digne de considération quelque chose ou quelqu'un. Cet aspect est essentiellement présent dans le dispositif des jeux surréalistes mêlant des bribes de réalité à des bribes de l'imaginaire. Jankélévitch, qui figure parmi les penseurs théoriciens contemporains du surréalisme, pense à ce titre qu'il n'est pas de limites clairement déterminées entre le jeu et le sérieux :

« Le jeu et le sérieux sont mêlés d'une manière si inextricable, et en des mélanges si paradoxaux qu'il devient presque impossible de déterminer la posologie du complexe et de lever l'équivoque¹. »

Cette complexité mêlant plaisir du jeu et camouflage des sentiments invite les lecteurs de la littérature surréaliste à s'aventurer dans les méandres du hasard objectif qui forme le jeu préféré de Breton, Eluard, Chazal et Char. Pour participer à cette aventure, le sérieux est requis car il est la charpente soutenant le voile léger et flottant de l'imagination présente dans chacun de nos esprits. Néanmoins, les règles du jeu ne peuvent être transgressées, sinon le sérieux perd toute sa force de persuasion et laisse alors les joueurs face à l'échec de leur désir : « Au-delà du sérieux, il y a le jeu, mais au-delà du jeu, cherchant ce qui déjoue : le gratuit, auquel on ne peut se dérober, le casuel sous lequel je tombe, toujours déjà tombé². » Le jeu, afin de ne pas tourner à la farce, doit véhiculer à l'intérieur de son dispositif une neutralité permettant à chaque protagoniste de garder ses sentiments pour lui. Seule l'ironie peut par petites touches laisser penser que l'homme n'est pas dupe du sérieux des autres. Paul Celan poétise la figure charnelle du sérieux en écrivant :

« Quelque chose nous habille,
peau-de jour, peau-de-nuit,
pour le jeu d'un suprême, épileptique
sérieux. »³.

L'aspect sérieux cache l'irréalisation comique (fiction de fiction), c'est-à-dire la finitude de l'état conscient. Le sérieux est poétisation charnelle du corps. L'être sérieux et

¹ V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 31.

² M. Blanchot : *op.cit.*, p. 25.

³ P. Celan : *Enclos du temps*, Paris, Clivages, 1985, pages non numérotées.

son pendant comique le bouffon forment facilement un seul et même personnage. Il s'agit en vérité pour l'être sérieux de se concentrer sur sa façon d'apparaître sans toutefois parvenir à empêcher sa part de l'être de s'échapper. L'homme sérieux, confronté au dilemme de la cohabitation entre la raison et le corps, s'efforce de ne montrer aucun affect avec la réalité. Cette volonté rigidifie l'apparence et grossit un peu plus la place qu'occupe la réalité chez le sujet. La réalité finissant toujours par apparaître dans l'identité du sujet comique, elle trahit son impuissance à vivre. Le philosophe prussien Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) interprète le sens comique comme s'auto-digérant :

« L'action comique réclame un dénouement plus impérieusement encore que l'action tragique. Car la contradiction du vrai en soi et de sa réalisation individuelle se manifeste encore plus profondément dans l'action comique.]...[La comédie doit aussi se soumettre à l'obligation de ne pas représenter ce qui est en soi le vrai, la raison absolue, comme ce qui est faux et se détruit de soi-même, mais au contraire comme ce qui ne laisse en réalité, à la sottise, à la déraison, aux faux rapports et aux contradictions, ni la victoire ni une durée indéfinie¹. »

Le caractère sérieux de l'homme cherche donc à préserver le « Moi » du sujet en dessous de son apparaître, le « Soi ».

fig.48. *Diffusion non autorisée*. Otto Dix *A la beauté*. Huile sur toile, 1922, 122 x 140 cm.

L'œuvre d'Otto Dix « *A la beauté* » présente le portrait d'un personnage sérieux. Le sens de cette œuvre est dispersé par les différents regards peints. Le corps du personnage central tenant un téléphone à la main s'efface progressivement à notre vue irrésistiblement attirée par les autres personnages. Le sérieux remédie au vide présent chez les êtres mélancoliques grâce au regard circonstancié d'autrui leur permettant d'exister ailleurs que dans leur propre chair, c'est-à-dire de pérégriner vers le monde de l'imagination et de la poésie:

« Le sérieux, comme on l'a vu plus haut, met partout en avant le général, et nous spiritualise tellement le cœur, qu'il nous fait voir de la poésie dans l'anatomie, plutôt que de l'anatomie dans la poésie. Le

¹ W.F. Hegel : *La Poétique*, Paris, Veuve Joubert, 1855, p. 81.

comique, au contraire, nous attache étroitement à ce qui est déterminé par les sens ; il ne tombe pas à genoux, mais il se met sur ses rotules, et peut même se servir du jarret². »

Le sérieux masque donc le vide de l'âme et dissimule l'inadaptation comique à vivre. Il en est sa protection grossière, car derrière cette palissade, l'être se déréalise, s'écroule. Être sérieux, c'est fuir l'existence derrière une apparence choisie, à la manière de l'image dont l'expression consacrée dit « *être sage comme une image* ». L'homme sérieux existe à partir de l'instant où son regard devient Autre, c'est-à-dire lorsqu'il transporte sa présence vers l'Autre. Le portrait sérieux d'un personnage invite à ce transport. Le sérieux est la panacée des hommes mélancoliques parce que grâce au regard circonstancié d'autrui, ils parviennent à exister ailleurs (dans l'imaginaire) que dans leur propre chair.

Le sérieux qui est « poésie de l'anatomie », permet donc d'oublier le sens du sujet. L'apparence sérieuse rejoint donc le point de vue focal « a-perceptif » du genre comique, car elle fonde son appartenance au monde à partir de son oubli. Néanmoins, le sérieux prête davantage à rire lorsque le sujet semble excessivement imprégné par la réalité l'entourant. Le sujet sérieux dévoile son intimité contre son gré et sublime son appartenance au monde sensible. Le poète surréaliste Jacques Baron (1906-1986) écrit à propos de la « *décadence de la vie* » :

« Je ne veux pas avoir de témoins, ni de contradicteurs, les inconséquences de ma conduite ne regardent que moi-même et les pas que je fais dans le dégoût universel n'ont pas besoin de laisser de traces. Lorsque je me retrouve dans les égouts en comptant les marches des terreurs véritables, j'aime à me frapper la poitrine et à me demander pardon pour des raisons simples et sans intelligence et pris de sourire comme les employés de banque devant un jeu de cartes¹. »

L'aspect sérieux rend concret le non-attachement à la réalité et à son absurdité. La réalité effraie la conscience de l'être sérieux qui tente de relier l'idée du « Beau Eternel », de l'idée préservée, et du sens caché de l'homme. Il cache l'embarras de vivre dans la

² J.P.F Richter : *op.cit.*, p. 322.

¹ *La Révolution surréaliste* : *op.cit.*, p. 14.

valorisation de la parole de l'autre. La solitude et son introspection en sont ses conséquences.

Sur le plan littéraire, le sérieux représente davantage le masque cachant l'imagination chez l'artiste. Ce masque cache sous l'apparence de la normalité l'incongruité de l'âme comique. Il constitue chez l'homme émotif un moyen lui permettant de rester à distance respectable des autres. Malheureusement, même sous l'apparence anonyme la plus absolue, l'aspect sérieux ne peut contenir très longtemps la liberté grossière du geste trompant la vigilance de la raison. Cette liberté mal contenue dévoile le caractère personnel de l'être imaginatif travaillant laborieusement à se faire discret. Le masque tombe et les rires répriment l'identité dénudée de l'être comique :

« C'est moins la fiction elle-même que l'« oscillation » entre la fiction et la réalité qui fait rire. « Le rire est essentiellement le passage du sérieux au non-sérieux..., une oscillation d'esprit entre le réel et l'irréel. Dans les cas extrêmes, où il semble que l'on n'ait affaire qu'au réel ou à l'irréel, seuls, il n'y aurait pas de rire s'il n'y avait oscillation de l'esprit ». [...] Il n'est que trop certain que le rire esthétique est liberté, jeu, duel et duo du réel avec l'irréel. Mais tout art ne possède-t-il pas ces trois caractères ? Tout artiste crée toujours des combinaisons irréelles de matériaux réels, pour que notre esprit passe des uns aux autres¹. »

Le sérieux peut aussi comprimer le désir de l'individu tendant vers l'objet de son imagination. Le sujet comique se prend alors au sérieux lorsqu'il désire apparaître grave. La gravité comique forge un instant de suspension, de neutralité et de fixation du sujet traversant l'état de ses propres émotions. Cette gravité est provoquée par l'anesthésie sentimentale du cœur, rendant un peu plus insensible l'homme de l'extériorité l'environnant. Michel Leiris écrit :

« J'essaye de tracer de moi une figure moins éphémère que je ne suis moi-même ; soit que, plus ambitieux et projetant fictivement ma personne dans une espèce d'intemporalité, je m'attache à transformer les choses menues ou graves qui m'arrivent et les grands événements humains que je puis côtoyer en autant de traits précisant mes contours de héros mythique ou de grand premier rôle². »

¹ C. Lalo : *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 95-96.

² M. Leiris : *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 164.

Le masque du sérieux produit par la volonté de paraître présent sans l'être véritablement s'affaïsse lorsque celui-ci ne projette plus sur autrui le fantasme d'une identité noble et respectable. Au lieu de transmettre un sentiment de grandeur, il provoque l'effet exactement inverse, en suspendant le regard d'autrui sur un Soi vidé de son énergie. Selon Chapiro :

« « La « brièveté » est de l' « essence » du comique », parce que celui-ci réside dans la découverte d'une absurdité « masquée » [...] « La fonction du « masque » explique la nécessité de la concision : l'absurdité étant admise dans le champ du réel par un effet de « surprise », il importe qu'elle apparaisse avec une certaine « soudaineté », de manière que le contrôle éliminatoire de la censure logique « n'ait pas le temps d'opérer. » C'est un escamotage, qui, comme tout autre, exige la rapidité, sous peine de perdre son effet. Il importe de n'apercevoir l'absurdité comique qu'après l'avoir admise, ce qui ne peut durer qu'un court instant¹. »

Le sérieux transmue l'apparence de l'homme en son contraire lorsque la véritable volonté de celui-ci est entrevue chez le spectateur. Dans le cadre des écritures surréalistes, cela prend la forme de petits détails s'additionnant démesurément au fil de la lecture. Salvador Dali illustre en un bon nombre de cas, cet aspect de la chose faussement sérieuse, ou sérieusement fausse : la constitution de son œuvre est ouverte à tous, se rapportant souvent aux phénomènes corporels comme guides ; salive – commissure – plaisir – testicule – cuisse – perfection frisée – rationnel – merde – force atomique – spirale logarithmique – violon masturbatoire chinois, etc.

Le propre de l'individu comique étant de se nier en tant que personnalité, il semble tout aussi vrai de dire que la solennité dont usent les individus comiques pour s'exprimer, fait généralement tomber le masque de leur personnalité, révélant par ici-même qu'ils ne parviennent pas à demeurer constamment sous l'apparence du réel. Le théoricien pessimiste, Emil Cioran affirme que la posture sérieuse est une posture protectrice ayant pour objectif principal de maintenir le sujet le plus durablement possible dans l'illusion de son imagination. Là où le masque sérieux s'efface, surgit le visage de l'angoisse. Emil Cioran déclare à propos des hommes sérieux : « Le Réel ne tient pas le coup : pourquoi prendraient-ils]...[au sérieux les théories qui veulent en démontrer la solidité ? En tout, ils

¹ C. Lalo : *op.cit.*, p. 162.

sont paralysés par la crainte¹. » Le sérieux est le rempart, le garde-fou garantissant le contenu de la chose représentée. Dans le cadre de notre étude sur les genres comiques et tragiques, nous pouvons dès lors affirmer sans trop d'hésitation, qu'à toute volonté de tendre vers le réel poétique vient se greffer le style sérieux de l'auteur. Le style sérieux de l'écriture ou de la représentation surréaliste est le plus généralement un trompe-l'œil du réel, le réel demeurant quant à lui inhabitable pour l'homme. À l'inverse, il glisse un œil dans les coulisses de l'être, c'est-à-dire dans la constitution intime du sujet extériorisée. Francis Ponge déclare que le sérieux et le ridicule renvoient au lieu singulier du sujet :

« La vérité ? Je ne comprends pas. La beauté ? Je ne comprends pas. Tel sentiment, tel désir qui porte à parler ; tel effort pour parler comme on veut parler ; le ridicule de son sérieux (de son tragique), le tragique de son insignifiance ; quel effet obtenu par telles paroles ; enfin la comédie ou le drame logique, drame dont le ressort est cette passion peu étudiée en elle-même qu'est la rage de l'expression : voilà quels pourraient être la spécialité de l'art littéraire, le lieu de ses sujets². »

Le surréalisme, en voulant surpasser le contenu de la réalité, rend sérieuses les possibilités secrètes des images métaphoriques de la pensée. De la même manière, les écrivains et les poètes surréalistes prennent au sérieux les résultats de leurs expérimentations avec les mots, ainsi que le résultat de leurs condensations et découpages sémantiques et plastiques. La réflexion surréaliste se veut sérieuse lorsqu'il s'agit de choses comiques, c'est-à-dire dépourvues d'attaches solides au monde. André Masson justifie ce besoin de neutralité sérieuse permettant au merveilleux de se libérer :

« À cette immersion dans la nuit, (dans ce que les romantiques allemands appellent le côté nocturne des choses) et à l'appel toujours désirable du merveilleux, se joignait le jeu : le jeu sérieux. Je nous revois. Nul n'était sur le point de se demander alors, étourdis que nous étions par notre magie, vaine ou efficiente, si « le contraire d'une faute n'était pas une autre faute » - ainsi, un siècle plus tôt, Friedrich Schlegel s'était posé cette question, qui illumine merveilleusement et d'un trait l'ironie romantique³. »

¹ E. Cioran : *op.cit.*, p. 101.

² F. Ponge : *Nouveau recueil, op.cit.*, p. 23.

³ A. Masson : *op.cit.*, p. 16.

Le sérieux, à trop vouloir contenir l'expression (physique pour la représentation du corps, ou langagière pour l'écriture), fait implorer le corps de la représentation poétique et devient alors non-sérieux. Le désir exacerbé de vouloir figer les codes de la société et de la langue produit un effet de soulèvement de leurs aspects vivant et spontané. Henri Michaux évoque l'expérience contraire du sérieux, le ridicule : « À coups de ridicules, de déchéances (qu'est-ce que la déchéance ?), par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation, j'expulserai de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables¹. »

Compte tenu de ces tendances qui n'épargnent ni la dignité de l'être comique, ni sa volonté de se hisser plus haut dans la considération des hommes, les poètes surréalistes décident en conséquence de casser toutes les vieilles antinomies dont l'homme est le pourvoyeur de sens. Désormais, il faudra appréhender le sens des contraires de manière différente :

« Par ailleurs, l'impérieux besoin que nous éprouvions d'en finir avec les vieilles antinomies du type action et rêve, passé et futur, raison et folie, haut et bas, etc... nous invitait à ne pas épargner celle du sérieux et du non-sérieux (jeu), qui commande celle du travail et des loisirs, de la « sagesse » et de la « sottise », etc². »

L'autre grand théoricien contemporain des surréalistes, Eugène Ionesco, n'arrive pas, quant à lui, à trouver de solution pour échapper aux antinomies évoquées précédemment par André Breton. Selon Ionesco, même le caractère sérieux ne doit pas être pris en considération, c'est-à-dire au sérieux. La vie est construite par et grâce aux mailles que représentent les valeurs opposées :

« Quelle est la bonne voie ? Peut-être l'indifférence. Ce n'est pas possible ; puisque au-delà, on ne peut pas ne pas participer ; on ne peut pas s'écarter de la manifestation puisque nous sommes plongés dedans. Considérons alors que tout est comique, prenons le parti d'en rire. Ce serait faire offense à Dieu et au monde. Nous ne pouvons planer, nous ne pouvons pas être supérieurs à la divinité, nous ne pouvons dominer le créateur, nous ne pouvons pas être plus forts que lui. C'est une aberration. Ayons de l'humour. Nous ne pouvons pas rejeter le monde. Alors prendre tout au sérieux : c'est

¹ H. Michaux : *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1961, p. 249.

² A. Breton : *Perspective cavalière*, *op.cit.*, p. 53.

ridicule également. L'esprit de sérieux tue. L'esprit de sérieux prend parti. L'esprit de sérieux fausse. Laissons-nous donc vivre : ou ne nous laissons pas vivre¹. »

La dernière phrase de ce passage de texte insinue le suicide comme recours possible à l'absurdité de l'existence. Lorsque le suicide est évoqué dans la deuxième parution de la révolution surréaliste, le sérieux ne tient pas une place constante dans chacune des réponses apportées par les participants à cette enquête. Répondre sérieusement à des sujets aussi graves, c'est nécessairement élargir le champ des réponses. À toute interrogation, doit être retenu le plus grand nombre de réponses, parmi lesquelles figurent de toute évidence le sérieux et le non-sérieux.

À lire attentivement André Masson, le sérieux et le non-sérieux formeraient un jeu qui ouvrirait de nombreuses correspondances avec la gravité du réel, d'une part, et la légèreté de l'irréel, d'autre part. Ce qui est proprement irréel n'est pas encore né mais se profile déjà à l'horizon de l'imagination. Tandis que ce qui est réel est transcendance des choses matérielles données et accessibles. Entre ces deux états, le mieux est d'« osciller » (cf. Charles Lalo en première citation) afin d'être à moitié sérieux, c'est-à-dire de ne pas être une âme « inconsistante » ou d'incarner un corps « étouffé » par son manque de possibilités. Eugène Ionesco exprime la même idée que Charles Lalo sur les vertus comiques du sérieux :

« Il faut se prendre un peu au sérieux : sinon, c'est l'inconsistance.]... [Mais si l'on se prend trop au sérieux, il n'y a plus de liberté, c'est la prison, c'est l'étouffement. On n'est vraiment plus « libre de ses mouvements ». On ne bouge plus, on est pris, on est collé aux choses, on n'a plus la distance nécessaire pour voir. Il faut être à moitié sérieux². »

L'équilibre proposé par Ionesco conseillant à l'individu d'être à moitié sérieux ne tient, à bien y réfléchir, qu'à l'unique condition que l'homme soit en mesure de mouvoir son corps et son âme afin de s'adapter au champ extérieur de l'univers commun, en même temps qu'à son champ propre, les émotions. Cet équilibre serait à ajuster constamment entre la gravité et la légèreté de la vie et reproduirait, d'une certaine manière, les

¹ E. Ionesco : *op.cit.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 55.

conditions absurdes dans lesquelles nous sommes constamment plongés à l'intérieur même de la réalité. Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple de Salvador Dali qui, dans l'une de ses autobiographies, ironise sur sa propre personne :

« Tout Paris sut bientôt que Salvador Dali était un prince de l'intelligence catalane, colossalement riche et pris d'une délirante passion pour la loufoquerie et l'excentricité stridente et catastrophique. Seuls Eluard, Breton et Picasso savaient qu'il s'agissait plutôt d'une tragédie de bonne qualité jouée à la manière réaliste qui, depuis toujours, caractérise la façon catalane¹. »

Les écrits de Jankélévitch et de Charles Lalo définissant chacun le sérieux de l'homme se rejoignent lorsqu'il s'agit de déterminer la place exacte occupée par celui-ci. Pour évoquer la vie sérieuse, Jankélévitch en revient à la même conception philosophique que Lalo, à savoir la confrontation des forces régissant les mouvements comiques et tragiques. L'être sérieux est en équilibre précaire entre le ridicule et la gravité de son existence :

« La métaphysique pourrait sans doute interpréter le Sérieux soit comme un effet de neutralisation, soit comme une neutralité originelle. Au premier sens, on parlera d'un amalgame de contraires qui s'annulent réciproquement : le Sérieux, mélange tragi-comique, serait la résultante de cet amalgame. Il peut arriver en effet que la vie sérieuse soit comme un équilibre de tensions omnilatérales l'une par l'autre neutralisées : quand la risibilité de la vie compense son tragique foncier, ou quand le tragique de la destinée assombrit les côtés risibles de l'existence, quand rien ne dépasse ni ne fait saillie, alors il est peut-être temps de parler de sérieux². »

Le sérieux ne se présenterait chez l'être dramatique que sous la forme d'une indétermination à exister. Le sérieux serait l'espace spirituel où le vide originel du comique et le désir tragique n'existeraient plus ou pas encore. Cet espace spirituel créerait également une dynamique imitée de la réalité, qui, à défaut d'occuper celle-ci, ne ferait qu'en répéter ses signifiés désormais passés. Le sérieux sanctuariserait d'une manière spirituelle le « Je » de l'identité moïque.

¹ S. Dali : *Oui, op.cit.*, p. 275.

² V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 181-182.

La volonté du poète guide son caractère sérieux jusqu'à celui du non-sérieux. Le non-sérieux refléterait la face inconsciente de la pensée, et serait étranger à tout raisonnement émanant de la lucidité. Jankélévitch considère cependant que le sérieux n'évince pas les personnages idiots, mais au contraire les inclut du fait que le sérieux est avant tout une affaire de bonne ou de mauvaise conscience : « La conscience, notamment, va du frivole au tragique, mais s'arrête avant d'atteindre l'extrémité de la tragédie. C'est donc l'intention, et non la domiciliation qui est le Sérieux : car on peut habiter l'entresol, et n'être qu'un bouffon¹. » L'intention sérieuse habite un espace partagé entre le réalisme et l'imagination. Ce chevauchement partiel de la dualité identitaire humaine ne dure qu'un instant fugace où s'extériorise l'autonomie du sujet. Felipe Jacinto personnage fictif inventé par Dali pour parler à la troisième personne du singulier de sa propre existence, relate sa relation avec Salvador Dali lors de la seconde guerre mondiale. Il relate une anecdote qui, dans le champ de notre recherche, peut s'assimiler à l'instant sérieux mêlant bouffonnerie et gravité :

« Voici ma position stratégique : le flanc gauche de mon imagination vient de contacter le flanc droit de mon réalisme, tandis que la réserve de ma technique est en marche et a promis d'arriver à temps. Dali dit aussi avec une fantastique vivacité (en s'étranglant un peu dans son armagnac) : « J'emporte avec moi un précieux appareil que j'ai inventé il y a deux mois et avec lequel je réaliserai la majeure partie de mes nouvelles peintures. Il ressemble davantage à un minuscule et fragile appareil de télévision en couleurs qu'à un affreux, rébarbatif et mécanique appareil photographique. Mais la chose la plus étonnante : il est entièrement mou ! » Et parce que je le regardai avec stupéfaction, il ajouta : « Oui ! Un œil ! »². »

Pour Schopenhauer, le sérieux s'échafaude dans les dimensions intérieures et extérieures de l'individu. Le sérieux établit une harmonie parfaite et simultanément transmise entre l'image de la réalité perçue par l'homme et la même réalité imaginée ou fantasmée. Cette parfaite correspondance entre ces deux points de vue de la réalité rend entièrement subjective l'appréciation que l'homme en fait. De ce fait, éclot immanquablement au moindre détail singulier, un décalage détruisant l'harmonie créée entre le fictif et l'imaginaire :

¹ *Ibid.*, p. 193.

² S. Dali : *op.cit.*, p. 311.

« Le contraire du rire et de l'enjouement est le « sérieux ». Le sérieux consiste donc dans la conscience de l'harmonie complète du concept, ou pensée, avec l'intuition ou réalité. L'homme sérieux est convaincu qu'il pense les choses comme elles sont, et qu'elles sont comme il les pense. C'est même pour cela que le passage du sérieux au rire est si facile et peut-être produit par un rien ; car plus cet accord, reconnu quand nous sommes sérieux, aura paru complet, et plus facilement il sera détruit même par une divergence peu importante, qui nous apparaît d'une manière inattendue. Aussi plus un homme est capable d'une entière gravité, et plus franc sera son rire¹. »

Plus le sérieux est impressionnant, plus sa chute vers le non-sérieux sera importante. Car pour rester en équilibre au sein de ses propres émotions, il conduit l'effort à s'amenuiser et à s'interrompre. Le ridicule agit alors à l'instant où l'harmonie dualiste de l'homme s'effondre sur elle-même. Il ne reste plus qu'au rire de traverser la faille d'où jaillit l'incongruité comique rendant ridicule l'honneur et la dignité souhaités mais non représentés par le sujet comique :

« Nous aurons la surprise de découvrir que, pour des raisons toutes intuitives, les grands auteurs dramatiques ont fréquemment fait du clown ou du bouffon l'agent d'un salut, le bon génie qui, malgré sa maladresse et ses sarcasmes, pousse à la roue du destin et contribue au retour de l'harmonie dans un monde que le maléfice avait perturbé². »

Pour Hegel, l'être comique prend au sérieux le non-sérieux de la vie. L'être angoissé et mélancolique attache une haute importance aux badinages sentimentaux alimentés par les relations humaines. Entrevoir avec gravité ce qui ne le mérite point est l'apanage de la pensée imaginative :

« Un personnage n'est comique qu'autant qu'il ne prend pas lui-même au sérieux le sérieux de son but et de sa volonté. Ce sérieux dès lors se détruit lui-même. En effet, le personnage ne peut embrasser aucun intérêt général important, capable de le jeter dans une collision grave ; et, lorsqu'il embrasse un pareil intérêt, il laisse seulement voir dans son caractère, que, quant à la chose en elle-même, il y tient peu et qu'il a déjà réduit à rien ce qu'il paraît vouloir réaliser dans son œuvre. De sorte que finalement l'entreprise ne paraît pas sérieuse³. »

¹ A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 780.

² J. Starobinski : *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 116.

³ W.F. Hegel : *op.cit.*, p. 113.

Le non-sérieux serait chez Hegel, à l'inverse de Schopenhauer, la négation doublée de la croyance en Soi qui ferait basculer l'homme dans le ridicule émanant de sa propre dimension. La réalité serait quant à elle bien prise en compte, trop même. C'est pour cela que le surréalisme peut faire preuve d'autant de sérieux que le romantisme allemand. Ce qui fera dire à Jean Madeligue (*Le journal du peuple*) que la plaisanterie doit être perçue comme étant la plus haute manifestation que puisse produire le sentiment sérieux. Exprimer sérieusement des choses dénuées de toute attache avec l'univers commun serait selon cet auteur la manifestation d'une humilité sans bornes. Ainsi il écrit : « Ne criez pas à la plaisanterie. Pour ma part je crois qu'il n'est rien de plus sérieux. Les surréalistes touchent ici sans en avoir l'air à toutes les fausses gloires – en est-il de vraies ? - et les déboulonnent. Ce sont des gens sans orgueil. Ils ont atteint l'humilité complète, celle qui régénérera peut-être un jour le monde¹. » La plaisanterie est l'arme sérieuse des surréalistes. Elle permet de voyager hors des choses à jamais figées par la certitude que leur portent les hommes. Le sérieux œuvre à la plaisanterie, tant il est nécessaire de ne pas prendre *au sérieux le sérieux de sa volonté*.

Toujours selon Hegel, ce serait la personnalité individuelle qui fonderait le sérieux dramatique. La confrontation des deux genres comiques et tragiques aboutit à leur annulation et forme l'espace harmonieux d'une réalité autre, dans l'espace sans frontières des dimensions intérieures et extérieures du sujet :

« La combinaison plus profonde du tragique et du comique, pour former un nouveau tout, ne consiste pas à placer les deux éléments à côté l'un de l'autre ou à les entremêler, elle consiste à en retrancher les côtés saillants et à les émousser l'un par l'autre. La personnalité individuelle, au lieu d'agir avec une méchanceté comique, se pénètre du sérieux des rapports solides et des caractères fermes. Tandis qu'elle adoucit et aplatit la force tragique de la volonté et de la profondeur des collisions, au point qu'elle peut arriver à une conciliation des intérêts et à une harmonie des buts et des personnages. Le théâtre et le « Drame » modernes ont particulièrement leur origine dans ce mode de conception. La profondeur, dans ce principe, c'est cette idée : que, malgré les oppositions et les conflits, une existence en soi pleine d'harmonie se réalise par l'activité humaine². »

¹ *La Révolution surréaliste*, N°1, *op.cit.*, p. 25.

² W.F. Hegel : *op.cit.*, p. 83.

Le sérieux serait la synthèse du Moi et du Soi qui se confondraient dans un troisième espace propice à l'éclosion du Surmoi psychanalytique freudien.

Louis Aragon pense le genre sérieux comme l'emprisonnement de nos propres hantises qui nous inhiberait face à l'objet du désir nous faisant face. L'air grave du sérieux exprimerait la pesanteur de nos hantises, tandis que la bizarrerie de notre comportement révélerait le non-accomplissement de notre désir :

« Quand donc les hommes graves et bizarres, qui tiennent déjà par leur maintien de la redingote et de la statue, croient que personne ne peut entendre leur secret sinon les hasardeux buvards qui traînent dans le désœuvrement des phalanges, quand ces bronzes futurs font semblant de penser aux fantômes du plafond unique ils sont EN REALITÉ les prisonniers de plusieurs hantises qui permettent de les classer mentalement. Ce qu'ils cachent d'eux-mêmes, confié aux plaques sensibles que leur glisse le destin, nous révèle à tout prendre d'assez médiocres bonshommes, aux faux-pas intellectuels vulgaires, et quelques farceurs professionnels¹. »

Cette citation d'Aragon, que nous rapprochons par esprit de synthèse au sérieux de la représentation surréaliste, décèle chez l'homme « grave et bizarre » quelque chose de multiforme, de changeant, de non-abouti. Contrairement à son apparence, l'être sérieux ne possède pas un caractère unique, mais au contraire, révèle de multiples postures physiques coordonnées depuis différentes vues de l'esprit (dont Dali est l'exemple le plus éloquent). Cette idée rejoint par ailleurs la pensée du théoricien Charles Lalo qui évoque plus en avant de ce chapitre, l'oscillation de l'esprit. Le masque du sérieux cache l'alternance du grotesque et de la gravité.

¹ *La Révolution surréaliste*, N°6, *op.cit.*, p. 15.

Partie II : Le genre comique :
le luxe du réflexe psychique

Chapitre 6 : La répétition

Instrument substantiel au surréalisme, la répétition sert au doublement de la puissance imaginative. Ce doublement de la puissance imaginative permet à l'amplitude de l'imagination de croître jusqu'à être multipliée par le nombre de répétitions. Le surréalisme rend ainsi plus vraie que nature l'image imaginée. Répéter consiste à ouvrir un champ nouveau à partir de ce qui existe déjà. La direction comique du surréalisme répète donc les motifs de la perception raisonnée. Selon la psychanalyste contemporaine Frédérique Malaval, la répétition est une retransposée du langage dans sa différence, où les mots n'existent plus dès lors qu'ils subissent un bégaiement¹. Néanmoins, c'est par le bégaiement que la forme naît en art.

Deux planches présentées pour la revue « Variétés » comparent alternativement le quartier de l'Étoile au cimetière de Montparnasse, ainsi que des éléphants à des cathédrales. La répétition des motifs représentés crée l'humour à partir duquel les signes sont retransposés différemment.

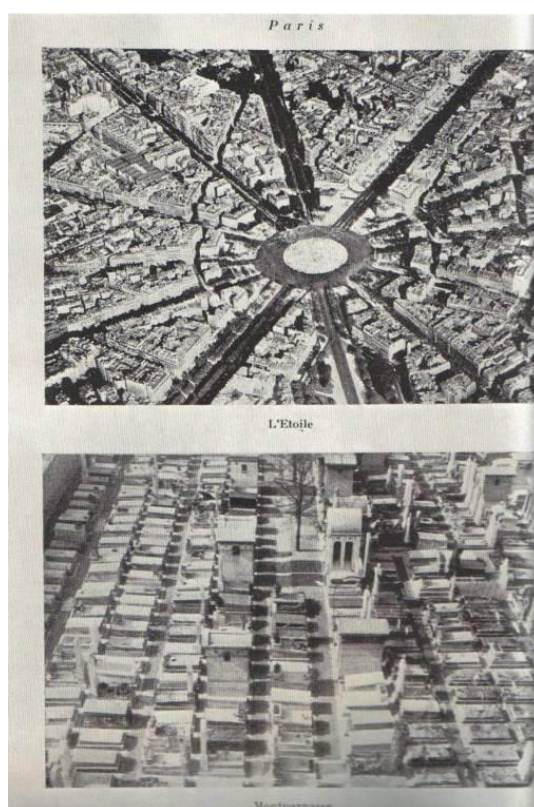


fig.49. Max Ernst, *Pour le surréalisme, numéro spécial de la revue Variétés*.
Bruxelles, juin 1929.

¹ F. Malaval : *Séminaire sur l'Identité*, Université Paul Valéry Montpellier, 15/03/2010.

Dans la première planche intitulée « *Paris* », apparaît au premier regard une certaine similitude urbaine entre le quartier de l'Étoile et le cimetière de Montparnasse. Passé cette similitude, un contraste jaillit entre l'image de ces deux quartiers. Comparer l'agencement des beaux quartiers à celui des tombes de Montparnasse permet au sens enroulé de la première image de se dénouer dans la seconde. La répétition agit présentement « in concreto », c'est-à-dire que la répétition opère bilatéralement dans ce premier exemple entre l'imagination et la raison perceptive. La première image du quartier de l'Étoile, emblème des quartiers chics de Paris, voit la grandeur qu'elle suggère aussitôt bafouée par un autre type d'architecture qui, elle, dispose linéairement la mort de ses habitants.

fig.50. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Pour le surréalisme, numéro spécial de la revue Variétés*. Bruxelles, juin 1929.

La seconde planche nommée « *Ainsi font...* » propose quant à elle une répétition encore plus imaginative. Max Ernst peint l'accouplement de deux éléphants représentés sous la forme de cathédrales, ou inversement, au goût du public, deux cathédrales sous une silhouette d'éléphant s'adonnant à l'acte sexuel. Hormis l'outrage de fond à l'égard des catholiques, dans sa forme, la répétition agit ici « in abstracto », c'est-à-dire qu'elle emprunte le chemin de l'inconscience. La répétition qui est présente à la fois dans le surréalisme comme dans l'inconscience, dialectise l'état des réminiscences tel que Kierkegaard l'avait annoncé très tôt dans ses écrits philosophiques :

« Si l'on ne possède pas la catégorie de la réminiscence ni celle de la répétition, alors toute la vie se réduit à un bruit confus et insignifiant. La réminiscence est la conception païenne de la vie, la répétition en est la moderne. La répétition constitue « l'intérêt » de la métaphysique, et en même temps ce sur quoi la métaphysique échoue ; la répétition est le mot d'ordre de toute conception éthique, la « *conditio sine qua non* » de tout problème dogmatique. ¹ »

La première des répétitions qui apparaît au spectateur est celle de la représentation. La représentation signifie plusieurs choses en même temps : un retour au même (re), à travers, et au-delà (prae), par l'action (ens + ation). Elle est le lieu d'une répétition de l'action qui traverse l'œuvre en elle-même.

¹ S. Kierkegaard : *La Répétition*, Paris, Payot & Rivage, 2003, p. 60- 61.

fig.51. *Diffusion non autorisée*. Gustave de Smet, *L'accordéoniste*. Huile sur toile, 1926,
135 x 120 cm.

L'œuvre « *L'accordéoniste* » du peintre belge Gustave de Smet (1877-1943) stylise explicitement le motif d'une libération latente. Cette libération en attente d'être réalisée occupe picturalement le sujet principal de cette œuvre. Il est ici figuré par l'accordéon et le corsage de la femme assise. Symboliquement, l'accordéon condense et déploie la fluence de l'esprit à travers les figures géométriques qui composent le portrait de l'accordéoniste. Lorsque l'accordéon expire dans l'imaginaire des spectateurs, se déploie ensuite une invitation vers le sacré ainsi que vers le réel. Jean-Luc Nancy qui relie ces deux notions en une, nous explique très précisément que :

« Le réel premier et dernier, le fond du réel et le fond de la « res » en tous ses modes, « ultima res », c'est l'identité et la différence du rapport et de l'exposition : mieux, c'est cette identité « dans » sa différence et cette différence « dans » son identité (« dans » valant comme « hors », c'est évident). Les deux sont le même, sont la même « chose » - en ce qu'ils tournent les choses les unes vers les autres ; mais ils diffèrent absolument – ils n'ont « rien » en commun – en ce que le rapport va au-dedans, et l'exposition au-dehors¹. »

L'objet sensuel de l'instrument se voit reproduit à l'intérieur même de la femme assise. L'air qu'inspire et expire l'accordéon, outre le motif iconographique commun entre ces deux éléments constitutifs de l'œuvre (l'accordéon et le corsage), s'accorde à la respiration de la femme assise.

Comme premier exemple littéraire de répétition comique, le poète français Robert Desnos (1900-1945) écrit des poèmes dans la rubrique « *Langage cuit* » dont l'un s'intitule « *Vent nocturne* » :

« Sur la mer maritime se perdent les perdus
Les morts meurent en chassant les chasseurs

Dansent en rond une ronde
Dieux divins ! Hommes humains !
De mes doigts digitaux je déchire une cervelle cérébrale
Quelle angoissante angoisse

¹ J-L.Nancy : *op.cit.*, p. 185.

Mais les maîtresses maîtrisées ont des cheveux chevelus

Cieux célestes
Terre terrestre
Mais où est la terre céleste ? »¹.

Un bégaiement des signifiés s'organise grâce à la déclinaison des termes répétés sous les formes de noms communs suivis d'adjectifs qualificatifs ou encore sous d'autres formes verbales. Les verbes « se perdre » (L1), « mourir » (L2), « déchirer » (L5) n'étant pas ici source de création mais, à l'inverse, de destruction tel un couperet de l'espace scriptural. Dès lors, une inversion de courant et de sens s'émancipe après chacune des répétitions afin de permettre au sens hypertrophié de se libérer. L'objectivité comique n'est pas tautologique, elle crée simplement l'essence irréaliste d'un objet pré-investi dans sa présentation. La tautologie étant reléguée à un vice logique consistant à présenter une proposition dont le prédicat ne dit rien de plus que le sujet.

Le second exemple littéraire de répétition comique ci-dessous est un hommage rendu par les surréalistes au poète et philosophe majorquin Raymond Lulle (1232-1315) :

« Le fantôme est une ressemblance abstraite des choses par
l'imagination. »
« La digestion est la forme par laquelle le digérant digère le
digestible.
« La signification est la révélation des secrets qui sont montrés avec
le signe. »
« La beauté est une certaine forme spécieuse, reçue par la vue, ou par
l'ouïe, ou par l'imagination, ou par la conception, ou par la
délectation. »
« La nouveauté est une forme, à raison de laquelle, le sujet est
habitué de nouvelles habitudes. »¹. »

La répétition présente à l'intérieur du poème ci-dessus crée une expansion de la fiction, et un rapetissement du lien avec la réalité. Chaque ligne stimule notre imagination et nous oblige à quitter quelques instants notre raisonnement habituel. La répétition comique dans la superposition ou addition des mêmes signifiés fait oublier l'affirmation

¹ *La Révolution surréaliste*, N°11, *op.cit.*, p. 26.

¹ *La Révolution surréaliste*, N°9-10, *op.cit.*, p. 41.

première provenant de la volonté de l'auteur, en la faisant apparaître comme vide de sens dans l'articulation de la signification.

fig.52. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali *Couple aux têtes pleines de nuages*.

Huile sur bois, 1936, 92,5 x 69,5 cm.

Le surréalisme qui tente de transcender la réalité y arrive partiellement grâce aux théories freudiennes, et semble également, à partir du point de vue comique, ne pas renier l'état conscient. Ne pas voir autre chose de la réalité est l'objectivation comique du surréalisme :

« La conscience réflexive défigure tout ce qu'elle effleure, et ce qu'il y a de plus tragique c'est que cette déformation est la condition même de la connaissance.]...[C'est là tout le problème de l'introspection : si nous voulons nous connaître nous-mêmes, nous devons nous résigner à la réfraction inévitable que nos sentiments subissent par le fait même que, pour en parler, nous nous sommes déjà placés après l'expérience vécue¹. »

Passer ce seuil, c'est entrer dans l'essence des choses et leur appliquer une autre idée que celle de la pré-conscience. C'est aller au-delà. Le destin tragique de l'homme voit son intelligence l'aveugler quant au réel, tandis que l'illusion de la figure comique qui s'entête à vouloir connaître le véritable réel, « végète » dans les méandres d'une virtualité naissante. L'écrivain, poète et peintre belge Henri Michaux (1899-1984) établit poétiquement cette impression dans son poème intitulé « *Comme je mourrai* » :

« Depuis toujours je cherche à remplir ma journée et aussi ma nuque à laquelle il manque tant de matière. Je l'avoue, je suis un creux fermé et quand je vois un précipice, attraction...hop !..., mais mon père qui me connaît est déjà derrière moi et me tient solidement par le poignet, au-delà de mon gant. Car il le sait, je m'incline sur le vide avec un naturel... avec un grand naturel. Toute ma vie je serai ainsi, tombant² ! »

La répétition est empreinte d'une sensation de plaisir qui voit naître la fracturation de la forme observée en vue de créer une unité rythmique.

¹ V. Jankélévitch : *La Mauvaise conscience*, Paris, Félix Alcan, 1939, p. 138.

² H. Michaux : *Qui je fus, op.cit.*, p. 191.

Octavio Paz conçoit la répétition comme un moyen de duplication cher à l'infini surréaliste. La répétition n'a pour lui de sens possible que du pareil au même. La répétition à force de répéter se perd elle-même dans son propre jeu de duplication, où elle finit comme duplicata parmi les duplicata. La répétition devient alors l'infini négatif taraudant l'homme du lieu de sa propre représentation :

« Répétition, tu t'es perdue parmi les répétitions, tu es répétition parmi les répétitions. Artiste de répétitions, grand maître des défigurations, artiste des démolitions.]... [Tu es (je suis) il est une répétition parmi les répétitions. Il est tu es je suis : je suis il est tu es : tu es il est je suis. Démolition : je m'étends sur mes triturations, j'habite mes démolitions¹. »

La répétition dans l'art et les écritures surréalistes éloigne l'homme de son identité. La répétition transfigure la personnalité de l'homme, qui n'était jusqu'ici qu'une figure anonyme considérée comme un « passe-partout » du monde. À l'image du « *mois des vendanges* » de René Magritte représenté ci-dessous, la répétition vide l'identité de chaque visage, et les rend du pareil au même. Le même annihile l'individuation et rend le multiple « Un ».

fig.53. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Le mois des vendanges*. Huile sur toile, 1959, 130 x 160 cm.

À l'intérieur du tableau intitulé *Le mois des vendanges* (1959), le nombre important de personnages similaires habillés en costume noir et cravate rouge, très précisément rangés en quinconce devant une fenêtre ouverte nous rappelle étrangement les tables de matière ainsi que le principe de la reproduction mécanisée de Bergson. Il évoque également un syllogisme d'Eugène Ionesco : « Nous sommes le un et le multiple, nous sommes le un multiplié². » La subjectivité du sujet est parasitée par la présence des autres en soi. L'aspect très ordonné des têtes toutes très ressemblantes peut créer un élan comique, un malaise, une incompréhension née d'une anomalie qui se revendique :

¹ O. Paz : *op.cit.*, p. 42.

² E. Ionesco : *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, p. 64.

« L'aspect comique de la pluralité, c'est que les jeux doivent se jouer et se rejouer, que les débats ne sont pas gagnés abstraitement une fois pour toutes, qu'il y a démultiplication des foyers, la même discussion qui ressurgit et n'est pas la même.(...) Mais la pluralité ouvre une situation tragique pour cet impérialisme de la pensée qui vise, directement ou indirectement, par l'appréhension intuitive ou par la récapitulation historique, la totalisation du savoir¹. »

Magritte se réfugia quelques temps dans le sud de la France en 1942, à Carcassonne. D'où l'éventuelle source d'inspiration pour le titre de ce tableau. La quantité de regards statiques effraie le spectateur qui aimerait refermer les fenêtres. Il pourrait s'agir du moment du réveil matinal où contemplant par delà la fenêtre, le regard est envahi par une cascade de chapeau melon. Une armée en attente s'érige devant lui. Le titre de l'œuvre suggère une mise en action immédiate, on récolte à maturation le raisin « humain ». L'idée de vendanges renvoie principalement à l'aspect dionysiaque :

« Ils se lèvent, ils agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre. Et tous ensemble, ils courent à la porte qui vient de s'entre-ouvrir. Ils voudraient bien passer tous. Ils ne le peuvent pas, ils sont trop². »

Il s'agit d'une hallucination, d'un mauvais rêve, on vient chercher au pied de sa demeure, de sa chambre, l'homme encore engourdi par son sommeil. De manière tout aussi violente que le récit de la Seconde Guerre, ce qui effraie est l'inévitable face à face avec les émissaires de la mort.

La projection est très souvent l'outil d'une méditation chez Dali. Ses idées sont celles d'un espace entrouvert, où il reste à poser pleinement le siège de la raison :

« Délicieusement rongé par le désir de faire plus beau et extraordinaire. Cette divine insatisfaction est le signe qu'à l'intérieur de mon âme s'effectue une poussée qui me procurera de grandes satisfactions³. »

¹ J. Schlanger : *op.cit.*, p. 159.

² H. Bergson : *L'Énergie spirituelle, op.cit.*, p. 96.

³ S. Dali : *Le Journal d'un génie, op. cit.*, p. 52.

Et c'est par cette non-possibilité que l'artiste tente en vain, in fine, d'atteindre le lieu de son désir. Le danger serait de l'atteindre pleinement et d'y rester greffé. Car le *manque du manque* contraint l'individu à ne plus être. La crainte tout comme le désir amène le sujet vers l'imaginaire.

fig.54. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano*.

Huile sur toile, 1931, 114 x 146 cm.

Ce tableau nous projette dans une pièce sombre. On constate un alignement parfait et répétitif du portrait luminescent de Lénine sur un piano, en même temps qu'il nous est montré des fourmis dévorant la partition posée sur ce dernier. Un personnage filiforme aux cheveux gris est assis loin derrière ce piano. Devant lui, des cerises sont posées sur un drap clair recourant le siège d'une chaise. Au loin, une porte entrouverte permet à la lumière de pénétrer à l'intérieur de la pièce. La silhouette encore floue d'une femme semble se dessiner, ce qui attire notre attention et celui du personnage.

La répétition du portrait miniaturisé de Lénine le rend ridicule. Chaque élément est séparé par l'espace et aucun de ceux-ci ne se trouve face à face. Les répliques de Lénine se tournent le dos, de même que les fourmis tournent le dos et ignorent les cerises, ainsi que la femme présentée à l'extérieur de la pièce tournant le dos au personnage assis au premier plan. À l'exception de ce dernier qui voit tout, chaque personnage ignore l'existence de l'autre. Cette scène, présentée de façon triangulaire, devient comique, non seulement par le jeu de l'ignorance, mais aussi grâce au décalage selon lequel les figures de Lénine contemplent les cerises, tandis que les fourmis se rassemblent sur les partitions musicales. L'analyse de cette œuvre démontre que le fait de tout voir et non partiellement, délivre l'homme situé au coin de la pièce ténébreuse de son avenir et le renvoie directement à la vérité de toute chose. Il faut considérer alors le destin tragique de cet homme qui voit la différence et reste marqué par celle-ci.

Est présent en définitive dans le bégaiement des signifiés, rien de ce qui ne peut exister, de ce qui ne tient debout, ce qui ne peut être droit. D'où le sentiment que nous en tirons lorsque nous évoquons une possible préexistence du changement de sens à travers la

répétition : « Dire deux fois les choses – Il est bon d’exprimer immédiatement une chose doublement et de lui donner un pied droit et un pied gauche. La vérité peut, il est vrai, se tenir sur un pied : mais sur deux elle marchera et fera son chemin¹. » À l’inverse, l’humour est littéralement le mouvement utilisé pour échapper à la fixité de la langue. L’humour permet de décliner en aval les sources du langage, tandis que le comique démasque et stigmatise une insuffisance à être dans la continuité concrète de la réalité. La « non-fin » qu’exprime le comique s’explique par une sorte d’épuisement « épuisé » où rien n’est mort. C’est précisément ici qu’intervient le procédé de la répétition qu’Henri Bergson (1859-1941) avait déjà décelé dans son ouvrage « *Le Rire* ».

¹ F. Nietzsche : *op.cit*, p. 535

Partie II : Le genre comique :
le luxe du réflexe psychique

Chapitre 7 :

L'ennui ou le vide de toute pensée

Comme beaucoup de thèmes traités jusqu'à présent dans notre étude, les allusions faites à propos de l'ennui font également partie des préoccupations lancinantes trouvées au fil des lectures surréalistes. L'écriture surréaliste, considère l'ennui avec tout autant de sérieux que la mélancolie. Non pas qu'il s'agisse concernant l'ennui d'être un sentiment craint par les poètes et écrivains surréalistes, mais au contraire, qu'il devienne le symptôme leur permettant d'exprimer librement le fond de leur imagination. L'ennui, il est vrai, trahit une profonde indifférence à l'égard du monde. À cette indifférence surgissant régulièrement dans certains des écrits surréalistes et contemporains de ceux-ci, il faut ajouter qu'avec l'ennui ne subsiste plus de relations reliant l'homme à son univers, mais demeure simplement un vide intérieur. Ce vide intérieur peut être poétiquement comparé au repos de l'imagination, où rien ne vient encore à germer et où tout est promis à se régénérer. Jankélévitch affirme à propos de l'ennui :

« L'ennui n'est donc pas la conscience préoccupée, mais au contraire la tête inoccupée ; et, vice-versa, les soucis, en occupant le vide de l'imagination, chassent l'ennui plutôt qu'ils ne le créent. L'ennui est un état, tandis que les scrupules et les soucis sont des choses, des corps étrangers en nous et comme des calculs ou concrétions par lesquels la conscience se trouve enrayée chaque fois qu'un intérêt matériel ou une valeur morale sont en jeu. L'ennui s'engouffre donc dans les vides du souci¹. »

À bien lire Jankélévitch, l'ennui occuperait l'espace inopérant de nos pensées, ou plus exactement, s'infiltrerait à l'intérieur de nos pensées et y neutraliserait l'anxiété de vivre. Le relâchement de nos pensées forme l'état de l'ennui. Et de ce relâchement, doit être envisagé un retour à la genèse irréaliste de notre présence bien malgré nous.

René Crevel rend compte de cet état de relâchement des pensées qu'est l'ennui. La solitude en est la conséquence première, du fait que ce qui relie les individus entre eux passe généralement par la transitivité de leurs pensées raisonnées. La solitude mélancolique évoquée par Crevel relate l'errance commencée dans les théâtres et se terminant dans les rues de la ville. La couleur occupe une place importante dans la description de son impression solitaire et d'ennui :

¹ V. Jankélévitch : *L'Alternative*, Paris, Félix Alcan, 1938, p. 133.

« C'est elle, pourtant, qui fut tout mon désir dans les théâtres où le rouge du velours, sur les fauteuils, depuis des mois, me semblait la couleur même de l'ennui. Elle seule, dont j'allais en quête par les rues, lorsque les maisons, à la fin du jour illuminaient, pour de nouvelles tentations, leurs chemises de pierre d'une tunique compliquée jusqu'à l'irréel¹. »

La couleur est à l'intérieur de ce passage le fil d'Ariane conduisant l'être vers l'irisation de ses pensées, c'est-à-dire vers son propre néant. La couleur passe de la lumière à l'obscur et de l'obscur à la lumière lorsqu'il s'agit pour Crevel de quitter le théâtre et d'aller se promener dans les rues aux couleurs vespérales. L'ennui quitte le rouge des décors théâtraux et trouve alors comme nouveau refuge les anciennes façades de la ville. Le vide occupe le corps de l'homme s'ennuyant. Crevel glisse du théâtre à la rue, se laisse aller au vide de tout objet de désir. Peut-être même se laisse-t-il transporter par le plaisir de ce vide synonyme de « rien ». L'ennui est ironique, du fait qu'il ne satisfait jamais son homme. Ne pas vouloir être et être pourtant, tel est le dilemme de l'homme en proie à sa propre désertion intérieure. S'incarner ou se projeter sur du non-vivant, peut permettre à l'être angoissé de vivre sereinement l'ennui de son existence. Mais là encore, rien ne semble se fixer, pas même le vide de toute pensée.

L'ennui englobe toutes les dimensions dans lesquelles l'homme évolue. Le temps comprend et file aussi l'ennui en son sein. L'ennui suscité par le temps est très similaire au vide de toute conscience précédemment évoqué au regard de l'in - articulation de toute durée et de toute chronologie. Ce qui est ennuyeux dans le temps, c'est sa traversée, c'est-à-dire le fait de devoir glisser dans la matière fluctuante et hétérogène de l'univers. Traverser le temps, oblige l'homme à reconnaître bon gré mal gré tout l'ennui que le temps conduit irrévocablement avec lui, c'est-à-dire le vide nécessaire pour que l'homme puisse exister. Ne pas l'admettre, c'est selon Crevel, s'approcher un peu plus de l'idée de la mort, où le sujet devient vite rassasié de son manque. René Crevel ne veut pas « tuer le temps », car il pense que ce dernier est trop puissant pour être maîtrisé :

« Tuer le temps ? Mais si je commence à vouloir tuer le temps, l'ennui devenant plus fort à mesure que j'en désire triompher, je me trouve contraint à de perpétuelles surenchères. Pour qui se refuse au terrible secours des problèmes essentiels, bien vite il n'y a d'autre

¹ R. Crevel : *Mon corps et moi*, *op.cit.*, p. 22.

possibilité que le geste ultime : le suicide. Ainsi qui veut prendre des chemins frivoles et se soustraire à toute angoisse, n'en est pas moins obligé d'envisager l'idée de mort. Une telle nécessité, forçant à la douleur les plus médiocres, prête toujours une beauté tragique aux fêtes des hommes¹. »

Le suicide résout à la fois l'angoisse suscitée par l'avancement du temps, ainsi que l'ennui qu'il diffuse à son passage. Néanmoins, il ne résout pas le vide de l'ennui, car la mort est à l'inverse de la vie un lieu où le sujet est comblé et ne peut se défaire du plein qui l'habite. L'être comique supporte son propre « manque » qui est son « néant-être ». Tandis que l'être tragique souffre de l'idée de la mort, l'être comique souffre, quant à lui, de l'idée de la vie. La première souffrance se conçoit fort bien, car elle est réelle, tandis que la seconde souffrance se conçoit moins facilement et laisse transparaître un possible et curieux déni de la mort :

« La méditation sur la mort, à moins qu'elle ne tourne en méditation sur la vie, oscille toujours entre la somnolence et l'angoisse. On regarde là où il n'y a plus rien à voir, on écoute là où il n'y a plus rien à entendre, on attend là où il n'y a plus rien espérer... Tout plutôt que le vide ! Tout plutôt que le silence ! Nous, les survivants, nous pratiquons une sorte de technique spontanée du remplissage... »².

fig.55. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La fatigue de vivre*. Huile sur toile, 1927, dimensions inconnues.

À l'image de cette œuvre et selon la réflexion de Rousseau, l'ennui nous force à effectuer un retour sur nous-mêmes. Ce retour est conditionné par la solitude mélancolique de l'être ennuyé. L'âme mélancolique ennuyée voit son corps se « flétrir » et s'effondrer sur lui-même. L'ennui conserve l'âme tandis qu'il ronge la matière organique de l'homme :

« Réduit à moi seul, je me nourris, il est vrai, de ma propre substance, mais elle ne s'épuise pas et je me suffis à moi-même, quoique je rumine pour ainsi dire à vide et que mon imagination tarie

¹ *Ibid.*, p. 204.

² V. Jankélévitch : *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1987, p.199.

et mes idées éteintes ne fournissent plus d'aliment à mon cœur. Mon âme offusquée, obstruée par mes organes, s'affaisse de jour en jour et sous le poids de ces lourdes masses n'a plus assez de vigueur pour s'élançer comme autrefois hors de sa vieille enveloppe. C'est à ce retour sur nous-mêmes que nous force l'adversité, et c'est peut-être là ce qui la rend le plus insupportable à la plupart des hommes¹. »

L'ennui est une solitude où le rien nihiliste l'emporte sur le sujet. L'ennui de l'homme se situe là où plus rien n'est à penser, où tout est déception, et où l'effort de tendre vers l'objet de son désir reste vain. Le relâchement intellectuel de l'ennui laisse apparaître chez l'homme une solitude assumée et peut-être bienfaitrice. L'ennui œuvre au renouveau de l'homme, là où le néant de sa personne est exacerbé, c'est-à-dire du lieu vide du vide :

« Aujourd'hui, bien vide, bien blanc, bien seul. Demander secours à des présences extérieures c'est croire au miracle des échanges. Or les créatures assemblées se prennent beaucoup les unes aux autres et ne se donnent rien. Où va donc le fruit des larcins réciproques ? J'aimerais croire à quelque cagnotte de l'esprit, au patrimoine de l'humanité. Et cependant de cette humanité je continue à ne pouvoir prendre notion que si, libre de tout contact étranger, je suis enfin l'homme seul. Et qui donc n'a pas senti que pour être un homme, pour être, il fallait être l'homme seul. Je ne suis que par ce qui m'éloigne des autres et, me rendant incompréhensible aux regards de leur intelligence, les rend aussi incompréhensibles à moi-même². »

L'ennui est une des formes d'irréalisation comique, faisant apparaître l'abandon du sujet ne parvenant plus à exister et se refondant dans le néant d'où il est né autrefois. L'ennui conduit ainsi à la renaissance des personnages comiques.

Le vide préforme l'ennui. Vivre l'ennui, c'est vivre sans heurts, sans frottements avec l'extériorité de son corps, c'est être tangible sans toucher la matière de l'univers. L'ennui prolonge l'In-temps, l'a-temporalité, l'instant de l'existence :

« L'ennui est donc vacuité – mieux encore : il est ce vide qui gonfle la mince toile d'araignée du bonheur, pareil à un silence assourdissant dont on a les oreilles et l'âme toutes pleines ; si le bonheur, comme je l'ai dit, est le vide du plein, l'ennui serait plutôt le « plein du vide » (...)³. »

¹ J-J. Rousseau : *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.142.

² R. Crevel : *op.cit.*, p. 41.

³ V. Jankélévitch : *L'Alternative*, *op.cit.*, p. 152-153.

L'ennui remplit l'homme de « riens », il gonfle son enveloppe charnelle et le rend grotesque.

Pour Henri Michaux, le vide mélancolique conduisant à l'ennui s'opère grâce à l'action excavatrice de notre âme et de celles des autres. Les « substances lâches » de notre corps sont réappropriées par d'autres âmes. L'ennui étant d'être au premier degré, excavateur de soi-même, avant d'être vidé par les autres :

« Vide ! Vide !

Par un reste d'âme torturée, je me martyrise de ce vide.

Et, comme si cela ne suffisait pas, des âmes excavatrices, traversant l'espace, nous vident encore plus, faisant basculer, à leur profit, nos substances lâches, soit volontairement, soit par le seul fait de leur nature prenante, tuant avec l'innocence de la ciguë. Sans doute elles ne vont pas jusqu'à tuer, ce n'est pas cela, mais il faut après leur passage, longtemps, longtemps, pour refaire ce qu'elles ont pris¹. »

L'ennui incite à la renonciation des actes. Il encourage l'immobilité de l'être et favorise en son fort intérieur d'anciens souvenirs faisant resurgir d'autres actes manqués. Plus concrètement, il participe à l'effondrement présent du désir. Chez la plupart d'entre nous, la source d'un tel mal-être provient en grande partie d'une lassitude extrême liée aux perpétuels mouvements de l'homme agissant pour survivre face à un horizon vide. Le voile de l'ennui démotive l'action constructive. Selon le discours surréaliste, l'ennui se présente chez l'individu comme une économie d'action et se rapproche ainsi du genre comique plutôt que du genre tragique. La fatigue morale explique en grande partie l'ennui. Schopenhauer, qui avait parcouru bien avant les écrivains surréalistes les contours définissant l'ennui, affirme que celui-ci naîtrait d'une volonté inoccupée. Cette hypothèse corrobore l'idée principale émise au début de cette étude sur le comique discernant l'inaptitude de l'âme comique à tendre physiquement vers l'objet de son désir. L'ennui serait ainsi la marque de fabrique des êtres comiques constatant la futilité de leur propre action, et s'asseyant dessus pour se reposer de leurs efforts mêlés à de la souffrance. Schopenhauer déclare ainsi :

¹ H. Michaux : *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1989, p.180.

« Transportons-nous dans une contrée solitaire ; l'horizon est illimité, le ciel sans nuages, des arbres et des plantes dans une atmosphère parfaitement immobile ; point d'animaux, point d'hommes, point d'eaux courantes ; partout le plus profond silence ; - un pareil site semble nous inviter au recueillement, à la contemplation, toute affranchie de la volonté et de ses exigences ; c'est précisément cela qui donne à un pareil paysage, simplement désert et recueilli, une teinte de sublime. En effet, comme il n'offre aucun objet favorable ou défavorable à la volonté sans cesse en quête d'efforts et de succès, l'état de contemplation pure demeure seul possible, et celui qui n'est point capable de s'y élever demeure, à sa grande honte, livré au désœuvrement d'une volonté inoccupée, au tourment de l'ennui¹. »

Ce qui fait germer en l'homme la sensation d'ennui s'explique par l'ampleur qu'occupe la non-visibilité de ses actions et de la croyance en ses actions. L'ennui reflète également la résignation de l'homme à vivre dans l'inconnu permanent de son avenir lequel néanmoins n'évolue plus. Cette résignation signerait ainsi l'abandon du sujet à toute accroche possible avec le monde.

Pour André Breton, l'ennui apparaît et agit sournoisement à l'intérieur même de l'influence qu'exerce la nature sur l'homme. Cet ennui pousserait l'homme à renoncer à ses ambitions. Breton affirme même qu'il est nécessaire pour l'homme de lutter contre cette incitation faite par la nature à s'abandonner avant d'abandonner l'objet de son propre désir :

« Je n'en observe pas moins avec quelle habileté la nature cherche à obtenir de moi toutes sortes de désistements. Sous le masque de l'ennui, du doute, de la nécessité, elle tente de m'arracher un acte de renonciation en échange duquel il n'est point de faveur qu'elle ne m'offre². »

La nature serait ainsi perverse et représenterait l'adversité principale de l'homme. Tout comme l'a précédemment évoqué Schopenhauer, elle générerait des pièges visant à restreindre la volonté de l'homme.

Chez l'homme comique, le sentiment d'ennui est conséquent à l'impossibilité avec laquelle il tente d'élargir le champ de sa propre pensée au-delà de chaque chose connaissable. L'ennui est un cercle vicieux, où l'âme comique se morfond de son propre

¹ A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 262.

² A. Breton : *Les Pas perdus*, *op.cit.*, p. 12.

sort. L'homme en proie à l'ennui garde un pied dans le passé et ne parvient plus à franchir le présent. L'ennui fait trébucher l'homme toujours sur les mêmes motifs d'insatisfaction. Jankélévitch écrit :

« La conscience s'ennuie dans ses possibles trop larges ; elle lutte parfois contre cette pente à la rêverie qui est une suite de sa perpétuelle disponibilité... que dis-je ? elle ne demande qu'à oublier l'au-delà de son plaisir : mais comment, avec les forces limitées dont elle dispose, faire face à des besoins presque infinis ? Comment égaler la puissance de l'acte¹ ? »

L'ennui ressenti comme tel chez l'homme correspond au fait d'être maintenu dans la banalité quotidienne, et à l'impuissance à surpasser sa monotonie. L'ennui aspire et fait le vide autour de lui en rendant progressivement l'homme incapable de se sortir de cette torpeur. L'ennui est décroissance, cassure du rythme et du temps, il est coupure de l'être et anéantissement celui-ci.

L'immobilité incarne la figure ultime de l'ennui et du vide. La compréhension que l'homme pense posséder de l'univers, l'inhibe dans la suite de ses découvertes. Comprendre l'univers c'est le porter, sans y être inclus. L'homme comique peut comprendre l'univers, mais dès qu'il le comprend, s'ennuie de ne pouvoir en faire partie. Le scénariste roumain Eugène Ionesco suggère que seule l'ignorance est la meilleure alternative :

« « Je ne comprends pas ». Comprendre, c'est bien trop peu. Avoir compris c'est être fixé ou figé. C'est comme si on voulait s'arrêter sur une marche, au milieu d'un escalier, ou le pied dans le vide et l'autre sur l'escalier sans fin. Mais un simple, un nouveau pourquoi peut faire repartir, peut dépêtrifier ce qui est pétrifié et tout recommence à couler. Comment peut-on « comprendre » ? On ne peut pas². »

Mieux ne vaut donc pas chercher à comprendre ce qui nous porte et nous transporte dans cette vie opaque où aucune chose ne se livre à sa démystification. Vivre, c'est évoluer dans un monde qui exige des changements permanents. L'oubli œuvre à la vie tragique. L'homme comique, lui, ne peut oublier, mais répète inlassablement la constitution de la

¹ V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 1-2.

² E. Ionesco : *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 38.

réalité telle qu'il la voit. Et cette réalité est englobée, finie, tandis que la dimension intérieure de l'homme comique n'arrive pas à se restreindre et à se fondre dans cette réalité. L'homme comique souffre d'une connaissance du monde qu'il n'arrive pas à mettre en pratique à l'intérieur de celui-ci. Ce qui le rend ridicule.

L'ennui est monotonie, répétition des choses à l'identique. L'ennui épuise toute forme de vie, ou bien il est à considérer telle la vie ne parvenant pas à saisir sa chance pour s'extraire hors de la torpeur génésique. Francis Ponge, lorsqu'il écrit : « Langage absolu. Raison absurde. Résonance dans le vide. Rien à dire « égale » Tout à dire. Ce qui résonne par sa seule forme. Musique en forme d'orgue. Résonnera à tout propos¹ » tient à mettre en évidence l'inutilité de chercher les grandes causes de la vie. Tout élément de réponse s'éloigne au fur et à mesure que l'on s'approche de lui. L'ennui est la distance infiniment rallongée aux causes qui nous lient à l'existence.

L'esprit est le contrôleur des idées émises par l'éveil de la pensée et le sommeil du corps. En aucun cas, il est inoccupé. L'esprit interroge la raison sur les mystères de la vie et encourage l'effort imaginatif à se produire. C'est à cet endroit là que se « vident » les pensées de la raison, laissant libre cours à l'abstraction lyrique de nouvelles idées naissantes. Jean Paulhan déclare à propos de l'esprit : « Il n'existe pas de place vide dans l'esprit, alors même que tout nous informe et nous presse de comprendre qu'il y aurait d'autres données à considérer que celles dont nous disposons². » L'imagination soutient la matière pauvre de la raison placée en deçà de l'esprit. L'imagination gonfle et rend léger le corps de chaque nouvelles idées. Qu'elles soient merveilleuses ou fantastiques, l'esprit contient la bulle de l'imagination.

L'homme comique convoque l'ennui du lieu de sa propre existence qui n'en est pas une. Il erre dans un monde qu'il n'habite pas, qu'il ne désire pas, qui ne le séduit aucunement. L'ennui rend chacune de ses humeurs et qualités neutres, gentilles, distantes, correctes. L'ennui est le couvre-mur de la façade comique :

¹ F. Ponge : *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 142.

² J. Paulhan : *L'Art de la contradiction*, Paris, Gallimard, 2009, p. 65.

« Aussi, toute mon existence est-elle négative : je n'ai pas de « désirs » mais des « craintes » ; pas d'idée positive de mission à remplir (de message à porter) mais seulement des tabous ; pas de désespoir » mais de « l'ennui » (mêlé de peur, souffrance...) ; pas d'amis mais des relations ; pas de plaisirs mais des distractions ; pas d'orgueil mais de l'amour propre ; pas de constance mais de l'inertie ; pas de désintéressement mais de l'inappétence ; pas de croyances mais des superstitions ; pas de révolte mais de l'inadaptation ; pas d'élégance mais de la correction ; pas de générosité mais de l'indifférence, etc.¹ »

¹ M. Leiris : *L'Homme sans honneur*, op.cit., p. 69.

Partie III :
Le tragique :
l'expression du réel

Chapitre 1 :

Le genre tragique comme héritage légitime du romantisme

D'Aristote jusqu'à nos jours, une multitude d'auteurs ont écrit de nombreuses théories sur le genre tragique. Par effort de clarté et de compréhension de toute cette chronologie littéraire, nous ne retiendrons que les noms d'auteurs qui se sont penchés sur la tragédie moderne à l'ère de l'époque dite romantique.

Parmi les auteurs romantiques qui définissent le mieux les conditions préalables à l'émotion tragique, Von Schiller écrit :

« Voici les conditions qui servent de base à l'émotion tragique. Il faut, en premier lieu, que l'objet de notre pitié appartienne à notre espèce]... [c'est-à-dire une action comprise dans le domaine de la libre volonté. Il faut, en second lieu, que la souffrance, ses sources, ses degrés, nous soient communiqués complètement par une suite d'événements enchaînés. Il faut, en troisième lieu, que l'objet de la passion nous soit rendu présent et sensible, non point d'une façon médiate et par voie de description, mais immédiatement et en action. Dans la tragédie, l'art réunit toutes ces conditions et y satisfait¹. »

Nous pouvons donc, à partir de cette citation de Schiller, prendre connaissance des principales conditions qui forment l'émotion tragique. Nous retenons donc : l'action fruit de la libre volonté, la souffrance liée à l'action, et l'objet de la passion (l'objet du désir) comme les ferments de toute tragédie tant moderne qu'antique.

Les analogies trouvées entre les écritures romantiques et surréalistes à propos de la conception tragique de la vie sont frappantes. Nous trouvons effectivement des expressions et des points de vue très semblables, utilisés pour évoquer le genre tragique. Nous pouvons par exemple lire chez le philosophe danois Kierkegaard (1813- 1855) dans son « *Journal* » :

« La vie est le grand fleuve, et les individus des gouttes d'eau ; les individus tragiques, eux, sont des morceaux de glace obligés de se liquéfier à nouveau et qui, pour que cela puisse être, se rompent et se broient en se heurtant les uns aux autres². ».

¹ F. Von Schiller : *De la Grâce et de la Dignité*, Arles, Sulliver, 1998, p. 151-152.

² P. Szondi : *op.cit.*, p. 51.

Très simplement Kierkegaard compare ici le sens et l'écoulement de la vie à un « grand fleuve », et conçoit l'homme tragique comme « morceau de glace » obligé tôt ou tard à se liquéfier et à se mélanger au flux général du fleuve.

En pendant de cette citation de Kierkegaard, nous lisons chez Michaux cette parabole faite sur les circonstances génésiques de la vie :

« Nous commençons une vie fluidique, fluide à fluide. Par ma seule bouche qui l'avait absorbé sans savoir ce que c'était, nous avons pris ensemble le philtre qui lie, le philtre qui découvre notre prédestination à laquelle on ne pouvait s'attendre. Vains étaient mes efforts pour me réserver comme je sais si bien faire, comme je ne savais plus du tout faire. J'étais dépassé¹. »

Les termes que Michaux utilise pour évoquer la tragédie humaine sont très semblables à ceux de Kierkegaard. En effet, en écrivant « *vie fluidique, fluide à fluide* », nous sommes tentés d'imaginer le prolongement naturel de l'image des « *morceaux de glaces obligés de se liquéfier* ». Etrangement, Kierkegaard insiste sur l'image de la glace pour symboliser le commencement tragique de la vie, tandis que Michaux commence sa description par l'image de fluides entremêlés. De même Kierkegaard compare le destin humain à ces morceaux de glace qui se heurtent et se broient ensemble, tandis que Michaux parle de « prédestination à laquelle on ne peut s'attendre ». Enfin, et cette analyse peut être discutable, nous pensons qu'il existe un véritable lien caché entre ces deux citations lorsque Michaux évoque sa bouche par laquelle est « absorbé le philtre qui lie et qui découvre notre prédestination ».

Comme nous l'indiquions en entamant ce nouveau chapitre, le genre tragique est particulièrement étudié, recherché, approfondi et perfectionné par les philosophes allemands du 19^e siècle. Plusieurs hypothèses se complètent ou se contredisent, ce qui témoigne de la complexité à définir ce registre. Le phénomène est perçu comme unité du Soi, c'est-à-dire comme antagonisme des fondements et de la « vérité » qui génère la scission du Soi, comme réconciliation du Soi ou comme possibilité de réconciliation entre la volonté et la nécessité :

¹ H. Michaux : *L'Infini turbulent, op.cit.*, p. 120.

« Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport si lointain qu'il soit, que je signale entre la beauté du vol du milan royal, et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cercueil découvert, comme un nénuphar qui perce la surface des eaux ; et voilà précisément en quoi consiste l'impardonnable faute qu'entraîne l'inamovible situation d'un manque de repentir, touchant l'ignorance volontaire dans laquelle on croupit¹. »

Cette importante citation semble légitimer ce qu'écrira plus tard Henri Michaux. Il énonce le principe du détachement de l'ascendance, de l'origine, et de l'appartenance. Ces trois détachements constituent selon lui, la vie humaine.

Toute la littérature romantique influence considérablement le mouvement intellectuel surréaliste. La vie est perçue de manière quasi-identique entre les deux courants. Il est presque osé d'affirmer que le surréalisme est l'exacte continuité et fin du mouvement romantique.

Selon le sociologue et écrivain français Jules Monnerot (1908-1995), contemporain du groupe des surréalistes, le sens du déroulement tragique est linéaire et identique à « *un projectile déjà tiré* ». Ce sens meut l'homme dans l'ignorance des circonstances qui le conduisent à vivre. Jules Monnerot indique dans ses écrits :

« Derrière nous, l'irréversibilité du temps qui nous interdit de reculer. Devant nous, la mort qui, à un moment que nous n'avons pas plus choisi que celui de naître, nous fait signe qu'on n'avance plus. L'homme est à la fois inachevé et fini. Abandonné (il faut bien qu'il s'adapte à un monde qu'il n'a pas fait) et « embarqué ». Tout est commencé. La naissance nous fait « prendre le monde en marche »². »

L'expression « *l'homme est à la fois inachevé et fini* » (L4) nous suggère l'ambivalence de la condition humaine. De même les termes d' « *abandonné* » (L4) et d' « *embarqué* » (L5) forment un chiasme entre la nécessité d'être et la volonté de vivre.

¹ Lautréamont : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 211.

² J. Monnerot : *Les Lois du tragique*, Paris, Puf, 1969, p. 8.

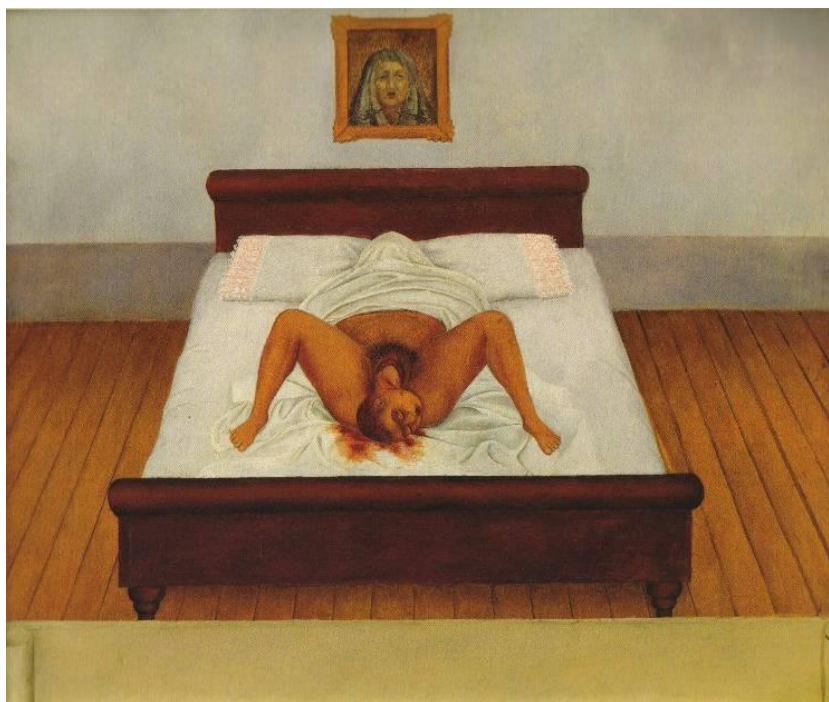


fig.56. Frida Kahlo, *Ma naissance*. Huile sur toile, 1932, dimensions inconnues.

Le tableau « *Ma naissance* » peint par Frida Kahlo attire le regard sur l'accouchement d'une mère. L'œuvre met en scène la coexistence d'une unité rompue (l'enfant sortant du ventre de sa mère) et d'une séparation encore non accomplie (la tête du nourrisson étant juste sortie). Outre la solitude évidente de la mère couchée sur le lit explicitant bien l'expérience individuelle du tragique, nous pouvons également observer le drap blanc (symbole de mort) recouvrant le visage de la mère. L'inclinaison de la tête de celle-ci laisse supposer que sans ce drap, son regard rejoindrait à son tour celui de sa propre mère. À cette œuvre de Kahlo nous joignons une citation de Nietzsche, permettant de relier l'idée du tragique et de sa représentation depuis la volonté de l'artiste à surpasser cette condition :

« Que communique l'artiste tragique de lui-même ? N'est-ce pas précisément l'état « dénué » de peur face au terrifiant et au problématique qu'il montre ?]... [La vaillance et la liberté de sentiment face à un ennemi puissant, face à une adversité sublime, face à un problème qui suscite l'épouvante – c'est cet état « victorieux » que l'artiste tragique choisit, qu'il glorifie¹. »

¹ F. Nietzsche : *Le Cas Wagner-Crépuscule des idoles*, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 191.

Les termes de « *puissant ennemi* » (L4) et d' « *adversité sublime* » (L4) seraient inspirés par l'idée de la mort. Cette citation mise en rapport avec l'œuvre de Kälho suggère explicitement la dualité vie/mort.

Les idées de vie et de mort, proprement tragiques, sont abordées avec détachement lorsqu'Antonin Artaud écrit dans l'article « *L'osselet toxique* » de la révolution surréaliste :

« « Saillir » enfin, « saillir » avec la plus redoutable des têtes en face des mille abruptes ruptures d'une existence mal plantée, vider d'un côté l'existence et de l'autre regagner le vide d'une cristalline liberté, au fond donc de ce verbalisme toxique, il y a le spasme flottant d'un corps libre et qui regagne ses origines, la muraille de mort étant claire, étant coupée rase et renversée. Car c'est ainsi que la mort procède, par le fil d'une angoisse que le corps ne peut manquer de traverser.¹ »

Le verbe « saillir » est utilisé ici par Artaud en indiquant le sens d'un accouplement sexuel, et ce, afin d'entremêler les sentiments de vide « *le vide d'une cristalline liberté* » et de plein « *vider l'existence* ». Le « *vide d'une cristalline liberté* » décrite par Artaud serait le sentier secret permettant à l'homme de regagner ses origines enfouïtes et oubliées. Ce sentier conduirait à une mort par laquelle le corps deviendrait libéré. La mort est ainsi implicitement comparée à l'instant de l'acte sexuel faisant aboutir le « *spasme flottant d'un corps libre* ».

Le philosophe et écrivain allemand Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) qui déclarait autrefois :

« Le sujet tragique paie par sa souffrance la faute d'un manquement éthique conscient et imputable ; ce n'est pas la limite de l'existence en général qu'il anéantit, mais il veut dépasser les limites du fini, il viole l'ordre moral et en punition « de cela » sa grandeur apparente se transforme brusquement, bien que de façon prévisible, en humiliation, voire en anéantissement. C'est donc seulement ici que sa souffrance reçoit un véritable sens². »

¹ *La Révolution surréaliste*, N°11, *op.cit.*, p. 12.

² F. T. Vischer : *Le Sublime et le comique, projet d'une esthétique*, Paris, kimé, 2002, p.96.

L'espace ontologique du tragique est donc bien intimement lié à la volonté de grandeur sublime propre à l'homme. C'est bien ici en « *voulant dépasser les limites du fini* » que l'homme bascule dans l'expérience tragique où « *sa grandeur apparente se transforme* » en « *anéantissement* ». Puisque nous avons déjà abordé au premier chapitre, le mode de vie des surréalistes, nous pouvons transposer le contenu de la définition de Vischer avec certains témoignages surréalistes.

Tristan Tzara nous fournit l'exemple qui nous semble le plus éloquent. Dans la citation qui suit, la question du dépassement des limites du fini évoquée plus haut par Vischer semble être toujours la cause du vacillement tragique de l'expérience humaine. C'est ainsi que Tristan Tzara écrit :

« Où en sommes-nous, nous qui, à force de nous pencher au-dehors, en essayant d'attraper, de nous-mêmes, ce qui nous dépasse au point de vivre hors de nous, dans le monde réel et objectivable, qui, à force de vouloir et de vouloir saisir, ne nous maintenons souvent qu'à un miracle d'équilibre, à un millimétrique déséquilibre, tant la force du dehors nous attire et nous tente, où en sommes nous, considérés sous l'angle de la douleur inhibée, du présent entrelardé d'anticipations, entrelacé avec l'inférieur souvenir qui bruit et sourd, quand le présent uniquement nous importe et nous fait mal(...) ¹. »

Le « dehors » évoqué par Tzara nous fait inmanquablement penser au « dépassement des limites du fini » conceptualisées par Vischer, et qui, autrement dit, nous suggère un espace inconcevable, situé plus en amont encore que celui de la réalité. Surpasser le « *monde réel et objectivable* » conduit les auteurs surréalistes au risque tragique d'être attiré par un « présent entrelardé d'anticipations, entrelacé avec l'inférieur souvenir qui bruit et sourd, quand le présent uniquement nous importe et nous fait mal »

Quant à Henri Michaux, l'outrepassement de la réalité permet à l'artiste surréaliste de gagner une part de réel qu'il n'aurait pas pu atteindre autrement que s'il n'avait pas « violé » les codes de la réalité. Lorsque Michaux écrit à propos de l'artiste et de sa créativité : « Il n'a pas à travestir le réel, c'est le réel lui-même, comme il le sent, comme il

¹ T. Tzara : *op.cit.*, p. 66.

en est accablé, c'est ce qui lui reste de corps, qui ainsi défait se présente impossible à regagner comme auparavant¹. »

Le théoricien danois Sören Kierkegaard, fit de la chute tragique de l'homme, l'unique résultante du choix de ses actions :

« Dans la tragédie moderne la chute du héros n'est pas à vrai dire souffrance, mais action. Ce qui prédomine de nos jours, c'est donc au fond situation et caractère. Le héros tragique est subjectivement réfléchi en soi, et cette réflexion ne l'a pas seulement poussé hors de tout contact direct avec Etat, famille et destin, mais souvent même hors de sa propre vie antérieure². »

Cette nouvelle définition du tragique de Kierkegaard renforce les témoignages écrits de Tzara et de Michaux. Mais il éclaire également une des conditions du tragique : l'importance de l'action.

Contrairement à Tzara et Michaux, Giorgio de Chirico apporte une opinion plus contrastée sur l'aspect tragique du surréalisme. Pour de Chirico, le caractère tragique de la vie se cristallise dans la volonté et l'action de l'homme à tendre vers un état supérieur de son être. Le pathos, c'est précisément le terme qu'emploie Giorgio de Chirico pour décrire par quel cheminement les artistes surréalistes comptent réaliser des œuvres aux significations inédites. L'art surréaliste emploie aussi la catharsis comme moyen de libération artistique. Chirico indique très explicitement la conduite qui mène à la création pure :

« Toute face spasmodique, tout mouvement forcé, sera mis de côté. Le calme, la tranquillité, la sérénité même, mais dans cette sérénité se trouvera résumé comme dans une plainte éternelle tout le « pathos » connu jusqu'à présent ; toute la grandeur, tout le sublime que les hommes connurent, leurs espoirs et leurs doutes, leurs joies et leurs souffrances, l'amitié et l'amour, mêleront leur musique ; car avant tout ceci sera toujours quelque chose de nouveau que l'artiste aura fait sortir du « néant » ; quelque chose qui avant « n'existait pas »³. »

¹ H. Michaux : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, op.cit.*, p. 62.

² S. Kierkegaard : *Ou bien...Ou bien...*, *op.cit.*, p. 112.

³ G. De Chirico : *L'Art métaphysique*, Paris, L'Echoppe, 1994, p. 63.

D'après cette citation de Chirico, le pathos comprend en lui-même la grandeur, le sublime, l'espoir, le doute, la joie, la souffrance, l'amitié et l'amour.

Chirico considère également le genre tragique comme une association faite de conscience et de passion. Cet aspect de notre analyse sera davantage détaillé dans notre prochaine sous-partie. Bien qu'il utilise le terme de passion, nous considérerons ici que ce terme peut être rapproché de celui d'« inconscience », déjà évoqué plus haut. La conscience étant la première à opérer dans le jeu tragique, celle-ci sert de repère constant pour guider le déchaînement des passions :

« Ces deux éléments, dont l'un importe à l'ensemble autant que l'autre, à savoir : la conscience calme de l'harmonie des idées morales ou du divin, d'une part ; de l'autre, la passion qui met aux prises les personnages, et qui, fournissent les principes constitutifs dont la tragédie grecque représente l'accord dans leurs œuvres, je veux dire le « chœur et les héros tragiques »¹. »

Si Chirico compare la conscience au calme et à l'harmonie des idées morales, la passion, quant à elle, peut selon nous être perçue comme dionysiaque malgré le fait qu'elle « *puise sa force et son élévation dans un but moral* ». Ce que l'artiste ferait sortir du néant révélerait ainsi l'action dionysiaque. *A contrario*, l'harmonie des idées morales servant de modèle serait du type apollinien.

Une des conséquences de l'action est l'éloignement de la réflexion morale. Le déchaînement des passions ne peut pas s'appliquer en parfait accord avec la morale. Au contraire l'action tragique exclut la morale, tel que Ludwig Binswanger l'eut décrit à propos de la tragédie moderne :

« En général, dans la tragédie moderne, ce n'est pas le côté moral et vrai, en soi, du but qui est le motif qui fait agir les personnages et qui se maintient comme le vrai mobile de leurs passions ; ce sont, au contraire, les sentiments personnels de leur cœur et de leur âme, ou les dispositions de leur caractère particulier qui cherchent à se satisfaire². »

¹ W.F. Hegel : *op.cit.*, p. 95-96.

² *Ibid.*, p. 121.

La satisfaction de l'esprit est donc très clairement le but visé par la tragédie moderne. Le surréalisme illustre cet état de recherche tragique par l'imagination, l'émerveillement et le caractère fantastique d'une réalité transcendée qui se dégage de certaines œuvres.

fig.57. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Dada-Gauguin*. Gouache et encre sur papier imprimé, 1920, 29 x 40 cm.

L'œuvre « *Dada-Gauguin* » rend hommage au peintre postimpressionniste français Henri Gauguin (1848-1903) grâce à une retransposée des formes « naturelles » qui composent son œuvre générale. Plusieurs éléments majeurs de ce collage renferment à l'évidence un caractère tragique. En premier lieu, nous observons chez les personnages représentés sortant de la terre et de la végétation leur absence d'identité. Cette impression d'anonymat généralisé est amplifiée autant par l'éclosion d'hommes que de la privation de perspectives. L'absence d'identité s'exprime de notre point de vue par l'éclosion première de l'être, telle que l'illustre également l'œuvre « *Ma naissance* » de Frida Kahlo. Tout comme Kahlo, l'aspect tragique de « *Dada-Gauguin* » réside dans la naissance d'individualités se questionnant sur leur existence respective, dans un environnement dénué de réponses significatives et concrètes.

fig.58. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Deux figures ambiguës*. Collage avec gouache et crayon sur papier, 1920, 24,2 x 16,7 cm.

fig.59. *Diffusion non autorisée*. (droite) Salvador Dali, *Portrait de mon frère mort*. Huile sur toile, 1963, 175 x 175 cm.

Dans l'iconographie surréaliste, le tragique apparaît surtout dans les portraits. Les portraits ne sont effectivement, jamais totalement identifiables, quelque chose vient toujours perturber leur dévoilement. Les surréalistes, dans ce cas, expriment leur angoisse de la vie dans l'expression des visages. Un portrait surréaliste est avant tout, une porte d'accès à l'émotion tragique d'une vie naissante et d'une mort annoncée (si l'on reprend les propres termes employés par Monnerot). Les visages sont alors déformés,

métamorphosés, désagrégés. L'identité humaine est alors rompue, tel le « *spasme flottant d'un corps libre* » qu'écrivit Antonin Artaud. La littérature surréaliste dévoile pareillement son iconographie, le mal-être tragique dans la description de l'identité. Dans « *La vie filtrée* » Malcolm de Chazal écrit :

« Le profil « court » comme la pleine face, mais court en lui-même, comme quelqu'un qui perpétuellement se déplacerait et qui perpétuellement serait dans l'effort de se rejoindre, et qui jamais ne se rattraperait tout à fait. Plus est grande la sensation que le profil « qui se court après » a presque mis la main sur son être qui « le » fuit – plus le profil alors aura une expression morte¹. »

C'est dans l'expression plastique de l'image surréaliste employée par l'imagination poétique que la face cachée du sujet devient la figure du tragique, c'est-à-dire l'objet de sa métamorphose. L'homme tragique ignore comment maîtriser son destin, alors que celui-ci s'incarne dans chacune de ses actions :

« Il ne nous est pas donné d'identifier le moment où s'opère, aux dépens de notre substance, un travail d'érosion. Nous savons seulement qu'un vide en résulte où s'installe par degrés l'idée de notre destruction. Idée vague, à peine ébauchée : c'est comme si ce vide se pensait lui-même². »

Le tragique est cette impuissance à se détourner du réel pour retrouver la vraie face de son existence.

fig.60. *Diffusion non autorisée*. Otto Dix, *Tête rouge (autoportrait)*. Huile sur toile, 1929, 72 x 66 cm.

Le portrait surréaliste est très bien décrit par Eluard lorsqu'il soutient que :

« La tête de l'homme, faite, lorsqu'elle se considère, pour connaître les sources de la vie, le mouvement des astres, la forme et l'étendue de la terre, s'emplit, dans l'ignorance d'elle-même, à la fois de terreur et de force. On a beaucoup exagéré l'impuissance de l'imagination : ses trois cornes aigües labourent aisément les glacis de la raison rasée de près³. »

¹ M. De Chazal : *La Vie filtrée*, *op.cit.*, p. 52.

² E. Cioran : *op.cit.*, p. 218.

³ P. Eluard : *op.cit.*, p. 59.

Le portrait surréaliste est, si l'on considère le terme choisi par Eluard, déraisonnable. Dérisonnable car « la terreur », « la force », et « l'imagination » ne font que retourner « les glacis de la raison rasée de près ». Ainsi on peut facilement en déduire, qu'une exagération est toujours faite dans les portraits surréalistes. Une exagération ayant pour unique objectif de souligner l'identité complexe et ambiguë de l'homme. Le surréalisme désire s'affranchir du concret pour mieux s'approcher de l'abstrait tel que l'atteste cette citation de Malcolm de Chazal :

« Le corps humain est le produit de mille visages accélérés ou ralentis les uns des autres, mais dont aucun n'est partiel, en ce sens que les moindres parties du corps humain font par elles seules un visage au complet, tous ces visages n'ayant cependant pas la même intensité d'expression, en conséquence de leurs puissances vibrationnelles variables à l'infini¹. »

fig.61. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Une semaine de bonté*. Collage sur gravure sur bois, 1934, dimensions inconnues.

Une semaine de bonté (1934) nous montre l'indicible horreur du face à face et du péril de l'identité. C'est dans le reflet d'autrui que se joue ici la tragédie. Dans une cabine de train un homme assis, le regard sombre et vide après avoir subi une énucléation nous fixe à l'entrée. Un homme se trouve couché, inanimé en face de lui. Visible par la fenêtre du compartiment, Le Sphinx fixe de l'œil l'horizon. La confrontation des regards divulgue par détour son autoportrait, divulgue aussi une réalité autre dont il faut parfois se protéger. Les yeux capturés par autrui nous amènent à nous voir nous-mêmes. Personne ne sort indemne d'un échange de regard, l'identité étant réfléchie sur autrui et dont on s'aveugle parce que projetée sur une identité différente. Maurice Blanchot affirme : « L'autre est lui aussi toujours autre, cependant se prêtant à l'un, autre qui n'est ni celui-ci ni celui-là et, toutefois, chaque fois, le seul, à qui je dois, tout y compris la perte de moi². » . Le décalage est ici tragique pour celui qui demeure aveugle et ne prête pas attention aux autres qui lui renvoient sa propre image. Mais ce même décalage peut être comique dans l'exacte mesure où celui qui ne trouve pas sa propre image s'ignore lui-même. Dès que le reflet dans le

¹ M. De Chazal : *op.cit.*, p. 268.

² M. Blanchot : *op.cit.*, p. 28.

regard d'autrui est vide, l'absence d'être est suggérée par le regard vide d'autrui. Le regard étant le reflet du reflet.

Masson qui défend l'approche dionysiaque de sa production littéraire et plastique, justifie le besoin de détruire pour créer. L'art est tout aussi tragique que la vie elle-même compte tenu du fait que l'art reproduit la vie. Dans un de ses témoignages dithyrambiques, Masson écrit à propos de Dionysos.

Dionysos, Dieu de la création perpétuelle à travers la destruction, le saccage et l'ivresse
Dionysos, Dieu masqué, dieu équivoque
Dionysos, fils d'une mère foudroyée
Dionysos, fruit de l'orage
Tu ressembles à la Vie et la Vie te ressemble. »¹

Dionysos est ici représenté pareil à un corps entré en fusion, qui s'amalgame, et se perd à travers l'autre. Il se fractionne et perd en puissance individuelle. La contradiction règne, le sujet tombe dans une fureur semblable à toutes celles des hommes. Le sujet qui chassait (cf. Max Ernst) tombe dans le règne de la nature et devient « chassé » des circonstances réelles. En s'évaporant définitivement dans le règne de la nature, le sujet crée plus qu'une simple analogie, il réincarne à travers l'image du germe, sa pré-existence dans le monde et l'idée que nul hasard ne parvient à faire remonter l'homme à son origine.



fig.62. Max Ernst, *Oedipus Rex*. Huile sur toile, 1922, 93 x 102 cm.

¹ A. Masson : *La Mémoire du monde*, op.cit., p. 127.

Oedipus Rex est une illustration inspirée par la lecture d'« Oedipe Roi »¹ de Sophocle. Le titre de cette œuvre nous invite à l'interpréter d'un point de vue mythologique. Il s'agit d'une mise en peinture rappelant la tragédie grecque où Œdipe, fils de Laïos et de Jocaste, tue son père et épouse sa mère. Plusieurs éléments iconographiques renvoient au mythe d'Œdipe.

La main géante visible au premier plan symbolise l'oracle dont est victime Œdipe et Jocaste. C'est elle qui manipule leur destin et leur inflige des souffrances. L'arbalète représente quant à elle le geste destructeur d'Œdipe se crevant les yeux.

Les têtes d'oiseaux représentent Jocaste et Œdipe. La première tête est celle de Jocaste tandis que la seconde est celle d'Œdipe, reconnaissable aux cornes qu'elle porte. Ces têtes ont la particularité d'avoir des yeux humains en forme d'amande et non des yeux ronds d'animaux.

La noix que tient la main entre ses doigts est censée représenter le cerveau humain. Le cerveau renvoyant comme à chaque fois aux deux facettes que sont les fonctionnements conscients et inconscients étudiés par Freud. Enfin, il reste un détail qui tient toute son importance dans cette œuvre moderne d'Œdipe Roi. La montgolfière présente discrètement au fond de l'œuvre suggère l'aspect sublime et fantastique de cette mise en relation symbolique du mythe oedipien. Cette fascination pour le mythe d'Œdipe montre à quel point les surréalistes dont Max Ernst étudiaient les facettes émotives de l'âme humaine. La tragédie grecque reste l'exemple le plus fascinant et le plus signifiant.

¹ D'après le site internet : http://ruedeslumieres.morkitu.org/apprendre/fresques/index_oedipe_rex.html

Partie III : Le tragique :
l'expression du réel

Chapitre 2 :

De la conscience vers l'inconscience : l'écriture automatique et le mot d'esprit

Le caractère tragique du surréalisme résulte du transfert de l'état conscient à celui d'inconscient. Les auteurs surréalistes définissent la mort et la conscience comme des états de fait inconciliables. C'est ainsi que Jankélévitch conçoit de manière imagée, la vie et la mort comme les faces opposées d'un commutateur :

« De deux choses l'une : Conscience, ou présence mortelle ! Mort et conscience, elles se chassent et s'excluent réciproquement, comme par l'effet d'un commutateur... Impossible de cumuler ces contradictoires ! Décidément, l'alternative est soigneusement combinée. - Dans ces conditions, la deuxième personne s'offre à nous éventuellement comme un moyen de surmonter la disjonction¹. ».

La recherche surréaliste s'efforce de trouver un moyen pour échapper à ce commutateur. Bien que ne l'explicitant pas dans ce court extrait, Jankélévitch semble opposer à la vie, ce qu'il nomme une « présence mortelle ». L'inconscience qui n'est alors point nommée, serait la « disjonction » ou l'alternative à ce commutateur conscience/mort.

Le surréalisme ne produit pas d'images proprement inconscientes, mais entreprend une recherche vers la représentation de l'inconscience. Janover s'efforce ainsi d'expliquer :

« S'il s'agit dans le surréalisme de « calculer le quotient de l'inconscient par le conscient », alors, en effet, seule l'opération compte. L'inconscient n'a rien de subversif en soi, sauf qu'il reste dissimulé au regard et objet d'une recherche. Sitôt dévoilé, il apparaît pour ce qu'il est : l'autre face du réel, l'envers du réalisme, « le réalisme à l'envers. »². »

Très clairement, l'inconscience est ici le moyen permettant de faire apparaître la face du réel, tandis que la conscience reflète celle de la réalité. L'inconscient qui est selon Janover, « *le réalisme à l'envers* » prouve à quel point il occupe une place de premier plan à l'intérieur du surréalisme.

¹ V. Jankélévitch : *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966, p. 31.

² L. Janover : *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989, p. 175.

Quittant le sens imaginaire de son écriture, l'artiste surréaliste ne réintègre la représentation consciente que lorsque celle-ci a lâché prise aux « agrégats résiduels » de l'inconscient :

« Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a montré qu'à cette profondeur « abyssale » règnent l'absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe de plaisir¹. »

L'inconscient porte la signature du style surréaliste.

L'un des témoignages les plus éloquents sur ce qui constitue la fuite en avant de la pensée, c'est-à-dire l'inconscient, provient des écrits autobiographiques de Dali :

« J'ai une idée ! Une idée qui scandalisera tout le monde et en particulier les surréalistes. (...) Je peindrai mon Lénine avec son appendice lyrique même si on m'expulse du groupe surréaliste. Il tiendra dans ses bras un petit garçon qui sera moi. Mais il me regardera d'un œil cannibale et je crierai : « il veut me manger !... »². »

Cette déclaration de Salvador Dali met en évidence son goût pour la provocation et repousse les limites de la relation qu'il entretient avec les surréalistes. Dali ne se prive donc pas de refouler l'horreur qui l'affecte jusqu'à son imaginaire : « On trouve peut-être là le dénominateur commun du surréalisme : l'acceptation, la recherche de tout ce qui est caché et généralement rejeté ; d'une manière générale, tous les phénomènes de l'inconscient³. »

La tragédie amène le lecteur d'un roman ou le spectateur d'une œuvre à traverser la simple représentation de celle-ci afin de se questionner. Chaque chose s'étend indéfiniment derrière son apparence, comme nous l'indique Bergson :

¹ A. Breton : *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 96- 97.

² S. Dali : *op.cit.*, p. 26.

³ A. Masson : *Le Vagabond du surréalisme, op.cit.*, p. 29.

« La partie est le tout. (...) Les mouvements intérieurs du cerveau, représentation parmi des représentations, n'ont donc pas à susciter les autres représentations, puisque les autres représentations sont données avec eux, autour d'eux. Mais insensiblement on arrive à ériger le cerveau et les mouvements intracérébraux en « choses », c'est-à-dire en causes cachées derrière une certaine représentation et dont le pouvoir s'étend infiniment plus loin que ce qui en est représenté¹. »

La tragédie de l'écriture surréaliste se résume en une métamorphose de la réalité qui est le mouvement de l'imagination des auteurs. Leur appréhension de la vie les obligent à ne pas se contenter de ce qui existe simplement.

Parmi d'autres témoignages dans le groupe surréaliste à propos de l'écriture automatique, existe celui d'André Masson. Masson possède une opinion très tranchée sur l'automatisme psychique qui le conduit même à avouer sa passion pour l'esprit dionysiaque plutôt qu'à l'absence de conscience provoquée par l'automatisme :

« Au fond, je pensais, contrairement à Breton, que la valeur primordiale ne serait jamais l'automatisme mais l'esprit dionysiaque ; l'automatisme peut très bien s'intégrer à l'esprit dionysiaque, qui correspond à une sorte d'état extatique et explosif permettant de sortir de soi, de donner libre cours à ses instincts et, par là, mener à l'automatisme. Mais, pour moi, le sentiment dionysiaque est plus permanent que l'automatisme, car l'automatisme est absence du conscient². »

À l'image de cette danse dionysiaque qu'évoque André Masson, nous pouvons affirmer que l'écriture automatique et l'humour possèdent en commun le retournement du sens langagier. L'écriture automatique permet aux surréalistes d'exprimer leur arrière pensée sous la forme d'un trait d'esprit tiré par l'inconscience :

« En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu qu'il soit), un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit³. »

¹ H. Bergson : *op. cit.*, p. 198.

² A. Masson : *op.cit.*, p. 80.

³ *La Révolution surréaliste*, N°3, *op.cit.*, p. 7.

L'écriture automatique s'effectue dans l'association des idées et de leurs significations devenues caduques. C'est précisément en devenant caduques, que les expressions courantes deviennent dénuées de sens particulier, permettant ainsi aux surréalistes de s'amuser à les recharger en d'autres significations que celles habituellement accordées. L'idée que l'écriture automatique, pur produit de l'invention surréaliste, soit tragique, nous vient d'une citation tirée de l'ouvrage « La tragédie de la culture » écrit par le philosophe allemand Georg Simmel (1858-1918) qui affirmait à propos du mouvement automatique et de son rapport au vivant :

« Tout mouvement automatique ou volontaire peut-être interprété comme pulsion vitale, vers davantage de vie, il peut l'être aussi bien comme fuite devant la mort. [...] Non seulement chaque pas de la vie la rapprocherait de l'heure de la mort, mais il serait en outre, positivement et a priori, modelé par elle, qui est un élément réel de la vie. Et ce modelage est donc déterminé en même temps par le « détournement » de la mort : en effet, gain et plaisir, travail et repos et tous nos autres modes de comportements considérés comme naturels, sont fuite instinctive ou consciente devant la mort¹. ».

L'écriture automatique des surréalistes reflète clairement le caractère inconscient de la psyché. Cet automatisme de la psyché face à la peur d'une expression sclérosée, est « la fuite devant la mort » évoqué ci-dessus par Simmel. Le caractère tragique de cette « fuite devant la mort » menée par les surréalistes a pour principales conséquences le développement d'un humour noir et d'une ironie exacerbée. Fuir la mort, fuir l'aspect purement tragique de la vie, conduisent les surréalistes non pas à s'extraire ou de se détourner de leur propres torpeurs, mais bien à s'y diriger directement. Cette considération de fuite devant la mort amène un état d'esprit où tout semble permis, y compris les moyens mis en place par leurs prédécesseurs, les romantiques, pour parvenir à leurs fins. André Masson déclare :

« Le surréalisme, lui, un peu à la manière des romantiques allemands, contenait dans son essence une « ironie ». [...] Peut-être serait-il plus exact de dire : « humour »... [l'humour refoule l'objectivité du monde extérieur, l'éclipse, et par là – par un curieux détour – rompt avec une certaine fixité. Ses moyens sont l'hybride, le non-sens, la métamorphose. C'est par là, en y réfléchissant, que la peinture surréaliste statique perd une partie de sa fixité² »

¹ G. Simmel : *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2010, p. 172-173.

² A. Masson : *op.cit.*, p. 31.

Parmi la large palette de moyens mis à leur disposition pour « *fuir la mort* », voire son idée récalcitrante, les surréalistes utilisent principalement l'humour. Celui-ci leur laissant l'impression flatteuse de s'être détourné de leur crainte, c'est-à-dire de l'idée de la mort.

fig.63. *Diffusion non autorisée*. James Ensor *Au conservatoire*. Huile sur toile marouflée sur bois, 1902, 56 x 71,5 cm.

Parmi les exemples les plus marquants de cette ironie romantique héritée, nous observons que cette œuvre de James Ensor, qui, bien que n'appartenant pas au courant surréaliste, rend le sens de l'humour visible, voire prévisible. Par effet d'alternance, le regard du spectateur voyage entre les personnages d'avant-scène que sont le violoniste et le chef de chorale. Ce n'est qu'ensuite que le regard termine son cheminement au centre de l'œuvre. Là où se situe un portrait que l'on qualifiera de comique compte tenu de la composition globale de l'œuvre et de son sens de lecture. L'aspect humoristique dérive des personnages du chœur de la chorale, qui, avec leurs bouches grandes ouvertes, semblent s'égosiller. La dame représentée au centre de l'œuvre est Ida Servais, célèbre professeur de chant à cette époque (vers 1880) où Bruxelles était une ville très wagnérienne¹. Dans ses mains, elle tient une partition où les allitérations « *Trop tôt* », « *Trop d'os* », « *Trop d'eau* », « *Trop haut* » rendent grotesques l'œuvres présumées de Wagner. De ce fait, la mélodie qui est censée émaner des musiciens et de la chorale écorche, selon toute vraisemblance, écorche les oreilles du personnage encadré au milieu du mur, qui n'est autre que Richard Wagner lui-même! Celui-ci réagit alors en se bouchant les oreilles. Autrement dit, de la même manière que le flux mélodique perce les tympanes du portrait encadré au mur, le sens de l'humour figuré par cette disharmonie pénètre jusqu'à la matérialité d'un portrait pour l'animer. Ici Wagner.

Suite à cette analyse d'image, nous pouvons dire que le sens automatique (ou autonome des mots) s'effectue à partir de leur non-sens. Le mot d'esprit pour réemployer le titre du fameux ouvrage de Freud, ne commence qu'à exister que lorsque les cerveaux

¹ D'après le site : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/au-conservatoire-20104.html?cHash=f0869b2fea

imaginatifs des surréalistes rechargent le contenu vidé des expressions banales de la langue. Freud explique les mécanismes du jeu de mot :

« Nous ne sommes pas davantage obligé de nous demander pourquoi du plaisir peut naître de l’alternance entre le Tenir-le-mot-d’esprit-pour-dénué-de-sens et le Reconnaître-le-mot-d’esprit-comme riche-de-sens. La psychogenèse du mot d’esprit nous a enseigné que le plaisir donné par le mot d’esprit provient du jeu avec les mots ou bien du déchaînement du non-sens et que le sens du mot d’esprit a pour seule destination de protéger ce plaisir contre sa suppression par la seule raison critique¹. ».

Recharger la langue de signifiant, c’est inconsciemment se détourner de ce qu’appelle Freud « *La raison critique* ». La raison critique pourrait annihiler l’esprit surréaliste. Ce qui explique en partie pourquoi le non-conformisme des surréalistes conduit à un important côté tragique de leur production littéraire et plastique. L’écriture automatique permet donc aux artistes de se libérer de la pensée de la raison, et d’approcher le sens caché derrière la réalité quotidienne. Michel Leiris indique ainsi :

« Je ne suis pas plus avancé qu’avant : les mêmes écrans me séparent de la réalité et l’on dirait que ces phrases dans lesquelles je m’embarrasse – tantôt y ajoutant des mots, tantôt y remplaçant des mots par d’autres mots – sont l’image du difficile commerce que je m’efforce de nouer avec le réel, paralysé que je suis par les mouvements les plus contradictoires et m’attardant en maints détours, justifiés seulement par la répugnance irraisonnés que j’éprouve à aller droit au fait, quel que soit mon désir d’établir entre la réalité et moi le contact le plus direct². »

fig.64. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, « *L’aveugle prédestiné tourne le dos aux passants* ». Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1922, dimensions inconnues.

Ce collage de Max Ernst rejoint parallèlement à l’œuvre romantique d’Ensor, le genre tragique où prédomine l’humour. Effectivement, le mot « prédestination » qui

¹ S. Freud : *op.cit.*, p. 244.

² M. Leiris : *La Règle du jeu*, *op.cit.*, p. 75.

compose un fragment du titre de cette œuvre annonce un événement antérieur à celui du réel. La « prédestination » oblige le sujet à parcourir la réalité, tandis qu'il en est incapable. Le spectateur retrouve pareillement à la figure n°64, la composition géométrique d'un cube vue en perspective, où l'une de ses facettes délivre l'image du sujet. À n'en pas douter, cette scène présente de manière humoristique l'esprit de cet aveugle en devenir, qui s'éloigne et tourne le dos à la réalité qui l'entoure. L'élément iconographique de la sphère présente dans le coin supérieur gauche de l'image, représente l'esprit et le jeu d'esprit s'effectuant en dehors du corps. La courbe mathématique superposée sur l'image de l'aveugle prédestiné sur la face du cube signifie l'éloignement du sujet à son esprit.

fig.65. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, « *La préparation de la colle d'os* ». Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1921, 7 x 11 cm.

La figure n°65 « *La préparation de la colle d'os* » affiche de manière exemplative l'humour surréaliste. Suivant le titre de l'œuvre, le spectateur peut considérer l'objet capté comme étant l'ossature du corps. Le corps est ponctionné de ses ressources intérieures à partir de son enveloppe charnelle. Néanmoins, le véritable sujet de cette œuvre se situe à l'intérieur du transfert qui relie la moelle d'os extraite du corps jusqu'au bol extérieur la recueillant. Ce collage semble établir une parfaite analogie entre l'écriture surréaliste et sa composition humoristique : « De deux choses l'une : ou bien c'est la pensée exprimée dans la phrase qui présente le caractère de ce qui est spirituel, ou bien l'esprit est attaché à l'expression de la pensée telle qu'on la trouve dans la phrase¹. » Le corps et l'esprit sont symbolisés par la colle d'os. La préparation de la colle d'os signifie inconsciemment le sens d'une remontée en amont de l'existence. Le corps devient le support d'une exploration spirituelle, grâce à la colle d'os qui apparaît comme égale à la substance de l'esprit :

« L'agrément que nous procure un mot d'esprit tient à l'addition de deux impressions, celles que produit le contenu et celle que donne la réalisation en matière de mot d'esprit, et que la présence de l'un des deux facteurs nous illusionne véritablement quant à la portée de l'autre². »

L'écriture automatique se résume en une odyssee partant de la conscience et se finissant vers l'inconscience :

¹ *Ibid.*, p. 57.

² S. Freud : *op.cit.*, p. 181.

Un dessin ne peut être automatique qu'aux conditions suivantes : ni idée, ni image préalables. J'imagine l'espace intérieur comme étant divisé en différentes couches : la couche la plus proche de la conscience est celle où apparaissent les images qui sont déjà des images que l'on peut noter et développer – je l'ai fait – et la couche la plus profonde est celle de l'inconscient total : j'ignore alors ce qui va se produire¹. »

« *la couche la plus proche de la conscience* » serait celle de la perception, tandis que « *la couche la plus profonde* » égale le refoulement inconscient des images non acceptées et pourtant connues.

L'automatisme des mots, des dessins, de la pensée, symbolisent la fuite en avant des surréalistes. C'est à partir de la spontanéité de l'automatisme qu'apparaîtrait une part de vérité sur des sujets graves tels que la mort.

L'écriture surréaliste est la représentante de la pensée libérée du vécu quotidien. Cette libération de la pensée critique est exprimé par Volker Zotz lorsqu'il analyse l'intention surréaliste à exprimer la facette inconsciente de l'esprit :

« On pousse une porte qui ouvre sur une réalité élargie et une multitude de thèmes submerge le Moi limité par le vécu quotidien. De plus ce flux semble interférer avec les tendances refoulées et les représentations d'essence empirique qui désormais, jaillissent à la surface : des pulsions instinctives, des sentiments d'hostilité réprimés ou des désirs de mort². »

Le « *Moi limité* » est ici semblable à l'être conscient. Les termes d' « *interférer* », les « *tendances refoulées* », « *les représentations d'essence empirique* » forment la refondation de la réalité en surréalité.

L'écriture qui s'« innerve » en nous ne se fixe pas dans un genre déterminé, elle traverse juste des espaces différents.

¹ A. Masson : *op.cit.*, p. 80-81.

² V. Zotz : *André Breton*, Paris, Somogy, 1990, p. 78.

Très clairement la tendance surréaliste à vouloir comprendre les raisons de l'existence et de la vie est motivée par la crainte de la mort. Mais même cela ne suffit pas à expliquer pourquoi les surréalistes s'acheminent vers une transcendance du sens conventionnel des mots. André Masson (1896-1987) écrit dans « *Le Rebelle du surréalisme* » à propos de l'écriture automatique :

« Les premières apparitions graphiques sur le papier sont geste pur, rythme, incantation, et comme résultat : purs « gribouillis ». C'est la première phase. Dans la seconde phase, l'image (qui était latente) réclame ses droits. Quand l'image est apparue, il faut s'arrêter. Cette image n'est qu'un vestige, une trace, une épave. Il va de soi que l'arrêt entre ces deux phases doit être évité. S'il y avait pause, le premier résultat serait abstrait absolument, et l'insistance dans la seconde phase serait académique « surréalistement ! ». Cet état, je ne connais pas de moyen sûr pour le provoquer. C'est un peu comme la « grâce », en théologie¹.

L'écriture automatique apparaît dès lors comme le moyen privilégié des artistes surréalistes d'effleurer le sens des mots, des formes et des idées du réel : « La mise en évidence des automatismes psychiques est une des techniques du comique, au même titre que toute opération visant à démasquer quelqu'un ou consistant à se trahir soi-même². » Lors d'une conférence à l'université de Mexico en 1938, Breton déclara à propos de l'automatisme graphique :

« L'automatisme graphique est (...) la seule structure qui réponde à la non distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles³. »

L'émotion suscitée et recherchée par les surréalistes est celle de la confusion des sensations. Rendant adjacents les éléments antagonistes de la vie.

On « enlève » les fragments illustres du modèle extérieur pour l'introduire chez soi : « On m'accusait de mutiler les corps dans le seul but d'offenser alors que, pour moi, l'éclatement et la dispersion des corps correspondait à une idée de réunion avec

¹ A. Masson : *Le Rebelle du surréalisme*, *op.cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 136.

³ A. Breton : *op.cit.*, p. 96.

l'univers¹. ». Inhérente au surréalisme, l'écriture automatique soulève néanmoins un point essentiel : la mise à mal de l'identité du sujet :

« La scission du Moi, « coupé en deux », qu'engendre la pratique de l'écriture automatique – Breton parlera d'un « dédoublement » - ne peut que poser des problèmes d'identité. Le sujet surréaliste est multiple, changeant protéiforme, ce qui garantit également sa liberté². »

Cette scission peut-être considérée comme tragique parce qu'elle induit une rupture dans l'harmonie de l'être. L'écriture automatique et l'écrivain surréaliste fusionnent en tentant d'empêcher la prédétermination du processus de création :

« L'idée fondamentale de l'automatisme surréaliste et le dénominateur commun des méthodes surréalistes consistent à empêcher les intentions préalables du sujet de contrôler ou de prédéterminer le processus de la création³. »

En tentant d'empêcher leurs « *intentions préalables* » de se concrétiser, les surréalistes sabotent consciemment leur participation aux choses du Monde. Ils ne sont plus maître de ce qu'ils pensent, écrivent, disent ou peignent. Ils s'efforcent alors d'être le support de leur propre pensée, c'est-à-dire d'incarner le refoulement d'une partie de la réalité sur la réalité complète.

¹ A. Masson : *Le Vagabond du surréalisme*, op. cit., p. 67.

² M. Meyer : *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Paris, Gallimard, 2001, p. 49.

³ T. Kaitaro : op.cit., p. 17.

Partie III : Le tragique :
l'expression du réel

Chapitre 3 :

La joie surréaliste comme jaillissement d'une écriture nouvelle

La notion de joie se caractérise chez certains philosophes modernes, dont Clément Rosset (1939), comme étant un phénomène de l'élan tragique, alors même qu'elle a toujours été considérée comme principalement attachée à la manifestation du rire. Mais le sens du rire qui a évolué dès le 17^e siècle semble finalement appartenir au genre tragique. La joie se présente de manière similaire à une délivrance momentanée du corps angoissé. Elle peut également se caractériser par la détente de l'esprit. Comme l'écrivit l'essayiste belge Alfred Michiels (1813-1892) :

« La joie causée par le rire a une propriété d'expansion : elle dilate l'esprit, pour ainsi dire, l'entraîne au dehors, l'amuse, le distrait forcément et le repose. Beaucoup de personnes le recherchent avec passion, ne lui préfèrent que les intimités de l'amour¹. »

A l'image de la poule et de l'œuf, il est délicat d'interpréter l'ordre d'apparition entre la joie et le rire. Ils sont intimement liés, parce qu'ils sont proches l'un de l'autre. Les auteurs surréalistes n'évoquent pas beaucoup la joie dans leurs écritures, même si celles-ci en sont imprégnées.

Remontons dans le temps afin d'obtenir une première définition de la joie. La joie comme l'affirmait déjà le dramaturge et philologue Louis Poinsinet de Sivry (1733-1804) :

« Le « rire » prend sa source dans une « joie raisonnée », qui par conséquent n'est et ne peut être propre qu'à « l'espèce raisonnable »... [Ce contraste dans les caractères du rire part de la diversité des rencontres auxquelles « la joie » doit sa naissance : car ces objets sont tantôt dignes de louanges, et tantôt défectueux². »

Poinsinet de Sivry sous-entend dans ce passage que la joie serait issue d'un raisonnement. Les surréalistes, considèrent que la joie est une expression momentanée de l'humeur et qu'elle est déterminée par le contexte extérieur.

Dans l'un de ses poèmes Jean Tardieu écrit :

¹ A. Michiels : *op.cit.*, p. 171.

² L. Poinsinet De Sivry : *Traité des causes physiques et morales du rire*, Exeter, Exeter University Publications, 1986, p. 10-11.

« Oh pas à pas si je n'ai conscience
ni de moi-même ni de l'Autre
si le présent passe à travers mon ombre
s'il n'y a plus d'horreur ni de perfide espérance
si la fièvre est passée,
-tant mieux, ô secourables formes sans figures ! »¹

« Le conquérant » de Magritte peut servir de transposition imagée du poème de Tardieu lorsqu'est écrit « *-tant mieux, ô secourables formes sans figures !* ». Si nous faisons une brève analyse de l'œuvre de Magritte, nous retrouvons des similitudes avec le poème de Tardieu. Tout d'abord, au premier plan de l'image, le visage du « conquérant » est remplacé par une planche en bois gravée, corroborant ici l'impression d'angoisse de la vie exprimée par les visages (voir sous partie précédente). Ensuite, nous distinguons au second plan de l'œuvre, des collines blanches, un ciel de crépuscule peint en rouge avec un dégradé de noir. Enfin, et pour terminer, l'élément le plus curieux de cette œuvre est le tronc d'arbre aux racines nues s'élevant au ciel, tel une absence de gravité. L'identité de l'homme est comme nous l'avons déjà évoquée dans la sous-partie précédente, déréalisée pour être ensuite rechargée d'un sens nouveau.

fig.66. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Le conquérant*. Huile sur toile, 1926, 75 x 65 cm.

« *Le conquérant* » illustre parallèlement au poème de Jean Tardieu, la joie vue à la manière d'une détente qui se manifeste de l'esprit vers le corps, et transforme durant quelques instants le corps en objet étranger à lui-même :

« Entre la joie et moi toujours passe quelque ombre. J'aborde des steppes qui m'étaient étrangères dans la vie psychique. Ce que j'avais de plus fort devient le plus faible. – Les observer, sans y mettre mon cœur, sans m'irriter, sans me troubler². »

La joie triomphe un très bref instant sur la vie absurde. Ce triomphe signifie la disparition momentanée de la raison dans un corps qui se meut de manière solitaire.

¹ J. Tardieu : *Une Voix sans personne*, op.cit., p.24.

² H.F. Amiel : op.cit., p.131.

Le philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995) reprend les théories nietzschéennes et écrit à propos de la joie et du tragique :

« On n'a jamais compris selon Nietzsche ce qu'était le tragique : tragique = joyeux. Autre façon de poser la grande équation : vouloir = créer. On n'a pas compris que le tragique était positivité pure et multiple, gaieté dynamique. Tragique est l'affirmation : parce qu'elle affirme le devenir et, du devenir, l'être ; parce qu'elle affirme le multiple et, du multiple, l'un. Tragique est le coup de dés¹. »

Deleuze considère ici la joie comme tragique et le tragique comme « *gaieté dynamique* ». Cette gaieté dynamique impulse l'ordre des choses et impulse également le destin tragique de l'homme.

André Breton écrit ainsi cette devinette :

« Je suis une SOURCE d'où jaillit la joie aussi bien que la tristesse, le bonheur comme le malheur. Extrêmement longue, je sourds et m'écoule entre ciel et terre, parmi des arbres nus. Des animaux me fréquentent, mais non pour se désaltérer. »² FIL TELEGRAPHIQUE

Le mot le plus important à retenir de cette devinette est celui de « Source ». La joie « jaillit » d'une source commune d'où jaillissent également la tristesse et le malheur. Là encore, le lecteur ressent l'absence antithétique de valeurs différenciées. Comparée à un fil télégraphique, la joie circule entre les poteaux, et relie tous les sentiments entre eux. Le fil télégraphique étant un produit purement matériel dépourvu d'âme, celui-ci prend la parole et en disant ici « Je ». Le « je » identitaire de la plaisanterie et du jeu dont le glossaire surréaliste précise néanmoins ce sens : « Jeu - « le feu de joie, la joie du feu. »³. »

La joie chez Michaux est perçue comme naturellement fugace. Elle est apollinienne et calme l'anxiété :

« Je frôlai en « la » frôlant un abîme de joie. Mes fébriles pensées à l'instant s'arrêtèrent, apaisées. Mais elle ne dit rien, comme jeune fille au jardin sous le regard de son père. Au milieu de milliers de

¹ G. Deleuze : *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 2010, p. 41.

² A. Breton : *L'Un dans l'autre*, op.cit., p. 32.

³ *La Révolution surréaliste*, op.cit., p. 6.

bruissements une arche sur nous se forma... et puis tout à coup elle dut partir. Quel était l'obstacle ? Qui nous empêchait d'être ensemble ?¹ »

La joie est ressentie chez Michaux de manière sensuelle, notamment grâce à la présence des verbes frôler et apaiser. Le contact entre elle et lui s'imagine davantage qu'il ne se concrétise. Car, à peine établie entre cette jeune fille fictive et lui-même, elle précipite son départ à l'instant où la rencontre pourrait avoir lieu.

La joie de vivre, chez Unamuno, est un moyen d'oublier l'absurdité de la vie :

« Qu'est-ce que cet arrière-goût de la vie, la « joie de vivre », de quoi l'on nous parle aujourd'hui ? La faim de Dieu, la soif de l'éternité, de la survie, nous étouffera toujours cette pauvre jouissance de la vie qui passe et ne demeure pas. C'est l'amour effréné de la vie, l'amour qui la veut sans fin, c'est lui qui nous pousse le plus à l'angoisse de la mort². ».

Unamuno définit la joie de vivre comme un « *arrière goût de la vie* ». La joie serait ici une manifestation ponctuelle apparaissant toujours en contraste avec l'absurdité de la vie. La vie de l'homme est tellement assaillie par l'infortune, que « l'arrière-goût » de la vie n'arrive que très difficilement à se faire sentir. Cet arrière-goût serait selon nous inconscient.

Et c'est précisément cette part d'inconscience qui nous amène à établir des hypothèses et des correspondances entre les formes littéraires surréalistes et les formes sentimentales humaines. À nos yeux, la joie correspond à un soulèvement de Soi. Ce soulèvement tire son origine de l'inconscience, qui à son tour anime le rire de la joie. Bien qu'il existe différents types de rires, comme différents types de comiques, nous considérons le rire de la joie comme étant celui le plus significatif. La joie fait jaillir ce rire indicible qui accompagne la censure de la raison. Philippe Soupault écrit

« Vous êtes forts, frères de la nuit, vous passez les jours dans le fil de la faim et de la guerre ; vous croyez au bois, à la pierre, au feu, mais vous aimez surtout rire de tout ce que vous enseigne la joie³. »

¹ H. Michaux : *Face aux verrous*, op.cit., p.183.

² M. De Unamuno : *Le Sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 57.

³ *La Révolution surréaliste*, N°4, op.cit., p. 8.

La dénomination « frères de la nuit » serait ici à rapprocher à des démons imaginaires persécutant l'âme humaine, tandis que l'expression « le fil de la faim » ferait allusion au rationnement durant la guerre des tranchées. Le sentiment qui ressort de cet extrait nous permet d'imaginer le rire joyeux et la détente qu'il procure dans ces circonstances tragiques.

Paul Eluard compare dans l'un de ses poèmes *sans titre*, la joie de vivre à la mobilité d'un oiseau.

« Sur la maison du rire
Un oiseau rit dans ses ailes.
Le monde est si léger
Qu'il n'est plus à sa place
Et si gai
Qu'il ne lui manque rien. »¹

La première ligne de ce poème « *Sur la maison du rire* » suggère l'image d'un toit où serait posé l'oiseau. Lorsque la ligne suivante indique « *Le monde est si léger* » cela signifie qu'il perd de sa substance. Le fait que l'oiseau ne soit « *plus à sa place* » suscite une indétermination entre les valeurs de légèreté et de lourdeur. L'adjectif « *gai* » synonyme de joie complète avec l'expression « *il ne lui manque rien* », le sentiment de plénitude.

L'écriture surréaliste renferme une dynamique comparable à celle de la joie humaine, où les mots ne reflètent plus des idées, mais où domine la ponctuation qui condense et exhibe la volonté de l'auteur. L'écriture joyeuse s'organise en groupe de mots, elle est déséquilibrée, majuscule. André Breton, lassé par l'écriture conventionnelle, juge que seule une écriture dépourvue de règles peut encore faire sens. C'est celle de l'écriture automatique, ignorant le « conscient ». L'écriture automatique se constitue alors dans l'instantanéité des impressions résiduelles. Tout comme le sens immanent de la joie, elle est à la fois mnésique et prédicative. Breton écrit :

« Tant du dépit de traduire l'idée claire par des mots qui n'admettent aucun prolongement et s'arrêtent au vestibule de l'oreille que de la joie amère de ne voir s'ordonner en pleine résonance ce dont

¹ P. Eluard : *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1926, p. 1.

consciemment on se sent le moins responsable, me paraît inéluctablement résulter, au profit des mondes imaginaires, un rejet du monde réel qui ne peut prendre fin qu'avec ce monde¹. »

L'écriture automatique, en tant qu'écriture de la transcendance, incarne la joie surréaliste parce qu'elle invite à un rejet du monde réel qui ne peut prendre fin qu'avec ce monde. Cette joie invite à divorcer avec toute forme de conscience du monde.

L'abstraction de l'esprit surréaliste, volant de signification en signification en ramifiant celles-ci ou en y construisant de nouveaux ponts, éloigne l'influence de toute moralité et de toute rationalité de la vie. La vie doit être sujette à l'exploration de l'univers en dehors des limites charnelles de notre corps :

« Abstrait, rendu solitaire et éternel dans la sûreté et la joie qu'il éprouve de voir l'univers d'une « autre » façon toujours en quête de nouveaux bonheurs et de nouvelles étrangetés, une idée telle si la vie est bonne ou non, sera pour lui la dernière des idées². »

La joie est légèreté et plénitude de l'être et s'illustre très souvent par une désertion de sujet du monde ordinaire ne répétant que des signifiés au poids mort. Dali témoigne de cette joie qui interrompt l'anxiété de la vie et la remplit de gaieté et de douceur :

« En contractant les nerfs et en pressant nos pupilles avec le bout de nos doigts, nous éprouverons la joie gutturale des veines qui explosent, et les milles sons de notre sang qui saute sous pression, à chaque nouvelle blessure, avec des rythmes agiles et vifs, plus joyeux et plus doux que ne le sont les plus saignants rythmes syncopés des Revellers³. »

Les deux premières lignes de cette citation évoquent la contraction du corps. Tandis que les trois suivantes expriment la libération du flux sanguin. La joie gutturale des veines qui explosent nous projette dans un imaginaire teinté d'humour. Un imaginaire Dalinien où la gravité de la mort n'existe plus, ou le souci de la vie s'efface et laisse place à une légèreté à une forme de plénitude.

¹ A. Breton : *La Clé des champs*, Paris, Sagittaire, 1979, p. 9.

² G. De Chirico : *op.cit.*, p. 71.

³ S. Dali : *Oui, op.cit.*, p. 37.

Cette gaieté fugace, fut aussi décrite en son temps par Charles Baudelaire. La figure clownesque du pierrot anglais a marqué à jamais la mémoire de Baudelaire qui relate ses souvenirs :

« Je garderai longtemps le souvenir de la première pantomime anglaise que j'ai vu jouer »... « Il m'a semblé que le signe distinctif de ce genre comique était la violence »... « Le pierrot anglais arrivait comme la tempête, il tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre »... « La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles¹. »

Pour Pierre Reverdy, la poésie représente à elle seule l'écriture de la joie. La poésie est une libération de la joie. La joie se lit à travers la scansion de l'écriture poétique :

« Elle est dans ce que deviennent les mots atteignant l'âme humaine, quand ils ont transformé le coucher de soleil ou l'aurore, la tristesse ou la joie. Elle est dans cette transmutation opérée sur les choses par la vertu des mots et les réactions qu'ils ont les uns sur les autres dans leurs arrangements – se répercutant dans l'esprit et sur la sensibilité². »

C'est précisément la répercussion du sens de chaque mot qui, entremêlé avec les autres mots, annihile la signification globale. Et c'est en cela que nous pouvons considérer que la joie est poétique car elle transforme l'ordinaire en extraordinaire, en bouleversant la signification des mots, le sens des phrases, le rythme d'une prose. La scansion permet de rythmer l'humeur de l'âme humaine et de déterminer sa légèreté plutôt que sa lourdeur. Il en va de même pour l'écriture surréaliste.

fig.67. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La colère des Dieux*. Huile sur toile, 1960, 50 x 61 cm.

« *La colère des dieux* » est à considérer de par sa composition, comme une œuvre gaie et dynamique. Le cheval au galop transposé sur le toit de la voiture, symbolise

¹ C. Baudelaire : *op.cit.*, p.34-36.

² P. Reverdy : *op.cit.*, p. 35.

l'impression de vitesse, de mouvement. Il s'agit ici d'une version hilarante du collage intitulé le « *Jockey perdu* » (1926). Ce à quoi Malcolm de Chazal pourrait répliquer au sein de notre réflexion :

« S'abandonner c'est vivre. L'homme qui se refuse, avance quand même, même à un pas ralenti. La souffrance vient de ce que nous nous refusons et meurtrissons nos chairs, mais l'homme avance quand même sur le Chemin du Destin, au sein de la Roue qui tourne. La joie, c'est s'abandonner ; la souffrance vient du frein. Et les freins agissant sur les freins font la souffrance des sociétés qui avancent dans la douleur vers le Destin quand même¹. »

Cette sagesse d'abandonner toute emprise sur la vie rendrait celle-ci plus mouvante et également plus joyeuse. Henri Michaux partage le point de vue de Chazal quant à l'utilité d'abandonner toute volonté. La volonté empêche tout relâchement du corps et contrôle tout sentiment joyeux :

« J'abandonne. Encore une mauvaise voie. L'abandon, pour moi, meilleur que les actes. Y demeurer. Attente. Rien de plus. Aptitude à recevoir, à recevoir de l'indéterminé. Gardons-le. Dans le présent état remuer, c'est nourrir, c'est racoler. En donnant – sans y songer, sans le désirer – des indications, je mets en route des formes². »

S'abandonner serait le verbe le plus significatif de l'élan joyeux et corroborerait notre impression globale suite à la lecture des citations précédentes. La joie gutturale des veines qui explosent exprimée par Dali ou encore « *cet arrière goût de la vie* » décrit par Unamuno, correspondent avec l'idée de « *s'abandonner* » chère aux surréalistes.

¹ M. De Chazal : *Le Livre de Conscience, op.cit.*, p. 104.

² H. Michaux : *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 88.

Partie III : Le tragique :
l'expression du réel

Chapitre 4 : L'humour chez les surréalistes : un possible
révélateur de métamorphoses

L'humour constitue chez les surréalistes une façon de tourner en dérision le monde absurde dans lequel ils vivent. L'humour produit de nouveaux sens, en transformant le sens premier en sens secondaire :

« L'individu narcisse, celui qui demeuré au stade oral a mangé l'univers et parce qu'il a dévoré, supprimé les objets, se joue à lui-même le rôle d'objet, non seulement ne se suffit pas à lui-même, mais, de lui-même, se détruit. Dans l'île dont le contour est celui de sa petite personne cet isolé succombe au miroir interrogé-interrogateur des eaux les plus médiocres, les plus vaines, les plus superficielles. »¹.

Cette citation d'Henri Bergson décrivant la noirceur de l'individu narcissique, nous laisse en tête, l'image de l'œuvre « *L'île des jouets* » d'Alberto Savinio. Le lecteur comme le spectateur peuvent en effet, retrouver les termes communs d' « objets », d' « île », de « contour », ainsi que d' « eaux ». Même si l'intention du frère cadet de Giorgio de Chirico ne fut pas d'exprimer cet aspect tragique du narcissisme, il n'en demeure pas moins une pointe d'humour à l'intérieur de cette œuvre.

fig.68. *Diffusion non autorisée*. Alberto Savinio, *L'île des jouets*. Huile sur toile, 1928, dimensions inconnues.

L'humour surréaliste saisit toutes les figures propres au langage pour détruire leur signification. Paul Nougé ne dit-il pas : « *À l'humour à la mort* »². Et cette idée faisant de l'humour, un courant spirituel menant vers la sombre mort, ou ressuscitant la mort à l'état de vie, se concrétise davantage dans les écritures de René Char à propos de l'humour lequel déclare : « L'humour veut que je conçoive, au cours d'une de ces interruptions de sentiment et de sens littéral, ces êtres ligüés dans l'exercice de ma suppression³. » À cette déclaration de René Char s'ajoute l'exemple concret de l'humour selon Henri Michaux. Dans sa parodie intitulée « notre frère Charlie », Michaux rend compte de cette dimension tragique, où la conscience des actes produits ne se fixe sur aucun événement :

¹ R. Crevel : *L'Esprit contre la raison*, op. cit., p. 283.

² P. Nougé : *L'expérience continue*, Bruxelles, La revue, 1966, p. 345.

³ R. Char : *Fureur et mystère*, op. cit., p. 135.

« Charlie, réaction contre le romantisme ».

Nous n'avons plus d'émotions. Mais on agit encore. Charlie, c'est nous. Il tue un policeman. C'est fait. Il le tire par les bottes jusqu'à la rivière. Il ne se retourne pas. À la rivière, il le pousse du pied.

Le cadavre et Charlie, chacun va de son côté.

Charlie marche, marche.

Fatigué, il s'assied sur la pierre. Et la pierre, c'est la pierre, c'est la pierre du bief 3. Et la pierre retient l'écluse, et l'écluse retient le cadavre du policeman qui vient d'arriver.

Charlie a faim. Il lui faudra aller chercher des « cakes » au café de l' « écluse ».

Charlie va au pantalon du cadavre, retire le porte-monnaie. Puis il va chercher des « cakes ».

Et le cadavre va de son côté ; il va à la morgue.

Et les parents du cadavre disent : « il n'a que ce qu'il mérite. Voilà où l'on arrive à vouloir n'en faire qu'à sa tête, quand on veut devenir policeman au lieu de travailler aux champs comme tout le monde. »

Et Charlie rouvre le porte-monnaie, retire une pièce, et dit : « Il me semble que je pourrais me payer un cigare. »

Ainsi chacun va de son côté. »¹

Ce passage de texte à l'humour noir, évoque le meurtre d'un policier avec une étonnante légèreté, voire une surprenante gaieté. Sans justification particulière, Charlie qui tue le policier et le pousse dans la rivière, suit la même direction que le cadavre lorsque celui arrive à l'écluse au moment précis où Charlie commence à avoir faim. La morale est ici inexistante puisqu'il s'agit d'une fiction où les valeurs du bien et du mal sont absentes.

La réaction des parents du policier est étrangement drôle parce qu'elle manque de compassion face au deuil de leur fils. Inversement la décision de Charlie de rouvrir le porte-monnaie afin de s'acheter un cigare est révoltante parce qu'elle suppose un réconfort voire une récompense à la place d'une punition. C'est ainsi que le fil conducteur de l'humour surréaliste se constitue. Il opère un transfert de sens entre la conscience d'une réalité établie et celle d'une fiction venant à apparaître. L'écrivain français Jacques Chabot (1931) écrit dans la préface du livre « *La mort grotesque chez Jean Giono* » de l'écrivaine et poète Béatrice Bonhomme (1956) :

« L'humour est un art qui tient de l'éthique par la force de l'âme et de l'esthétique par la désinvolture et la grâce de la forme ; il est un art de se conduire avec droiture en affectant de penser de travers ; il est la raison des mal-pensants bien disant. Bref, un art non de se divertir

¹ H. Michaux : *Qui je fus, op.cit.*, p. 137-138.

en prenant du divertissement comme antidote à l'ennui (ce que pensait Pascal), mais de se divertir de l'ennui-même, d'en faire un sujet de contentement¹. ».

A lire cette description faite sur l'humour, l'on peut retenir principalement qu'il véhicule des idées moqueuses (cf. les expressions « penser de travers » et « *la raison des mal-pensants disant* ») voire grotesques, sous couvert du masque sérieux (cf. les expressions « *art de se conduire avec droiture* »). Le genre comique qui puise sa puissance dans l'introversion de la réflexion, ne partage aucun lien avec l'humour. Au contraire, l'humour transporte la réalité superficielle vers la profondeur d'un monde imaginaire ou sublimé :

« Les attributs perceptibles, en tant qu'expression du fini appliqué, ne peuvent jamais, dans l'objet humoriste, devenir trop colorés. Il faut que les images et les contrastes de l'esprit et de l'imagination, c'est-à-dire les groupes et les couleurs, abondent dans l'objet, pour remplir l'âme de ce caractère sensible ; il faut qu'ils l'enflamment par ce dithyrambe, qui relève contre l'idée et met en opposition avec elle le monde sensible, devenu anguleux et allongé comme dans un miroir concave². »

Le comique rend hommage à l'autonomie de l'âme, tandis que l'humour est un esprit en partance vers des pensées inconnues : « Ce dernier exige un esprit poétique, et qui, de plus, s'élève jusqu'à la liberté et à la philosophie, doué, non d'un goût vide, mais d'une manière plus haute de considérer l'univers³. »

fig.69. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Les grands voyages*. Huile sur toile, 1926, 81,2 x 40,3 cm.

Tout comme l'illustre l'œuvre « *Les grands voyages* » de René Magritte, l'humour représente la transhumance de l'esprit. L'humour est insaisissable car il s'élabore au-delà de la simple perception cognitive. Le surréalisme emploie ainsi l'humour comme révélateur de l'imagination. Comme l'indique Vladimir Jankélévitch :

¹ B. Bonhomme : *La Mort grotesque chez Jean Giono*, Paris, Librairie Nizet, 1995, p. 8-9.

² J.P. F. Richter : *op.cit.*, p. 320-321.

³ *Ibid.*, p. 333.

« L'humour c'est la conscience dans le métro... ou dans un wagon de chemin de fer. L'ironie a donc une assurance et un enracinement qui manquent à l'humour. La tactique de l'ironie, étant cousue de fil blanc, est facile à déjouer et peut s'interpréter en lecture directe. [...] L'humour, lui, n'a pas de stratégie puisque la vérité à laquelle il fait allusion n'est localisée nulle part, dans aucune forme arrêtée. Cette vérité demeure un lointain horizon¹. ».

L'expression que l'on retrouve en début de citation indiquant que « *L'humour c'est la conscience dans le métro* » explicite assez bien notre définition « *d'esprit vagabond* » à propos de l'humour.

« *La salle d'arme de René Magritte* » est une œuvre que l'on peut qualifier de « condensé d'humour » parce qu'elle réunit en quelques détails, l'aspect déraisonnable de l'imagination surréaliste.



fig.70. René Magritte, *La salle d'armes*. Huile et ripolin sur toile, 1926, 77 x 63 cm.

¹ V. Jankélévitch : *Quelque part dans l'inachevé*, op. cit, p.184-185.

Sans avoir connaissance du titre attribuée à l'image, la cible située au centre de la toile, signifie à elle seule, l'image des armes à feu. Le sujet déterminant de cette œuvre, est la tête représentée à l'envers, non loin du champ de tir. Son regard fixe dirigé vers nous questionne notre esprit, tandis que la couleur cyan de cet espace confiné pourrait symboliser la couleur d'un ciel radieux, rendant ainsi logique la position tête en bas du visage. Cette œuvre est humoristique parce qu'elle véhicule symboliquement à travers l'idée du « tir » d'armes à feu, le destin tragique de la vie de l'homme, identique à l'expression de Monnerot décrivant la vie de l'homme comme « *un projectile déjà tiré* ». La tête positionnée vers le bas à découvert du tireur, peut également symboliser la part inconsciente de l'être vivant exposée à la mort. Yvonne Duplessis déclare :

« L'humour nous permet donc d'envisager le monde sous un autre angle en brisant les relations familières des objets. Il est « dans son essence, une critique intuitive et implicite du mécanisme mental conventionnel, une force qui extrait un fait ou un ensemble de faits de ce qui est donné comme leur normale, pour les précipiter dans un jeu vertigineux de relations inattendues et surréelles ¹. »

fig.71. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Les anges itinérants*. Huile sur toile, 1927, dimensions inconnues.

Cette peinture de Magritte est sur le plan esthétique, très proche des premières œuvres de Chirico et de son art métaphysique. Sans équivoque, et à la manière dont Chirico peignit ses mannequins, « *Les anges itinérants* » de Magritte, représente l'esprit vagabond de l'homme. La lecture de cette œuvre s'établit sur deux plans successifs. Au premier plan de l'image, se trouve un buste symbolisant le corps humain, laissé immobile tel un vêtement mis sur un cintre. Au second plan, une tête semble s'éloigner du corps humain, semblant partir à l'intérieur de ce qui semble être un corridor. Le corridor étant un lieu ouvert sur d'autres lieux, une correspondance apparaît clairement entre la circulation des idées émises par l'esprit et les nouveaux horizons qu'inclut le corridor. L'esprit prévaut sur le corps permettant à la circulation des idées de devenir le matériau premier de l'humour surréaliste. L'humour n'est pas le lieu révélateur de l'angoisse mais du subliminal. Il est l'instant « *kaïros* » de la perception de l'absurde :

¹ Y. Duplessis : *op.cit.*, p. 27.

« L'humour est comme l'Eros du « Banquet » selon Diotime, il est celui qui va..., Mais ne lui demandez pas où, cela il n'en sait rien... à moins qu'il ne le sache trop bien ?]... [L'humour est taillé dans la même étoffe fluide que le devenir ; l'humour est lui-même toute mobilité et toute fluence, et il s'accorde si bien au rythme de l'irréversibilité que la moindre répétition lui apparaît comme un radotage et une complaisance bouffonne¹. »

L'humour est une dynamique permettant d'éloigner la souffrance de l'état conscient.

L'humour opèrerait ainsi, comme illustré plus haut, telle une échappée effectuée en dehors du monde. L'humour rend compte d'une conscience en perpétuel voyage : « Le vagabond de l'humour restera éternellement en état de vagabondage : il n'est pas le roitelet de son joli royaume, il est le voyageur d'une errance infinie². » La conscience humoristique ne se fixe que sur la généralité des sensations. L'humour est volatil, léger, apprécié pour la poésie qu'il génère autour des formes traversées. Il génère un genre mixte et dévoile des origines inconnues à un réalisme limité. L'humour n'a de réelle vertu que celle consistant à se laisser transporter par une langue spirituelle. L'humour ne communique pas mais supporte cette langue par laquelle l'horizontalité de ses sens est ramifiée :

« Restituer « le langage à sa vraie vie », c'est restituer le langage à la vie. Ainsi en est-il de l'humour qui parasite la relation causale non seulement dans le déroulement de la phrase, mais dans l'ordonnancement des événements. Entre la cause et l'effet nécessairement attendu, un grain de sable enraye parfois le fonctionnement de l'engrenage logique et déroute l'esprit vers un autre effet, inattendu, mais tout aussi nécessaire³. »

L'humour substitue aux mots, aux figures et aux formes, le vide qui les entoure. L'humour extrait du « rien » pour remplir « *la détresse qui fait partie de la joie* » (Hölderlin (1770-1843)). L'humour et le surréalisme entretiennent la relation d'ouverture et de direction vers l'infini. Henri Frédéric Amiel écrira :

« L'humour, c'est le sublime se faisant humble par une sublimité

¹ V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 191.

² *Ibid.*, p.187.

³ L. Janover : *op.cit.*, p. 103.

plus haute, c'est le rire mouillé de la mélancolie, le renoncement qui se dissimule héroïquement sous la gaieté, le badinage profond, la captivité consentie, l'ajournement de la liberté céleste, la douleur résignée et souriante qui possédée de la nostalgie divine, trouve la force de s'intéresser aux bagatelles de l'existence¹. »

L'expression surréaliste entrevoit cet infini qui est l'inconscient.

L'humour laisse la parole au refoulement. Pareillement qu'avec le witz, vif, incisif, rapide comme l'éclair, il est une décharge impromptue qui émane de l'esprit vers le corps langagier. Louis Aragon écrit : « L'humour est une détermination de la poésie, en tant qu'elle établit un rapport surréel dans son complet développement. C'est sans doute ce caractère qui rend une invention surréaliste². » À l'inverse, le sens comique répète par et dans l'utilisation du langage, les signes de la réalité dans leur in-articulation (le vide) qu'opère la censure de l'esprit. L'humour dévoile le dispositif mental qui camoufle la part de réalité non-digérée. Il est le seul mouvement qui permette d'écouter le désir, tandis que le réel n'exprime aucune pensée mais établit des événements en ordre de succession :

« Que l'humour est la condition négative de la poésie, ce qui prête à équivoque mais signifie que pour qu'il y ait poésie il faut que l'humour fasse d'abord abstraction de l'anti-poésie, et soudain une bobine de fil prend vie de l'humour, du coup si vous êtes poète vous en faites une jolie femme ou le murmure des flots dans le corail chanteur³. »

fig.72. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *L'éléphant Célèbes*. Huile sur toile, 1921, 125 x 107 cm.

D'un point de vue plastique *L'éléphant Célèbes* (1921) dévoile un monstre d'acier évoquant une fabrication industrielle sous la forme d'un éléphant : « Le point d'achoppement de la problématique du corps comme matériau est la présence du corps vivant, le fait que le corps, quelles que soient les formes auxquelles il est soumis, demeure un « sujet »⁴. » L'étymologie du mot Célèbes signifiant « trident de fer » prend son origine dans la région des Célèbes, située dans le sud de l'Indonésie, riche en minerais de fer. À

¹ H. Amiel : *op.cit.*, p.32.

² *La Révolution surréaliste*, N°1, *op.cit.*, p. 23.

³ L. Aragon : *op.cit.*, p.138-139.

⁴ J. Lageira : *op.cit.*, p. 105.

propos de cette œuvre, l'attitude de l'éléphant d'acier semble perturbée par le corps de femme auquel il manque la tête :

« Je vois dans l'évolution entière de la vie sur notre planète une traversée de la matière par la conscience créatrice, un effort pour libérer, à force d'ingéniosité et d'invention, quelque chose qui reste emprisonné chez l'animal et qui ne se dégage définitivement que chez l'homme¹. »

De même, on distingue des poissons à l'arrière plan venant accentuer l'atmosphère mystérieuse du tableau ; la scène représente l'enlèvement d'Europe par Zeus, transposé au fond de l'eau. L'éléphant est un corps hybride ridicule comme l'est tout autant le corps de la jeune femme sans tête :

« Tant que l'autre ou soi-même demeurent un sujet moral, on ne saurait être appréhendé comme un matériau parmi d'autres, puisque seul un matériau vivant dans l'art tel que l'être humain – laissons de côté la difficile question des animaux dans l'art – est simultanément sujet moral. Cela revient à dire que le sujet moral a précellence sur le sujet comme matériau. On constate que cette logique et ce raisonnement, apparemment imparables, n'excluent pas l'un et l'autre statut : on peut être tout à la fois matériau et sujet moral². »

La représentation humoristique réside ici dans la construction mécanique et non organique de l'éléphant. Le corps est composé par un jeu, un assemblage d'éléments rigides et souples, de superpositions de bagues, d'éléments animalesques reproduits dans le minerai [une humanité minéralisée auprès d'une humanité brisée]. Le mythe est revisité d'une manière plus moderne incluant un anachronisme certain :

« L'animal- homme est un masque terrible, une cape, un paravent inexorable qui nous cache beaucoup de choses et alourdit nos sens en les privant de cette agilité ophidienne et de ces qualités tentaculaires qui, mises au service de certains rares individus, permettent à ces derniers de dénuder la matière et mettre à jour le « démon » au cœur de chaque chose³. »

¹ H. Bergson : *op. cit.*, p. 18.

² J. Lageira : *op. cit.*, p. 124.

³ G. De Chirico : *op. cit.*, p. 109.

Les styles d'écritures les plus facilement repérables dans l'œuvre surréaliste sont ceux de condensations et d'économie qui furent déjà étudiés par Bergson les comparant à l'effet d'un ressort qui se contracte et se détend, imitant ainsi l'effet d'un déséquilibre que produit l'humour :

« Retenons que « l'économie réalisée sur la dépense d'inhibition ou de répression » a semblé constituer le secret de la production d'un effet de plaisir par le mot d'esprit tendancieux, et tournons nous vers le mécanisme du plaisir à l'œuvre dans le mot d'esprit innocent¹. »

L'inhibition d'une parole ou d'une écriture trop chargée en détail permet la libération d'une expression drolatique. L'expression humoristique surréaliste est rendue possible grâce à cette retenue faite en amont du sujet. L'humour devient déchaînement des sens lorsqu'il se libère ensuite.

Henri Michaux qui expérimente les effets de la mescaline rapporte directement à chaud ses impressions hallucinatoires :

« L'attitude mescalienne est d'anti-étalement. « Ses images sont schématiques, cinétiques, simplifiées ». Les actes, les situations, les enchaînements d'actes sont simplifiés, extra-brefs. Tout ce qu'elle fait, ce sont des « comprimés ». « Comprimés de situation ». « Comprimés d'actes » Comprimés de réflexes. » Procédé de simplification : ce qui est l'acte pensant, intelligent par excellence². »

Une de ses œuvres, « *Dans le drame mescalinen* », sanguine de 1936, offre un aperçu comique de l'effet de flottement, de tremblement, d'écartèlement du corps. Le regard du personnage est le centre comique de cette œuvre.

fig.73. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Portrait de Guillaume Tell*. Huile sur toile, 1933, 201,5 x 346 cm.

¹ S. Freud : *op. cit.* p. 227.

² H. Michaux : *L'infini turbulent, op. cit.*, p. 143.

La difformité du corps de Guillaume Tell est ici l'objet de l'humour dalinien. En effet, cette œuvre présente un aspect psychanalytique. Il représenterait la figure du père opposé à l'intrusion de Galia Eluard dans la vie de Dali. Néanmoins une autre interprétation semble possible ; celle d'une exclusion de Dali au groupe de travail surréaliste. L'imposante jambe tenue par une béquille symboliserait la forme d'un pénis. Tandis que le bras droit en forme de pointe saillante, fait de ce personnage un être infirme. La démesure ponctuelle de ses membres agite la curiosité et le mouvement humoristique devient cause et effet de ce que le spectateur perçoit au prisme de son esprit :

« Un être, doué d'un sens précis pour la direction des mouvements imprévus dans l'encerclement du monde par des hommes liés à une fantaisie voilée, déclenche, en prévision d'incertifiables desseins, en vue d'occultes manœuvres issues de son subconscient, un mécanisme étranger à la raison du monde sensible. Là se trament d'invisibles contes tandis que le monde qui les a provoqués prend congé de ses formes habituelles¹. »

¹ T. Tzara : *op.cit.*, p. 81.

Partie III : Le tragique :
l'expression du réel

Chapitre 5 :

Le rire comme produit de l'humour surréaliste

Le mot de rire est très peu utilisé dans les écritures surréalistes. De même, les causes et explications se rapportant au rire sont diversement appréciées par le groupe surréaliste. Si nous évoquons à présent le rire, c'est pour sa signification dans certains textes et aussi au regard que nous portons sur certaines peintures. Le rire représenterait un exsudat issu de la littérature surréaliste. Le rire est le résultat d'un déséquilibre, d'une appréhension de quelque chose qui, en fonction des contingences sociales ou de l'éducation de l'individu, n'est pas la « normalité » selon le point de vue de chacun. C'est pour cette raison que ce qui provoque le rire chez certains individus n'est pas apprécié de la même façon par d'autres. Ce qui provoque le rire est ainsi apprécié différemment en fonction de l'époque, des règles de la société et du sens de l'observation de l'individu.

Le rire est d'après les textes que nous allons présenter tout au long de cette partie, consécutif à l'humour. Le rire s'appréhende tout comme l'humour à partir de deux points de vue différents. Ces deux points de vue sont ceux émanant de l'esprit et du ressenti corporel. Le rire exprime de manière fugace l'absence de détermination logique. Le rire ne réprime pas, mais « tue » la certitude et la confiance. Georges Palante qui considère le rire comme « vulgaire » et « plébéen » se revendique comme d'autres auteurs surréalistes, du courant de pensée nietzschéen lorsqu'il écrit :

« D'après Nietzsche, aucun geste de l'animal n'égale la vulgarité du rire humain. Cette observation est très juste. Il faut avoir vu le rire de certains hommes. - Le rire est grégaire, bestial. Il est le ricanement heureux des imbéciles triomphant de l'intelligence par un accident et un hasard¹. »

A lire cette citation rapportée de Nietzsche, le rire profite de la malchance ou du hasard pour se moquer de l'intelligence et la dégrader.

Il est entendu qu'empiriquement, le rire est une réaction impromptue du corps et de l'esprit. Nous le classons parmi les caractéristiques du genre tragique pouvant se rattacher au surréalisme. Le rire est tragique, car il s'extériorise ou se reflète en premier lieu depuis l'expression du corps. Le phénomène en lui-même ne nous intéresse peu, mais davantage les circonstances qui conduisent à cet éclatement soudain du corps et de la raison.

¹ G. Palante : *op.cit.*, p. 62.

Comme le suggère l'œuvre « *Une panique au Moyen-âge* », inspirée selon les historiens par une illustration du roman « *Voyage au centre de la terre* » de Jules Verne. Le rire doit s'interpréter dans cette œuvre, entre l'apparition et la disparition des figures sans têtes, telles des marionnettes devenues folles.

fig.74. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Une panique au Moyen-âge*. Huile sur toile, 1927, 98 x 74 cm.

Imaginairement le rire est provoqué dans cette œuvre par le mouvement des corps costumés sans visage. D'un point de vue strictement analytique, le terme de « *panique* » nous interpelle car il signifie la non-maîtrise momentanée du corps et de la raison, et pourrait ainsi avoir le rire pour conséquence. Quant au terme de *Moyen-âge*, celui renvoie à la période sombre de notre civilisation occidentale, sclérosée par le pouvoir ecclésiastique. Chaque corps exprime avec force et autorité une non-synchronisation entre l'action et la pensée, les faisant virevolter vers l'extérieur de la pièce rouge. Le rire recouvre l'action et la pensée en rejetant toute possibilité de subsumption entre ces deux :

« On rit aussi souvent, lorsqu'on découvre tout à coup une discordance frappante entre un objet réel unique et le concept sous lequel il a été subsumé à juste titre, mais à un seul point de vue.]...[Le rire se produit donc toujours à la suite d'une subsumption paradoxale, et par conséquent inattendue, qu'elle s'exprime en paroles ou en action. Voilà, en abrégé, la vraie théorie du rire¹. »

Le rire n'est excité qu'une fois la vision imaginative réalisée, voyant ainsi naître selon Schopenhauer, la confrontation entre une « représentation conceptuelle » et une « représentation intuitive ». Le rire est donc séparateur et annihilateur. L'écrivain français Michel Tournier (1924) affirme:

« « Il y a un comique cosmique : celui qui accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu de relations où nous vivons. C'est le rire de Dieu. Car nous nous dissimulons le néant qui nous entoure, mais il perce parfois la toile de notre vie comme un récif la surface des eaux². »

¹ A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 94.

² B. Sarrazin : *Le Rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 73.

Le rire est le symptôme d'une nervosité qui éclate en plein jour. La probable origine à cette nervosité trouve son origine à partir d'une tension exercée entre le corps et la raison. Le corps finissant par l'emporter. Autrement dit, la secousse nerveuse suscitée par le rire naît de la dominance de l'intuition sur l'esprit. L'intuition inconsciente remporte la confrontation avec l'esprit et laisse le rire se libérer par le corps :

« De ce conflit qui surgit soudain entre l'intuitif et ce qui est pensé, l'intuition sort toujours victorieuse ; car elle n'est pas soumise à l'erreur, n'a pas besoin d'une confirmation extérieure à elle-même, mais est sa garantie propre. Ce conflit a en dernier ressort pour cause, que la pensée avec ses concepts abstraits ne saurait descendre à la diversité infinie et à la variété de nuances de l'intuition. ».

Le rire est métaphoriquement l'orage qui écarte et fragmente les différents pôles d'attraction du regard, du geste et de la pensée tel que l'indique l'aphorisme de l'écrivain et poète français Raoul De La Grasserie (1839-1914) : « L'éclat de rire est le tonnerre de la joie, le sourire en est l'éclair¹. »

Inversement au comique, le rire de l'homme marque l'arrêt momentané de sa propre cognition. Le rire achève toute pensée, il est une forme d'extraversion du corps. Il est aussi métaphoriquement le crépuscule de toute pensée humaniste, alors que son pendant, le comique, est l'aurore de toute idée nouvelle. Comme l'écrit Nietzsche à la proposition 200 du *Gai Savoir* : « « Rire ». - Rire signifie : prendre plaisir au malheur d'autrui, mais avec bonne conscience². » Le rire est pathétique et signe le symbole de l'auto-suffisance humaine face à l'innocence introvertie du naturel comique :

« L'homme ne rit jamais qu'en vertu d'un retour flatteur sur lui-même et d'une comparaison plus ou moins orgueilleuse qu'il fait de lui à l'objet ridicule. L'amour-propre flatté est donc dans tous les cas la source cachée, le ressort constant, en un mot le principe physique et moral du « rire »³. »

Le rire réproouve la différence, mais la signifie à son tour :

¹ R. De La Grasserie : *Les Ironiques, essai de psychologie pratique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1911, p.105.

² F. Nietzsche : *Le Gai savoir*, Paris, G-F Flammarion, 2007, p. 207.

³ L. Poinsinet De Sivry : *op.cit.*, p. 57.

« Le rire]...[se produit souvent, lorsque deux ou plusieurs objets réels sont pensés sous un même concept et absorbés dans son identité, et qu'après cela une différence complète dans tout le reste montre que le concept ne leur convenait qu'à un seul point de vue¹. »

Le rire s'exprimant pleinement dégrade les valeurs réelles. L'anarchie donne au rire sa force de liberté. Le rire est le signe supérieur du nihilisme, et le nihilisme est le signe de la plénitude de l'esprit. Rire est dionysiaque physiquement, mais le rire détend de manière apollinienne l'esprit et fait disparaître les obstacles :

« Rire des paroles ou des actions vicieuses, c'est donner un témoignage authentique de la « difformité » que nous y trouvons, et de la « turpitude morale que nous y croyons attachée. Cette considération suffit seule à mon gré pour absoudre le rire ; et même pour le faire regarder comme le fléau du vice, et le défenseur de la vertu². »

Le rire est considéré suivant cette citation de Poinsinet de Sivry de manière ambivalente. Il dégrade les valeurs déjà dégradées et libère l'homme de se sentir coupable du mal. Il est « le défenseur de la vertu » en même temps que « fléau du vice ». Le rire érige le mal en bien, magnifie le laid en beau et dissout toute pensée négative par la simple action de dégrader ce qui est déjà dégradé. L'œuvre ci-dessous en est un exemple frappant :

fig.75. *Diffusion non autorisée*. André Masson, *Portrait du poète Heinrich von Kleist*.

Huile sur toile, 1939, 55 x 38 cm.

Ce portrait illustre le visage de l'auteur allemand H.Von Kleist qui s'est tué à l'âge de 34 ans. A l'intérieur de cette œuvre, le cerveau du poète est représenté par une grenade, un symbole qui apparaît de manière récurrente dans les travaux de Masson. La grenade symbolise le cerveau (à la différence de Max Ernst qui préféra choisir la noix comme objet de l'allégorie dans « Oedipus Rex ») et le suintement du sang. Chaque pépin de grenade

¹ A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 93-94.

² L. Poinsinet De Sivry : *op.cit.*, p. 11.

représente allégoriquement, une pensée. Dans cette œuvre, le cerveau devient le labyrinthe où se côtoient les multiples chemins conduisant vers les traces mnésiques du passé, réprimé par l'inconscience.

Le rire, tel que pourrait l'illustrer le « *Portrait du poète Heinrich von Kleist* », serait ainsi une exclusion de la vie et une inclusion de la mort en ce qu'il représente l'électrisation du non-vivant dans le vivant. Il est un morceau de mort jaillissant par la bouche du sujet qui rit selon l'écrivain et poète français Antoine Charles Ferdinand Xavier Forneret (1809-1884) :

« Si l'on riait de tout ce qui donne à rire, à commencer par celui qui survit à ce qu'il aimait – vraiment notre bouche serait comme une plaie toujours ouverte et saignante¹. »

Puisque le rire synthétise la dualité entre le réel et le fictif, celui-ci figure également le piège tendu par le corps comme l'affirme le médecin et écrivain suisse Jean Starobinski (1920) : « Le rire naît à voir un candidat au dandysme rester pris au piège de son corps². » Le rire signifie donc une « dérobée » de l'âme coïncidant avec l'action d'un corps ouvert au contact extérieur. Le rire est fuite en avant de la pensée poussant et dépassant la sensibilité de l'enveloppe charnelle :

« L'émotion intellectuelle du rire est la vive conscience d'un acte de la pensée, d'autant plus savoureux que cet acte est un redressement et que ce redressement se fait sans même que la pensée le veuille et sans qu'elle analyse le moins du monde son propre état : elle « sait » pourtant qu'elle a agi, parce qu'elle l'a « senti » vivement³. »

Tout comme l'approche psychanalytique le démontre, le rire représente le corps aux prises avec lui-même. Le sociologue belge Eugène Dupréel (1879-1967) qui distingue deux sortes de rire ; celui de l'inclusion et celui de l'exclusion des « petites » et des « grandes sociétés », affirme :

¹ *La Révolution surréaliste* : N°11, *op.cit.*, p. 23.

² J. Starobinski : *op.cit.*, p. 67.

³ C. Saulnier : *op.cit.*, p. 35.

« Le rire illustre ainsi la fonction de notre cerveau : réduire le singulier, l'exception qui est le propre de toute situation réelle, à la règle générale, au train normal des phénomènes qui se répètent¹. »

Son étude sur le rire est construite à partir du point de vue sociologique qui considère que les décisions individuelles produisent des faits sociaux. Émettons l'hypothèse du rire comme pulsion. Pour cela Sigmund Freud déplie les mécanismes et établit des théories où à propos de la pulsion il envisage son :

« origine dans des sources d'excitation à l'intérieur de l'organisme, manifestation comme force constante ; nous en déduisons un de ses autres caractères : impossibilité d'en venir à bout par des actions de fuite². »

Le rire laisse donc comme empreinte constante celle d'un corps qui s'abandonne. Il est plus exactement la marque d'une dépression de l'âme et celle d'une explosion de l'organisme vivant. La production, l'incident, l'instant où le rire intervient semble dans le cadre de notre étude rejoindre parfaitement le surréalisme :

« Le concept de « pulsion » nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel³. »

Le rire comme résultante de l'écriture drolatique suggérerait-il un possible rapprochement avec les artistes surréalistes ? Un début de réponse s'offre à nous :

« Si l'humour, démenti à la réalité, affirmation grandiose du principe de plaisir, est bien le produit d'un déplacement brusque de l'accent psychique, ce dernier en l'occurrence retiré au « moi » pour être reporté au « surmoi », si le « surmoi » est bien l'intermédiaire indispensable au déclenchement de l'attitude humoristique, on peut s'attendre à ce que celle-ci prenne un tour fonctionnel, affecte un caractère à peu près constant dans les états mentaux déterminés par un arrêt évolutif de la personnalité au stade du « surmoi »⁴. »

¹ E. Dupréel : *Le Problème sociologique du rire*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.25.

² S. Freud : *Métaphysique*, *op.cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ A. Breton : *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p. 503.

Le rire peut aussi s'expliquer par une certaine forme de crainte, soit de la mort, soit du malheur. Rire consisterait alors à exorciser le malheur afin de ne pas en être victime. Telle une feinte contre la mort, le jeu de mot fini toujours par dégrader totalement ce qui inquiète ou gêne l'intégrité de l'homme. Le rire en est alors le point d'orgue, ou l'inégalable puissance d'une volonté à dégrader les conceptions morales :

« Peut-être est-ce quand la mort – ou quelque chose qui lui ressemble – est en jeu que les mots jouent de la façon la plus vivante ? Ou est-ce, à l'inverse, quand les mots jouent jusqu'à se désarticuler que le lecteur ou auditeur plonge dans un abîme mortel à quelque degré ?¹ »

Paul Eluard établit dans le même sens que Leiris, l'impression qu'il retient du rire. Il écrit dans son recueil « *Capital de la douleur* » l'impression dominante d'une mort sortie d'une « *bouche usée* » (titre de son poème) :

« Le rire tenait sa bouteille
A la bouche riait la mort
Dans tous les lits où l'on dort
Le ciel sous tous les corps sommeille »²

Le titre de « *La bouche usée* » inclut ici le phénomène du rire, laissant le terme de « mort » entrer en résonnance avec celui de « dort », tandis que le mot « bouteille » fait écho au ciel qui « sommeille ». La mort et le rire sortiraient ensemble de la bouche à bien lire la troisième ligne de ce poème. Selon toute logique, la mort et le rire connaîtraient ainsi pour unique point commun, d'être des phénomènes ultimes que nul autre ne peut égaler en intensité.

Le rire est aussi un phénomène physique que l'on retrouve décrit chez René Descartes (1596- 1560) :

« Le rire consiste en ce que le sang qui vient de la cavité droite du cœur par la veine artériuse, enflant les poumons subitement et à diverses reprises, fait que l'air qu'ils contiennent est contraint d'en sortir avec impétuosité par le sifflet, où il forme une voix inarticulée et éclatante ; et tant les poumons en s'enflant que cet air en sortant poussent tous les muscles du diaphragme, de la poitrine et de la

¹ M. Leiris : *Langage, tangage, op. cit.*, p. 126.

² P. Eluard : *op. cit.*, p. 63.

gorge : au moyen de quoi ils font mouvoir ceux du visage, avec cette voix inarticulée et éclatante, qu'on nomme le rire¹. »

D'une part, le rire est un phénomène vivant, organique, physiologique, et d'autre part, il dégage un sentiment étrange de vertige. Le rire n'attaque pas, ne dénigre pas. Il est l'expression d'une libération, ou d'un dépassement d'un point inhibé de la réalité et de ses acteurs. Le rire est le reflet d'un refus de la condition humaine en même temps que son impuissance à la rejeter :

« Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul »... « L'idée de Herbert Spencer : le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide »... « Kant disait déjà « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien². »

Le rire dépend d'un contexte, souvent celui issu de l'altérité. Parce que les hommes vivent en société et sont tenus de respecter une vie ensemble, le rire est devenu au fil du temps un moyen civilisé de se différencier les uns des autres, de dégrader l'image de certains d'entre eux : « Les excitations externes n'imposent qu'une seule tâche : se soustraire à elles, ce qui se fait par des mouvements musculaires dont l'un finit par atteindre le but ; ce mouvement, étant le plus approprié, deviendra par la suite une disposition héréditaire³. » Le rire prolonge l'absurdité de la vie . Il reflète la vie même s'il dégage en son fort intérieur un morceau de mort. De même que Charles Baudelaire déclare : « La joie est une. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion⁴ », Freud analysera ce dédoublement comme, d'un côté, une forme de mise en scène, de théâtralisation de soi et, de l'autre, une réalité qui n'existe qu'en notre imagination :

« Tout ce qui a pour but l'obtention d'un gain de plaisir est calculé, dans le mot d'esprit, en fonction de la tierce personne, comme si, chez la première personne, des obstacles intérieurs insurmontables s'opposaient à un tel gain de plaisir. On a, de la sorte, complètement l'impression que cette tierce personne est indispensable à l'accomplissement du processus du mot d'esprit⁵. »

¹ R. Descartes : *Les Passions de l'âme*, Paris, GF – Flammarion, 1996, p. 173.

² H. Bergson : *Le Rire*, *op.cit.*, p. 65.

³ S. Freud : *op. cit.*, p. 16.

⁴ C. Baudelaire : *op.cit.*, p. 25-26.

⁵ S. Freud : *Le Mot d'esprit*, *op. cit.* p. 283.

Bergson était davantage sa pensée en rapportant le comique à une mécanique (la chose) calquée sur du vivant (l'être). Ce qui équivaldrait à : « une transfiguration momentanée d'une personne en chose¹. » Rire, mourir, fuir, en finir, autant de déclinaisons que nous pourrions ajouter à l'étude cette section. Le rire est duel comme nous l'avons déjà écrit en marge de cette analyse. Il permet par sa forme, une alternance des effets ressentis : « Le rire et les larmes sont les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme énervé manquait de force pour les contraindre². » Le corps vu comme entité, enveloppe, lieu commun – *Chaos* – et singulier – *Cosmos* – s'éparpille, s'unifie, et parce que doté d'une intelligence, il est aussi le lieu des fantasmes *Chaosmos* (cf. Gilles Deleuze). Le rapport au corps physique s'intègre au rapport psychique du monde et réciproquement. Une « raideur », « un blocage » depuis le lieu d'un souvenir vécu, toutes ces possibilités grippent la mécanique fluide et souple de l'homme pour la rendre automatique et régulière : « Ce que nous dirions pour notre part, c'est que le rire naît quand un moment d'énergie psychique antérieurement utilisé pour investir certaines voies psychiques est devenu inutilisable, de sorte qu'il peut connaître une libre décharge³. » Tout homme suscitant le rire ignore une partie de Soi, ce qui est valable pour le commun des mortels. Le rire est ce qui fonde ce point de vue une personnalité à chacun parce que réprimé, différencié par les autres : « Ce qui fait rire est avant toute chose une identité qui s'ignore comme différence⁴. » La société empêche l'insouciance de l'homme qui inconsciemment s'est lui-même mis en retrait de la société avant de s'en être trouvé écarté par celle-ci.

Cet aspect d'insouciance est évoqué par Bergson dans sa théorie du rire : « Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre »⁵. La rencontre simultanée de ces deux modes de pensées qui se repoussent mutuellement déclenche une « *anesthésie du cœur* ». Dans le cas où le sens émotionnel du spectateur est paralysé par deux forces antinomiques : « l'esprit s'immobilisant dans certaines formes, le corps se raidissant selon certains défauts⁶. » Le rire protège car il anticipe la survenance du malheur. Le rire est un déséquilibre souligné par la simultanéité du corps abandonné

¹ H. Bergson : *op.cit.*, p. 44.

² C. Baudelaire : *op.cit.*, p. 11-12.

³ S. Freud : *op. cit.*, p. 269.

⁴ M. Meyer : *Le Comique et le tragique, op.cit.*, p. 67.

⁵ H. Bergson : *op.cit.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

(relâchement) et d'une revendication de l'esprit. Les idées sont alors en surabondance, ce qui crée un déchaînement de non-sens intellectuels, en même temps qu'un déchaînement de fluides corporels comme le décrit Lautréamont :

« Souvent, il m'arrivera d'énoncer avec solennité, les propositions les plus bouffonnes (...) Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez ; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière¹. »

Ce passage de texte issu des chants de Maldoror de Lautréamont explicite assez bien le rapport étroit entre le corps et le rire. Seul « un liquide quelconque » secrété par le corps peut atténuer les effets ressentis comme négatifs du rire. Cette idée corrobore le fait que rire ou entendre rire n'est pas sans conséquence sur Soi et son corps.

Car effectivement, le rire répond de manière sonore à ce que l'on souhaite croire, voir ou comprendre ; l'esprit devient maître et l'imagination foisonne :

« Le rire pressent la vérité que dénude le déchirement du sommet : que notre volonté de fixer l'être est maudite. Le rire glisse en surface le long de dépressions légères : le déchirement ouvre l'abîme. Abîme et dépressions sont un même vide : l'inanité de l'être que nous sommes. L'être en nous se dérobe, il nous manque, puisque nous l'enfermons dans l'« ipse » et qu'il est désir – nécessité – d'embrasser tout². »

¹ Lautréamont : *op.cit.*, p. 162.

² G. Bataille : *op.cit.*, p. 108.

Partie III : Le tragique :

l'expression du réel

Chapitre 6 : Le sublime

Lorsqu'on se réfère au dictionnaire, le sublime se définit comme étant une chose « de haute valeur morale, intellectuelle ou artistique », ou bien encore « parfait en son genre, ce qu'il y a de plus élevé dans le style, dans les sentiments »¹. La notion de sublime est présente à la fois dans les écritures surréalistes ainsi que dans le genre tragique. Afin de développer ce sujet, nous pouvons citer en premier lieu Jacques Lacan qui déclarait à propos de l'homme : « L'homme admire lorsqu'il accepte de se trouver devant l'inconnu ».

La représentation du sublime s'illustre très souvent par la contemplation de grands espaces vides d'où se libèrent néanmoins quelques traits de figuration. L'impression tragique qui domine dans la figure 76, œuvre de Salvador Dali, dérive de la mise en scène d'un personnage pensif seul dans un paysage de désolation. Le corps représenté de l'homme circule librement dans cet espace à l'horizon infini.

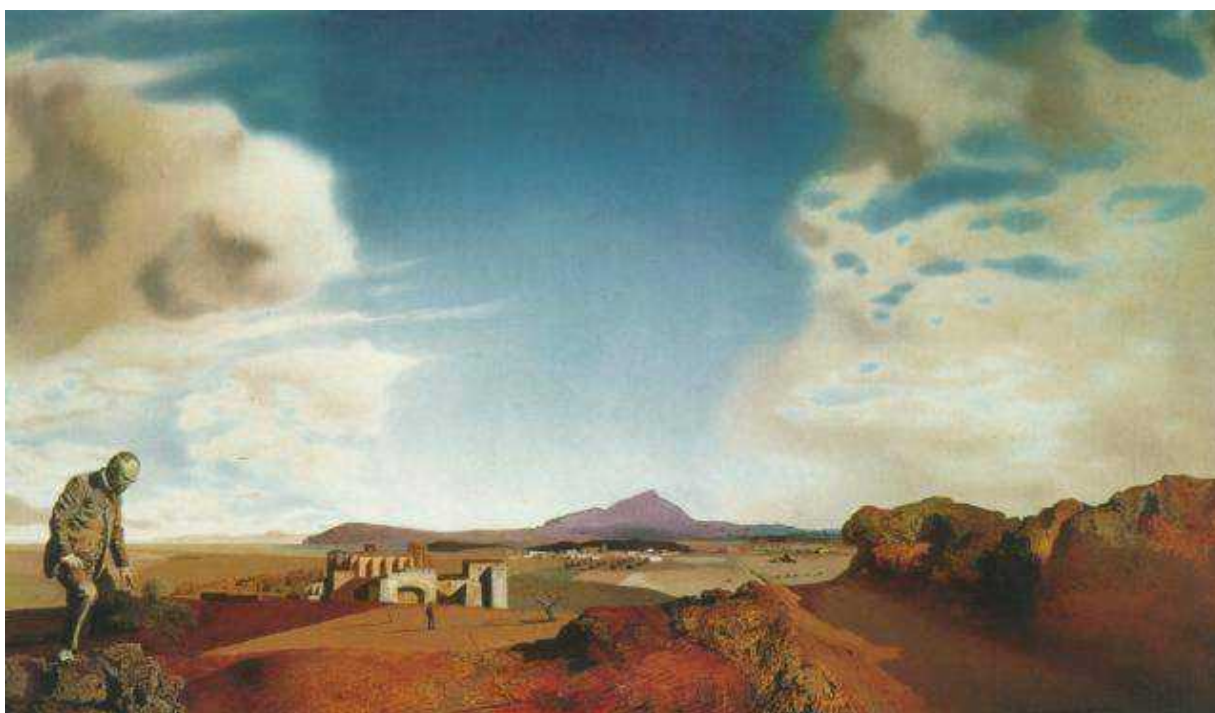


fig.76. Salvador Dali, *Le pharmacien d'Ampurdan ne cherchant absolument rien*. Huile sur bois, 1936, 30 x 52 cm.

¹ (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

L'homme représenté dans ce tableau de Dali est inspiré d'une célèbre photographie de presse du docteur autrichien Rudolph Eisenmenger prise lorsqu'il présentait un dispositif de massage du cœur qu'il avait inventé. La mise en scène faite à l'extérieur d'Ampurdan voit se transformer l'identité du sujet, du docteur Eisenmenger en docteur Alexander Deu Lofen, un ami de Dali qui a vécu dans la ville natale du peintre et qui avait aussi écrit un livre sur « L'histoire des mathématiques ». L'association d'idée et d'identité entre les deux docteurs dans ce décor désertique est inspirée par la peinture métaphysique de Giorgio De Chirico où naissent des réalités nouvelles.

Les œuvres de De Chirico, de Dali, de Tanguy, de Spilliaert témoignent de cet aspect mathématique¹ du sublime au sens où l'a défini Emmanuel Kant. Dans l'art surréaliste, les grands espaces forment le motif iconographique symbolisant la supériorité de la nature qui, par sa majesté, écrase la dimension humaine. Le philosophe prussien Emmanuel Kant (1724-1804) écrit :

« Le sublime doit toujours être grand, le beau peut aussi être petit. Le sublime est nécessairement simple, le beau peut être paré et orné. Une hauteur importante est aussi sublime qu'une grande profondeur ; mais cette dernière s'accompagne de frisson, l'autre d'admiration ; le premier sentiment peut être du sublime terrifiant, le second du sublime noble². »

fig.77. *Diffusion non autorisée*. Giorgio De Chirico, *La tour Rouge*. Huile sur toile, 1913, 75 x 101 cm.

fig.78. *Diffusion non autorisée*. Léon Spilliaert, *Le signal sur le promontoire*. Lavis d'encre de Chine, pinceau, plume, crayon de couleur sur papier, 1907, 40,5 x 50,5 cm.

fig.79. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *La ville entière*. Huile sur toile, 1935/36, 60 x 81 cm.

¹ Sublime mathématique : "Nous nommons sublime ce qui est absolument grand." (Critique de la faculté de juger, Section I, Livre II, §25, p87). "Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit" (Critique de la faculté de juger, Section I, livre II, §25, p89). "Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse toute mesure des sens" (Critique de la faculté de juger, Section I, livre II, §25, p90).

² E. Kant : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, G-F Flammarion, 1990, p. 84.

Ces deux œuvres qui ont environ trente ans d'écart, partagent la sensation double et ambiguë de l'éloignement ainsi que de la proximité du sujet au fond de la représentation. Le regard du spectateur est invité à percevoir d'abord l'image de l'avant-plan pour ensuite se diriger vers le fond de l'œuvre représentant un signal :

« Le paysage]...[ouvre sur ce partage qu'il est lui-même du ciel et de la terre, des nuages et des chênes, cette séparation des éléments en quoi consiste toujours une création.]... [La création a lieu « ex nihilo » : son matériau et son opération ne sont pas autre chose que la séparation, l'écartement. C'est l'écartement ou la déchirure de ce qui n'est encore rien, ne se distinguant de rien, étant purement vidé en soi¹. ».

Le surréalisme personnifie l'esprit tragique à travers l'étendue et la désolation de ses paysages. Il déploie une nature romantique du paysage dans laquelle le point de fuite forme un appel à percevoir le fond de l'œuvre représentant un « infini ».

Les valeurs du sublime proposent une nature idéalisée du monde dans la représentation tragique, tandis que le genre tragique emmené par les circonstances de la vie menace de détruire ces mêmes valeurs du sublime. Le monde du Sublime peut aussi exister tragiquement et ce, grâce au prolongement sensitif qui relie et attache l'homme au monde terrestre :

« C'est ainsi que dans le tragique de la vie les valeurs sublimes en perte ou menacées ne se présentent que rarement dans toute leur pureté idéale, mais le plus souvent « sous une croûte » qu'on pourrait désigner par le terme nietzschéen de « trop humain ».]... [Dans la tragédie, forme artistique, cette croûte a été enlevée, de sorte que les valeurs sublimes de l'humanité apparaissent dans toute leur pureté. Elles sont personnifiées de façon idéale, de sorte que leurs contours deviennent clairement visibles. Ordonnées de façon harmonieuse, renforcées par des effets de contraste, rendues plastiques par le génie du poète, ces valeurs morales ou intellectuelles pures se font valoir les unes les autres, de sorte que leur ensemble présente une haute valeur « esthétique » positive². »

Le sublime devient rapidement le mode opératoire permettant l'échange de l'homme avec le paysage de ses propres pensées. Le paysage et l'homme forment alors une unité indivisible.

¹ J-L .Nancy : *Au fond des images*, *op.cit.*, p. 116.

² A. Stern : *op.cit.*, p. 249.

fig.80. *Diffusion non autorisée*. Léon Spilliaert, *L'escalier*. Lavis d'encre de Chine, pinceau, gouache, crayon de couleur sur papier, 1909, 48,7 x 71,3 cm.

fig.81. *Diffusion non autorisée*. Giorgio de Chirico, *Mystère et mélancolie d'une rue*. Huile sur toile, 1914, 71,5 x 87 cm.

Chez les artistes Léon Spilliaert et Giorgio de Chirico, la perspective occupe une place prépondérante dans chacune de leur œuvre, elle est le paradigme de leur expression plastique. La perspective qui est l'objet commun et esthétique de ces deux artistes, opère une fusion entre l'évocation et la perception de l'illimité. Le bloc architectural d'un escalier ou d'une rue suggère la dimension humaine, où la lumière rasante ainsi que la perspective permettent une approche du « Soi ». La perspective laisse au spectateur la sensation d'incorporer son existence « moïque » dans l'infini de la ligne d'horizon ou dans l'élévation des cieux. L'autre caractéristique commune à ces deux œuvres réside dans l'empreinte du contraste et des couleurs. Trois types de couleurs s'affrontent, se heurtent et déterminent en conséquence l'espace par une autre forme que celle de l'architecture géométrique :

« La première et la plus simple forme du sublime naturel qui s'offre à nous est le sublime dans « l'espace » : l'infinité apparente d'un objet dans son « extension » nous apporte la représentation de l'infini. Il faut alors appliquer aussitôt le principe universel du dualisme dans le sublime selon lequel aussi bien un « remplissage de l'espace » en apparence infini qu'une absence apparente complète de remplissage de l'espace produit un grand « vide » et l'impression du sublime¹. »

Le surréalisme saisit une harmonie entre l'homme et la nature, grâce à l'esprit qui contemple chaque élément vivant. Le silence, l'espace, la lumière, sont les éléments qui établissent la relation avec le sens caché et énigmatique de l'univers. Le sublime est une forme de perception idéalisée de la réalité :

« Les âmes qui ont le sens sublime sont progressivement amenées aux plus hautes sensations d'amitié, de mépris du monde, d'éternité, par le silence immobile d'un savoir d'éte, quand la lumière

¹ F. T. Visher : *op. cit.* p.67-68.

tremblante des étoiles perce l'ombre brune de la nuit et que la lune solitaire se tient à l'horizon¹. »

L'esprit touche à l'intemporalité du présent projeté dans l'infini². Le sublime amène le sujet à se surpasser dans sa simple condition d' « être » :

« Le sublime subjectif comme état de calme sans lutte est la « dignité ». Elle est la domination de l'affect devenue une autre nature]...[La volonté qui tient sûrement les passions en bride ne peut en outre être pensée comme un être universel et abstrait, mais il faut une volonté déterminée qui ait comme contenu une idée, une finalité dans la vie, il faut un caractère³. »

Cette définition d'un sublime subjectif davantage liée aux sentiments qu'à la pure contemplation, nous rappelle l'idée selon laquelle, « *l'aventure c'est le risque de la mort* » selon Jankélévitch. L'idée de la beauté sublime correspond à une vie qui attend sa disparition inéluctable ou son effacement. Il n'y a ni refus ni acceptation de la vie à l'intérieur du sublime. Il y a simplement la durée de l'existence dans l'attente de la mort. La beauté sublime rend poétique la naissance et la mort de l'homme dans le monde dans lequel il est depuis toujours présent. La beauté sublime s'exprime dans la traversée des sentiments, dans leur harmonisation et dans l'oubli de l'existence :

« La fiction est un mensonge esthétique : c'est l'harmonie des fonctions conçue et réalisée en dehors de toute adaptation pratique. Cette harmonie d'un ordre « autre » que celui de la vie produit sur l'amateur l'émotion du beau. Ce que l'œuvre d'art comporte de nouveau fait naître l'étonnement et, comme la fiction artistique « stylise » la vie ou le sentiment, l'admirateur trouve, en ce réel de fiction, une exaltation de soi⁴. »

À la manière de Paul Valéry, Ernst observe la nature et restitue plusieurs œuvres qui ont pour support premier une approche avec le caractère organique et minéral (cf. *L'Europe après la pluie II*, 1940-1942). Des ponts sont jetés entre les thèmes de la tentation, de la femme, celui de la nature et celui de l'homme ignorant. Car chaque œuvre nous fait découvrir un espace suspect et envoûtant à la fois. Il montre la transparence des

¹ E. Kant : *op.cit.*, p. 83.

² Voir notre chapitre « Temps et dynamique du réel » de la partie 1.

³ F. T. Visher : *op. cit.*, p.82-83.

⁴ C. Saulnier : *op.cit.*, p. 65-66.

corps, leur structure, leur secret, leur pudeur et leur archaïsme. Le corps est mis en lumière, le spectateur est placé en premier lieu devant le fantasme de l'artiste :

« Tout ce qu'il a délié du serment absurde de paraître ou de ne pas paraître à la fois, tout ce sur quoi se sont ouvertes ou fermées ses mains est autant que je voulais voir ainsi et que j'ai vu. (...) quelqu'une de ces constructions dont la vie n'avait pas voulu, grandissait, grandissait à notre lumière, s'animait d'une vie toujours à revivre, un de ces sites, telle ou telle de ces créatures dont nous n'osions attendre la révélation même de lui¹. »

Tantôt en déséquilibre (cf. *La femme penchée* 1923), tantôt triomphante (cf. *L'éléphant Célèbes*, 1921), tantôt retranchée (cf. *Eve, la seule qui nous reste*, 1925), la femme est le sujet de prédilection après celui de la nature.

fig.82. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *L'Europe après la pluie II*. Huile sur toile, 1942, 54 x 145,5 cm.

La nature reste importante dans l'écriture surréaliste. Loin de jouer le rôle de simple support ou réceptacle symbolique, le mouvement de la nature influence l'homme jusqu'à l'intérieur de ses pensées :

« Je sais que l'Irrationnel m'entourne. Je laisse ma raison aller aussi loin qu'elle le peut. Elle traverse la « cour des objets » et finit par atteindre un désert d'infinie désolation : c'est un lieu « vraiment humain » », qui crée son propre Temps. »... Je voudrais n'être qu'un point d'intersection, une aiguille aimantée, un médium². »

De la même manière que les romantiques allemands ont su mettre en valeur le paysage tel une sorte de miroir de l'homme et de sa rêverie, les surréalistes reproduisent cette empreinte depuis des lieux arides d'apparences lapidaires et aux éléments d'une nature hostile. Ravaisson-Mollien (1813-1900) insiste en 1838 dans son court traité intitulé

¹ A. Breton : *op. cit.*, p. 380.

² A. Masson : *Le Rebelle du surréalisme*, *op.cit.*, p. 220.

« *De l'Habitude* » sur ce qui plus tard deviendra un des grands principes fondateurs du surréalisme :

« La nature fait la continuité concrète, la plénitude de la réalité. La volonté se porte aux fins ; la nature suggère et fournit les moyens. L'Art, œuvre de la volonté, n'a de prise que sur les limites, les dehors, les surfaces ; il n'a d'action que sur l'extériorité du monde mécanique, et d'instrument à lui que le mouvement. La nature travaille au-dedans, et jusque dans l'art, fait seule la profondeur et la solidité¹. »

Nature et art s'entremêlent dans les raisons d'être de l'œuvre. L'homme ne peut toucher qu'aux bords même des choses, il modifie ce qui reste perpétuellement en formation. La nature, elle, envoie le mouvement qui crée l'onde par laquelle les objets rayonnent sur des hommes.

Le monde et sa nature sont l'espace propre au sublime. À la manière des romantiques, l'homme redevient sujet à partir de l'espace des paysages. Mais l'homme se confond dans les paysages, dans les objets du monde. C'est ce lieu unique où son identité a pris le pas sur son corps devenu surréel qui indétermine l'expression du sujet de Max Ernst. Hölderlin (1770-1843) indique quant à lui :

« La nature et l'art ne parlent pas avant qu'un langage n'existe pour lui ! Son langage ne peut être que langage pour son monde ; et ce monde est instant à la dimension spirituelle selon laquelle cette présence se tient...à l'avant de soi². »

fig.83. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Géométrie naturelle*. Huile sur toile, 1947, 50,8 x 66,7 cm.

¹ Ravaisson-Mollien : *op.cit.*, p. 48.

² H. Maldiney : *op.cit.*, p. 178.

Partie III : Le tragique :
l'expression du réel

Chapitre 7 : La mort

Robert Desnos écrit à propos de la mort :

« Si la mort me touche, ce n'est pas en ce qui concerne ma pensée, mon esprit, que ne saurait voiturier le plus beau corbillard, mais les sens. Je n'imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvu d'ailleurs de toute sentimentalité et de toute tristesse, y soit mêlé. Merveilleuses satisfactions de la vue et du toucher, perfection des jouissances, c'est par votre entremise que ma pensée peut entrer en relation avec la mort¹. »

La finitude de la vie s'oppose à l'infini de la mort. Puisque selon la psychanalyse la vie consiste en une réalisation et construction du « Moi » parallèle à l'élaboration d'un « Soi », la mort devient le moment venu, irréalisation du « Moi » et transformation du « Soi ». La vie et la mort se côtoient comme le jour et la nuit. Ils sont des états d'être et de non être qui se succèdent :

« La vie en elle-même appelle la mort, en tant que son contraire, en tant que l'« Autre » en quoi se transforme la chose et sans lequel cette chose ne posséderait absolument pas son sens et sa forme spécifiques. Par conséquent vie et mort se trouvent sur le même degré de l'être, comme la thèse et l'antithèse². »

Chez les poètes, écrivains et artistes surréalistes, la mort s'entend comme l'espérance d'une condition d'être meilleure. La vie est l'irréalité formant une partie de la genèse du genre comique. La mort elle, est la destination de la marche tragique. Le poète français René Char soutient : « Mourir c'est passer à travers le chas de l'aiguille après de multiples feuillaisons. Il faut aller à travers la mort pour émerger devant la vie, dans l'état de modestie souveraine³. »

La signification de la mort est perçue comme quelque chose d'inatteignable pour la compréhension collective du fait que l'homme y traverse supposément un espace du Soi. L'être mort est également supposé perdre sa personnalité propre du fait qu'il n'est plus reconnu par les vivants ni ne les reconnaît lui-même. La mort serait une dimension à part, une dimension individuelle : « Le mort est une troisième personne qui ne sera jamais deuxième ; le mort sera éternellement en tiers ; et d'autre part le mort n'est un Toi pour

¹ *La Révolution surréaliste* : N°2, *op.cit.*, p. 22.

² G. Simmel : *op.cit.*, p. 174.

³ R. Char : *La Nuit talismanique*, *op.cit.*, 1972, p. 73.

personne : étranger à tous les circuits d'allocution, il est universellement Lui comme il l'est définitivement¹. ». Maurice Maeterlinck appréhende la mort telle une joie en expansion, pareillement à la création d'un nouvel univers :

« Le meilleur de la vie, c'est qu'elle nous prépare cette heure, c'est qu'elle est l'unique chemin qui nous mène à l'issue féérique et dans cet incomparable mystère où malheurs et souffrances ne seront plus possibles, puisque nous aurons perdu l'organe qui les élaborait]...[où enfin il est presque inimaginable qu'une pensée ne survive pour se mêler à la substance de l'Univers ; c'est à l'infini qui, s'il n'est pas une mer d'indifférence ne saurait être qu'un océan de joie². »

Nous observons dans ce court extrait de Maeterlinck qu'en appelant l'événement de la mort « *L'issue féérique* » (L2) celle-ci devient tout de suite attendue de manière optimiste. Inversement la vie est vécue de façon pessimiste, lorsqu'il est écrit que le corps et ses organes forment la fabrique à malheurs et souffrances humaines (L3-4). Enfin et toujours nous remarquons l'idée d'une supposée plénitude de l'être dans la mort lorsque nous retrouvons les mots « *infini* » (L6) et « *océan de joie* »(L7).

Inversement aux croyances qui influencent l'homme vivant sur sa condition d'être, la mort est perçue de manière très positive chez les surréalistes. La mort enveloppe la réalité et la vie tel que l'atteste Cioran:

« La vie n'est rien ; la mort est tout. Cependant il n'existe pas quelque chose qui soit la mort, indépendamment de la vie. C'est justement cette absence de réalité distincte, autonome, qui rend la mort universelle ; elle n'a pas de domaine à elle, elle est omniprésente, comme tout ce qui manque d'identité, de limite, et de tenue : une infinitude indécente³. »

Le commencement de cette citation allie de manière manichéenne, nihilisme « *La vie n'est rien* » (L1) et sacralisation de la mort « *la mort est tout* » (L1). La fin de citation quant propose à elle, de concevoir la mort comme « *une finitude indécente* » (L5) que nous interprétons comme une réalité non autonome, non achevée, en cours de détermination.

¹ V. Jankélévitch : *La Mort, op.cit.*, p. 229.

² M. Maeterlinck : *op.cit.*, p. 191-192.

³ E. Cioran : *De l'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard., p. 179.

fig.84. *Diffusion non autorisée*. Yves Tanguy, *Mort guettant sa famille*. Huile sur toile, 1927, 73 x 100 cm.

Cette œuvre de Tanguy propose une double lecture. La ligne d'horizon partage l'espace de l'œuvre en deux parts égales. Dans la partie haute de l'œuvre, un ciel bleu nous offre comme principaux sentiments ; la lumière et la vie. Dans la partie inférieure, des coups de brosse forment la partie obscure et chthonienne de l'œuvre. Des fumerolles obscures rendent indéterminé la matérialité du sol à l'avant-plan. Quelques signes de figurations font penser à des spectres. Enfin, la ligne d'horizon ne laisse rien apparaître derrière elle, l'on suppose qu'elle conduit vers le vide. La tour blanche placée à la règle d'or de la composition signifie quant à elle, à la manière d'un emprunt de Chirico, l'érection d'une tour de garde, incarnant abstraitement la supposée mort. La mort est visiblement à interpréter dans cette œuvre comme étant le produit de la nature.

La mort serait ainsi, suite à notre lecture sémiotique, associée à l'état de la nature. Emil Cioran conçoit la mort comme la disparition simultanée de l'être et de son univers :

« On a beau dire, la mort est ce que la nature a trouvé de mieux pour contenter tout le monde. Avec chacun de nous, tout s'évanouit, tout cesse pour toujours. Quel avantage, quel abus ! Sans le moindre effort de notre part, nous disposons de l'univers, nous l'entraînons dans notre disparition. Décidément mourir est immoral¹. »

La mort est une déréalisation tragique de l'esprit. *A contrario*, la vie est une irréalisation comique de l'âme. La vie est comique lorsqu'elle affecte la « personæ » et son existence. La mort est spirituellement plus transparente que la vie et nous laisse comme seule certitude qu'elle est un rendez-vous avec le Soi : « La mort n'est pas tout à fait inutile. C'est quand même grâce à elle qu'il nous sera donné peut-être de recouvrer l'espace d'avant la naissance, notre seul espace². » La mort est pour ainsi dire le rendez-vous ultime de la vie. La mort interrompt la marche inconsciente du corps, mais pas celle de l'esprit. La mort intéresse les surréalistes car son appréhension leur apparaît plus facile que celle la vie.

De même, les artistes et poètes imaginent l'expérience de la mort comme celle d'une cohabitation entre l'intérieur moïque et l'extérieur incorporel :

¹ *Ibid.*, p. 121.

² *Ibid.* p.219.

« Nul ne l'a montré comme Maurice Blanchot : la mort est à la fois ce qui est dans un rapport extrême ou définitif avec moi et avec mon corps, ce qui est fondé en moi, mais aussi ce qui est sans rapport avec moi, l'incorporel et l'infinif, l'impersonnel, ce qui n'est fondé qu'en soi-même¹. »

La mort est décrite chez Deleuze comme incorporelle, fantômatique, conjuguée à l'infinif (ce qui signerait son propre manque de conjugaison), impersonnelle, vidée de substance

Et cette idée que l'esprit survit à la mort malgré le fait de leur dépendance à un corps physique corrobore les grandes thèses concernant les fondements du tragique et de ses degrés d'humour. L'esprit devient alors à juste titre le « witz » :

« C'est au point mobile et précis où tous les événements se réunissent ainsi dans un seul que s'opère la transmutation : le point où la mort se retourne contre la mort, où le mourir est comme la destitution de la mort, où l'impersonnalité de mourir ne marque plus seulement le moment où je me perds hors de moi, mais le moment où la mort se perd en elle-même, et la figure que prend la vie la plus singulière pour se substituer à moi². »

La dernière phrase nous rappelle ici que l'on naît incomplet et que l'on meurt également incomplet. La vie est donc incomplétude, inachèvement dans l'épuisement du temps.

La vie encercle le « Moi » de son énigme et le prive de toute vérité émise par le « Soi ». La vie contient secrètement l'oubli du Soi dans le vécu de la réalité absurde, tandis que la mort pourrait se présenter comme les retrouvailles de l'esprit avec le Soi :

« Une fois qu'on a compris, le mieux serait de crever sur l'heure. Qu'est-ce que « comprendre » ? Ce qu'on a vraiment saisi ne se laisse exprimer d'aucune façon, et ne peut se transmettre à personne, même pas à soi-même, de sorte qu'on meurt en ignorant la nature exacte de son propre secret³. »

¹ G. Deleuze : *Logique des sens, op.cit.*, p. 178.

² *Ibid.* p. 179.

³ E. Cioran : *Ecartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 98.

L'homme ne cesse de se diriger à contre-courant du sens de la vie. L'écrivain français Christian Bobin (1951) écrit à ce propos :

« La première connaissance de la vie est une connaissance engloutie, décisive. Elle ne vient pas des rues, elle ne vient pas des livres. Elle vient du dedans, du tassement des forces originelles et du savoir de ce tassement. C'est du même pas que l'on grandit dans l'âge et dans la connaissance de la douleur. Cette douleur – la vie en allée – on n'y pense pas. Elle est coutumière, presque douce¹. »

L'instant premier de la vie est une écorchure, un passage entre la « plénitude de la mort » et la « fureur de vivre ». La vie devient l'inconnue de l'équation thanatique. Pourquoi l'homme vit-il si ce n'est pour revenir à son originelle absence d'être ?

fig.85. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, « *Un corps sans corps se place parallèlement à son corps et nous indique, tel un fantôme sans fantôme, au moyen d'une salive particulière, la matrice servant à faire les timbres postes* ». Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1932, dimensions inconnues.

Notons à travers la figure 85, la représentation de la Marianne dans la partie supérieure de l'œuvre. Les deux jeunes femmes sortant du lit symbolisent l'innocence, l'une d'entre elle étant dévêtue et laissant apparaître ses seins. Le visage de la mort apparaît au centre droit du tableau faisant mine d'applaudir ces deux jeunes femmes. Ce collage de Ernst correspond comme d'habitude en tout point avec sa légende. « *Un corps sans corps* » suppose l'idée de spectre. « *se place parallèlement à son corps* » corrobore cette idée par l'effet d'un dédoublement. « *et nous indique, tel un fantôme sans fantôme* » devient le signe d'une unité impossible ou irréelle. « *au moyen d'une salive particulière, la matrice servant à faire les timbres postes* » laisse la dérision clore cette phrase afin d'atténuer l'aspect tragique de l'œuvre. La vie semble donc inutile, voire ironique, si l'on considère que seule la plénitude irréaliste prévaut comme éternelle et inaltérable : « S'il est vrai que par la mort on redevienne ce qu'on était avant d'être, n'aurait-il pas mieux valu s'en tenir à la pure possibilité, et n'en point bouger ? À quoi bon ce crochet, quand on pouvait demeurer pour toujours dans une plénitude irréaliste² ? » L'homme se perd dans le plein de la vie, tandis qu'inversement il se retrouve dans la non-vie qu'est la mort.

¹ C. Bobin : *Souveraineté du vide*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 46.

² E. Cioran : *De l'inconvénient d'être né*, op.cit., p. 173.



fig.86. Yves Tanguy, *Titre inconnu*, huile sur toile, date inconnue, dimensions inconnues.

La figure 86 toujours issue des mêmes sources d'inspirations nous invite encore à méditer sur les possibles représentations de la mort. La composition de l'œuvre est ici particulièrement non conventionnelle, beaucoup plus encore que pour « *Mort guettant sa famille* ». Dans la partie supérieure de l'œuvre, un ciel bleu légèrement teinté de noir fait inmanquablement penser au crépuscule du jour et par analogie au crépuscule d'une vie. La partie inférieure du tableau teintée d'ocre telle la représentation classique d'un désert nous invite à contempler un espace en perspective grâce aux deux principales zones d'ombres. La masse située en avant plan de la représentation constitue d'après notre interprétation l'image d'un nuage, avec son volume clairement établi passant du blanc au noir suivant l'orientation de la lumière. Ce qui heurte le regard est l'absence d'ombre portée à ce supposé nuage grisâtre. De même que tout au bas de l'œuvre est représenté une autre forme que nous assimilons à un vestige d'os avec une ombre portée qui ne suit pas la direction de l'éclairage principal. Ainsi des contradictions sont volontairement mise en lumière pour désorienter l'œil du spectateur et lui offrir la sensation d'un espace imaginaire où les oppositions sont désormais révolues et où règne l'indétermination des choses. Effectivement la présence de ronds de couleur blanche situés au-dessus du nuage symboliserait des flocons de neige montant en hauteur et non tombant du nuage. La gravité serait alors inversée, tout comme les ombres portées, la présence systématique d'ombre, l'opacité des choses et des êtres, etc.

Participant à la singularité de l'œuvre d'Yves Tanguy, l'absence de repères nous amène à prolonger le paysage en dehors de son cadre. Une attente, une séparation à venir, les derniers souffles d'une correspondance manquée entre le regard du spectateur et l'œuvre de l'artiste suggèrent une approche de la mort. Même si l'enfance du peintre fut fortement marquée par les décès successifs de ses frères et sœurs ainsi que le manque d'attachement à ses parents, on ne peut pas considérer ces événements tragiques comme sources d'inspiration de ses recherches. La mort fait découvrir à l'individu son origine, tandis que cette origine fut le commencement du cycle :

« Ce qui m'as mis au monde et qui m'en chassera n'intervient qu'aux heures où je suis trop faible pour lui résister. Vieille personne quand je suis né. Jeune inconscient quand je mourrai. La seule et même Passante¹. »

Char désigne la providence ou plus exactement le mystère de l'existence par le terme « *Ce* » (L1). Il effectue aussi une figure oxymorique lorsqu'il inverse les tendances de la réalité et écrit : « *Vieille personne quand je suis né. Jeune inconscient quand je mourrai* » (L2-3). Enfin il désigne la mort comme « *passante* » (L4) ce qui suggère qu'elle viendra inéluctablement nous déposséder.

Le surréalisme se penche sur la dialectique de la vie et de la mort parallèlement à la découverte du Soi psychanalytique freudien. Ce Soi qui est la partie cachée de l'identité est en vérité le centre d'où jaillissent les pulsions de la vie entremêlées à celles de la mort. Ce Soi serait, à l'exclusion du Moi, incontrôlable. Il concentrerait en lui toute l'énergie nécessaire à l'action humaine :

« Le surréalisme s'est trouvé tout naturellement porté au seuil même du « soi »... Freud a vu dans le « soi » « l'arène de la lutte qui met aux prises Eros et l'instinct de mort »... C'est cette immense et sombre région du « soi » où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres². »

Les adjectifs constituant le caractère tragique de la vie sont ici : « *cette immense et sombre région du « soi »* » (L3-4) et de l'aspect sublime « *où s'enflent démesurément les mythes* » (L4).

¹ R. Char : *Fureur et mystère*, op.cit., p. 88.

² A. Breton : *La Clé des champs*, op.cit., p. 88.

La mort inspire au groupe de travail surréaliste une dynamique où seul l'esprit demeure présent, puisque le corps disparaît et l'âme s'échappe, car ils ne peuvent plus cohabiter.

Eugène Ionesco établira une comparaison entre la vie pulsée et les impulsions restantes à l'intérieur de la mort :

« En un sens, vous êtes déjà mort. Habité comme vous l'êtes par des impulsions contradictoires qui vous inhibent, qui vous tiennent pieds et poings liés, paralysé, vous êtes morts. Mort d'une autre façon, puisque mourir c'est s'abandonner, et je ne m'abandonne pas. Ou alors ces impulsions me tuent d'une autre façon. « Je vis comme un mort », dis-je tout naturellement. Puis j'éclate de rire en prenant conscience du paradoxe¹. »

Les « *impulsions contradictoires qui vous inhibent* » (L2) suggèrent que la mort grignote progressivement la vie. Le résultat final supposé de la mort est conforté par l'idée que : « *mourir c'est s'abandonner* » (L4). La vie serait alors un espace de transition propice à la maladie de la mélancolie lorsque Breton écrit : « *Je vis comme un mort* » (L5). Enfin « *j'éclate de rire* » (L6) signifie clairement que le rire est une force de libération pour évacuer l'idée de possession que la mort gagne de jour en jour sur nous. La force du rire étant comme nous l'avons déjà vu, de rejeter catégoriquement et physiquement toute emprise possible de la mort.

L'idée de la mort s'invite aussi dans le sens littéral de l'écriture. Les surréalistes veulent « dépétrifier » le sens conventionnel de la langue qu'ils jugent trop morne. Breton déteste le sens premier, jugé trop facile et trop simpliste, de chaque mot. C'est donc au groupe surréaliste de relancer le signifié du langage dans une nouvelle dynamique, le dépétrifiant ainsi de l'ennui qu'elle a véhiculé au fil des décennies :

« Nous nous exposons aux persécutions d'usage, dans un domaine où le bien (bien parler) consiste à tenir compte avant tout de l'étymologie du mot, c'est-à-dire de son poids le plus mort, à conformer la phrase à une syntaxe médiocrement utilitaire, toutes choses en accord avec le piètre conservatisme humain et avec cette horreur de l'infini qui ne manque pas chez mes semblables une occasion de se manifester². »

¹ E. Ionesco : *op.cit.*, p. 83.

² A. Breton : *Les Pas perdus, op.cit.*, p. 168.

Les adjectifs décrivant l'usage communicatif de la langue et son premier degré de lecture sont ici : « *le bien (bien parler)* » (L2) comparé à la « *une syntaxe médiocrement utilitaire* » (L4). Breton délivrant au final une critique incisive consistant à fustiger « *le piètre conservatisme humain* » (L5) qui aurait « *horreur de l'infini* » (L5). Depuis toujours selon Breton, les mots devraient être secoués tel un jeu de dé pour accoucher d'un nouveau sens.

La mort du langage au sens communément admis de la langue naît de son sens non-renouvelé. Figurer le sens des mots, c'est tuer le transport poétique de l'imagination. La mort n'a pas de consonance négative pour les poètes surréalistes, si ce n'est dans sa signification traditionnelle qui peut être maintenue dans certains cas comme lorsque sur le ton de la plaisanterie Jean Paulhan affirme : « Nous savons parfaitement pourquoi le financier, le rêveur, l'espion ou le prisonnier use d'un langage chiffré. Chacun d'eux a pour cela les meilleures raisons du monde : il s'agit d'éviter l'échec, le scandale, la mort¹. »

En balayant la conception chrétienne de la mort, les surréalistes en finissent aussi avec la vieille dualité entre le Bien et le Mal. Désormais, plus rien n'est à considérer comme antithétique. Jankélévitch écrit ainsi :

« Puisque, futilisant la mort, on admet une survie qui est la vie par excellence, la mort cesse d'être l'absence de solution, la mort est, au contraire, la solution intégrale : loin de sanctionner le caractère définitif de notre tragédie, elle dénoue le nœud tragique ; loin de sceller l'éternité diabolique et désespérante du mal, elle nous fait espérer l'éternité édénique du Bien². »

La mort est élevée dans cette citation au rang de « *solution intégrale* » (L3) seule permettant de dénouer le « *nœud tragique* » (L4) que forme l'existence. L'espoir de « *l'éternité édénique du bien* » (L5-6) que suscite l'idée de la mort justifie probablement l'optimisme affiché par les surréalistes. A tel point que l'expression « *la mort est, au contraire, la solution intégrale* » se situe à la limite du plaidoyer pour le suicide.

Parallèlement à cette conception à première vue grotesque de la mort, Francis Ponge pense que les notions de vie et de mort doivent être dépassées au profit d'une

¹ J. Paulhan : *Traité du Ravissement*, Paris, Périple, 1983, p. 34.

² V. Jankélévitch : *Le Pur et l'impur*, op. cit., p. 83.

croyance en un rythme immuable, métamorphosant l'homme, ou le conduisant consécutivement dans différents univers. Pour justifier cette croyance en un rythme immuable, il commence son explication par une analogie avec les caractères d'imprimerie et affirme :

« L'imprimé se multiplie. Et il y a des gens qui trouvent que tout cela ne grouille pas assez, qui font des vers, de la poésie, de la surréalité, qui en rajoutent. Les rêves (il paraît que les rêves méritent d'entrer en danse, qu'il vaut mieux ne pas les oublier). Les réincarnations, les paradis, les enfers, enfin quoi : après la vie, la mort encore à vivre¹ ! »

« *La mort encore à vivre !* » (L5) pourrait être le titre d'une œuvre surréaliste. Car la mort aussi doit être vécue selon toute vraisemblance logique. La mort constituerait selon cette expression une vie « en négatif » de celle que nous connaissons.

C'est une certitude, la mort est la prochaine étape après la vie, mais quid après la mort ? Peut-être existe-t-il d'autres états intermédiaires ou infiniment en-deça ou au-delà de la condition d'être et de ne pas être. Rien n'est à exclure et tout reste entièrement possible lorsqu'il s'agit de pimenter la monotonie de la vie.

fig.87. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La psychologue*. Huile sur toile, date, dimensions inconnues

Cette œuvre de Magritte illustre avec ironie les soins apportés à un personnage couché sur une sorte de coffre en bois, couvert par une épaisse couette blanche. Toute porte à croire qu'il devient inutile de soigner cette personne tant son visage est aussi pâle que la couverture. Le cierge posé à côté du pied du lit est un signe supplémentaire tendant à nous faire penser à une veillée funéraire. Les couleurs elles-mêmes symbolisent la mort, la couleur blanche est la seule à être associée à l'idée de la vie. Seulement lorsque le blanc s'imprime jusque sur le visage de cet homme, alors l'idée de la mort pointe à l'horizon. Le noir présent dans la partie haute de l'œuvre signifie l'inconnue ou les ténèbres de la mort. Quant au rouge présent au bas de l'œuvre, celui-ci signifie clairement la couleur du sang. Enfin, un détail qui revêt toute son importance ; les gouttes représentées au-dessus des personnages illustrent certainement la souffrance supposée du mourant dont le corps transpirant perd progressivement sa vitalité.

¹ F. Ponge : *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1997, p. 151.

Durant l'ère romantique, la vie et la mort furent considérées chacune comme rejoignant l'accomplissement de l'expression des sens. Elle épuise les ressources de l'homme en l'amenant à profiter des plaisirs :

« Naissance, mort, ces mots n'ont de sens que par rapport à l'apparence visible revêtue par la volonté, par rapport à la vie ; son essence, à elle volonté, c'est de se produire dans des individus, qui, étant des phénomènes passagers, soumis dans leur forme à la loi du temps, naissent et meurent ; mais alors même ils sont les phénomènes de ce qui, en soi, ignore le temps mais qui n'a pas d'autre moyen de sonner à son essence intime une existence objective¹. »

Schopenhauer démarre sa phrase par « *naissance, mort* » afin de mieux soutenir l'idée que l'homme est la première victime du temps et de son écoulement. Son existence est un frein, une résistance, un frottement contre ce que l'homme ne peut imaginer puisque ne comprenant déjà pas les mystères de la vie et de la mort.

La volonté désigne cette énergie constante qui conduit l'homme à être et à dépasser la condition de son être dans le monde tel que nous le connaissons. La volonté est une fuite en avant de la conscience qui n'a de réel sens qu'à l'intérieur même de l'inconscience. Cette conceptualisation de la mort provoquée par la volonté consciente fait également partie de l'écriture surréaliste lorsque Malcolm de Chazal écrit :

« Notre conscience faussée nous met dans un univers de fausseté, qui n'a rien à voir avec le Très-Réel qu'est la vie, elle-même vibration du Tout-Réel qu'est la Nuit, qu'est l'Absolu. En fin de compte, on peut dire que nous vivons dans le rien, par rapport au Tout-Réel que nous ne pressentons pas, que nous ne saurions supputer quel il est, tant nous sommes aberrants de conscience et fous, et morts et inanimés². »

De Chazal en invoquant « *un univers de fausseté* » (L1) veut certainement soumettre l'idée du simulacre omniprésent dans la réalité. De même qu'en écrivant « *nous sommes aberrants de conscience et fous, et morts et inanimés* » (L5-6) il fait référence à la maladie de la mélancolie empêchant les sujets concernés de transcender la vie en quelque chose de supérieur.

¹ A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 350-351.

² M. De Chazal : *op.cit.*, p. 111.

Le surréalisme, dans son ambition d'élucider certains phénomènes, évoque la mort en s'appuyant sur ce qui peut-être comparable à l'intérieur même de notre vie. La mort semble coïncider avec l'expérience du rêve : celle d'un oubli total de l'identité : « La mort, c'est un sommeil, où l'individualité s'oublie ; tout le reste de l'être aura son réveil, ou plutôt il n'a pas cessé d'être éveillé¹. » Le paradoxe du mouvement surréaliste, qui est empreint de pessimisme, est d'entrevoir la mort comme une chance, une porte ouverte sur autre chose présumée meilleure que la vie. Si la vie peut ressembler à certains égards au sort réservé aux plus médiocres d'entre-nous, la mort elle, finit toujours par élever notre condition d'être vers une marche supérieure non-imaginable. Vivre signifie alors attendre des jours meilleurs en vue d'une mort supposée libératrice. C'est pourquoi Paul Eluard écrira : « L'homme, du haut de l'idée de sa mort, regarde pensivement les bienfaits mystères². » Mais à force de penser à l'événement de la mort, les surréalistes finissent aussi par anéantir le sens de leur existence. Le suicide prépare mal à la fatalité de la mort, puisqu'elle n'est pas imaginée par le groupe surréaliste comme étant un anéantissement de l'homme, mais bien plutôt comme une suite inconnue de notre existence. La mort n'arrête rien d'autre que notre organicité consciente. La poésie surréaliste suggère l'hypothèse selon laquelle la mort nous délivre de notre confusion psycho-organique :

« Dans cet univers où l'homme est fait pour l'homme, on ne leur propose que des maîtres, aucun disciple. Ils rêvent de fils, de frères, ils cherchent en vain leurs semblables. Leurs ancêtres les hantent, ils en viennent à se penser morts entre les morts. De là, leur exceptionnelle faculté de s'anéantir. Le temps passe, leur vertu subsiste, trouve déjà un écho, agit³. »

L'homme est décrit tout au long de ce passage comme souffrant de ses qualités intellectuelles. Lorsqu'il est écrit : « *De là, leur exceptionnelle faculté de s'anéantir* » (L5-6) le lecteur peut facilement imaginer l'anéantissement des êtres mélancoliques qui réfléchissent trop.

La représentation du néant est à rapprocher dans les écritures surréalistes de la notion de vide. Le néant et le vide ne sont pas la mort. La vie et les impressions de néant recouvrent la mort, alors que dans un même temps la vie donne une apparence solide et

¹ A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 353.

² P. Eluard : *Donner à voir, op.cit.* p. 34.

³ *Ibid.*, p. 163.

consistante face à la mort. Cette apparence est bien entendu considérée chez les surréalistes comme simulacre. Tout porte à penser que la mort prévaut sur la vie et qu'elle n'est pas absolue. Maurice Blanchot écrit ainsi à propos des notions de néant, de mort et de vie :

« La vie n'est que la casaque à grelots que porte le Néant... Tout est néant... Par cet arrêt du Temps, les fous entendent l'Eternité, mais en vérité c'est le Néant parfait, et la mort absolue, puisqu'au contraire la vie ne naît que d'une mort ininterrompue...¹ »

Dans ce passage, « *La vie n'est que la casaque à grelots que porte le Néant* » (L1) offre une image de folklore voire de clownerie, mais sans visage puisque il s'agit du néant. Blanchot approfondit cette idée et l'achève en soutenant que « *la vie ne naît que d'une mort ininterrompue* » (L4). Une mort ininterrompue suppose que « *la casaque à grelots* » que porte le néant bouge, fasse du bruit et provoque la vie. Le néant soutient donc la vie, et la mort par la même occasion.

La mort n'inquiète donc pas le groupe surréaliste. Au contraire, la réflexion surréaliste se réjouit et se rassure du fait que l'expérience de la vie n'est pas aussi stable et rassurante que celle supposée de la mort. La vie propulse l'homme dans le vide de toute connaissance de Soi et de l'univers, tandis que la mort contient et retient l'esprit de l'homme dans une forme de plénitude. Plus concrètement, la mort est à interpréter comme un espace où l'homme est comblé, tandis que la vie est un espace où l'homme est insatisfait.

Salvador Dali perçoit l'apparition de la vie et de la mort d'une manière très différente de la pensée commune. Pour illustrer son idée de la mort, il fait appel au mythe de la tour de Babel, et dit ceci :

« La Tour de Babel commençait par un long exposé sur le phénomène de la mort, à la base, selon moi, de toute construction imaginaire. Anthropomorphite, je ne me considérais pas comme vivant, mais en train de ressusciter de « l'amorphe inintelligent » de mes origines. Ce qui en bas de la Tour de Babel était pour tout le monde, vie compréhensible, pour moi ne représentait que mort et chaos². »

¹ M. Blanchot : *op.cit.*, p. 54.

² S. Dali : *La Vie secrète de Salvador Dali*, Paris, La Table Ronde, 1952, p. 172-173.

Dali voit les choses inversement à la logique. Selon lui la mort conduit à la vie, la mort élève le sujet à vivre, à se sublimer.

La vie selon Dali est, à la lumière de l'épisode mythique, érigée à la base par la mort. La mort est le socle d'une alternance illimitée avec la vie. Au plus haut s'érige la tour de Babel, colonne de la vie et de la connaissance, au plus celle-ci devient fragile et s'écroule irrémédiablement sur elle-même.

La vie et la mort sont chez Malcolm de Chazal des mondes tournés symboliquement vers les activités conscientes et inconscientes. Selon lui, on vit à l'état éveillé et l'on meurt à l'état de sommeil. La mort est ainsi pour Chazal inconsciente et la vie consciente. Ces deux états sont distincts et donnent lieu à deux mondes identiques mais inversés dans leur représentation. Durant la vie, la conscience est Ici et l'inconscience Là-bas. Avec le renversement qu'opère la mort, la conscience s'éloigne vers Là-bas et l'inconscience arrive Ici. Ces deux états reproduisent les vases communicants théorisés par André Breton :

« La mort renverse, et le conscient devient Là-Bas et l'inconscient Ici. Nous ne voyons alors, après la mort, que le Monde Renversé, notre mémoire de ce Monde-ci devenant inconsciente. Tout est là : renversement. Et tout est expliqué, l'éclairage sautant d'une partie du cerveau à l'autre, laissant l'autre dans la grande obscurité inconsciente, tel le renversement du sommeil et de la veille, où flotte un souvenir vague de deux univers qui communiquent par des valves réversibles, qui ferment un côté et ouvrent l'autre alternativement, renversement de vie qui fait les Deux Mondes, dont le tout est intrinsèquement un¹. »

Les lecteurs avertis de Breton auront perçus à travers ce passage, l'idée phare des vases communicant ici déclinée pour expliquer sa théorie sur la mort : « où flotte un souvenir vague de deux univers qui communiquent par des valves réversibles » (L7).

Le rapprochement qu'effectue Malcolm de Chazal entre les états de conscience et d'inconscience mis en correspondance avec la vie et la mort semblent ici représentatif des interrogations suscitées par les écritures surréalistes. La vie et la mort deviennent des

¹ M. De Chazal : *op.cit.* , p. 13.

univers parallèles et identiques mais reflétant chacun l'image négative de l'autre. Le caractère négatif de ces deux univers que rien n'oppose, si ce n'est leur reflet réciproque, restitue, voire résume, la pensée surréaliste en elle-même. Cette pensée mise sous la forme écrite ou picturale ne néglige aucun sens d'interprétation. La pensée surréaliste s'évertue, à faire mouvoir un battement oscillant entre des valeurs privées de toute signification singulière :

« La mort, ce n'est qu'un renversement de l'homme en soi-même, renversement de pure conscience, passant d'un monde à l'autre, identiquement un, sauf par renversement comme mes deux mains identiques aux gestes inversés. Aussi rien ne ressemble autant à l'Autre Monde que ce Monde-ci, et rien ne ressemble autant à Ici que Là-Bas¹. »

¹ *Ibid.*, p.176.

Partie IV

La rencontre tragi-comique :

à la source de l'esprit

Chapitre 1 : L'ouverture à un « double horizon »

Poursuivant l'ambition d'allier le non-sens comique au tragique de la vie, les surréalistes explorent les possibilités d'une ouverture à un « double horizon » (1) et dans leur tentative obstinée d'annihiler le réel pour le réinventer, ils achoppent sur l'impossible mariage des réalités intérieure et extérieure (2), piège dont ils se sauvent par l'ironie servant de révélateur d'une réalité intérieure (3), laquelle est aussitôt transformée en simulacre (4). C'est alors que pour redonner du sens et tenter de capturer cette fois la réalité extérieure jaillit le witz surréaliste, lequel se complaît dans la métamorphose (5), fruit d'un esprit mis à nu dont l'envolée s'achève par sa chute dans la réalité intérieure devenue réelle (6). Refusant cette condamnation, les surréalistes ne voient plus que le suicide comme seule issue pour atteindre la plénitude de l'être (7).

À la recherche de nouveaux principes, les surréalistes expérimentent la collision des genres tragique et comique d'où ils font naître le drame de l'existence. La complétude de l'être recherchée dans l'imbrication des sens n'aboutit qu'à son indétermination et lui ouvre une fenêtre sur un double horizon. À s'évertuer à allier le comique au tragique, l'irréel au réel, l'écriture du drame développe une réalité « surréelle » qui condamne l'être à une identité inachevée.

Nous interprétons la rencontre tragi-comique comme le produit d'une union momentanée. Les sens comiques et tragiques se rencontrent et forment un confluent donnant vie aux fonctionnements de l'esprit (que nous définissons comme espace tiers entre le corps et la raison critique). Le sens de lecture de notre schéma s'inscrit dans le courant surréaliste qui prétend libérer les hommes de toute forme de servitude. Au lieu de cristalliser les contraires, l'espace de la rencontre tragi-comique, les rapproche inévitablement, permettant ici et là des imbrications entre genres. L'esprit, que nous définissons depuis le début de ce travail comme un principe immatériel ou comme une substance incorporelle (définition Larousse), lie l'âme et le corps en formant un tout que nous rapprochons de l'expérience propre à la condition humaine. Bergson soutenant :

« Il semble qu'on appelle esprit une certaine manière dramatique de penser. Au lieu de manier ses idées comme des symboles indifférents, l'homme d'esprit les voit, les entend, et surtout les faits dialoguer entre elles comme des personnes. Il les met en scène, et lui-même, un peu se met en scène aussi¹. »

¹ H. Bergson : *op. cit.*, p. 80.

Les surréalistes partent du même constat que Bergson en s'efforçant de faire dialoguer sur le plan littéraire et iconographique l'intellection avec les divagations. afin d'ériger de nouveaux principes philosophiques, moraux, politiques, etc... Cette idée principale de « dialogue » nous conduit à soutenir l'hypothèse selon laquelle deux tendances cohabitent dans les écritures surréalistes.

Dans un échange retranscrit entre le poète et dramaturge français Raymond Queneau (1903-1976) et l'écrivain français Marcel Noll (1884-1960), le lecteur de la « révolution surréaliste » découvre une définition d'André Breton assez singulière, qui illustre selon nous une approche surréaliste du drame :

« « Q » : Qu'est-ce qu'André Breton ?

« N » : Un alliage d'humour et de sens du désastre ;
quelque chose comme un chapeau haut de forme¹. »

Le portrait fait par Noll de Breton, décrit comme « un alliage d'humour et de sens du désastre », indique qu'il existe bel et bien une volonté de synthèse dans le courant intellectuel surréaliste. Cette volonté de synthèse forge des représentations contrastées entre la gravité et la bouffonnerie. Il en va de même pour l'ensemble des écritures surréalistes. L'intention des auteurs surréalistes de confronter les valeurs opposées des mots aux images qu'ils symbolisent, est, selon nous, une tentative d'explorer les capacités « insoupçonnées » de l'esprit.

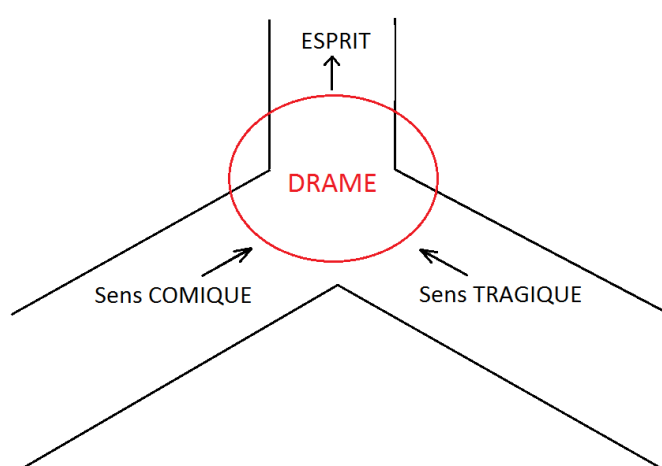


fig.C. Représentation personnelle.

¹ *La Révolution surréaliste*, N°11, *op.cit.*, p. 7.

Les sens comiques et tragiques que nous avons longuement analysés au cours des chapitres précédents, ne se mélangent pas aussi facilement que nos surréalistes le voudraient. Pareillement à de l'huile et de l'eau qui se repoussent, les auteurs surréalistes échouent à lier les pôles opposés au sein de l'esprit. Le caractère inéluctable de ce rejet explique l'aspect dramatique des écritures surréalistes. Regardons de plus près comment le drame, né de l'impossible syncrétisme des genres comiques et tragiques, se nourrit de leurs quêtes antagonistes.

La racine du genre comique des écritures surréalistes serait, d'après les recherches que nous avons menées, l'ironie. L'autre versant, le genre tragique, aurait pour origine, le witz. L'ironie et le witz sont les deux tournures d'esprit les plus récurrentes dans la rhétorique surréaliste. Nous les percevons comme les dénominateurs communs participant à l'expression du courant surréaliste et de ses revendications. Nous n'entrevoions donc pas d'espace neutre où les deux genres fusionneraient parfaitement mais davantage une possible imbrication de caractéristiques propres aux deux genres.

En effet, au contraire du sujet comique, la vie de l'être tragique ne se caractérise pas par un manque de vie, mais par ce qui pourrait être appelé étrangement « un manque de mort ». La facette tragique de la vie se cristallise dans l'existence de celle-ci (cf. Partie 3, chapitre 1). Le sens tragique de la vie est fait de mouvements œuvrant à l'oubli de sa propre condition. Le caractère tragique de la vie se concrétise dans l'épuisement des corps physiques. À l'inverse, la figure « ennuyée et désintéressée » du comique veut quitter la singularité corporelle de son être au monde afin de jouir et de se confondre dans le caractère général de l'existence universelle (cf. Partie 2, chapitre 3). Il y a donc antagonisme entre la tragédie du caractère singulier et la comédie du sens général admis communément. Kant écrit à ce propos : « La tragédie, selon moi, se distingue de la comédie précisément en ceci que, dans la première, c'est le sens du sublime, dans la seconde, celui du beau qui sont touchés¹. » Le tragique a trait au sublime tandis que le comique affecte le sens du beau.

¹ E. Kant : *op.cit.*, p.87.

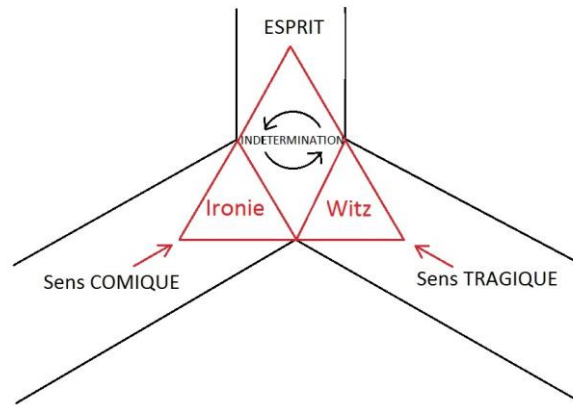


fig.D. Représentation personnelle.

Suivant notre illustration ci-dessus, le drame est le confluent où se déversent les destinées comiques et tragiques. Ce confluent crée une dépression qui touche avec le même effet les spécificités des dimensions comiques et tragiques. À l'image d'un maelström, ce confluent fait tourner les valeurs entre elles, créant l'espace d'un instant des genres mixtes. L'effet produit par le drame est positif car, en formant une union temporaire entre les deux pôles opposés, il rend aussi de manière illusoire l'existence humaine complète. Comme l'indique Miguel de Unamuno :

« Un homme effectif, composé de fini et d'infini, l'est précisément (homme) parce qu'il maintient unies ces deux qualités et s'intéresse infiniment à exister, un semblable penseur abstrait est un être ambigu, un être fantastique qui vit dans l'être pur de l'abstraction, et fait parfois la triste figure d'un professeur qui laisse de côté cette essence abstraite comme il quitte sa canne¹. »

Dans cette citation de Unamuno « l'homme effectif » balance du côté « fini », c'est-à-dire du côté du comique et du raisonnable et du côté tragique « infini » c'est-à-dire déraisonnable, intuitif. L'homme qui maintient unies ces deux qualités œuvre au drame de son existence puisqu'il est alternativement un « être fantasque » ainsi qu'un être pur de l'abstraction. Cette citation d'Unamuno reflète ainsi la tragi-comédie des écritures surréalistes où des préoccupations intellectuelles succèdent à des envolées lyriques. L'un des exemples les plus frappants est celui des envolées lyriques de Dalí qui viennent contrebalancer les préoccupations réflexives (cf. Partie 2, chapitre 1) du bureau de recherches surréalistes.

¹ M. De Unamuno : *op.cit.*, p. 126.

Du côté de la raison, la facette comique aboutit, quant à elle, à rendre visible l'invisible de l'imaginaire. L'imaginaire soutient le monde concret, effectif, du comique. L'imaginaire est la seule issue de la voie comique puisqu'il naît de l'irréalité et non du réel. Du côté de l'intuition, le psychanalyste Bernard Salignon décline le corps comme étant inconscient. Il soutient entre autres que :

« Le corps est inconscient, cela veut dire qu'il échappe à la maîtrise du sujet et qu'il se donne en deçà de l'imaginaire, le corps est réel, impossible à rendre compte de lui-même, par lui-même, le corps échappe au sujet¹. »

En attribuant au corps la face inconsciente de l'esprit, Bernard Salignon effectue un rapprochement avec le genre tragique. Le corps exécute ce que l'esprit lui dicte. Le corps est une enveloppe de chair contenant une nécessaire organicité. Cette organicité est à rapprocher d'un dispositif œuvrant à rendre concret l'abstraction de l'esprit. De ce point de vue, les meilleurs exemples de représentation du corps comme face inconsciente de notre esprit sont celles de la difformité des corps (Dali et Ernst) ou de leurs métamorphoses.

Il est difficile de se représenter des mécanismes précis selon lesquels se mélangeraient les intuitions et les réflexions de l'homme. Le confluent dramatique imbrique les oppositions mais ne les fusionnent pas. Lorsque le genre tragique clôt la vie du sujet, le présent illusionne la vie comique, tel que l'indique la philosophie des rires et des pleurs d'Alfred Stern : « Toute œuvre dramatique nous montre l'entrechoquement des valeurs sous forme de personnifications et l'entrechoquement du monde des valeurs et du monde causal². » C'est cet entrechoc qui est le but ultime des écrivains surréalistes. Cette collision a pour principal objectif de faire éclore un sentiment d'étrangeté et d'indétermination « du monde des valeurs et du monde causal » ou encore « de la chose et de l'idée de la chose représentée ». Dans cette approche, les actions tragique et comique reflètent toutes deux les tensions respectives du corps et de l'âme. Ces tensions conséquentes au drame correspondent au relâchement de l'esprit. Si le comique est le ressort de l'âme et l'humour l'essor d'une expression inconsciente du corps, le drame surréaliste, lui, est l'épuisement ou l'indétermination de la « chose en soi » issue de la rencontre de ces deux parties. L'effet dramatique surréaliste annonce plus exactement le début de la chute du sujet tel que l'atteste la Préface de *Cromwell* écrite de la main de

¹ B. Salignon : *Où - l'art, l'instant, le lieu*, Paris, Cerf, 2008, p. 52.

² A. Stern : *op.cit.*, p. 237.

Victor Hugo :

« C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes : l'extérieur, par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les « a parte » et les monologues ; de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience¹. »

Le but multiple de l'art est ici d'ouvrir (L5) tel l'Esprit, un « double horizon » (L6), « d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur » (L6) des hommes. Ce double horizon décrit par Hugo nous est familier, il s'agit selon notre interprétation des genres comiques et tragiques. « L'extérieur des hommes » est ici à comparer au registre tragique, leurs actions « au corps [qui] échappe au sujet » (cf. Salignon). « L'intérieur » (L8) nous renvoie inversement à la facette comique de l'homme. Le terme de « monologues », quant à lui, n'est pas sans nous rappeler l'idée du « luxe du réflexe psychique » développé par Saulnier.

fig.88. *Diffusion non autorisée*. Marc Eemans, *La complexe habitude*. Huile sur toile, 1927, 60 x 75 cm

L'œuvre « *La complexe habitude* » de Marc Eemans réunit les trois aspects que nous évoquons depuis le début de cette section : le comique, le tragique, le tragi-comique. Ces trois aspects sont, d'une part, figurés par la difformité du corps humain représenté (qui nous rappelle également le portrait de Guillaume Tell peint par Dali), d'autre part, mis en exergue par la coupure des espaces intimes et extérieurs, et enfin signifiés par leur traversée. Les marches d'escaliers occupent une place centrale qui divise en deux la composition de l'image. Ceux-ci symbolisent une ascension. En haut de ses marches, une ouverture du mur laisse entrevoir le bleu azur du ciel. La difformité du corps présent en avant-plan (comme précédemment analysé), ou plus exactement la présence des membres

¹ V. Hugo : *op.cit.*, p. 265.

inférieurs au centre de la représentation, illustre l'indétermination de l'homme à être ou à ne pas être. La coupure des espaces mis en perspective oblige le regard à ne s'attacher qu'à la composition géométrique. La traversée de l'œuvre s'effectue aussi en partie par la présence du ruban rouge, qui parcourt les espaces intérieurs et extérieurs, et forme la représentation de l'idée d'ouverture pour le spectateur. Ce fil symbolise aussi le vagabondage de la pensée (rêverie) ainsi que la traversée d'un « double horizon » ouvrant sur l'alternance des états d'être et de non-être. Enfin, il symbolise le lien qui « unit et illumine » les réalités à la fois intérieure et extérieure des hommes. Nous pouvons également observer que le fil rouge passe par le chas de l'aiguille planté au sol, ceci pouvant représenter la matérialité et l'absurde réalité.

Indépendamment de tout courant artistique, le drame éclaire dans sa propre représentation la dualité de l'âme et du corps. L'œuvre de Marc Eemans, un peu à l'image d'un sixième sens, offre l'exemple le plus éloquent quant à la représentation tragi-comique surréaliste. Parallèlement à cette œuvre, les écritures surréalistes revendiquent également une désincarnation du Moi et du Soi. Comme l'atteste les écrits de De Chazal :

« Il m'a fallu en un mot comme me désincarner pour voir du dehors les œuvres spirituelles de mon subconscient, comme un dédoublé de l'absolu qui verrait vivre son propre corps du dehors. Il m'a fallu non seulement « me penser », mais « me dévivre » pour voir vivre, du dehors, l'essence de mon moi et de mes idées subconscientes¹. »

Le terme de « désincarner » (L1) et de « dédoublé de l'absolu » (L2-3) évoquent clairement la transcendance de la réalité, au fort rapport tragique. Inversement les expressions « me dévivre » (L4) et « voir vivre » (L4) rappellent le Moi mélancolique et comique. Enfin, « Mes idées subconscientes » (L5) unissent les facettes comiques et tragiques où la volonté de vivre la réalité extérieure (celle de l'inconscient) prédomine pour contempler celle intérieure vue depuis le prisme de l'esprit.

Sous l'égide du drame, le surréalisme appréhende l'esprit comme une tierce ouverture sur le Moi ou le Soi, tel un regard porté sur la pensée d'une part et/ou sur l'organicité d'autre part. Le drame surréaliste naît d'un mariage des contraires, qui une nouvelle fois passe par l'état d'absurdité œuvrant à leur comparaison. Autrement dit, le

¹ M. De Chazal : *La Vie filtrée*, op.cit., p. 14.

drame recrée les conditions de l'absurde lorsqu'il tente de rapprocher les faces opposées de la personnalité chez l'homme. Camus soutient ainsi que :

« Le sentiment de l'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation¹. »

Nous transposons cette définition de l'absurde faite par Camus au drame qui confronte le comique irréel (c'est-à-dire issu de l'imaginaire et donc d'une forme de conscience) au réel (c'est-à-dire de la transcendance de l'état conscient) tragique.

L'idée que nous défendons selon laquelle une confluence des oppositions amène l'esprit à exister, nourrit notre hypothèse de départ selon laquelle émerge l'écriture d'une nouvelle réalité, dite « surréelle ». La mythologie tient ici une place importante dans l'analyse que nous tentons d'élaborer à propos des forces susceptibles de gouverner l'action dramatique. Nous entrevoyons même une dualité clairement établie depuis le temps de la Grèce antique. C'est en effet parmi les contemporains de l'époque romantique que l'on peut retrouver dans *La naissance de la tragédie* de Nietzsche l'existence du Dieu Apollon qui : « veut apaiser les individualités précisément en les séparant, en traçant entre elles des lignes de démarcation dont il fait les lois du monde les plus sacrées, en exigeant la connaissance de soi-même et la mesure » et, d'autre part, le Dieu Dionysos : « le seul véritablement réel Dionysos apparaît dans une pluralité de figures sous le masque d'un héros combattant et se trouve en même temps enlacé dans les rets de la volonté particulière². » L'association des dieux Dionysos et Apollon, pris au sens de leur existence mythique, éclaire une possible mise en scène de l'essence humaine orchestrée par les affects. Le surréalisme vise à fondre l'irrationnel (la différence - l'individu - Dionysos) dans le rationnel (cœur) afin de déterminer une identité. Dans son autobiographie, Dali se réclame de cette « empreinte » identitaire tragique :

« Le miel est plus doux que le sang. Aujourd'hui, puisque nous sommes très contents, nous irons à la plage faire éclater les fibres les plus douloureuses de nos physiologies, et déchirer le pouls le plus

¹ A. Camus : *op.cit.*, p. 50.

² F. Nietzsche : *La Naissance de la tragédie*, Paris, Librairie Générale, 1994, p. 94.

faible de nos membranes, avec la surface crispée de petits appareils et coraux coupants¹. »

Les termes de « miel » et de « sang » (L1) peuvent faire penser à celui de la coagulation. Cette même coagulation qui analogiquement fait penser à des courants perdant de leur mobilité, gagnant en épaisseur et finissant par sécher avant de se figer. Le surréalisme évoque le fantasme d'une symbiose entre nos gestes et nos pensées. Ce que le philosophe français Henri Bergson (1859- 1941) réfute comme possibilité de vie : « Si nos gestes suivaient fidèlement nos mouvements intérieurs s'ils vivaient comme nous vivons, ils ne se répéteraient pas : par là ils défieraient toute imitation². » S'imbrique alors pour l'homme, dans l'espace d'articulation entre ses gestes et ses pensées, l'indétermination. Plus exactement l'identité est questionnée et rendue indéterminée parce qu'elle est « écartelée » dans l'imbrication qui lie le geste à la pensée. Le drame surréaliste laisse entrevoir une réalité intérieure et extérieure, l'homme étant le seuil pour passer de l'une à l'autre :

« La présence obsédante de cette double réalité intérieure et extérieure que Breton ne cesse de vouloir unifier est la marque d'une limite infranchissable ; si l'intérieur et l'extérieur tendent à s'unir « par tous les moyens », comme le dit Bonnefoy de son côté sans plus de précisions, il subsiste toujours un pli, irréductible à l'un ou à l'autre et qui en même temps les relie. Et ce « pli », c'est évidemment l'homme, le sujet humain qui est à la fois lieu de passage et d'exclusion (...). Le sujet humain est un horizon absolument indépassable, et lorsque Breton parle d'objectivité, il s'agit en fait de l'objectivation du sujet psychique³. »

La « *réalité intérieure* » (L1) désigne celle du cerveau et de ses fantasmes, tandis que la « *réalité extérieure* » (L1) désigne celle du corps et de ses actions. « *Le pli* » (L5) est le seuil que représente l'homme qui ne peut vivre simultanément ces deux types de réalités. Le sujet humain étant « *un horizon absolument indépassable* » (L8). L'équilibre du corps et de la raison rejoignant selon notre interprétation l'utopie surréaliste de Breton et son « *objectivation du sujet psychique* ». Ici encore la notion de « double réalité » est redondante. La réalité « intérieure » et celle « extérieure » deviennent incontournables. Le terme de « pli » (L6) utilisé par l'expert du surréalisme Henri Behar pour évoquer l'homme

¹ S. Dali : *Oui, op. cit.*, p. 37.

² H. Bergson : *op. cit.*, p. 24-25.

³ H. Behar : *op.cit.*, p. 205.

devenu lieu de passage et d'exclusion de ces deux réalités corrobore notre analyse sémiotique de l'œuvre de Marc Eemans.

Vivre oblige l'homme à surpasser l'idée même qu'il se fait de la mort. Le bon sens dont semble être dépourvu le personnage comique est une adaptation, un parcours calqué sur autrui, et non pas un chemin emprunté seul vers un itinéraire :

« Le bon sens est l'effort d'un esprit qui s'adapte et se réadapte sans cesse, changeant d'idée quand il change d'objet. C'est une mobilité de l'intelligence qui se règle exactement sur la mobilité des choses. C'est la continuité mouvante de notre attention à la vie¹. »

Le bon sens est l'apanage de l'être dramatique, c'est-à-dire de quelqu'un à l'esprit ouvert. Ce que nous nommons bon sens, pour reprendre la formule de Bergson, serait un sens jugé bon parce que faisant preuve d'aptitude face à la vie. Le drame serait ainsi le garant de l'équilibre humain en combinant du « fini » avec de « l'infini » (cf. la définition d'Unamuno) et parvenant à fabriquer une « continuité mouvante » de notre « attention à la vie ».

« Le drame humain ne se dégage et ne s'exaspère de rien tant que de la contradiction qui existe entre la nécessité naturelle et la nécessité logique, ces deux nécessités ne parvenant à fusionner que par éclairs pour découvrir dans l'éblouissant le pays aussi vite éteint qu'allumé du « hasard objectif »². »

Le drame humain ne peut exister que grâce à l'opposition de la « *nécessité naturelle* » (L2) (que nous nommons « organicité – inconscience ») et de « *la nécessité logique* » (L3) (que nous nommons « intellection-conscience ») qui empêche l'homme d'être tout puissant, ou complet, ou fini dans l'infini. L'homme doit se résoudre à demeurer inachevé dans l'infini.

L'incise surréaliste surgit à partir d'un jeu d'alternance entre les points de vue appartenant aux objets et aux sujets dans leur indétermination à être (comique) ou dans leur détermination à ne plus être, piégés dans l'impossible conquête de leur identité métamorphosée :

¹ H. Bergson : *op.cit.*, p. 140.

² A. Breton : *Écrits sur l'art, op.cit.*, p. 510.

« Si, au lieu d'un visage arrêté qui « attend », il s'agissait d'une demi partie de visage, l'œil qui chercherait, par souvenir, à raccorder l'expression courrait en vain après, car dans ce mi-visage qui fuit, l'expression est instantanée, et « n'attend pas », dans le vivant¹. »

fig.89. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Gala regardant la mer Méditerranée qui à vingt mètres se transforme en portrait d'Abraham Lincoln*.

Huile sur toile, 1976, 252,2 x 191,9 cm.

À l'image de l'œuvre ci-dessus et de la citation qui la précède, la dynamique tragique se construit à partir d'une tendance à l'éloignement de ses origines. Cette peinture fut conçue à partir d'expérimentations digitales du visage de Lincoln élaborées par le cybernéticien L.D Harmon. Ici le principe de pixellisation est utilisé pour offrir au regard du spectateur un effet fragmenté de chaque composante de l'image. La partie supérieure de cette œuvre présente un crépuscule aux couleurs flamboyantes et constitue une quasi-réplique de son œuvre « *Christ de Saint Jean de la Croix* ». La partie inférieure de l'œuvre plus sombre laisse apparaître les portraits miniaturisés de Lincoln et de Gala. L'axe central de l'œuvre dévoile quant à lui le corps nu de Gala vue de dos.

Inversement à la dynamique rayonnant à l'intérieur de cette œuvre, l'immobilité comique ne peut laisser d'autres représentations que celle d'un retour en amont de l'univers, ressuscitant les origines de son être au monde. Il existe donc bel et bien un élan provenant du corps et un élan provenant de l'âme tel que le soutient René Char, tous deux manifestant les conditions absurdes de notre existence :

« Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme ! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain. Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies². »

La dernière phrase de cette citation offre aux lecteurs un certain nombre d'analogies. Les « *volcans* » (L4) symbolisent les hommes tragiques, leur « *lave* » (L4)

¹ M. De Chazal : *op.cit.*, p. 127.

² R. Char : *op.cit.*, p. 204.

font penser au refoulement, à la part d'inconscience des hommes, laquelle parcourt « *le grand vide du monde* » (L4-5) que nous interprétons ici comme étant analogiquement égal au mystère de la vie. Enfin, la lave apporte des « vertus » (L5), c'est-à-dire métaphoriquement de la poésie et de l'humour « *qui chantent dans ses plaies* » (L5).

Effectivement, l'absurde nous conduit vers un lieu d'errance, où l'esprit touche chaque symbole du monde et finit par « bouleverser » le sens rayonnant de chaque objet.

Tandis que le déroulement tragique élucide certaines énigmes propres à nous-mêmes dans la traversée que nous faisons de la vie, l'individuation comique effectue une bien trop sage traversée intérieure. Les deux ignorent où se situe le point de leur intersection. Tandis que le sujet comique croit trouver ce point plus en amont, alors qu'il s'y trouve déjà, l'individu tragique croit y parvenir en allant au-delà. Les deux chutent. L'un aux yeux des autres, l'autre à ses propres yeux.

« Le corps et l'âme sont réunis par une accolade
Troisième proposition celle-ci de caractère malhonnête
Parce que le corps et l'âme se compromettent ensemble
Parce qu'ils se servent d'excuse l'un à l'autre¹. »

À l'image de cette accolade décrite par le collectif Breton-Eluard-Char, le drame reflète en somme une « identité en devenir » tel que l'atteste plusieurs portraits surréalistes, une sorte de visage ou de circuit symbolique à demi-fermé où chaque mouvement tragico-comique tend vers sa gauche ou vers sa droite mais ne parvient jamais à terminer sa retraversée par le détour de la vie, son point de départ inachevé, interrompu.

¹ A. Breton – R. Char – P. Eluard : *Ralentir travaux*, Paris, José Corti, 1989, p. 34.

Partie IV : La rencontre tragi-comique :

à la source de l'esprit

Chapitre 2 :

Réalités intérieure et extérieure : un impossible mariage

Les écritures surréalistes suggèrent alternativement des réalités imaginaires mêlées à de vraies réalités ressenties comme physique et donc extérieures à nous. Ces réalités émergent des interprétations élaborées depuis notre esprit. « L'esprit », déjà défini dans la section précédente de notre étude, est un espace « ouvert » unissant des réalités intérieures et extérieures. Il est bilatéral tel que l'atteste l'écriture d'Octavio Paz dans « *Le labyrinthe de la solitude* » :

« L'être dans son innocence animale – voit l'Ouvert, au connaître de nous, qui ne voyons jamais « en avant », qui ne voyons jamais l'absolu. [...] L'Ouvert est le monde où les contraires se réconcilient, où lumière et ombre se confondent. [...] Il y a donc deux attitudes face à la mort : tournée vers l'avant, celle qui la conçoit comme création ; et celle, de recul, qui s'exprime comme fascination du néant et nostalgie du limbe¹. »

Cette citation de Paz éclaire le socle de la tragi-comédie. Le terme « d'absolu » (L2) nous renvoie à celui d'indétermination tant il est unimaginable de concevoir ce qu'est l'absolu et ce qu'il représente dans sa globalité. Parmi les deux attitudes possibles face à la mort dont parle Paz, il y a celle « tournée vers l'avant » (L5) que nous classons du côté tragique parce que reflétant un élan vers quelque chose, et il y a celle du « recul » (L5) confortant notre hypothèse concernant la facette comique de l'âme humaine. Mais le terme qui retient le plus notre attention est celui « d'Ouvert » (L1) qui, selon les termes employés ensuite par Paz, serait « le monde où se réconcilie les contraires » (L3). Il est alors le siège du surréel où le poète tout puissant transcende la réalité après l'avoir anéantie dans l'espoir paranoïaque de dévoiler des vérités cachées.

L'œuvre intitulée « *Perspective I : Madame Récamier de David* » de René Magritte illustre d'après notre interprétation la « désincarnation du Moi » (dont parle De Chazal dans la section précédente) à travers la métamorphose du corps charnel en cercueil particulier. Le pan de la robe de Madame Récamier témoigne seul de son existence, à la manière d'une relique située aux abords du corps présumé défunt. À cette observation, on peut ajouter qu'analogiquement le corps de la poésie surréaliste glisse tragiquement vers l'altérité. La conséquence directe en est le hors-sens, caractéristique de l'humour. L'écriture devient le support de toute intellection cherchant à s'incarner au « dehors » de son simple signifié. La pensée cherche à devenir autonome grâce à l'écriture.

¹ O. Paz : *Le labyrinthe de la solitude*, Paris, Arthème Fayard, 1959, p. 77.

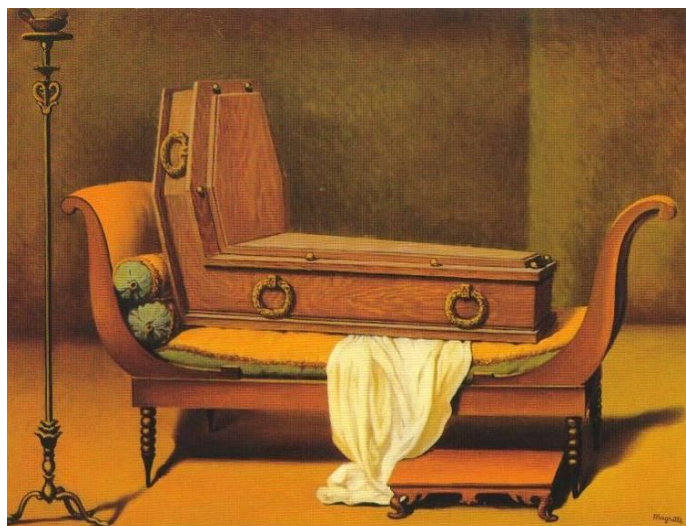


fig.90. René Magritte, *Perspective I : Madame Récamier de David*.

Huile sur toile, 1950, 60 x 80 cm.

À l'intérieur de ses écritures, et corroborant au passage notre analyse d'image, Paz compare expressément le corps à un fleuve de métamorphoses (L1). Paz va plus loin encore lorsqu'il suppose un battement entre le blanc et le noir (L4). « L'éclair » (L5) serait, à l'image d'un pendule, l'instant où se situant à équidistance des fixités blanches et noires, le lieu d'un vide à combler.

« Le corps que nous étreignons est un fleuve de métamorphoses, une division continue, un flux de visions, corps écartelé dont les morceaux se dispersent, se disséminent, se rassemblent en une intensité d'éclair qui se précipite vers une fixité blanche, noire, blanche. Fixité qui s'annule en un autre noir éclair blanc : le corps est le lieu de la disparition du corps. La réconciliation avec le corps culmine dans l'annulation du corps (le sens)¹. »

Dans ces conditions, l'union supposée des réalités intérieure et extérieure dans le surréalisme dépend en grande partie du point de vue de chaque artiste. L'ouverture d'esprit qui guide les artistes à tendre vers l'une de ces deux réalités se traduit par une césure, une déchirure, voire un entrebâillement avec les conditions limitant leur existence. Dissoudre le concret consiste pour le poète surréaliste à se libérer de cet étouffement que

¹ O. Paz : *Le Singe grammairien*, op.cit., p. 142.

représente l'existence humaine, à savoir comme nous l'avons déjà souligné, le contraste permanent du corps et de la raison. Le poète surréaliste veut se rapprocher d'une transcendance de la réalité et en même temps, se sentir libéré de cette dualité qui le tenaille constamment. La réalité est perçue comme un espace commun et non comme individuelle. Fort de ce constat, le surréalisme qui se revendique être le grand défenseur des personnalités refuse l'appartenance à un monde où les valeurs sont inégales. Un des principaux faits conduisant à une interprétation dramatique du surréalisme consiste à sortir des codes sociétaux, quitte à se perdre dans l'entrelacement de ceux-ci. René Crevel écrit ainsi à propos de l'être et de son ressenti :

« L'être limite son existence, son pouvoir, pour être sûr de soi, oublier le mystère et nier l'infini dont Louis Aragon fait si bien de nous annoncer la défense. Au vrai, prétendre se soumettre aux faits ne fut jamais que prétexte à un mode sournois de fortification. Une pensée qu'on a essayé depuis des siècles de traduire grossièrement par de nouveaux avantages immédiats a racorni, stupéfié l'individu. Il a voulu épargner ses jambes et ses heures, mais il a usé ses jambes et ses heures à chercher le moyen de les épargner. L'esprit avant sa naissance déjà avait été déclaré bien particulier¹. »

Les surréalistes concentrent leurs efforts sur cette notion permanente de ce que représente l'esprit. Cette concentration obstinée à comprendre ou cerner un peu soit-il les principaux constituants de l'esprit les amène inmanquablement vers la poésie qui représente depuis toujours un ailleurs. De l'esprit naît naturellement la poésie ou plus exactement l'occupation d'un univers sien. L'esprit tout comme la poésie se retire du monde concret pour exprimer très précisément ce retrait. Ce même retrait ne peut avoir lieu qu'à la condition d'habiter un autre lieu, qui, dans le cadre de notre étude n'est envisagé que de deux manières et suivant le même ordre d'apparition(s) de la célèbre image du double profil de Ruben (cf. la figure 91 présentée ci-dessous) : soit du côté du comique (réalité intérieure), soit du côté du tragique (réalité extérieure). Mais un troisième lieu semble également possible, celui du surréel. Ce surréel ne serait en somme qu'une réalité neuve ou renouvelée à partir d'un mariage furtif entre l'irréel (ou réalité naissante) et le réel (réalité transcendée). Le contraste des deux ne suffit donc plus pour le surréalisme décidant véritablement de faire naître une nouvelle réalité. Cette nouvelle réalité, semblable à celle que nous vivons quotidiennement, est une fois encore déclinée depuis le

¹ R. Crevel : *op.cit.*, p. 43.

long processus de rapprochement des contraires. C'est à partir de ces contraires que le surréalisme reproduit les conditions d'une réalité autre.

« La fusion des éléments hétérogènes mis en jeu par le peintre-poète s'accomplira avec la rapidité fulgurante de la lumière. L'inconscient et le conscient, l'intuition et l'entendement devront opérer leur transmutation dans la sur-conscience, dans la rayonnante unité¹. »

fig.91. *Diffusion non autorisée*. Rubin, *Double Profil*.

En examinant de près la figure 91 nous observons que l'endroit où s'annulent les singularités des deux profils est celui d'un point mathématique virtuel où sont rassemblés au même niveau l'imaginaire et le concret. Le seuil de ces deux mondes spirituels, l'un concret et l'autre abstrait, formeraient dans leur syncrétisme le symbole d'une unité renouvelée, inédite, informe, génésique. Autrement dit, de cet entrecroisement où les deux singularités se confondent, la réalité commune et la surréalité sont toutes deux mitoyennes d'un même seuil. Ce seuil est l'espace ouvert de deux réalités se nouant et se dénouant, celles du concret et de l'imaginaire.

En somme, la pensée surréaliste est vraisemblablement fantasmagorique. Elle permet de comprendre par un jeu d'illusion l'aspect caché des choses. Cette illusion questionne le caractère purement conventionnel de la pensée commune et en détruit les moindres certitudes qui s'y rattachent habituellement. Mais détruire n'est pas chose aisée, surtout lorsqu'il s'agit de l'univers commun. André Breton désigne par signe objectif toute chose qui demeure présente à l'intérieur d'une réalité « anéantie ». Il soutient à propos de la conscience et des signes objectifs :

« Il faut avoir pris conscience à un si haut degré de la trahison des choses sensibles pour oser rompre en visières avec elles, à plus forte raison avec ce que leur aspect coutumier nous propose de facile, qu'on ne peut manquer de reconnaître à Picasso une responsabilité immense. Il tenait à une défaillance de volonté de cet homme que la partie qui nous occupe fut tout au moins remise, sinon perdue. Son admirable persévérance nous est un gage assez précieux pour que nous puissions nous passer de faire appel à tout autre autorité. Qu'y a-t-il au bout de cet angoissant voyage, le saurons-nous même un

¹ A. Masson : *op.cit.*, , p. 18.

jour ? Tout ce qui importe est que l'exploration continue et que les signes objectifs de ralliement s'imposent sans équivoque possible, se succèdent sans interruption. Il est bien entendu que l'engagement héroïque que nous avons pris de lâcher systématiquement la proie pour l'ombre, nous risquons d'autant moins d'y manquer qu'à cette ombre, à cette deuxième ombre, à cette troisième ombre, quelqu'un a su donner tour à tour tous les caractères de la proie¹. »

Breton semble désigner par « *cet angoissant voyage* » (L8-9) celui d'une exploration vers les terres encore vierges de l'inconscience. La dernière ligne de ce passage semble conforter l'idée selon laquelle l'absolu ne se découvre jamais, à l'image d'une ligne d'horizon dont la proximité fuit à chacun de nos pas.

Aussi, se défaire de la réalité requiert étrangement pour le poète surréaliste un très haut degré de conscience, qui, corroborant au passage nos précédentes hypothèses, conduit vers une remise à plat de toute représentation.

Cette remise à plat de la représentation classique ou cet « *engagement héroïque de lâcher la proie pour chasser son ombre* » amène le lecteur vers l'origine même de l'image, du signifié, de la bribe langagière. Il s'agit de déceler l'apparition des signes primordiaux, préétablis dans notre langue, de les éclairer, de les voir s'édifier dans l'espace fantasmatique de l'esprit. Pour ce faire, nulle règle, mais seulement un désir irrationnel de remonter le sens langagier communément admis. Les surréalistes s'emploient donc à prendre à revers les mots en leur attribuant d'autres définitions, tel que l'attestent nombre de glossaires aux vertus comiques. Ceux-ci prêtent au lecteur la franche envie de sourire, en imaginant l'errance infinie et lointaine de la communication ordinaire.

La pensée surréaliste ne se cristallise pas dans son écriture au contraire, elle se concentre et se ramifie dans l'intensité de chaque chose. L'utopie surréaliste cherche à faire disparaître toute sensation connue et reconnue du vécu. Elle cherche l'impossible oubli de Soi. Le vide spirituel semble être le refuge qui amène le sujet à se désintéresser des choses concrètes :

« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être

¹ *La Révolution surréaliste*, N°4, *op. cit.*, p. 28.

perçus contradictoirement. Ce n'est pas là une vue seulement héritée des occultistes, elle traduit une aspiration si profonde que c'est d'elle essentiellement que le surréalisme – et j'estime qu'un jour ce sera sa gloire – tout aura été bon pour réduire ces oppositions présentées à tort comme insurmontables, creusées déplorablement au cours des âges et qui sont les vrais alambics de la souffrance : opposition de la folie et de la prétendue « raison » qui se refuse à faire la part de l'irrationnel, opposition du rêve et de l'« action » qui croit pouvoir frapper le rêve d'inanité, opposition de la représentation mentale et de la perception physique, l'une et l'autre produits de dissociation d'une faculté unique, originelle dont le primitif et l'enfant gardent trace, qui lève la malédiction d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur et que ce serait le salut, pour l'homme, de retrouver¹. »

Le surréalisme de Breton veut détruire les antagonismes propres à l'intellection humaine, qui sont les « vrais alambics de la souffrance » (L 9). Pour Breton, seule compte la levée d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et celui extérieur. La dimension physique est primordiale dans la représentation surréaliste car il s'agit d'invaginer la dimension intérieure avec la dimension extérieure du sujet et de son univers. La métaphore est pour cela le symbole parfait du passage croisé entre un espace à remplir et un espace se désemplissant. Là où la surréalité naît, la réalité devient spirituelle, s'assouplit, respire, s'articule et modifie les règles d'un jeu en cours de partie. Michel Foucault affirme ainsi :

« Les signes du langage n'ont plus aucune valeur que la mince fiction de ce qu'ils représentent. L'écriture et les choses ne se ressemblent plus. Entre elles, Don Quichotte erre à l'aventure². »

L'écriture telle qu'appréhendée par les surréalistes voit ses signifiés se vider de leur contenu pour errer vers ceux de l'imaginaire. À l'image d'explorateurs de terres nouvelles, de « Don Quichotte » aventureux, la longue marche entreprise par la poésie surréaliste vagabonde à travers les déclinaisons du langage et du sens restant à lui accorder. Toutefois la finalité de ce vagabondage ne se profile pas à l'horizon, car l'horizon s'évanouit à chaque pas entrepris dans son sens. Seule l'errance apporte son lot de consolation, avec les bons jeux de mots, l'écriture automatique, la répétition et l'excès de déterminisme

¹ A. Breton : *La Clé des champs*, op.cit., p. 87.

² M. Foucault : *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2009, p. 61-62.

purement comiques. Cette errance ne conduit à aucun endroit de la connaissance, si ce n'est à celui de la dissipation du sujet s'effondrant sous le poids de sa propre angoisse, ou bien à la disparition du sujet happé par la légèreté du monde libre tel qu'envisagé par le nihilisme.

Le surréalisme veut donc, en traversant le corps des choses banales, approfondir la représentation que nous livre habituellement la réalité. La réalité constitue le champ du visible perçu par tous. Néanmoins, ce champ s'appréhende comme un voile qui empêche d'apprécier la véritable qualité des objets nous entourant. Ce voile brouille notre rapport aux choses en facilitant l'interprétation d'un réel feutré par la réalité. Francis Ponge écrit ainsi :

« Il est tout de même à plusieurs points de vue insupportable de penser dans quel infime manège depuis des siècles tournent les paroles, l'esprit, enfin la réalité de l'homme. Il suffit pour s'en rendre compte de fixer son attention sur le premier objet venu : on s'apercevra aussitôt que personne ne l'a jamais observé, et qu'à son propos les choses les plus élémentaires restent à dire. Et j'entends bien que sans doute pour l'homme il ne s'agit pas « essentiellement » d'observer et de décrire des objets, mais enfin cela est un signe, et des plus nets¹. »

L'image surréaliste nous confronte à un travail sur nous-mêmes, à l'acceptation, à l'assimilation du ou des caractères qu'elle indique. C'est en cela que le rapport au corps et à l'âme est une interrelation incessante, un dialogue infiniment « turbulent » que projette sur nous l'œuvre d'art surréaliste. Une confrontation au sens tragédien du terme car il faut un vainqueur et un vaincu. Ce « jeu » entre ce que l'œuvre « partage », et ce que le regard sous l'égide de la « raison » saisit, est la mise en scène de ce trompe l'œil burlesque et théâtral du surréalisme. Dali énonce lui-même dans ses autobiographies certains éléments qui expriment une facette dramatique de sa vie :

« De sept à huit ans, je vécus sous l'emprise du rêve et du mythe. Plus tard, il m'a été impossible de démêler le réel de l'imaginaire. Ma mémoire a fondu le vrai et le faux en un bloc que seul la critique objective de certains événements trop absurdes permet de distinguer². »

¹ F. Ponge : *op.cit.*, p. 173.

² S. Dali : *La Vie secrète de Salvador Dali*, *op.cit.*, p. 58.

Tous ces petits fragments de vie juxtaposés et ces anecdotes sont assez significatives sur le fait qu'il s'agit bien là d'un cas de paranoïa, et nous montrent à quel point Dali souffrait et jouissait de cette peine à restituer ses fantasmes : « Toute action est un empiètement sur l'avenir »¹ », un exemple étant « vrai » de cette fille, « Galutchka », qu'il n'a jamais rencontré mais dont il a créé l'existence et l'identité à partir de son imagination.

fig.92. *Diffusion non autorisée.* Max Ernst, *Le couple en dentelle*. Techniques mixtes, 1923, 101,5 x 142 cm.

Ce collage d'Ernst nous invite à la contemplation poétique de deux corps cherchant visiblement à se toucher. De manière identique au principe du double profil de Rubin, ce qui doit être vu c'est l'intention de dialoguer et de lier l'hétérogénéité des choses entre elles. L'impression principale de cette œuvre demeure le dévoilement des intentions cachées. Cette œuvre est très suggestive et implique de chaque spectateur un effort d'imagination. Cet effort donne vie à l'œuvre et offre une narration secrète entre deux corps se rejoignant.

¹ H. Bergson : *L'Énergie spirituelle*, *op.cit.*, p. 5.

Partie IV : La rencontre tragi-comique :
à la source de l'esprit

Chapitre 3 :

L'ironie surréaliste comme révélateur d'une réalité intérieure

L'ironie s'appréhende comme l'instrument de prédilection des surréalistes pour neutraliser le signifiant de chaque chose et l'associer de façon incongrue et comique à tout autre signifiant. Dans leur démonstration d'une réalité toute relative, le trompe l'œil tient une place importante.

L'ironie surréaliste procède de l'ironie romantique. Les deux types d'ironie produisent les mêmes effets. La mise en relation ironique romantique, puis surréaliste, contient un aspect psychique pour « faire entendre le contraire de ce que l'on dit »¹. Ces deux types d'ironie forment également un « contraste entre une réalité cruelle et ce que l'on pourrait attendre »². Avec l'ironie romantique, l'homme devient monde, et le monde devient Soi. Les causes et les effets sont indissociablement liés. L'identité est au cœur de l'ironie, et l'artiste romantique touche la première personne du singulier, l'être seul démuné de tout. Le philosophe français Gilles Deleuze (1925-1960) affirme :

« L'ironie romantique détermine celui qui parle comme la personne, et non plus comme l'individu. Elle se fonde sur l'unité synthétique finie de la personne, et non plus sur l'identité analytique de l'individu. Elle se définit par la coextensivité du Je et de la représentation même³. »

L'ironie confond l'identité de la chose avec sa représentation, de telle sorte que l'image et la chose deviennent une unité indissociable. La spécificité du surréalisme est de créer une réalité faite d'imaginaire et de concret, l'ironie lui permettant alors de faire fusionner les états connus de la réalité avec ceux de l'imaginaire. La surréalité naît alors de la « coexistence » du monde et de sa représentation. Selon Georges Palante, et conformément aux hypothèses précédemment soulevées dans nos premières sections, l'ironie formerait une dualité entre notre intuition et notre capacité à raisonner. L'ironie serait même une union momentanée de ces deux états psychiques :

« On voit que la source de l'ironie est, comme celle du rire, dans cette dualité de notre nature. Elle provient de ce que nous sommes à la fois des êtres intuitifs qui sentent et des êtres intelligents qui raisonnent⁴. »

¹ (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² *Ibid.*

³ G. Deleuze : *op.cit.*, p. 163.

⁴ G. Palante : *op.cit.*, p. 50-51.

Le résultat serait selon nous, et à la manière de certains auteurs surréalistes, une réalité augmentée dans sa compréhension. La répétition de sens d'une même chose crée une chose au signifié doublé comme en atteste l'œuvre ci-dessous.

fig.93. *Diffusion non autorisée*. Alphonse Allais, « *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée* » suivi de « *Récolte de la tomate sur les bords de la Mer Rouge par des cardinaux apoplectiques* ». Huiles sur toile, 1882, dimensions inconnues.

L'originalité de ces œuvres revient en premier lieu à Paul Bilhaud précurseur de toiles monochromes aux titres très drôles. Sous l'influence de Bilhaud, les œuvres du journaliste et humoriste français Alphonse Allais (1854-1905) présentées ci-dessus et antérieures au début du XX^e siècle signifient en plusieurs points la crise tragi-comique de la représentation surréaliste. Elles permettent d'entrer successivement dans diverses dimensions différentes. L'esprit du spectateur est d'abord attiré par la couleur monochrome de chaque représentation, rappelant ainsi l'idée précédemment évoquée d'une non-perception comique, c'est-à-dire d'une perception sans formes apparentes. Cette non-perception libère un second sens de compréhension soutenu par la lecture du titre humoristique de l'œuvre. Le titre invite effectivement le spectateur à franchir le seuil de la représentation pour saisir sa signification imaginaire. Ce n'est qu'à partir de cet instant que la réalité du titre envahit la représentation :

« L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise : ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix. Et ce miroir n'est pas « le sinistre miroir où la mégère se regarde », mais le lucide, le sage miroir de l'introspection et de la self-connaissance¹. »

L'ensemble de ces lectures fonde le caractère ironique de cette œuvre qui observe le visible depuis l'invisible. De ce point de vue, l'ironie est : « Telle qu'elle se présente d'habitude, elle est plutôt à considérer comme un célèbre fantôme prétendant à l'excellence². ». La dynamique sémiotique qu'entreprend l'écriture ironique est commune à

¹ V. Jankélévitch : *L'ironie, op.cit.*, p. 36.

² W.F Hegel : *L'Ironie romantique*, Paris, J. Vrin, 1997, p. 119.

celle de l'image surréaliste car une dynamique du signifiant prévaut à l'intérieur de celle-ci. La valeur de ce signifiant s'annihile dans l'opération ironique pour pouvoir s'unir à d'autres signifiants. Sören Kierkegaard affirme :

« L'ironiste est détenteur d'une originalité foncière, d'une valeur ; mais la monnaie qu'il émet n'a pas de valeur nominale ; elle est, comme la monnaie-papier, un rien ; cependant, il effectue en cette monnaie toutes les transactions avec le monde¹. »

Si l'on retient d'après cette citation de Kierkegaard que la valeur nominale monétaire de l'ironiste est le « rien », alors nous pouvons affirmer que les surréalistes utilisent ce rien pour s'offrir un monde imaginaire.

L'ironie surréaliste accorde au « rien » une très grande valeur comme voie d'accès au versant caché de l'âme surréaliste. Le rien devient le déclencheur de l'étincelle poétique surréaliste car il permet le rapprochement des mondes concrets et imaginaires. Le poète et romancier prussien Georg Philipp Friedrich Freiherr (1772-1801), connu sous le nom de Novalis indique quant à lui :

« Tout « réel » créé à partir de « rien », par ex., les nombres et les expressions abstraites, possède une merveilleuse affinité avec des choses d'un autre monde – avec des séries infinies de combinaisons et de relations particulières – en somme, avec un monde en soi mathém[atique] et abstrait – avec un monde « poétique mathém[atique] et abstrait². »

La pensée surréaliste est ironique car elle questionne, retourne et déforme l'idée du concret grâce à sa représentation qui est une répétition même de la chose et de son signifié. L'ironie retourne ainsi la valeur positive en valeur négative et forme l'existence concrète du sujet ou de l'objet depuis ce qui n'existe pas encore de manière effective. L'ironie comique s'imprègne et « s'auto-alimente » de la réalité : « Le jeu ironique a la valeur d'une interprétation de soi par soi : c'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste³. » L'ironie est l'esprit négatif attentif aux possibilités d'un imaginaire latent, caché derrière la représentation d'une réalité concrète.

¹ S. Kierkegaard : *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, De l'Orante, 1975, p. 49.

² Novalis : *Le Brouillon général*, Paris, Allia, 2000, p. 226-227.

³ J. Starobinski : *op. cit.*, p. 10.

L'auteur Frédéric Paulhan qui écrit « *La morale de l'ironie* » cherche à établir un portrait psychologique de l'ironiste :

« L'ironie tend, comme toutes les manières de penser, de sentir et d'agir, à devenir automatique, à se figer, et, en même temps à se prendre pour la fin suprême. Le tiers esprit se gardera de cet écueil. [...] La morale de l'ironie est évidemment celle d'un être qui est mal adapté à la vie, et c'est le cas de l'homme partagé entre son âme égoïste et son âme sociale, entre le « moi » et les « autres »¹. »

L'ironie ne proviendrait donc pas du « tiers esprit » mais d'une inadaptation de l'homme entre « *son âme égoïste (son moi) et son âme sociale (les autres)* ». Le surréalisme utiliserait l'ironie pour exprimer la réalité du monde entrevu par un « Moi » différencié des « Autres ».

Ce qui amènera Gorges Palante à écrire ce qui suit dans l'ouvrage « *L'ironie* » et à prendre position sur la définition offerte par Frédéric Paulhan :

« L'ironie est donc un sentiment individualiste et, jusqu'à un certain point, antisocial. Car, par son sourire méphistophélique, l'ironiste annonce qu'il s'est retiré de la scène du monde, qu'il est devenu un pur contemplateur². »

L'ironie d'après Palante dévoilerait donc sans aucune tromperie, le sentiment égoïste ou antisocial et individualiste de l'homme. L'ironiste construirait une réalité personnelle idéalisée et donc utopique, en même temps qu'il dénoncerait la réalité commune à chacun. Il s'élèverait seul pour se protéger d'une réalité qu'il dénonce et de laquelle il se protège. Ainsi Jankélévitch écrit dans son livre « *L'ironie* » : « La conscience, qui reste nocturne pour elle-même, est le propre sujet de l'ironie, tout en voulant être son objet³ ».

L'ironie suscite un sentiment comique retranscrivant la souffrance de l'homme ne croyant plus en l'illusion de la réalité. L'ironie travaille sur deux versants de la psychologie humaine ; il dénonce les simulacres présents dans la réalité et reconforte et protège le sujet en proie au malaise suscité par l'absurde réalité. Car comme le répète régulièrement Emil

¹ F. Paulhan : *op.cit.*, p. 173.

² G. Palante : *op.cit.*, p. 65.

³ V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 27.

Cioran : « Nous souffrons : le monde extérieur commence à exister... ; nous souffrons trop : il s'évanouit. La douleur ne le suscite que pour en démasquer l'irréalité¹ ». L'ironiste qui dénonce malicieusement le simulacre de la réalité utilise tous les éléments linguistiques à sa disposition pour ne pas laisser transparaître son extrême conscience, et dénoncer sans y paraître ce qu'il ne veut ou ne peut nommer simplement.

Le meilleur exemple qui soit, se lit dans « *les dialogues de 1928* », lorsque Benjamin Péret répond à André Breton suite à cette question d'ordre rationnel :

« « B » : Qu'est-ce que le viol ?
« P » : L'amour de la vitesse. »²

Les termes choisis par Péret pour définir le viol sont les mots amour et vitesse. Le viol est volontairement défini avec légèreté plutôt qu'avec gravité. L'ironie employée par Péret est dénué de tout fondement moral, elle est une association de mots. Grâce à l'ironie qu'il utilise, le surréalisme renouvelle le sens premier des mots et des images pour leur attribuer une dimension kaléidoscopique :

« L'ironie renouvelle sans cesse, comme la vieille sorcière, la tentative digne de Tantale de commencer par tout dévorer, pour se dévorer ensuite soi-même ou comme on le dit de la sorcière, de dévorer son propre estomac³. »

¹ E. Cioran : *Syllogismes de l'amertume*, *op.cit.*, p. 45.

² *La Révolution surréaliste*, N°11, *op.cit.*, p. 7.

³ S. Kierkegaard : *op.cit.*, p. 54.



fig.94. James Ensor, *Les gendarmes*. Huile sur bois, 1892, 45 x 55 cm.

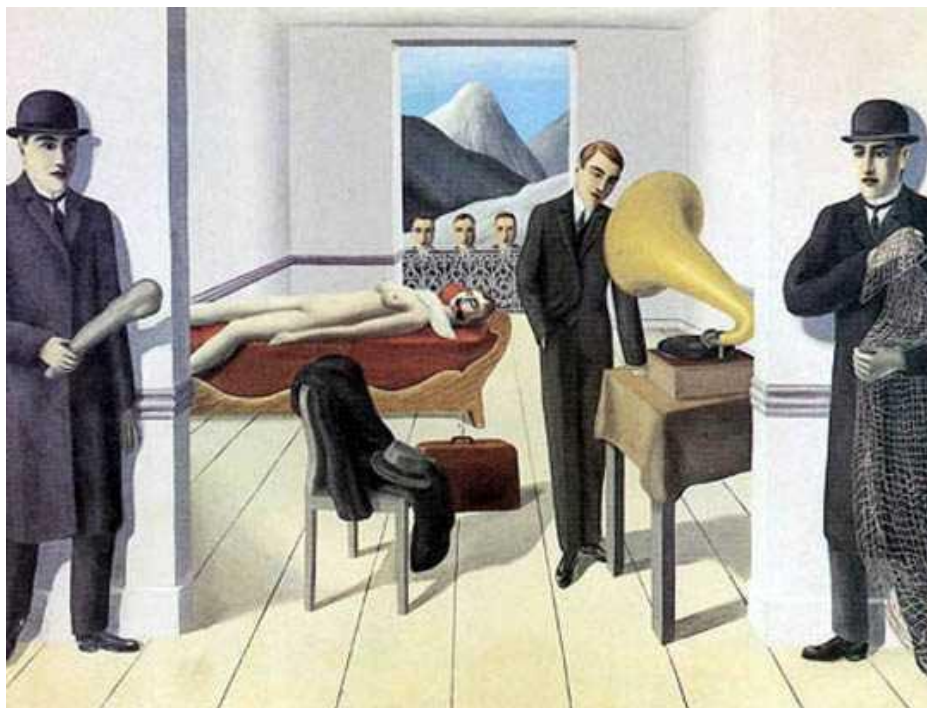


fig.95. René Magritte, *L'assassin menacé*. Huile sur toile, 1926, 150 x 195,2 cm.

Ces deux œuvres (figures 94 et 95) nées de l'imagination des peintres belges expressionniste James Ensor (1860-1949) et surréaliste René Magritte partagent une représentation ironique menant à une fiction comique.

Les scènes respectives des tableaux « *Les gendarmes* » et « *L'assassin menacé* » restituent le surmoi freudien, c'est-à-dire qu'elles tendent à revenir là où les personnages vont, au-delà de leurs propres actions, à leur insu, et ce, dans une réalité qui les entoure, les guette, et les incorpore. L'ironie de telles scènes réside dans la vue du dedans de l'univers représenté. Dans les deux œuvres, les spectateurs contemplent des scènes d'intérieur où les victimes sont allongées et entourées d'autres personnes. Dans l'œuvre d'Ensor, l'un des gendarmes reste en faction près des victimes avec une baïonnette à la main, tandis que dans « *L'assassin menacé* » des personnes munies de gourdin et de filet attendent derrière le mur de la pièce où se trouvent l'assassin et sa victime. Chez Ensor, une sœur prie pour les victimes au premier plan, tandis que chez Magritte, l'assassin présumé se détend près d'un sonophone. Enfin, dernier détail qui peut avoir son importance, ces deux œuvres offrent l'image d'un lointain idéal ; chez Ensor avec le pignon des maisons représentées dans le coin supérieur gauche, chez Magritte par des montagnes irréelles vues depuis un mur ouvert. L'une des caractéristiques majeures de l'ironie surréaliste est la vue globale de ce qui est compris à l'intérieur de la réalité. L'homme, qu'il soit gendarme ou assassin, est consécutivement pris dans les mailles d'une réalité qui l'engloutit. La mort des personnages représentée dans ces deux œuvres est tout simplement grotesque parce qu'elle est accompagnée par la vie de leurs semblables. Que ce soit un assassin contemplant son meurtre à proximité d'autres assassins, la cause et l'effet se rejoignent absolument. L'ironie forme un kaléidoscope de la réalité en s'auto-dévorant. Béatrice Bonhomme appelle cela la carnavalisation de la mort dans son livre intitulé « *La mort grotesque chez Giono* » :

« La carnavalisation de l'existence et de la mort « détourne » donc le lecteur des attitudes où il croirait penser haut, en le portant vers le sublime qui est un mouvement de pensée « de bas en haut » : une élévation plutôt qu'une hauteur de pensée, mais qui se déguise pour s'en jouer, en mouvement de haut en bas¹. »

L'ironie surréaliste étant très proche du principe de répétition comique, l'ironie joue avec les apparences pour les contredire où les pousser à leur extrême limite, afin d'établir comme seul et unique sens, celui de l'anamorphose de la réalité.

¹ B. Bonhomme : *op.cit.*, p. 9.

fig.96. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire*.

Huile sur toile, 1940, 46,5 x 65,5 cm.

La figure 96 propose deux sens de lecture différents. Le premier sens de lecture débute lorsque notre regard se dirige naturellement vers la femme accoudée à la table à gauche du premier-plan et qui contemple le présumé « *marché aux esclaves* » devant elle. Deux coupes posées sur la même table complètent la composition du premier plan. Le second plan de l'œuvre décrit ensuite des femmes en costume religieux qui côtoient les dits « esclaves ». Le second degré de lecture plus subtil et plus profond laisse apparaître une tout autre image. Les femmes habillées religieusement ainsi que les esclaves présents au second plan se transforment soudainement en portrait de Voltaire, accordant ironiquement une utilité à l'une des coupes posées sur la table, c'est-à-dire attribuant un buste « invisible » au portrait de Voltaire. Ces deux sens de lecture se succèdent sans cesse. L'anamorphose est précisément ici un moyen utilisé par les surréalistes afin de rendre compte de l'aspect ironique. À vouloir dépasser la signification de la nature, l'anamorphose l'engloutit :

« Notre corps est une partie du monde, ou pour mieux dire, un membre. Il exprime déjà l'autonomie, l'analogie avec le tout – bref, la notion de microcosme. Il faut que ce membre corresponde à l'ensemble ; il faut que le tout corresponde à ce membre. Autant de sens, autant de modalités de l'univers : l'univers qui est entièrement une analogie de l'être humain en corps, âme et esprit. Celui-ci un raccourci, celui-là une extension de la même substance¹.

fig.97. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *Le portrait de Mae West*. Gouache sur papier journal, 1935, 31 x 17 cm.

Cette installation de Dali intègre entièrement l'idée même que le surréalisme est une vue de l'esprit. Car ne voit-on pas alternativement un visage, puis des meubles d'intérieurs disposés au sein même de ce visage. La focale bouge et l'esprit oscille entre deux points de vue antinomiques. L'illusion est ici particulièrement réussie et fait passer l'identité de ce visage connu et reconnu de tous, pour un agréable salon à vivre : « Dans l'illusion, l'homme réside et vit de ses illusions, créées par lui, données par tous. Arracher

¹ Novalis : *Fragments, op.cit.*, p. 191.

le masque des illusions, c'est donner à l'homme la vie¹. » L'anamorphose joue pleinement son rôle et représente l'aspect ironique de la pensée se tournant vers elle-même et s'interrogeant sur l'unité de l'image symbolique. Réduire un visage à un salon d'intérieur est effectivement comique lorsque l'on transpose l'idée du lieu de rencontre à celle d'une rencontre davantage érotisée par le regard :

« C'est par un processus nettement paranoïaque qu'il a été possible d'obtenir une image double : c'est-à-dire la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent, dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anomalie qui pourrait déceler quelque arrangement². »

Un visage constitué d'objets intérieurs et qui ne peut être regardé que depuis un seul point de vue marque aussi le seul moyen pour cette œuvre d'échapper à son destin de simple salon. Le lieu et la distance à respecter marque de façon tragique un seul et unique faisceau d'attache avec le spectateur ; une seule manière d'être vu est aussi une seule façon d'exister : « Plus le corps comme outil ou le corps comme moyen tendent vers leur propre théâtralisation, plus de ce fait, ce qu'il est s'intègre concrètement à l'œuvre et plus il devient l'œuvre³. » Le regard du visage lui-même est presque fermé. Les tableaux qui incarnent les yeux sont ironiquement des paysages crépusculaires. Malcolm de Chazal considère le nez comme une « *cheminée psychique de la face* » et affirme : « Quand toute la face brûle dans l'émotion, le nez « fume » jusqu'à cacher l'œil, jusqu'à cacher la bouche, jusqu'à cacher toute la face, seul le nez restant visible au-dessus du volcan des traits⁴. »

L'ironie reconfigure la réalité et le sujet de celle-ci qui réside à l'intérieur du « Moi » :

« L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique que nous inspire la découverte d'une pluralité ; nos sentiments, nos idées doivent renoncer à leur solitude seigneuriale pour des voisinages humiliants, cohabiter dans le temps et dans l'espace avec la multitude ; les nouveautés avouent leur vieillesse et tournent à la confusion des naïfs ; l'univers s'anime, mais la particularité s'atrophie⁵. »

¹ M. De Chazal : *Le Livre de Conscience*, op.cit., p. 151.

² S. Dali : *Oui*, op. cit., p. 154.

³ J. Lageira : op.cit., p. 102.

⁴ M. de Chazal : *Le Premier Sens Plastique*, op.cit., p. 62.

⁵ V. Jankélévitch : op.cit., p. 37.

L'effet ironique du drame surréaliste est celui d'une retransformation de la réalité qui oblige le spectateur à regarder plus longuement l'énigme cachée et introduite dans chacune des œuvres contemplées.

De Chazal poursuit l'introspection du visage en filant d'autres métaphores : « L'œil est le berceau universel, et la bouche est le cimetière universel, de l'universalité des idées et des émotions¹. ». Le visage est, avec Chazal, le lieu du ressentiment de l'âme. Le retour vers soi-même est ce qui forme le leitmotiv principal des surréalistes. Le visage du sujet reste dans bien des cas, une représentation délicate, voire difficile. Le visage devient le lieu sacré où tout s'annihile. Le surréalisme, comme l'ironie, enclenche un mouvement circulaire passant par toutes les figures d'appartenance à la vie :

« Le visage de l'homme de pleine face, nous transmet la sensation du cercle, image totale de l'infini dans le fini, du bâti pour toujours et qui éternellement se reconstruit – car dans sa forme arrêtée le cercle court à tout jamais en lui-même et éternellement se poursuit². »

¹ M. de Chazal : *op.cit.*, p. 20.

² M. De Chazal : *La Vie filtrée*, *op. cit.*, p. 51.

Partie IV : La rencontre tragi-comique :
à la source de l'esprit

Chapitre 4 :

La conséquence de l'ironie surréaliste : la réalité devenue
simulacre

L'ironie surréaliste rend compte d'une réalité qui s'irréalise, c'est-à-dire qui se déconstruit progressivement. Pour qu'une réalité banale devienne simulacre¹, une dépersonnalisation de cette réalité est nécessaire. Les paysages surréalistes étant empreints de romantisme avec des analogies ayant trait au corps humain, il devient d'autant plus facile d'amplifier le mouvement de dépersonnalisation :

« La dépersonnalisation est une opération qui consiste à faire de Quelqu'un Personne. Le néant s'individualise soudain, prend un corps et des yeux, devient Personne.]... [Monsieur de Rien remplit le monde de sa vide et criarde présence. Il est partout et il a partout des amis². »

« *L'énigme sans fin* » de Dali coïncide avec la définition d'Octavio Paz quant à la question de la dépersonnalisation. Le spectateur peut effectivement ressentir une atmosphère de vide, voire de néant dans cette peinture. Mieux encore, et toujours à partir de ce vide constaté, le spectateur peut également voir apparaître un visage tel que celui de « *Monsieur Rien* ».

fig.98. *Diffusion non autorisée*. Salvador Dali, *L'énigme sans fin*. Huile sur toile, 1938, 114,3 x 145 cm.

Ce type de représentation nous rapproche de l'action ironique car il propose au spectateur un lieu indéterminé où les signes se chevauchent. « *Monsieur Rien* » serait le nom que l'on pourrait attribuer à l'ironie présente dans les écritures et l'iconographie surréaliste. Le terme de « rien », déjà utilisé par Kierkegaard pour définir « *la valeur nominale monétaire de l'ironiste* », continue à être attaché aux possibles définitions de l'ironie. Frédéric Paulhan considère que l'ironie a pour principales conséquences de modifier notre appréciation des choses et de l'importance que nous leur accordons :

« Les échelons qui mènent d'une chose à l'autre marquent aussi la différence qui les sépare. Et l'ironie ne nous fait voir que plus clairement par le rapprochement même, de combien certaines grandeurs en dominant d'autres.]... [Mais elle nous apprend aussi à

¹ Simulacre : du latin *simulacrum*, représentation figurée. Ce qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être (*Le Petit Larousse Illustré, op.cit.*).

² O. Paz : *Le Labyrinthe de la solitude, op. cit.*, p. 56.

aimer ou à estimer dans les valeurs inférieures ou négatives ce que nous admirons dans les plus hautes.]... [Et si l'ironie peut s'élever assez haut, elle nous fera comprendre même la valeur des plus petites choses¹. »

L'ironie est en quelque sorte, « *un sublime inversé* » où, au lieu de s'élever dans les « grandes valeurs », on s'élève aussi dans « les valeurs des plus petites choses ». Dans cette approche, l'ironie excelle dans la duperie (a) et s'apparente à une force négative (b).

Le style ironique dans les écrits surréalistes s'exprime de manière courte. Le sens s'auto-dévore, se cannibalise. Louis Aragon dans son « traité de style » évoque sa relation aux mots. La description faite par Aragon de l'écriture et du langage qu'il conçoit semble ironique, c'est-à-dire voilée, avançant masquée :

« Les mots humains, la pensée, ne peuvent que par des allusions vagues et terribles et toutes chargées d'un esprit de démenti, exprimer les choses de l'anéantissement de celui qui parle. Tout le langage employé, la paix du tombeau, se reposer et même se détruire, suppose la persistance d'un être, et pas de n'importe quel être, de moi inchangé, moi que je touche, le même, avec ses malheurs, ses insomnies et les affreuses mouches des hantises vainement fuies, pauvre cheval, inutile de galoper². »

L'écrivain surréaliste, lorsqu'il manifeste un enthousiasme faussement joyeux, manie l'ironie dans l'espoir d'estomper son anxiété.

Kierkegaard conceptualise la constitution de la personnalité de manière identique à l'ironie. Néanmoins, on s'aperçoit que l'ironie sans la personnalité n'est plus active. Et cette ironie s'immisce alors dans la personnalité des autres, accaparant ainsi leurs pensées. L'ironie réduite à elle-même serait perverse :

« J'ai déjà souvent appelé l'attention sur le fait que « l'ironie » est une « détermination de la personnalité ». Elle implique en effet ce retour en soi-même qui caractérise une personnalité : elle revient en elle-même et se referme sur soi. Mais ce mouvement accompli, l'ironie

¹ F. Paulhan : *op.cit.*, p.164.

² L. Aragon : *op.cit.*, p.91-92.

réapparaît à vide. Et, si elle se rapporte au monde, ce rapport n'est pas un moment dans le contexte de la personnalité, il est tel qu'à chaque instant l'ironie est sans rapport avec le monde, car dès l'instant où ce rapport va prendre effet, l'ironie s'écarte avec une parcimonie toute sceptique ; mais cette lésinerie est le reflet de la personnalité en elle-même et ce reflet est, je crois abstrait et vide. C'est pourquoi la personnalité ironique n'est, en fait que le profil d'une personnalité¹. »

Schopenhauer décrit l'ironie comme une plaisanterie sérieuse. Sans même détruire l'individu comique, l'ironie lui enlève quelque chose, un « je-ne-sais-quoi » constituant sa personnalité. L'ironie retire l'objet de la réalité dont l'individu a cru bon de devoir s'inspirer. L'ironiste triomphe du revers qu'il fait subir à sa victime. Il prend un malin plaisir à montrer qu'il a réussi à saisir un morceau de personnalité chez l'autre. Mais ce triomphe n'est-il pas purement tragique ? Schopenhauer déclare :

« Si la plaisanterie se dissimule derrière le sérieux, nous avons « l'ironie » ; ainsi par exemple, quand nous semblons sérieusement entrer dans des idées contraires aux nôtres et les partager avec notre adversaire, jusqu'à ce que le résultat final le désabuse sur nos intentions et sur la valeur de ses propres pensées². »

L'ironie illustre, selon Jankélévitch, le jeu impersonnel de la vérité. Ce jeu s'établit entre le moi et le toi et ne connaît qu'une seule règle : détourner l'attention de l'autre afin de s'emparer de sa vérité et la lui restituer ultérieurement. Mais cette vérité capturée perd de la valeur et n'est plus personnelle si le lien entre la vérité et la personne est rompu. De même, la vérité empruntée inclura une valeur ironique à son retour chez le sujet. L'ironie est un jeu destructeur entre l'orgueil de l'ironiste et la naïveté de la personne dupée :

« Faire le jeu du tricheur, c'est donc prendre la lettre pour de l'argent comptant et c'est être la dupe inconsciente et docile d'une fraude ; faire le jeu de l'ironie, qui est le jeu impersonnel de la vérité, c'est au contraire dire non à la lettre pour, en toute lucidité dire oui à l'esprit³. »

Pour le penseur Frédéric Paulhan, père de Jean Paulhan qui deviendra un ami proche du groupe de réflexion surréaliste, l'ironie représente avant toute chose un duel qui

¹ S. Kierkegaard : *op. cit.*, p. 200-201.

² A. Schopenhauer : *op.cit.*, p. 781.

³ V. Jankélévitch : *op.cit.*, p 61.

tire son origine entre soi-même et la société à laquelle nous appartenons. L'ironie constitue selon cet auteur l'exact inverse d'un idéal rassemblant des forces individuelles à l'intérieur de notre société. La société inclurait chaque individu en respectant sa singularité et elle inviterait chacun à se mettre au service des autres. La société pourrait alors selon cette logique apparaître comme le fondement du vivre ensemble et de l'altruisme. Mais il n'en est rien. Il n'en est rien car l'ironie est une affirmation de l'orgueil individuel. Paulhan écrit à propos de l'ironiste :

« Il est sollicité par des forces discordantes qui sont au plus profond de son être.]... [Il est porté à s'abandonner à ces influences complexes qui le sollicitent de partout et qui sont la société concentrée et résumée dans son âme.]... [Dès lors, n'y a-t-il pas une attitude générale qui se propose à l'homme et qui résume l'ensemble de ses rapports avec le monde social et le monde cosmique, avec lui-même, les contradictions et les harmonies qu'il trouve partout, en lui comme en dehors de lui ? Il semble bien qu'une attitude lui convient, en effet, et que c'est une attitude d'ironie¹. »

D'une part, les individus se soumettent au symbole fort d' « Un multiplié » que représente la société, d'autre part, ce « Un multiplié » est une entité abstraite qui ne peut répondre à chaque individuation :

« Je simplifie ici la réalité en opposant dans l'homme le « moi » et les « autres ». D'une part, le « moi » est souvent mal unifié, d'autre part, les « autres » ne sont pas toujours d'accord entre eux et ils se battent en nous. Il se pourrait que l'homme fût altruiste bien plus qu'il ne l'est, complètement altruiste même, si ces mots ont un sens, et qu'il eût cependant besoin d'une morale, si son altruisme restait étroit et trop spécialisé. Ce que veut la société, ce n'est pas telle ni telle personne, mais que la société entière se réalise en nous et par nous. On sait assez que cela ne se voit guère². »

Selon Paulhan, la société est le meilleur exemple d'entité impersonnelle que l'ironie a créé. Sous l'apparence d'une entité cohérente et rassemblée, la société peut aussi faire apparaître les signes d'une profonde division, ce qui est d'ailleurs réellement le cas. En effet, pour créer l'identité collective d'un groupe, ne faut-il pas sacrifier chaque individuation ? L'ironie réside donc dans ce « lissage » des personnalités. Michel Leiris

¹ F. Paulhan : *op.cit.*, p. 144-145.

² *Ibid.*, p. 19.

conforte un peu plus la thèse selon laquelle le langage commun éloigne l'homme de sa propre identité :

« Le sens usuel et le sens étymologique d'un mot ne peuvent rien nous apprendre sur nous-mêmes, puisqu'ils représentent la fraction collective du langage, celle qui a été faite pour tous et non pour chacun de nous¹. »

L'ironiste construit une barrière pour empêcher la société de s'introduire dans sa personnalité. L'être ironique cherche à préserver sa propre identité par une intrusion dans l'identité d'autrui. L'ironie serait une défense de soi vis-à-vis des autres :

« Notre ironie développe la maîtrise de soi. Par le jeu des tendances et des idées adversaires qu'elle suppose, elle est opposée à l'emballement et à l'irréflexion. Sans doute il est facile d'être ironique sans clairvoyance et sans réflexion vraie². »

L'ironiste serait un individualiste rabat-joie. Il reporterait inconsciemment son amertume de la vie sur les autres.

L'ironiste ne s'efforce pas d'être, il absorbe l'énergie émanant des autres. Il existe au dépend des autres. C'est en cela que le concept de société pensé par Frédéric Paulhan est semblable à l'ironiste. Jankélévitch indique quant à lui :

« La litote ironique ne sert qu'un seul maître – le Vrai ; c'est la vérité impersonnelle par delà le duo du Moi et du Toi qui commande l'amoindrissement désintéressé ; l'amour extatique qui se perd dans l'Allos, l'égoïsme bourbeux qui patauge dans son Autos sont également transcendés³. »

L'ironiste provoque par son action égoïste l'apparition de l'anonymat, c'est-à-dire de l'être se fondant parmi l'ensemble des autres êtres de la société.

L'ironiste, en voulant capter une forme d'identité chez autrui, détruit la personnalité d'autrui. Le cercle ironique est donc vicieux. Paz affirme en évoquant la solitude qu'il identifie au symptôme d'une personnification de l'absence :

¹ *La Révolution surréaliste*, N°3, *op. cit.*, p. 7.

² F. Paulhan : *op.cit.*, p. 154.

³ V. Jankélévitch : *op. cit.*, p. 85.

Personne est l'absence de nos regards, la pause de notre conversation, la retenue de notre silence. C'est ce nom que nous oublions toujours, par une fatalité étrange, l'éternel absent, l'invité qu'on n'invite pas, le vide qu'on ne remplit. Il est une omission. Et néanmoins, Personne est toujours présent. C'est notre secret, notre crime et notre remords. C'est pourquoi celui qui dépersonnalise se dépersonnalise aussi : il est omission de Quelqu'un. Et si nous sommes tous Personne, nul d'entre nous n'existe¹. »

L'ironie prive l'être de ses idées et le fait douter de ses idéaux. La force de l'ironie réside dans l'interrogation qu'elle suscite.

Emil Cioran qui est le grand poète pessimiste du début du XXe siècle estimait :

« Au plus intime des individus, comme des collectivités, habite une énergie destructrice qui leur permet de s'écrouler avec un certain brio : exaltation acide, euphorie de l'anéantissement ! En s'y livrant, sans doute espèrent-ils guérir de cette maladie qu'est la conscience². »

Une force négative jaillit hors de la représentation surréaliste. Louis Scutenaire, le poète belge, écrivait dans « *Mes inscriptions* » à propos de la place qu'occupe l'homme moderne : « L'homme, ce trop connu³. » Cet aphorisme indique qu'il existe bel et bien un retour en arrière de toute pensée, conduisant à une quête d'identité.

L'exil du Moi à l'extérieur du Surmoi dramatique est quant à lui provoqué par des séances de spiritisme. L'introversion et le cynisme procèdent à la synthèse de la dépersonnalisation du « Je » surréaliste. Le corps et l'esprit sont sollicités pour procéder à leur séparation :

« Réprouvé, comme celui qui, s'étant pris pour centre, brûle dans son cercle vicieux, faute de se reconnaître lié à un centre plus général dont il n'est qu'un fragment de la périphérie... Tant que je ne dépasse pas l'idée de ma propre mort, tout est perdu, le monde est fermé⁴. »

¹ O. Paz : *op.cit.*, p. 57.

² E. Cioran : *La Tentation d'exister, op.cit.*, p. 44.

³ L. Scutenaire : *Mes inscriptions*, Paris, Gallimard, 1945, p. 191.

⁴ M. Leiris : *L'Homme sans honneur, op.cit.*, p. 61.

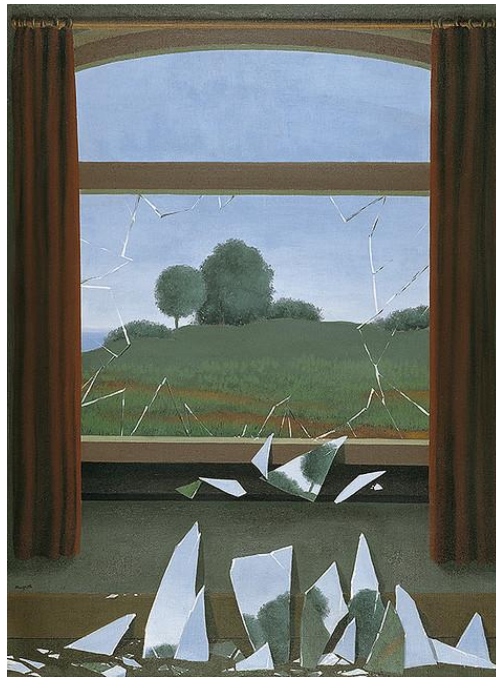


fig.99. René Magritte, *La clé des champs*. Huile sur toile, 1933, 80 x 60 cm.

La clé des champs trouble le cheminement qui relie la perception à la représentation. Perception et représentation sont ici confondues afin de nous questionner sur le statut de l'image. Cette représentation est ironique car les fragments de verres provenant de la fenêtre semblent avoir fixés ou opacifiés le paysage vu au travers. La perception serait ici la grande gagnante de son duel avec la représentation puisque les fragments de vitre cassés gardent à leur surface l'image du paysage.

Cette illustration démontre à quel point, l'ironiste peut être un nomade dans un paysage onirique et un être sédentaire dans un monde raisonnable. L'artiste surréaliste est absent du concret mais très présent dans l'abstrait. L'ironiste fuit la société et « socialise » sa propre dimension tel que l'indique le « *mythe de Sisyphe* » :

« Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. La société n'a plus grand-chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au cœur de l'homme. C'est là qu'il faut le chercher. Ce jeu mortel qui mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre¹. »

¹ A. Camus : *op.cit.*, p. 19.

La mise à nu qu'opère l'ironie est souvent qualifiée à juste titre de satyrique. L'étymologie du mot satire confirme à propos de l'ironie, la visibilité de la profondeur de l'être plutôt que celle de son apparence. L'ironie expose le Soi au public. Tandis que le « Je » est démasqué. Le « On » s'engouffre sans pudeur dans la dimension intérieure du sujet. Souvent ressenties comme blessantes, les vérités ainsi découvertes déstabilisent l'individu qui perd sa fragile identité. Francis Ponge écrit avec scepticisme : « Que « Je » soit un autre, voilà l'une des trouvailles récentes de l'homme à propos de lui-même, pour se rendre la vie difficile, pour s'inquiéter¹. »

René Doumic considère que l'ironie s'intéresse à l'étrange et au mystère. Pour cet auteur, le fondement de la transition ironique de la réalité vers son simulacre se cache derrière le jeu de la pensée : « l'ironie exige une complexité de souplesse et de collaboration, en ce passage constant et rapide de l'irréel d'une suggestion, d'une allusion, d'une ambiguïté, au réel². » La pensée perce et délimite le contenu même de la réalité mais pas du simulacre. Ceci explique pourquoi le jeu ironique est dangereux pour celui qui le pratique et destructeur pour celui qui le subit. À propos de l'ironie, Doumic affirme ainsi :

« Ce qui en fait le charme, c'est justement qu'elle voile la pensée, qu'elle lui donne je ne sais quoi d'indécis et qu'il faut chercher. Un rien d'énigme éveille la curiosité. Ce qui attire, c'est ce qui inquiète. On ne sait toujours pas où l'ironie commence, et il arrive qu'on n'aperçoive pas nettement où elle finit³. »

Pareillement à Kierkegaard et Paz, Doumic évoque le terme de « rien » pour définir l'ironie. Le « rien d'énigme éveillant la curiosité » est l'étincelle faisant naître la pensée ironique.

Tristan Tzara considère que l'homme lui-même est le premier et seul objet de l'ironie. L'ironie ne s'applique qu'aux hommes parce que ceux-ci utilisent leur conscience pour dérober celle des autres. Les ironistes effectuent cet emprunt de conscience auprès des autres individus et les absorbent.

¹ F. Ponge : *Nouveau recueil*, op. cit., p. 63.

² C. Saulnier : op. cit., p. 49.

³ R. Doumic : *Les Annales politiques et littéraires*, Paris, Ordinaire, n°817, 19 février 1899, p. 124.

L'ironie détruit tout sur son passage et fragilise principalement l'âme humaine. L'écriture surréaliste est ironique lorsqu'elle creuse l'apparence de la réalité et ramène vers elle des significations improbables et tautologiques :

« L'homme se trouve désemparé devant le spectacle de la vie, car il se demande dans quelle mesure il intervient comme élément – élément subi ou subissant – dans le vertigineux ensemble des événements. Loin de se considérer comme séparé d'eux, quand il s'agit de définir le rôle qu'il joue dans l'agencement de l'histoire, il est forcé d'introduire des notions impersonnelles, munies de forces définies, dont la plupart revêtent un caractère de symbole et qui sont douées pourrait-on dire, de facultés anthropomorphiques¹. »

René Char écrit :

« Si l'absurde est maître ici-bas, je choisis l'absurde, l'antistatique, celui qui me rapproche le plus des chances pathétiques. Je suis homme de berges – creusement et inflammation – ne pouvant l'être toujours de torrent². »

L'irréalisation comique se caractérise donc par la prédominance du mouvement absurde sur le vide de l'âme comique. L'ironie est donc bien une force négative, plongeant la raison humaine dans une forme d'irréalisation. Maurice Blanchot évoque la solitude de l'être dépourvu d'identité et d'honneur :

« Le moi responsable d'autrui, moi sans moi, est la fragilité même, au point d'être mis en question de part en part en tant que je, sans identité, responsable de celui à qui il ne peut donner de réponse, répondant qui n'est pas question, question qui se rapporte à autrui sans non plus attendre de lui une réponse. L'autre ne répond pas³. »

¹ T. Tzara : *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1966, p. 69.

² R. Char : *op. cit.*, p. 127.

³ M. Blanchot : *op. cit.*, p. 183.

Partie IV : La rencontre tragi-comique :
à la source de l'esprit

Chapitre 5 :

Le witz surréaliste comme révélateur d'une réalité extérieure

La traduction de ce mot germanique est sujet à interprétation. Il se traduit en français par le terme de plaisanterie et non pas de farce. Il représente le sens de l'esprit tourné vers l'imprévisible. Sa structure faite de métaphores et de ruptures lui donne sa propre empreinte. Plus précisément, à propos de la disposition de l'esprit, Emil Cioran soutient l'idée principale selon laquelle : « L'esprit ne sert la vie que par « l'expression » : forme par laquelle elle se défend contre son propre ennemi¹. » et qui va nourrir notre réflexion tout au long de cette section. Du phénomène de libération de l'esprit qui place l'être hors de lui et d'où il tire une vision extérieure, l'expression du witz, par son complet décalage, se démarque des autres formes comiques de distanciation.

Le witz, produit purement romantique, symbolise *a posteriori* dans les écritures surréalistes une forme de libération de l'esprit suite à un resserrement ou plus exactement à une condensation de la pensée elle-même. La pensée poétique, tout comme le courant « witzéen », s'affranchit de toute logique. Elle s'épanouit hors de ses sentiers étroits. Elle devient fulgurante et épique. Le penseur romantique Friedrich Schlegel résume le witz de façon aphoristique en déclarant au fragment critique 90 : « *La saillie est une explosion d'esprit comprimé*². » Cette saillie est une fuite en avant, tout comme la pensée poétique va vers un endroit sans lieu comme l'eut dit en son temps le philosophe Alain. Le witz romantique appelle l'homme à fuguer hors des plaines de son esprit. De façon assez surprenante, aucun surréaliste n'évoquera ce terme à la consonance germanophone. Le terme de plaisanterie sera nettement préféré car à la différence du witz, la plaisanterie suggère indirectement la part du sérieux et du non-sérieux. Le witz se contente simplement et pareillement, lorsqu'il s'agit pour le lecteur d'apprécier la poésie surréaliste, d'esquisser le flottement de l'attention en même temps que celui du corps du texte. Le corps du texte witzéen emmène avec lui le corps du lecteur vers la légèreté de l'existence. Cette légèreté coextensive du texte vers le lecteur ou vers l'auteur est pressentie par Francis Ponge lorsqu'il écrit :

« L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même. Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt. Il s'agit du rapport le plus grave (non du tout de « l'avoir », mais de « l'être »). L'artiste, plus que tout autre homme, en reçoit la charge, accuse le coup³. »

¹ E. Cioran : *Le Crépuscule des idées*, Paris, L'Herne, 1991, p. 185.

² F. Schlegel : *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, p. 116.

³ F. Ponge : *op.cit.*, p. 145.

La libération poétique, tout comme la libération humoristique, doit avant toute chose, connaître un resserrement de son corps, de sa matière, de son contenu. Afin de provoquer le rire, tout comme espérer rapprocher le hors-sens poétique, le corps de la langue commune à tous doit être comprimé, condensé, voire maltraité. Francis Ponge admet à ce propos : « L'esprit a besoin de s'appuyer sur quelque chose, de se créer des résistances. Il les trouve dans le langage (...) dans les conventions de toutes sortes¹. »

La légèreté poétique, quant à elle, exprime la transhumance des signes se chargeant ou se délestant de matière réelle. Avec l'écriture witzéenne, c'est-à-dire condensée de sens, le corps du texte invite le corps de l'imagination, l'esprit, à une épopée cosmique empêchant l'homme de revenir à Soi. Cette épopée hors de Soi positionne le sujet à côté de la vie, c'est-à-dire à côté de son vécu. L'écriture humoristique relate l'expérience d'une dépossession de son Soi. Un poème de Jean Tardieu exprime cette rencontre avec une grandeur sublime :

« De son nuage environné fatal
il comme un autre je à soi-même impossible
louvoyait, son récif son vaisseau son fanal
sa proie enfin ! Sanglante à se donner pour cible². »

La légèreté d'un tel poème se situe dans la représentation d'un ailleurs que chaque lecteur imagine, et ce, depuis la confrontation avec son corps Sien. Cet ailleurs, suggéré par le sentiment de hauteur qui émane du poème, doit nécessairement passer par la traversée de son propre corps, de son propre Soi, et rejoindrait de ce fait l'immanence sublime du sujet.

Le witz romantique sous-jacent à la légèreté des plaisanteries ou des rapports inédits que fabrique le surréalisme, naît d'une fragmentation, ou d'une division du sens appartenant à la raison, laissant fuser par ailleurs sa force significative vers des directions inconnues. Le sens se dérobe et relate une épopée selon de nouvelles mises en rapport.

Celles-ci se tissent à partir de liens « fous » ou « irraisonnables ». Ce qui meut le witz, c'est l'oubli de la réalité et du Moi, ainsi que de la personnalité. De même, le mouvement

¹ F. Ponge : *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 254.

² J. Tardieu : op. cit., p. 35.

witzéen privilégie une libération de sens suite à la rupture de ce qui comprimait ce sens. Le witz est l'échappée belle de toute intellection. C'est à ce constat qu'aboutit Jacques Sato :

« Dans sa nature double, fragmentaire, combinatoire, le « Witz » est en effet le centre d'une tension entre déliaison et accomplissement, rupture des liaisons dogmatiques et conventionnelles et manifestation de l'absolu – celui-ci étant pris sans sa valeur étymologique du monde séparé et détaché. Présentation, au-delà de la destruction des certitudes et du refus des conventions, d'une totalité nouvelle¹. »

Le witz incarne la surréalité si l'on retient cette dernière phrase de Sato. Cette « totalité nouvelle » a pour seul lieu la convergence de toutes les nervures structurant l'esprit. Le guide menant vers cet épicycle de l'esprit est de façon oxymorique pour Schlegel « *absence de loi suprême* », tandis qu'il est incarné pour les surréalistes par « *la grande Loi venue du cœur* ». Lorsque les surréalistes adressent une lettre ouverte aux Recteurs des universités européennes, ils dénoncent la « *citerne étroite* » de la pensée et en appellent aux vertus cachées et insoupçonnées de l'Esprit :

« Assez de jeux de langue, d'artifices de syntaxe, de jongleries de formules, il y a à trouver maintenant la grande Loi du cœur, la Loi qui ne soit pas une loi, une prison, mais un guide pour l'Esprit perdu dans son propre labyrinthe. Plus loin que ce que la science ne pourra jamais toucher, là où les faisceaux de la raison se brisent contre les nuages, ce labyrinthe existe, point central où convergent toutes les forces de l'être, les ultimes nervures de l'Esprit. Dans ce dédale de murailles mouvantes et toujours déplacées, hors de toutes les formes connues de pensée, notre Esprit se meut, épiait ses mouvements les plus secrets et spontanés, ceux qui ont un caractère de révélation, cet air venu d'ailleurs, tombé du ciel². »

Le cœur n'amène ni à la raison ni à l'esprit, mais conduit au centre de Soi. Avec un peu d'imagination, la forme d'esprit appelée « witz » en allemand pourrait ressembler phonétiquement en français au bruit d'un glissement. L'enveloppe humoristique du witz apporte ainsi dans l'écriture romantique et surréaliste un glissement de sens, et incarne aussi une approche poétique. Comme l'affirme le poète surréaliste belge Louis Scutenaire (1905-1987) : « L'homme, quand il se met à penser, les fantômes viennent à sa rencontre,

¹ Ouvrage collectif : *Le Witz, figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2002, p.183.

² *La Révolution surréaliste : op. cit.*, p.11.

et quand il ne pense pas, c'est lui qui est les fantômes¹. » Le spectre de l'expression drolatique est également indispensable à l'action non-réfléchie de l'homme :

« Si on parvenait à être « conscient » des organes, de « tous » les organes, on aurait une expérience et une vision absolue de son propre corps, lequel serait si présent à la conscience qu'il ne pourrait plus exécuter les obligations auxquelles il est astreint². »

Cette citation de Cioran suggère que le witz permettrait suivant notre hypothèse de départ, une vision extérieure des choses, notamment une vision de son propre corps. Le terme de « witz » énoncé pour la première fois par Novalis se présente ainsi comme la survivance de l'esprit séparé de l'âme et du corps. Il serait le levier actionnant la démarche de l'esprit. Il est perçu chez l'écrivain roumain Emil Cioran comme sensation de frisson :

« Le frisson qui nous révèle que l'esprit est resté clair et intact, mais que le sang et la chair ont perdu la tête... Ou que les os ont perdu la tête, lorsque la raison jouit de sa pleine lumière... Pour que les cieux s'écroulent avant la ruine de l'esprit !³ ».

Les termes de « sang » (L2), de « chair » (L2), de « tête » (L2), « d'os » (L2) expriment cette vision extérieure du corps. Le witz utilise les mots en leur donnant une autre signification qui détruit leur signification ordinaire. Il est un courant spirituel, équivalent au déchaînement méta – sémiotique que l'on retrouve dans l'écriture surréaliste.

Le mot d'esprit forme la dynamique permanente entre les signes et le sens. Contrairement à l'ironie qui élève les différents degrés du sens positif et négatif de la perception comique, le witz représente le sens humoristique qui ne connaît ni origine ni fin entre les pôles. Cette immanence ponctue l'expression de la plaisanterie grâce à la fois à la matière concrète de la réalité et à son extériorité en flottement, c'est-à-dire encore non-réalisée. La définition du witz par la plaisanterie serait proche de la combinaison de la raison et de l'intuition si ce n'était qu'à chaque fois l'intuition en sort confortée. La forme « witzéenne » est en conséquence incorporelle et s'apparente à un courant d'air, un éclair, un flottement d'être chez le sujet, un *kaïros*.

¹ L. Scutenaire : *op.cit.*, p. 292.

² E. Cioran : *Écartèlement*, *op.cit.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 100.

Il existe des nuances si légères entre le witz, l'ironie et l'humour, qu'il serait facile de les associer à un même et seul phénomène. Néanmoins, le witz, l'ironie et l'humour forment un langage différent. Le calembour nous dirige vers une fuite systématisée du sens, tandis que l'ironie privilégie le chemin de la contradiction, tous deux réservant à l'humour le soin de véhiculer le sens à l'intérieur même du discours :

« Aussi devons-nous dans chaque cas, pour chaque type de discours, distinguer trois langages. D'abord un langage réel correspondant à l'assignation tout à fait ordinaire de celui qui parle (l'individu, ou bien la personne...). Et puis un langage idéal, qui représente le modèle du discours en fonction de la forme de celui qui le tient. Enfin, le langage ésotérique, qui représente dans chaque cas la subversion, par le fond, du langage idéal et son renversement ésotérique, comme entre l'ironie et le fond tragique, au point qu'on ne sait plus du tout de quel côté est le maximum d'ironie¹. »

Les trois types de discours qu'évoque Deleuze sont ici : « Le langage réel » (L2) que l'on pourrait définir comme une introduction d'un sens restant à déterminer, puis « Le langage idéal » (L4) qui nous semble façonné par la personnalité de l'auteur, enfin « Le langage ésotérique » (L6) serait celui le plus hermétique et obscur pour le lecteur, lié selon notre hypothèse à un balancement dramatique entre raison et intuition. Le mot d'esprit et l'humour partageraient dans les faits la traversée du sens réel présent dans l'oxymore de la perception tragique. La galéjade parcourt les différents degrés qui témoignent du passage de l'achèvement vers l'inachèvement des formes, tandis que l'ironie chemine du sens défini à celui de l'indéfini, quand l'humour migre du concret vers l'abstrait. Le philosophe allemand Ernst Behler (1928-1997) entrevoit le witz, l'humour et l'ironie, sous l'angle d'une même et seule approche philosophique :

« Le « Witz », l'ironie et l'humour opèrent tous, par conséquent, dans le même domaine, celui d'une « dispute de l'inconditionné et du conditionné », du fini et de l'infini, du relatif et de l'absolu, et cherchent, chacun à sa manière, à surmonter celui-ci : Le « Witz » d'une manière ponctuelle, par « explosion de l'esprit lié » : l'ironie de manière progressive, « par la reconnaissance ouverte du fait que l'on s'efforce d'atteindre un tout radicalement supérieur, face auquel l'effort philosophique doit se comporter avec modestie et en pleine conscience de sa petitesse », et l'humour, avec sensibilité, comme une acceptation nonchalante de cette disparité². »

¹ G. Deleuze : *op.cit.*, p. 165.

² E. Behler : *Ironie et modernité*, Paris, Puf, 1997, p. 222.

La facétie dépasse ainsi les aspects de « l'inconditionné » et du « conditionné » grâce à l'explosion de « l'esprit lié » que nous assimilerons à la dimension du réel présent dans la grande majorité des œuvres surréalistes. Chaque calembour révèle le sens caché qui le compose. Chacune des pirouettes reflète « l'esprit lié » du fait qu'elles excluent la conscience. À l'exemple de l'œuvre de René Magritte « *La grande nouvelle* », la galéjade rend acceptable « (...) "l'insignifiant, le vulgaire, le grossier, le laid, l'impoli". Novalis considère sans aucun doute que l'humour est le représentant qui convient à l'esprit poétique¹. »

fig.100. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La grande nouvelle*. Huile sur toile, 1926, 62 x 81 cm.

La figure 100 dévoile la supposée naissance d'un vertébré, toujours suivant le principe d'extériorité des choses vues en dehors de leur propre corps. La naissance de ce vertébré est signifié par son ossature très simple et métaphoriserait notre finitude, commençant dès la naissance. Une fois encore naissance et mort (cf. notre analyse de l'œuvre « *Ma naissance* » de F. Kalho p.238) sont les commencements et achèvement d'une vie dont le sens est animé par l'absurde condition humaine. L'humour est ici représenté par l'enfermement partiel de ce vertébré qui part à découverte de l'extérieur et semble imaginairement quitter sa boîte. La même boîte qui plus tard (ou plutôt simultanément à notre regard) fera office de cercueil. L'humour relie donc une fois de plus les pôles opposés (vie et mort – plénitude et néant).

De ces deux pôles opposés, nous en arrivons fort logiquement à l'œuvre ci-dessous :

fig.101. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Entre les deux pôles de la politesse*. Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1922, dimensions inconnues.

La figure 101 associe le schéma du corps humain et la structure du langage. Ici, le corps se trouve réduit à son anatomie dans une vision désincarnée de l'esprit. Une telle représentation est signifiée par le titre « *Entre les deux pôles* » et le quadrillage symbolise

¹ *Ibid.*, p. 214.

le langage. L'inconscience est incarnée par la transparence du corps qui se regarde dans la bulle représentant son esprit. Suivant notre interprétation, la boutade erre alors entre l'idée inconsciente et l'esprit. Le witz est alors le lien visuel de leur relation :

« Il faut que la langue soit, « autour » de chaque sujet parlant, comme un instrument qui a son inertie propre, ses exigences, ses contraintes, sa logique interne, - et néanmoins qu'elle reste toujours ouverte à leurs initiatives (comme d'ailleurs aux apports bruts des invasions, des modes et des événements historiques), toujours capable des glissements de sens, des équivoques, des substitutions fonctionnelles qui donnent à cette logique comme une allure titubante¹. »

Lorsque Merleau-Ponty écrit le terme « d'autour » (L1) à propos de la langue, celui-ci fait référence à la notion d'encerclement. Le witz tisse néanmoins un lien entre le sens et le hors sens de la perception de la vie. Il relie le vécu spirituel à celui du rêve, c'est-à-dire, et en reprenant les termes choisis par Ernst Behler, du « conditionné » à « l'inconditionné ».

Ce que confirme André Breton :

« Il est possible de mettre à jour un « tissu capillaire » dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est, on l'a vu, d'assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil². »

La plaisanterie est selon l'esthétique surréaliste la « Tarnkappe » wagnérienne des romantiques, c'est-à-dire qu'elle incarne l'esprit qui symboliquement enveloppe le corps pour le confondre et l'isoler du reste du monde. Le witz modifie le signifiant pour le transcender. Ce dernier devient une enveloppe vide de sens. Les calembours ou traits d'esprit libèrent les mots de leur signification première, ces derniers devenant des formes symboliques. Au fragment 116 des écrits « *Fragments* » de Friedrich Schlegel, est énoncée l'idée suivante à propos de la poésie romantique : « elle veut et doit rendre la poésie vivante et en faire un lien social, poétiser l'esprit (Witz), remplir et saturer les formes d'art avec des éléments éducatifs variés et purs en les animant par les vibrations de

¹ M. Merleau-Ponty : *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 153.

² A. Breton : *Les Vases communicants*, *op.cit.*, p. 163.

l'humour¹. ». L'écrivain français Georges Pérec (1936-1982) déclare à ce propos : « Ce qui s'exprime à travers le witz, c'est cette espèce de tremblement de sens, cette inquiétante étrangeté à travers laquelle s'infiltré et se révèle l'inconscient du langage². » De la même manière, le witz déforme chaque objet ou sujet en une ré-articulation hasardeuse :

« Comme des rayons issus d'une puissante source, la réalité de notre monde s'affaiblit et se perd à mesure qu'elle s'éloigne de nous. Ma main qui soulève un marteau tient le réel, mais mon regard, élevé jusqu'aux lieux les plus hauts de la nuit, n'atteint que des Idées, des Fantômes, un fuyant déferlement de songes qui va mourir au bord de ce qui n'est pas³. »

fig.102. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *Le Cicérone*. Huile sur toile, 1947, 54 x 65 cm.

René Magritte a donné au « Cicérone » la forme d'un « bilboquet antropoïde »⁴. Le bilboquet apparaissait souvent dans les œuvres de Magritte depuis 1920, devenant le symbole d'une présence quasi-humaine. La forme du bilboquet chez Magritte a évolué depuis 1945 par l'allongement de la sphère qui surplombe l'objet. De ce fait, elle prend une forme qui ressemble aux mortiers du XIXe siècle (anciennes pièces d'artillerie utilisées pour projeter des explosifs au dessus des murailles).

La bouche du bilboquet crache des flammes et peut faire allusion aux discours enflammés des dignitaires allemands durant la Seconde Guerre Mondiale. Par le mot Cicérone signifiant en italien « guide », l'allusion devient évidente. D'autre part, le personnage principal tient ce qui est censé être un luminaire. Le personnage à l'avant plan et ceux de l'arrière plan sont recouverts de manteaux semblables à ceux des centurions et légionnaires romains, donnant une ambiance martiale à l'œuvre. D'autre part, la couleur brunâtre du balcon ainsi que celle du luminaire et des manteaux renforcent cet effet.

¹ F. Schlegel : *op.cit.*, p. 148.

² Ouvrage collectif : *op.cit.*, p. 228.

³ J. Tardieu : *op.cit.*, p. 85.

⁴ D'après H. Torczyner in *Magritte Ideas ans Images* NY 1977 p. 152.

Le witz réside ici dans l'instantanée de la dérision. La caricature de cette scène vécue nombre de fois durant l'ère de l'Allemagne nazie est particulièrement dévastatrice.

Revenant à notre première hypothèse, nous affirmons suite à cette analyse que l'inconscient permettrait de guider l'artiste, et d'atteindre des lieux inédits de la création parce que non « recueillis ». Max Ernst énonce à ce sujet son : « Troisième commandement : Vous mettrez hors d'atteinte et vous recréerez sans cesse votre désir¹. » L'artiste surréaliste garde un infime lien qui le maintient dans le réel malgré l'absence de repères : « Je sens en moi une puissance héroïque que je veux développer avec tellement de force que je finirai par n'avoir plus peur de rien !² » déclare Dali.

Différemment de Magritte, la métamorphose chez Max Ernst semble régner dans toutes ses œuvres. Il prive ses personnages de tout caractère proprement conventionnel. Chaque portrait ou mise en scène mêle l'observation de la nature et le caractère humain. L'œuvre d'Ernst vise surtout et d'abord la transposition de fantasmes. On retrouve dans ces fantasmes, la métamorphose des corps. Il y a un incessant retour à la nature originelle (cf. les feuillets de la série « Histoire naturelle ») et généreuse associé au caractère féminin. En contraste, le caractère de l'homme observe, doute, craint, et ne parvient pas à s'imprégner de cette nature où toute chose se mêle dans un ensemble désordonné et sublime à la fois (cf. *La tentation de Saint Antoine*, 1945) :

« La conscience c'est-à-dire enfin une continuité de création dans une durée où il y a véritablement croissance – durée qui s'étire, durée où le passé se conserve indivisible et grandit comme une plante, comme une plante magique qui réinventerait à tout moment sa forme avec le dessin de ses feuilles et de ses fleurs³. »

¹ A. Breton : *Le Surréalisme et la peinture*, op.cit., p. 213.

² S. Dali : *Le Journal d'un génie*, op.cit., p. 114.

³ H. Bergson : op. cit., p. 17-18.

fig.103. *Diffusion non autorisée*. Max Ernst, *Ève, la dernière qui nous reste*. Huile et plâtre sur carton, 1925, 50 x 35 cm.

Ève, la dernière qui nous reste (1925) est dramatique dans sa composition. La référence à la Bible se rapporte à la genèse du monde et à Ève, la dernière création divine. Le personnage tourne le dos au spectateur. Sa nuque dégagée est excessivement longue et épaisse. Le cou devient sur l'ombre projetée une fine tige qui relie deux éléments que sont la tête et le corps. L'alternance des couleurs sombres et claires augmente le relief entre la chevelure dorée, le volume éclairé du corps et l'ombre du mur. La tige suggère un aspect de plante qui s'oriente vers la lumière du soleil évoquée par la couleur dorée des cheveux. D'un point de vue sémiotique, le witz qui se dégage de cette œuvre provient de la difformité du cou. Comme dans « *Le portrait de Guillaume Tell* » peint par Dali (cf. p.276), c'est la monstruosité du corps qui retient notre attention. Cette monstruosité très épurée rend extraordinaire voire fantastique le caractère vivant de cette femme. En effet, c'est dans l'allongement du cou que se révèle l'essence de cette image. Son essence est celle d'un être cherchant à vivre, quitte à prendre de la hauteur. L'élévation du cou suggère ainsi la puissance de l'être à exister.

Partie IV : La rencontre tragi-comique :
à la source de l'esprit

Chapitre 6 :

La conséquence du witz surréaliste : une réalité intérieure
devenue réelle

La plaisanterie surréaliste, à l'image d'une onde poussant les pensées vers d'autres horizons, érode le lit de la rivière nommée Esprit. En opérant ainsi, la plaisanterie découvre la surface de l'esprit, l'effleure, le polit, et lui ôte la vase de l'intellection stagnante. La source d'un tel courant jaillit du desserrement des idées imagières. Si l'esprit mis à nu s'envole comme une échappée de la pensée, il est rattrapé par son corps, happé par l'opacité du désir.

Analogiquement à une « *pente dorée* » évoquée par Marcel Noll, « *l'appareil respiratoire* » que représente le courant witzéen, s'émancipe à travers les limites sémantiques de l'écriture réaliste. Et cette émancipation de l'écriture réaliste amène à une surréalité, ne tendant pas à une couche supérieure de la langue, mais plutôt à une transparence de celle-ci. L'opacité de la réalité ainsi que la « boue » langagière sont dissipées par la détente subite de l'esprit. La matière langagière glisse et laisse entrevoir au fil de son parcours les contours de son socle. Ces contours sont façonnés, moulés à partir des formes concrètes de la langue. Ils forment le plâtre négatif de leur mise en contact, le socle terrestre de la langue vivante. Marcel Noll écrit :

« Si tu avais à choisir entre la mort et une pente dorée, c'est la pente que tu choisirais. Eh bien, tu parles d'un appareil respiratoire ! Voici le langage qui se déplie, déplie comme s'il allait s'envoler. Qu'est-telle devenue, la belle silencieuse qui me berçait au bois, un jour de canicule ? Voici le sang qui coule dans ses veines, le sang qui entoure ses yeux, le sang qui roule de petites bulles brillantes et des bribes de brebis vers les boccoux de brocart ! Le paratonnerre du silence mugit sous les cris d'un mistral lointain, et les lions sont proches¹. »

Le witz, en débarrassant les sédiments de la langue, enlève aussi les impuretés de ses expressions et rend celles-ci accessibles en plusieurs points de leur corps. La double interprétation du mot d'esprit jouant sur les sens figuré et littéral laisse place aux articulations de l'esprit. Ces articulations font vaciller le sens de l'écriture d'un côté vers l'autre suivant le regard porté par le lecteur. Tout est affaire de mobilité avec l'insertion de l'Esprit à l'intérieur de l'écriture surréaliste. Le sens se soustrait à chaque fois qu'il est lu et capté. Il est l'horizon lointain reculant à chaque pas avancé dans sa direction. Le witz efface les signes au fur et à mesure de sa traversée langagière, en même temps que leurs

¹ *La Révolution surréaliste*, N°1, *op. cit.*, p. 7.

significations sédentarisées. Par sa force d'inertie, il empêche tout contre-courant de la langue d'apparaître. Il est un mouvement infini dans le cercle étroit des significations rayonnantes de l'univers. Christophe Viart écrit dans le chapitre intitulé « Le witz et ses mélanges piquants » :

« Le « witz » est l'espace d'une double entente, il suppose l'équivoque, parce que comprendre de travers c'est saisir autrement, différemment. Il est le lieu de la différence, fait pour être compris et aussi pour donner le change, voire mettre en défaut. Ni vrai ni faux, le double sens réfute l'opposition usuelle entre l'endroit et l'envers, le haut et le bas, le proche et le lointain, l'assertion et sa contradiction¹. »

La plaisanterie rend ambiguë la vérité qu'elle inclut dans son jeu de simulacre. Elle imite une réalité en nous faisant douter d'elle. La plaisanterie n'équivaut pas à la blague et encore moins à la farce. Avec le witz, l'élégance romantique est au service d'un idéal présent en toile de fond. Le witz est donc à concevoir tout à la fois comme une découverte, un éclat et un surgissement. Il illustre la finalité légère d'une lourde gestation. Ce surgissement effectué avec aisance, naturel et tact est surnaturel, surréel, car la réalité se trouve dès lors percée, béante face à ce qui se libère hors d'elle. De même, le witz incarne l'afflux d'énergie contenue dans le resserrement conventionnel des écritures et de la langue. Lorsque cet afflux se libère, tous les points de repère se diluent dans un courant de sens parti pour se perdre quelque part. Christophe Viart écrit :

« La trouvaille « witzig » survient-elle ainsi qu'elle comporte le caractère d'une idée subite, immédiate, involontaire. Elle se produit pour ainsi dire sans faire exprès. Indifférence, dans son éclatante apparition ; lumineuse, dans son évidente présence. Elle se fait mais comme une chose se fait toute seule, sans y penser. À l'inverse, c'est ce qu'on reproche aux œuvres qui souffrent le travail qu'elles ont généré, qui sentent l'effort². »

Autrement dit pour qu'une œuvre brille et soit considérée comme bonne, elle ne doit pas sentir l'effort mais la simplicité et l'audace. Les termes « *d'idée subite, immédiate, involontaire* » (L2) rendent compte d'une posture inconsciente. La légèreté du witz rejoint ainsi le sens extatique. Il est porté par une inertie secrète qui tire hypothétiquement son

¹ Ouvrage collectif : *op. cit.*, p.15-16.

² *Ibid.*, p.34.

origine d'une accumulation trop importante de conventions répétées à l'intérieur même de la raison.

Pareillement au rêve, le déchaînement witzéen investit le contenu de la censure sociale, des bonnes mœurs, du bon-goût, va même parfois jusqu'à le parodier ironiquement. Il est le trop-plein situé en aval de l'inhibition. Le witz est déchaînement de sens lorsque le corps de la langue et celui de l'auteur-lecteur se laissent régulés par le flux extatique reliant l'intellect au Réel :

« Ce qui est capable d'arracher les hommes à leurs terres, à ces terres figées de l'esprit enfermé dans son cercle, c'est ce qui sort du domaine de la pensée proprement dite, ce qui pour moi est au-dessus des relations d'esprit¹. »

Les relations d'esprit sont ici à considérer comme émanant de la pensée. Le witz se situe dans l'extériorisation de l'esprit au fluent de l'inconscience.

Le dynamisme du witz et la déréalisation qu'il génère autour des repères quotidiens se rapportent au sens centripète d'une réalité aux contenus s'extériorisant hors d'elle-même. Ontologiquement au witz, l'homme sujet de la plaisanterie se voit partir à la dérive de son Moi. Pareillement à ce qui appelle le contenu de la réalité à se dégager vers sa périphérie dans le corps witzéen de la langue, la dérive de l'homme résulte nécessairement, à défaut d'autres explications possibles et plausibles, d'une condensation trop forte de ses idées. Le mot d'esprit agit de manière parallèle lorsqu'il agit en croisant des termes hétérogènes. En libérant chacun des termes de leur carcan linguistique par l'usage de la confrontation sémiotique, le mot d'esprit produit une césure langagière permettant à l'homme d'être porté vers l'issue extérieure de la réalité labyrinthique. S'extraire, sortir, se dégager, semblent être les verbes représentatifs de l'accouchement sémantique witzéen. Mais cette liberté acquise en dehors de la langue est éphémère, soumise à la dure loi des limites réalistiques. Louis Aragon conclut à propos de la liberté dans le langage :

« Il en résulte que la liberté est une limite, qu'il est absurde d'envisager la liberté autrement que comme une limite. Si ce que je dis de la liberté est absolu, la liberté telle qu'elle apparaît dans le langage a toujours un caractère uniquement relatif, et c'est de cette

¹ *La Révolution surréaliste*, N°5, *op. cit.*, p. 23.

confusion entre deux termes distincts en vérité, l'emploi alternatif de ces deux termes qui engendrent les représentations dont je parlais, dont je riaais. Il s'ensuit que je commettrai à toute occasion n'importe quel attentat contre la liberté d'autrui, en égard à la liberté. L'homme libre est celui qui n'a de volonté que ce qui concourt à l'idée. L'homme parfaitement libre est parfaitement déterminé dans le devenir. Mort aux mécaniques qui remontent le courant !¹ »

Si la liberté semble être le fruit du witz, celle-ci est néanmoins nuancée. La liberté née de la plaisanterie n'a de réelle valeur que si celle-ci incarne une volonté marchant à l'avant de Soi. Le witz est la détermination même du sens. Il est le sens donné au sens. Il est le sens incarné.

Le witz est envisagé par Hegel comme le point central de l'esprit d'où s'émancipe une « *abstraction subjective* » doublée par « *un tissage sans forme* ». Le witz exprime l'exsudat de l'esprit. Cet exsudat libère l'esprit de son accession-insertion aux choses concrètes de la vie. Cet exsudat, outre l'image rémanente d'un balancier s'exécutant inlassablement entre les pôles infinis du sujet, se libère durant les supposées phases d'inertie où l'esprit traverse le vide de toute pensée, et où l'indétermination remplace provisoirement le point de focalisation de l'esprit. Contemporain des romantiques, Hegel déclare à propos de leur première crise littéraire survenue simultanément à la trouvaille et l'identification « witzéenne » :

« Le sens de la teneur et du contenu se repliait dans « l'abstraction subjective », dans « un tissage sans forme » de l'esprit, c'est-à-dire que ce sens a même dû céder à la jouissance, et à l'appréciation de l'humour et du vulgaire trait d'esprit <Witzes>... [C'est ainsi que teneur et contenu devinrent d'eux-mêmes prosaïques, légers et dénués de sérieux dans leurs propres productions ; ils ont été intentionnellement sacrifiés afin de s'envoler dans le vide, et pour promouvoir consciemment, et de façon ironique, comme ce qu'il y a de meilleur, l'absence de vérité intérieure de ce qui est traité². »

Le witz, entrevu comme le produit altier de la langue et de la pensée, vient ainsi déréaliser les matériaux de la langue et de la mémoire. Ces matériaux sont alors fondus et confondus. La singularité de la matière langagière est aspirée. Cette absorption se trouve directement liée à la force que requiert la pensée à vouloir s'extraire. Et pour s'extraire, la

¹ *La Révolution surréaliste*, N°4, *op. cit.*, p. 30.

² W.F. Hegel : *op. cit.*, p. 74.

pensée witzéenne se frotte au corps de la raison et au corps de l'expression. Ces frottements de part et d'autre affinent et réduisent la consistance de sa pensée, laquelle devient alors légère, redoutable et empreinte d'une volatilité subite modifiant précipitamment la course de toute pensée positive :

« Le comique intentionnel tel qu'il se manifeste dans l'invention de bons mots, de plaisanteries et dans la création de situations comiques, est-ce qu'on désigne comme « humour ». L'humour se manifeste aussi parfois au milieu de situations tragiques, c'est-à-dire au milieu de situations où des valeurs intrinsèques positives sont en danger de perte¹. »

Le surréalisme, grâce au burlesque et au tragique, dévoile deux aspects de l'altérité à travers le lieu symbolique de l'esprit, et laisse succéder à ces deux états la représentation du drame. Le drame est le pendule de la représentation surréaliste, basculant d'un état à un autre. C'est notamment grâce à l'apparence du corps, dont l'aspect ironique condense toute conscience à l'intérieur de cet espace, que le comique atténue la gravité tragique.

Si la métamorphose tragique échoue, lui succède le burlesque dans sa forme démesurée ou décalée. Le drame comprend le refoulement du comique et la perpétuelle métamorphose tragique pour présider à leur cohabitation dans l'espace de l'œuvre. Le drame démontre ses limites dans son espace de représentation (que nous pouvons considérer esthétiquement comme celui du refoulement onirique et de la traversée du réel) à rapprocher l'enveloppe vide du corps avec son lieu d'extase également vide. Le drame est la rencontre de ces deux hiatus, celui du comique et du tragique :

« Il est vrai que ces deux grands moments n'ont pas d'indépendance, et n'existent que pour le troisième, au-delà du comique et du tragique : la répétition dramatique dans la production de quelque chose de nouveau, qui exclut le héros même. Mais lorsque les deux premiers éléments prennent une indépendance abstraite, ou deviennent des « genres », alors c'est le genre comique qui succède au genre tragique, comme si l'échec de la métamorphose, élevé à l'absolu, supposait une ancienne métamorphose déjà faite². »

¹ A. Stern : *op. cit.*, p. 130.

² G. Deleuze : *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968, p. 123.

L'absurde réalité fonde le socle de la dramaturgie surréaliste, car c'est à partir d'elle que s'extériorise l'esprit. S'il est bien vrai, comme le soutient Albert Camus, que l'absurde naît de la contradiction entre l'appel humain (que nous assimilons à une réalité intérieure) et le silence déraisonnable (que nous assimilons à la réalité extérieure) du monde, alors :

« À partir du monde muet, quand on est doué de respect à l'égard du moindre de ses objets, la « forme » même de celui-ci, ou l'unité indivisible de l'émotion qu'on en reçût, peut rendre inutile tout autre norme, et vous infliger suffisamment sa rigueur. Mais il y a là un danger. Celui de l'esprit absolu. Celui d'oublier que la représentation esthétique d'un objet ou d'un sentiment du monde extérieur se fait positivement dans un autre monde, avec d'autres éléments, dans une autre matière¹. »

À travers cette citation nous interprétons le terme de « monde muet » (L1) comme celui de réalité, et l'expression « dans un autre monde » (L7) comme étant ce qui se rapprocherait le plus de ce que l'on nomme le réel. L'être tragique serait dans les circonstances dramatiques, en proie à « l'esprit absolu » (L5) et romprait la plupart des amarres qui le relie au monde concret. L'esprit absolu lui permettrait notamment d'élaborer « dans une autre matière » (L7-8) que celle du concret et du fictif, une vision humoristique du monde qui l'entoure. Pour ce faire, il outrepassa la bonne conscience imposée par les valeurs morales de la société. Il existe ainsi une profonde indifférence quant aux codes normatifs de la société :

« Toujours nous préférons ne pas savoir, vivre à côté de notre vie. Elle est là.]... [Il faut que cette chose – la vie commune, magnifiée – s'empare de nous par surprise, par erreur presque, par défaut². »

Le « Je » constitue l'opacité de l'être. Par opacité, nous entendons ce qui peut se dévoiler érotiquement. Ce que précisément Eugène Ionesco affirme à propos de l'utilisation du langage :

« Il faut même parfois le désarticuler ou le désépaissir, pour voir le monde à travers, dans son étrangeté originelle ; c'est ce que fera le poète qui détruit les mots ou les crée. Pour créer de la parole, il faut être seul. Les autres les reprennent. Mais le poète est asocial – le social le couvre et l'empêche de se découvrir³. »

¹ F. Ponge : *Pour un Malherbe*, op.cit., p. 36.

² C. Bobin : *L'homme du désastre*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 35.

³ E. Ionesco : *Découvertes*, op.cit., p. 36.

Le poète surréaliste désire être « en dehors » de tout ; du monde, du langage, des raisonnements habituels, etc. Il réclame devoir être seul pour être capable de transcender le sens classique des mots et exprimer quelque chose d'unique par rapport aux autres et à la norme.



fig.104. Fritz van den Berghe, *L'éternel vagabond*. Huile sur toile, 1925, 121 x 161 cm.

L'éternel vagabond témoigne d'un passage réussi entre l'expressionnisme flamand et le surréalisme ultérieur à Dada. Cette œuvre exprime une dislocation des formes et met l'accent sur la géométrie très hachurée de ses formes. La femme est ici représentée comme objet de désir sexuel masculin (comme en témoigne son autre œuvre *Corridors*). La posture de l'homme représenté à l'avant plan de l'œuvre indique son sens de lecture. En effet, son regard dirigé vers le bas concentre notre attention vers le second plan où l'on découvre une femme nue sans tête accompagnée de quelques poissons dans un godet de grue délestant les cales d'une péniche de fret. Le corps de la femme y est enfermé telle une marchandise commune. La « réalité intérieure » des hommes considérant à cette époque la prostitution comme seule source d'accès possible à leur désir sexuel.

Le sens cubiste de cette œuvre illustre le cheminement que nous venons d'évoquer dans le chapitre précédent, effectué à partir du siège de l'esprit. Les motifs iconographiques qui indiquent le sens tragique du witz sont les fragments de figures représentées dans la partie inférieure gauche de l'œuvre, ainsi que la silhouette cubiste d'une locomotive située à l'horizon du paysage. Les tonalités chaudes renvoient au caractère sublime du genre tragique, c'est-à-dire à une certaine « hauteur de ton ». Le regard du personnage placé au premier plan de cette œuvre traverse, de manière identique à celui du spectateur, le découpage brutal des formes se présentant face à lui. Le sens de la traversée tragique est induit grâce à l'anamorphose produite depuis le ou les points de fuite de sa perspective, ou bien par un découpage géométrique dont le point de fuite est très généralement ancré dans le sujet. La représentation tragique nécessite un nombre conséquent de motifs iconographiques, car elle énonce le désir d'un objet perdu originellement. Comme l'écrivit Pierre Naville, le désir dans l'art surréaliste est primordial :

« L'absence de désirs, c'est une abondance, un foisonnement, de velléités médiocres, de volonté oscillant entre le conservatisme rafraîchi et la fougue frelatée des « métamorphoses des conditions intérieures de l'âme ». Poussé par une honnêteté toute relative dont la plus vulgaire logique fait les frais, on nous adjure de renoncer à poursuivre un chemin qui ne suppose que des « trahisons » successives¹. »

Le sens dramatique des écritures surréalistes ne peut s'apprécier qu'en dehors du sens commun propre à la réalité, lequel n'étant « *qu'une forme de la pensée même* » selon Hegel. Le désir tragique se situe donc dans la croyance de sa propre suffisance ou supériorité qui l'invite à rompre face à ses simples attaches au monde :

« Toute conscience rusée rencontre un jour hors de soi une ruse plus consciente qui l'épiait à son insu ; toute conscience, si déliée soit-elle, peut devenir inconsciente par rapport à une surconscience². »

Le phénomène des poupées russes s'applique ici à la conscience décrite par Jankélévitch. Le genre tragique des représentations surréalistes met en scène l'opacité du désir chez l'homme dont l'identité est reflétée quelque part derrière les signes qu'offre le quotidien. L'inconscience naît progressivement de cette recherche qui se cristallise en un point de la personnalité.

¹ *La Révolution surréaliste*, N°9-10, *op.cit.*, p. 57.

² V. Jankélévitch : *op.cit.*, p. 122.

Comme l'écrit Paul Eluard :

« Mon existence est limitée par ma conscience, ma conscience qui s'oppose à l'absolu. L'absolu, dans cette forêt bleue j'entre en tremblant, les yeux brouillés par l'habitude de la soi-disant réalité, qui n'est qu'une des formes de ma pensée-même¹. »

Le corps est le support de l'esprit tendant vers son objet réel. Le corps marche « en avant de lui-même », et c'est précisément à l'avant de cette marche qu'il se perd. Jean Tardieu affirme au sujet du pathos de la vie :

« Cependant que mon corps, tiré vers l'horizon, marche au-devant d'une absurde rencontre, mon geste accompli sans effort me prouve que tout ne résistera pas à jamais.]... [Ce que je n'atteins pas d'un coup d'œil clair prend le masque de l'Impossible et la couronne du Néant². »

¹ *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, N°7, 15 juin 1926, p. 30.

² J. Tardieu : *op.cit.*, p. 87.

Partie IV : La rencontre tragi-comique :
à la source de l'esprit

Chapitre 7 :

Le suicide : l'être déchargé de son moi

Le mot de suicide naît d'une conjonction de deux termes latins qui sont : « sui » signifiant « de soi » et du verbe « caedere » signifiant « tuer ». Le suicide fascine le groupe surréaliste par la puissance de déni propre au « Moi » tandis que l'idée de la mort apaise temporairement l'angoisse de la vie. La mort devient un espace dans lequel la raison d'être devient précisément celle de ne plus être. La plénitude du « Soi » succèderait ainsi à l'angoisse de la perte de l'enveloppe charnelle. Le docteur français Edmond Bonniot (1869-1930), ancien proche du poète français Stéphane Mallarmé (1842-1898) écrit :

« Le suicide n'est une solution que dans le cas pratiquement évitable,
où
Ces héros excédés de malaises badins
Vont ridiculement se pendre au réverbère¹. »

Le suicide représenterait le néant de la conscience, alors même que la conscience est incapable de projeter ce néant. La mort ne serait pas une menace provenant du néant mais une opportunité d'atteindre la plénitude de son être. C'est ce que nous allons vérifier tout au long de cette section consacrée au débat passionné que le suicide a provoqué chez les surréalistes.

fig.105. *Diffusion non autorisée*. Frida Kahlo, *Le suicide de Dorothy Hale*. Huile sur toile, 1938, 59,7 x 49,5 cm.

Cette toile de Kahlo représente le suicide de l'actrice américaine Dorothy Hale, qui sauta de l'immeuble new-yorkais dénommé « Hampshire House » le 21 octobre 1938². Analytiquement cette œuvre nous délivre plusieurs impressions. Tout d'abord notre regard se porte naturellement sur l'avant-plan de l'œuvre où est représenté le corps allongé de l'actrice. La taille du corps allongé illustre l'importance de la personne défunte au pied de cette tour. L'autre aspect visuel important de notre interprétation est celui des plumes de canard qui virevoltent dans la partie supérieure ou « aérienne » de l'œuvre. Celles-ci confèrent une certaine « grâce » à ce saut suicidaire lourd de conséquence, ainsi qu'une certaine « légèreté » pouvant même jusqu'à laisser imaginer qu'elles tentent de freiner l'irréversible chute. Ces plumes enjolivent le suicide par l'impression poétique qu'elles

¹ *La Révolution surréaliste*, N°2, *op.cit.*, p. 10.

² D'après le site internet : <http://frida-kahlo.skyrock.com/2925292421-Le-suicide-de-Dorothy-Hale-1938-El-suicidio-de-Dorothy-Hale.html>

inspirent, une vision pudique de montrer l'acte irréparable de l'être en proie à son propre abandon.

Suivant cette analyse de l'œuvre, le suicide signifie donc le divorce avec ce qui est offert par la réalité. Si l'enfer, c'est les autres, la mort elle, est le paradis du soi où Soi parvient à « s'abandonner ». Les écrivains surréalistes évoquent longuement et presque exclusivement à l'intérieur du deuxième numéro de la publication « révolution surréaliste » le sujet du suicide comme moyen de libération. À la question « *le suicide est-il une solution ?* », les membres du bureau de recherche surréaliste dissertent sur une dizaine de pages, dont deux réservées à des dessins de Picasso. Il faut ajouter à cela le post-scriptum en fin d' « enquête » présentant des excuses aux autres participants dont les points de vue n'ont pas été publiés en raison de « *l'abondance de matières pour les uns, le contenu de ces réponses, pour les autres* ». C'est dire si le thème du suicide soulève de nombreuses réactions. La question du suicide, impliquant l'enjeu crucial de la mort, n'est pourtant pas toujours étudiée avec tout le sérieux attendu. René Crevel qui est l'un des plus célèbres suicidés surréalistes écrivait pour cette enquête :

« Le suicide est un moyen de sélection. Se suicident ceux-là qui n'ont point la quasi-universelle lâcheté de lutter contre certaine sensation d'âme si intense qu'il la faut bien prendre, jusqu'à nouvel ordre, pour une sensation de vérité. Seule cette sensation permet d'accepter la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions, le « suicide »¹. »

L'âme pousserait activement l'homme à s'autodétruire afin de le soulager de son corps. Mais seuls les plus sensibles s'en vont, capitulant face à la souffrance de leur âme. Crevel trahit son admiration du suicide non seulement en se gardant de le condamner, mais en le clamant haut et fort comme seule échappatoire face à la vie :

« Dès la fin de mon enfance j'ai senti que l'homme qui facilite sa mort est l'instrument d'une force majuscule (appelez-là Dieu ou Nature) qui, nous ayant mis au sein des médiocrités terrestres, emporte dans sa trajectoire, plus loin que ce globe d'attente, les seuls courageux². »

¹ *La Révolution surréaliste*, N°2, *op.cit.*, p. 13.

² R. Crevel : *Mon corps et moi*, *op. cit.*, p. 101.

René Crevel finira donc par mettre en application l'écriture de ses pensées pour agir dans la direction d'une mort salvatrice. Salvador Dali qui fut l'un des nombreux proches de Crevel assista impuissant aux derniers instants de sa vie. Le récit de Dali tend à attester les regrets qu'aurait eus Crevel d'avoir mis fin à ses jours, lors de ses derniers instants, et contredirait ainsi ce que Crevel a toujours prétendu dans ses écrits :

« Je pénétrai dans la chambre de Crevel remplie de pompiers. Avec la gloutonnerie d'un nourrisson, René suçait de l'oxygène. Jamais j'ai vu quelqu'un de si accroché à l'existence. Après s'être crevé au gaz de Paris, il essayait de renaître à l'oxygène de Port Lligat¹. »

D'autre part, l'ironie imaginative de Dali suggère que l'air de son village natal aurait pu permettre à Crevel un retour parmi les siens. Mais il n'en fut rien, car bien que conscient lors des derniers instants de sa vie, il était déjà trop tard. Dali évoque le « désir de mort » pour parler du suicide. Ce désir se développerait dès la naissance chez les individus qui ont le mal de vivre et ne cesseraient de souffrir du fait qu'ils doivent exister : « Le désir de mort s'expliquerait souvent par cette impulsion impérieuse de retourner là d'où nous venons ; les suicidés seraient – la plupart du temps – ceux qui n'ont pas su surmonter ce traumatisme de la naissance². » La mort représente chez Dali le retour vers un possible néant de l'être. Ce néant serait ici à concevoir plutôt comme un retrait total du Moi, c'est-à-dire de toute forme réfléchie et consciente de l'existence. Le Soi serait le vainqueur du Moi, comme le suggère Malcolm de Chazal dans l'un de ses aphorismes : « *Le suicide, c'est l'inceste du moi*³. »

L'idée d'une mort accessible à tout moment suscite autant d'enthousiasme que de peur. Pour René Crevel, le suicide serait une idée séduisante en nous projetant dans un univers Sien débarrassé de toute interférence extérieure. Pour d'autres penseurs, entrevoir l'idée de sa mort et de son passage à l'acte comporterait une part de ridicule propre à la faiblesse humaine en voulant démontrer une liberté totale. C'est ainsi qu'à l'inverse de René Crevel, Monsieur E. Teste, fidèle lecteur de la révolution surréaliste écrit quant à lui :

« Le suicide est une « solution grossière ». Ce n'est point la seule.

¹ S. Dali : *op. cit.*, p. 89-90.

² S. Dali : *La Vie secrète de Salvador Dali, op. cit.*, p. 46 et 47.

³ M. De Chazal : *Le Premier Sens Plastique, op. cit.*, p. 36.

L'histoire des hommes est une collection de solutions grossières. Toutes nos opinions, la plupart de nos jugements, le plus grand nombre de nos actes sont de purs expédients. Le suicide du second genre est l'acte inévitable des personnes qui n'offrent aucune résistance à la tristesse noire et illimitée, à l'obsession, au vertige de l'imitation, ou bien d'une image sinistre et singulièrement choyée¹. »

Selon cet auteur, il suffit d'un seul élément qui pourrait le déséquilibrer pour que l'homme veuille se supprimer. Les suicidés seraient donc dans les deux cas, ceux de Crevel et de E.Teste, des êtres fragiles que nous considérons ici comme affectés de mélancolie, bien que lucides. Le retour vers le néant originel est la seule perspective qui puisse calmer leur angoisse lancinante d'exister. Pour le philosophe Albert Camus contemporain des écrivains surréalistes, le suicide se décline de manière sémantique sous l'allitération « *appel du souci* ». Cet « *appel du souci* » dériverait, chez les individus au mal être certain, d'une angoisse à vivre dans l'absurde :

« La conscience de la mort c'est l'appel du souci et « l'existence s'adresse alors un propre appel par l'intermédiaire de la conscience ». Elle est la voix même de l'angoisse et elle adjure l'existence « de revenir elle-même de sa perte dans l'On anonyme ». Pour lui non plus, il ne faut pas dormir et il faut veiller jusqu'à la consommation. Il se tient dans ce monde absurde, il en accuse le caractère périssable. Il cherche sa voie au milieu des décombres². »

Selon Camus, le périmètre délimitant l'univers à partir duquel se développe la vie serait un champ de ruine dont l'être devrait s'accommoder.

L'acte suicidaire pose néanmoins problème tant l'idée est admissible mais pas l'exécution du geste. Car si tout comme l'écrit René Crevel, le corps possède sa part de lâcheté et d'instinct de survie, il n'est cependant pas si facile de rendre simultanée l'envie de disparaître et la nécessité inconsciente de survivre. Antonin Artaud écrit :

« L'existence construite et sentante de tout homme me gêne, et résolument j'abomine toute réalité. Le suicide n'est que la conquête fabuleuse et lointaine des hommes qui pensent bien, mais l'état proprement dit du suicide est pour moi incompréhensible. Le suicide d'un neurasthénique est sans aucune valeur de représentation quelconque, mais l'état d'âme d'un homme qui aurait bien déterminé

¹ *La Révolution surréaliste, op. cit.*, p. 14.

² A. Camus : *op.cit.*, p. 43.

son suicide, les circonstances matérielles, et la minute du déclenchement merveilleux¹. »

L'espace de l'existence tel que nous la vivons est selon Artaud abominable, c'est-à-dire rempli d'effroi et de laideur. D'où une sorte de dilemme, dans lequel le suicide gagne en réelle valeur que lorsqu'il est exécuté après un mûr raisonnement et non dans une improvisation totale.

Le raisonnement est ce qui « tue son homme ». Michel Corday invité à débattre sur la question l'affirme avec un sérieux et un détachement très solennel. Le suicide doit faire préalablement l'objet d'une décision entre d'un côté l'envie d'en découdre avec la réalité et de l'autre, le besoin d'être rattaché à Soi et aux autres. Et contrairement à l'opinion d'Artaud, une fois les éléments placés sur la balance, si le côté penchant pour le suicide l'emporte, alors, le passage à l'acte devient inéluctable :

« Il ne doit naître que d'une résolution. On devrait non pas s'y jeter dans un vertige, mais s'y déterminer selon la raison. Placer dans un des plateaux de la balance le dommage fait à la collectivité, le chagrin fait à l'entourage, l'horrible difficulté de se donner la mort. Dans l'autre plateau, l'effort d'échapper à l'une des incurables misères inventées par la nature ou par les hommes. Si le second plateau l'emporte, enlevez : c'est pesé². »

Cette allégorie de la balance décrit comment le suicide naît d'une dualité entre la pensée et l'action.

D'autres acteurs de cette enquête consacrée au suicide considèrent de manière moins sérieuse d'ailleurs, que le suicide serait un peu, à l'image du rire, le propre de l'homme, et donc inéluctable. C'est ainsi que pour le professeur Paul Legène, la mort de l'homme serait toujours égale à une sorte de suicide lié au manque d'attention de son propre corps :

« J'ai toujours pensé que la mort était due à une inattention momentanée à la vie. La vie est naturelle à l'homme. S'il meurt, c'est au fond toujours de sa faute : s'il faisait suffisamment attention, il serait immortel. Malheureusement en pratique, l'attention

¹ *La Révolution surréaliste, op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 10.

continue, jusqu'à un âge très avancé, est bien difficile et en général (depuis que nous avons des renseignements authentiques sur l'humanité) les hommes sont morts ; mais au fond, ce fut toujours par une sorte de suicide et par leur faute¹. »

La vie, telle un cadeau offert, serait problématique dans les mains de l'homme qui ne parviendrait pas à la garder en l'état, et finirait par la perdre, faute d'attention.

Louis Aragon conçoit de manière plus manichéenne les enjeux et les conséquences du geste suicidaire. Penser à son auto-suppression n'est certes pas très bon signe mais amène l'homme à se questionner. Ceci dit, il ne faut pas selon lui tarder à prendre une décision, car rien n'est plus insupportable que d'hésiter à faire acte de son choix :

« Ah oui. De toutes les idées celle du suicide est celle qui dépaysé le mieux son homme, après tout. Ceci dit, n'est-ce pas, silence. Tuez-vous ou ne vous tuez pas. Mais ne traînez pas sur le monde vos limaces d'agonies, vos charognes anticipées, ne laissez pas passer plus longtemps de votre poche cette crosse de revolver qui appelle invinciblement le pied au cul. N'insultez pas au vrai suicide par ce perpétuel halètement. Plus bas, cent fois plus bas que celui qui s'étonne et demande pourquoi ce fourneau à gaz ou cet ascenseur, est celui qui comme un pou vorace, ayant compris la grandeur d'un tel destin, vit dans l'ombre du mancenillier sans jamais s'endormir, celui qui vaquant à ses affaires se réserve une heure par jour de funèbre désespoir². »

Si l'on s'en tient au premier degré de lecture de cet extrait, il paraîtrait injurieux au nom de tous les suicidés connus ou anonymes de tergiverser trop longtemps sur une question aussi simple. Cette manière tranchée d'entrevoir le battement entre la vie et la mort, propre à l'écriture du « traité du style » d'Aragon, tente d'éloigner toute réflexion afin d'encourager l'action de l'individu en proie au désir de ne plus être. Le corps et son impulsion l'emporteraient donc en cas de mort.

Mathias Lübeck écrit : « Le suicide provient le plus souvent de l'incompatibilité d'humeur avec soi-même³. » L'humeur régule les sensations de l'âme et les transmet au corps. Si l'âme n'alimente plus le corps de ses sensations, alors l'âme s'auto-suffit. L'amour de soi provoque des crises narcissiques pouvant conduire à la mort. Henri

¹ *Ibid.*, p. 12.

² L. Aragon : *op. cit.*, p.89-90.

³ *La Révolution surréaliste, op. cit.*, p. 9.

Michaux délimite, quant à lui, les enjeux de la vie et de la mort à l'aide d'un constat arithmétique. Bien que philosophique, ce constat possède une empreinte comique voire ironique dans l'exacte mesure où, pour cet auteur, nul doute n'est permis sur le fait que le suicide rejoue à la place de l'âme une nouvelle vie, plus dure encore à supporter que la précédente. Michaux considère alors le suicide comme une relance portée vers ce qui ne peut être détourné : l'expérience de l'existence. Le suicide conduirait indubitablement l'âme vers une répétition insoutenable de la vie. À l'âme de résister à cet « infini turbulent » :

« Le zéro n'existe qu'en arithmétique.
1 de 1 ne se peut retrancher, si 1 est un homme.
Jamais un homme ne cessera d'exister. Je serais persuadé du contraire, je n'achèverais pas ma phrase. À l'instant je joue à pile ou face ma vie : c'est ce qu'elle vaut. Mais j'ai peur ; j'ai peur, étant mort, d'avoir d'une certaine façon encore plus à vivre.
C'est là l'horrible drame de qui se suicide par désespoir et lassitude de tout. Il veut finir avec tout, passer à zéro, et le voilà qui, ce faisant, se remet à sait-on quelle expérience, quelle création, nouvelle vie. Que voulez-vous ? Nous n'avons point d'autre logique¹. »

La mort serait d'après cet extrait de Michaux, le révélateur d'une nouvelle vie, tandis que la vie serait un appel à la mort. Vie et mort seraient liées dans une logique proprement humaine ne pouvant dépasser les limites des connaissances déjà acquises au fil du temps. Le désespoir contiendrait donc en lui-même, et selon Albert Camus, l'illusion et le mensonge du caractère absurde de la vie :

« Si pour échapper à la question angoissée : « Que serait donc la vie ? » il faut comme l'âne se nourrir des roses de l'illusion, plutôt que de se résigner au mensonge, l'esprit absurde préfère adopter sans trembler la réponse de Kierkegaard : « le désespoir ». Tout bien considéré, une âme déterminée s'en arrangera toujours². »

Emil Cioran rejoint René Crevel à propos de la présumée dualité entre l'âme et le corps. Sans le nommer « corps », il définit ce qui englobe l'âme mais ne la dessaisit pas de sa volonté. Aussi, il corrobore d'autres pensées lorsqu'il écrit :

¹ H. Michaux : *Qui je fus, op.cit.*, p. 152-153.

² A. Camus : *op. cit.*, p. 63.

« Nous avons une âme pour la perdre.]... [La volonté d'être tué]... [Aussi nous trouvons-nous en face de cet être impérieux et infirme, qui nous impose ses méandres et ses caprices, et qui, à des intervalles privilégiés, étonnés de ses chutes et des nôtres, nous donne le loisir de le regarder et de le fuir¹. »

Le suicide invite à contempler le corps ou à lui échapper. Mais ce néant n'est-il pas un leurre amenant l'homme vers plus de vie comme le suppose l'écriture de Michaux ? Miguel De Unamuno affirme que la vie serait plus intense après la mort donnée à soi-même :

« La plupart de ceux qui se donnent à eux-mêmes la mort, c'est l'amour qui meurt les bras, c'est le désir anxieux de vie, de plus de vie, de prolonger et perpétuer la vie, qui les pousse à la mort, une fois persuadés de la vanité de leur aspiration². »

Le suicide ne délivre aucune vérité, mais seulement des fragments de réponses et d'observations. Le sentiment à l'origine du suicide demeure bien celui de la mélancolie dans laquelle flotte l'âme non décidée à vivre en union avec le corps.

Eugène Ionesco ne départage pas la vie et la mort mais au contraire les unit suivant un raisonnement pour le moins contradictoire. Il émet l'hypothèse selon laquelle l'homme à l'image de son créateur, Dieu, ne pourrait laisser son image s'éteindre. Ce raisonnement que l'on pourrait qualifier d'absurde croise la croyance et l'ignorance. Les athées, dont les surréalistes, croient avoir une « âme » aussi, sauf s'ils considèrent que l'âme n'est pas éternelle ou du moins pas complètement :

« La mort et la vie sont une seule et même chose. La vie sera vaincue. La mort sera vaincue. La mort et la vie sont les deux faces de la même chose (ou : du même événement). Dieu ne meurt pas. Donc, je ne mourrai pas. Dieu ne meurt pas. Dieu est en moi. Donc, moi je ne mourrai pas. Dieu ne peut pas mourir. La seule chose qu'il ne peut pas. Si (ou : puisque) l'homme est créé à l'image de Dieu, l'homme ne mourra pas. (Dieu ne laissera pas s'éteindre son image.) Je mourrai certainement. Je ne mourrai certainement pas³. »

La vie et la mort pourraient être, outre leur mystère respectif, le lieu d'un passage alterné et répété mais toujours oublié. Saisir l'occasion de s'engouffrer de sa propre

¹ E. Cioran : *Exercices négatifs en marge du précis de décomposition*, op.cit., p. 17.

² M. De Unamuno : op. cit., p. 58.

³ E. Ionesco : *La Quête intermittente*, op.cit., p. 63.

initiative dans la mort est peut-être ce qui mettrait un terme à cette spirale. Jankélévitch suggère que le suicide serait de toute évidence une manière solennelle permettant à l'homme de prendre les devants face à ce qu'il ne maîtrise pas :

« De toute éternité la vie et la mort habitent ainsi l'une au-dessous de l'autre, et nous n'en savons rien ! et rien n'a jamais filtré ! C'est que de l'une à l'autre on ne passe que dans un seul sens, et qu'une seule fois – la première fois – étant toujours aussi la dernière ; rien n'est donc plus « solennel » que l'occasion ainsi offerte¹. »

Pour Maurice Blanchot, le suicide permettrait à l'homme de s'anéantir et de rejoindre son Soi ontologique. La passivité face à la mort subie se transformerait en action dans le cas du suicide. Ce dernier est paradoxalement le signe d'une dérobade volontaire de l'homme décidé à ne plus vouloir être. Nous pourrions alors dire que c'est la volonté de l'homme qui provoque le suicide :

« Se tuer, c'est s'établir dans l'espace interdit à tous, c'est-à-dire à soi-même : la clandestinité, le non-phénoménal » du rapport humain, est l'essence du « suicide », toujours caché, moins parce que la mort est en jeu que parce que mourir, la passivité même, y devient action et se montre dans l'acte de se dérober, hors phénomène. Qui est tenté par le suicide est tenté par l'invisible, secret sans visage². »

Le suicide met en avant-plan la contradiction de la volonté et de l'instinct. Vouloir disparaître requiert chez l'homme dans les derniers moments de son existence, toutes les forces nécessaires permettant l'accomplissement de son action désirée et contre-nature.

fig.106. *Diffusion non autorisée*. Otto Dix, *Le suicidé*. Eau-forte, 1926, 65,1 x 28,2cm.

Et cette volonté exacerbée par les souffrances que lui inflige la vie devient l'objet d'une certaine forme de comique. Jean Bruller (Paris 1902 - 1991) qui écrit « *21 recettes pratiques de la mort violente* » raconte comment il en vint à rater son suicide malgré la juxtaposition des dispositifs mis en place pour parvenir au résultat escompté :

¹ V. Jankélévitch : *L'Alternative*, op.cit., p. 57.

² M. Blanchot : op. cit., p. 56.

« Je préparai mon suicide avec soin. J'attachai une corde à un arbre, penché en haut d'une falaise au-dessus de la Dordogne. Je chargeai un revolver. Me procurai un poison violent. Puis – en présence de la presse – je me passai la corde au cou, avalai le poison, et sautai dans le vide en me tirant un coup de revolver dans la tempe droite. Je croyais mettre ainsi toutes les chances de mon côté. Je n'avais pas prévu que le choc dévierait le coup ; que la balle couperait la corde ; que je tomberais dans la Dordogne ; qu'un pêcheur de truites me ramènerait au rivage ; que cette demi-noyade enfin me ferait vomir le poison !¹ »

L'enchaînement des circonstances aux conséquences comiques se produit grâce à un impondérable au départ de la tentative. Le rendez-vous manqué avec la mort laisse place au sourire. Le sourire apparaît chez le lecteur sous l'effet de sa force imaginative qui décrit le coup manqué malgré la profusion des moyens réunis.

Le courage, la morale, la foi en la vie, la foi en Dieu, l'amour et la haine de l'autre n'influencent pas le choix de l'homme quant à sa décision d'abandonner le monde. Il est un choix formulé au sein de la durée de l'existence précaire. En d'autres termes, l'enjeu que recouvre le suicide est celui de trouver l'absence absolue. Antonin Artaud écrit :

« Je ne sens pas l'appétit de la mort, je sens l'appétit « du ne pas être », de n'être jamais tombé dans ce déduit d'imbécillités, d'abdications, de renoncations et d'obtuses rencontres qui est le moi d'Antonin Artaud, bien plus faible que lui². »

L'angoisse de la vie d'un côté, la plénitude de la mort de l'autre, apparaissent comme les deux marqueurs de l'existence surréaliste. Le suicidaire, à la lumière des écritures surréalistes, accepte l'invitation de la mort pour « s'échapper » de la réalité de la vie en société et rejoindre l'espace spirituel. Le suicide qui se manifeste par la destruction de son propre corps, se manifeste pareillement dans le sens annihilateur de l'écriture surréaliste. Le suicide répond à l'ambiguïté d'une âme ne sachant pas vivre dans la cohabitation du Soi et du monde. Antonin Artaud écrit à ce propos :

« J'ignore ce que c'est que les choses, j'ignore tout état humain, rien du monde ne tourne pour moi, ne tourne en moi. Je souffre affreusement de la vie. Il n'y a pas d'état que je puisse atteindre. Et

¹ J. Rouvière : *Dix siècles d'humour dans la littérature française*, Paris, Plon, 2008, p. 384.

² *La Révolution surréaliste*, op. cit., p. 12.

très certainement je suis mort depuis longtemps, je suis déjà suicidé.
« On » m'a suicidé, c'est-à-dire¹. »

Se suicider revient à accepter de mourir pour espérer vivre autrement. C'est chercher une autre forme de vie afin de s'affranchir des limites matérielles du corps. Mourir volontairement afin de s'effacer, c'est reconnaître le vide de l'espace réel. C'est aussi rejeter l'ennui de sa solitude et de sa mélancolie :

« Heureux qui ne connaît pas ces défaillances intérieures qui saisissent l'âme au milieu de son activité, ces moments de lassitude et de découragement où l'on s'ennuie de vivre, de chercher, d'espérer, où l'on aspire à n'être plus homme, où l'on voudrait dormir, être plante, ne plus se conduire mais être conduit, n'être plus chargé de soi-même, tenu de représenter un rôle, de faire toujours quelque chose...]... [La liberté aspire à redevenir nature, à redescendre dans l'échelle de l'être². »

fig.107. *Diffusion non autorisée*. René Magritte, *La défaite*. Gouache sur papier, 1926,
dimensions inconnues.

À la différence de la figure 106, cette gouache de Magritte montre sans détour l'envie suicidaire du personnage à l'avant-plan. Le visage féminin du personnage peut hypothétiquement symboliser celui de sa mère, car celle-ci se suicida lorsqu'il était âgé de treize ans. Il est possible que cette gouache nommée *La défaite* possède une signification qui aille dans le sens de cet événement traumatisant. Le point marquant de cette œuvre est la contingence de la tête inclinée en avant-plan et le basculement d'un pion d'échec présent en arrière-plan. Les deux semblent se mouvoir simultanément alors que l'espace d'une pièce vide les sépare. Le point de bascule se situe au niveau des yeux fermés du visage féminin, c'est-à-dire à la règle d'or (œuvre très académique). Le terme d'échec est sous-jacent au titre de l'œuvre « *La défaite* ». Il s'agirait d'en finir avec l'échec ressenti comme personnel d'une vie menée à admettre sa propre « défaite ».

À la manière d'une « défaite », conformément au titre de l'œuvre de René Magritte, l'homme suicidaire se retourne volontairement contre son instinct en voulant aller vers l'inconnu de son origine. Échapper à la vie en privilégiant la destruction du corps et la

¹ *Ibid.*

² H. F. Amiel : *op. cit.*, p.166.

subsistance de l'âme, c'est fuir la réalité du monde pour habiter l'espace spirituel supposé de la mort. C'est s'abandonner :

« Il est vrai. Je ne me suis pas tué [...] Je suis vivant. Tout comme un autre : je ne dis pas cela pour m'excuser. Je ne me suis pas tué, non faute d'y avoir pensé. Tout à l'heure encore. Tenez, je me disais pourtant ce serait d'une simplicité enfantine. Cela chasserait si bien plusieurs pensées. Et je suis seul témoin de ce que cela comporte. Je ne me suis pas tué, et tout ceci sombre dans un ridicule écrasant¹. »

L'homme suicidaire est l'être de l'instant qui refuse d'accepter l'avenir dans sa durée, dans sa fréquence et dans son rythme. Le suicidaire est arythmique, il vit avec gravité l'instant présent dans la joie et anticipe l'instant suivant dans l'effroi :

« « Tout est rien » ; rien n'est. L'une et l'autre formule apportent une égale sérénité. L'anxieux, pour son malheur, reste entre les deux, tremblant et perplexe, toujours à la merci d'une nuance, incapable de s'établir dans la sécurité de l'être ou de l'absence d'être². »

Le suicide donne accès à l'intimité absolue de Soi et l'homme peut le saisir à n'importe quel instant de sa vie. En création plastique et littéraire, l'acte suicidaire prend les traits d'une quête d'identité.

¹ L. Aragon : *op. cit.*, p.88-89.

² E. Cioran : *De l'Inconvénient d'être né*, *op.cit.*, p. 15.

Conclusion

Arrivés à la fin de nos recherches, nous devons désormais réunir nos principales découvertes dans le but d'unifier le sens de notre discours. Nous nous soumettons donc volontiers à cette exigence de clarté en synthétisant maintenant nos différentes approches. Jusqu'à présent, nous avons parcouru bon nombre de chapitres sous forme de thématiques, afin de cerner le mieux possible les correspondances cachées entre le surréalisme d'une part, le comique et le tragique d'autre part. A cette nécessité de séquencer nos chapitres sous formes de thèmes, nous nous sommes également efforcés de définir le plus adéquatement possible les notions qui entourent notre problématique initiale. Afin de répondre à nos interrogations, nous avons présenté au cours de notre première partie, les thèmes les plus représentatifs du courant surréaliste à ses débuts. C'est donc depuis la première partie, que nous avons construit notre réflexion en trois autres grandes parties. La deuxième partie se rapporte aux facettes comiques présentes dans les écritures surréalistes et à ses origines secrètes. Avec la troisième partie réservée aux dimensions tragiques du surréalisme, nous dressons l'antithèse du chapitre précédent. Enfin, nous établissons en dernier lieu la synthèse la plus juste quant à l'étude d'une possible union tragi-comique au sein du courant surréaliste. Durant l'écriture de ces vingt-huit chapitres articulant nos quatre parties, des analogies sont apparues comme évidentes, corroborant une correspondance effective entre les genres comiques et tragiques et le courant surréaliste.

Nous espérons ainsi apporter humblement quelques nouveaux éclairages sur l'interprétation des textes surréalistes de la première époque. Nous sommes tout à fait conscients que notre approche n'est pas celle d'un historien d'art mais davantage celle d'un philosophe amoureux de littérature et de peinture. Le sens littéraire et esthétique qui se dégage des œuvres surréalistes mérite à nos yeux d'ouvrir le champ et de compléter des connaissances historiques déjà fort nombreuses. Durant ce travail, le but de nos recherches a eu pour objectif de réunir un corpus de textes parmi les auteurs les plus érudits. Ces textes, en dehors de toute considération chronologique, nous ont intéressés pour la résonance qu'ils apportent à la lecture des écritures surréalistes. En effet, il nous a toujours semblé légitime d'accorder une priorité à la concordance du sens des textes, plutôt qu'à leur date d'apparition même si l'historicité en littérature tient aussi une très grande importance. A notre problématique initiale nous avons donc cherché méthodiquement les meilleures réponses possibles depuis l'esprit qui anime le contenu des ouvrages répertoriés dans notre corpus bibliographique.

Notre première partie concerne les principaux attraits du surréalisme. Il était nécessaire de présenter le surréalisme comme un courant d'idées et non comme une Ecole Académique d'un style nouveau. A la question : le surréalisme est-il optimiste ou pessimiste nous répondons sans hésiter qu'il est pessimiste. Il n'entrevoit aucune autre issue que celle d'une destruction des convenances qui sclérosent le regard des hommes sur leur quotidien. L'échelle de valeurs des sens éclaire la démarche littéraire du courant surréaliste. Comme on pouvait s'y attendre, cette anarchie est violente et nourrit une grande part d'illusion comique. Les auteurs s'en donnent à cœur joie afin de détricoter sous forme de boutades, la trame conventionnelle de chaque chose existante. Que ce soit Magritte qui remet en cause la logique sémiotique de l'alphabet et des images qui s'y rattachent, ou Eugène Ionesco qui fait le récit de ses réminiscences d'enfant quant à ce qui stimule sa création, l'on constate vite que le surréalisme marque les esprits d'une empreinte intellectuelle exceptionnelle.

C'est cette « intellection » qui nous a séduits très tôt dans nos recherches. La réflexion des surréalistes rejoint celle des aristotéliens et des platoniciens, celle des défenseurs du corps et de la raison. Breton, Nougé, Masson, De Chazal, etc... tous ont transcendé le fruit de leur éducation classique en redéfinissant « leur » langue française. Sous forme d'expérimentations heureuses, le courant surréaliste a su trouver un espace lui appartenant pleinement par la suite : celui d'un carrefour où se joignent et se séparent les phénomènes de la vie. Souvent, grâce à l'exercice de l'auto-analyse (comme en témoignent les autobiographies de Dali, d'Ionesco, de Masson etc.), les surréalistes convergent vers un même et seul point : la tentative de création d'un nouveau sens de cette vie absurde. A cette observation s'ajoute la question fondamentale suivante : comment créer ce sens nouveau et de comment ne pas s'en lasser ? Comment redonner du sens à la vie absurde ? Une somme considérable de réponses est faite et déclinée du ton le plus grave au plus léger. Les contradictions générées par cette anarchie des sens ne permettent pas d'obtenir des réponses claires à des questions souvent trop abstraites. Mais les réponses sont nombreuses et les styles variés. Le point commun à toutes ces réponses réside dans le sentiment que le lecteur ressent en lisant les auteurs surréalistes : l'assurance d'une part de vérité dans la formulation des réponses données aux grandes questions. Cette assurance est, comme nous le verrons un peu plus loin dans cette conclusion, comique et tragique à la fois. C'est en ne prétendant prêcher aucune vérité, que les surréalistes finissent malgré tout par formuler une certaine forme de vérité.

Il va de soi que la littérature et les arts plastiques ont donné son lustre au courant surréaliste. A l'aube du XX^{ème} siècle, les représentations surréalistes allient l'imaginaire à la figuration matérielle la plus basique. L'imagination donne vie à une réalité intime et éclaire les nombreux fantasmes de ses artistes. En cela, le surréalisme place le curseur de l'imagination plus haut que nul autre courant ne l'avait encore jamais fait. Les écritures et les images issues de cette mise en valeur de l'imagination rejoignent pleinement les intentions autrefois romantiques afin d'éclairer une réalité vécue de l'intérieur et remplie de sentimentalité. C'est cette connotation sentimentale qui rend la lecture des écritures surréaliste encore plus originale. La représentation surréaliste attire alors l'attention du lecteur ou du spectateur vers un questionnement suscité expressément par l'auteur ou l'artiste lui-même. Cette connotation sentimentale reflète également la curiosité de la science psychanalytique à rechercher les frontières existantes entre les pensées conscientes et inconscientes. Dévoiler la part de mystère ancrée dans leurs propres pensées semble faire partie des missions que se sont assignées les surréalistes. A cette considération, l'effort d'imagination permet ce processus.

Telle une équation mathématique, il s'agit clairement pour Breton et le bureau des recherches surréalistes de parvenir à unir le concret avec l'imaginaire. La solution est trouvée grâce à la métaphore. La métaphore, dont la principale qualité permet d'unir la pensée voyageuse à la pensée sédentaire, forme le pont qui facilite la circulation d'une rive à l'autre de l'esprit. Les devinettes constituent alors avec les glossaires, les nouveaux outils œuvrant à la transformation de la pensée classique vers celle du surréel. De même, les gravures découpées et collées sur papier par Max Ernst témoignent de cette perte de repères où le sens se renouvelle de manière hasardeuse au gré de mises en rapport souvent incongrues. La métaphore constitue donc l'un des principaux leviers que le surréalisme utilise dans sa quête de sens nouveau. L'analogie qui court-circuite le cheminement logique des choses est d'autant plus appréciée qu'elle symbolise également une forme d'entrave à la raison. La raison est donc clairement mise à mal comme l'explique assez bien le titre de l'ouvrage « *L'Esprit contre la raison* » de René Crevel, la raison apparaissant pour les surréalistes comme une voie sans issue ne permettant pas de libérer les forces insoupçonnées de l'esprit. De ce point de vue, toute forme de sagesse fut balayée d'un revers de main comme l'atteste le titre lui aussi très évocateur de l'ouvrage « *Le Rebelle du surréalisme* » d'André Masson.

Les notions de vie et de mort présentes dans les écritures surréalistes sont les premiers marqueurs de notre rapprochement avec les genres comiques et tragiques, vie et mort. Cet aspect très particulier conçoit la vie comme éternelle mais liée avec la mort. Le concept de la vie et la mort rapprochés du jour et de la nuit nourrit également une méthodologie d'analyse des rêves. Freud fut (avec Bachelard) à cette occasion le guide qui indiqua la voie à suivre au-delà de tout rationalisme. Analogiquement à la photographie qui était déjà contemporaine des surréalistes, l'image surréaliste peut se comparer au négatif du cliché. Dali, De Chirico et Tanguy sont les peintres qui ont le plus illustré l'onirisme. Dali est un personnage hors-norme, si on lit au premier degré ses autobiographies. Il est un cas très à part dans nos recherches notamment à propos du rêve, car il lie de manière très étroite sa frivolité habituelle à ses réminiscences nocturnes. Ce rapport est tellement intense que nous avons encore du mal à délier le vrai du faux, la part de « délire » à celle de la « probabilité ». A partir de certains discours « Daliniens » l'on peut soutenir que le rêve sert de trop-plein aux émotions fortes. Le fil conducteur de ses ouvrages retrace généralement de nombreuses anecdotes comiques. Ces anecdotes lui servent d'exutoire afin d'épurer toujours davantage sa peinture. D'une main, il relate avec la plume ses émotions personnelles vécues en rêve et à diverses expérimentations, et de l'autre il peint sous une lumière tragique la condition humaine tiraillée entre ses états d'âme et les dysfonctionnements du corps. Le rêve est donc une affaire de synthèse. Le surréalisme et le rêve établissent chacun l'indispensable synthèse entre les significations oniriques et logiques. Tous deux partagent en commun une même volonté : celle de vouloir se libérer de la réalité pour vivre dans la fiction.

La fiction faisait précisément l'objet de la deuxième partie de nos recherches. Les auteurs théoriciens ou simples essayistes qui ont particulièrement retenu notre attention quant à la définition du genre comique ont été Claude Saulnier, Charles Lalo, ainsi que Marc Chapiro. La dimension psychanalytique de leurs écrits nous a intéressés car elle amène à nos yeux une grande part de similitude avec notre première interprétation des écritures surréalistes. Rapprocher le concept de l'irréalité avec le genre comique a constitué le travail de ces trois auteurs. Nous avons corrélé à notre tour leur thèse avec une approche surréaliste, en comparant leurs définitions à certains témoignages ou poèmes trouvés chez les poètes proches d'André Breton. Le fait que l'irréalité corresponde à une réalité naissante renforce le pan de l'imagination déjà découvert en première partie de nos investigations. A cette constatation s'en ajoute une autre : celle qui démontre qu'après

avoir cassé les codes classiques de la perception, il a fallu en créer de nouveaux qui en ont étonné beaucoup. Cette surenchère annonce inévitablement une infiltration comique observable sous forme d'excès de conscience (ce que Chapiro nommera « le luxe du réflexe psychique »).

L'infiltration comique se retrouve dans la confusion des certitudes. L'imagination fantaisiste des surréalistes profite de cet étroit passage pour transgresser les certitudes les plus ancrées dans le temps et les transformer en doutes. Tout cela amène *de facto* à des pensées qui se multiplient et font du sujet comique un intellectuel à son insu. Cette identité intellectuelle est visible dans les œuvres de Dali notamment avec « *le coiffeur attristé par la persistance du beau temps* » où le personnage central semble paniqué par ses propres pensées. Cette œuvre illustre comme de nombreuses autres, une forme de symptôme psychologique où les personnages n'agissent que mentalement. De ce fait, nous concevons la notion de comique sous une forme d'immobilité d'actions. L'être comique est victime de la confusion de ses propres idées et s'isole du monde environnant au point même de se confondre avec ce dernier. Il n'habite plus le monde, c'est désormais le monde qui l'habite comme l'atteste l'œuvre de Masson « *le fauteuil de Louis XVI* ». L'être comique dépeint par le courant surréaliste illustre ainsi deux points de vue opposés mais néanmoins complémentaires ; l'opacité de ses pensées et la transparence d'un corps qui s'efface. Ce chiasme entre intellection et action imprègne bon nombre de nos lectures. Dali encore et toujours illustre ce chiasme. L'unité de l'homme est un leurre que le surréalisme dénonce par l'antagonisme action/intellection comme l'atteste l'œuvre de Magritte « *Le sorcier* ».

De cette dualité naît l'incongruité du masque sérieux. Le bureau des recherches surréalistes utilise souvent l'aspect policé et sérieux pour mener des enquêtes orientées vers des sujets tabous tels que la sexualité et le suicide. Sous ce masque se cache selon nous une grande part de bouffonnerie mêlée à de la mélancolie. Ce que nous nommons les insuffisances « mélan-comiques » constituent la fusion d'une extrême lucidité et d'une immense tristesse. Les auteurs romantiques sont ceux qui ont analysé le mieux cet aspect de la personnalité humaine. Leurs successeurs, les surréalistes, parvinrent à exprimer avec tout le sérieux nécessaire leurs idées fantasques. Les poèmes de Michaux comme celui de « *Charlie, réaction contre le romantisme* » est un modèle du genre comique et sérieux à la fois. Evoquer avec force et légèreté le parcours improvisé de Charlie et de sa victime (un policeman), constitue une forme de bouclier protégeant son auteur de ses pensées imaginaires. Le sérieux est donc le garde-fou de la représentation surréaliste, et en renforce

tous les simulacres. Néanmoins le masque du sérieux peut tomber pour laisser apparaître la vraie nature du comique. Le lecteur est donc tiraillé entre deux possibilités ; s'attacher à l'aspect sérieux du récit ou bien démasquer la force imaginative et comique incluse dans ce récit. Le sérieux altère le contenu du récit ou de la représentation. Il met en contradiction le fond et la forme de l'écriture.

Une pointe de mélancolie parsème également l'aspect comique des écritures surréalistes. La mélancolie affecte les surréalistes par une exacerbation de la conscience. Cette exacerbation est davantage une force qu'une faiblesse, ce qui justifie notre refus de l'envisager sous l'angle tragique. Bien qu'elle soit une force négative et invisible, parfois décriée par les anciens comme une maladie, la mélancolie concourt au renforcement de l'âme humaine en l'immunisant, paradoxalement, contre toutes les dépressions. Cet important aspect permet de faire coïncider la volonté de tendre vers une réalité intérieure avec les fonctionnements réels de la pensée. Tel un ciment, la mélancolie lie solidement l'hétérogénéité des sentiments négatifs pour former un bloc. Pareillement, le surréalisme surmonte chaque difficulté de la même manière que l'être mélancolique. Les auteurs surréalistes s'emparent du sentiment mélancolique pour la vertu qu'il leur procure, c'est-à-dire une vaccination contre le malheur mais aussi contre le bonheur. Cette préférence consistant à vouloir éviter tout type d'affect heureux et malheureux leur permet d'approcher une certaine forme d'ataraxie.

Cette indétermination des émotions nous amène naturellement à l'état d'ennui que nous considérons comme un relâchement total de toute pensée. René Crevel a soutenu dans ses écrits que l'ennui devait faire partie du chemin de croix que rencontraient les hommes durant leur existence. L'ennui, cette facette de la personnalité humaine, inspire très peu les surréalistes. Elle signifie une forme de vide ou de volonté inoccupée. Jankélévitch et Schopenhauer ont été les philosophes qui avant et pendant la première ère surréaliste ont écrit sur ce sujet. L'ennui est un état de prolongement de la mélancolie, qui se confirme par une baisse de l'activité physique et d'une mise en abîme de sa propre volonté. Crevel évoque par exemple son âme comme étant « offusquée et obstruée » par ses propres organes (alors que pour Michaux ces mêmes organes sont des « substances lâches »), affirmant plus loin le fait « d'un retour sur nous-mêmes » auquel nous force l'adversité de l'ennui. Ce retour sur soi-même, résumé par Michaux, enthousiasme le bureau des recherches surréalistes, appelant ainsi le désir formulé par Ionesco : l'immobilité de l'être consécutive à la renonciation.

L'enthousiasme des surréalistes pour comprendre l'ennui et parvenir à s'en soustraire passe peut-être par la technique de la répétition. La répétition n'est pas simplement une facilité leur permettant d'amplifier certains effets grotesques de leur propos ou de leurs illustrations, elle constitue surtout le signe d'une volonté de redondance qui ne doute pas d'elle-même. La répétition des termes chez les poètes surréalistes permet au sens courant du langage de se libérer. A chaque nouvelle répétition, les poètes surréalistes s'approchent d'une image plus « primitive » du signifié de chaque mot, reléguant le sens général de leur poème à une réalité naissante. Les illustrations « Pour le surréalisme, numéro spécial de la revue Variétés » créées par Max Ernst sont comiques car elles démontrent que le sens primitif de chaque chose peut être transposé aux représentations les plus variées qui existent. Différemment d'Ernst, Magritte et son œuvre « Le mois des vendanges » confère une connotation effrayante à la répétition et cela parce que les visages répètent une même identité. Cette différence d'interprétation, quant à la « mécanique » qu'opère la répétition, démontre que répéter une même chose n'est pas obligatoirement anodin. Au contraire, ceux-ci profitent de cette rhétorique offerte par le langage pour mettre à l'honneur la bizarrerie de la duplication des motifs et en jouir. Jouir d'un sens personnel découlant de leur conception de l'univers, ou bien s'abandonner à toute genèse de sens tel le geste répété d'un silex frottant contre un autre afin de faire jaillir une étincelle de lumière.

Si l'étude du genre comique à partir des écritures surréalistes permet des rapprochements surprenants, il en est exactement de même pour son pendant le tragique. Il nous est nécessaire de nous référer d'abord aux grands auteurs philosophiques du romantisme pour définir ce que représente ensuite la dimension tragique au début du XX^{ème} siècle. Les noms de Von Schiller, Kierkegaard, Schopenhauer, Richter, Nietzsche et Hegel confortent l'idée que notre conception du tragique est bien celle dont les surréalistes s'imprègnent à leur époque. On met en correspondance Monnerot, Maeterlinck, Cioran et Freud. Notre intention consiste en ce début de nouvelle partie, à mettre en évidence les similitudes entre les événements tragiques et le réel (que nous définissons comme transcendance de la réalité). Naître est le verbe qui selon plusieurs sources romantiques génère l'événement principal de la tragédie humaine. La naissance et la vie qui en découle forment la globalité de la destinée humaine dont les surréalistes souhaitent se soustraire. Cette dimension tragique que la vie incarne à elle seule, et sur laquelle les surréalistes ne peuvent faire l'impasse, ne cesse de mettre en exergue la méconnaissance des hommes sur

les énigmes qui constituent leur univers. Pour les artistes surréalistes, la genèse de toute création devient alors également tragique, accouchant d'une forme de vie.

Nos lectures successives sur le genre tragique font découvrir que les romantiques et les surréalistes se trouvent unanimement d'accord avec l'idée d'une chute de l'homme provoquée par ses actions irréfléchies. Ce destin est modernisé par les surréalistes pour donner lieu à une nouvelle interprétation du genre tragique. Cette nouvelle interprétation part du postulat (Freudien puis Lacanien) que toute action du corps est irréfléchie, c'est-à-dire dénuée de toute forme de conscience. C'était ainsi que cette nouvelle posture du corps de l'homme va déterminer en grande partie la nature joyeuse ou malheureuse de sa destinée. Néanmoins, vivre joyeusement ou tristement n'enlève aucunement le caractère tragique de la vie. Les verbes agir et réfléchir deviennent, un peu à la manière des vases communicants élaborés par Breton, intimement liés aux enjeux auxquels l'homme doit faire face. Le désir est en première instance, le moteur tragique de l'action chez l'homme.

Compte tenu du fait que la puissance tragique s'exprime par le biais du corps et de sa représentation, nous légitimons une fois encore notre choix d'avoir inclus la joie comme relevant du tragique et non du comique. Deleuze ainsi que De Unamuno sont deux auteurs qui ont orienté notre opinion vers le caractère tragique de la joie. Pour eux, comme pour la plupart des surréalistes, l'expression de la joie dans l'écriture et la peinture passe par ce que nous osons appeler un « soulèvement de Soi ». Ce soulèvement est spontané et éphémère, il est le signe concret d'une acceptation positive de ce qui n'a pu être autrefois admis par la conscience. Ce soulèvement signe la victoire de l'homme sur sa destinée, c'est-à-dire éclaire ce que Unamuno décrit comme un « amour effréné de la vie ». Selon Reverdy et Eluard, la joie très brève, exprime le sentiment fugace qu'il ne manque rien à la vie. Ce moment intense illusionne l'homme sur sa condition de finitude qui est alors temporairement mise de côté. Dans le prolongement de nos constatations nous osons affirmer que la joie témoigne de cet état de complétude tant désiré chez les surréalistes, mais n'exclut pas le sentiment tragique du monde et le sentiment de précarité de la condition humaine. Ce ravissement des sens (ou cet oubli de la finitude), est à nos yeux un recouvrement de la conscience par l'inconscience qui conduit directement à l'humour.

L'humour, auquel Breton a d'ailleurs consacré une anthologie, complète notre démonstration quant au caractère joyeux des écrits surréalistes. Nous avons décidé d'opposer l'humour au genre comique afin de mieux faire ressortir leur différence. Il

apparaît évident que tous les deux véhiculent respectivement l'activité consciente et inconsciente. Ce qui nous encourage à réaffirmer que ces deux manifestations n'ont pas la même signification. L'humour, qui représente « la conscience dans le métro », selon Jankélévitch, se détache nettement du genre comique qui ne conduit à rien d'autre qu'une simple et décevante « sédentarisation » des signifiés. L'œuvre peinte de Magritte « Les grands voyages » symbolise l'humour qui ne se fixe sur rien d'autre que sur la mobilité des sensations. Le prolongement de sens, la transhumance de signifié en signifié, le départ vers un sens encore non déterminé, sont autant de motifs qui invitent les surréalistes à partir à l'aventure offerte par l'humour. Le surréalisme et l'humour fusionnent ainsi régulièrement dans nos lectures où l'on ressent une dynamique constante qui pourrait se résumer à traverser la langue et en décrocher des fragments de sens à chaque détour de phrase pour ensuite les réintroduire dans la construction d'un récit en cours.

Le rire est la résultante naturelle de ce vagabondage entre les repères littéraires et sémiotiques. Inévitablement notre étude ne pouvait s'y soustraire même si le rire n'est qu'une résultante et non une esthétique propre au surréalisme. Ce qui nous a intéressés dans le rire sont les circonstances qui conduisent à ce déchirement du corps et de la raison. La représentation plastique de ce déchirement ou de cette séparation subite du corps et de la raison se résume en « Une panique au Moyen-âge » de Magritte (tableau que nous trouvons d'ailleurs très singulier), ou encore à travers le portrait de Von Kleist peint par Masson (où le visage apparaît de manière très baroque comme éclaté depuis l'intérieur). Nous retiendrons principalement de ce chapitre, le poème d'Eluard s'intitulant « Bouche usée ». La lecture de ce poème laisse entrevoir de manière détournée que l'ombre du rire fait toujours planer au dessus de ses victimes la notion de dégradation ou de ruine. La manifestation du rire peut ainsi s'apparenter à une forme de mort. Pour cette raison, nous le rangeons du côté tragique de l'expérience humaine. Certaines personnes hilares finissent parfois leur vie sur une expiration ultime. Sur cette image « de mort de rire » nous pouvons alors accéder à l'ultime étude du genre tragique.

Le point d'orgue de l'étude sur le genre tragique, est le chapitre dédié à la mort. Les auteurs surréalistes, conçoivent étrangement la mort comme une libération de la vie, alors que l'on aurait pu s'attendre au contraire. La mort les fascine au lieu de les effrayer comme en témoignent les écrits de Maeterlinck et de Cioran. Suivant la figure de l'oxymore, nous pouvons affirmer sans trop de risque d'erreur que la vie inquiète, épuise et démoralise les surréalistes, alors qu'à l'inverse l'idée de la mort les revigore et stimule leur imagination.

A lire attentivement l'avis de chacun à ce sujet, l'idée d'un « océan de joie » (cf. Maeterlinck) semble les attendre au-delà de la vie. Ce qui, pour le lecteur non averti, apparaît totalement délirant pour deux raisons. La première consiste en cette absence de crainte liée au phénomène de la mort alors que cette dernière se concrétise par la disparition. La seconde raison est la croyance en une sorte de « repos éternel » qui se rapproche de la croyance religieuse. La mort ne fait donc pas peur aux surréalistes, au contraire, elle provoque une attirance. Le sujet de la mort dans l'écriture surréaliste nous donne cette impression générale que plus rien n'est à craindre désormais, hormis le caractère absurde de la vie.

Etant passé des deux côtés opposés de notre recherche (c'est-à-dire aux genres comiques et tragiques) et ayant mis en lumière plusieurs de leurs caractéristiques importantes, nous en arrivons à notre dernière partie. L'union du comique et du tragique ne s'inscrit pas comme une simple évidence. Nous préférons parler d'imbrication plutôt que d'union pour la simple raison que le surréalisme en plus d'être fortement influencé par le romantisme, comporte également une part importante de symbolisme. L'unité dramatique du surréalisme n'existe qu'à partir de la différence comique et tragique de ses écritures. Cette unité n'a donc de réelle valeur que grâce à la césure qu'elle inclut. L'ensemble des écritures surréalistes a défini la construction de cette unité dramatique. L'intérêt de cette unité symbolique se situe aux points d'ancrage qui œuvrent à l'illusion de cette union que l'on peut désormais rapprocher du désir utopique de « surréalité ». Avertis par la présence redondante du simulacre, notre intention de comprendre le fonctionnement réel du mode de pensée des surréalistes à partir des dimensions tragi-comiques, s'érige depuis la notion centrale d'esprit. Cette notion contemporaine des surréalistes gagne en importance grâce au « Mot d'Esprit » de Freud.

Notre approche très parabolique se poursuit tout au long de cette partie, dont les notions sont abstraites. L'esprit, y est jugé comme un espace tiers, au lieu où apparaîtrait l'unité surréaliste. Il renferme les états d'existence comique et tragique de l'homme. Afin de démontrer notre vision des choses, nous nous sommes attachés aux caractéristiques médianes situées entre cet espace tiers et ces manières d'être que sont le comique et le tragique. Très vite, nous avons décelé l'ironie et la plaisanterie comme les « ingrédients » incontournables œuvrant à l'existence d'une unité tragi-comique. A l'image de l'eau et de l'huile qui ne se mélangent pas l'un avec l'autre, ces ingrédients (l'ironie et la plaisanterie) ne se mélangent pas mais peuvent néanmoins former des ponts « sémantiques » entre eux.

Autrement dit, le surréalisme n'est qu'une affaire d'alchimie pouvant donner lieu à de nouvelles visions, rendues possibles par une remise en question des perceptions classiques. Le « ciment » tragi-comique ré-agrège et met sur le même plan des valeurs que les surréalistes ne veulent plus entrevoir comme opposées.

L'ironie, dont la période la plus faste fut celle du romantisme, (nous retrouvons de nombreux ouvrages qui lui furent consacrés par Hegel, Kierkegaard, Richter et Schopenhauer) est remise à l'honneur par l'écriture surréaliste. Les surréalistes l'emploient dans le seul but de faire douter les lecteurs de la véracité de ce qui est communément admis. L'interrogation du lecteur constitue le pôle actif de l'ironie surréaliste auquel on peut ajouter les caractères antisociaux et égoïstes des auteurs qui l'utilisent. L'ironie, qui est censée mettre à jour la vérité, est, dans le cadre de nos lectures surréalistes, immédiatement accompagnée par la nature fantasque des sujets décrits par leurs auteurs. Le lecteur est donc certain d'être immergé totalement dans la réalité intérieure de l'auteur. Métaphoriquement, l'ironie est employée par les surréalistes comme une sorte d'hameçon, afin d'emporter plus sûrement le lecteur vers la vérité personnelle de son auteur. Cette constatation confirme ce que nous pensions déjà lors de notre première partie, quant aux intentions très claires de ne respecter aucune règle académique pour parvenir au résultat escompté. Lire Masson, Breton, De Chazal, etc... revient à s'identifier à leurs visions personnelles de la vie et à en apprécier toute l'originalité. En définitive, nous percevons l'ironie surréaliste comme étant l'un des deux fleuves spirituels du tragi-comique.

L'originalité du récit surréaliste comporte une autre forme de jeu d'esprit ; la galéjade. La galéjade, que nous avons volontairement identifiée au witz romantique (et dont l'ascendance romantique corrobore encore davantage l'impression d'un héritage des valeurs romantiques héritées par les surréalistes) constitue la pointe saillante du surréalisme. Witz et mot d'esprit s'accordent tous deux à isoler puis à transcender la signification des mots, de sorte que l'on peut écrire tout et son contraire sur la base d'un seul et même concept. Le witz et le mot d'esprit partagent l'image d'une fugue de l'intuition pour échapper à la raison et d'un besoin de respiration du langage en dehors de toute logique (cf. le terme de « Verger fou » décrit par René Char). Le witz est au cœur de l'humour surréaliste, il en est son moteur. Il s'agit avec le witz de déplacer discrètement le centre de l'attention vers d'autres choses, pour permettre à l'inattendu d'apparaître. Le glissement de sens s'opère ainsi comme par magie, le rire se manifestant au moment de la surprise finale. A l'inverse du doute suscité par l'ironie, c'est dans une confiance aveugle

accordée à la sémantique et à ses nuances de significations que se concrétise le witz (ou sa version moderne de « mot d'esprit »).

L'ironie et le witz possèdent donc des propriétés sémantiques différentes et complémentaires que les surréalistes utilisent à bon escient dans leur conquête de la supposée surréalité. Mises côte à côte, l'ironie et le witz divergent totalement. Jouant de la métaphore par nécessité de clarté, nous pouvons affirmer la chose suivante à propos de ces deux rhétoriques : le tissage de ces deux fils est l'unique façon d'élaborer de l'étoffe surréaliste. Aujourd'hui encore cette étoffe reste entière parce qu'elle est fabriquée depuis un mélange de valeurs opposées. Ce tissage des fibres hétérogènes contribue à la formation d'un tissu imaginaire appelé surréalité. Ce tissu ne s'usera pas sur les bancs de la raison. Toutes les explorations ultérieures approfondissant celles que nous venons d'évoquer (c'est-à-dire l'approche littéraire et artistique de la notion abstraite d'esprit) auront pour principal mérite d'accroître le rayonnement extraordinaire du surréalisme.

Il nous apparaît normal d'achever l'ensemble de nos recherches sur la question du suicide. Le thème du suicide est représentatif de l'esprit dramatique du surréalisme, car il alterne le désir et la peur de « se » faire mourir. René Crevel et Antonin Artaud représentent les deux grandes figures de cette époque qui ne résistèrent pas au passage à l'acte. Il a été dit qu'il s'agissait « de suicidés de la société », nous ne le pensons pas. L'enquête de la Révolution surréaliste illustre clairement que les acteurs du surréalisme prétextent le suicide pour déplorer la vie telle qu'ils la vivent. De cette manière, il apparaît très clair que l'envie suicidaire n'émane pas seulement de la société, mais surtout d'une disposition psychique malade. L'on ne se suicide pas pour des ennuis extérieurs à soi-même, l'on se suicide pour des problèmes propres à soi et récurrents. De ce point de vue, le suicide serait, suivant notre logique, la finalité parfaite du genre comique, puisqu'elle supposerait la disparition des états d'âme. Cependant, le suicide passe aussi et obligatoirement par la destruction du corps, d'où le tragique qui apparaît lui aussi. Ces deux faits propres au suicide (l'un le souci de l'âme, l'autre le devoir d'abîmer son corps) forment la synthèse parfaite du drame qui contribue à cerner ce chiasme ambivalent et redondant des nombreux témoignages surréalistes.

L'étude que nous terminons à présent a eu pour objectif de considérer et de circonscrire ce que nous nommons les « genres » comiques et tragiques à travers un ensemble de textes issus des premières écritures surréalistes. Des textes antérieurs et

ultérieurs à cette période étudiée sont venus renforcer notre hypothèse de départ et étoffer notre tentative de circonscrire des thèmes choisis. Revenir aux philosophes romantiques allemands nous a été d'un grand secours pour comparer leurs interprétations et leurs définitions avec celles des surréalistes. Faire appel à des auteurs contemporains a également éclairé nos intuitions et parfois même conforté certaines d'entre elles. En effet, la réflexion littéraire dans son absolu ne connaît pas d'historicité contraignant les libres penseurs à devoir choisir des sujets de leur temps. L'esthétique surréaliste nous a démontré qu'elle reste et demeure intemporelle.

En somme, nous entrevoyons la correspondance des écritures surréalistes avec les genres comiques et tragiques comme problématique. Chaque libellé de notre étude renvoie naturellement à une certaine complexité de points de vue et de notions. Nous ne prétendons pas les définir de manière encyclopédique. Néanmoins, nous nous sommes efforcés d'en esquisser les contours le plus précisément possible en faisant appel aux perceptions de leurs manifestations. La seule certitude qui domine après nos nombreuses mises en relation successives, d'ordre littéraire, iconographique, psychanalytique et philosophique, réside dans l'importance que revêt le commutateur conscience/inconscience dans l'élaboration des écritures surréalistes de la première époque sur leurs lecteurs.

C'est ainsi que s'achève notre traversée du surréalisme et des ses différents genres. Nous pensons en toute humilité, avoir réussi à démontrer certaines correspondances cachées entre la tragi-comédie et le surréalisme. Nous espérons avoir attiré votre attention quant à notre démarche universitaire. Nous pourrions, dans l'avenir, réfléchir à une poursuite de nos investigations en ce qui concerne les héritiers du courant surréaliste. Dans cette optique, nous pourrions alors nous interroger sur l'évolution des genres comiques et tragiques transposés au surréalisme contemporain. Cette mise en perspective de notre réflexion pourrait donner lieu à cette simple interrogation : Les qualités comiques et tragiques du surréalisme contemporain sont-elles éloignées ou non de la « première période » surréaliste ? A cette question nous ne pouvons bien entendu répondre spontanément. Nous découvririons peut-être de nouvelles correspondances littéraires abondant dans le sens de notre actuel sujet de recherche. Mais la découverte d'un nouveau tournant pris à la suite des avant-gardistes du surréalisme n'est pas non plus à exclure. Le propre de l'art étant de se nourrir de la contemporanéité de ses sujets et de se métamorphoser. C'est pourquoi une telle suite donnée à cette thèse pourrait renforcer ou

accréditer notre problématique initiale. Notre cheminement intellectuel trouverait alors un nouvel intérêt à observer et à apprécier une possible évolution.

Le surréalisme est pourtant d'abord un état d'esprit avant d'être un état de fait. Cet état d'esprit change suivant les époques, témoignant de préoccupations sociétales. Cet état d'esprit est « la pointe éperon » dont Breton s'est toujours prévalu. Il est la pointe qui traverse toute matière abstraite et concrète, tout jugement critique, toute rationalité propre au genre humain souhaitant se rassurer sur sa propre condition. Nous nous identifions pleinement à cet état d'esprit proprement surréaliste. Nous sommes donc conscients que ce travail pourrait servir de base afin d'enrichir ultérieurement, grâce à une nouvelle étape construite autour d'un nouveau pan de l'histoire du surréalisme, la philosophie et l'esthétique.

Index des Noms cités

Amiel	163, 260, 276, 412
Aragon	57, 104, 202, 203, 277, 343, 367, 392, 406, 407, 413
Arendt	184
Aristote.....	15, 38, 166, 229
Aron.....	12, 35
Assoun.....	20, 21, 25, 436
Axelos	73, 138
Bachelard	48, 61, 107, 117, 127
Bataille.....	41, 50, 138, 155, 174, 293
Baudelaire	131, 264, 265, 291, 292
Behar	65, 155, 335
Belher	381
Bergson.....	61, 69, 70, 74, 75, 118, 123, 141, 149, 150, 173, 174, 185, 186, 213, 214, 216, 247, 270, 278, 279, 291, 292, 327, 334, 335, 336, 349, 386
Binswanger	36, 109, 124, 237
Blanchot	33, 49, 64, 72, 74, 92, 93, 95, 187, 190, 241, 311, 322, 374, 409
Bobin	313, 395
Bonhomme.....	272, 359
Breton.....	12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 29, 33, 35, 40, 42, 43, 48, 50, 68, 70, 82, 90, 95, 100, 101, 104, 105, 109, 112, 114, 118, 121, 128, 132, 133, 139, 169, 190, 197, 198, 224, 246, 247, 254, 255, 261, 263, 289, 304, 316, 317, 323, 327, 328, 335, 336, 338, 345, 346, 347, 356, 383, 384, 386, 416, 417, 418, 422, 423, 425, 428, 434, 439, 440, 444
Camus.....	32, 123, 124, 333, 334, 372, 395, 404, 405, 407, 408
Celan.....	190
Chapiro.....	133, 134, 194
Char	12, 18, 22, 38, 161, 165, 166, 167, 169, 172, 190, 270, 271, 309, 315, 316, 337, 338, 374, 426, 434
Chirpaz	184
Cioran.....	14, 15, 22, 27, 53, 74, 93, 142, 153, 156, 195, 239, 310, 311, 312, 314, 356, 371, 376, 377, 379, 380, 408, 413, 421, 424, 438, 439
Crevel.....	15, 16, 22, 41, 56, 102, 107, 136, 152, 169, 170, 180, 181, 219, 220, 222, 270, 343, 344, 402, 403, 404, 405, 408, 417, 420, 426, 434, 435
Dali.....	15, 17, 23, 69, 73, 74, 102, 103, 122, 123, 126, 127, 136, 141, 168, 180, 195, 198, 199, 200, 203, 211, 214, 215, 238, 246, 247, 264, 267, 280, 296, 297, 322, 323, 330, 332, 334, 337, 348, 349, 359, 360, 361, 366, 386, 387, 403, 416, 418, 419, 435, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451
De Chazal.....	17, 55, 61, 70, 178, 185, 239, 240, 266, 320, 323, 333, 336, 342, 361, 362, 404, 416, 425, 434
De Chirico	264, 279
De La Grasserie.....	286
De Unamuno	262, 330, 408
Deleuze.....	62, 90, 260, 261, 292, 312, 352, 381, 394
Descartes.....	290
Desnos.....	23, 24, 209, 308
Ducros	94
Duplessis	45, 274
Dupréel.....	288
Eluard	12, 17, 22, 24, 26, 35, 40, 65, 109, 114, 171, 190, 198, 240, 263, 280, 290, 321, 338, 398, 422, 423, 434, 435
Ernst.....	35, 51, 57, 64, 66, 67, 80, 88, 89, 110, 111, 118, 154, 155, 178, 207, 237, 238, 241, 242, 243, 251, 252, 277, 287, 299, 303, 304, 305, 306, 313, 314, 330, 349, 381, 383, 386, 387, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452
Ferlinghetti.....	187
Foucault.....	347
Freud	52, 117, 118, 119, 120, 122, 132, 141, 146, 150, 151, 243, 246, 250, 251, 253, 279, 289, 291, 292, 316
Galland	159, 165, 166, 167
Gide	39
Goodman.....	104
Hegel	191, 201, 202, 236, 354, 393, 397

Hersant.....	112
Hugo.....	79, 80, 182, 331
Ionesco.....	14, 22, 52, 92, 96, 126, 197, 198, 213, 225, 316, 395, 396, 408, 409, 416, 421, 435
Ishaghpour.....	94
Jacob.....	55, 56
Jankélévitch.....	13, 22, 67, 147, 162, 190, 199, 211, 219, 221, 223, 225, 245, 246, 273, 275, 303, 309, 318, 354, 356, 362, 368, 370, 397, 409, 420, 423, 437
Janover.....	41, 42, 246, 276
Kaitaro.....	48, 73, 256
Kant.....	291, 297, 298, 302, 329
Kierkegaard.....	53, 58, 163, 208, 230, 231, 235, 354, 355, 357, 366, 367, 368, 373, 408
<i>La Révolution surréaliste</i>	43, 56, 57, 67, 68, 79, 82, 83, 112, 113, 133, 135, 145, 146, 148, 180, 193, 202, 203, 210, 233, 246, 248, 261, 262, 277, 288, 308, 327, 346, 357, 370, 379, 390, 392, 393, 397, 398, 401, 404, 405, 407, 411
Lageira.....	140, 278, 361
Lalo.....	194, 195, 198, 199, 203
Lambotte.....	161
Lautréamont.....	231, 292, 293
Le Brun.....	33, 138, 169
Leiris.....	19, 22, 24, 48, 67, 139, 194, 227, 251, 290, 369, 371, 435
Levinas.....	93
Maeterlinck.....	146, 147, 309
Malaval.....	1, 5, 206
Maldiney.....	37, 75, 96, 305
Mann.....	111
Masson.....	15, 22, 23, 34, 35, 39, 54, 82, 89, 101, 132, 152, 153, 179, 196, 198, 242, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 287, 304, 344, 416, 418, 419, 423, 425, 435, 443, 444, 446, 449
Merleau-Ponty.....	383
Meuris.....	49
Meyer.....	149, 255, 292
Michaux.....	65, 120, 137, 152, 158, 186, 196, 211, 212, 223, 230, 231, 235, 236, 261, 266, 267, 271, 279, 407, 408
Michiels.....	136, 258
Monnerot.....	232, 239, 274
Nancy.....	36, 44, 68, 69, 91, 92, 209, 300
Naville.....	14, 38, 40, 43, 88, 397, 435
Nietzsche.....	137, 154, 216, 233, 260, 261, 283, 286, 334
Nougé.....	51, 270
Novalis.....	90, 355, 360, 380, 382
Ouvrage collectif.....	379, 384, 391
Palante.....	28, 184, 283, 353, 356, 436
Paulhan.....	181, 226, 317, 318, 355, 356, 366, 367, 368, 369, 370
Paz.....	82, 83, 212, 341, 342, 343, 365, 366, 370, 371, 373
Poinsinet De Sivry.....	259
Ponge.....	54, 55, 166, 195, 196, 226, 318, 348, 373, 377, 378, 395
Queneau.....	71, 152, 327
Ravaisson-Mollien.....	103, 305
Reverdy.....	84, 173, 265
Richter.....	22, 28, 79, 131, 147, 192, 272, 421, 425, 438
Ricoeur.....	25, 91, 113, 438
Rousseau.....	221, 222
Rouvière.....	410
Salignon.....	52, 70, 330, 331
Sarrazin.....	285
Saulnier.....	134, 185, 288, 303, 331, 373
Schlanger.....	17, 213, 438

Schlegel	196, 377, 379, 384
Schopenhauer	32, 100, 200, 201, 223, 224, 285, 286, 320, 321, 368
Scutenaire	371, 379
Simmel.....	248, 249, 309
Solger	45, 84, 106, 165
Starobinski.....	201, 288, 355
Stern	66, 67, 148, 300, 331, 394
Szondi	166, 230
Tardieu	159, 179, 259, 260, 378, 384, 398
Thomasseau	71, 142
Torczyner.....	385
Triolet.....	89
Tzara	32, 108, 111, 234, 235, 236, 280, 373, 374
Valery	33, 70, 71, 303
Vischer	234, 235
Zotz	254

Bibliographie

1 Corpus

Poésie moderne et contemporaine, liens avec le surréalisme

Louis Aragon : *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1983

Christian Bobin : *Souveraineté du vide*, Montpellier, Fata Morgana, 1985

André Breton : *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1971

André Breton : *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2008

André Breton : *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955

André Breton : *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1977

André Breton : *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1999

André Breton : *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924

André Breton : *L'Un dans l'autre*, Paris, Eric Losfeld, 1970

André Breton : *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1992

André Breton : *La Clé des champs*, Paris, Sagittaire, 1979

André Breton - René Char – Paul Eluard : *Ralentir travaux*, Paris, José Corti, 1989

Paul Celan : *Enclos du temps*, Paris, Clivages, 1985

René Char : *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 2010

René Char : *Commune présence*, Paris, Gallimard, 1978

René Char : *La Nuit talismanique*, Albert Skira, 1972

Malcolm De Chazal : *Le Livre de Conscience*, Paris, Arma Artis, 1977

Malcolm De Chazal : *Le Premier Sens Plastique*, Toulouse, L'Ether Vague, 1986

Malcolm De Chazal : *La Vie filtrée*, Paris, Gallimard, 2003

Malcolm De Chazal : *Sens Magique*, Paris, Lachenal & Ritter, 1983

René Crevel : *L'Esprit contre la raison*, Paris, Pauvert, 1986

René Crevel : *Mon Corps et moi*, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1990

Salvador Dali : *Oui*, Paris, Denoël, 1971

Salvador Dali : *Le Journal d'un génie*, Paris, La Table Ronde, 1964

Salvador Dali : *La Vie secrète de Salvador Dali*, Paris, La Table Ronde, 1952

Giorgio De Chirico : *L'Art métaphysique*, Paris, l'Echoppe, 1994

Paul Eluard : *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939

Paul Eluard : *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1926

Max Ernst : *Écritures* : Paris, Gallimard, 1970

Eugène Ionesco : *Non*, Paris, Gallimard, 1986

Eugène Ionesco : *Découvertes*, Paris, Puf, 1953

Eugène Ionesco : *Le Blanc et le noir*, Paris, Gallimard, 1985

Eugène Ionesco : *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967

Eugène Ionesco : *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987

Max Jacob : *L'Échelle de Jacob*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1994

Louis Janover : *Le Surréalisme, de l'utopie à l'avant garde*, Paris, Jean Michel Place, 1986

Louis Janover : *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989

Lawrence Ferlinghetti : *Poésie, art de l'insurrection*, Etterbeek, maelstrÖm reEvolution, 2012

Michel Leiris : *Langage, tangage*, Paris, Gallimard, 1985

Michel Leiris : *L'Homme sans honneur*, Paris, Jean Michel Place, 1994

Michel Leiris : *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003

André Masson : *Le Vagabond du surréalisme*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1975

André Masson : *Le Rebelle du surréalisme*, Paris, Hermann, 1976

André Masson : *La Mémoire du monde*, Genève, Albert Skira, 1974

Jacques Meuris : *Magritte*, Koln, Benedikt Tashen Verlag, 1998

Henri Michaux : *Qui je fus*, Paris, Gallimard, 2008

Henri Michaux : *L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964

Henri Michaux : *Plume*, Paris, Gallimard, 2001

Henri Michaux : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris, Gallimard, 1981

Henri Michaux : *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1961

Henri Michaux : *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1989

Henri Michaux : *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, 1975

Pierre Naville : *Le Temps du surréel*, Galilée, Paris, 1977

Paul Nougé : *L'expérience continue*, Bruxelles, La revue, 1966

Jean Paulhan : *L'Art de la contradiction*, Paris, Gallimard, 2009

Jean Paulhan : *Traité du Ravissement*, Paris, Périphe, 1983

Octavio Paz : *Le Singe grammairien*, Genève, Albert Skira, 1972

Octavio Paz : *Le Labyrinthe de la solitude*, Paris, Arthème Fayard, 1959

Francis Ponge : *Nioque de l'Avant-Printemps*, Paris, Gallimard, 1983

Francis Ponge : *Nouveau recueil*, Paris, Gallimard, 1967

Francis Ponge : *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961

Francis Ponge : *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965

Francis Ponge : *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1997
Raymond Queneau : *L'Instant fatal*, Paris, Gallimard, 1969
Pierre Reverdy : *Cette Émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974
Louis Scutenaire : *Mes Inscriptions*, Paris, Gallimard, 1945
Tristan Tzara : *Grains et issues*, Paris, Flammarion, 1981
Tristan Tzara : *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1966
Elsa Triolet : *La Mise en mots*, Genève, Albert Skira, 1969

Ouvrages de psychanalyse

Ludwig Binswanger : *Le Rêve et l'existence*, Bruges, De Brouwer, 1954
Sigmund Freud : *Le Moi et le ça*, Paris, PUF, 2011
Sigmund Freud : *Le Mot d'esprit*, Paris, Gallimard, 1988
Sigmund Freud : *Métaphysique*, Paris, Gallimard, 1968
Paul-Laurent Assoun : *Lacan*, Paris, Puf, 2003

Ouvrages de sociologie

Eugène Dupréel : *Le Problème sociologique du rire*, Paris, L'Harmattan, 2012
George Palante : *La Sensibilité individualiste*, Paris, Felix Alcan, 1909

Ouvrages de philosophie

Hanna Arendt : *La vie de l'esprit*, Paris, Puf, 2005
Gaston Bachelard : *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2004
Gaston Bachelard : *Le Droit de rêver*, Paris, Puf, 1970
Georges Bataille : *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978
Ernst Belher : *Ironie et modernité*, Paris, Puf, 1997
Henri Bergson : *L'énergie spirituelle*, Paris, Puf, 2008
Henri Bergson : *La pensée et le mouvant*, Paris, Puf, 2003
Henri Bergson : *Le Rire*, Paris, Puf, 1999
Henri Bergson : *Matière et mémoire*, Paris, Puf, 2004

Maurice Blanchot : *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980

Maurice Blanchot : *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973

Albert Camus : *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2006

Gilles Deleuze : *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969

Gilles Deleuze : *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 2010

Gilles Deleuze : *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969

Gilles Deleuze : *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968

René Descartes : *Les Passions de l'âme*, Paris, GF – Flammarion, 1996

Michel Foucault : *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2009

Nelson Goodman : *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2008

Vladimir Jankélévitch : *Le Pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1998

Vladimir Jankélévitch : *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Montaigne, 1963

Vladimir Jankélévitch : *La Mauvaise conscience*, Paris, Félix Alcan, 1939

Vladimir Jankélévitch : *L'Alternative*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938

Vladimir Jankélévitch : *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1987

Vladimir Jankélévitch : *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966

Vladimir Jankélévitch : *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 2011

W.F. Hegel : *La Poétique*, Paris, Veuve Joubert, 1855

W.F. Hegel : *L'Ironie romantique*, Paris, J. Vrin, 1997

Emmanuel Kant : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, G-F Flammarion, 1990

Sören Kierkegaard : *Traité du désespoir*, Paris, De l'Orante, 1975

Sören Kierkegaard : *Le Concept d'angoisse*, Paris, Gallimard, 1990

Sören Kierkegaard : *Ou bien...Ou bien...*, Paris, Gallimard, 1946

Sören Kierkegaard : *La Répétition*, Paris, Payot & Rivage, 2003

Sören Kierkegaard : *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, De l'Orante, 1975

Emmanuel Levinas : *Totalité et infini*, Paris, Librairie Générale Française, 1971

Ravaisson-Mollien : *De l'habitude*, Paris, Fayard, 1984

Friedrich Nietzsche : *Humain, trop humain*, Paris, Librairie Générale, 1995

Friedrich Nietzsche : *La Naissance de la tragédie*, Paris, Librairie Générale, 1994

Friedrich Nietzsche : *Le Cas Wagner-Crépuscule des idoles*, Paris, GF-Flammarion, 2005

Novalis : *Fragments*, Paris, Gallimard, 1975

Novalis : *Le Brouillon général*, Paris, Allia, 2000

Maurice Merleau-Ponty : *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1948
 Henri Maldiney : *L'Art, l'éclair de l'être*, Paris, Comp'Act, 1993
 Frédéric Paulhan : *La Morale de l'ironie*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933
 Johann Paul Friedrich Richter : *Être là dans l'existence*, Paris, Payot & Rivages, 1998
 Johann Paul Friedrich Richter : *Poétique ou introduction à l'esthétique*, Paris, Auguste Durand, 1862
 Paul Ricoeur : *La Métaphore vive*, Paris, Du Seuil, 1975
 Jean-Jacques Rousseau : *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964
 Arthur Schopenhauer : *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Puf, 2009
 Friedrich Schlegel : *Fragments*, Paris, José Corti, 1996
 Georg Simmel : *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2010
 K.W.F. Solger : *L'Art et la tragédie du Beau*, Paris, Rue d'Ulm, 2004
 Judith Schlanger : *Le Comique des idées*, Paris, Gallimard, 1977
 Alfred Stern : *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris, Puf, 1949
 Peter Szondi : *Essai sur le Tragique*, Belaval, Circé, 2003
 Friedrich Theodor Vischer : *Le Sublime et le comique, projet d'une esthétique*, Paris, Kimé, 2002

Œuvres de Cioran

Emil Cioran : *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956
 Emil Cioran : *Sur les cimes du désespoir*, Paris, De l'Herne, 1990
 Emil Cioran : *Ecartèlement*, Paris, Gallimard, 1979
 Emil Cioran : *De l'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1979
 Emil Cioran : *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1980
 Emil Cioran : *Le Crépuscule des idées*, Paris, L'Herne, 1991
 Emil Cioran : *Exercices négatifs en marge du précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 2005

Ouvrages de critique littéraire

Henri Frédéric Amiel : *Journal intime*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1973
 Kostas Axelos : *Métamorphoses*, Paris, Minuit, 1991
 Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire*, Paris, Sillage, 2008

Henri Behar : *Le Surréalisme et la science*, Paris, L'Age d'Homme, 2007

Béatrice Bonhomme : *La Mort grotesque chez Jean Giono*, Paris, Librairie Nizet, 1995

Marc Chapiro : *L'illusion comique*, Paris, Puf, 1940

François Chirpaz : *Le Corps*, Paris, Puf, 1977

Ouvrage collectif : *Le Witz, figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2002

Raoul De La Grasserie : *Les Ironiques, essai de psychologie pratique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1911

Miguel De Unamuno : *Le Sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1997

Franc Ducros : *Le Poétique, le Réel*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987

Yvonne Duplessis : *Le Surréalisme*, Paris, Puf, 2002

André Gide : *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques*, Fontfroide, Fata Morgana, 2011

Yves Hersant : *Mélancolies de l'antiquité au XXème siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005

Victor Hugo : *La préface de Cromwell*, Paris, Nouvelle Bibliothèque Littéraire, sans date

Youssef Ishaghpour : *Métamorphose et identité*, Paris, La Différence, 1990

Timo Kaitaro : *Le Surréalisme*, Paris, L'Harmattan, 2008

Jacinto Lageira : *La Déréalisation du monde*, Paris, Acte Sud, 2010

Charles Lalo : *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949

Marie-Claude Lambotte : *Le Discours mélancolique*, Paris, Anthropos – Economica , 1993

Lautréamont : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009

Annie Le Brun : *Les Mots font l'amour*, Paris, Losfeld, 1970

Maurice Maeterlinck : *La Mort*, Paris, Eugène Fasquelle, 1913

Thomas Mann : *Études*, Paris, Gallimard, 2006

Michel Meyer : *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, Paris, Gallimard, 2001

Michel Meyer : *Le Comique et le tragique*, Paris, Puf, 2003

Alfred Michiels : *Le Monde du comique et du rire*, Paris, Calmann Lévy, 1886

Jules Monnerot : *Les Lois du tragique*, Paris, Puf, 1969

Jean-Luc Nancy : *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003

Jean-Luc Nancy : *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001

Louis Poinsinet De Sivry : *Traité des causes physiques et morales du rire*, Exeter, Exeter University, Publications, 1986

Jacques Rouvière : *Dix siècles d'humour dans la littérature française*, Paris, Plon, 2008

Saint Augustin : *La Mémoire et le temps*, Paris, Mille et une nuits, 2004
Bernard Salignon : *Séminaire sur le Corps*, Université Paul –Valéry, février 2009
Bernard Salignon : *Où - l'art, l'instant, le lieu*, Paris, Cerf, 2008
Bernard Sarrazin : *Le Rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991
Claude Saulnier : *Le Sens du comique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1940
Jean Starobinski : *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970
Jean Tardieu : *Une Voix sans personne*, Paris, Gallimard, 1954
Jean Tardieu : *Obscurité du jour*, Genève, Albert Skira, 1974
Jean-Marie Thomasseau : *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995
Paul Valéry : Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, 1957
Volker Zotz : *André Breton*, Paris, Somogy, 1990

Revue & périodiques

La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°1, 1er décembre 1924
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°2, 15 janvier 1925
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°3, 15 avril 1925
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°4, 15 juillet 1925
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°5, 15 octobre 1925
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°6, 01 mars 1926
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°7, 15 juin 1926
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°9-10, 01 octobre 1927
La Révolution surréaliste, Paris, Gallimard, N°11, 15 mars 1928
René Doumic : *Les Annales politiques et littéraires*, Paris, Ordinaire, n°817, 19 février 1899
H. Torczyner in *Magritte Ideas ans Images* NY 1977

Publications numériques :

[A/Encyclopédie en ligne Wikipédia :](#)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Saverio_Tomasella

https://fr.wikipedia.org/wiki/Signifi%C3%A9_et_signifiant

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage_\(art\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Collage_(art))

B/Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales :

<http://www.cnrtl.fr/definition/surreel>

<http://www.cnrtl.fr/definition/ideal>

<http://www.cnrtl.fr/definition/hasard>)

C/ Encyclopédie en ligne Universalis :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/trace-mnesique>

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/quantum-d-affect>

2 Corpus :

Iconographie

Partie I : L'écriture surréaliste : *une crise des sens*

- fig.1. René Magritte, *L'échelle du feu*. Gouache, 1939, 27 x 34 cm.....p.35
Collection particulière.
- fig.2. René Magritte, *La découverte du feu*. Gouache, 1935, 34,6 x 41,6 cm.....p.35
Collection particulière, courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles-Paris.
- fig.3. Alberto Savinio, *La cité des promesses*. Huile sur toile, 1928, 97 x 146 cm.....p.37
- fig.4. René Magritte, *Les muscles célestes*. Huile sur toile, 1927, 54 x 73 cm.....p.42
- fig.5. René Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Huile sur toile entourée de portraits photographiques, 1929, dimensions inconnues.....p.44
- fig.6. Max Ernst, *Sans titre*. Techniques mixtes, vers 1922, 24 x 18 cmp.52
- fig.7. André Masson, *Le mur métaphysique*. Huile sur toile, 1928, dimensions inconnues..p.54
- fig.8. Max Ernst, *Sans titre*. Collage, 1921, 9,4 x 13,3 cm.....p.57
- fig.9. René Magritte, *La révélation du présent*. Huile sur toile, 1936, dimensions inconnues.....p.61

- fig.10. René Magritte, *La durée poignardée*. Huile sur toile, 1938, 147 x 98,7 cmp.62
- fig.11. Giorgio de Chirico, *La conquête du philosophe*. Huile sur toile, 1914, 125 x 99 cm.....p.62
- fig.12. Max Ernst, *Le ciel se découvre deux fois (I)*. Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1929, 14,2 x 12,2 cmp.65
- fig.13. Max Ernst, *Et les images s'abaisseront jusqu'au sol*. Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1929, 12,4 x 19,2 cmp.66
- fig.14. Giorgio De Chirico, *Le voyage émouvant*. Huile sur toile, 1913, 50 x 70 cm.....p.71
- fig.15. René Magritte, *Le sorcier (autoportrait aux quatre bras)*. Huile sur toile, 1952, 34 x 45 cmp.77
Collection particulière, courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles-Paris.
- fig.16. Max Ernst *Le Jardin de la France*. Huile sur toile, 1962, 114 x 168 cmp.79
Paris, dépôt du Fonds Max Ernst, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- fig.17. René Magritte *Les compagnons de la peur*. Huile sur toile, 1942, 70,4 x 92 cmp.80
Bruxelles, collection Brigitte Friedländer-Salik et Véronique Dwek-Salik
- fig.18. André Masson *Portrait d'André Breton par André Masson*. Mine sur papier, 1941, dimensions inconnuesp.80
- fig.19. Fritz Van Den Berghe *Corridors*. Huile sur toile, 1927, dimensions inconnues.....p.82
- fig.20. Max Ernst, *Les syllogismes*. Gravure, date inconnue, dimensions inconnues. Illustration du livre « *Logique sans peine* » écrit par Lewis Carroll (1966).....p.85
Traduction et présentation de Jean Gatténo et Ernest Coumet, Paris, 1966.

fig.21. Frida Kahlo, *La jeune mariée épouvantée en voyant la vie ouverte*. Huile sur toile, 1943, dimensions inconnues.....p.92

fig.22. René Magritte, *La Corde sensible*. Huile sur toile, 1960, 115 x 146 cmp.99

Collection particulière, courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles-Paris.

fig.23. Salvador Dali, *Réminiscence archéologique de l'angélus de Millet*. Huile sur bois, 1935, 32 x 39 cmp.100

St Petersburg (Fla.), Collection E. et A. Reynolds Morse, prêt au Salvador Dali Museum.

fig.24. René Magritte, *Saucisse Casquée*. Huile sur toile, 1929, 55 x 46 cmp.102

fig.25. Fritz Van Den Berghe, *La femme électrique* (détail) .Gouache, 1925-1926, 47 x 61 cmp.103

fig.26. Max Ernst. *La belle jardinière*. Plume et encre de chine sur papier, vers 1921-1922, 20 x 27cmp.105

fig.27. René Magritte, *La moralité du sommeil*. Encre de Chine noire, rehauts d'encre de Chine blanche, pinceau et plume sur papier blond, 1941, 17,8 x 12,9 cmp.112

fig.28. René Magritte, *La moralité du sommeil*. Encre de Chine noire, rehauts d'encre de Chine blanche, pinceau et plume sur papier blond, 1941, 12,1 x 21,6 cmp.116

fig.29. Salvador Dali, *À la recherche de la quatrième dimension*. Huile sur toile, 1979, 122,5 x 246 cm.....p.121

Don de Dali à l'Etat espagnol.

Partie II : Le genre comique : le luxe du réflexe psychique

fig.30. René Magritte, *Le monde poétique II*. Huile sur toile, 1926, 98,2 x 74 cmp.128

- fig.31. René Magritte, *Perspective 2*. Huile sur toile, 1950, 81 x 60 cmp.133
Gand, Museum van Hedendaagse Kunst.
- fig.32. René Magritte, *L'apparition*. Huile sur toile, 1928, 81 x 116 cm.....p.137
Stuttgart, Staatsgalerie.
- fig.33. René Magritte, *Souvenir du voyage III*. Huile sur toile, 1955, 162,2 x 132,2 cm...p.143
New-York, The Museum of Modern Art, Donation D. et J de Menil.
- fig.34. Max Ernst, *Ubu imperator*. Huile sur toile, 1923, 81 x 100 cm.....p.145
Paulhiac, collection Hélène Anavi.
- fig.35. Max Ernst, *Euclide* Huile sur toile, 1945, 64 x 59 cmp.146
Houston, collection de Menil.
- fig.36. René Magritte, *Le parfum de l'abîme*. Huile sur toile, 1928, 46,6 x 33 cm
.....p.150
- fig.37. Léon Spilliaert, *Autoportrait au miroir*. Lavis d'encre de Chine, pinceau, aquarelle,
crayon de couleur sur papier, 1908, 48,5 x 63,1 cmp.152
- fig.38. Otto Dix, *Mélancolie*. Technique mixte sur bois, 1930, 98 x 137 cmp.154
Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart (prêt de la fondation Otto Dix).
- fig.39. Salvador Dali, *Le coiffeur attristé par la persistance du beau temps*. Huile sur toile,
1934, 16,5 x 24 cmp.158
New-York, collection Klaus G. Perls.
- fig.40. René Magritte, *Les cicatrices de la mémoire*. Huile sur toile, 1927, 73 x 54 cm
.....p.160
- fig.41. Giorgio De Chirico, *Mystère et mélancolie d'une rue*. Huile sur toile, 1914, 87 x 71,5
cm.....p.160

- fig.42. Max Ernst, *La belle saison*. Huile sur toile, 58 x 108 cm.....p.167
Collection Bonomi.
- fig.43. André Masson, *Le fauteuil Louis XVI*. Huile sur toile, 1938, 73,6 x 59,7
cm.....p.168
- fig.44. René Magritte, *Le thérapeute*. Gouache sur papier, 1937, 33 x 27 cm.....p.168
Collection particulière, courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles-Paris.
- fig.45. Otto Dix, *Les Joueurs de Skat*. Huile et collage sur toile, 1920, 87 x 110 cmp.170
Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart.
- fig.46. Otto Dix, *Le Docteur Hans Koch*. Huile sur toile, 1921, 90 x 100,5 cm
.....p.171
Cologne, Museum Ludwig.
- fig.47. Otto Dix, *Portrait du peintre Adolf Uzarski*. Huile sur toile, 1923, 76 x 110 cm....p.171
Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf.
- fig.48. Otto Dix *A la beauté*. Huile sur toile, 1922, 122 x 140 cm.....p.178
Wuppertal, Von der Heydt-Museum.
- fig.49. Max Ernst, *Pour le surréalisme, numéro spécial de la revue Variétés*. Bruxelles, juin
1929.....p.193
- fig.50. Max Ernst, *Pour le surréalisme, numéro spécial de la revue Variétés*. Bruxelles, juin
1929.....p.194
- fig.51. Gustave de Smet, *L'accordéoniste*. Huile sur toile, 1926, 135 x 120 cmp.195
- fig.52. Salvador Dali *Couple aux têtes pleines de nuages*. Huile sur bois, 1936, 92,5 x 69,5 cm
.....p.197
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

fig.53. René Magritte, *Le mois des vendanges*. Huile sur toile, 1959, 130 x 160 cmp.198
Paris, collection particulière.

fig.54. Salvador Dali, *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano*. Huile sur toile, 1931, 114 x 146 cmp.200
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

fig.55. René Magritte, *La fatigue de vivre*. Huile sur toile, 1927, dimensions inconnues.....p.207
Bruxelles, MuséeMagritteMuseum

Partie III : Le tragique : l'expression du réel

fig.56. Frida Kahlo, *Ma naissance*. Huile sur toile, 1932, dimensions inconnuesp.220

fig.57. Max Ernst, *Dada-Gauguin*. Gouache et encre sur papier imprimé, 1920, 29 x 40 cmp.225
Glencoe (III), collection Fulton.

fig.58. Max Ernst, *Deux figures ambiguës*. Collage avec gouache et crayon sur papier, 1920, 24,2 x 16,7 cmp.225

fig.59. Salvador Dali, *Portrait de mon frère mort*. Huile sur toile, 1963, 175 x 175 cmp.225
Suisse, collection particulière.

fig.60. Otto Dix, *Tête rouge (autoportrait)*. Huile sur toile, 1929, 72 x 66 cmp.226
Collection particulière.

fig.61. Max Ernst, *Une semaine de bonté*. Collage sur gravure sur bois, 1934, dimensions inconnues.....p.227

fig.62. Max Ernst, *Oedipus Rex*. Huile sur toile, 1922, 93 x 102 cmp.228
Paris, collection privée.

- fig.63. James Ensor *Au conservatoire*. Huile sur toile marouflée sur bois, 1902, 56 x 71,5 cmp.237
- fig.64. Max Ernst, « *L'aveugle prédestiné tourne le dos aux passants* ». Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1922, dimensions inconnuesp.238
- fig.65. Max Ernst, « *La préparation de la colle d'os* ». Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1921, 7 x 11 cmp.239
Paris, Galerie André François Petit.
- fig.66. René Magritte, *Le conquérant*. Huile sur toile, 1926, 75 x 65 cmp.246
- fig.67. René Magritte, *La colère des Dieux*. Huile sur toile, 1960, 50 x 61 cmp.251
Turin, collection particulière.
- fig.68. Alberto Savinio, *L'île des jouets*. Huile sur toile, 1928, dimensions inconnuesp.255
- fig.69. René Magritte, *Les grands voyages*. Huile sur toile, 1926, 81,2 x 40,3 cmp.257
- fig.70. René Magritte, *La salle d'armes*. Huile et ripolin sur toile, 1926, 77 x 63 cmp.258
Bruxelles, MuséeMagritteMuseum.
- fig.71. René Magritte, *Les anges itinérants*. Huile sur toile, 1927, dimensions inconnuesp.259
- fig.72. Max Ernst, *L'éléphant Célèbes*. Huile sur toile, 1921, 125 x 107 cmp.261
Londres, The Tate Gallery.
- fig.73. Salvador Dali, *Portrait de Guillaume Tell*. Huile sur toile, 1933, 201,5 x 346 cm.p.263
Stockolm, Moderna Museet.
- fig.74. René Magritte, *Une panique au Moyen-âge*. Huile sur toile, 1927, 98 x 74 cm.....p.268
Bruxelles, MuséeMagritteMuseum.

- fig.75. André Masson, *Portrait du poète Heinrich von Kleist*. Huile sur toile, 1939, 55 x 38 cm.....p.270
- fig.76. Salvador Dali, *Le pharmacien d'Ampurdan ne cherchant absolument rien*. Huile sur bois, 1936, 30 x 52 cmp.279
Essen, Museum Folkwang (ancienne Collection Edward James).
- fig.77. Giorgio De Chirico, *La tour Rouge*. Huile sur toile, 1913, 75 x 101 cm.....p.280
- fig.78. Léon Spilliaert, *Le signal sur le promontoire*. Lavis d'encre de Chine, pinceau, plume, crayon de couleur sur papier, 1907, 40,5 x 50,5 cm.....p.280
- fig.79. Max Ernst, *La ville entière*. Huile sur toile, 1935/36, 60 x 81 cm.....p.280
Zurich, Kunsthaus Zürich.
- fig.79. Léon Spilliaert, *L'escalier*. Lavis d'encre de Chine, pinceau, gouache, crayon de couleur sur papier, 1909, 48,7 x 71,3 cm.....p.280
- fig.81. Giorgio de Chirico, *Mystère et mélancolie d'une rue* Huile sur toile, 1914, 71,5 x 87 cm.....p.282
- fig.82. Max Ernst, *L'Europe après la pluie II*. Huile sur toile, 1942, 54 x 145,5 cm.....p.284
Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum.
- fig.83. Max Ernst, *Géométrie naturelle*. Huile sur toile, 1947, 50,8 x 66,7 cm.....p.285
Houston, collection de Menil.
- fig.84. Yves Tanguy, *Mort guettant sa famille*. Huile sur toile, 1927, 73 x 100 cm.....p.291
- fig.85. Max Ernst, « *Un corps sans corps se place parallèlement à son corps et nous indique, tel un fantôme sans fantôme, au moyen d'une salive particulière, la matrice servant à faire les timbres postes* ». Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1932, dimensions inconnues.....p.293

fig.86. Yves Tanguy, *titre inconnu*. Huile sur toile, date inconnue, dimensions inconnues..p.294

fig.87. René Magritte, *La psychologue*. Huile sur toile, date, 00 x 000 cm.....p.298

Partie IV : La rencontre tragi-comique : à la source de l'esprit

fig.88. Marc Eemans, *La complexe habitude*. Huile sur toile, 1927, 60 x 75 cm.....p.312

fig.89. Salvador Dali, *Gala regardant la mer Méditerranée qui à vingt mètres se transforme en portrait d'Abraham Lincoln*. Huile sur toile, 1976, 252,2 x 191,9 cm.....p.317

Tokyo, Minami Museum

fig.90. René Magritte, *Perspective I : Madame Récamier de David*. Huile sur toile, 1950, 60 x 80 cm.....p.322

Collection particulière.

fig.91. Rubin, *Double Profil*.....p.324

fig.92. Max Ernst, *Le couple en dentelle*. Techniques mixtes, 1923, 101,5 x 142 cm.....p.328

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

fig.93. Alphonse Allais, « *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée* » suivi de « *Récolte de la tomate sur les bords de la Mer Rouge par des cardinaux apoplectiques* ». Huiles sur toile, 1882, dimensions inconnues.....p.332

fig.94. James Ensor, *Les gendarmes*. Huile sur bois, 1892, 45 x 55 cm.....p.336

fig.95. René Magritte, *L'assassin menacé*. Huile sur toile, 1926, 150 x 195,2 cm.....p.336

New-York, collection The museum of Modern Art, Fondation Kay Sage Tanguy.

fig.96. Salvador Dali, *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire*. Huile sur toile, 1940, 46,5 x 65,5 cm.....p.338

St Petersburg (Fla.), Collection E. et A. Reynolds Morse, prêt au Salvador Dali Museum.

- fig.97. Salvador Dali, *Le portrait de Mae West*. Gouache sur papier journal, 1935, 31 x 17 cm.....p.338
Chicago, Ill., The Art Institute of Chicago.
- fig.98. Salvador Dali, *L'énigme sans fin*. Huile sur toile, 1938, 114,3 x 145 cm.....p.343
Don de Dali à l'Etat espagnol.
- fig.99. René Magritte, *La clé des champs*. Huile sur toile, 1933, 80 x 60 cm.....p.349
Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza.
- fig.100. René Magritte, *La grande nouvelle*. Huile sur toile, 1926, 62 x 81 cm.....p.360
- fig.101. Max Ernst, *Entre les deux pôles de la politesse*. Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, 1922, dimensions inconnues.....p.360
- fig.102. René Magritte, *Le Cicérone*. Huile sur toile, 1947, 54 x 65 cm.....p.362
Collection particulière, courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles-Paris.
- fig.103. Max Ernst, *Ève, la dernière qui nous reste*. Huile et plâtre sur carton, 1925, 50 x 35 cm.....p.364
New-York, collection William R. Acquavella.
- fig.104. Fritz van den Berghe, *L'éternel vagabond*. Huile sur toile, 1925, 121 x 161 cm...p.373
- fig.105. Frida Kahlo, *Le suicide de Dorothy Hale*. Huile sur toile, 1938, 59,7 x 49,5 cm.p.379
- fig.106. Otto Dix, *Le suicidé*. Eau-forte, 1926, 65,1 x 28,2cm.....p.387
Collection particulière.
- fig.107. René Magritte, *La défaite*. Gouache sur papier, 1926, dimensions inconnues.....p.389

Représentations personnelles

fig.A. Représentation personnelle.....	p.39
fig.B. Représentation personnelle.....	p.50
fig.C. Représentation personnelle.....	p.308
fig.D. Représentation personnelle.....	p.310