

LE SURREALISME EST-IL EN INTELLIGENCE AVEC L'EUROPE?

Essai

Georges Baal

RESUMO: Ao afastar-se de uma concepção ortodoxa e clássica porém reduzida do surrealismo, o presente ensaio questiona o lugar e as fronteiras do movimento surrealista na inteligência da Europa do século XX, bem como a influência por ele exercida em numerosos domínios. Desta maneira, estuda o surrealismo “de fora”, mostrando o “sulco” por ele deixado nos campos mais variados. São levantadas as seguintes perguntas: De onde provém o surrealismo? Foi a resposta a um certo vazio existente na vida cultural após a 1ª Guerra? Assumiu um lugar na evolução das vanguardas ou situa-se alhures? As relações mais ou menos conhecidas e esperadas do surrealismo com a psicanálise, a linguagem, a física moderna, etc., amplificam a revolução que ele traz à apreensão da realidade — revolução que está na base de todas as modernidades, no domínio estético, mas também na filosofia, na vida cultural e intelectual, até no dia-a-dia. Finalmente, o ensaio sublinha o encontro explosivo, no surrealismo, da representação icônica — através de imagens visuais — e da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo, Europa, inteligência, vanguardas, cultura, psicanálise, ciências exatas, física moderna, teatro, representação icônica, imagem e linguagem.*

Sous le titre “L’Europe surréaliste” un colloque a été organisé à Strasbourg en septembre 1992 par Henri Béhar, Aimée Bleicasten et Pascaline Mourier, sous les auspices du Parlement Européen, de l’Université de Strasbourg et du Centre de Recherches sur le Surréalisme de la Sorbonne. Les actes de ce colloque seront publiés dans *Mélusine*, 1994, n. 14

Georges Baal é diretor de pesquisas no Institut de Recherche et d’Étude sur les Nouvelles Institutions et Sociétés à l’Est (IRENISE) do Centre National de la Recherche Scientifique da França, em Paris.

* O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do francês por Robert Ponge.

(Lausanne, L'Âge d'Homme, sous presse). Ce sont mes interventions pendant les discussions et conclusions, ainsi que mes réflexions en marge du colloque, suscitées par certaines contributions et, encore plus, par ce qui, à mon avis, aurait pu mais n'était pas exploré par les travaux de ce colloque, qui font le sujet de cet essai.

L'idée de lier l'intelligence de l'Europe du 20^e siècle à l'apparition puis la diffusion du surréalisme semble aller de soi pour ceux qui ont tâté le lait du surréalisme, arbitraire et tirée par les cheveux pour les autres. On peut aussi choisir de questionner d'emblée les deux termes de l'équation: surréalisme et intelligence, termes que nous devrions d'ailleurs utiliser chacun au pluriel, pour leur donner plus d'espace, plus de liberté, plutôt que de les laisser dans leur singularité avec la rigidité des objets aux contours immuables.

Certes, le surréalisme apparaît d'abord comme un mouvement littéraire et artistique dont l'origine géographique, Paris, la date "d'invention", 1924, le fondateur: André Breton (avec Aragon, Éluard, Soupault...) et le mode de fonctionnement: les groupes, les manifestes, les revues, sont aujourd'hui bien connus et répertoriés. De là, la tentation est grande de réduire le surréalisme à l'"objet culturel" qu'André Breton a "inventé" puis, pendant un demi-siècle, peaufiné, ou du moins à ce qu'il a reconnu comme tel, accepté sous sa bannière. Mais une telle vision serait atrocement restrictive et risquerait de stériliser la notion même de surréalisme.

Bien sûr, il y a eu les fidèles compagnons de Breton, membres des groupes surréalistes successifs. Il y a eu ensuite, nombreux, les écrivains, poètes, peintres, sculpteurs, qui ont eu leurs racines — leur jeunesse — ou leurs branches plus ou moins longtemps emmêlées avec le surréalisme, avant de s'en éloigner ou s'en faire exclure. Mais il y a aussi tous ceux qui, artistes, intellectuels, savants, sans jamais faire parti d'un groupe, ont entretenu des rapports étroits, des amitiés profondes avec Breton et ses camarades, sans pour autant mettre leurs propres œuvres dans le nid surréaliste. Mais et surtout, le surréalisme ne s'arrête pas là. Il a surgi à un point de déséquilibre extrême de notre siècle culturel, il a pris trop d'importance, a suscité trop de réactions pour se laisser enfermer dans ses propres limites. Géographiquement il s'est étendu sur toute la surface de la planète, créant parfois des nœuds de groupes surréalistes constitués, s'épandant ailleurs librement dans le lit d'autres avant-gardes pour y déposer son limon si riche, revêtant, en passant, toutes les couleurs locales, absorbant le jus gouteux de toutes les jeunesses en révolte contre les arts académiques. Bien malin celui qui, en Hongrie ou aux Caraïbes, au Japon ou aux antipodes reconnaît les exactes frontières qui séparent ce qui est surréaliste de ce qui ne l'est pas.

D'avantage encore, il importe de garder en vue que le surréalisme, dans les yeux même de ses fondateurs, et grâce à l'éveil permanent de Breton, dès sa naissance dépassait le cadre d'un mouvement littéraire, voire d'une révolution esthétique. Non seulement il se proposait d'intégrer toutes les formes artistiques, détruisant les cloisons entre les genres, mais il allait plus loin: non content de se faire groupe, et école, technique et esthétique, il proposait aussi toute une méthodologie nouvelle de l'acte créateur, il a assigné une place jamais vue à l'art dans la vie, ouvert la porte à une autre appréhension du fonctionnement psychique de l'homme, et au-delà de tout cela, à une nouvelle philosophie, une manière définitivement révolutionnaire de voir la réalité, de vivre la vie, de comprendre l'homme et sa place dans l'univers. Ambition forceps qui poussait le surréalisme à osciller librement entre art et science, philosophie et politique, psychologie et métaphysique.

Naturellement, si une telle conception du surréalisme lui profère une résonance universelle, elle l'éloigne du groupe d'origine, des actes fondateurs et des dogmes initiaux, pour y faire entrer des projections, des fantômes et des fantasmes venus d'ailleurs, quelquefois de très loin.

Faut-il s'étonner de voir que la réception d'un courant si ambitieux et si protéiforme ne peut être confinée à un champ étroit, littéraire et artistique? Il n'est pas exagéré de dire que toute la culture et des pans entiers du tissu social ont été labourés par le surréalisme. Choisir pour terrain de jeu l'intelligence de l'Europe — d'une Europe qui s'étend sur les cinq continents sur lesquels elle a tendu, du moins dans les pays dits occidentaux, développés ou en développement, sa propre "civilisation" — c'est dire qu'on se propose de suivre à la trace les tentacules du surréalisme dans le réseau complexe des cultures, des productions artistiques, mais aussi des savoirs, des théories et des pratiques sociales, scientifiques, industrielles, idéologiques que l'Europe a tissé depuis la Renaissance.

Le surréalisme n'est pas une entité homogène. Il fait feu de tout bois: théorie esthétique, méthodologie de la création et de la production artistique, philosophie, mais aussi une attitude humaniste et politique. Il éclate dans des manifestations culturelles, des expositions, des débats — toute une pratique militante, activiste et provocatrice. La cohérence interne n'est pas son fort, ni son but d'ailleurs. Dans son projet général, il n'est pas toujours aisé de faire la part de ce qui est conceptuel et contemplatif et de ce qui est action, tentative de changer le monde.

On pourrait se donner comme tâche de partir de la révolution surréaliste, dans le sens précis de ce concept, et d'observer les vagues, les grands tourbillons, tout le remue-ménage qu'elle a provoqué dans l'Europe littéraire et culturelle, avant et après la Deuxième Guerre mondiale, sans perdre de vue ni ses aspects politiques ni son grand projet d'une nouvelle compréhension de l'homme et de son entourage. Il serait inévitable qu'une

telle entreprise se laisse emporter par sa richesse, dépasse ses limites et déborde largement son propre objet, couvrant, au-delà du surréalisme, le vaste territoire des avant-gardes et les domaines (à définition discutables...) des "modernismes".

Au lieu de lutter contre ces débordements, de construire des digues et de creuser des canaux pour ramener le mouvement dans son lit original, nous proposons plutôt de nous laisser aller aux caprices des vents et des marées, par des détours quelquefois inattendus, de fouiller dans le delta où l'eau douce rencontre l'eau salée. Les pêcheurs connaissent, eux, la richesse de ces eaux entre deux eaux...

Surréalisme et l'intelligence de l'Europe — le titre appelle plusieurs questions:

- l'Europe attendait-elle le surréalisme?
- le surréalisme a-t-il rendu l'Europe plus — ou autrement — intelligente?
- le surréalisme jouait-il, entre les deux guerres, le rôle de l'Intelligence Service pour espionner le présent et l'avenir de l'Europe?
- l'Europe était-elle (est-elle aujourd'hui) en intelligence secrète avec le surréalisme?

D'habitude c'est avant tout par son histoire interne, inséparable d'André Breton et de son groupe, qu'on entre en surréalisme. Avec la distance de trois générations, une autre approche se présente: on peut considérer le surréalisme comme une tache blanche sur l'intelligence européenne des années vingt, chercher les contours, les lignes de force qui pointaient vers lui, pour en donner une description d'en-dehors, en creux, par l'empreinte. Il s'agirait de montrer en quoi le surréalisme prenait (et prend encore?) une place nécessaire, incontournable, avec comme principe que la nature a horreur du vide et que le surréalisme occupe justement le terrain laissé en friche par les courants artistiques, les mouvements politiques, les convulsions révolutionnaires de l'immédiat après-guerre.

Les questions que nous venons de poser nous incitent à dessiner les contours du surréalisme "par le creux", dans "l'en-creux", par l'ombre portée qu'il jette sur toute notre civilisation. En démêlant les fils entrecroisés du tissu culturel, ne pourrait-on pas suivre, dans toute sa complexité et bien au-delà de la littérature et les arts, l'influence du surréalisme dans les domaines les plus variés de la culture moderne? Ainsi pourrait-on enfin chercher sur la "carte de l'esprit" européen des années vingt les taches blanches, les *terrae incognitae*, les champs en friche que les sciences, la culture et les arts ont abandonnés, et se demander s'ils n'appelaient pas (par le vide même qu'ils ont créé) le surréalisme à y inscrire son nouveau projet.

Il n'existe pas de philosophie surréaliste, objectera-t-on, puisque le surréalisme s'oppose, par sa nature même, à l'ordre vigoureux de la philosophie. Certes, si l'on suit le regard borné des manuels scolaires. Mais, depuis la fin des années vingt, toute la philosophie de notre temps est imprégnée de surréalisme, prend implicitement partie, pour ou contre, se détermine par rapport à lui. Ce n'est pas Sartre qui le nierait...

Peut-on inscrire le surréalisme dans la ligne droite, bien tracée des révolutions artistiques du 20^e siècle? Après l'expressionnisme, le cubisme, le constructivisme et l'abstraction dans la peinture, le symbolisme, le futurisme, le Dada en littérature, n'a-t-on pas dit que le surréalisme est le couronnement, l'aboutissement, la synthèse des "ismes", mais aussi la fin des avant-gardes?

Certes, le cubisme révolutionnait le regard du peintre et, par là, la représentation iconique de la réalité, Dada s'est retourné contre toutes les formes de l'art — tout en restant à l'intérieur même du champ artistique —, tandis que le surréalisme, lui, se donnait comme but de trouver des méthodes, des techniques qui transformaient et élargissaient la perception de la réalité par l'homme. Au-delà du petit monde des artistes, le surréalisme voulait changer donc la nature même de la réalité.

Ceci dit, le surréalisme n'a pas mis fin à l'émergence de nouvelles formes artistiques, de nouvelles avant-gardes. Beaucoup parmi elles suivent la voie tracée par l'esthétique surréaliste, profitant des brèches qu'il a ouvertes. D'autres s'y opposent résolument. La filiation est, bien sûr, complexe, avec son lot de mariages contre nature et de rejetons illégitimes. Ainsi certaines abstractions poussées à l'extrême aussi bien que certains "hyperréalismes", "bad art", "pop-art" et "graffiti-art", dans leur opposition même, dialoguent avec le surréalisme. Mais, il y a une chose qui ne sera, nous semble-t-il, jamais la même après l'avènement du surréalisme: les avant-gardes ne pourront plus jamais prétendre aller en ligne droite, dans le sens d'une évolution "positive". Elles ne pourront décrire que des spirales ou des ellipses, couvrant des étendues de plus en plus vastes mais tournant toujours autour du noyau du surréalisme. D'où la multiplication des "néo...ismes", avatars de vieilles trouvailles retrouvées par des chercheurs avançant le long de chemins déjà parcourus.

D'où vient le surréalisme? Quels sont ses précurseurs, son origine, les facteurs de son émergence, de son épanouissement et de son triomphe? La réponse classique fait appel à des ancêtres qui s'ignoraient mais furent cooptés par Breton et C^o: de Sade, Lautréamont, Jarry,... aux fondateurs historiques, passés d'abord par Dada et qui ont cotoyé les cubistes, expressionnistes et autres avant-gardes. L'histoire littéraire orthodoxe conclut donc à une évolution, d'"isme" en "isme", des avant-gardes qui

progressent, dépassent l'une l'autre, "se perfectionnent". Modèle calqué de toute évidence sur la conception biologique de l'évolution, vers des formes de plus en plus perfectionnées, complexes, "évoluées". Modèle qui doit beaucoup à la pensée biologique si répandue à l'aube du siècle, après Darwin et Mendel.

Il était ainsi d'usage de considérer que chaque nouvelle branche des arts (quand elle ne tendait pas à reproduire, le plus fidèlement possible, un idéal de perfection incarné par les classiques) représentait un progrès, une avancée vers quelque chose de moralement, esthétiquement et techniquement plus parfait. Plus tard, quand chaque mouvement s'opposait dialectiquement au précédent, derrière la dualité on retrouvait quand même cet idéal, l'idée d'une évolution, voire une révolution, "en avant", "plus loin", "vers la perfection".

Le surréalisme a mis, pensons-nous, bonne fin à cette représentation évolutionnaire. Il se place d'emblée non pas au-dessus, plus en avant sur un chemin qui mène... (en fait personne ne sait où), mais *ailleurs*, dans un champ plus large, plus vaste, plus ouvert... En cela, il précède le changement d'optique qui s'est opéré dans la compréhension de l'évolution biologique depuis les années 60: aujourd'hui, la biologie, loin de la vieille conception quelque peu manichéenne du progrès évolutif, concilie "le hasard et la nécessité" (Jacques Monod), ne croit plus que le degré d'évolution puisse être mesuré sans ambiguïté, mais parle plutôt de variations, de diversification, de richesse dans l'hétérogénéité, voire de processus en mouvement brownien ("random walk"). La "théorie des catastrophes" (si mal nommée par le mathématicien français René Thom) y ajoute des notions de débordements, de métamorphoses soudaines. On entrevoit la complexité des relations cause-à-effet et l'imbroglie des "rétrocontrôles" ("feed-back"). Le lait chauffé par le feu peut soudain déborder, éteindre le feu et "se" refroidir ainsi.

Le temps est venu, pensons-nous, d'appliquer ces notions, plus complexes, à l'évolution des cultures en général, au surréalisme en particulier. Plutôt que de considérer le surréalisme comme le résultat logique d'une évolution des avant-gardes ou comme une apparition, *ex nihilo* miraculeuse, sortie tout droit de la cuisse d'André Breton, nous aimerions le voir inscrit, par le hasard et par la nécessité, dans la situation dynamique de l'environnement où il fait surface. Cela nous suggère, en vrac, quelques remarques.

C'est la désertification des autres champs de bataille qui a rendu l'émergence du surréalisme nécessaire et inévitable. Le surréalisme a plongé ses racines dans la cruauté absolue de la guerre. Dans les arts plastiques, la marche vers l'abstraction a touché ses limites internes, techniquement — et conceptuellement — impossibles à dépasser. Dada et toutes les provocations culturelles (et sociales, voire mondaines) ont ébranlé les fondements mêmes

de l'art en tant qu'activité noble. (Au sujet de Dada, on pourrait d'ailleurs s'interroger: s'agit-il d'une maladie d'enfance, de l'ordre des canulars et autres bizutages, mais prenant pour quelques années une importance si grande dans l'Europe infantilisée à la fin de la guerre, ou bien faut-il y voir une étape indispensable qui, ontogéniquement, devait précéder le surréalisme?).

Le surréalisme a toujours fait grand cas des expressions primitives et populaires: art africain ou art brut, contines et proverbes. Il serait juste de se demander si quelque chose d'essentiel du surréalisme n'était pas en résonance directe avec une étape normale du développement de l'enfant? Ne pourrait-on pas stipuler, en raccourci, "un stade surréaliste", observable comme des étapes du développement de l'enfant, décrites par Piaget? Une telle hypothèse suggérerait que la mécanique de *poïesis* des textes "enfantins" s'approcherait de la technique créatrice des surréalistes.

Depuis ses débuts, le surréalisme entretient des relations familiales avec des arts en marge qui trouvaient difficilement leur place dans le livre de la culture: art enfantin, art naïf et art brut, art primitif, art psychiatrique, pénitentiaire, pathologique, etc. Les liens du surréalisme avec ces formes de création sont multiples: grand découvreur, il y attire notre regard, il leur donne leurs lettres de noblesse et leur justification théorique (par l'écriture automatique ou le hasard objectif), mais souvent il y trouve aussi son inspiration, avant de devenir lui-même inspirateur, catalyseur d'une nouvelle vague de création "primitive" (voir le passage de Breton en Haïti).

Il serait temps, enfin, de se demander si la constellation art brut-art pathologique-surréalisme (pour aller vite) ne touche pas du doigt les phénomènes fondamentaux de la relation entre la vie réelle (la vie entre les objets du monde extérieur) et la vie psychique, les mécanismes encore inconnus de création artistique, de *poïesis* dans le sens le plus général du mot?

Le surréalisme ne pose pas seulement la question des origines, des racines, des rhizomes venant de quelques régions cachées ou méconnues de l'histoire des arts. Il se fait aussi remise en question, changement de point de vue, métamorphose même du regard qu'on jette en arrière. Si le futurisme a résolument tourné le dos à un certain passé, si Dada s'est plu dans une rage destructrice à vouloir faire table rase, le surréalisme, lui, a tout avalé, dégusté, ruminé et digéré avant de rendre (de revomir) — dans un processus organique, biologique de métabolisme: anabolisme et catabolisme, peut-être transmutation alchimique de la matière ingérée.

L'Œil crevé — nous en connaissons l'image depuis Sophocle et Shakespeare, nous avons vu Œdipe, Titus Andronicus et Gloucester. Mais l'avons-nous vu du même regard avant Breton, Dalí et Buñuel? La cruauté, nous l'avons vue chez le marquis de Sade, chez Lautréamont, dans sa dérision chez Jarry. Mais le regard que nous y posons est radicalement

changé depuis Artaud. Ainsi le surréalisme, non content de se réclamer de certains rares précurseurs, a un profond effet rétroactif: il marque au fer rouge tout un versant de la culture occidentale qui le précède, il change profondément, définitivement l'appréhension de nos traditions les plus anciennes. Il serait abusif de prétendre qu'il y ait un art avant et un autre après le surréalisme. Mais n'est-il pas vrai qu'il existe un regard d'après-surréalisme, fondamentalement autre que le regard d'avant?

Parallèlement à l'approche historico-évolutive, on pourrait appliquer au surréalisme un raisonnement épidémiologique. Depuis son apparition, et tout le long du 20^e siècle, le surréalisme n'a pas cessé de contaminer, d'infecter, d'abord la littérature et les arts plastiques, puis rapidement d'autres domaines: photographie, cinéma, arts appliqués, et, enfin, tous les aspects de la vie culturelle et de la vie tout court. Cette "épidémie" s'est répandue géographiquement de Paris vers des centres européens d'abord, puis à des centres plus reculés et jusqu'aux îles atlantiques et pacifiques. Pandémie de longue durée, puisqu'elle continue encore, une douzaine de lustres après son apparition, bien après le déclin, la lente agonie, selon certains la mort de son épice. Comme c'est le cas avec les virus des maladies infectieuses, le surréalisme a subi, pendant sa propagation, de nombreuses mutations et des changements de spécificité. Ceci est une autre façon de dire qu'il est devenu un ensemble de théories, de pratiques, de méthodes, sans que sa cohérence interne soit toujours sauvegardée — cohérence dont il se souciait d'ailleurs peu. Comme les maladies, le surréalisme était plus impatient à se répandre qu'à se soumettre fidèlement aux descriptions des traités savants.

Les vecteurs de cette épidémie, nous en connaissons certains: ce sont les fameux passeurs (comme Henri Béhar aime les appeler): passeurs entre les pays et les langues, entre les groupes, les mouvements, les chapelles et les écoles, surréalistes eux-mêmes ou non. La production surréaliste — textes, tableaux, revues surtout — est elle-même le meilleur défenseur de la cause. Mais plus on s'éloigne de l'épicentre, plus les vecteurs deviennent difficiles à identifier. Le surréalisme voyage aussi en passager clandestin, porté par "l'air du temps", hors des grands vaisseaux de l'art institutionnel, sans même passer par des relais véritablement culturels. Une nouvelle expression forgée par-ci (et quelle expression aurait suscité plus de projections, de fantasmes, de vraies ou fausses interprétations que le mot surréalisme lui-même?), une formule lapidaire ou citation tronquée par-là, une image entrevue même hors contexte, un lieu commun, un fragment de théorie, un axiome sorti de son système, un article de vulgarisation écrit par un "passeur" pressé — tout est bon pour propager l'épidémie. Cette diffusion souterraine, ce passage en contrebande jouent un rôle prépondérant dans l'ampleur que le mouvement surréaliste a prise et gardée. L'importance même du surréalisme vient peut-être du fait qu'il fertilise,

d'une façon peu sélective et peu orthodoxe, même des champs qu'il n'irrigue pas directement par son courant culturel.

Au 19^e siècle l'art s'opposait traditionnellement à la science. L'une des vertus du surréalisme est de chercher, au contraire, le rapprochement entre création artistique et découverte scientifique. Les rapports multiples, réels ou imaginaires, entre arts et sciences, vus par le surréalisme, mériteraient une étude approfondie. Ils se manifestent à plusieurs niveaux.

Le surréalisme, tout comme d'ailleurs la psychanalyse, tenait à se donner une respectabilité scientifique. Il l'a fait, il est vrai, avant tout par le biais de cette psychanalyse même qu'il n'a jamais rencontrée vraiment et qui, elle-même, n'était (n'est toujours) pas à toute épreuve sur le plan de la respectabilité scientifique.

En même temps, le surréalisme s'est donné une méthodologie créative qu'il voulait apte à explorer scientifiquement le réel. Cela, les pratiquants des sciences pures et dures, croyant en leur logique toute-puissante, ne l'ont jamais pris au sérieux. Aujourd'hui on commence seulement à admettre que l'écriture automatique, les associations libres et autres cadavres exquis peuvent, sous d'autres déguisements, jouer un rôle parfaitement honorable dans la *poïesis* des découvertes scientifiques.

Les grandes découvertes scientifiques de la fin du dernier siècle et du début de celui-ci ont obligé "l'intelligence européenne" à s'éloigner des structures purement cartésiennes et à changer sa façon de percevoir (ou imaginer, reconstruire) la réalité. La physique moderne a fait rencontrer les parallèles à l'infini, établi la relativité et le principe de l'indéterminisme, transformé la matière en énergie et vice versa, donné une double nature à la lumière qui s'est mise à onduler tout en se décomposant en particules élémentaires. Autant de raisons de douter de notre perception classique du "réel", de voir le monde d'une façon de plus en plus "surréaliste", et de nantir, par cela même, le surréalisme d'une reconnaissance scientifique. Même s'il ne s'agissait là que d'une démarche analogique, à grands coups de métaphores, cela pourrait jouer avec le temps un rôle encore insoupçonné dans l'envol du surréalisme et dans sa conquête, encore à parachever, de nombreux champs culturels et intellectuels.

On peut faire ce même raisonnement dans l'autre sens. La "contamination" de la pensée occidentale, y compris dans l'imaginaire des scientifiques, par le surréalisme n'aurait-elle pas facilité les découvertes scientifiques et techniques de la deuxième moitié de ce siècle? Marcher sur la lune, mettre des puces savantes dans l'ordinateur, voler plus vite que le son, créer des hybrides entre l'homme et le cochon, le maïs et la bactérie, circuler dans l'infiniment petit et l'infiniment grand, se détacher enfin de l'emprise de la relation cause-à-effet, autant de problèmes scientifiques et techniques où l'esthétique n'a pas son mot à dire. Mais oser imaginer, d'abord, que cela est possible, trouver ensuite la faille dans le savoir acquis

qui permet à l'“inimaginable” de s'engouffrer dans le scientifique — il y a là peut-être un pas que le surréalisme aide à franchir. Le rôle du surréalisme pourrait être celui du catalyseur, facilitant la synthèse de nouveaux complexes entre un réel et l'autre, passant par l'état instable de l'apparent “surréal”.

Sûrement, le surréalisme n'est pas étranger non plus au fait que le vocabulaire scientifique prend les couleurs de l'art et de la poésie. Sans lui, aurait-on parlé du “charme” des particules, de “répresseurs cathodiques”, de mutants “ambres et ocres”, aurait-on si facilement donné à l'imagerie médicale les couleurs de l'arc-en-ciel? Progrès scientifiques, progrès techniques, sans doute, mais qui créent aussi un langage, un système d'images et de métaphores, indispensables pour la compréhension et qui doivent bien quelque chose à André Breton.

On a beaucoup parlé des rapports entre psychanalyse et surréalisme. Il ne faut pas oublier que la psychanalyse a précédé d'une bonne génération le surréalisme, et ce dernier, d'habitude si parricide, s'est tourné vers Freud avec un respect quasi filial et une forte demande d'être accepté, justifié, peut-être adopté. Que cela n'ait pu se faire n'est sans doute pas dû uniquement aux goûts artistiques conservateurs de Freud ni au caractère de Breton. Le problème de fond est une divergence d'optique. L'inconscient est peut-être le même objet pour la psychanalyse et pour le surréalisme, mais il n'est pas vu sous le même angle. En psychanalyse, il est partie intégrante de l'appareil psychique (et pour Lacan, lieu fondateur du sujet) dont l'existence et le mode de fonctionnement sont établis par l'expérience et la déduction scientifiques, sans faire place à un quelconque jugement moral, une attribution de valeur positive ou négative ou une évolution subjective. Pour le surréalisme, désireux de s'approprier la connaissance psychanalytique de l'inconscient et d'accaparer les méthodes qui permettent de l'explorer, le but est cependant toujours justifié par la supériorité de l'inconscient sur le réel, supériorité esthétique et morale. Plonger dans l'inconscient est une nécessité d'ordre scientifique et thérapeutique chez les uns, une pulsion en soi, un plaisir esthétique et une source de beauté (convulsive, bien sûr) pour l'autre.

Pour la psychanalyse, les lois du conscient, les actions de la volonté se trouvent en partie soumises au contrôle de l'inconscient, en partie situées en dehors du champ d'application de la psychanalyse, qui accepte et proclame d'ailleurs qu'elle s'occupe avant tout de l'inconscient, laissant le reste à d'autres sciences. Le surréalisme, de son côté, se donne comme devoir de rejeter le conscient dans toute la mesure du possible, d'en limiter l'action volontaire, de l'exclure du processus de la création. Sous-entendu: du point de vue créatif — et pour une meilleure perception du réel — c'est l'inconscient qui permet de produire ce qu'il y a de plus beau, de plus

humain. Entre ces deux opinions, redisons-le, il n'y a pas de contradiction. Elles émanent de positions, de points de vue différents, occupent des lieux qui ne pourront jamais fusionner.

Depuis cinquante ans, le surréalisme est devenu nom commun, utilisé souvent à tort et à travers, mis à toutes les sauces, vulgarisé, voire dénaturé. Le chercheur puriste aurait tort, cependant, de se limiter, par réaction contre cette “sécularisation”, à l'étude de sa descendance légitime, de son influence dans la littérature, la poésie, les arts ayant pignon sur rue. L'empreinte que le surréalisme laisse sur notre époque est beaucoup plus importante et difficile à cerner, elle touche à tous les aspects de la culture et de la vie. L'influence du surréalisme chemine par la photographie et le graphisme, jusqu'à la mise en page des journaux et des magazines, la mise en image des nouvelles télévisées, elle passe par le design et les arts appliqués, jusque dans les objets les plus quotidiens. Elle transforme aussi, profondément, la langue: celle de la littérature mais aussi (volontairement ou pas), celle des journaux, des textes officiels, des discours politiques et jusqu'à l'argot des banlieues et des drogués. Malgré la difficulté de suivre pas à pas les traces du surréalisme, seule une étude englobant toutes les formes d'expression, de la plus “noble” à la plus populaire, pourrait rendre compte de l'influence sans doute énorme qu'il exerce sur notre monde.

Il serait légitime de poser des questions du type: quelle est l'influence du surréalisme sur la cuisine (existe-t-il une cuisine surréaliste?), sur la mode, les gadgets électroniques et sur les jeux télévisés, les méthodes d'enseignement des langues — et sur les ratons-laveurs, bien sûr. Et rien d'étonnant à ce que ces bêtes charmantes, sorties de l'inventaire de Prévert, nous fassent penser à l'humour qui, même si quelques universitaires l'oublent parfois, est fondamental pour les surréalistes: il est leur nourriture, affirmation de soi-même et de la vie, ingrédient de base pour la production artistique, morale élémentaire dans le comportement quotidien (du moins ainsi le voulaient-ils!).

On imagine parfois les surréalistes comme des artistes intellectuels, quelquefois savants, souvent farfelus, plus occupés par une intense vie psychique que par la vie corporelle. Néanmoins, aujourd'hui on peut parler — cela devrait faire l'objet d'un travail exhaustif — du corps surréaliste. Image du corps vu dans ses réalités cachées, présence affirmée du corps révélé, expression du corps dans l'esthétique surréaliste et expression du surréalisme par le corps, perception ésotérique, mystique du corps et liberté nouvelle attribuée à la vie corporelle — les thèmes ne manquent pas. La danse moderne, la peinture du corps, le théâtre — et le corps de l'acteur — sont profondément marqués par le surréalisme. Qu'ils s'y réfèrent ou non (le plus souvent ils le font), Julian Beck et son Living Theatre, le Buto japonais,

Grotowski et Kantor, Cunningham et Pina Bausch, pour ne nommer qu'eux, sont pris aux rets du surréalisme qui laisse des traces indélébiles dans le corps même de leurs spectacles. Voici l'un des paradoxes du théâtre: un art que les surréalistes ont traité avec beaucoup de méfiance et qui, cinquante ans plus tard, crée les manifestations les plus vivantes, les plus universelles, les plus contemporaines aussi, du surréalisme. Et, au-delà du spectacle, ne pourrait-on pas dire que le surréalisme réalise la fusion du corps poétique, du corps mystique et du corps expressif avec le corps vécu dans toute sa réalité humaine?

Il n'y a pas de contradiction entre le fait que le surréalisme essaime par les chemins détournés, par l'intermédiaire de myriades d'objets, d'images, d'idées, dans tous les domaines du réel, et qu'il influence profondément l'imaginaire, l'onirique, couvrant les vastes territoires des sciences de l'homme. Le surréalisme est bien un carrefour où se croisent de nombreuses autoroutes de la pensée et que traversent des chemins secrets de l'intelligence. A quoi doit-il ce rôle forceps, cette fonction d'organisateur général? Nous proposons une hypothèse qui placerait les découvertes instinctives du surréalisme au centre d'un des débats actuels fondamentaux des sciences de l'homme.

Depuis quelques décennies, la psychanalyse, la linguistique et la sémiotique tirent la couverture vers le langage (sous-entendu: le langage parlé, verbal, grammaticalement structuré). Tout le monde connaît — ne serait-ce que par ouï-dire — la phrase lapidaire de Lacan: "*l'inconscient est structuré comme un langage*", langage à qui revient le rôle principal dans l'avènement du sujet. On sait, par ailleurs, depuis Freud, et les surréalistes en ont fait grand cas, que la voie royale de l'accès à l'inconscient passe par le rêve. Rêve qui, lui, est toujours représentation (Freud), de nature iconique, structuré comme l'image. Et l'on sait que les systèmes de représentation iconique ont leurs propres règles, leur sémantique. Notre hypothèse est que le rôle carrefour du surréalisme tient à ce qu'il intègre et entrecroise le monde du langage avec celui de l'image. Un tel concept pourrait ouvrir des voies nouvelles dans l'étude comparée des manifestations surréalistes dans le domaine poétique et dans celui des arts plastiques, et permettrait de jeter un point de vu inattendu sur le rôle du surréalisme comme plaque tournante et comme fertilisateur de l'intelligence européenne.