

automne 2002

EQUINOXE

Revue internationale d'études françaises

20/21

Le Surréalisme à trois dimensions

シュルレアリスム特集号

EQUINOXE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES FRANÇAISES

CONSEIL DE RÉDACTION

Fumio CHIBA, Takaharu HASEKURA, Masayoshi HIROTA,
Satoshi HOSOKAWA, Shinichi ICHIKAWA, Naoki INAGAKI,
Yôjiro ISHII, Takao KASHIWAGI, Yasuo KASHIWAKURA,
Junji KAWAGUCHI, Tadashi MATSUSHIMA, Hiroshi MITO,
Ikuo MIYOSHI, Akira MIZUBAYASHI, Takashi NAITO,
Yasusuke OURA, Shigeru SAKAHARA, Tetsuya SHIOKAWA,
Hisashi SUEMATSU, Yôichi SUMI, Shigeru TAGA, Noriko TAGUCHI,
Nobuo TAKEUCHI, Takeshi TAMURA, Yôji TOGO,
Kunio TSUNEKAWA, Toshikazu TSUYUZAKI, Hitoshi USAMI,
Jo YOSHIDA, Kazuyoshi YOSHIKAWA, Hiroo YUASA.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Naoki INAGAKI, Yasusuke OURA, Jo YOSHIDA

DIRECTION ET ADMINISTRATION

Masayoshi HIROTA, Tetsuya SHIOKAWA, Yôichi SUMI,
Eizo KATAOKA (RINSEN BOOK CO.)

VENTE

Deux numéros : le numéro 17-18 & 20-21 3,000 Yen
le numéro 1,500 Yen

EQUINOXE - RINSEN BOOK CO

Imadegawa-Dori, Kawabata-Higashi-Iru, Sakyo-Ku, KYOTO 606-8204, JAPON

Téléphone: (81)-75-721-7111 Fax: (81)-75-781-6168 E-mail: kyoto@rinsen.com

URL: <http://www.rinsen.com>

C.C.P. KYOTO 01060-0-65935

Les numéros hors du Japon sont fournis par

Editions SLATKINE

Case postale 765

1211 GENEVE 3 / Suisse

Le numéro

* pour le numéro spécial 17-18 & 20-21

25 SFR

50 SFR

DU MOUVEMENT, DE L'OBJET ET LA QUESTION DU LIEU¹

*Exemple expérimental d'activité « paranoïaque-critique » : Le mythe tragique de l'Angélu de Millet de Salvador Dalí, document d'une utilité certaine pour une imminente « philosophie de la psychopathologie ».*²

Le chiasme, la réversibilité, c'est l'idée que toute perception est doublée d'une contre perception (opposition réelle de Kant), est acte à deux faces, on ne sait plus qui parle et qui écoute. [...]
Activité = passivité.³

Que le statut de l'objet dans le discours surréaliste soit philosophique est bien évident depuis les conférences que Breton prononça à Prague en 1935; en même temps, il est tout aussi évident que le discours dont l'objet a été, on peut dire, le *support* dans le cadre du groupe surréaliste était un discours psychanalytique autant que philosophique et même anthropologique; or, quand il est question de support, il est question aussi bien d'imaginaire, et surtout du *mouvement* de l'imaginaire.⁴ Afin d'exprimer l'enjeu et le statut de ce mouvement, nous abordons ici le statut de l'objet à travers la problématique du *lieu* par rapport au théâtral : dans ce contexte, nous aborderons la problématique du *lieu* à travers une considération du discours émergent des concepts de mouvement et d'objet selon la pensée de Salvador Dalí. Nous poserons la thèse suivante : pour comprendre la *nature* et la signification de la théâtralité et son enjeu dans le discours surréaliste, il faut d'abord comprendre, d'une part, la nature de l'expérience qui sert de modèle pour une conception surréaliste de la théâtralité et, d'autre part, le genre d'expérience que le surréalisme cherche à articuler, à savoir *l'instant* du lieu, qui crée un intervalle ou dessaisissement de l'espace et du temps. À cette fin, nous allons comparer, quoique brièvement, Giacometti et Dalí pour mettre en évidence le champ et la diversité de ce qui devient matière à exploration dans la dynamique de

l'expérience surréaliste. A travers l'exploration du lieu et du mouvement, nous parviendrons à voir la question de la théâtralité - l'autre scène de la pensée - en termes de mouvement configuré comme un véritable moyen d'absorption dans la différence.

La pratique de l'objet, selon la pensée surréaliste, a un champ beaucoup plus large qu'il n'est souvent estimé : l'objet surréaliste est essentiellement une construction non-sculpturale qui se situe entre la sculpture propre et la nature morte.⁵ Il fait appel à certains problèmes du statut de la théâtralité dans l'art et la représentation poétique surréalistes; il implique et cherche à élucider des modalités de régression en termes d'une métapsychologie du mouvement et, en tant que tel, est concerné fondamentalement, mais non exclusivement, par la sensation du soi directement impliquée dans l'expérience de la transition et du passage, un point saisi depuis longtemps par Henri Ey, Maurice Blanchot et Henri Lefebvre, chacun à sa manière.⁶ Il n'est pas surprenant dès lors, étant donné l'importance et le statut du collectif au sein du surréalisme, qu'il s'agisse d'un phénomène transférentiel au niveau du groupe, vu que la dimension collective est une condition même de l'expérience sinon de la fabrication de l'objet surréaliste; et finalement, ce qui est bien évident, l'objet surréaliste implique et examine le langage du fétichisme : entre le fétichisme et le souci de la métapsychologie du mouvement se trouve la préoccupation primordiale et fondatrice du surréalisme à l'égard de l'environnement, que ce soit l'atelier ou la ville dans laquelle les surréalistes, comme l'a bien constaté Walter Benjamin, ont pratiqué une herméneutique de l'espace social.⁷ C'est donc pour capter ces aspects et ces tensions que nous définissons l'objet surréaliste comme l'objet de l'attention d'un espace dessaisissant.⁸ Voilà les domaines à notre avis que toute prise en compte approfondie de la conception de l'objet surréaliste doit englober.

Ce n'est qu'en 1924, dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, que l'on trouve mention explicite de la fabrication d'objets qui seront vus désormais comme prototypiques par tous les surréalistes. Dans un extrait de cet ouvrage auquel Dalí fait référence dans la quasi-totalité de ses écrits sur l'objet surréaliste, Breton parle du « désir de vérification perpétuelle » qui seul empêche que l'on accepte l'existence réelle des objets ou des récits (« témoignage poétique ») venant de l'au-delà du champ empirique, bien que la disposition fétichiste du toucher, de la caresse, s'ouvre à une autre modalité qui s'avère plus propice à la poétique. Pour répondre à ce désir, Breton propose la fabrication d'objets surgissant du rêve, et conclut : « J'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant. »⁹ Si le texte de Breton a préfiguré le concept de l'objet surréaliste, on devrait voir les objets de Man Ray, comme le *Cadeau* de 1921, mais surtout *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1924), ou les *Constructions d'un patient psychiatrique* reproduits par Breton dans *La Révolution surréaliste*, n° 12 (1929),¹⁰ comme la preuve physique qui indique la nature de l'objet dans un monde surréaliste : fétichiste, en appelant au toucher, lié aux pulsions de l'instinct qui tissent les bases des fantasmes d'une vie intérieure, mystérieux, et implicitement poétique. Un début convenable, semble-t-il, pour *La Révolution surréaliste*.

Le mode d'évolution de la catégorie et du discours de l'objet surréaliste, à

savoir qu'il ne s'agit jamais de l'aboutissement d'un effort individuel, mais toujours d'un effort collectif, a de grandes implications méthodologiques et philosophiques. Premièrement, cela signifie que toute tentative de séparer des individus de la dynamique du groupe ne se fera qu'au prix de la fidélité à l'histoire, ce qui fait que la tendance à opposer l'un à l'autre (typiquement Breton à Bataille, ou Breton à Dalí, par exemple) ne prend pas en compte l'aspect sociologique de ce que l'on pourrait appeler une culture du surréalisme selon laquelle un système commun de préoccupations s'est forgé, un dialogue réalisé dont les acteurs et les termes étaient sans doute souvent angoissés. Il est bien connu que l'*expérience*, si ce n'est la fabrication, d'objets surréalistes était un phénomène collectif; le souci de l'intérêt de l'objet et la codification de cet intérêt répondaient à un sens profond de *crise* intérieure ressentie par le groupe suite à l'affaire Aragon et à la volonté générale des surréalistes de s'adapter au PCF. Lorsque l'affaire Aragon a posé une grave menace à la cohésion du groupe, Breton a cherché une activité commune pour réordonner l'instant de transfert collectif essentiel à l'identité du groupe en tant que groupe. Dalí a donc proposé la fabrication d'objets à fonctionnement symbolique destinés à évoquer de façon indirecte une émotion sexuelle particulière, proposition qui servirait de moyen pour renouveler l'idéal du groupe. Les éléments de *crise*, *mouvement* et *groupe*, indiquent un discours qui est à la fois pathologique (la source de l'utilisation métaphorique de la crise) et phénoménologique-analytique : quelle est la nature de ce mouvement? quelle est sa source? sa fonction dans l'économie du groupe (la question de l'expérience fantasmatique)?

Dalí et Breton sont les théoriciens principaux de l'objet surréaliste. Dans la période de 1931 à 1936, ils seront préoccupés par la nature de ce mouvement que l'objet évoque au sein du groupe. Par contre, c'est sur Giacometti qu'il faut d'abord se pencher dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3 (1931). Dans « Objet surréaliste : l'objet à fonctionnement symbolique », Dalí fournit pour la première fois une définition de l'objet surréaliste :

Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique, sont basés sur les fantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients.

Et il poursuit :

L'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphore, leur réalisation symbolique constituent le processus type de la perversion sexuelle, lequel ressemble, en tous points, au processus du fait poétique.

Notons que Dalí dit de Giacometti :

Les objets à fonctionnement symbolique furent envisagés à la suite de l'objet mobile et muet, la boule suspendue de Giacometti, objet qui posait et réunissait déjà tous les principes essentiels de notre définition mais s'en tenait encore aux moyens propres à la sculpture.

Les objets à fonctionnement symbolique ne laissent nulle chance aux préoccupations formelles. Ils ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun et sont extra-plastiques. [...] La culture de l'esprit s'identifiera à la culture du désir.

L'étude de Dalí sur l'objet surréaliste est directement suivie par *Objets mobiles et muets*, une double page de Giacometti. Avec les extraits déjà cités de Dalí, ce poème en prose nous conduit au sein de ce que nous tenons pour le domaine propre, la clé de l'objet surréaliste : l'implication mutuelle de la motilité inconsciente et de l'absence (ou du manque) à travers laquelle la modalité fétichiste sert de base matérielle pour l'incarnation projective.

Bien sûr, les objets de Giacometti s'en tiennent aux moyens propres à la sculpture, mais ils ont fait sensation parmi les surréalistes d'abord sur le plan formel, en leur faisant découvrir une pensée de la transcendance et de la métapsychologie du mouvement. Sur le plan fantasmatique, les objets indiquaient le lien implicite — nous nous reportons à la citation célèbre de *Hamlet*, « What's the matter, mother - Qu'y a-t-il, Mère? » —, et ce faisant s'en tiennent aux moyens propres au fétichisme. C'est cette implication simultanée de la motilité inconsciente et de l'absence que nous voulons désigner.

Parmi les objets surréalistes les plus remarquables et accomplis figurent *La Boule suspendue* (1931; fig. 1) de Giacometti et *Objet à fonctionnement symbolique* (1931; fig. 2) de Valentine Hugo. Avant d'aller plus loin, il faudrait mettre au point le sens du terme « mouvement configuré » par rapport à la figure de la métalepse. Tous les commentaires et réponses aux deux œuvres citées ci-dessus ciblent l'effet ressenti par le spectateur et les impulsions de sensation éprouvées, qui sont dues non pas à la sensation d'une suffisance, mais au manque et à l'agacement.¹¹ Les mouvements d'ordre mimétique qui lient le spectateur aux fantasmes engendrés par l'espace fétichiste n'exigent pas d'identification fixe et précise des signes de différenciation sexuelle lorsqu'on considère les composantes de la construction, d'où l'aspect androgyne de ces œuvres : ce qui les rend interchangeable, ce qui crée l'espace fétichiste de l'objet, ce sont les entrelacements de base métonymique de gestes incomplets, le manque (ou l'absence) auquel participe le spectateur à travers une espèce de mimétisme affectif, une expérience de mouvement qui forme la base des fantasmes de motilité chez Giacometti.¹² Contrairement à Rosalind Krauss¹³, je dirai que la motilité et la violence fantasmée de la poésie en prose de Giacometti sont fortement liées aux conventions du surréalisme, surtout au récit de rêve et à l'objectalité qui y est implicite dans la mesure où la beauté convulsive est un mouvement alloplastique provoqué par un surinvestissement, lequel fait appel à la motilité inconsciente d'une manière presque abréactive.¹⁴ Dans l'expression « conventions du récit de rêve surréaliste », nous entendons bien plus que des caractéristiques comme le timbre et le rythme du regard mémorial et mélancolique, l'équivoque entre la rhétorique de la mémoire et le fantasme projectif dans l'expression, ou la représentation du fantasme inconscient — toutes caractéristiques marquées dans la poésie en prose de Giacometti d'une façon clairement liée à ses sculptures/objets surréalistes des années trente : nous entendons, aussi, et clairement, dimension structurale. Ce que les écrits de Giacometti partagent

avec d'autres récits de rêve surréalistes tels que l'on les trouve chez de Chirico et chez Renée Gauthier dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*,¹⁵ ce sont des images dominées par l'imago parentale dans des situations et des mouvements liés à l'angoisse de l'enfance; de tels récits sont dominés par les relations d'objet de *névrose*, d'où la forme spécifique assumée par l'angoisse dans ce type de transcriptions, dans la tendance vers la névrose obsessionnelle où l'imaginaire de la perversion est le plus marqué, et souvent d'une manière incestueuse. C'est cette forme particulière de la névrose, en accord avec le thème et les relations d'objet du récit de rêve surréaliste, qui nous permet de situer les écrits de Giacometti qui datent de cette période.¹⁶ Si nous définissons la beauté convulsive (en termes d'objectalité et de dimensionalité de l'expérience) comme un mouvement alloplastique, il devrait nous paraître également évident que le mouvement primaire est *autoérotique* et donc narcissique en termes de relation d'objet. (Ce qui fait que le mouvement alloplastique, qui avance vers son but, son objet de désir, rencontre de la résistance et se réoriente vers lui-même dans un geste autoplastique : *l'explosante-fixe* capte la dimension de cet *instant* dans lequel se sont entremêlés différents événements et donc différentes significations; il ne s'agit pas de la simple assertion du narcissisme primaire.¹⁷) Dès lors il n'est pas surprenant que la poésie en prose de Giacometti datant de cette période, surtout de l'année 1933, se retourne vers la rhétorique de l'enfance et de l'espace maternel (c'est-à-dire, la dimension de l'imago), une rhétorique dans laquelle s'entremêlent le désir et la honte dans l'imaginaire intense de l'angoisse et du manque. L'œuvre de Giacometti est une mise en scène, pour un spectateur, de ce manque.

Alors comment concevoir la nature de ce rapport entre spectateur/manque/objet? Rosalind Krauss, dans « On ne joue plus », son analyse de « La boule suspendue », parle non pas du rapport au spectateur éventuel, mais d'une oscillation du signifiant.¹⁸ Cette position, cependant, ne cherche pas et ne peut pas prendre en compte le rapport au spectateur, donc la situation des dynamiques du groupe par lesquelles les surréalistes faisaient l'expérience de ces objets.

Dalí, selon nous, nous a donné plus qu'une simple indication quant à la façon dont on peut conceptualiser le rapport spectateur/manque/objet, d'une manière qui fait aussi partie d'une formalisation émergeant de la problématique du mouvement lorsqu'il parlait de « l'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphore », un processus qui par ailleurs « ressemble, en tous points, au processus du fait poétique ». Cette modalité d'*incarnation* à travers un mécanisme d'objectivation par substitution et métaphore est métaleptique dans le sens le plus strict. La métalepse est définie par Quintilien dans l'*Institutio Oratoria* comme la figure

qui sert de transition d'un trope à l'autre [...]. Il est dans la nature de la métalepse de former une sorte d'étape intermédiaire entre le terme transféré et la chose à laquelle il est transféré, étape qui n'a pas de sens en-soi, mais qui sert de transition.¹⁹

Pour dire les choses autrement : la notion de métalepse désigne ce motif figural

dans lequel des métonymies se remplacent. Nous suggérons ici que la nature du rapport, c'est-à-dire de la relation d'objet de transition entre spectateur/manque/objet est tissée de façon métaleptique et que c'est donc de cette manière qu'il faut comprendre la signification des mots « de s'objectiver par substitution et métaphore » : la substitution est mimétique de mouvement (et dans cette mesure métaphorique - il faut noter, bien sûr, que le mimétisme n'est pas forcément mimétisme d'une *chose* dont est issue la problématique de ressemblance déchirée telle qu'on la trouve de Giacometti à Merleau-Ponty et jusqu'au travail récent de Didi-Huberman), et c'est sur ce mouvement créé à travers la transition substitutive (typiquement la motilité inconsciente) que se trouve érigée la connaissance affective. Il est, de plus, de la nature de tels mouvements substitutifs que, s'il y a surinvestissement, leur accès au symbolique n'est limité que par les bornes de l'imagination du sujet.

Dans « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », ²⁰ Dalí commence à souligner plus clairement la qualité informe de la matière qui compose l'objet surréaliste. Ce faisant, il fait la différence entre son analyse et celle de Breton, bien que l'un et l'autre soient en accord sur l'importance du langage dans la constitution de l'expérience de l'objet. Cette tendance était néanmoins implicite dans *L'Ane pourri*, où Dalí propose que l'intelligibilité de l'objet dépende du « délire de l'interprétation » :

La paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit.²¹

À cet étape du développement de sa pensée, Dalí n'a rien ajouté, en fait, à la définition traditionnelle de la paranoïa comme psychose fonctionnelle caractérisée par la présence du délire sans détérioration intellectuelle; mais il reste que cet article, par son développement sur le mouvement en relation à la conception de l'objet chez Dalí, esquisse une rupture dans le lien entre simulacre et réalité, qui est en même temps le début d'une esquisse de la forme de la relation d'objet qui caractérise la paranoïa et la psychose. Ainsi, Dalí constate :

C'est justement de la furie et de la nature traumatique des simulacres vis-à-vis de la réalité et de l'absence de la plus légère osmose entre celle-ci et les simulacres, que nous concluons à l'impossibilité (poétique) de tout ordre de *comparaison*.²²

Dans cet extrait, Dalí parle de l'absence de communication entre la réalité et les simulacres dont il conclut à l'impossibilité de tout ordre de comparaison. La suppression de la comparaison et l'absence d'osmose entre les simulacres (les formes de l'expérience) et la réalité s'appuient sur une croyance épistémologique aux choses tant que l'on en fait l'expérience; ce qui permet à Dalí de constater que le même mécanisme paranoïaque non seulement engendre le style de multiples images, mais qu'il est aussi la clé de la

« naissance et de l'origine de la nature des simulacres », ²³ où les simulacres ne sont que le moyen, la forme de l'acte et de l'extériorisation du *désir* :

Connaisseurs des simulacres, nous avons appris depuis longtemps à reconnaître l'image du désir derrière les simulacres de la terreur, et même le réveil des « âges d'or » derrière les ignominieux simulacres scatologiques. ²⁴

Dans cette perspective, l'absence d'osmose entre la réalité et les simulacres (« leur manque de cohérence avec la réalité ») est la base d'un don (« gratuit »), le prix gagné par la rencontre entre simulacre et absence ou manque dans la réalité :

C'est par leur manque de cohérence avec la réalité et pour ce qu'il peut y avoir de gratuit dans leur présence, que les simulacres peuvent facilement *prendre la forme* de la réalité et celle-ci à son tour s'adapter aux violences des simulacres. ²⁵

C'est la présence en-soi des simulacres qui prennent la forme de la réalité; c'est-à-dire que les représentations du « sujet » sont par la suite investies comme réelles alors qu'elles rentrent dans l'économie psychique du groupe « [en s'objectivant] par substitution et métaphore ». Nous pouvons donc voir ce que voulait dire Dalí quand, dans *L'Ane pourri*, et pour la première fois, il a proposé sa conception de la critique paranoïaque comme connaissance active tandis que l'automatisme était par comparaison « un état passif », car l'idée dominante de Breton, c'est-à-dire, l'expérience d'*émergence* – le mouvement de *passage*, le mouvement conçu comme *transition*, de se trouver *entre* ou de se trouver *en attente* – conçue en termes hégéliens, n'est plus la préoccupation de Dalí. Si l'expérience paranoïaque a sa propre structure – l'acceptation d'un tel point de vue était à la base du rapprochement entre Dalí et Lacan comme nous le savons –, alors la phénoménologie du mouvement propre à cette structure sera dotée de ses propres obligations épistémologiques et ontologiques, et c'est cet aspect que Dalí a formalisé dans sa définition de la paranoïa comme un « délire d'association interprétative comportant une structure systématique » par rapport auquel l'activité paranoïaque-critique est une « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants. » ²⁶ La conception de la configuration métalectique capte la forme de ce mouvement d'association spontanée. Il reste qu'un tel mouvement est *productif* et il faut voir ainsi le deuxième aspect significatif de la conception dalinienne de mouvement où, après la désorientation de la forme entre le sujet et la réalité, advient l'approfondissement de la rupture lorsque le sujet se retourne sur sa propre expérience : la signification de la *crise*.

Là où la conception hégélienne du mouvement chez Breton s'est fortement engagée dans la compréhension de l'*accomplissement*, Dalí, par son remaniement de l'automatisme, a forgé le chemin pour une autre conception du mouvement entre l'arbitraire et le motivé. L'absence d'osmose entre l'esprit et la réalité - la prise en compte de la différence de subjectivité par rapport au

réel - est approfondie par le mouvement de crise qui met en évidence l'expérience en soi du passage sans lien dialectique d'accomplissement, comme distincte du délire de l'esprit, c'est-à-dire, sans un accomplissement qui se présente dans ses propres termes (le don d'une patience hégélienne). Pour Dalí la métaphore hégélienne des *vases communicants* ne fonctionne pas. C'est pourquoi, dans « l'Objet à travers l'expérimentation surréaliste », Dalí répond aux importantes implications méthodologiques qui ont suivi la collaboration d'Eluard et Breton : *L'Immaculée Conception*, en 1930.²⁷ Dans cet ouvrage Eluard et Breton font simuler différents états de maladie psychotique dont le principe d'un « délire d'interprétation » semblait confirmer les propositions épistémologiques de Dalí sur la critique paranoïaque, car Breton et Eluard avaient initié une nouvelle étape dans la pratique de l'automatisme en permettant un élément dirigé.²⁸ Pour Dalí, cependant, ce qui s'est avéré le plus important était la reconnaissance d'un ordre implicite dans le délire distinct de la « réalité ».²⁹ Dalí dit de cette « nouvelle phase de l'expérimentation surréaliste » qui a trouvé son début avec *L'Immaculée Conception* que c'est une phase dans laquelle « La simulation en particulier et les simulacres³⁰ en général, représentent la communication, et encore le système d'interférence, entre l'automatisme (lequel loin d'être amoindri est en quelque sorte libéré) et le chemin vers l'objet. » Soulignant le lien interne entre l'expérience automatique et l'objet, Dalí peut alors amener au premier plan les métaphores du théâtre et de la théâtralité comme moyens d'assurer l'autonomie du système de représentation pour lequel le sujet sert de médium; ce faisant, la théâtralité devient le moyen d'enregistrement du mouvement par rapport au désir.³¹

Le mouvement visé par la pensée de Dalí sera celui qui verra la catégorie pathologique de *crise* s'associer à cet aspect de la psychologie du groupe dans lequel la construction d'un idéal intersubjectif est caractérisée par la régression.³² Que Dalí emploie le terme *crise* dans son usage pathologique est clairement montré par l'extrait suivant dans lequel il fait une distinction avisée entre deux *formes* de crise :

Le fait même de la paranoïa, et spécialement la considération de son mécanisme comme force et pouvoir, nous conduit aux possibilités d'une crise mentale d'ordre peut-être équivalent, mais en tout cas aux antipodes de la crise à laquelle nous soumet également le fait de l'hallucination.³³

Ainsi, ce n'est pas la crise mentale typique de la pathogénèse de l'hallucination lorsque le sujet est victime *de* l'imaginaire extériorisé - dont une mention fondatrice dans le surréalisme est le poème de Breton qui s'intitule « Sujet » -, mais plutôt cette crise mentale où le désir est actif, acte voluptueux qui a pour conséquence une véritable *crise de conscience*³⁴ érotisée qui dérange, non seulement le rapport physiologique, mais aussi le rapport herméneutique au réel. (Comme on peut le voir dans le collage *Le Phénomène de l'extase*,³⁵ un autre modèle pathologique pour Dalí était la crise hystérique atténuée par le fétichisme.) Cette action qui dérange le rapport au réel n'est rien moins que l'explosion du mouvement anachronique des processus primaires qui manifestent « le réveil des "âges d'or" derrière les ignominieux simulacres

scatologiques », « de ce qui se passe dans une névrose d'enfance » et qui « nous ramène aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime, de l'amour. »³⁶

Il reste deux aspects à discuter par rapport à la conception du mouvement chez Dalí, à savoir la manière dont il relie le mouvement au monde et le rôle de l'identification projective.³⁷ Après la définition de la forme du mouvement comme (1) « manière de s'objectiver par substitution et métaphore » suivi par (2) le mouvement de la crise, dans « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'Angélu" de Millet »,³⁸ Dalí fournit (3) une conception du *mouvement dialectique*. Ce qui, jusqu'ici, était une formule générale dans « l'objet à travers l'expérimentation surréaliste », c'est-à-dire, *le drame poétique du surréalisme*, acquiert un contenu plus spécifique et parlant dans lequel le drame poétique se définit comme « d'une part la confusion passive de l'automatisme, d'autre part la confusion active et systématique illustrée par le phénomène paranoïaque. »³⁹ Faisant toujours appel à la catégorie pathologique de la crise - il emploie le mot *catastrophique* - Dalí introduit un mécanisme de transmission pour réintroduire le contenu de l'expérience paranoïaque (l'irrationalité concrète) dans la réalité.

Sur le plan spécifiquement poétique, l'irrationalité concrète [...] se présente à nous comme une des contagions lyriques sans remède qui, dans leur propagation *catastrophique*, permettent de déceler tous les saisissants stigmates d'un véritable vice de l'intelligence.⁴⁰

Ce que Dalí semble vouloir dire, c'est que le système paranoïaque de la représentation, son monde, ce n'est pas un monde autiste (ce qui est le sens, de plus, de sa déclaration célèbre selon laquelle la seule différence entre lui et un fou, c'est que lui, Dalí, n'est pas fou; ce qui veut dire que chez Dalí *il n'y a pas d'échec de symbolisation*). Le système paranoïaque est poussé, à sa façon, à faire partager ses perceptions « pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. »⁴¹ Sur ce point, le mécanisme de transmission pour cette « contagion lyrique » n'est rien d'autre que le désir de vérification à la source de l'objet surréaliste, maintenant interprété d'une manière rhétoriquement contrastée,⁴² d'une manière, je veux dire, qui doit *travailler* à différentes fins *sous la même forme*.

Le mécanisme paranoïaque ne peut nous apparaître, du point de vue spécifiquement surréaliste auquel nous nous plaçons, que comme la preuve de la valeur dialectique de *ce principe de vérification*, par lequel passe pratiquement dans le domaine tangible de l'action l'élément même du délire, que comme le garant de la victoire sensationnelle de l'activité surréaliste dans le domaine de l'automatisme et du rêve.⁴³

La scène est préparée pour ce que Dalí appellera *l'avènement paranoïaque de l'objet* où « le stade symbolique franchi, l'objet devient et se "vérifie" par sa propre "constitution réelle" et non plus par les évocations associatrices de sa constitution. »⁴⁴ Dans cet avènement, les désirs assument « la réelle

“constitution matérialiste”.⁴⁵ C'est ici que la pleine force de la théâtralité intervient dans la conceptualisation du mouvement qui, par l'interaction des mécanismes d'identification et de transgression, lie la créativité au fétichisme, à la perversion (en particulier, pour Dalí, au masochisme et aux fantasmes incestueux) et donc au mouvement en tant que régression créative, en d'autres termes, à la réalisation de l'héritage archaïque (*archaische Erbschaft*).⁴⁶ La définition fondatrice de l'objet à fonctionnement symbolique rend évident le lien entre le mouvement et la perversion : « l'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphore, leur réalisation symbolique constituent le processus type de la *perversion sexuelle*, lequel ressemble, en tous points, au processus du fait poétique. »⁴⁷ Dans l'œuvre de Dalí, narcissisme, masochisme et fétichisme sont les perversions principales qu'il explore : narcissisme, où le mouvement d'investissement se situe entre la libido du moi et la libido de l'objet, aboutissant, pour Dalí, à l'investissement de l'imgo infantine dans la sécurité de la mère; masochisme, qui rend compte d'une transgression du royaume du père dans un mouvement où entre la dénégation et le désaveu, une transgression qui affirme l'authenticité et la finalité autonome du maternel;⁴⁸ et en finale, fétichisme, où le mouvement de l'angoisse par rapport à la menace de castration est détourné sur un objet qui permet le désaveu de ce que l'on voit et, en même temps construit un remplacement pour ce qui sera perdu, en l'occurrence, le pénis de la mère,⁴⁹ quoique sans jamais pouvoir combler le manque, « l'objet en négatif qui sert d'organisateur pour toute construction d'objets. »⁵⁰ C'est à ce point que le mouvement entre dans un système de relation d'objet ambigu qui englobe narcissisme pathologique, paranoïa et psychose (lequel restait une énigme même pour Freud), caractérisé par le manque et l'illusion partagés (dont le rapport réciproque entre mère et enfant est le prototype), qui oblige la psychiatrie et la psychanalyse à la reconnaissance de la problématique du lieu. Ces modalités du mouvement ne sont nulle part examinées dans l'art et les écrits de Dalí de façon plus marquée que dans *Métamorphose de Narcisse* (1937; fig. 3) avec son exploration du lieu et du non-lieu, du temps et du non-temps, de la matière et de l'assomption de la forme à travers les mouvements entre pierres et chair, l'ombre et la lumière, la pétrification et la liquéfaction et même l'orogénèse (c'est-à-dire, la formation des montagnes, évidemment mythique dans ce cas). Incontestablement, les figurants d'une théâtralité *primitive* servent ici à la fonction de *l'absorption profonde* car l'articulation joue sur les possibilités du lieu et du non-lieu, de la naissance et de la réintégration. Sans mouvement, il ne saurait y avoir d'absorption ou de distance, car on ne pourrait concevoir l'altérité sans cette ouverture à l'éloignement et à l'approche; pour cette raison l'idée qu'il existe une condition fixe de névrose ou de psychose est inconcevable au fur et à mesure que ces conditions sont des ouvertures à travers l'angoisse sur l'être et l'expérience de l'impossible.⁵¹ Freud et plus tard Lacan ont cherché à situer la paranoïa entre les termes de la névrose et de la psychose. Pour Freud, « Quant à la genèse des illusions, un grand nombre d'analyses nous ont appris que l'illusion se trouve appliquée comme un cache qui recouvre le lieu où initialement une déchirure est apparue dans la relation de l'ego au monde externe. »⁵² Pour les surréalistes, par contre, en plus de cet éclaircissement fécond de Freud, c'est la

phénoménologie du lieu qui est un terme intermédiaire plus parlant dans la mesure où il est impliqué par la définition de l'image chez Breton, d'après Reverdy, comme le « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »,⁵³ où il est entendu que chaque réalité (c'est-à-dire chaque mode de discours) a sa propre temporalité (érigée sur un mouvement hors discours)⁵⁴ : le *choc* et l'*ébranlement* caractéristiques de l'expérience surréaliste sont les effets de l'imbrication de deux temporalités (la production d'un *instant* en même temps que d'un intervalle) qui, de façon temporaire, aboutit à un mouvement de dessaisissement de l'espace permettant l'advenue du *lieu*.⁵⁵

Toute étude de valeur sur la notion de lieu définit le lieu, en quelque sorte, comme négation ou dessaisissement de l'espace géométrique ou tridimensionnel,⁵⁶ même si on ne peut rencontrer le lieu hors l'être-dans-le-monde. Henri Ey a proposé une phénoménologie du lieu initié par « une désorganisation de l'expérience de nos communications avec autrui, c'est-à-dire, de la "logistique" de nos relations. Ce qui implique nécessairement un "milieu" (un "lieu" ou une "région") au travers duquel les messages, les appels, les demandes et les réponses circulent et se répondent. Milieu paradoxal et ambigu par essence, parce qu'il est l'espace de notre "pensée" et que le "milieu" de ce "Milieu" est décentré sur autrui. Somme toute, dans la pleine organisation du champ perceptif, ce milieu n'est vécu comme tel que dans l'espace imaginaire de sa représentation comme un espace transparent ou virtuel qui ne se donne que par réflexion dans notre expérience.»⁵⁷ Ce lieu mobile décrit de façon phénoménologique par Ey n'est autre que la condition de la théâtralité qui constitue la réflexion⁵⁸ - tant que l'on entend, ce qu'Ey a bien noté comme l'atteste sa propre appréciation profonde du surréalisme, que nous traitons une psychopathologie *tragique* « qui rompt avec l'opposition entre psychologie normale et psychologie (du) pathologique : [...] elle tente de penser la continuité des processus psychiques et, dans ces conditions, les dysfonctionnements critiques apparaissent chez des sujets normaux. »⁵⁹

Aucune réflexion faisant autorité sur le statut du théâtral dans l'art et le langage surréalistes ne pourrait éviter la reconnaissance du fait (1) qu'est attestée la présence de l'illusion (qui est produite en même temps que *l'instant* du désaveu dans la scène du fétichisme qui devient alors la « source » ou le modèle de toute expérience ultérieure d'illusion et de la sensation de cadres spatiaux qui se désagrègent⁶⁰), mais aussi (2) que la temporalité est constitutive du sujet et de l'expérience humaine comme faisant partie d'une métapsychologie du mouvement, et enfin (3) que le corps doit être compris comme forme d'une conception transitionnelle de l'expérience (ici, l'automatisme et l'aléa dans la ville de Breton, mais aussi les associations paranoïaques de Dalí deviennent les instances des *béances de la représentation* comme analogues phénoménologiques des intervalles ouverts par le dessaisissement de l'espace et du temps). À cet égard, il existe une connexion implicite, voire évidente, entre la théorie de l'expérience de l'objet surréaliste, qu'elle soit dalinienne ou bretonienne, et le souci de l'illusion et de l'image double dans la peinture de Dalí. Car la conception de l'objet esquissée par Dalí dépend de la facticité de l'illusion qui, pour Dalí, au-delà de la référence à l'espace maternel,⁶¹ est attestée au niveau métaphysique comme marquant un manque propre à la réalité grâce auquel et à travers lequel « les simulacres



fig. 1 Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, 1931.

© ADAGP, Paris & JVACS, Tokyo, 2002

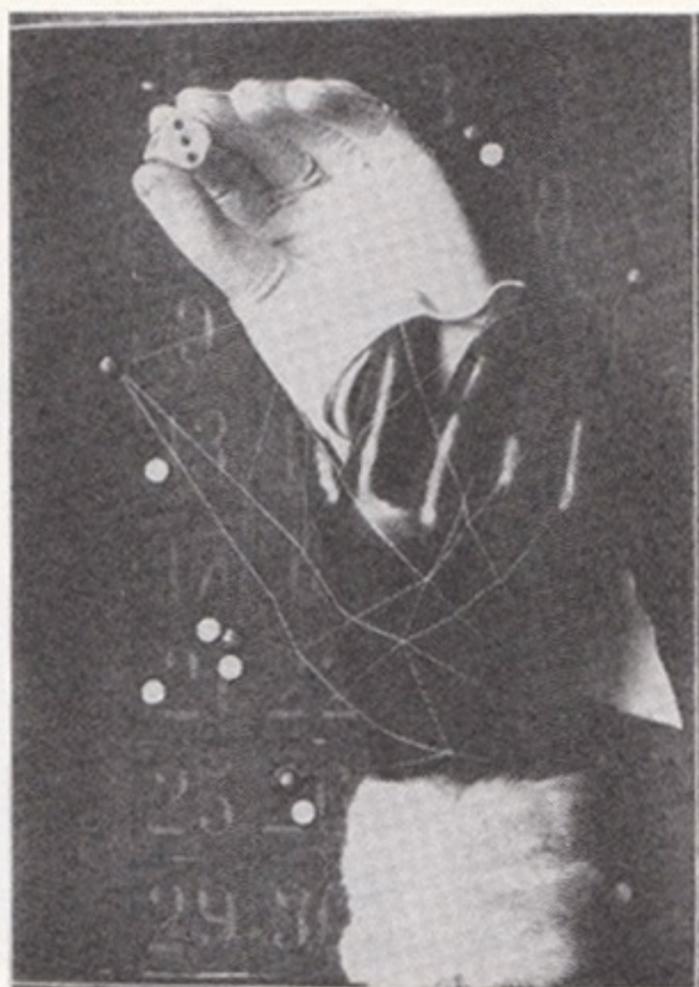


fig. 2 Valentine Hugo, *Objet à fonctionnement symbolique*, 1931.

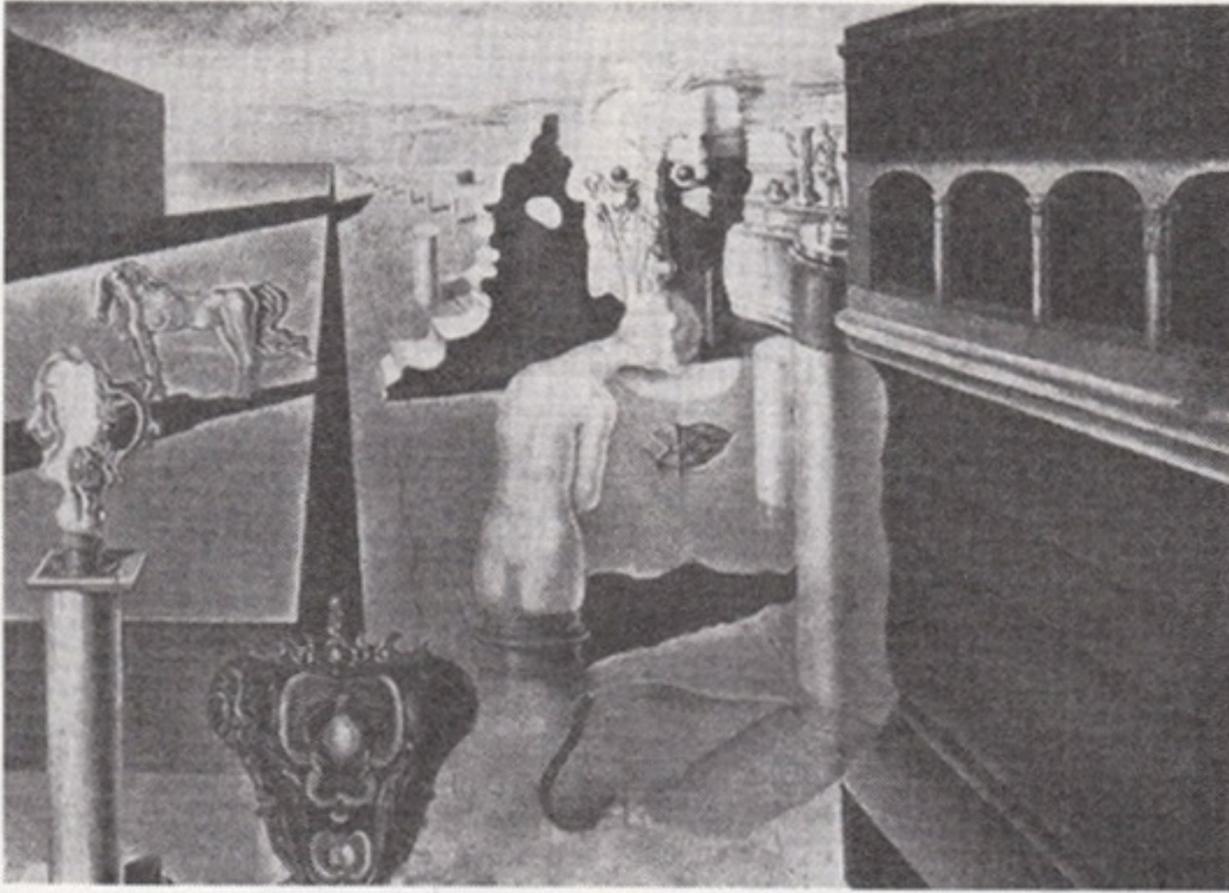
© ADAGP, Paris & JVACS, Tokyo, 2002



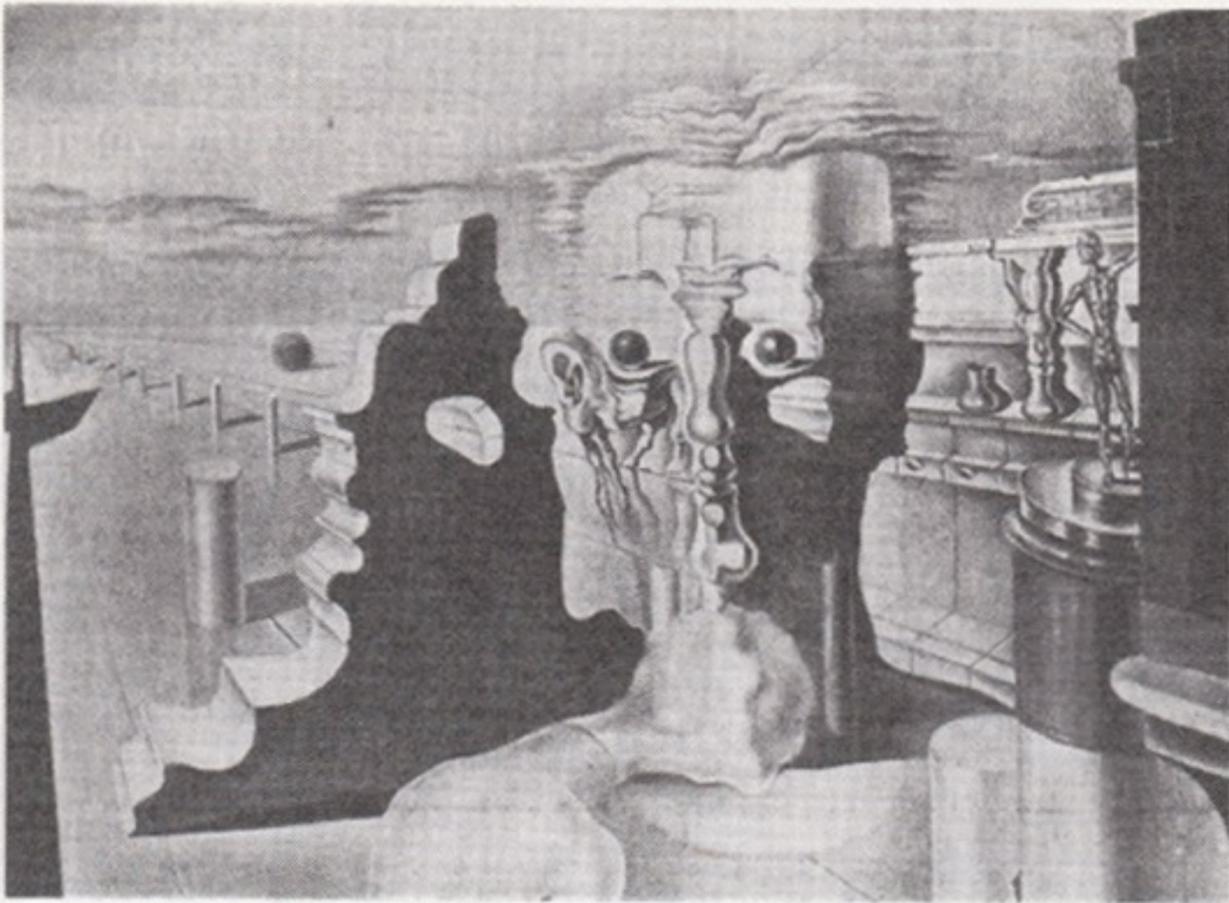
fig. 3 Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, 1937.

© Kingdom of Spain, universal heir of Salvador Dalí, VEGAP 2002

© Gala-Salvador Dalí Foundation, by appointment of the Kingdom of Spain, VEGAP 2002



SALVADOR DALÍ. — *L'Homme invisible (fragment)*.



SALVADOR DALÍ. — *L'Homme invisible (détail)*.

fig. 4 Salvador Dalí, *L'Homme invisible*, 1929-1931. Détail (*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930).

© Kingdom of Spain, universal heir of Salvador Dalí, VEGAP 2002

© Gala-Salvador Dalí Foundation, by appointment of the Kingdom of Spain, VEGAP 2002

peuvent facilement prendre la forme de la réalité et celle-ci à son tour s'adapter aux violences des simulacres.» Le style de la représentation pour ce genre d'adaptation fonctionne à travers des mécanismes de transformation qui font appel au théâtre de la métamorphose alchimique (*l'âne pourri... de nouvelles pierres précieuses... la désirée « terre de trésors »*).⁶²

Dans son effort pour représenter la qualité paranoïaque de la connaissance à travers des images doubles telles que *Visages paranoïaques* (1935),⁶³ Dalí exemplifie un aspect essentiel de l'expérience de l'objet surréaliste, à savoir qu'une condition de la théâtralité est celle selon laquelle un objet [s']est donné ou semble avoir son *temps propre* et [s']est alors caractérisé par un mouvement de recul ou d'éloignement qui peut résonner en accord ou en désaccord avec le sujet qui en fait l'expérience. Dans des tableaux tels que *L'Homme invisible* (1929-1931; fig. 4), que nous reproduisons ici comme Dalí l'a montré dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, c'est-à-dire, de manière à rendre plus évident le sens d'un mouvement proche du film, la logique de l'objet en possession de son temps propre est rendue par une oscillation qui voudrait incarner le manque dans la réalité, qui prend forme à travers l'activité paranoïaque; or ce n'est pas par hasard si ce souci du temps communiqué à travers l'oscillation de la forme comme base de multiples appréhensions a atteint les proportions d'une scène comme celle qu'on trouve dans le *Visage de Mae West (pouvant être utilisé comme appartement surréaliste)*, 1934-1935, non par hasard non plus qu'un tel illusionnisme - « le plus de trompe-l'œil, avec le plus de fétichisme illusionniste »⁶⁴ - a pu se réaliser dûment encadré à l'intérieur d'un théâtre comme *Babaouo* (1932), ou comme dans *Le Petit Théâtre* (1934), dans lesquels tous les objets fétichistes qui sont devenus parties de l'iconographie de Dalí (le pain, la cuillère, la chaussure, par exemple) se trouvent projetés, non seulement dans leur propre temps, mais aussi avec leur propre espace en train de s'éloigner du spectateur pour mener une vie ailleurs.

Ainsi conçu, le souci du mouvement, de l'affectivité et de la régression qui caractérise le surréalisme depuis son début doit être abordé dans les termes d'une phénoménologie du mouvement qui relève aussi de la problématique d'une métapsychologie du mouvement, car c'est le désir corporel qui fournit (de façon topographique, c'est-à-dire en termes de régression) la matérialité de ce genre de transition dans une économie d'investissement, la matérialité de ce genre de transition érotique et de passage dans la figuration d'un chiasme ou l'entrelacement de la chair et du monde. C'est la figuration d'un tel rapport entre les pulsions et la chair de la sexualité, érigé sur un mouvement conçu de façon métaleptique, que nous voyons mise en œuvre dans l'imaginaire surréaliste avec le couteau qui coupe le globe oculaire dans *Un chien andalou*, les mouvements dans les objets-sculptures de Giacometti tels (fig. 1) *La Boule suspendue* ou *L'Heure des traces*, mais aussi les espaces « étroits et profonds » de la poésie en prose de Giacometti. Dalí et Giacometti sont tous deux liés par la présence pénétrante des figures de la théâtralité; ils le sont aussi par l'imagination et l'encadrement de la *perversion*, et c'est ici, dans cet espace commun, que nous pouvons établir l'étendue de l'expérience surréaliste par rapport au mouvement, au lieu, et le statut de la théâtralité dans l'art et le langage surréalistes, non comme un déni d'absorption, mais comme un moyen

d'explorer la phénoménologie du lieu.

Michael Stone-Richards
Northwestern University, Evanston

NOTES

1. Nous avons commencé la recherche pour cet article lors d'une période de congé en titre de *Junior Research Fellow* au *Alice Berline Kaplan Center for the Humanities* à Northwestern University, 1995-1996. Nous remercions Georges Didi-Huberman de ses conseils sur différents aspects de cet ouvrage.

2. Salvador Dalí, « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », *Documents 34 : Intervention surréaliste*. Bruxelles, 1934, p. 34. Bien que nous n'abordions pas directement la critique dalinienne de la conception de l'automatisme psychique pur surréaliste, nous nous permettons de nous référer à l'article de Jacqueline Chénieux-Gendron sur l'automatisme et stéréotypie dans la composition de *L'Immaculée conception* de Breton et Eluard pour un prolongement du débat autour du rôle du psychopathologique dans le discours surréaliste. Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, « A New Definition of Automatism : *L'Immaculée Conception* », in Anna Balakian et Rudolph E. Kuenzli (dir.), *André Breton Today*. New York : Willis, Locker and Owens, 1989.

3. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p. 318.

4. Cette envergure du discours surréaliste sur l'objet appartient à ce que Sartre a bien reconnu comme l'héritage anthropologique hégélien du surréalisme. Voir à ce propos, Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, 1989, n. 6, p. 296; pour une appréciation de ce qui est mis en question par le discours surréaliste sur l'objet, voir l'ouvrage sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, *L'Objet au défi*. Paris : PUF, 1987.

5. Très souvent, ce qu'on appelle « objet surréaliste » appartient en fait à la catégorie « objet à fonctionnement symbolique ». Sur les différentes catégories, dont certaines ne sont que des provocations, cf. Breton, « La crise de l'objet » (1936), *Le Surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1966, et José Pierre, *André Breton et la peinture*. Lausanne : L'Age d'homme, 1987, pp. 167-172.

6. Cf. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1974, pp. 26-29, en particulier : « Les principaux surréalistes tentèrent le décryptage de l'espace intérieur et s'efforcent d'éclairer le passage de cet espace subjectif à la matière, corps et monde extérieur, ainsi qu'à la vie sociale. Ce qui confère au surréalisme une portée théorique inaperçue au début. » *Ibid.*, p. 26.

7. Cf. Monique David-Ménard, « Une métapsychologie du mouvement, est-elle possible? », *L'Hystérique entre Freud et Lacan : Corps et langage en psychanalyse*. Paris : Editions universitaires, 1983, et David-Ménard, « Penser l'excès du plaisir, est-ce laisser se désorganiser la pensée? » in J. Chénieux-Gendron (dir.), *Du surréalisme et du plaisir*. Paris: Corti, 1987; sur la question d'une métapsychologie du mouvement, cf. aussi Paul-Laurent Assoun, « Pour une "métapsychologie" du corps », *Introduction à la métapsychologie freudienne*. Paris : PUF, 1993.

8. Nous empruntons le terme de « dessaisissement » au livre célèbre de Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*. Paris : Vrin, 1967; réédité 1999.

9. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour*, pp. 23-24. Paris, 1935; réédité 1977.

10. Au sujet de ces constructions, cf. José Pierre, « André Breton et le "poème-objet" », in J. Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas (dir.), *L'Objet au défi*. Paris : PUF, 1987.

11. Cf. « Tous ceux qui ont vu fonctionner cet objet ont éprouvé une émotion violente et indéfinissable, et en rapport sans doute avec des désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un agacement, comme celui que donne l'irritante perception d'un manque. » Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*. Paris, 1945; réédité 1963, p. 153.

12. Cette relation entre œuvre et spectateur sur laquelle insistent tous les surréalistes est une relation qui s'articule à travers une forme d'état intensif ou de même de transe; elle est beaucoup plus connue dans la formulation d'Antonin Artaud pour qui il n'y a pas de mouvement de signifiant qui ne sorte pas en quelque manière du corps, c'est-à-dire, il n'est jamais purement question de signifiants. Pour Artaud, comme Breton et tous les surréalistes, il existe un état affectif, un *instant* de passage ou de *transition* qui lie le sujet à un champ au-delà de lui-même; ce qui empêche le sujet d'être conçu en position de maîtrise est le mouvement de réciprocité qui fait du corps un moment de transition.

13. Rosalind Krauss, « On ne joue plus », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993. La question des différentes phases de réception de l'œuvre de Giacometti est plus complexe que cet article ne semble le suggérer. Il est certainement faux, contrairement aux implications de cet article, que Giacometti n'ait été qu'un membre tiède du groupe surréaliste et que ses œuvres se soient trouvées dans les publications surréalistes par hasard; comme l'illustre clairement Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*. Paris : Robert Laffont, 1972, p. 314, Giacometti a participé de plein gré à la vie du groupe; de plus, après avoir quitté le groupe avec Aragon en 1932 il y est revenu (cf. David Sylvester, *Looking at Giacometti*. Londres : Chatto and Windus Press, 1994; New York : Henry Holt, 1996). Il est peu d'artistes qui comme Giacometti ont été traités par la critique de tant de façons différentes : après les surréalistes, Leiris et les collaborateurs de la revue *Documents*, il faut nous poser la question de savoir si le « Giacometti » de Sartre, de Ponge, de Dupin et du groupe *L'Ephémère* ou encore de *Tel Quel* est toujours le même. Ce serait bien surprenant. Il faut noter aussi que lorsque Giacometti a repoussé la période surréaliste de son œuvre, ce n'était pas un simple rejet de la *connotation* surréaliste mais de l'œuvre en entier (cf. en particulier son entretien avec David Sylvester qui conclut Sylvester, *op. cit.*).

14. Par alloplastique, un terme de Sándor Ferenczi, nous entendons un mouvement psychique qui vise un objet au-delà du sujet; par contre un mouvement autoplastique vise un investissement du soi. Ici on se réfère J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967, p. 45.

15. Cf. « Rêves », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, pp. 3-6.

16. Cf. Alberto Giacometti, « Hier, sables mouvants » et « Charbon d'herbes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, 1933. Georges Didi-Huberman, seul, a remarqué l'intégrité de l'œuvre poétique de Giacometti datant de la période surréaliste. Cf. G. Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*. Paris : Macula, 1993.

17. Cf. L'observation de Susan Isaacs selon laquelle « S'il était entièrement autoérotique à n'importe quel moment, [l'enfant] ne pourrait jamais apprendre », « Nature et fonction du fantasme », in Melanie Klein, Paula Heimann, Susan Isaacs et Joan Riviere (dir.), *Développements de la psychanalyse* (1952). Traduit de l'anglais par Willy Baranger. Paris : PUF, 1966, p. 105.

18. Cf. Rosalind Krauss, « On ne joue plus », *op. cit.*

19. Quintilien, *Institutio Oratoria*, chapitre VI, tome VIII. Quoiqu'il y ait aussi des passages de grand intérêt sur la notion de métalepse qui se trouve dans l'œuvre de Gérard Genette (cf. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, pp. 243-246), le plus détaillé et parlant est dans une étude du grand poète anglais J. H. Prynne, « China Figures », *Modern Asian Studies*, vol. 17, 1983, pp. 671-704.

20. Cf. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, 1933, pp. 45-48.

21. Salvador Dalí, « L'Ane pourri », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1933, p. 10.

22. Salvador Dalí, « L'Ane pourri », *ibid.*, p. 11.

23. Dalí, *ibid.*

24. Dalí, *ibid.*, p. 12.

25. *Ibid.*, p. 11. C'est nous qui soulignons.

26. Salvador Dalí, « Mes places fortes », *La conquête de l'irrationnel*. Paris : Editions surréalistes, 1935, p. 16.

27. « L'objet à travers l'expérimentation surréaliste » fut écrit en français par Dalí et destiné à être édité dans un numéro spécial de la revue américaine *This Quarter* (septembre 1932); il ne sera pas édité en français avant 1980 pour l'exposition *Salvador Dalí : rétrospective, 1920-1980* (*op. cit.*, pp. 215-220) dans une traduction de l'anglais. Il y a de notables différences entre le

manuscrit français et la traduction française faite par le Centre Pompidou. En ce qui concerne cet article, les citations seront tirées du manuscrit français. Nous remercions William Jeffett, conservateur au musée Salvador Dalí à Saint Petersburg en Floride, de nous avoir donné accès aux manuscrits de Dalí.

28. On doit à Ruth Amossy une excellente discussion de la question de l'automatisme dirigé par rapport à la critique paranoïaque, « Délire paranoïaque et poésie », *Europe*, n° 743, mars 1991, pp. 40-54.

29. Si l'on se rapporte à la circonstance de la composition du « Sujet » de Breton (*Nord-Sud*, n° 14, avril 1918), il est clair qu'un tel ordre implicite dans l'expérience du délire était toujours un sujet de fascination chez Breton. À cet égard, les lettres de Breton à Théodore Fraenkel restent notre plus grande source d'information sur Breton, jeune étudiant en médecine. Cf. Marguerite Bonnet, « La rencontre d'André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août-novembre 1916 », in Fabienne Hulak (dir.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*. Nice : Z'édicions, 1992.

30. Là où, dans le manuscrit de Dalí, est écrit « simulacres », le texte anglais utilise le mot « images » que la traduction française reprend comme « images ».

31. De grande importance, ici, est l'observation de Dalí selon laquelle « Selon Feuerbach "le concept de l'objet n'est primitivement autre chose que le concept d'un autre moi, c'est ainsi que l'on conçoit dans l'enfance tous les objets comme des êtres agissant librement et arbitrairement". » Nous citons encore le manuscrit de « L'objet à travers l'expérimentation surréaliste » où il y a de notables différences avec le texte français actuel traduit de l'anglais.

32. Sur le rapport entre la construction d'un idéal et la régression, cf. Didier Anzieu, « L'illusion groupale », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, automne 1971.

33. Dalí, *ibid.*, p. 9.

34. Dalí, « L'Ane pourri », *op. cit.*, p. 12.

35. Cf. Salvador Dalí, « L'extase constitue l'"état vital" le plus phénoménalement bouleversant des fantômes et représentations psychiques », *Minotaure*, nos 3-4, 1933, pp. 76-77.

36. Dalí, « L'Ane pourri », *op. cit.*, p. 12. Il est à remarquer que nous nous trouvons ici encore dans le domaine de l'imaginaire.

37. Nous ne pouvons traiter que brièvement ici le rôle de l'identification projective qui est la base de l'expérience du paranoïaque et du psychotique. Il faudrait pourtant, à l'instar de Wilfred Bion, établir une distinction entre les formes pathologiques et non-pathologiques d'identification projective. À notre avis, il est clair que Dalí, et la plupart de la pensée surréaliste, occupe une position exploratoire entre ces deux pôles. Cf. le livre à paraître de l'auteur, *Voice and the Enigma of Place : Movement and the Limits of Representation in Surrealist Thought*.

38. *Minotaure*, n° 1, 1933, pp. 65-67.

39. Salvador Dalí, « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'angélus" de Millet », *op. cit.*, p. 65.

40. Dalí, *ibid.*, p. 66. C'est nous qui soulignons.

41. Dalí, « L'Ane pourri », *op. cit.*, p. 10.

42. Ici, cf. le parodique, qui ne veut pas dire dédaigneux, style d'appropriation de l'idée des formes kantienne de la sensibilité dans l'article de Dalí « Psychologie non euclidienne d'une photographie », *Minotaure*, n° 7, 1935, pp. 56-57.

43. Dalí, « L'interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'angélus" de Millet », *op. cit.*, p. 66. C'est nous qui soulignons.

44. Dalí, « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », *op. cit.*, p. 47.

45. *Ibid.*

46. Parmi les ouvrages les plus importants sur la régression, et qui ont bien informé notre propre considération sur le surréalisme, cf. Pierre Fédida, « La régression », *Le site de l'étranger : la situation psychanalytique*. Paris : PUF, 1995, pp. 221-244; a surtout un rapport à notre approche du statut du mouvement chez Dalí, l'étude de Fédida de la régression dans ses modalités topiques et dynamiques.

47. Dalí, « Objets surréalistes », *op. cit.*, p. 16.

48. Cf. Pierre Fédida, « Concept et perversion », *Le Concept et la violence*. Paris : 10/18, 1977, pp. 33-43.

49. En 1915, Freud écrit : « La psychanalyse est parvenue à combler une lacune de la théorie du fétichisme, en démontrant le rôle joué par l'amour refoulé des odeurs excrémentielles dans le

choix du fétiche. Les pieds et les cheveux dégagent une forte odeur. Ils seront élevés à la dignité de fétiches, lorsque les sensations olfactives devenues désagréables auront été refoulées. Dans le fétichisme du pied, ce sont toujours les pieds sales et malodorants qui deviennent l'objet sexuel. La préférence fétichiste accordé au pied peut trouver aussi une explication dans les théories de la sexualité infantile [...]. Le pied remplace le pénis, dont l'absence chez la femme est parfois difficilement acceptée par l'enfant.» Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (trad. B. Reverchon). Paris : NRF : Les documents bleus, 1923, n° 21, pp. 197-198. Avec Freud, *La Psychopathia Sexualis* de R. Von Krafft-Ebing était aussi source d'imagerie fétichiste pour Dalí, surtout pour le fétichisme de la chaussure.

50. Guy Rosalato, « Le fétichisme dont se dérobe l'objet », *La Relation d'inconnu*. Paris : Gallimard, 1978, p. 27.

51. Nous nous référons ici à Pierre Kaufmann sur le rapport entre identité et dessaisissement: « La racine de l'identité personnelle est constitutivement au passé, telle est donc, dans cette nouvelle perspective, le principe qui commande la problématique de l'identification émotionnelle. Mais s'il est vrai que ses mutations soient celles d'un sujet d'expression spatialement inhérent, le dessaisissement d'identité doit pouvoir nous apparaître directement en tant que dessaisissement spatial - comme vertige. » Pierre Kaufmann, *op. cit.*, p.117.

52. Freud, « Neurosis and Psychosis » (1924). *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tome XIX, p. 151. C'est nous qui soulignons. Il faut aussi se référer au début du poème « Métamorphose de Narcisse », *Sous la déchirure du nuage noir*.

53. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in Marguerite Bonnet et al (eds.), *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1988, p. 324. Sur la métaphore psychopathologique dans cette définition de l'image, cf. le livre à paraître de l'auteur, *Voice and the Enigma of Place : Movement and the Limits of Representation in Surrealism* (CUP).

54. À propos de l'imbrication et de l'effet du dérangement, cf. la remarque de Breton : « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là, deux pensées s'affrontent; pendant que l'une se livre, l'autre s'occupe d'elle, mais comment s'en occupe-t-elle? Supposer qu'elle s'incorpore serait admettre qu'un temps il lui est possible de vivre tout entière de cette autre pensée, ce qui est fort improbable. » *Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 335.

55. Sur cette question du lieu et la pertinence de la neurologie du 19^{ème} siècle à sa formulation philosophique et psychanalytique, cf. Jacques Nassif, « Le procès et le lieu » et « La conscience et "l'arbitraire" », *Freud : L'Inconscient*. Paris : Editions Galilée, 1977. Pour une formulation psychanalytique sur la question du lieu, cf. Pierre Fédida, « Théorie des lieux. Nouvelles contributions », in *Le site de l'étranger : La situation psychanalytique*. Paris : PUF, 1995.

56. Cf. L'œuvre de Martin Heidegger sur la spatialité du *Dasein* en termes de *Entfernung* (de-saisissement) in *Sein und Zeit*. Tubingen : Max Niemeyer, 1953, section 22, pp. 102-103; notons que la structure de la conception du *dessaisissement* chez Pierre Kaufmann dans *L'expérience émotionnelle de l'espace, op. cit.*, pp. 113-123 est analogue à celle de Heidegger.

57. Henry Ey, *La Conscience*. Paris, PUF, 1968, p. 90.

58. André Breton dit que « La grande originalité de Salvador Dalí est de s'être montré de force à participer à cette action à la fois comme acteur et comme spectateur. » André Breton, « Le "cas" Dalí » (1936), *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 133.

59. Pierre Fédida, « Tradition tragique du psychopathologique : À propos du *pathei mathos* de l'*Agamemnon* », *Crise et contre-transfert*. Paris : PUF, 1992, p. 34. Si nous parlions d'un « tragique psychopathologique », nous pourrions peut-être faire une rime implicite avec « le tragique quotidien » de Maeterlinck, si important à la transition du symbolisme à la peinture métaphysique autant qu'au surréalisme.

60. Cf. Donald Winnicott pour qui, lorsqu'il reconnaît que « cette question d'illusion appartient fondamentalement aux êtres humains, c'est une illusion que finalement personne ne résout pour lui-même », il est quand même nécessaire de distinguer l'illusion qui vient du fétichisme (l'illusion qui est le déni du phallus de la mère) de l'illusion qui provient des phénomènes de transition. D.W. Winnicott, « Transitional Objects and Transitional Phenomena » (1951), *Collected Papers : Through Paediatrics to Psychoanalysis*. Londres : Institute of Psycho-Analysis et Karnac Books, 1992, p. 240.

61. Dans « L'Objet à travers l'expérimentation surréaliste », Dalí a esquissé quatre phases

distinctes dans l'évolution de l'objet surréaliste dont la phase terminale est la « tendance à la fusion avec l'objet, à l'unité avec l'objet (famine des objets, objets comestibles). » Outre la présence de l'identification projective qui sert de fonction structurale dans cette conception de l'objet, il faudrait noter que la réintégration est complètement parallèle à la recherche du maternel.

62. Salvador Dalí, « L'Ane pourri », *op. cit.*, p. 11-12. Sur la « relation étroite entre l'excrément et l'or dans le mythe et le folklore », cf. Herbert Silberer, *Hidden Symbolism of Alchemy and the Occult Arts* (traduit de l'allemand par S.E. Jelleife, 1917; réédité en 1971), pp. 124-125, et sur la comparaison « crotte = or » cf. *ibid.*, pp. 418-419.

63. Il est bien connu que ce tableau était inspiré par (ou même enraciné dans) un moment d'association spontanée produite par la perception d'une carte postale que Picasso a envoyé à Dalí (publiée dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, 1931) et dont on dit toujours vaguement qu'il s'agit de l'image « d'un village africain. » Plus précisément, c'est un Kraal zoulou. La même image est reproduite dans *Negro : An Anthology* de Nancy Cunard. New York et Paris, 1933.

64. Dalí, lettre à Breton, 23 janvier 1934, citée par Karin Von Maur, « Breton et Dalí, à la lumière d'une correspondance inédite », in *André Breton : La beauté convulsive*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1991, p. 199. La correspondance inédite en question se trouve à la Galerie Nationale Ecossaise d'art moderne.