

Université Jean-Moulin Lyon 3

Faculté de Philosophie

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de M. le professeur Denis Forest  
2009 - Benjamin Efrati

benjamin.efrati@gmail.com

**Arts, sciences, langages : l'agencement des contenus**

Université Jean-Moulin Lyon 3

Faculté de Philosophie

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de M. le professeur Denis Forest

2009 – Benjamin Efrati

uniles sous un même terme, visant à représenter une relation entre plusieurs idées. Les trois principes qu'il énonce pour rendre compte de l'association (

benjamin. connexion des idées déterminent la variété des assemblages d'idées poss

Puisqu'il n'y a que des idées simples dans le concept et que des notions dans la production de

intérimairement de un côté et des positions par rapport à l'empirisme de l'autre

d'innombrables autres sur ce que la science a parvenu à découvrir, il est évident

pour la formation de ces deux principes, selon que l'on se propose de représenter

peut devenir un être et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

seront donc des idées simples, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

convoies dans la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

supportent ces deux principes, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

maître de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

contenir de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

seront donc des idées simples, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

Une fois que l'on a déterminé la variété des assemblages d'idées poss

l'esprit de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

modalités de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

une de ces idées simples, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

ensemble de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

matériel de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

conférence de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

l'esprit de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

fourmies de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

accessibles de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

création de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

Et dans la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

les contenus de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

l'esprit de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

systeme de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

visuels de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

Bien entendu, la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

spécifier de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

Je tiens, de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

détails de la science, et l'autre un être, l'un est un être et l'autre un être, l'un est un être

**Arts, sciences**

Ma gratitude pour ce contenu

humain.

Ce travail

(Contenu agencé par D Verastegui)

Je tiens à remercier D Forest pour le matériel conceptuel.

Ma gratitude à Q Soussen et M Lebidan pour le fond et pour la forme, et pour Hume.

Ce travail doit aussi mettre en avant l'influence de M Amehou sur le développement de mes travaux et de A Efrati sur leur orientation particulièrement générale.

Je remercie aussi tous ceux qui m'ont encouragé au cours de la rédaction de ce mémoire, particulièrement Thelonious.



# Sommaire:

**Introduction: contenus et perceptions: p 7**

**1- Le libre agencement des contenus: p 15**

Théorie de la production de significations arbitraire.

**2- L'explication scientifique et le rêve: p 27**

Michel Juvet et Allan Hobson

**3- L'art paradigmatique: p 53**

André Breton, Sigmund Freud.

**4- Diversité explicative au sein du surréalisme: p 83**

Georges Bataille, Hans Bellmer et Gherasim Luca

**5- L'exemple des psychotropes: p 115**

Henri Michaux et Albert Hofmann

**Conclusion: la signification produite sans méthode: p 147**

---

**Bibliographie exhaustive: p 153**

# Introduction

L'activité de l'esprit peut être abordée en vue de différentes finalités, dont une grande partie a pour caractéristique de rendre possible des applications matérielles. Pour aborder la production d'objets fonctionnels ou significatifs pour l'esprit, il faut choisir une modalité explicative sous laquelle on les rend accessibles. Et dans le processus de construction d'un objet comme dans son utilisation, l'esprit manipule des informations. Celles-ci peuvent être des informations visuelles, sonores, olfactives, textuelles, sémantiques, etc... Pour ne pas avoir à spécifier systématiquement de quel type d'information l'esprit se sert dans le détail, ce qui revient à éviter de réduire à un niveau particulier d'explication de l'utilisation par l'esprit d'un ensemble d'informations, nous emploieront le concept de « contenu ».

Un contenu est composé d'informations, et peut désigner tous types d'informations, utilisées seules ou de manière composée. Les informations en elles-mêmes n'ont pas de réalité, pas de signification avant d'être prises dans un système de perceptions. C'est pourquoi un contenu se définit comme un ensemble d'informations enveloppées dans une représentation.

Qu'est-ce qu'un contenu? La couleur rouge est un contenu; une image est un contenu, tout comme un film, une pensée ou une croyance. Tous ces éléments, dans leurs occurrences, peuvent être divisés en parties, et ils peuvent être transposés entre divers ensembles. Les contenus peuvent être assemblés par l'esprit, puisqu'ils sont l'objet d'une

manipulation qui les rend existants. Cependant, un stimulus est aussi un contenu puisqu'il transmet une information nerveuse au sein d'un corps; un mouvement, comme ensemble de commandes motrices, est de même un contenu, puisqu'il est composé d'un ensemble d'informations qu'il est possible de déterminer.

Les contenus sont liés sous la forme de représentations, c'est pourquoi ils ont un rapport direct aux signes, et aux significations. Ce qu'est une signification est difficile à établir, outre le fait que ce soit un ensemble signifiant d'éléments unifiés sous un même terme, visant à représenter une relation entre plusieurs termes.

Puisqu'on peut désigner sous le concept de contenu tout ensemble d'informations, on peut aller jusqu'à dire qu'une signification est un contenu, qui peut être adjointe à d'autres significations pour former des contenus plus complexes: la manière de manipuler les contenus, quelle que soit la complexité de la représentation, est fondamentalement la même. Il s'agit d'un agencement de contenus, dont les relations sont extérieures à leurs termes.

Une idée, de fait, est composée d'une variété d'informations pertinentes dans des modalités particulières, et c'est en tant qu'ils peuvent être assemblés dans des ensembles protéiformes qu'il est avantageux de les désigner sous le nom de contenus.

Or, pourquoi utiliser un terme général au lieu de spécifier ce qu'il y a dans les contenus? Ne gagnerait-on pas en clarté explicative à préciser de manière systématique ce qui compose les contenus?

Bien qu'une précaution méthodologique pût nous inciter à l'exhaustivité, on peut produire un discours qui procède de la volonté de les considérer de manière générique, sans pour autant faire preuve de réductionnisme. Un tel discours, en effet, s'il n'a pour objet que la production d'ensembles signifiants d'informations, peut se passer de l'exhaustivité explicative, à condition de mettre en avant sa limitation théorique. Ce qu'on perd en n'expliquant pas la nature des contenus est le contrôle que leur spécification autorise sur leur production. Mais il n'est pas nécessaire de préciser systématiquement la nature des contenus pour parler des manières dont ils sont articulés. On peut par ce moyen montrer que leur assemblage est un processus relationnel indépendant de leur nature.

Mais les contenus n'ont-ils pas, dans la tradition philosophique, déjà été désignés dans ce but? Sous le terme de perception, David Hume range l'ensemble des composés manipulés par l'esprit. Une perception est équivalente à un contenu en ce que rien de spécifique n'est automatiquement désigné par le terme, qui reste générique; et cependant le terme de perception est engagé dans un système explicatif qui a pour prérogative de rendre compte de la possibilité d'institutions telles que la morale et le droit. Hume, dans le *Traité de la nature humaine*, distingue fondamentalement deux types de perceptions: les impressions, qui sont les plus vives, et les idées. Les idées sont formées sur les impressions, et leur degré de complexité dépend soit directement du degré de complexité des impressions qui en sont la cause, soit des agencements d'idées simples. L'idée est en ce sens la copie d'une impression, et la réflexion n'est que l'impression produite par une idée. Les trois principes qu'il énonce pour rendre compte de l'association ou connexion des idées, déterminent la variété des assemblages d'idées



possibles, infinis en droit, de manière à réduire passablement la part de liberté qu'on pourrait être tenté d'accorder à la pensée. Le principe de *ressemblance*: deux idées seront associées parce qu'elles ont un ou plusieurs points communs, ce qui suppose un tri des idées qui puisse aboutir à leur comparaison, ne fût-ce que de manière spontanée. Le principe de *contiguïté* avance que deux idées rencontrées seront associées quand elles sont non loin l'une de l'autre, que ce soit dans l'espace, le temps ou dans le cours de la pensée. Enfin, c'est en tant que deux idées peuvent être mises en relation selon le principe de *causalité* qu'elles seront le plus diversement associées, de par la variété des modalités que ce principe offre: une idée peut être la cause d'un mouvement d'une autre idée, ou de son existence; aussi, la causalité peut expliquer le pouvoir qu'une idée peut avoir sur une autre.

Pour appliquer ces principes d'assemblage à ce que l'être humain produit lorsqu'il crée, il faudrait néanmoins désigner le processus au cours duquel il manipule les idées. Par analogie avec les sciences informatiques, qui procèdent de la réduction de toute information en des données binaires simples, nous désignerons tout ensemble signifiant d'informations sous le terme de contenu. Il s'agit de contenus informationnels, que l'esprit perçoit, et qu'il manipule pour représenter ce qu'il perçoit: on parlera alors des diverses possibilités d'agencer de tels contenus, impliquée par les processus de manipulation qui les mettent en forme.

Ce qui permet à un individu de se représenter son univers est-il identique à ce qui le rend capable de transmettre une représentation? Si on distingue naturellement l'appareil perceptif de l'homme des moyens ou outils qu'il utilise pour décrire et reproduire son monde, il sera moins évident de distinguer *a priori* ce qui le rend capable de percevoir et ce qui le rend capable de représenter sa perception. Le matériel cognitif en jeu est sensiblement le même pour l'essentiel: le système visuel permet de voir et de donner une représentation de ce qui est vu, et le système auditif qui permet d'entendre donne aussi la base physiologique à la production consciente de sons. Cependant, la nature des outils techniques et conceptuels mis au service de la production de représentations semble configurer de manière massive l'impact qu'elles sont capables d'avoir.

En donnant l'exemple de l'impact de l'invention des techniques photographiques de reproduction d'images sur la fonction culturelle de la représentation visuelle fabriquée, on demande quelle peut être la fonction de la représentation privée de réalisme graphique.

On peut se baser sur le constat que les moyens de productions de l'art se multiplient à mesure que la science permet de nouvelles possibilités techniques. Le développement de technologies interactives par l'informatique appliquée à l'art évolue, par des programmes tels que Pure Data, MAX/MSP ou Programming. Il s'agit d'outils actuels de développement audiovisuel; par le biais de capteurs, toute donnée peut être assignée à un effet, des chaînes d'effets infinies sont possibles – les idées rentrant en compte dans la fabrication sont en droit plus importantes que les procédés utilisés, or la fascination semble dominer le sentiment esthétique lié aux technologies interactives.

Comment penser la fabrication d'objets artistiques modernes, alors que les moyens de production fournissent des transcription adaptées de manière de plus en plus objective aux créateurs?

Le langage utilisé dans le développement de ces outils est propres à l'idée d'une culture gratuite, ayant émergé de manière nouvelle avec les nouvelles technologies de communication. Les assemblages de code sous-basant les outils informatiques de création sont diffusés souvent sans droits d'auteur, laissant chaque utilisateur modifier leur contenu de manière à lui donner la capacité de définir comme une explication les conditions de production et de diffusion de son travail. Le statut d'oeuvre, accordé traditionnellement à une frange parachevée des réalisations artistiques par opposition à la plus grande partie des produits réels des impulsions créatrices des êtres humains, est dès lors mis en péril par un certain relativisme, conséquence inévitable de la croissance exponentielle des tentatives due aux développements de technologies dévouées entièrement à la diffusion de tout ensemble d'informations, pour peu que le format conventionnel sous la forme duquel il est produit le rende apte au statut de réalité virtuelle.

Il est évident qu'une piste audio au format MP3 n'a pas un degré moindre de réalité qu'un disque à microsillons, puisque les deux objets ont pour fonction unique de diffuser un contenu sonore, de le produire même, en tout lieu où leur lecture est rendue possible par le développement de l'équipement culturel normal. Celui-ci acquiert le statut de nécessité après une diffusion suffisante. Le transistor n'est pas objectivement nécessaire, mais son omniprésence au niveau mondial lui donne une réalité propre, depuis son invention à la fin des années cinquante. Le degré d'opulence d'un pays dictera son développement technologique, et une certaine latence peut même être constatée dans le fait, de nos jours, que le transistor a par exemple en Afrique un degré de réalité au quotidien plus grand qu'en Europe.

Et pourtant, la pensée intuitive persiste, selon laquelle la reproduction d'une performance musicale, fixe, possède un degré de réalité moindre qu'une performance réelle. Un problème se pose donc dès lors que la représentation est rendue possible par la diffusion de contenus fixes; alors, c'est la manière de diffuser ces contenus qui sera considérée comme étant l'élément éminemment créatif du processus. Une insatisfaction peut donc naître de l'impression que l'art, dans les formes sous lesquelles il est diffusé, ne consiste plus qu'à montrer des reproductions d'agencements abstraits de contenus. Ce qui nous amène à croire que l'art dispose de manière de plus en plus claire d'une dimension scientifique, car l'atelier traditionnel de création s'apparente de manière croissante au laboratoire expérimental.

Il reste que les fins que se propose l'art ne sont pas celles de la science, car ce ne sont pas les mêmes contraintes qui pèsent sur les conditions de production de l'un ou de l'autre. La recherche nécessite des dépenses, et les fonds dévoués à l'art de manière directe ne sont pas identiques aux fonds investis dans la science. La recherche scientifique est articulée de manière ouverte au développement industriel, et les structures permettant de rendre utiles socialement les découvertes scientifiques existent;

s'il semble que les productions artistiques ne sont pas aussi rapidement intégrées au quotidien des populations, ce n'est en réalité qu'au regard de l'élitisme supposé qui rend possible la mise en vente, la conservation de certaines oeuvres et la cristallisation, dans une histoire de l'art liée au marché de l'art, de certaines formes de création, ainsi de certains créateurs plus aptes à s'imposer socialement que leurs contemporains.

Peut-on dire que les rapports entre science et art évoluent à l'heure actuelle? Au regard des rapports institués à la fin du XIXe siècle, alors que des fonctionnements incompatibles rendaient impossible l'idée d'une cohérence réelle entre la science et l'art, nous aimerions avancer une conception pluraliste de l'art et de la science, les rendant irréductibles à deux entités réellement distinctes. On parlera dès lors tant de science artistique que d'art scientifique, en tant que les découvertes scientifiques participent à l'élaboration de travaux artistiques nouveaux, et qu'à l'inverse, des développements arbitraires de principes scientifiques dans l'art permettent à la science de diversifier l'horizon de ses recherches.

Cependant, nous devons choisir de dire que les arts, tout comme les sciences, sont des *mondes* composés d'éléments communs, structurés de manière sémantique: l'analyse scientifique et la création artistique ont en commun des modes de composition théorique, qui rendent possible l'élaboration de leurs processus fonctionnels propres. En cela, ce sont des domaines sémantiquement distincts: différents langages sont développés pour donner le statut de réalité à des constructions de l'esprit. C'est pourquoi, en considérant les sciences et les arts comme des modes sémantiques, nous espérons promouvoir des rencontres entre des processus n'ayant au premier abord rien en commun, et laisser voir des moyens d'aboutir à des pratiques plurielles, multidisciplinaires, dont les enjeux ne sont pas cloisonnés à des domaines culturels distincts.

C'est avant tout dans l'histoire de l'art que nous chercherons des exemples qui nous permettront de décrire les processus d'assemblage de contenus informationnels qui composent les significations que nous côtoyons, aussi bien que celles que nous produisons quotidiennement; toutes ces significations composent notre monde, et c'est en tant qu'ayant un degré effectif de causalité dans le réel que nous les considérerons. Pourtant, et ceci en partie au regard de l'intérêt que les artistes dès la fin du XIXe siècle ont porté aux connaissances produites dans les débuts de la psychophysiologie, nous tâcherons de baser l'analyse des rapports entre arts et sciences sur des éléments actuels de connaissance. De grandes théories artistiques furent bâties en considération des grandes théories scientifiques; l'exemple principal que nous utiliserons est le surréalisme, pour l'utilisation qu'il fait de la psychanalyse. Si la psychanalyse n'a cessé d'évoluer depuis son invention par Sigmund Freud, on ne peut pas dire que l'impact qui a été le sien ait suivi, dans le temps, de manière fidèle les ajustements qui y étaient apportés. En réalité, la modélisation d'une entité inconsciente psychique a donné lieu à de multiples interprétations et à des prises de positions parfois en rivalité, souvent en opposition. De ce fait, nous approcherons le surréalisme en tant qu'outil de diffusion de l'hypothèse psychanalytique selon laquelle l'esprit s'autodétermine au moyen d'un mécanisme

manipulant des éléments sémantiquement chargés à l'insu du sujet. Sous cette hypothèse se dissimule l'idée, relativement irrationnelle, qu'il est possible d'accéder directement aux structures informationnelles produites par cette entité inconsciente, et que sa réalité est telle que la raison d'être des institutions sociales est inscrite directement dans la conscience. La tendance actuelle, comme le montre l'exemple du rêve, est de postuler la primauté de la perception, dans le sens où c'est alors qu'il perçoit que l'esprit organise les informations qui l'entourent et le déterminent en ensembles signifiants. La signification, dans cette perspective, est toujours seconde aux événements mentaux, électriques, chimiques et magnétiques, qui n'en sont que les éléments constitutifs: à aucun moment ces événements ne contiennent de manière intrinsèque de signification. Ce qui revient à dire que l'existence d'une entité inconsciente, instrumentalisant les informations en agencements pour permettre à la conscience de se contextualiser dans le réel, ne peut être qu'un dogme: une hypothèse qui peut être fonctionnelle dans certains cadres, comme l'introspection d'une certaine classe sociale dans une région du monde et à une période donnée, ou plus encore comme explication des mécanismes psychologiques qui président aux processus de création. Ce que Freud appelle *illusion* en parlant de la croyance en une divinité, on peut l'appliquer à ce qu'est l'inconscient. On peut voir cette illusion à l'oeuvre, de la manière la plus forte dans les conséquences sur l'introspection de tout un chacun et dans les croyances naïves concernant l'esprit, mais déjà dans les écrits théoriques qui en furent la base, ainsi que dans les utilisations artistiques qui en furent faites très vite, de plus en plus ouvertement en lien avec la théorie elle-même.

Il importera de montrer qu'on peut voir la psychanalyse comme une conception particulière des mécanismes d'agencement des contenus: c'est, au minimum, en tant que principe explicatif de la polysémie des contenus, et certainement en tant que principe constitutif d'un dessein intentionnel présidant à la production des significations, que l'inconscient est introduit dans la création artistique, dans l'intention de l'orienter vers ce qui la rend possible de manière souveraine.

C'est pourquoi nous demanderons, tout au long de cette recherche, quels avantages on a pu trouver à l'hypothèse selon laquelle l'agencement des contenus se faisait de manière intentionnelle. En quoi peut-on dire que la manipulation des contenus est la thèse la plus utilisée, au XXe siècle, dans le but de produire de l'art? Quels éléments théoriques rendent possible l'élévation de cette thèse, présente dans l'histoire des idées avant le XXe siècle, au rang de principe créatif, et quelles variations peut-on apporter à sa formulation? On cherchera surtout à montrer que l'idée d'un *libre agencement des contenus* doit être explicitée tant que faire se peut en rapport avec les déterminismes psychologiques et cognitifs qui pèsent sur le sujet; la variation des formes du principe de libre agencement des contenus est due à la persistance de l'idée selon laquelle se joue à ce niveau ce qui concerne l'originalité de la création. La possibilité de nouveauté est certes conditionnée par l'aptitude à proposer des structures inédites organisant les contenus, mais il est loin d'être sûr que la subjectivité à l'oeuvre lors de processus de création dispose d'une liberté effective lui permettant de déjouer la causalité naturelle.





# I – Le libre agencement des contenus

Puisque le projet est de proposer une vision dynamique de l'art, dans le sens où elle poserait un moteur théorique et pratique utilisable, la première étape du raisonnement sera d'imaginer une loi de l'esprit qui lui permettrait, et même l'inciterait à construire des réseaux sémantiques. Ces réseaux sont composés d'informations, et on appelle *agencement* l'ensemble fini ou infini, mais néanmoins déterminé, qu'elles forment.

Cependant, avant d'aller dans une telle considération il faut établir une définition *minimale* de l'art, qui réduirait ce que peut être l'art à qu'il est effectivement. L'art est l'ensemble composé par les conditions de possibilité de sa production et les travaux qui en résultent. Dans ce sens, on partirait du principe que la pratique de l'art est un agencement de séquences motrices, c'est à dire une suite d'ordres du système nerveux aboutissant à l'élaboration de gestes. Les séquences motrices s'articulent entre elles sans que le corps qui les produit ait besoin de les organiser intentionnellement; une séquence motrice est indépendante de celles qui y sont liées dans la mesure où l'analyse fonctionnelle permet de l'en distinguer. Par exemple, dans les gestes du peintre, on peut parler de sa touche: la manière dont la main utilise le pinceau pour répartir une quantité donnée de peinture sur un support. La touche peut être longue, courte, énergique, stable, etc... Ces adjectifs ont pour but de décrire la modalité d'application de matière sur le support, en tant que les résultats se distinguent visuellement. Dans la touche, un ensemble de séquences motrices est en jeu: la stabilité du bras et de l'avant bras est rendue possible par l'activité des muscles extenseurs, mais aussi par la

co-activation des muscles constricteurs. La précision du geste transmis au pinceau est déterminée par l'aptitude à l'équilibre et à la régularité de la main qui le tient. Dans les cas, d'apparence particulière, où le geste du peintre se réclame d'une non-réflexivité de type expressionniste, comme dans le *dripping* de Jackson Pollock, il s'agit simplement d'un type particulier de précision gestuelle. La construction du système de gestes engagés dans la fabrication des *drippings* est soumise à des tentatives, des expérimentations, qui permettent à Pollock de fixer dans un ensemble relativement clos de règles gestuelles ce par quoi il parviendra à produire ses toiles.

L'art, en soi, est un ensemble de fonctions psychomotrices exercées à un haut degré de précision. L'implication des centres moteurs dans la production artistique ne peut pas suffire à en rendre compte, car si la précision du geste est capitale pour exécuter le travail de l'artiste, il est aussi nécessaire de donner une place au projet, c'est à dire à l'intention psychologique qui préside à l'exécution des mouvements. Et comme il serait absurde d'éluder absolument les conditions de réalisation physique d'un travail artistique, n'expliquer que les mécanismes psychiques présidant à la création serait faire preuve de partialité.

On peut parler de fonction psychomotrice dès lors que le processus de création est engagé intentionnellement, et que d'une idée l'artiste parvient à un produit réalisé. Les critères permettant de juger de la précision des gestes peuvent varier, puisque l'art ne se réduit plus à l'imitation par l'homme d'éléments réels ou naturels; dans l'intention de représenter des objets inexistantes, de produire des formes nouvelles, doit prévaloir l'observation, et le jugement porte sur l'écart entre l'intention et la réalisation. Aucun critère objectif ne peut être mis en jeu pour saisir l'intention précise, et le produit fini ne peut de même être soumis à aucun jugement absolu; l'intention peut même prévaloir sur la réalisation, si elle implique un désintéret patent pour la finalisation du produit. Ce qu'on désigne par le terme de « précision » est la conscience que l'artiste peut avoir de ce qui sépare son intention de la réalisation de son oeuvre; la connaissance des moyens de production qu'il implique dans ce processus peut participer de la précision, mais rien n'empêche en principe la possibilité de précision dans l'utilisation de matériaux inconnus. La précision du travail peut impliquer la perte de contrôle sur ce qui est produit.

Des exemples plus classiques permettront d'illustrer le propos de manière simple. Un compositeur, pour écrire une partition, doit lier les idées musicales qu'il choisit de conserver à la production de signes écrits, codés, dans un format consensuel. Mais il est clair que tous les compositeurs ne passent pas de la pensée à l'écrit de manière aussi précise. Beethoven, avant de composer le gros de son oeuvre, pouvait aussi bien improviser des pièces musicales variées que les écrire, sans que le passage à l'écrit soit un obstacle à sa pensée. Mais à la fin de sa vie, devenu sourd, l'incapacité de constater l'effet produit par ses mouvements n'entraîna pas la cessation de sa production écrite. Pour improviser, il mettait en jeu des déterminismes appris, et utilisait les règles de l'harmonie de manière spontanée: on voit assez bien en quoi la précision est impliquée dans ce processus. Pour composer, alors qu'il n'entendait plus, il utilisait les mêmes règles, de manière tout aussi spontanée, mais la connaissance impliquée dans ce travail là se devait d'être d'une précision irréprochable. Non content de produire des séries



sémantiquement justes de notes se succédant, se superposant et s'enchâssant, il produisait des ensembles originaux, à en croire la critique révolutionnaires, de signes. On ne peut rendre compte de l'unité de ces deux aspects de la pratique de l'art musical qu'en rendant la précision psychomotrice responsable de toute production, car ni le fait de connaître les règles de l'harmonie, ni le fait de constater l'effet produit par la juxtaposition de deux sons ne sera satisfaisant. De fait, c'est en agencant librement des contenus informationnels parfaitement identifiés que Beethoven, sourd, était capable de composer.

La thèse du libre agencement des contenus s'oppose donc à plusieurs conceptions traditionnelles de l'art.

D'une part, elle rejette l'idée que l'art procède par imitation d'éléments réels. Le propre de l'art n'est pas de copier, ou de reporter des éléments réels sur un support fixe. Une précision est effectivement en jeu dans ce processus, mais une telle conception ne tient pas compte de la part de création qui entre dans un processus imitatif. Car imiter, ce n'est pas simplement se référer à un élément préexistant pour produire son reflet. Pour imiter, l'esprit doit acquérir une faculté à se représenter l'élément qui l'intéresse, et avant de passer à la production de quoi que ce soit, une conception précise doit en être dérivée, qui ne se confond ni avec l'élément originel objet d'imitation, ni avec le produit final. Penser l'art comme processus d'imitation amène à occulter l'importance du processus d'analyse qui prépare de manière efficiente la production d'un artefact. Les traditions réalistes, hyperréalistes, qui élèvent le processus d'imitation aux nues comme étant l'optimum de l'art, négligent la part de création qui est en jeu dans le processus d'observation. La Renaissance, avec Léonard De Vinci et Raphaël, établit comme objectif universel des arts visuels la capacité au réalisme, c'est à dire le développement des facultés imitatives. Ce qui rend de tels prodiges capables de produire des imitations d'une précision inédite montre que les formes qu'ils mettent en scène prévalent sur le processus qui les rend aptes à extraire des signes cohérents des éléments réels qu'ils mettent à profit. Cette orientation de recherche est une impasse, comme l'a montré le peu d'intérêt suscité par l'hyperréalisme au XXe siècle: ces artistes travaillant à l'aérographe et produisant des formes parfaitement ressemblantes, plus vraies que vraies, furent contraints à mettre des éléments théoriquement intéressants dans les contenus de leurs travaux, car la simple ressemblance de l'oeuvre au modèle est, en dernier recours, parfaitement obsolète.

D'autre part, la thèse du libre agencement s'oppose, plus fortement encore, à l'idée selon laquelle l'art procède d'une inspiration géniale. On appelle génie l'individu, comme J.S. Bach, qui, ayant maîtrisé entièrement le corpus de règles qui régissent son art, et qui n'a pour ainsi dire plus besoin de faire appel à la réflexion pour penser le processus de composition: les automatismes acquis, ajoutés aux déterminismes propres à l'individu et à son milieu social, mènent à l'exécution de gestes qui n'ont d'autre but que de produire du nouveau. Rien d'objectif ne contraint Bach à composer les quarante-huit morceaux du *Clavier bien tempéré*, si ce n'est le parti pris selon lequel la gamme musicale se divise en douze sons; et pourtant, chaque morceau est d'une perfection sans égale, relative au système de pensée au sein duquel ce travail pût être réalisé. Ce qu'on désigne généralement sous le label « intuition » est, au regard de la thèse du libre

agencement, un penchant subjectif et puissant vers une réalisation particulière qui n'a de sens qu'en tant que variation sur des acquis sociaux. L'intuition n'est en cela probablement pas mystérieuse, et elle peut être massivement démystifiée dans le détail. Analyser le *Requiem* de Mozart peut conduire à penser qu'il s'agit d'une réalisation parfaite, produit d'une intuition géniale, mais on peut décomposer ses phrases musicales de manière à montrer que toutes, ou presque, existent, de manière séparée, chez Haydn. L'intuition est donc le penchant à assembler des contenus préexistants de manière nouvelle, pour des raisons qu'il serait possible d'expliquer par l'analyse détaillée du contexte artistique, culturel, social, et même religieux dans lequel a émergé une oeuvre.

L'intention, dans l'élaboration d'une théorie du libre agencement des contenus, est de montrer que les ensembles signifiants mis en jeu dans les oeuvres d'art proviennent, dans leurs parties, de manière constante du domaine de la culture. Une idée inconnue en France relève tout de même de la culture, puisqu'elle est assimilée, dès sa découverte, et jusqu'à son étude précise, à des idées connues; c'est relativement à une culture qu'un élément sera appréhendé comme original, impossible, cohérent ou redondant. Le domaine de l'art est, dès lors, par excellence celui où les signes sont assemblés de manières nouvelles; le libre agencement n'a pas pour seul domaine d'application l'art et la culture, mais c'est là qu'il est de manière la plus évidente à l'oeuvre.

On met ainsi en jeu l'originalité dont se réclament généralement les artistes et les acteurs culturels. Il s'agit au final de réduire les différentes tendances de l'art, depuis le début du XXe siècle, à un seul principe: il est possible de manipuler les contenus informationnels de manières diverses, et la conséquence d'une telle manipulation est typiquement l'élaboration d'un principe explicatif qui donne lieu à des cristallisations en ce qui concerne les différentes significations impliquées dans un travail d'art. Le but de la thèse du libre agencement est de détruire le fondement artificiel d'une part importante de la production artistique, qui ne fait qu'assembler librement des éléments distincts, pour en déduire des significations complexes; le principe couramment appliqué est de présenter les significations conséquentes à la juxtaposition arbitraire de particules préalablement signifiantes comme la cause, c'est à dire comme l'intention à l'oeuvre dans la réalisation du travail de l'artiste. Le danger d'une telle artificialité, outre son caractère intellectuellement malhonnête, est de donner à croire que le champ des possibles est fermé, et que toutes les possibilités de l'art ont été épuisées. Une telle opinion, courante depuis la démarche de l'abstraction, n'a, nous en sommes convaincus, pas lieu d'être.

Dans une théorie habituelle de l'art, l'argument du libre agencement pourrait être révoqué en doute, désigné comme étant une question subsidiaire. En effet, la manière dont l'artiste manipule ses contenus pourrait être doté d'une importance explicative mineure, relevant des procédés artistiques. La fonction de la manipulation des informations serait mineure, si l'explication du processus créatif mettait en avant la subjectivité de l'artiste, et cherchait à mettre en exergue la rupture que chaque micro-théorie de l'art (expressionnisme, futurisme, constructivisme, dadaïsme, surréalisme,

minimalisme, art conceptuel, CoBrA, Fluxus, etc..) institue dans l'histoire de l'art. Pour nous, tous les événements s'apparentant à une rupture théorique se fondent dans l'histoire de l'art, et on choisira plutôt de désigner les partis pris « originaux » comme de simples arguments de vente, dans le monde du marché de l'art; en effet, la volonté d'originalité semble avoir augmenté de manière croissante à la fin du XIXe siècle, et il peut paraître suspect que, malgré les différences formelles qui permettent à l'historien de l'art de partitionner l'évolution des démarches, toutes mettent en jeu l'incompréhension du spectateur. Une forme moderne d'élitisme émerge, lorsque les productions artistiques se veulent incompréhensibles, ou que leurs aspects polémiques prévalent sur ce qui en elles participe d'une création simplement subjective. Il semble évident qu'en faisant émerger des formes polémiques d'art, faites pour poser problème et pour susciter la réaction du public, les protagonistes de la scène artistique n'ont, à terme, fait que donner une dimension supplémentaire au processus d'achat et de vente de l'art; l'intégration de l'oeuvre de Hermann Nitsch au sein du patrimoine culturel autrichien n'est pas à proprement parler normal. L'actionnisme viennois, qui met au centre de ses procédés le sacrifice rituel d'animaux, la scarification, en bref le rejet le plus brut des normes sociales, s'il est une forme polémique de l'art au XXe siècle, se voit amputé de sa valeur problématique dès lors que l'état peut féliciter son meneur en en faisant une image d'Épinal. Le surréalisme, qui supposément rejette le principe de rendement matériel de l'art, ne vaut rien dès lors que ses membres échangent leur travaux contre des valeurs monétaires; l'intégration dans les grands musées du monde occidental des arts anticonformistes pose le problème de savoir en quelle mesure la contestation par l'art est cohérente avec la culture au sein de laquelle elle s'opère.

La couverture réalisée par René Magritte pour *Qu'est-ce que le surréalisme*, d'André Breton, en 1934, intitulée *Le viol*, est en quelque sorte une telle image d'Épinal:



L'association libre des éléments du visage aux signes corporels connotant la féminité permet de représenter ce en quoi un viol consiste: la réification de l'individu par la monomanie d'un prédateur sexuel. Cependant, le caractère objectivement véridique d'une telle image n'est pas en cause dans la démarche qui consiste à la lire: on comprend ce qui s'y dit, sans avoir besoin de savoir que c'est une réalité objective. L'insistance sur la réalité de l'hypothèse de l'inconscient est pour cette raison un parasite au progrès de l'art surréaliste.

Le libre agencement des contenus, de par le matérialisme évident qu'il véhicule, peut être considéré comme un principe explicatif de la genèse des oeuvres et des courants artistiques, mais peut aussi rendre compte de l'impact des travaux considérés importants. Des différents principes explicatifs mis en avant par les artistes au cours du siècle, certains seulement ont connu une pérennité sociale leur permettant d'être étudiés massivement par la suite. Les raisons pour lesquelles ces principes explicatifs ont pu être considérés fondamentaux sont dans tous les cas l'objet d'une construction, et celle-ci peut se voir facilitée si on considère que la manière dont les artistes donnent à voir leur prétendue liberté est typiquement ce qui rend possible leur réception par la critique, et leur intégration dans les livres d'histoire de l'art.

Il importe cependant de ne pas relativiser à outrance, et de soutenir l'idée selon laquelle l'art s'est spécialisé, progressivement, dans la production de significations arbitraires. Ce qui séduit l'artiste dans telle ou telle signification n'est pas identique à ce qui séduit les spectateurs, et pourtant une certaine cohérence peut être démontrée. C'est

en vertu du principe de libre agencement que les artistes fabriquent leurs explications des processus créatifs, et c'est aussi en vertu de la possibilité sociale croissante de l'existence du principe de libre agencement que la critique, puis la culture de masse, se rendent capables de donner une place à des travaux qui sont basés précisément sur un refus de la critique et de la culture.

En érigeant Sade et La Fontaine dans leur panthéon littéraire, les surréalistes veulent réécrire l'histoire littéraire française; ce qu'ils firent avec succès. Mais l'émergence tardive de ces travaux, qui furent dans leurs contextes respectifs violemment anachroniques, si elle nous amène à penser sous des modalités moins fixes l'évolution de la culture en France, mène à un absolutisme culturel non moins statique que celui contre lequel elle lutte. Ces deux pionniers du libre agencement, travaillant en dehors de la stricte dimension sociale de l'art, puisqu'inexistants dans le monde culturel qui les rendit possibles, servirent surtout aux surréalistes de justification virtuelle au détournement qu'ils opérèrent à partir des recherches de Freud en psychanalyse; Sade et La Fontaine ont une place incontestée à présent dans l'histoire littéraire, qu'il est possible de discuter. Mais celle que leur donnaient les surréalistes était directement dépendante de ce qu'ils avaient cru comprendre de la révolution psychanalytique. En conséquence, pour isoler durablement ces auteurs de l'utilisation psychanalytique qui en fut faite de manière traditionnelle depuis leur émergence dans la culture au début du XXe siècle, un travail de longue haleine, quelque peu oiseux, devra être fait.

L'art, en tant qu'ensemble de fonctions psychomotrices, est problématique cependant, car une telle conception semble le réduire à sa stricte matérialité. Or, il serait injuste, pour parler d'art, de ne parler que des artefacts produits et commentés par la tradition de l'histoire de l'art, tout comme il serait infondé de ne parler de pratique de l'art que dans les cas institutionnels d'individus formés dans des écoles spécialisées. L'art est cependant dépendant des fonctions psychomotrices qui le rendent possible. Non dans le sens que l'art est seulement ce qui résulte des gestes de l'artiste; l'artiste sans production concrète manipule des idées, et s'il est vrai qu'il ne produit rien, il est impossible de dire qu'il ne bouge pas. Or, pourquoi ne pas étudier les mouvements d'un tel individu comme une part de son oeuvre? Pour peu qu'on mette une idée en mots, un nombre toujours croissant de séquences motrices devront être effectuées. Sans parole, sans communication plus précisément, l'art existe encore dans l'esprit de qui manipule les éléments de la réalité de manière libre.

C'est à dire que chaque système nerveux fait de l'art à tout instant: pour chasser une proie, un animal carnivore doit de même manipuler des informations et les assembler pour déterminer son choix d'action et préparer ses séquences motrices. Un prédateur utilise des signes lorsqu'il prend en compte la trace laissée par sa proie, et la vitesse à laquelle il la poursuit est liée à la représentation qu'il se fait de la volonté qu'a sa proie de lui échapper.

Il s'agit dès lors de hiérarchiser la complexité sémantique selon laquelle les informations sont manipulées: ce qu'un poulpe fait de ses stimuli tactiles provenant de son épiderme n'est pas équivalent à ce qu'un vautour fait des informations visuelles transmises à son

système nerveux par ses yeux.

Alors, il s'agira de spécifier qu'on s'intéresse particulièrement aux systèmes sémantiques dotés d'une portée métaphorique: dès lors que la production d'un geste se réfère à un élément imaginaire ou irréel, on pourra poser la question de la liberté de la manipulation selon d'autres enjeux.

Il n'est pas nécessaire d'avancer que l'être humain est doté d'une capacité d'invention infinie et mystérieuse: on peut essayer de penser la liberté d'agencer les contenus informationnels en tant que récursivité des combinaisons de séquences psychomotrices. La complexité des déterminismes auquel l'individu qui la pratique est soumis rend effectivement possible une certaine infinité de résultats, sans pour autant que l'on aie besoin de postuler une nature géniale de l'artiste.

Une modification dans un système de représentations produit nécessairement un autre système; une infinité de systèmes en résultent, qui ne pourront être distingués que selon leurs différences formelles et par leur impact dans la société qui les a produits.

Pour ce qui est de la capacité d'inventer, elle suit le principe de récursivité: une infinité d'agencements sont possibles, et on jugera pertinents ceux auxquels le consensus commun donne ordinairement un sens. Cependant, dans l'absolu, il n'est aucune raison de croire qu'un agencement particulier a lieu d'être plutôt qu'un autre; c'est la manière dont il a été délimité et les conséquences de sa diffusion qui devront rendre compte de sa qualité, c'est à dire son utilité explicative dans une perspective particulière. Les agencements de contenus en jeu dans le monde animal, dans le cas d'une proie qui trouverait une manière particulièrement adaptative d'échapper à son prédateur par exemple, se distinguent fonctionnellement de ceux au moyen desquels les êtres humains produisent des systèmes sémantiques, dans la mesure où ces derniers sont dotés d'une dimension *sociale*. Ils ont un degré de complexité plus élevé, du fait que de multiples ensembles d'informations préalablement hiérarchisées sont engagés dans leur émergence. On parlera donc de la dimension sociale d'un agencement particulier de contenus quand il est susceptible de s'insérer dans le système sémantique général qu'est la culture.

Le propre de l'art n'est certainement pas d'être produit, bien que l'étude de l'art soit souvent entendue comme l'étude de l'histoire des oeuvres réalisées et achevées selon des critères socialement établis.

Si l'on observe les conditions de possibilité des oeuvres d'art, dans l'histoire, il faut voir autant ce qui les a rendues possibles matériellement et économiquement, que ce qui les a rendues imaginables, c'est à dire possibles mentalement ou psychologiquement.

Comment l'esprit en vient-il à se proposer un nouvel agencement d'informations? Il semble que ce n'est pas tant la production de ces informations dans le système nerveux qui importe, mais plutôt les raisons pour lesquelles l'esprit distingue certains agencements et les plébiscite.

Mais notre définition de l'art comme ensemble clos de fonctions psychomotrices

de haute précision doit pouvoir nous aider à dire ce qu'est le domaine de l'art, dans l'espace social, et justifier de la pluralité intrinsèque à ce qu'on appelle uniformément l'art. L'art, comme domaine de connaissance, est constitué d'ensembles de contenus informationnels fixés et hiérarchisés, entendus comme un tout fini ou infini (c'est à dire non clos): c'est en tant que système qu'un art est cohérent, c'est à dire en référence à un autre art. Parler uniquement de pratiques artistiques divergentes serait dire trop peu; cependant c'est un réseau de causes et d'effets identifiés, d'idées accompagnées de leurs représentations, qui identifie un art et lui donne une fonction. De manière très concrète, un son correspond très vite à une pratique sociale, une manière d'agencer les sons code aussi très facilement les rapports entre les individus présents. Les codes s'établissent, puis changent: leur caractère concret ne diminue pourtant à aucun moment, car dans tout contexte un certain degré de signification dite objective est nécessaire pour que puisse se construire un espace social. La fonction de la musique, par exemple, est différente dans un rituel chamanique et dans la salle d'un opéra, et cependant dans les deux cas sa production est prise pour acquise, codifiée, par les participants tout comme par les observateurs participants. Ainsi, en tant que moteur de possibilités psychomotrices, l'art doit aussi désigner l'ensemble des pratiques qui visent à générer des réseaux de significations. Un art peut se référer à de tels réseaux, ou simplement les exposer, voire les produire sur l'instant en les enregistrant.

Dans l'intention de produire de l'art, c'est à dire de fabriquer des représentations qui pourront être perçues par autrui, il faut partir de l'idée qu'une telle communication est possible, qu'elle soit désirée ou non. Un prisonnier n'écrit que pour lui, on peut dire dans certains cas extrêmes qu'un aliéné n'a pas conscience de produire une forme de travail artistique, mais leurs pratiques relèvent de traditions ayant pour conséquence une certaine forme de transmission. Les techniques artistiques sont des réseaux de séquences psychomotrices clos pour être diffusées et imposées: un canon esthétique n'est qu'une manière d'imposer un imaginaire à autrui. Nous ne chercherons pourtant pas à dire comment les imaginaires sociaux se construisent, ou comment les groupes en viennent à se mettre d'accord sur des corpus mythologiques ou religieux, iconiques ou musicaux. Nous chercherons plutôt à montrer qu'à la base de ce processus agit une disposition à doter de signification des ensembles aléatoires de contenus. Dans cette perspective, tout ensemble d'informations peut faire sens pour peu qu'il soit désigné; de même il peut être diffusé s'il est communiqué.

Il est en dernier lieu possible d'avancer une définition de l'art, certes fragile, mais qu'il importe de stipuler, du fait qu'elle exclut l'analyse des éléments généralement retenus comme capitaux par l'histoire de l'art. En partant de l'idée qu'une oeuvre d'art est un agencement de contenus, on peut facilement aboutir à l'idée que la matérialité d'un tel agencement est contingent. En effet, si l'esprit peut former un concept nouveau dans sa forme, il n'est nullement besoin que le corps le réalise pour qu'il mérite le statut de réalité; il est susceptible d'être pris

en compte en tant que possibilité dénuée de réalité dans l'élaboration d'un travail matériel. Dans ce sens, les artefacts réalisés ne sont que des versions matérielles d'artefacts psychologiques. L'artiste, en élaborant une oeuvre unique, doit nécessairement passer par plusieurs conceptions de ce que son produit sera au final; les conditions de possibilité matérielle d'un travail réduisent les possibles oeuvres d'art à tel point qu'on peut voir la limite de liberté de l'artiste en premier lieu dans les paramètres réels qu'il devra prendre en compte dans la réalisation de son oeuvre. Pour faire une sculpture, typiquement, sans prendre en compte les lois de la gravitation, l'artiste rencontrera des obstacles en nombre infini. Pour réaliser une sculpture qui *semble* défier les lois de la gravité, l'artiste devra trouver des solutions. Et pourtant, ce n'est pas uniquement en tant qu'il est imaginatif pour répondre à des contraintes que l'artiste produit une oeuvre. Pour fabriquer une image aux couleurs vibrantes, le peintre devra certes chercher les pigments qui lui permettront de réaliser une approximation de ce qu'il imagine. Et pourtant, il se peut que, malgré la perfection formelle de sa réalisation, le résultat soit à mille lieues de son intention. Il se pourrait que cet écart soit constitutif de l'art, mais nous retiendrons à présent surtout l'idée suivante: les oeuvres irréalisables, impossibles à transcrire par des actes moteurs dans l'intersubjectivité, sont les plus fortement imaginatives, du fait qu'elles prennent leur origine dans la négation des paramètres réels qui contraignent la production de l'art.

Pour produire de l'art, l'esprit engage de la connaissance. Plusieurs types distincts de connaissances sont néanmoins mobilisés, allant de la capacité musculaire à la flexibilité articulaire, en passant par la préparation de l'action nécessaire au système nerveux pour engager un processus de production. Des idées, des méthodes, des principes, seront aussi nécessaires, ainsi que des croyances. A divers niveaux qu'il est possible de hiérarchiser, des acquis sont mobilisés dans l'art que nous désigneront généralement sous le terme de connaissance.

Différents exemples seront utilisés pour montrer le libre agencement des contenus à l'oeuvre, dans le cadre de démarches artistiques notamment, qui menèrent à des détournements de vastes ensembles de connaissances, socialement acceptées, voire institutionnalisées, ou dans d'autres cas faisant rupture avec les dogmes communément admis.







## **2 - L'explication scientifique et le rêve**

Pour premier exemple de ce qu'on entend par *libre agencement des contenus*, un phénomène courant, banal même était nécessaire. Car en partant d'une expérience mentale rare, il serait impossible d'amener et de situer l'argument; en effet, dans tout processus d'agencement, une part d'expérience et d'intentionnalité peut rentrer en compte. Mais si l'on tâche d'imposer une vision mécaniste, déterminée, de la liberté, dans le but de rendre compte de la créativité, de l'inventivité ou même de l'adaptativité propres à certains agencements, on doit trouver un processus biologique qui attesterait de l'aptitude cognitive à proposer des agencements aberrants, illogiques ou impossibles, qui pourraient passer pour n'être pas l'objet de détermination préalable.

Dans le rêve, on a un bon exemple de réutilisation de perceptions emmagasinées, de la manipulation de contenus de différents types, dont l'esprit peut disposer librement. Nous mettrons donc en un premier temps de côté les tentatives, dans l'histoire de l'art, qui ont été faites pour établir le libre agencement comme principe de création, ainsi que l'application de ce principe à l'état de veille, c'est à dire ses répercussions sur la conscience vigile.

Pour cadrer l'exemple du rêve, ainsi que ceux qui suivront, nous utiliserons souvent la terminologie de Nelson Goodman, dans *Manières de faire des mondes*. Il y établit l'idée selon laquelle toute chaîne causale de pensées constitue un monde en soi, connecté aux autres mondes par des emprunts et par des références, séparé d'autres mondes par des incompatibilités ou par des différences. Un monde n'a pas nécessairement de réalité physique, c'est à dire que c'est en pensée que les mondes parallèles ont toute leur force. Pour Goodman, un artiste fabrique un monde en créant une oeuvre. La réalité formelle du monde créé est caduque face aux possibilités générées par son existence virtuelle.

Pourquoi la fabrication de mondes intéresse-t-elle le libre agencement de contenus? En particulier parce qu'elle donne un protocole théorique, mobilisant la théorie de la contrefactualité, aboutissant à la création d'ensembles symboliques indépendants. Héritier de la notion de « mondes possibles » développée par Leibniz, Goodman, avec la fabrication des mondes, base son approche du domaine esthétique dans une conception pluraliste de l'univers. Des chaînes causales indépendantes existent simultanément, qui par l'action peuvent être rendues réelles. Ainsi, plusieurs mondes existent simultanément, dont les différents degrés de réalité permettent de les distinguer et de les comparer; cependant, il ne s'agit pas d'une théorie qui rendrait tous les mondes possibles équivalents, car dans l'optique de construction qui est la sienne, Goodman pense que la discrimination est la seule manière d'amener un monde à se réaliser:

"Alors qu'admettre des mondes rivaux est si facile que cela peut être libérateur et suggérer de nouvelles voies à explorer, le consentement à accueillir tous les mondes ne construit rien."

(p 41)

Pour Goodman, la réalité construite par le physicien n'est pas objective, car même si l'exactitude apparente qui est la sienne est la modélisation la plus précise du monde objectif, il reste que la construction de modèles équivaut avant tout à une approximation. C'est pourquoi Goodman nie l'idée selon laquelle une explication en termes physiques doit par sa nature même être plus vraie qu'une explication biologique.

"Le physicien tient son monde pour réel, il attribue les suppressions, additions, irrégularités et accentuations des autres versions aux imperfections de la perception, aux urgences de la pratique, ou à la licence poétique."

(p 40)

La licence poétique mentionnée, n'est-ce pas la part de jeu qu'une machine peut laisser à l'endroit de ses articulations, pour peu qu'une légère inexactitude ne soit pas nuisible à son fonctionnement?

Dans ce sens, injustifiablement, le scientifique s'octroie le droit de falsifier les versions rivales de son monde. Goodman ne tombe pas dans un relativisme sans fin, à estimer la valeur des paradigmes scientifiques comme nulle, mais sa vision dynamique de la recherche scientifique l'oblige à fabriquer un outil conceptuel lui permettant de rendre obsolète la foi que la science aveugle peut avoir en elle-même. La critique de la conception scientifique du monde vers laquelle tendent beaucoup d'artistes est ici placée dans un contexte où elle a une part de réalité.

A terme, l'étude scientifique de l'esprit pourrait-elle se désolidariser totalement des domaines de la création? Il semble peu probable, à une époque où la possibilité d'une culture gratuite s'est dessinée, rendue possible par les avancées technologiques en matière de communication, que l'art et la science divergent dans leurs évolutions respectives et simultanées.

Quel peut être l'apport d'une explication scientifique du rêve, dans le cadre d'une recherche historique sur les applications du principe de libre agencement? L'explication scientifique peut nous donner un certain recul par rapport à des matériaux littéraires fortement emprunts des révolutions paradigmatiques de leur temps. Nul doute que dans tous les exemples que nous solliciterons pour parler de libre agencement, une conception du rêve comme espace de liberté se dessine aisément. Que les faits établis à l'heure actuelle dans le monde scientifique soient sujets à caution est hors de doute, mais il s'agit de les mettre en confrontation directe avec les conceptions passées, qui furent employées dans des buts de création, en tant que processus de création à proprement parler ou moins distinctement en tant que « source d'inspiration ».

Ainsi le rêve peut être considéré comme une *manière de faire des mondes*, car il est le lieu d'existence d'éléments imaginaires dont le statut de réalité est particulièrement fort. Sans doute la réalité du rêve est dépourvue de dimension physique, mais les événements mentaux qui le composent sont capables d'impressionner l'esprit et de laisser des traces, dans la mémoire du rêveur, aussi réelles que les souvenirs provenant

du monde physique. Contrairement à l'imagination, le rêve n'est pas une simulation consciente, ce qui revient à dire que la perte de contrôle sur le déroulement de la pensée au cours du rêve lui donne une capacité créatrice plus élevée. Incapable de discerner le vrai du faux, prenant ce qu'il perçoit pour ce qui est, le rêveur est confronté à des associations d'idées inédites, que la pensée imaginative eut été incapable de susciter.

En expliquant le fonctionnement neurophysiologique du processus onirique, il s'agit donc de rendre compte des mécanismes imaginatifs tels qu'ils sont présent dans l'expérience quotidienne. Il est jusqu'à présent impossible de dire avec exactitude pourquoi le rêve est nécessaire à l'esprit, mais, privé de sommeil, ce dernier connaît malgré tout des épisodes de sommeil paradoxal. Les pathologies comme l'agrypnie, perte totale prolongée du sommeil, ainsi que les autres troubles, portent atteinte à l'intégrité de la conscience, et il est possible d'avancer sans risque d'erreur que le rêve est un état de conscience aux fonctions multiples, qu'on peut qualifier d'adaptatif en ce qu'il rend possible le traitement des informations sensorielles, leur tri ainsi que leur manipulation.

Le contenu du rêve n'est pas en soi original: il est composé de perceptions recueillies durant la veille, assemblées de manière arbitraire pendant le sommeil. Les souvenirs de rêve sont à distinguer très clairement des rêves eux-mêmes, car ils sont en quantité bien moindre. Nous ne chercherons pourtant pas à savoir ce pourquoi l'esprit se souvient de certains rêves plutôt que d'autres. A ce propos, il convient de stipuler simplement que c'est en fonction de données individuelles qu'un tel tri est effectué; sans la subjectivité propre à chacun, aucun contenu onirique ne pourrait être saillant par rapport à l'ensemble d'informations charriées par le rêve.

Michel Jouvet, célèbre pour avoir découvert le « sommeil paradoxal », s'est tenu informé des avancées de l'étude scientifique du rêve, et de l'évolution de l'explication qui en était réalisée.

Dans *Le sommeil et les rêves*, il commence par résumer l'évolution de l'étude du rêve à ceci:

« L'étude objective de l'activité onirique appartient encore, par certaines de ses démarches, au XVIIIe siècle où régnait le merveilleux pour comprendre les mystères de la génération ou le dialogue de l'âme avec les « esprits animaux » pour expliquer les rêves. »

(p 9)

Par la suite, il distingue trois voies de l'étude du rêve. Premièrement l'approche physiologique, résolument réductionniste en ce qu'elle situe la cause des mécanismes du sommeil paradoxal dans les substrats neuronaux:

« Très schématiquement, tout se passe comme si un « générateur », semblable à un pacemaker situé dans la formation réticulée pontique, était responsable de l'activation phasique de la grande majorité des neurones cérébraux.

Cependant, les mouvements résultant de l'excitation des systèmes pyramidaux et extrapyramidaux sont bloqués au niveau des motoneurones spinaux par un deuxième système descendant, voisin du générateur. Seuls les mouvements des yeux et de quelques petits muscles de la face échappent à ce blocage. »

Deuxièmement l'approche phylo/ontogénétique, qui tâche d'expliquer comment les événements oniriques en viennent à se produire dans le cadre de l'évolution de l'esprit, et qui nous permet de rattacher la capacité d'agencer les contenus à une acquisition physiologique relativement précise:

« Nous savons ainsi que ce troisième état du cerveau fut « inventé » par l'évolution à partir des oiseaux, peut-être en même temps que l'homéothermie. Il est probable que, chez les mammifères, la quantité de sommeil paradoxal (liée étroitement au sommeil) est en rapport avec les conditions éco-éthologiques de sécurité du biotope.

(...)

La mise en jeu de la machine neurophysiologique précède ainsi l'apparition de la conscience onirique comme elle précède la prise de conscience du moi. »

La conscience onirique mentionnée est donc signe d'une aptitude de l'esprit à agencer les contenus, puisqu'elle en est l'exercice le plus anarchique, car le moins lié aux conditions normales de vie, imposant un certain type de chaînes causales mettant en corrélation les événements de manière régulière.

Troisièmement, ce qu'il appelle l'approche « par en dedans » et qui concerne l'étude des souvenirs de rêve. Il signale l'impasse à laquelle est confinée l'étude physiologique, qui ne tient pas compte du vécu du rêve et des données individuelles qu'il met en jeu, de sorte qu'elle ne suffit pas à rendre raison de manière suffisante de l'apport du sommeil paradoxal sur le plan de l'expérience.

La conscience est prompte à s'attribuer la paternité de structures sémantiquement valables rencontrées de manière contingente. L'étude du système physiologique à la base du rêve ne peut pas rendre compte de l'effet psychologique d'expériences si intenses dans les significations qu'elles mettent en jeu. L'esprit, dans le rêve, manipule les contenus de manière relativement incontrôlable, car il produit du sens à partir de stimuli réellement chaotiques, contenus informationnels stimulés de manière non intentionnelle par un mécanisme coupant la conscience de toute perception pendant son sommeil.

Michel Juvet mentionne, alors qu'il commence l'énumération des éléments saillants de l'histoire de l'étude du rêve, Georg Lichtenberg:

« 1790. Le vocabulaire et le concept d'inconscient sont entrés dans la langue allemande. Lichtenberg (1742-1794) est fasciné par ses propres rêves et conçoit l'idée que les rêves pourraient être « des réminiscences d'états antérieurs au développement de la conscience individuelle ». On s'intéresse cependant plus à l'interprétation des rêves et au « comment » plutôt qu'au « pourquoi ». »

(p143)

Ce qui nous fera reconsidérer quelque peu la dimension effective de la paternité de Freud et des surréalistes, en ce qui concerne l'invention et l'utilisation du concept d'inconscient.

*Le couteau sans lame* de Lichtenberg est l'exemple typique de ce qui s'appellerait plus tard la méthode d'écriture automatique. Or, on se demande pourquoi dans les écrits de Lichtenberg un tel titre peut avoir une valeur esthétique: la valeur esthétique est-elle retirée à la démarche artistique du moment qu'on incorpore un paradigme scientifique? Les textes de Sade et de La Fontaine, tout comme la production de Lichtenberg, sont considérés par les surréalistes comme des exemples justifiant la psychanalyse; et effectivement, une lecture psychanalytique peut en être faite. Cependant, l'existence de ces textes bien avant la naissance de la psychanalyse montre plutôt qu'un paradigme scientifique n'est nécessaire que pour produire un art de masse, c'est à dire compréhensible par tous: dès que la thèse du libre agencement des contenus fut formalisée dans l'explication psychanalytique des mécanismes de l'inconscient, des artistes ont pu considérer leur démarche comme relevant d'une réalité objective et leur production poétique comme révélant la nature de l'esprit. Cependant, il y a erreur quant à la valeur de vérité de tels écrits, ainsi qu'en ce qui concerne leur statut esthétique: leur valeur est subjective, en tant que fabrication de mondes, et leur cohérence est variable selon les opinions du lecteur; leur valeur esthétique est patente, ne serait-ce que dans la transformation muséologique qui en a été faite. La sacralisation à laquelle fut soumise l'oeuvre surréaliste, par tous les milieux cultivés, atteste en ce sens de son statut réellement esthétique. C'est la valeur de culte d'une oeuvre qui en détermine la qualité, sous la forme de tentatives de représentation des moeurs, des idées et des tendances d'un temps.

Mais toutes ces recherches artistiques, fondées sur un paradigme remis en question, comme le montre Michel Juvet, ne sont-elles que des tentatives d'expliquer de manière autoritaire le fonctionnement de l'esprit tout en en dérivant des applications plastiques? Dans le sens du concept de contenu, on peut bel et bien considérer la production littéraire comme une production avant tout plastique, mettant en jeu un grand nombre de signes.

Voici la plus brève version de l'histoire des explications scientifiques du rêve qu'il donne:

« Santiago Ramon Y Cajal émet l'hypothèse que le cerveau est composé de cellules individuelles, séparées les unes des autres (les neurones), et non pas d'un système réticulaire, tel que Golgi ou d'autres l'avaient cru. Exner, qui fut le professeur de physiologie de Freud, publie en 1894 « une explication physiologique des événements psychiques ». Il utilise ses propres expérimentations sur les réflexes pour illustrer le concept de *Bahnung* ou de « frayage de route ». Ainsi, à certaine intensité, un stimulus unique n'entraîne pas de réponse réflexe, mais si deux stimuli se suivent à brève



latence, une réponse peut apparaître. Exner alla même jusqu'à postuler que l'inhibition pouvait être un mécanisme actif dépendant de voies nerveuses spécifiques.

C'est à cette époque que Freud écrivit, en 1895, son *Projet* ou son *Esquisse* d'une psychologie scientifique. Trop tôt pour connaître l'existence du potentiel d'action des nerfs, découverte seulement en 1910.

Nous empruntons à l'article fort commenté de Mc Carley et Hobson (1977) et à la thèse du docteur Trabach-Valadier (1988) l'analyse des affirmations physiologiques erronées qui ont servi de base à la théorie psychanalytique de Freud et à son modèle des rêves. »

(P 144)

Ce sur quoi se base la psychanalyse pour interpréter le rêve est erroné, et nous allons voir en détail ce qui, dans l'histoire des sciences, a représenté un problème théorique ne trouvant pas de résolution pratique évidente. La conception freudienne du rêve, en tant qu'elle appelle culturellement à une utilisation du type que les surréalistes l'ont proposée, est fondée sur des simplifications et sur des contradictions qui ont été identifiées clairement.

Jouvet précise qu'en 1894, les éléments du modèle de Freud étaient en opposition avec le concept de neurone qui est aujourd'hui généralement accepté pour expliquer le fonctionnement du système cognitif.

« Dans la théorie de Freud, les neurones apparaissent structurellement plutôt modernes. Ce sont des cellules distinctes avec des points de contact entre elles et Freud avait un raisonnement assez juste en affirmant qu'un certain type de spécialisation existait au point de jonction des cellules (ce que nous appelons maintenant synapse). La physiologie de la transmission nerveuse était alors inconnue et les principales idées de Freud, en opposition avec les concepts actuels sur les neurones, peuvent être groupées en quatre catégories »

(p145)

A l'avant-garde de la science de son époque, Freud avance une conception des neurones qui n'a pas de réel fondement expérimental. En quelle mesure les applications artistiques des principes de Freud sont dans l'erreur? En manifestant la croyance de procéder des prémices absolument vraies selon lesquelles les mécanismes psychiques s'expliquent par l'hypothèse de l'inconscient, elles font preuve de prétention. Regardons dans le détail ce que Jouvet avance:

«

1. Les neurones servant de stockage de l'énergie (concept freudien) face au concept actuel des neurones comme cellules spécialisées qui transmettent l'information. Freud concevait les neurones comme des réservoirs *passifs* d'énergie capables d'être remplis par des sommes d'énergie plus ou moins grandes, pour lesquelles il employait le terme « quantité nerveuse » ou « Qn ». Cette quantité d'énergie dérivait toujours de source d'énergie en neurones extérieurs.

Dans la conception moderne, les neurones utilisent leur propre source d'énergie

métabolique pour maintenir un gradient de potentiel électrique entre l'extérieur et l'intérieur de la membrane cellulaire. Une diminution du potentiel membranaire provoque une « décharge » et une dépolarisation qui se propage à d'autres cellules par la libération de transmetteurs chimiques au niveau des synapses.

Les principes suivants de la théorie électrophysiologique moderne contrastent avec les idées de Freud:

- chaque cellule génère son propre « potentiel de repos »,
- les neurones s'influencent les uns les autres en agissant sur cette polarisation préexistante,
- l'énergie nécessaire entre les neurones pour influencer la polarisation et la fréquence des décharges est très faible.

2. Les neurones comme conduits pour la transmission de l'énergie de l'extérieur vers le cerveau (concept freudien) face au concept actuel des récepteurs sensoriels comme transformateurs d'énergie:

« Pour Freud, les neurones doivent transporter des quantités variables d'énergie nerveuse.

« Dans la conception neurophysiologique actuelle, les récepteurs neuronaux agissent comme transformateurs, c'est à dire qu'ils signalent la présence d'énergie (par exemple, lumière, son, chaleur, déformation de la peau) et ils transforment cette énergie sous la forme d'un codage électrique. Le concept principal est que le signal indique la présence d'énergie mais ne conduit pas l'énergie elle-même dans le système nerveux central.

3. Les neurones comme récepteurs passifs et donneurs d'énergie (dans la théorie de Freud) face à la théorie actuelle des neurones spontanément actifs.

« Freud insistait beaucoup sur le concept que les neurones devaient être la source de l'énergie procurée par le milieu extérieur. Il ne postula à aucun moment que les neurones avaient leur propre réseau autorégulateur. Cette affirmation fut d'une importance capitale et l'amena à placer la cause des rêves à l'extérieur du cerveau parce que les sources d'énergie étaient nécessairement extracérébrales. Ainsi, les rêves devaient avoir leur origine dans des excitations somatiques ou provenant du milieu extérieur. Cette affirmation amena Freud, ultérieurement, à la conception d'un cerveau réagissant essentiellement de façon passive, et à un modèle de la psyché qui partageait ses caractéristiques.

« On sait maintenant que les rythmes vitaux, biologiques tels que la respiration et le sommeil paradoxal sont provoqués par des oscillations neuronales régulières (pacemaker) de source endogène. »

4. Les neurones comme éléments exclusivement excitateurs (théorie freudienne) face à la théorie moderne des neurones comme éléments inhibiteurs.

Contrairement à Exner, Freud ne fit pas rentrer dans son modèle d'éléments inhibiteurs. Il dut donc faire appel au concept de déviation d'énergie et de formation de « voies

latérales ». L'énergie en excès pouvait être déviée en se déchargeant en activité motrice. « en contraste, les concepts modernes de la neurophysiologie soulignent la possibilité d'annulation de l'excitation par inhibition (à travers l'ouverture des canaux ioniques qui hyperpolarisent la membrane). L'idée de Freud d'une déviation de l'excitation (au lieu d'une inhibition) eut une influence importante sur ses positions théoriques ultérieures; il conçut ainsi l'hypothèse d'impulsions ou de désirs déviés ( c'est à dire de « désirs refoulés ») comme exerçant continuellement une pression vers la décharge et surgissant souvent dans les rêves. »

Quatre erreurs de Freud: les neurones ne stockent pas d'énergie, et les neurones ne transmettent pas l'énergie mais la transforment; les neurones ne sont pas des récepteurs passifs mais sont spontanément actifs. Enfin, les neurones ont une fonction d'inhibition dont il n'avait pas connaissance. Il s'agit d'une polémique spécialisée que nous préférons laisser sous forme d'extraits de manière à ne pas déformer les propos convoqués dans l'investigation du surréalisme qui suivra.

Jouvet continue et décrit la fonction explicative du neurone dans la théorie du désir psychanalytique et de fait autant dans la théorie du rêve que dans la théorie de la sexualité:

« A partir de ce modèle neuronal, Freud élaborait une théorie dynamique du fonctionnement psychique, dont nous empruntons à Marc Jeannerod l'exposé clair et synthétique qu'il fit dans son ouvrage, *Le cerveau-machine* (1983):

« Selon Freud, les neurones obéissent à une fonction primaire, qu'il désigne sous le nom de « principe d'inertie ». Grâce à un mécanisme de « décharge », un neurone se débarrasse de l'information qu'il reçoit et peut se maintenir en état de non-excitation. Le mouvement réflexe serait ainsi un moyen privilégié de renoncer à sa tendance originelle à l'inertie (...). Il doit apprendre à supporter une quantité emmagasinée qui suffise à satisfaire les exigences d'un acte spécifique. Suivant la façon dont il le fait, cependant, la même tendance persiste sous la forme modifiée d'un effort pour maintenir la quantité à un niveau aussi bas que possible.. »

(...)

« Même si, « sous la pression des exigences de la vie, le système neuronique se voit contraint de constituer des réserves de quantité », il évite d'être rempli par cette quantité, c'est à dire d'être « investi »: il établit donc des frayages à travers les barrières de contact pour pouvoir s'en décharger.

Sur quoi repose la différence entre le système phi et le système psi? Assurément pas, selon Freud, sur des critères morphologiques, mais seulement sur la « distance » respective de chaque type de neurone par rapport à la périphérie. Les neurones phi sont en contact avec l'extérieur du corps: ils sont bombardés en permanence par de grandes quantités d'information et doivent avoir pour tâche de décharger ces quantités aussi vite que possible. Les neurones psi (que Freud localise dans la « substance grise du cerveau ») restent au contraire sans contact avec le monde extérieur, ne recevant

d'informations que des neurones psi, ou de l'intérieur du corps, en tout état de cause en beaucoup plus faible quantité que les neurones phi. Ils peuvent donc emmagasiner sans risque d'être trop investis. Cette réserve d'énergie qui se constitue dans les neurones psi permet une circulation intrapsychique de quantités d'information, dont le degré d'accumulation ou de décharge rend compte respectivement des états de désir ou des affects. C'est ainsi que la volonté consisterait, selon Freud, en « une décharge de la quantité psi totale ».

« Les systèmes décrits par Freud puisent évidemment leur énergie à l'extérieur de l'organisme, tout au moins à l'extérieur du cerveau. Une faible partie de cette énergie est en effet censée provenir des sources internes, dérivées de la sensation de faim ou des besoins sexuels par exemple. On notera à cet égard la parenté entre la théorie de Freud et celle de Pavlov, même si tout sépare les deux auteurs lorsqu'on se réfère à leurs conceptions respectives du déterminisme du comportement. Ce sont donc les sensations venues du dehors ou du dedans qui alimentent la machine cérébrale et lui donnent sa raison de fonctionner. »

(p 149-150)

Les sensations en question sont des contenus qui conduisent l'activité de l'esprit à s'attribuer la paternité des structures de significations qu'il rencontre dans ses rêves, et qui donne le besoin de rationaliser toute pensée à une raison physiologique qui est absente de l'explication psychanalytique du rêve. Voici comment Michel Juvet conclut sur la question:

« Freud croyait que l'état de sommeil durant lequel on rêve (le sommeil paradoxal) et le fait de rêver étaient déclenchés et entretenus par la combinaison de résidus diurnes (certains souvenirs du jour) et de l'énergie contenue dans un désir réprimé inconscient. On peut maintenant établir de façon certaine qu'il n'y a aucun support expérimental, quel qu'il soit, en faveur de la théorie de Freud de la genèse du sommeil paradoxal. Les investigations modernes soulignent au contraire l'existence d'une activation autonome, périodique, des neurones du « pace-maker » pontique responsable du sommeil paradoxal.

La propriété de cette activation rythmique des cellules du pacemaker pontique met en évidence d'autres difficultés fondamentales pour le modèle de Freud: en effet, il ne postule, à aucun endroit, des systèmes de neurones automatiquement actifs, ou automatiquement régulés, ou leur contrepartie. La conclusion qui s'impose est que la théorie de Freud doit être abandonnée à cause de l'absence d'activité autonome et de l'absence de régulation et d'énergie endogène du cerveau. Cela ne signifie pas que le matériel du résidu diurne ou des thèmes importants n'entrent pas dans le contenu du rêve; ils le font, mais aucun d'entre eux n'est un facteur causal dans le processus onirique.

Il n'y a pas besoin de postuler l'existence de la répression de Qn (ou des désirs, si l'on préfère ce terme pour l'énergie neurale) pour provoquer l'état de sommeil paradoxal. L'énergie est déjà dans le cerveau. Il n'y a pas besoin, no plus, pour expliquer le sommeil paradoxal, de postuler l'existence de l'inconscient comme sous-

système psychique ou d'une variété de neurones nécessaires pour le stockage de l'énergie des désirs réprimés. Il n'est pas nécessaire non plus de suggérer que le concept de répression soit apparenté à l'activité de contrôle des neurones pontiques responsables de la genèse du sommeil paradoxal. Les mécanismes cellulaires actifs, se découlant automatiquement dans le pont, sont tout ce qui est nécessaire. De plus, le concept de régression, dans le sens de flux inversé d'énergie neurale, n'est ni nécessaire ni pertinent. Les neurones pontiques exécutifs fonctionnent dans la même direction qu'ils le font durant l'éveil. Ils deviennent seulement 40 fois plus actifs lors du sommeil paradoxal.

Il y a aussi de sérieuses difficultés à considérer dans la théorie de Freud que la force agissante primaire et « le complot » du rêve sont le déguisement d'un désir réprimé. La force agissante au cours du sommeil paradoxal est une activation biologique des cellules du pont et non pas un désir réprimé. Il n'y a aucune preuve, quelle qu'elle soit, que ces mécanismes cellulaires soient provoqués par la faim, le sexe ou un autre instinct, ou par des désirs réprimés pour la réalisation de conduites instinctives. Ainsi, la motivation primaire du langage du rêve et du processus onirique ne peut être déguisée puisque la force première des rêves n'est ni un instinct ni un « désir réprimé en besoin de déguisement ».

(p 154-155)

Cet écrit de Michel Jovet, théoriquement fort engagé, nous renvoie aux recherches neurophysiologiques effectuées par Allan Hobson, que nous allons à présent passer en revue pour donner des éléments concrets d'explication à l'appui de l'hypothèse de départ de notre recherche concernant le rêve, à savoir qu'il est un processus procédant par libre agencement de contenus.

Il est clair pour l'instant que le rêve engage des contenus, c'est à dire des informations sensorielles ou simplement neuronales. Mais pour faire admettre que ces contenus sont l'objet d'une manipulation, il faudra continuer de se détacher de l'hypothèse de l'inconscient. En effet, celle-ci défend une manipulation inconsciente des contenus, qui serait intentionnelle. Or il nous faut fonder rationnellement l'idée selon laquelle l'agencement des contenus n'est pas nécessairement intentionnel, dans la mesure où le fait de percevoir un agencement équivaut à le créer, c'est à dire à lui donner du sens. Distinguer la valeur de signification d'un agencement et le degré d'intentionnalité qu'il met en jeu dans la constitution de sa représentation nous permet de dire que les agencements du rêve ne sont pas intentionnels, mais que c'est la conscience qui, en les remarquant, les fabrique; la théorie surréaliste de l'inconscient se verrait mise à mal dans son dogmatisme par les éléments d'explication, crus, de ce qu'est le rêve, dans l'ouvrage principal de Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*:

« Au cours des siècles et jusqu'à aujourd'hui, on a considéré les rêves de manière subjective, comme des expériences dont la signification est mystérieuse et nécessite une sorte de décodage. Les études objectives de la neurobiologie et de la science moderne du sommeil permettent maintenant de les tenir pour transparents, et elles rendent leur

signification accessible au rêveur, sans l'aide de prophète ou de psychanalyste. »  
(P 15)

La prise de position de Michel Juvet, dénonçant le caractère mystérieux dans lequel fut maintenu l'interprétation du rêve de manière générale depuis l'Antiquité jusqu'à la psychanalyse, est ici multipliée par le fait de la confiance que Hobson a en ses résultats expérimentaux. Poussé par le succès de ses recherches à conclure de manière de plus en plus opposée à la psychanalyse, et il avance sa thèse: le rêve est un processus transparent, les significations qu'on rencontre ont le statut de réalité qu'on y institue, c'est à dire qu'on y fonde. Il décrit le rôle vital du rêve et le distingue d'autres formes de manipulation de contenus:

« En fait, nous rêvons autant lors d'un bon sommeil que d'un mauvais – si ce n'est plus. Pendant la durée d'une vie normale de soixante-dix ans, un individu passe au moins cinquante mille heures à rêver, soit deux mille jours, ou six années pleines. Le rêve n'est donc pas seulement une énigme pour la psychologie, il doit être également un phénomène important pour le corps.

Des scénarios de rêves étoffés ne s'établissent qu'une fois le sommeil bien installé. Les rêves alternent alors avec des périodes d'activité mentale plus proche de la pensée, à des intervalles de quatre-vingt-dix à cent minutes, tout au long de la nuit. La possibilité de se remémorer les rêves ou d'autres formes d'activité mentale dépend de la promptitude du réveil qui suit; et la possibilité d'en conserver le souvenir dépend de l'acte de le rapporter, en parole ou par écrit. Les fantasmes de l'état vigile, qui partagent avec ceux du sommeil l'égoцентризм et la structure de scénario – et peuvent être tout aussi difficiles à se remémorer –, donnent lieu, en général, à des perceptions moins vives et paraissent moins bizarres à l'esprit. »

(p 17)

La place centrale qu'a le rêve dans l'existence s'explique par sa fréquence, mais aussi par le pouvoir d'auto-persuasion qu'il semble donner à la conscience: les rapports du rêve et de la mémoire font qu'il est nécessairement considéré, en interne, comme un pouvoir de l'esprit. L'évidence avec laquelle sont manipulés les souvenirs de rêve fait aussi la force de ce processus, dont l'intégration à la conscience se passe aisément de la scrutation critique qu'implique la mémoire lorsqu'elle est appliquée aux fragments de la vie à l'état vigile.

« Les rêves se caractérisent par des hallucinations très vives et bien définies, où les sensations visuelles prédominent; les sensations auditives, tactiles et motrices sont également impressionnantes, selon la plupart des comptes rendus. Le goût et l'odorat sont relativement sous-représentés et il est extrêmement rare de voir mentionnées des sensations douloureuses. La rareté de celles-ci est d'autant plus surprenante que les scénarios de terreur, voire de mutilation, sont fréquents.

Les rêves sont à juste titre considérés comme trompeurs, parce que, en majorité, les sujets n'ont pratiquement aucune lumière sur la nature de l'état dans lequel ils se trouvent au cours de ces expériences sensorielles inaccoutumées. Pendant le rêve même,

on a tendance à considérer les événements qui se déroulent comme parfaitement réels, même si, au réveil, on reconnaît rapidement qu'ils ont été « fabriqués ». Cette perte de la perspective critique est doublement significative, car on croit aux événements du rêve même s'ils sont extrêmement peu probables ou physiquement impossibles. »  
(ibid)

Si le rêve est impressionnant, c'est qu'il n'obéit pas aux critères effectifs qui déterminent la possibilité des événements réels. L'impression de fabrication qui suit l'éveil, lors de la remémoration des contenus oniriques, est l'aboutissement d'un processus de rationalisation qui a pour but de rendre raison de leur intégration dans le cours normal de la pensée.

De plus, le caractère multisensoriel du rêve, qui en fait un composé d'informations sensorielles mixtes, permet à l'esprit éveillé de considérer de multiples agencements de contenus que le liage conscient des sensations exclut totalement. Cependant, les contenus, bien que de natures souvent différentes, permettent à la conscience de ramener à elle l'enchaînement des contenus sous la forme séquences narratives. Le sens fabriqué par ce processus d'agencement, qui consiste à extraire parmi les éléments perçus en rêve ceux qui pourront jouer un rôle dans l'entreprise de narration egocentrée en quoi consiste la recomposition des événements de rêve, n'est pas entièrement privé de valeur: il atteste d'une aptitude à faire signifier des contenus, tout autant qu'une aptitude à sélectionner parmi leur variété ceux qui, systématiquement, seront capables d'avoir une fonction.

Plus loin, Hobson explicite ce qu'il entend par la *transparence* des rêves, contestant l'opposition freudienne entre contenus manifestes et contenus latent du rêve. Si l'activité onirique se passe de la formation par l'inconscient des architectures de contenus rencontrés dans les souvenirs de rêves, cela mène à des conséquences de plusieurs types, dont les débouchés sont soit dans la fonction des rêves dans la vie psychique, soit dans leur exploitation thérapeutique, soit enfin dans l'utilisation qu'il est possible de faire des rêves dans la création. Hobson fait mention de la théorie d'activation-synthèse, qui sera l'objet d'un développement ultérieur; il s'agit de l'explication scientifique du rêve à proprement parler, puisque c'est l'idée, démontrée expérimentalement, que le système nerveux central, pendant la phase de sommeil paradoxal, active des assemblées de neurones de manière chaotique, processus à partir duquel le cortex opère une synthèse, qui correspond à l'action de donner sens à un ensemble de contenus. Voici comment il amène son argument:

« La théorie des rêves de Freud nécessite une interprétation: elle suppose que les désirs malvenus, en provenance de l'inconscient, sont transformés par l'esprit endormi qui fait du rêve vécu une pâle, obscure et même incompréhensible copie des pulsions sous-jacentes. Cette copie est ce que Freud appelle le contenu *manifeste* du rêve pour le distinguer du véritable instigateur et du véritable sens du rêve qu'il nomme le contenu *latent*. Pour opérer la traduction du manifeste en latent, il faut un interprète, puisque, par définition, le contenu latent est inacceptable pour la conscience du dormeur. En énonçant les règles de cette traduction, Freud oscille entre une position extrêmement rigide où il considère certains objets rêvés comme des symboles spécifiques (en

particuliers les symboles des organes sexuels) et une position relativement souple et plus ouverte. Certains rêves ne demandent aucune interprétation, d'autres en demandent beaucoup. Mais Freud n'a jamais défini les règles qui permettraient cette distinction.

La manière d'envisager les rêves change du tout au tout, aussi bien dans le domaine de la connaissance de soi que dans celui de la psychothérapie, quand on admet que leur signification est transparente pour la personne concernée. En faisant passer l'accent de l'opacité à la transparence, la théorie d'activation-synthèse considère le processus onirique comme plus progressif que récessif, plus positif que négatif, plus créatif que destructif. En un mot, comme un processus plutôt sain que névrotique.

En rêvant, on ne se contente pas de poser des problèmes; quelquefois, on les résout. Ces problèmes peuvent être de perception ou d'émotion, et fournir ainsi des indications intéressantes, à la fois sur le moi esthète et le moi psychologique. Lors des rêves, les perceptions plastiques et visuelles sont tout ensemble exaltées et enrichies. Quand Léonard de Vinci demande: « Pourquoi l'oeil, en rêve, voit-il plus clairement que l'esprit en éveil? », il appelle l'attention sur le caractère hyperréel et hyperbrillant de l'expérience onirique que j'attribue à une activation poussée de l'aire visuelle pendant le sommeil paradoxal. »

(p 33)

Nous préciserons plus avant, par la suite, pourquoi on peut dire que le rêve est un processus d'agencement de contenus au sens le plus fort. Pour l'instant, contentons nous de remarquer la plasticité que leur accorde Hobson: puisqu'ils ne sont pas le *produit* de l'inconscient, leur raison d'être peut être localisée dans le processus d'interprétation propre à l'activité de l'esprit endormi. Au réveil, l'esprit recompose ses souvenirs et, à nouveau, sous la modalité de la conscience vigile, interprète les contenus. Il y a donc une dissociation effective entre deux types de contenus oniriques, mais les termes « latent » et « manifeste » ne les désignent pas: en fait, on met d'un côté les contenus oniriques tels qu'ils sont produits, c'est à dire de manière massive et arbitraire, et de l'autre, les souvenirs de rêve qui ne sont rien d'autre qu'une perspective extrêmement réduite sur l'expérience onirique, dont la mémoire est capable de susciter la réapparition au réveil.

Pour l'instant, Hobson explique ce qui, dans le processus physiologique du rêve, en fait une expérience intense en conséquence du degré de stimulation auxquelles sont soumis les centres nerveux. Si l'activité cérébrale pendant le rêve est plus intense que celle produite par les processus attentionnels qui règlent la conscience vigile, c'est que les stimulations du cerveau par lui-même sont plus fortes que celles auxquelles il est sujet pendant l'éveil.

« Cette qualité hyperréelle, qui contient des éléments bizarres, incompatibles et néanmoins combinés sans efforts, je la nomme *autocréative*. Ces tableaux absolument extraordinaires sont brossés par un cerveau-esprit endormi, n'ayant accès à aucune indication extérieure; la composition est faite uniquement des traces d'expériences stockées dans la mémoire. La qualité de l'imagination onirique a fasciné des artistes



européens qui, sous la houlette spirituelle du poète André Breton, se nommèrent eux-mêmes *surréalistes*. Cette école, fondée en 1924 et florissante dans les années trente, comprenait des artistes comme Max Ernst, Salvador Dali et René Magritte. »  
(p 34)

Hobson nous donne sa version du surréalisme: il s'agit d'un ensemble d'artistes fascinés sans le savoir par la qualité autocréative du rêve, postulant que le bien-fondé de leur fascination tenait en la préséance de l'inconscient sur les contenus oniriques. S'il ne parle que des surréalistes, c'est parce que ce sont ceux qui ont le plus mis en avant leur attachement créatif aux processus oniriques, et nullement parce qu'ils ont eu un réel monopole sur le thème du rêve. Ce qui pousse le dadaïste Jean Arp à dire « Je vous affirme que le hasard est aussi un rêve » est l'évidence, dans les années 1910, qu'il y a pour les créateurs à considérer les rapports contradictoires au sein des agencements qu'ils produisent ou qu'ils perçoivent, comme des manières de sortir de la stricte causalité. Le hasard, thème commun aux dadaïstes et aux surréalistes, est en ce sens source de multiples associations injustifiables. La promotion au rang d'oeuvre d'art des assemblages chaotiques d'éléments informationnels rend possible d'une part la certitude de la valeur d'usage, dans le processus créatif, de ce qui n'est lié par aucune nécessité, et d'autre part une sacralisation de l'esprit pour son aptitude à percevoir de nouvelles significations lorsqu'il est exposé à des aberrations. L'attitude consistant à utiliser le hasard dans sa dimension nihiliste s'est appelée dadaïsme; celle postulant une valeur objectivement structurelle au hasard, par le biais de la thèse de l'inconscient, s'est appelée surréalisme.

Voici des exemples de réalisations plastiques de rêves, par Salvador Dali: *Le Grand Masturbateur*, réalisé en 1929, et *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil*, datant de 1944.



Ces images mettent sur le même plan, dans la représentation, des éléments causalement disjoints. Les associations qu'elles représentent sont impossibles, tirées de l'imaginaire du peintre. Ce qui est mis en avant est conçu comme procédant de l'activité de l'entité inconsciente lors du rêve.

Il est frappant de voir la dichotomie faite par Hobson entre le plan « spirituel » du surréalisme qui concerne avant tout les poètes, et le plan visuel, qui donne lieu à des réalisations variées. La tentative de représenter les contenus oniriques, du fait de l'activation intense du cortex visuel, trouve un débouché extrêmement pratique dans la production d'oeuvres ne mettant en jeu les significations qu'au niveau plastique. La primauté du sens visuel, dans la production artistique, atteste de la partialité avec laquelle l'esprit accède à ses souvenirs de rêves; la pertinence de représentations visuelles des contenus oniriques est au demeurant très limitée, du fait de la pluralité intrinsèque et incontrôlée qui est le principe de fonctionnement du sommeil paradoxal. Cependant, des conclusions plus optimistes peuvent être tirées de la considération furtive que fait Hobson de la valeur d'usage du rêve dans l'art:

« Le rêve, étant universel, témoigne de l'universalité de l'expérience artistique. En rêve, nous devenons tous écrivains, peintres, réalisateurs de cinéma, combinant des ensembles extraordinaires de personnages, d'actions et d'endroits en expériences étrangement cohérentes. Pour cet aspect créatif de l'expérience onirique, toute interprétation est mal venue, car l'analyse suppose une réduction du tout en ses parties composantes. Je m'oppose donc vigoureusement à toute insinuation selon laquelle les expériences artistiques de l'éveil ou du sommeil seraient fondamentalement pathologiques, défensives ou névrotiques. Je crois qu'aucun de ces états ne peut être réduit à ses éléments instinctuels. De pareilles réductions dénigrent grandement les capacités de synthèse du cerveau-esprit. L'analyse peut nous montrer comment certaines motivations peuvent prêter forme ou couleur au produit mental, mais la nouvelle science du rêve nous assure que le processus créatif est un don indépendant. Son activité est partie intégrante de celle d'un cerveau sain, qu'on dorme ou qu'on veille. »  
(p 35)

Il explique bien cependant que c'est le travail d'une motivation particulière qui fait aboutir le système que Hobson appelle cerveau-esprit à la représentation délimitée d'une expérience onirique. Cette appellation de « cerveau-esprit » est intéressante, car elle veut tendre vers l'exhaustivité explicative en évitant de réduire l'esprit au cerveau, et en empêchant de les distinguer fonctionnellement. Ce qui rend possible le processus créatif ne réside ainsi pas dans le rêve, et le rêve n'est

en aucun cas un moyen d'y avoir accès, comme l'avancé la doctrine d'interprétation des rêves dans la psychanalyse: il n'y a pas d'inconscient qui configure les contenus oniriques pour que les ensembles qu'ils forment soient signifiants d'une manière particulière, puisque c'est précisément le processus créatif qui se charge de la production de signification. Ce pourquoi les rêves charrient du sens et ce qui rend l'esprit capable de création, lors de la veille, sont une seule et même chose; cette thèse est cohérente avec l'idée d'agencement des contenus que nous voulons promouvoir, puisque c'est précisément l'aptitude à manipuler les contenus et à les agencer sous des formes nouvelles qui rendrait compte de processus si variés considérés dans leur unité. Hobson précise le contexte de découverte du sommeil paradoxal:

« En 1953, la découverte de la corrélation entre sommeil paradoxal et rêve par Eugène Aserinsky et Nathaniel Kleitman ouvrit une ère d'études psychophysiologiques intenses sur le rêve. Au même moment, les recherches sur le cerveau permirent, en 1959, à Michel Jouvét de localiser dans le tronc cérébral, une aire de déclenchement du sommeil paradoxal et du rêve. »  
(p 36)

Ce sont donc les efforts conjugués de plusieurs équipes de chercheurs n'ayant pas exactement les mêmes objets de recherche qui ont rendu possible l'avancée de l'explication scientifique du rêve.

Nous postulons, en plus des faits décrits par Hobson, que l'intérêt pour le rêve qui a été manifesté, après la révolution psychanalytique, par différentes équipes de chercheurs dans le domaine de l'art, a pu participer à la conviction nécessaire pour les contemporains de Michel Jouvét que le rêve était un objet d'étude qu'il était nécessaire d'analyser avec précaution.

Plus loin dans l'ouvrage, Hobson donne des précisions supplémentaires sur le contexte de découverte du sommeil paradoxal, ainsi que sur les suites directes de cette avancée théorique. Michel Jouvét avait réalisé la majorité de ses expériences sur des chats, et le degré de réalité de ses découvertes pouvait encore, pour certains indécis, en être réduit. Pourtant, les expérimentations continuèrent dans le sens le plus strictement scientifique:

« Le modèle d'interaction s'est incorporé l'hypothèse que le sommeil paradoxal est induit par les composés cholinergiques. Depuis les premiers travaux de Jouvét et d'Hernandez-Peon, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, cette hypothèse a été aussi défendue par le physiologiste italien Pompeiano. Elle est étayée par les observations cliniques sur les hommes. Elle a aujourd'hui reçu la plus éclatante des confirmations grâce à la possibilité d'amplifier à volonté le sommeil paradoxal et le rêve par injection intraveineuse d'un agent cholinergique à des sujets humains endormis. »  
(p 246)

Si bien que Hobson se permet de citer un intellectuel du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'imagination

avait donné une représentation qu'il considère pertinente des procédés mécaniques en jeu dans le rêve.

« Le maître d'école est parti, les garçons se déchaînent. » (Thomas Paine, « An essay on dreams, 1795)  
(p 247)

La métaphore de Paine, en postulant que c'est l'absence de la faculté rationnelle au sein de l'expérience onirique qui conditionne et qui rend possible les événements mentaux qui s'y produisent, a dans le contexte de l'explication scientifique actuelle valeur d'objectivité. Cette opinion de Paine est à mettre en lien avec son attaque dans *Le siècle de la raison* contre les religions organisées, dont le principe est de donner une explication dogmatique aux phénomènes inexplicables que l'esprit se rend capable de constater.

« Les facultés linguistiques de notre cerveau-esprit tendent à organiser en scénario narratif toutes les expériences subjectives, y compris le rêve. Nous sommes tellement empêtrés – et de manière si particulière – dans nos cinémas personnels que nous penchons vers une interprétation littéraire quand nous réagissons à nos rêves. Mais, tout comme il peut être profitable de ne voir dans la littérature et le cinéma – indépendamment de leur contenu – que des formes d'expressions particulières, il peut être utile d'envisager le rêve comme une forme particulière d'expérience mentale. Cette approche purement formelle du rêve – expérience mentale d'un type particulier – est justement celle qu'éclaire notre modèle d'interaction réciproque appliqué à la physiologie du sommeil paradoxal. Commençons par poser les questions les plus générales et – pensons-nous – les plus fondamentales sur les rêves. D'où viennent-ils? Pourquoi sont-ils étranges? Pourquoi s'en souvient-on difficilement? A quoi servent-ils? Pour répondre à ces questions, nous avons élaboré l'hypothèse d'activation-synthèse (Hobson et Mc Carley, 1977)  
(p 248)

Pour éviter les clichés explicatifs auxquels amène généralement la propension de l'esprit à réduire à une dimension sémantique les contenus qu'il manipule, surtout lorsqu'il s'agit d'expliquer le rêve, Hobson met en avant son hypothèse, l'activation-synthèse, qui lui permet d'éviter une grande part de débordements théoriques tels qu'il les résume:

" Quand on parle de sommeil, on se trouve face à la question à 64000\$: à quoi sert-il?"  
(p 351)

Il serait en effet trop facile de pouvoir répondre à une telle question de manière simple. Le rêve étant un processus complexe, qu'il est possible de subdiviser fonctionnellement, rien ne laisse penser qu'il puisse être expliqué de manière uniforme. C'est dans le détail

que Hobson compte donner les éléments qui lui permettent d'aborder le sommeil paradoxal, tout autant que de préciser les directions de recherche futures qui permettront de fournir une réponse complète. Le modèle d'activation-synthèse est ce par quoi toute son explication procède:

« En prenant en compte l'activation périodique du cerveau pendant le sommeil, nous répondons à la question: d'où viennent les rêves? Ils sont simplement la conscience normale d'un cerveau-esprit auto-activé. Cette relation causale est soulignée par le terme d'*activation* qui apparaît dans le nom de notre nouvelle théorie. La réponse à la question: pourquoi les rêves sont-ils paradoxalement à la fois cohérents et bizarres? N'est que suggérée par le terme de *synthèse* qui renvoie à la capacité d'articuler au mieux les données fondamentalement incohérentes, produites par un cerveau-esprit auto-activé. »

(p 248)

Cette capacité d'articulation des données, que nous choisissons d'appeler agencement de contenus, est une aptitude particulière de l'esprit qui peut être désignée dans l'expérience à l'activation du cerveau-esprit lors du sommeil paradoxal, mais elle s'en distingue dans les substrats neuronaux qui la rendent possible. Voici les précisions que Hobson apporte pour expliciter ce qu'est la place du processus de synthèse dans son système:

« Cette théorie comportait donc à l'origine deux volets: l'activation, produite par le tronc cérébral; et la synthèse, produite par le cerveau antérieur, en particulier le cortex et les régions subcorticales concernées par la mémoire. Les données physiologiques dont nous disposons étayent surtout la première partie de la théorie; il reste encore bien du travail à faire sur l'aspect synthèse du processus. J'ajouterai aujourd'hui un troisième composant essentiel: celui de la commutation du mode de fonctionnement, qui rend compte des différences dans la manière dont le cerveau antérieur, activé, synthétise les informations pendant le rêve et pendant l'état vigile. Ces différences concernent le double paradoxe de la bizarrerie du rêve et de la perte du discernement (le système a perdu ses références internes en même temps que son orientation vers le monde extérieur), et aussi l'oubli des rêves. »

(249)

Il est donc clair que l'explication scientifique des processus physiologiques sous-basants l'agencement de contenus n'est pas encore possible de manière exhaustive. On peut déjà distinguer l'agencement des contenus de leurs conditions de production au sein du système nerveux, ce qui nous amène à dissocier pratiquement les objets de la perception, des significations qui y sont liées dans l'expérience quotidienne comme dans l'intention représentative à la base de la création artistique. Mais on ne peut pas directement proposer de modèle affirmatif quant aux opérations précises qui sont en jeu dans le processus d'agencement. Il est d'autant plus pertinent, de fait, de désigner les informations sensorielles qu'il s'agit d'agencer par le terme de « contenus », puisqu'on ne peut pas préciser exhaustivement à quoi ils doivent leurs interactions, ni ce qui

permet effectivement de les articuler.

Hobson continue néanmoins son propos, qui n'est pas de déterminer les opérations en jeu dans la créativité. Il nous informe des raisons qui l'ont mené à former l'expression « cerveau-esprit », que nous apprécions pour la complémentarité effective des processus physiologiques et psychologiques qu'elle suppose. Voici dans le détail ce qu'il nous dit à propos de l'isomorphisme qu'il postule entre les deux termes:

« Par *isomorphisme formel*, j'entends une similarité de forme dans les domaines psychologique et physiologique. Une telle démarche commence par ne pas prendre en compte les traits généraux (les formes) de la pensée onirique et laisse à plus tard l'examen du contenu narratif des rêves particuliers. »  
(p 249)

On voit par là que nous n'utilisons pas la même définition du terme « contenu » que Hobson, qui se réfère à travers ce terme aux constructions psychologiques déjà dotées de sens, manipulées par le cerveau-esprit. Les formes de la pensée onirique, de fait, sont les manières dont les contenus oniriques sont agencés. Cela n'a pas d'incidence réelle sur notre utilisation du terme de contenu, puisque nous pouvons persister à l'utiliser pour désigner les informations sensibles sur lesquelles se basent les représentations, par exemple narratives, qui forment les rêves, les pensées et les travaux de l'esprit de manière générale. Une ambiguïté peut cependant subsister quant aux mécanismes en jeu dans l'activité onirique. Le modèle privilégié par Hobson, celui du cerveau-esprit, s'active selon les modalités décrites dans les termes suivants:

« Le cerveau-esprit doit rester branché et maintenu en activité interne pour permettre le développement mental du rêve pendant la durée du sommeil paradoxal. L'un des mécanismes possibles est l'effacement des effets inhibiteurs agissant sur beaucoup de circuits cérébraux, cet effacement étant lié à la cessation d'activité d'un sous-groupe de neurones pendant le sommeil. »  
(p250)

La levée des inhibitions ne procède donc pas comme dans la théorie du désir de Freud d'un ressentiment de la conscience vis-à-vis des fins qu'elle se propose dans le réel, mais le fait qu'elle soit rendue possible par l'action du blocage sensitif implique, dans les répercussions du rêve sur la conscience, l'attribution du statut de *configurations intentionnelles* aux contenus agencés *a posteriori*, par voie de recomposition mémorielle.

« Je propose de symboliser par un interrupteur  $\pm$  les populations de neurones en interaction, c'est à dire les neurones aminergiques et les neurones réticulaires du tronc cérébral. On ne sait pas encore laquelle de des deux populations joue le rôle initiateur, mais on a des raisons de penser que c'est plutôt le groupe aminergique. Une fois le système réticulaire désinhibé, il sera capable de fournir, par son énergie propre, la

puissance nécessaire à la poursuite de l'activité neuronale dans tout le cerveau. »  
(ibid)

L'activité mentale onirique est donc maintenue par le tronc cérébral en système clos, et l'énergie déployée dans la perception pendant le rêve est produite dans des circuits neuronaux fermés. La créativité propre au rêve dépend des variations possibles lors des opérations effectuées sans relation aux données multiples prises en compte par la capture attentionnelle. L'incohérence des rêves trouve aussi dans la désinhibition du système réticulaire un plan réductionniste d'explication concret. Cependant, à ce niveau de l'explication, est-il encore pertinent de parler des contenus informationnels que manipule l'esprit? Certes les informations en jeu dans le rêve ne sont pas les mêmes que celles, utiles en ce qu'elles sont fonctionnellement représentatives du monde réel, qui sont en jeu dans la conscience vigile. L'écart entre les représentations et les référents réels est l'objet du contrôle de l'intentionnalité, typiquement à l'oeuvre dans la création artistique. On peut néanmoins hiérarchiser un tel niveau d'explication dans notre recherche: les contenus, au cours du rêve, sont agencés librement parce qu'ils ne répondent à aucun déterminisme externe. Le rêve est donc bien un exemple du libre agencement des contenus. Mais il nous fait supposer que le degré de liberté en est bien faible si on persiste à vouloir définir la liberté comme la possibilité d'action intentionnelle lucide sans dépendance et sans influence du monde réel. Puisque le rêve supprime la lucidité de la conscience et sa faculté critique, il est un déterminisme immense. La privation perceptive qui est sa condition de possibilité rend inutile de postuler une intentionnalité fabriquant sémantiquement des agencements de contenus dans le but de faire parvenir des messages à la conscience éveillée. La conscience endormie est simplement une modalité de la conscience. Hobson continue:

« Les neurones aminergiques R.E.M. – exercent pense-t-on, non seulement un effet d'inhibition, mais également un effet de modulation sur le cerveau vigile. Pendant le sommeil paradoxal, quand cette activité de modulation cesse, d'autres cellules du cerveau deviennent spontanément actives. Mais elles ne sont pas seulement actives: leur « mode » d'activité lui-même a changé. Elles fonctionnent débarrassées des contraintes tant des stimuli externes que des inhibitions internes. C'est par ce mécanisme que nous pouvons expliquer non seulement comment le cerveau reste branché pendant le sommeil, mais aussi comment il peut fonctionner de manière si étrange pendant les rêves. »  
(ibid)

Les contenus oniriques varient selon les modulations initiées par les neurones aminergiques, donnant lieu à l'activation spontanée des aires du cerveau, privées de stimuli externes ainsi que des inhibitions internes habituelles. En ce qui concerne le blocage de l'entrée sensorielle, plusieurs possibilités sont possibles qui débouchent sur des manières de considérer les événements oniriques n'ayant plus rien de commun avec les pré-supposés psychanalytiques. La réutilisation des thèses psychanalytiques dans la création artistique voit son matériau contesté. L'art qui impose la connaissance dispose d'une fonction sociale forte, et quand l'amalgame théorique qui le rend possible institue



le refus de la culture institutionnelle en dogme, on aboutit à une contradiction. Une telle contradiction nous intéressera beaucoup, mais elle dépend précisément de la manière dont l'esprit se distancie du réel et de l'utilité pour fabriquer des représentations qui lui sont entièrement propres. Hobson énonce les voies d'étude de la privation sensorielle du rêve:

« Il est indispensable d'interdire l'accès des signaux du monde extérieur au cerveau-esprit activé intérieurement, pour que le sommeil – et les illusions du rêve – persistent. Cela pourrait se faire d'au moins deux manières.

Premièrement, par une inhibition active des nerfs, empêchant que les signaux d'origine périphérique accèdent au système nerveux central. »

(p 251)

Cette idée nous parle, et seule elle pourrait porter à ambiguïté car elle laisserait supposer que la suite du processus laisse place à une entité intentionnelle telle que l'inconscient, pour formuler des représentations préalablement configurées et d'ordre sémantique. Mais Hobson ajoute:

« Deuxièmement, par un mécanisme servant à exclure les signaux sensoriels externes: la compétition ou *occlusion*. Les niveaux supérieurs des circuits sensoriels et associatifs ont un tel travail pour traiter les messages internes qu'ils ignorent les signaux externes. Il en résulte soit la négligence totale des stimuli externes, soit leur facile incorporation dans le courant d'informations internes au rêve. »

(p 252)

Plus précisément on explique que les informations sont en nombre si grand dès lors que les centres nerveux sont privés de leurs relation au monde réel, que l'intégration de signaux provenant du réel en est rendue facile. La liberté d'action des circuits sensoriels est totale, dans le sens où rien ne la censure.

C'est ainsi que Hobson nous explique ce qu'est, dans l'hypothèse d'activation-synthèse, la condition de possibilité du rêve, le substrat neuronal qui en est fonctionnellement la première étape.

L'étape de synthèse, dont on sait qu'elle reste encore à être explicitée, porte sur la commutation du mode de traitement de l'information. Les contenus, en tant que stimulations neuronales, sont traités de manière physiologiquement différente au cours du rêve, ce qui rend incommensurable les processus à l'oeuvre pendant l'éveil et ceux qui composent le sommeil paradoxal. Cependant, on peut voir quel rôle la notion de liberté pourrait avoir dans l'explication de la phase de synthèse:

« Les origines cérébrales des désordres cognitifs caractéristiques du rêve ne sont pas encore bien comprises, mais il est tentant de penser que ces échecs cognitifs sont liés à la cessation d'activité des neurones modulateurs. L'absence de modulateur doit affecter tout le cerveau, cortex cérébral compris, et le priver d'une influence tonique peut-être essentielle au processus d'attention, donc à la capacité d'organiser l'information de

manière logique et cohérente, et d'avoir pleine conscience de soi. C'est ce que j'entends par changement du mode de traitement de l'information: le cerveau-esprit est actif, mais, pour des raisons physiologiques, il lui manque la capacité de vérifier la réalité des informations internes et externes. »

(p 253)

La liberté à l'oeuvre n'est en ce sens qu'une perte de contrôle sur la manière d'agencer les contenus. C'est pourquoi la transposition des rêves dans l'art, si elle procède de la certitude de la configuration intentionnelle de ce qu'elle manipule, est mensongère. Elle ne consiste qu'en une nouvelle forme de croyance, sous couvert de procéder d'une réelle connaissance. L'intention de *fabriquer des mondes* doit être en cela distinguée de celle, moins productive, de contrôler l'aptitude à fabriquer des mondes. En voulant élever l'art, à travers la « science interprétative », au delà de la connaissance, les surréalistes ont donné la contribution proprement artistique à l'institutionnalisation de postures illégitimes et de connaissances fausses. La plupart des procédés théoriques de l'art, actuellement, sont des applications quasi-industrielles des prémices posées à cette époque, de cette manière, par André Breton et par l'art surréaliste. La diversité explicative interne au surréalisme compense certainement avec le caractère autoritaire des démarches artistiques qu'a rendues possible le paradigme freudien, ainsi que les dimensions qu'a pris le mouvement dans l'histoire de l'art en termes iconographiques ou bibliographiques.

Or ce qui se présente comme interprétation, dans la psychanalyse, est basé sur l'idée fautive selon laquelle le contenu manifeste du rêve est codé, de sorte qu'il faille nécessairement l'interpréter pour le comprendre. Or, Hobson nous donne de quoi douter du bénéfice d'un tel processus d'interprétation:

« Après avoir défini, identifié et mesuré certains éléments distinctifs qui donnent leur forme onirique aux comptes rendus, je reviendrai à la narration elle-même et montrerai qu'en considérant le rêve comme transparent – et en y regardant de près – on peut y trouver des significations d'ordre personnel, sans recourir aux libres associations de pensée ou à l'interprétation de symboles putatifs. »

(p 272)

La convention qui est la base du monde interprétatif freudien, mettant la culture occidentale dans le cerveau des rêveurs, néglige la portée individuelle des significations rencontrées au cours du sommeil paradoxal. Ramener les significations rencontrées dans le rêve à des thèmes auxquels l'habitude culturelle a donné l'accès réflexif est possible, mais pas nécessaire dans l'intention de transposer les contenus oniriques en représentations artistiques.





## 3 – L'art paradigmatique

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les avants-gardes artistiques ont choisi de se confronter aux progrès de la science; certes, dès la Renaissance l'art est explicitement lié à la science, l'invention de la perspective était une avancée méthodologique fondamentale, que les historiens de l'art, tel Erwin Panowsky, ont mis en parallèle avec la révolution copernicienne. Et pourtant, le surréalisme réorganisa les rapports entre science et art. Dans *La religion surréaliste*, Georges Bataille évoque cette idée:

« On a bizarrement comparé le surréalisme à la Renaissance. Ce n'était d'ailleurs pas pour insister sur les rapprochements, c'était plutôt pour marquer des différences. »  
(p 381: )

De quelles différences peut-il s'agir précisément? Il explique que la Renaissance constitue un retour à une matière antérieure, aux sources antiques: le traitement nouveau de thèmes négligés depuis la chute de l'empire romain, méprisés au Moyen-Âge, est le principal enjeu de la Renaissance.

Bataille, lié au surréalisme de manière complexe, n'est pas neutre dans ses propos sur le surréalisme, mais son point de vue comptera pour nous dans la mesure où il représente la résistance face aux engagements très dogmatiques du surréalisme « officiel ».

Les surréalistes font cas de certaines sources, ont même une façon de se positionner dans l'histoire de l'art qui leur est propre, mais leur démarche est fondée sur l'intégration des thèses psychanalytiques dans leur pratique de la création.  
Bataille continue:

« Cependant, personne ne saurait nier la valeur décisive des changements qui s'effectuèrent au XVe et au XVIe siècle et qui aboutirent exactement au monde actuel. Sans Renaissance on voit mal comment le marxisme serait né, la Renaissance est à la base du monde dont nous faisons partie, encore qu'elle n'ait été au début que cette chose très simple, un intérêt jeté en arrière sur un homme depuis longtemps disparu, sur l'homme de l'Antiquité. L'homme du Moyen Âge, à un moment donné, s'est cru dans la nécessité de revenir à des sources plus lointaines, de retrouver dans l'homme grec ou dans l'homme romain une forme d'existence qui avait été perdue. » (ibid)

Il reste qu'une comparaison entre Renaissance et surréalisme est possible, et même profitable pour qui veut montrer la dogmatique à l'oeuvre dans l'art au début du XXe siècle. Peut-on pour autant parler d'une Renaissance surréaliste?  
C'est en une certaine mesure ce que Bataille nous incite à penser:

« Cependant, il peut y avoir intérêt à marquer le sens d'un mouvement tel que le surréalisme en représentant qu'il peut être, qu'il est sans doute, pour une grande partie, une renaissance d'un homme plus perdu encore que l'était il y a cinq siècles l'homme antique, qui est l'homme primitif; il me semble très clair et très net que dans le sens du surréalisme, sinon dans sa définition précise, la quête de la vie de l'homme primitif a représenté la partie principale, la plus vivante et la plus décisive. »  
(p 382)

Renaissance d'une forme d'humanité ancestrale, ou quête d'un état d'esprit non contrôlé, on trouve au début du siècle dans les thèses psychanalytiques de bonnes raisons de penser que l'homme est étranger à lui-même, et qu'il n'est possible d'avancer dans la connaissance de l'homme qu'en partant du principe qu'il est incapable de se connaître lui-même tant qu'il prend sa conscience pour acquise:

« ..il est certain qu'un grand pas a été fait dans la connaissance de l'homme primitif, et il n'est pas sûr même que nous soyons beaucoup plus éloignés après une vingtaine d'années du mouvement moderne de l'homme primitif que les hommes de la Renaissance étaient éloignés de l'homme antique, mais nous nous retrouvons avec une différence fondamentale: l'homme primitif était par essence inconscient, et cela dans tous les sens du terme, il n'avait pas la conscience de ce qu'il était, en général il n'avait pas {conscience} non plus de ce qui se définit en nous comme inconscient. Ce qui caractérise au contraire l'homme moderne, et peut-être en particulier l'homme surréaliste, c'est que dans son retour au primitif il est contraint à la conscience et s'il vise même à retrouver en lui les mécanismes de l'inconscience, ce n'est jamais sans avoir

conscience de ce qu'il vise. » (ibid)

On trouve donc le principe *religieux* du surréalisme dans le paradoxe qui rend possible la découverte par la conscience d'un inconscient, qu'il s'agisse d'une entité cloisonnée ou d'un ensemble de déterminismes importe peu semble-t-il: conceptualiser l'inconscience, la dépersonnalisation, est la base de la démarche surréaliste. Et cependant, si ce procédé a été formalisé dans une forme d'art particulière, qui prend soin de le mettre en avant, il n'est pas vrai que ce soit la première ou la plus puissante mise en scène de ce décalage entre conscience responsable et inconscience pressante. Dans cet argumentaire, il faut mentionner le caractère constant de la référence aux écrits de Sade, dans les considérations théoriques d'une grande partie des intellectuels considérant ce type de problèmes, dès les années 1910; Sade tâche de systématiser de manière relativement arbitraire les passions humaines.

Le contexte de recherche et de découverte propre au début du XXe siècle fut propice à l'intégration de Sade dans le panthéon littéraire français; la critique rencontra d'ailleurs des difficultés pour rendre compte de la dimension religieuse des écrits de Sade. Un tel amalgame est rendu possible par le caractère dogmatique de la démarche surréaliste. Sade fut, avec le surréalisme, subsumé sous la bannière de la psychanalyse: on y trouvait un excellent exemple des pulsions dialectiques Eros et Thanatos. Sade fut présenté comme une sorte d'ancêtre à la psychanalyse, en sa qualité de scrutateur inconciliant des perversions humaines. Cependant, d'autres démarches, simultanées, comme celle de George Bataille, moins autoritaires que celle d'André Breton, permirent de voir dans l'oeuvre de Sade, tout comme dans celle de Lautréamont, des travaux que leur époque étaient incapables de porter aux nues, et qui, de par leur caractère expérimental supplantèrent les tentatives modernes de rendre raison des perversions humaines.

Man Ray, en 1930, réalise *La prière*, qui illustre la réunion des thèmes du religieux et de l'érotique. Il s'agit autant d'un sacrilège que d'une sacralisation, puisqu'on y retrouve la femme réifiée et déifiée. La prière, réalisée par le derrière plutôt qu'avec le visage, met en scène l'utilisation des mains pour effectuer les gestes rituels.

La sexualité religieuse qui est impliquée dans cette représentation a néanmoins pour raison théorique l'idée que les images sont pertinentes dans la mesure où les visions qu'elles transportent relatent l'activité de l'inconscient.



Le surréalisme a permis l'essor d'une dogmatique, s'appropriant des éléments de l'histoire des idées de manière à en faire unilatéralement des précurseurs d'une objectivité prétendument supérieure: la psychanalyse y est présentée comme la voie d'accès à la connaissance directe de l'ineffable contenu informationnel de l'esprit.

Revenons à la description de Bataille. Il explique plus avant ce qu'il entend par



« religion surréaliste »:

« Le surréalisme, lui, s'oppose certainement à ce que l'on peut appeler religion en ce sens net que jamais le prix de la passion qu'il a mis en avant n'a été commandé à lui par le souci de la durée, par le souci d'assurer les intérêts matériels des hommes qui le prenaient. Il y a dans l'attitude surréaliste quelque chose de parfaitement radical qui dès l'abord l'oppose aux formes religieuses qui paraissaient les plus élevées et qui dans une atmosphère de compromis entretenaient l'équivoque entre le souci d'une vie passionnée, entre le souci d'une vie affective portée à l'incandescence et celui de l'intérêt personnel, celui de la durée. Ceci disparaît dans le surréalisme sous la forme très simple du scandale. »

(p 384)

Avant d'entrer dans des considérations plus précises sur le caractère dogmatique du mouvement surréaliste, il serait bon de le resituer dans son contexte, de manière à formuler ce qui fut la base d'un tel dogme; Thomas Kuhn, dans *Structure des révolutions scientifiques*, appelle paradigme scientifique une thèse révolutionnaire qui structure les programmes de recherche autour d'elle. En ce sens, la psychanalyse freudienne définit le paradigme de l'inconscient; c'est à partir de ce paradigme que s'est organisée la recherche artistique surréaliste, qui l'a transformé en dogme, forme beaucoup plus propre à l'exploitation dépourvue de règles strictes.

Cependant, s'il est vrai que l'expérimentation scientifique s'organise autour de paradigmes théoriques fondamentaux, il faut prendre en compte le retournement opéré à la même période par la théorie de la relativité. Le temps et l'espace perdent pour de bon leur caractère inaliénable, et ce par le biais de démonstrations mathématiques. Or, étant donné qu'aucune découverte d'une telle importance n'avait eu lieu depuis la révolution copernicienne, on peut s'attendre à ce qu'un renouveau théorique se produise dans l'art.

On retient généralement quatre mouvements principaux: le futurisme italien, le dadaïsme germanique, le surréalisme français et le constructivisme russe. Bien que la présence d'épithètes nationaux puisse sembler risible au regard de la diversité des nationalités effectives des membres de ces mouvements, il semble important au point de vue de l'histoire de l'art de montrer que ces entités ne sont que des éléments se répondant les uns les autres, subissant autant qu'ils établissaient un système de la mode appliquée à l'art.

Les futuristes font grand cas des réflexions sur la lumière induites par les nouveautés de la physique, comme le montre l'utilisation qu'ils font du cercle chromatique: toutes les teintes sont décomposées, la réalité des objets ne résidant pas dans l'aspect de leur forme. On vise soudain ce qui détermine la forme, et non ce qu'elle contient: la structure prend le pas sur le contenu.

Les écrits de Kandinsky et ceux de Klee, en formulant l'art abstrait, vont dans ce sens, bien que maladroitement associant l'épuration esthétique à des dogmes provenant de la

sphère du religieux: l'explicitation des processus créatifs veut maintenir un élément mystérieux.

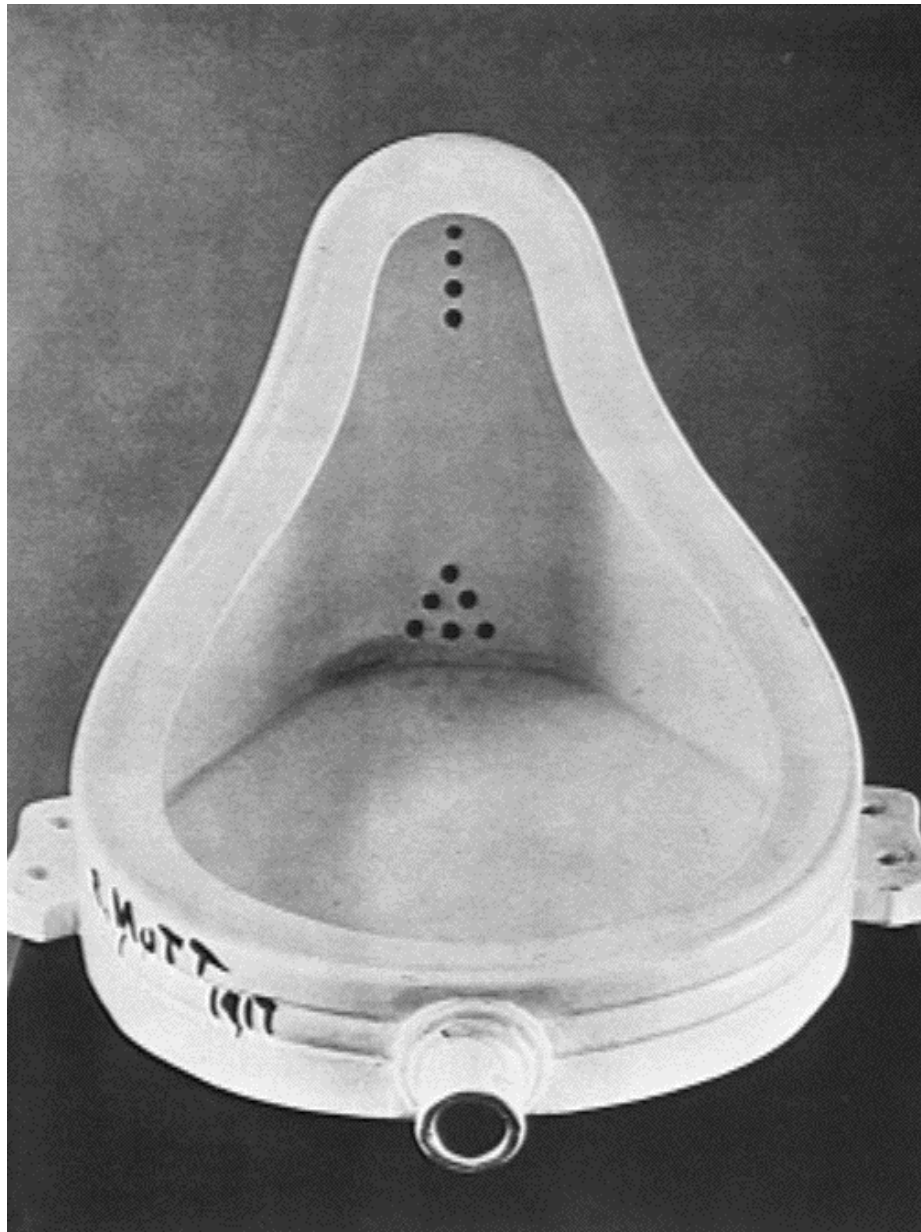
Pour ce qui est des constructivistes, ils sont à la base, avec le Bauhaus, de l'industrie de l'art: l'idée qu'il puisse se pratiquer un art adaptable à chacun, un art de masse, peu coûteux et dont le principe est la diffusion, malgré ses bonnes intentions, a initié un processus commercial qui a vite été normalisé: le design, la décoration intérieure, pour parler des branches les plus raffinées de l'industrie de l'art, ont pour objet la création de poncifs vendables.

Une autre place dans le panthéon artistique de l'occident est réservée à Dada: incarnation de la révolte gratuite et sans fruits, l'art pour l'art mené à bout, ses membres pratiquaient le paradigme moderne avec aisance, sans l'expliquer, et en s'en tenant à cela faisaient preuve de probité. Le nihilisme des dadaïstes est ce qui leur est le plus souvent reproché: désigné comme une impasse, un obstacle à la pratique continuée de l'art, il est considéré indésirable.

On peut poser une fois pour toute que le paradigme artistique qui eut cours dès le début du XXe siècle a pour fondement le libre agencement des contenus. Ce n'est pas un hasard si de manière subite, les significations impliquées dans les oeuvres d'art se démultiplient. Il s'agit de l'avènement d'un art plus neutre, où chacun peut introduire ses contenus mentaux. La référence aux motifs antiques et religieux est remise en cause, toute représentation du monde devient obsolète, et l'art du portrait est tourné au ridicule.

Dada représente le pôle le plus violent, théoriquement, de ce brassage artistique opérant dans le premier quart du XXe siècle. On peut voir dans cet état de fait une cause importante de la courte longévité du projet: insoutenable position.

Voici des réalisations plastiques produites dans le cadre de la théorie dadaïste de la création: la *Fontaine* de Marcel Duchamp, réalisée en 1917, et plusieurs affiches réalisées de manière collective pour la propagande du mouvement dada.



Cette image, beaucoup commentée, tient matériellement la conciliation inespérée de plusieurs positions antagonistes: l'art n'a aucune valeur, mais la valeur qui est mise dans l'art est effective; l'utilisation d'un urinoir connote le refus de la valeur marchande de l'art, mais la mise en abyme instituée par l'utilisation du pseudonyme « R. Mutt » est la base du processus d'exposition auquel l'objet a nécessairement été soumis. L'art moderne connaît avec l'urinoir de Duchamp la thèse du libre agencement des contenus sous sa forme la plus abstraite: tout peut être utilisé, et décrété signifiant.

(Les Signataires de ce manifeste habitent la France, l'Amérique, l'Espagne, l'Allemagne, l'Italie, la Suisse, la Belgique, etc., mais n'ont aucune nationalité.)

# DADA SOULÈVE TOUT

DADA connaît tout. DADA crache tout.

**MAIS.....**

**DADA VOUS A-T-IL JAMAIS PARLÉ :**

OUI = NON

OUI = NON

OUI = NON

de l'Italie  
des accordéons  
des pantalons de femmes  
de la patrie  
des sardines  
de Fiume  
de l'Art (vous exagérez cher ami)  
de la douceur  
de d'Annunzio  
quelle horreur  
de l'héroïsme  
des moustaches  
de la luxure  
de coucher avec Verlaine  
de l'idéal (il est gentil)  
du Massachussetts  
du passé  
des odeurs  
des salades  
du génie . du génie . du génie  
de la journée de 8 heures  
et des violettes de Parme

**JAMAIS JAMAIS JAMAIS**

DADA ne parle pas. DADA n'a pas d'idée fixe. DADA n'attrape pas les mouches

**LE MINISTÈRE EST RENVERSÉ. PAR QUI ? PAR DADA**

**Le futuriste est mort. De quoi ? De DADA**

Une jeune fille se suicide. A cause de quoi ? De DADA

On téléphone aux esprits. Qui est-ce l'inventeur ? DADA

On vous marche sur les pieds. C'est DADA

Si vous avez des idées sérieuses sur la vie,

Si vous faites des découvertes artistiques

et si tout d'un coup votre tête se met à crépiter de rire,

si vous trouvez toutes vos idées inutiles et ridicules, sachez que

**C'EST DADA QUI COMMENCE A VOUS PARLER**

OUI = NON

Les Manifestes, courants à l'époque, procèdent généralement d'une volonté théorique constructive. Les dadaïstes rejettent la construction de signification qui est le but des mouvements artistiques de l'époque en sabotant leurs propres manifestes. Leur utilisation du médium plastique, en rapport étroit avec la création d'affiches, rejette l'esthétisme et rejette le dessin conventionnel. C'est pourquoi on trouve dans leur utilisation de la typographie et du collage matière à signification.



Les éléments graphiques sont agencés de manière libre, disposant les contenus informationnels réels sans considération pour leur signification profonde, mais en vertu de leur fonction systémique dans la composition.



Ce qui aboutit, dans ce collage de Raoul Hausmann, *ABCD*, réalisé en 1923, à des associations plastiques insensées, qui se réclament du rêve mais ne tâchent pas de produire des compositions ayant d'autre fonction que celle d'exister en tant que possible réalisé.

Ce qui est frappant surtout, c'est la manière dont le surréalisme s'est emparé des thèses dadaïstes, et comment il les a rendues exploitables massivement. Le point de rupture est connu: c'est la représentation organisée le 13 mai 1921 de la *Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès, par DADA*. Nous prenons pour référence *La performance du futurisme à nos jours* de Roselee Goldberg.

Procès postiche s'il en est, jugement par contumace présidé par André Breton; les rôles sont distribués, Tristan Tzara faisant office de témoin. On accuse Barrès de « crime contre la sûreté de l'esprit ». Breton, sérieux, attaqua Tzara après que celui-ci ait déposé: « Nous ne sommes tous qu'une bande de salauds, et (...) par conséquent, les petites différences: salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance. »

Breton répondit: « Le témoin tient-il à passer pour un parfait imbécile, ou cherche-t-il à se faire interner? ».

Pour clore l'affront, Tzara chanta.

(p 86)

Dès lors, les « activités » dadaïstes furent distingués des « recherches » surréalistes. Pourtant, le même parti-pris révolutionnaire fonde les deux démarches; soulignons simplement qu'elles se distinguent avant tout pour cause d'orgueil froissé. L'apport principal de Breton au nihilisme nécessaire pour permettre cette culmination artistique d'une arrogance inouïe fut le paradigme freudien: on le dit obsédé par Freud dès 1919.

Georges Bataille, ici encore, dans *Le surréalisme au jour le jour*, peut faire figure d'observateur critique, lui qui a vu de l'extérieur le mouvement surréaliste se constituer autour de la figure de Breton:

« Ses origines dadaïstes ajoutent au surréalisme un élément inextricable. Quelque chose de voulu et de prétentieux s'accorde à un enfantillage grossier.  
(...)

J'ai connu tout d'abord Michel Leiris. Je le rencontrai à la fin de l'année 1924: il était l'ami de Jacques Lavaud, comme moi bibliothécaire à la Nationale. Nous eûmes l'intention éphémère, à trois, de fonder un mouvement littéraire, sur lequel nous n'avions jamais eu que de bien vaines idées. »

(p 170)

Dans les années 1920, Breton et Aragon étaient bibliothécaires au fonds Jacques Doucet, ce qui leur permit de faire de la lecture leur profession; on peut s'interroger sur ce qui, dans cette décennie, fit naître des ambitions littéraires révolutionnaires dans des bibliothèques. La différence entre Breton et Bataille, dès lors, semble tenir principalement à leur approche du monde littéraire: Breton, bien plus déterminé à s'imposer, se voulut génial, alors que Bataille prit régulièrement un certain recul sur sa pratique. Il décrit sa position de l'époque:

« La méthode à laquelle Breton réduisait la littérature, l'écriture automatique, m'ennuyait ou ne m'amusait que lourdement. J'aimais comme les autres un jeu dépaysant, mais je ne m'y intéressais que paresseusement. »  
(p 173)

L'écriture automatique est une tentative de capter ce que l'inconscient produit, dans les termes qu'il manipule. Persuadé que la pensée se produit comme la parole, de manière sémantique et intentionnelle, ordonnée par une grammaire propre, Breton considère en dernier recours que sa méthode donne accès aux contenus effectifs de la conscience.

Une industrie de la signification s'organise alors autour de l'inconscient, qu'on sollicite, qu'on met en scène, qu'on s'applique soigneusement à rendre évident. Bien qu'à terme il ne s'agisse que d'illustrer une conception légèrement altérée du système de Freud, ce sera l'occasion pour Breton de se gargariser plus que de raison lors de l'implantation du surréalisme par son *Manifeste*.

Pour dire les choses clairement: au début du XXe siècle, deux nouveaux paradigmes scientifiques, la relativité et l'inconscient, rendent possible le développement d'un art qui les détourne en les appliquant. Il faut plusieurs tentatives pour que les artistes comprennent l'efficacité de la thèse du libre agencement des contenus, mais elle est retenue et développée. Ainsi, elle est diffusée; il faudra plusieurs décennies pour qu'elles s'infiltraient dans toutes les strates sociales, par le biais de la publicité, du commerce de masse, et plus généralement de la société du spectacle. Ce que Theodor Adorno appelle « industrie culturelle » est rendu possible par les découvertes expérimentales des avant-gardes artistiques; c'est en prétendant lutter contre le conformisme, qu'André Breton, plus encore que d'imposer ses intérêts aux sphères bourgeoises de la société dont il fait partie, fonde en théorie ce qui deviendra un conformisme bien plus persistant. La figure de l'artiste a évolué depuis, et s'est enlisée dans des clichés, fondés sur une certaine réalité, d'individus prétentieux se félicitant de fabriquer quelque ambiguïté dans leur travaux de représentation. La mystification rendue possible par la psychanalyse du processus créatif aboutit à l'uniformisation des oeuvres, et une part médiocre des produits de l'art trouve son implantation justifiée par des discours théoriques de faible pertinence.

Il est capital de regarder de près les écrits principaux qui ont fondé cette évolution du monde de l'art, de manière à désigner en tant que causes les modifications apportées aux paradigmes lorsqu'ils sont mis en action dans l'expérimentation artistique.

Pour expliquer ce qu'a pu être le surréalisme, revenons à ses sources: le mot vient de



Guillaume Apollinaire, dans sa pièce de 1917, *Les mamelles de Tiresias*. Notons que c'est un des premiers poètes ouvertement admiratifs des écrits de Sade. Notons aussi, par souci de perspective historique, que Charles Baudelaire, dans *Fusées*, invente le terme « surnaturalisme ». On peut voir un croisement des intentions de ces deux poètes institutionnels de la culture française: la tentative de désigner la faculté de faire appel à ce qui sort effectivement des limites de la perception habituelle. Il est curieux de retrouver les termes de *réalisme* et de *naturalisme* chronologiquement inversés par rapport aux mouvements littéraires éponymes. La distinction ne doit pas être de même nature cependant: le surnaturalisme a pour objet ce qui dépasse la nature, tandis que le surréalisme se concentre sur ce qui dépasse le réel. Dans l'univers de Baudelaire, la Nature converse avec la notion de Dieu; le réel d'Apollinaire est lié au futurisme et aux expérimentations artistiques du début du siècle, champ de possibles que les forces vitales peuvent investir à loisir.

Revenons aux débuts du surréalisme, et plus précisément au premier *Manifeste* du mouvement surréaliste. André Breton y consigne ses intentions tout autant que ses enthousiasmes:

« Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fantasme humain. »  
(p 12)

On voit bien, dans la place qui est laissée à la *liberté*, que ce qui intéresse Breton est de contrôler l'imagination librement, de manière à en retirer tout ce qu'il recherche spontanément. Il prend violemment le parti de l'imagination, contre la banalité du réel, et a pour intention d'explorer l'esprit en quête des forces mystérieuses soutenant structurellement la créativité.

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination. »  
(p 14)

Non content de risquer de rencontrer la folie dans cette exploration, Breton prétend la distinguer de manière distincte de l'imagination, et s'en prémunir; la folie, comme lieu exotique où les forces de l'imagination sont totalement libérées, si bien qu'elles en deviennent incontrôlables, est cependant convoitée par Breton, qui pense en faire un domaine d'activité formellement défini.

Ce n'est cependant pas au moyen de la décomposition fonctionnelle de l'esprit, ou des facultés du corps, que Breton veut parvenir à contrôler les instances créatives de la conscience:

« Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit, après le procès de l'attitude matérialiste. »  
(ibid)

Le réalisme, conquis par Breton pour sa volonté d'exhaustivité qu'il considère inutile, est accusé de cohérence avec le matérialisme, et tout un genre de productions littéraires est mis en cause du fait qu'il procède d'une volonté assumée de représenter des contenus imaginés. Breton pense aller au delà de la représentation en produisant ce que son esprit produit, de manière aussi fidèle que possible. Il précise au sujet du matérialisme:

« Il convient d'y voir, avant tout, une heureuse réaction contre quelques tendances dérisoires du spiritualisme. »  
(ibid)

C'est à dire que malgré la tendance qu'il affirmera par la suite, Breton considère sa démarche comme ne relevant pas d'un *spiritualisme* bon marché. Contrairement à ce que nous avons été tentés de dire de l'opposition entre *surréalisme* et *surnaturalisme*, à dire qu'elle était l'inverse de l'articulation entre réalisme et naturalisme, Breton prend à parti le réalisme:

« Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. »  
(ibid)

Le réalisme est lié non pas aux chefs d'oeuvre qui l'ont formé, mais au positivisme, qui a pourtant plus en commun avec le mouvement naturaliste d'Emile Zola. Breton attaque ce pôle de création, indiquant que le carcan idéologique, dans lequel il voit sa raison d'être, est dangereux pour l'avancée de l'esprit.

«C'est [l'attitude réaliste] qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. »  
(p 15)

Pour se distinguer de ce type de création, Breton a recours à un argumentaire peu pertinent, d'une agressivité se voulant scandaleuse; tout du moins nous laisse-t-il voir qu'il conçoit une cohérence unifiant le monde politique et les mondes hypothétiques que sont l'art et la science. Dès lors, débarrassé de tout besoin de précaution théorique par ce dédain affirmé pour la culture institutionnelle contre laquelle il se construit, Breton va plus loin dans son propos:

« Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère; à

proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage. C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capturer, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. Les analystes eux-mêmes n'ont qu'à y gagner. » (p 19)

Ainsi, la psychanalyse est venue délivrer le monde réaliste des contraintes ineptes qui pesaient sur ses habitants. Pour *augmenter les forces de la surface* de l'imagination, Breton doit s'imposer comme une sorte de prophète, ayant su reconnaître dans la littérature de Freud ce qui lui permettrait de contrôler par la raison les forces de son imagination. On conçoit que, présenté sous cet angle, l'impact de la psychanalyse puisse être séduisant, mais comment Breton ne voit-il pas qu'il bascule à son tour dans le dogme pur, et qu'au lieu de remettre en question ce qui rend l'esprit statique, il enchaîne l'étude la conscience à un principe théorique qui, s'il a produit de nombreuses thèses polémiques aux conséquences argumentatives intéressantes, n'est pas moins autoritaire que l'ordre qu'il prétend remettre en cause?

Pour avancer plus sûrement, Breton précise que l'entreprise en question n'est pas uniquement de l'ordre de la recherche artistique:

« Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné *a priori* pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies. » (ibid)

La connaissance est donc unie, et avance vers les pouvoirs mystérieux de l'imagination, qu'elle va permettre d'utiliser à des fins rationnellement sélectionnées, et ce pour le bien de tous, en tant que la découverte de l'inconscient rend inexistante la distinction entre l'art et la science, qui est présentée comme un pur produit culturel.

La science, ainsi, devra être mise à profit par l'art, comme le suppose la nécessité avouée de comprendre l'origine des caractères incongrus des assemblages d'informations par l'esprit.

Le lieu favori des surréalistes, avant la folie, est le rêve, qui est utilisé parce qu'il laisse transparaître l'activité de l'inconscient lui-même: en proie à une hypnose générée par une entité interne à son esprit, l'individu est exposé passivement à des situations, à des visions inexplicables, des idées inimaginables et de manière générale, souvent impossibles.

La psychanalyse est convoquée en tant qu'elle met en avant l'étude du rêve dans la tentative de rendre compte des fonctionnements de l'inconscient. Cependant, le rêve, s'il est effectivement un exemple important pour Freud, n'a pas la fonction que lui prête Breton: en suivant les directions indiquées par l'inconscient dans le rêve, il trouve un sujet de représentation qui nécessite l'exclusion de tout réalisme.

« C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique (puisque, au moins de la naissance de l'homme à sa mort, la pensée ne présente aucune solution de continuité, la somme des moments de rêve, au point de vue temps, à ne considérer même que le rêve pur, celui du sommeil, n'est pas inférieure à la somme des moments de réalité, bornons-nous à dire: des moments de veille) ait encore si peu retenu l'attention. L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été pour m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plait à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul déterminant du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé: cet espoir ferme, ce souci. Il a l'illusion de continuer quelque chose qui en vaut la peine. Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. Et pas plus qu'elle, en général, il ne porte conseil. Ce singulier état des choses me paraît appeler quelques réflexions:

1° Dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve. De même, nous n'avons à tout instant des réalités d'une figuration distincte, dont la coordination est affaire de volonté. (note: il faut tenir compte de l'épaisseur du rêve. Je ne retiens, en général, que ce qui me vient de ses couches les plus superficielles. Ce qu'en lui j'aime le mieux envisager, c'est tout ce qui sombre à l'éveil, tout ce qui ne me reste pas de l'emploi de cette précédente journée, feuillages sombres, branches idiotes. Dans la « réalité », de même, je préfère tomber)

Ce qu'il importe de remarquer, c'est que rien ne nous permet d'induire à une plus grande dissipation des éléments constitutifs du rêve. Je regrette d'en parler selon une formule qui exclut le rêve, en principe. A quand les logiciens, les philosophes dormants? Je voudrais dormir, pour pouvoir me livrer aux dormeurs, comme je me livre à ceux qui me lisent, les yeux bien ouverts; pour cesser de faire prévaloir en cette matière le rythme conscient de ma pensée. Mon rêve de cette dernière nuit, peut-être poursuit-il celui de la nuit précédente, et sera-t-il poursuivi la nuit prochaine, avec une rigueur méritoire. »

(p 20)

Breton formule clairement l'argument de configuration intentionnelle du rêve, qui consiste à dire qu'il est l'objet d'une fabrication, dont est responsable l'inconscient. Et Breton ne se contente pas d'exposer les opinions de Freud au sujet du rêve, car il

élabore l'idéal d'une conscience dormante, c'est à dire l'addition de la conscience rationnelle propre à l'état vigile, avec l'état d'omnipotence en ce qui concerne les pouvoirs de création, qu'il situe dans le rêve. Freud n'avance pas que le rêve procède des mêmes procédés que la création, mais c'est une thèse d'importance pour Breton.

« Pourquoi n'attendrais-je point de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie? »

(p 21)

Par dessus ces partis pris théoriques, le rêve est convoqué en tant que lieu imaginaire, où il est possible de mettre en scène les éléments du réel, de manière virtuelle. Dans ce contexte, il peut être désigné comme une sorte de théâtre où l'esprit s'éduque en instrumentalisant les entités réelles côtoyées par la conscience ainsi que les liens effectifs qui existent entre elles.

« 2° Je prends, encore une fois, l'état de veille. Je suis obligé de le tenir pour un phénomène d'interférence. Non seulement l'esprit témoigne, dans ces conditions, d'une étrange tendance à la désorientation (c'est l'histoire des lapsus et es méprises de toutes sortes dont le secret commence à nous être livré), mais encore il ne semble pas que, dans son fonctionnement normal, il obéisse à bien autre chose qu'à des suggestions qui lui viennent de cette nuit profonde dont je le recommande. Si bien conditionné qu'il soit, son équilibre est relatif Il ose à peine s'exprimer et, s'il le fait, c'est pour se borner à constater que telle idée, telle femme lui *fait de l'effet*. »

(p 22)

Encore une fois, et cette fois ci pour de bon, la psychanalyse est présentée comme salvatrice: elle rend possible la découverte des secrets de l'esprit, mais en plus de cela elle propose un protocole pour extraire ces secrets des profondeurs de la conscience où ils sont enfouis. C'est alors le lieu de toutes les crises: la veille est désignée comme un épisode parasite rythmant l'expérience onirique. Le réel est l'occasion de nouvelles perceptions, mais celles-ci risquent fort de troubler les possibilités infinies de création dont est doté l'esprit et que démontre le rêve.

« 3° L'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive.

L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus. Tue, évolue plus vite, aime tant qu'il te plaira. Et si tu meurs, n'es-tu pas certain de te réveiller d'entre les morts? Laisse-toi conduire, les événements ne souffrent pas que tu les diffères. Tu n'as pas de nom. La facilité de tout est inappréciable. »

(p23)

Plein d'enthousiasme pour l'infinité apparente des possibilités de vie offertes par le rêve, Breton continue d'en faire l'éloge; même la limitation de la réflexion, caractéristique fréquemment associée à l'expérience du rêve, est présentée comme un avantage. En

effet, à regarder le réel comme inexistant, comme le lieu des contraintes liées à l'espace social, comme le terrain de prédilection des réseaux de causalités trop exigus, enfin comme la condition de possibilité du passage régulier d'une cause à une conséquence, on finit par lui préférer l'état de conscience qui ne fait aucun cas des données effectives du réel.

« 4° De l'instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve dans son intégrité (et cela suppose une discipline de la mémoire qui porte sur des générations; commençons tout de même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareilles, on peut espérer que les grands mystères qui n'en sont pas feront place au grand Mystère. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un peu les joies d'une telle possession. »

(ibid)

Ici est posé le terme de *surréalité*, défini et circonscrit: il s'agit d'une puissance occulte. La psychanalyse a servi à rendre éclatant la nécessité d'une part d'inexplicable, le *grand Mystère*, dont l'accès n'est possible que par le rêve.

Ce dernier, qui a été mis en opposition stricte avec l'état de veille, de réceptivité au réel, y est désormais surajouté: la possibilité d'un état d'être qui combine les avantages de tous les modes perceptifs et imaginatifs, séduisante, est donc réduite à l'explication qu'en rend possible la psychanalyse, dans la mesure où cette dernière semble rendre possible la conquête de cet état au sens fort.

Tous les sacrifices sont mentionnés, pour bien marquer l'enthousiasme guidant André Breton dans sa quête mystique à la recherche de l'état de conscience suprême.

La possibilité de connaître le rêve de l'intérieur de manière intégrale n'est d'ailleurs évoquée que comme conséquence liminaire de l'état de *surréalité*, jouissif de manière bien plus puissante que le souvenir du rêve isolé. Les moyens vaguement mentionnés pour parvenir à la restitution intégrale du rêve semblent tout d'abord être liés aux capacités d'introspection rendus possibles par le développement technologique de la science, et pourtant aucune conséquence n'y semble liée, puisque ce n'est rien d'autre que le cadre dans lequel l'union entre l'état de rêve et l'état de veille pourrait être réalisé.

Comment Breton nomme-t-il l'entité topologique que parvient à atteindre l'esprit libéré de la distinction entre rêve et éveil? Il s'agit du *merveilleux*, qu'il institue comme l'ensemble de tous les assemblages, possibles et impossibles, d'éléments manipulés par l'esprit.

« Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-

en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.

Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des oeuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le romain et d'une autre façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. *Le Moine*, de Lewis, en est une preuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout entier. Bien avant que l'auteur ait délivré ses principaux personnages de toute contrainte temporelle, on les sent prêts à agir avec une fierté sans précédent. Cette passion de l'éternité qui les soulève sans cesse prête des accents inoubliables à leur tourment et au mieux. »

(P 24)

La possibilité même de l'incohérence est présentée comme un avantage, et aucune norme esthétique n'est rendue nécessaire dès que se présente la possibilité du merveilleux: n'importe quoi est beau, tant qu'il est *merveilleux*. Une certaine volonté de partialité se distingue clairement, qui oscille entre l'humeur provocatrice et un semblant d'entrain spirituel. Absolument persuadé que ce qu'il dit a valeur de vérité absolue, Breton veut se faire le porte parole de la propension à l'imagination à laquelle il veut réduire l'art: l'art n'est que la propension à un degré de réalité supérieur qui est imaginaire, ne peut être soumis à des canons esthétiques traditionnels, et le surréalisme est la meilleure voire la seule manière de parvenir à la connaissance pratique de l'état de conscience suprême, accessible par l'étude de la psychanalyse et par l'érection de dogmes vacillants qui n'auront de raison d'être que dans le désir de rationnellement contrôler les forces présumées de l'inconscient.

« Il peut paraître arbitraire que je propose ce modèle, lorsqu'il s'agit du merveilleux, auquel les littératures du Nord et les littératures orientales ont fait emprunt sur emprunt, sans parler des littératures proprement religieuses de tous les pays. C'est que la plupart des exemples que ces littératures auraient pu me fournir sont entachés de puérité, pour la seule raison qu'elles s'adressent aux enfants. De bonne heure ceux-ci sont sevrés de merveilleux, et, plus tard, ne gardent pas une assez grande virginité d'esprit pour prendre un plaisir extrême à *Peau d'Ane*. »

(p 25)

Plein de bons sentiments et d'anthropocentrisme, Breton concède aux cultures extra-européennes et aux nordiques l'aptitude à produire du *merveilleux*. Il est néanmoins intéressant de penser l'aptitude des peuples à se figurer le merveilleux, ou les moyens par lesquels ils en viennent à percevoir ce qui leur semble surnaturel. Le surréel de Breton serait-il plus puissant que le surnaturel des cultures? On peut déplorer l'omnipotence que le texte du *Manifeste du surréalisme* a exercé sur les modes artistiques ultérieures, mais on peut compléter en étoffant le paysage culturel de l'époque, dont les directions étaient déjà prises avant la création de ce potentat. Les pratiques de l'art ont cependant pu être réduites à certaines de leurs dimensions les plus illégitimes par le poids qu'a acquis la psychanalyse dans le domaine de l'histoire l'art

comme dans l'explication générale des comportements individuels et sociaux: un carcan dogmatique pesant non seulement sur les structures sociales, mais sur les moyens conceptuels par lesquelles elles passent pour élaborer des agencements de contenus, c'est à dire des représentations.

Si le premier *Manifeste du surréalisme* a imposé une version particulière de la composante principale de l'art dès le début du XXe siècle, à savoir le libre agencement des contenus, il serait faux de le présenter comme un texte ayant mis tout le monde d'accord. Critiqué, André Breton le fut, tant et si bien qu'il écrivit d'autres textes de l'ordre du manifeste, visant à fonctionner comme des prolégomènes à la création artistique future.

Dix ans plus tard, avec un peu de recul, Breton tâche encore de définir, voire de redéfinir le surréalisme en prenant en compte certaines des remarques qui lui furent faites. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme?*, il écrit:

« Comme je viens de le mentionner en passant, j'estime qu'il y a lieu de distinguer dans l'évolution du mouvement surréaliste deux époques, de durée sensiblement égale, de ses origines (1919, année de la publication des *Champs magnétiques*) à ce jour: une *raisonnante*. La première peut se caractériser sommairement par la croyance qui s'y exprime en la toute-puissance de la pensée, tenue pour capable de s'émanciper et de s'affranchir par ses propres moyens. Cette croyance traduit un sentiment dominant que je regarde aujourd'hui comme très fâcheux, qui est le sentiment de la *primauté de la pensée sur la matière*. La définition du surréalisme qui est passée dans le dictionnaire, définition reprise du *Manifeste* de 1924, ne rend compte que de cette disposition toute idéaliste et (pour des raisons de simplification et de grossissement volontaires destinées dans mon esprit à faire la fortune de cette définition) en rend compte en des termes qui peuvent donner à penser que je m'abusais lors en préconisant l'usage d'une pensée automatique, non seulement soustraite au contrôle de la raison mais encore dégagée de « *toute préoccupation esthétique et morale* ». Tout au moins eut-il fallu dire: *préoccupation esthétique ou morale consciente*. »  
(p 232-233)

La fortune du concept de surréalisme doit s'expliquer par plusieurs éléments. D'un côté, comme nous ne cesserons de le répéter, l'époque à laquelle il vit le jour était riche en tentatives de libérer la pensée de ses modes d'expression trop formels; les contenus étaient de plus en plus librement agencés, et ce de manière générale, comme par un passage obligé de la culture occidentale. De l'autre, Breton nous conforte dans l'opinion que le surréalisme est pour lui, avant tout, un moyen de diffuser ses idées: c'est en les formalisant de manière totalitaire qu'il pensait provoquer le succès de son entreprise. Enfin, c'est en tant qu'il s'est approprié l'hypothèse de l'inconscient que le surréalisme, alors qu'il procédait à la diffusion des idées psychanalytiques, a pu s'imposer sur d'autres mouvements artistiques simultanés; en bouchant les perspectives d'explication des processus de créativité, il se mettait au premier plan, et ce sur la scène « internationale » du monde culturel occidental.

La pensée automatique dont il est question, qui se veut être la vraie pensée, la pensée



originelle à partir de laquelle est formée la pensée consciente, est de manière contradictoire soustraite à la raison, et objet du contrôle de la raison.

Il reste que Breton considère qu'il est injustement fustigé à l'époque, et que les critiques qui ont pu lui être adressées semblent procéder d'intentions douteuses:

« C'est en effet plaisir de voir comme les plus malveillants et les plus stupides[des adversaires du surréalisme] croient triompher chaque fois qu'ils se trouvent à nous opposer telle déclaration ancienne que nous avons pu faire et qui détonne plus ou moins une fois glissée parmi celles qui ont pour but de rendre clair notre comportement d'aujourd'hui. Cette manoeuvre, qui tend à faire douter de la solidité de nos principes, me paraît difficile à déjouer.»

(234)

Par des précautions théoriques, il tâche donc de faire valoir la difficulté de la tentative qui est la sienne, à savoir celle qui restitue la cohérence d'une démarche dont la formalisation première fut imparfaite.

Essayons de voir si le recul que Breton affirme avoir pris par rapport à ses « écrits de jeunesse » le rend capable de se distancier de l'évidente intention de contrôler la production artistique et les critères permettant de l'apprécier; il faudrait avant tout qu'à posteriori il cesse d'imposer la fascination de sa propre personne, mais il justifie le parti-pris surréaliste par le contexte de recherche qui en fut la condition de possibilité:

« C'est en 1919 que mon attention se fixa sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir (à moins d'une analyse assez poussée) une détermination préalable. »

(237)

Après l'expérience de la médecine de guerre, Breton laisse de côté sa spécialisation neurophysiologique pour étudier la méthode dynamique d'analyse psychologique développée par Freud; c'est ce qui le pousse à recueillir les morceaux de phrases prononcées à l'approche du sommeil, pendant le rêve ou au moment du réveil. Il affirme que c'est avec une clairvoyance digne de reconnaissance qu'il reconnût dans ces bribes de langage ce qu'il nomme *une détermination préalable*.

L'idée que l'inconscient fabrique les rêves, les images et les mots des rêves, s'impose pour lui par une sorte d'évidence qui est, dix ans après le premier *Manifeste*, le mérite qu'il est le plus prompt à se reconnaître. Ceci nous pousse à poursuivre notre analyse du surréalisme en tant qu'outil de diffusion de la psychanalyse.

Cependant l'étude surréaliste du rêve connaît plusieurs époques, et de fait plusieurs degrés de théorisation. Les années proches de 1919 furent semble-t-il constituées de recherches plus ou moins systématiques, sans règle particulière, et produisirent *Les champs magnétiques*, qui n'est pas un texte à proprement parler théorique.

L'hypothèse de l'inconscient, qui consiste à donner un double interne à la conscience qu'il est impossible d'investir sans une certaine « analyse » herméneutique, provoquera le choix du titre des *Vases communicants*, en vertu de l'image de circulation de contenus informationnels entre l'entité inconsciente interne au psychisme et la conscience. Dans cet ouvrage, Breton poursuit les digressions théoriques qu'il avait installées dans le *Manifeste du surréalisme*. Dans les *Vases communicants*, le rêve est désigné comme le lieu naturel de l'inconscient, où la liberté est possible; c'est l'occasion pour Breton de préciser ce qu'il pense à propos de la pensée naïve au sujet du rêve ainsi que des débats scientifiques dans ce domaine, dont il est contemporain:

« De l'idée populaire que « les rêves viennent de l'estomac » ou que « le sommeil continue n'importe quelle idée » à la conception de « l'imagination créatrice » et de l'épuration de l'esprit par le rêve, il est aisé de découvrir les intermédiaires habituels: agnostiques, éclectiques. Toutefois, la complexité du problème et l'insuffisance philosophique de quelques-uns des chercheurs apparemment les mieux doués sous le rapport de la capacité d'observation font que bien souvent les conclusions les plus inconséquentes ne nous ont pas épargnées. Pour les besoins de la cause à prétention matérialiste, selon laquelle l'esprit en rêve fonctionnerait normalement sur des conditions anormales, certains auteurs sont amenés paradoxalement à donner pour la première caractéristique du rêve l'absence de temps et d'espace (Haffner), ce qui ravale ceux-ci au rang de simples représentations dans la veille. Les partisans de la théorie selon laquelle le rêve ne serait à proprement parler que veille partielle et ne vaudrait qu'en tant que fait purement organique en arrivent assez vainement à y réintroduire le psychique sous une forme larvaire (Delage). Enfin, l'argumentation des zéloteurs du rêve en tant qu'activité supérieure, particulière, succombe sans cesse devant la considération des absurdités criantes que recèle au moins son contenu manifeste, si ce n'est encore davantage devant le parti exorbitant que le rêve peut tirer d'excitations sensorielles minimales. Freud lui-même, qui semble, en matière d'interprétation symbolique du rêve, n'avoir fait que reprendre à son compte les idées de Volkelt, auteur sur qui la bibliographie établie à la fin de son livre reste assez significativement muette, Freud, pour qui toute la substance du rêve est pourtant prise dans la vie réelle, ne résiste pas à la tentation de déclarer que la « nature intime de l'inconscient (essentielle réalité du psychique) nous est aussi inconnue que la réalité du monde extérieur », donnant ainsi des gages à ceux-là mêmes que sa méthode avait le mieux failli mettre en déroute. »  
(p 109)

Après avoir décrié d'un revers de la main les tentatives d'explication fonctionnelle appliquées au rêve, Breton, à son habitude, fait valoir son enthousiasme, qu'il tient pour une raison suffisante de croire à la fonction psychanalytique du rêve. Puisqu'elle procure une théorie de l'imaginaire plus puissante, elle doit être favorisée, au détriment des tentatives explicatives mécanistes.

Et pourtant, dans un mouvement rhétorique qui connote une certaine cohérence de raisonnement, Breton accuse Freud d'imposture. Même si Freud avait repris les idées de Volkelt sans l'avoir mentionné, Breton, qui l'adulait pour la systématisation du psychisme

qu'il avait mis en avant seul, n'a aucun réel intérêt à le dénigrer, si ce n'est par réponse à l'ignorance que Freud a toujours manifesté vis-à-vis des efforts surréalistes.

La biographie de Breton écrite par Marc Polizzotti explique ainsi la prise de position que représente le *Manifeste* dans la démarche qui était celle de Breton:

« En définissant précisément le surréalisme comme « automatisme psychique » et « fonctionnement réel de la pensée [...] en l'absence de tout contrôle », Breton place ses activités principales au cours des cinq dernières années – à l'exception notable de Dada, auquel il n'accorde qu'une mention en passant – sous une même bannière mystérieuse. Il fait également du surréalisme une entreprise d'ordre philosophique et non esthétique. Ainsi que l'expliquera Maurice Nadeau: « Le surréalisme est envisagé par ses fondateurs non comme un nouvelle école artistique, mais comme un moyen de connaissance, en particulier de continents qui jusqu'ici n'avaient pas été systématiquement explorés: l'inconscient, le merveilleux, le rêve, la folie, les états hallucinatoires, en bref, l'envers du décor logique. Le but reste la réconciliation des deux domaines jusqu'ici ennemis, [...] l'homme [et le] monde » .

(p 238)

Lors d'un colloque dédié à la notion de *merveilleux* dans le surréalisme, une mise en perspective des différentes possibilités de définition du terme a été réalisée par des spécialistes, dont Emanuel Rubio, qui fait un constat que l'on trouvait déjà chez Bataille, à savoir que pour rendre raison de la dimension religieuse du surréalisme, il faudrait définir ce par quoi il était possible de sortir du réel. En postulant l'inconscient, Breton croit-il réellement que des forces se cachent sous l'activité mentale incontrôlée, des forces organisées qui structurent le réel? Etant donné qu'il attaque le matérialisme ainsi que le réalisme en leur reprochant leur souci d'exhaustivité ainsi qu'un nihilisme inacceptable qui a été abandonné lors de la rupture avec Dada, il faut bien que Breton avance des propos au sujet de la manière dont se manifestent les produits de l'imagination. Cependant, le changement dont parle Breton, ce qui lui fait dire que d'idéaliste il est passé à matérialiste, c'est son engagement scandé pour la cause marxiste, qui pose le principe d'un matérialisme dialectique. Contradiction entre la démarche qui a constitué le surréalisme, idéaliste et en opposition au nihilisme de Dada, intégrant la psychanalyse, et la modification théorique permettant à Breton de prendre position non seulement esthétiquement mais aussi politiquement. Les enjeux pratiques de tels revirement se font sentir précisément dans la manière dont Breton définit le merveilleux.

Le merveilleux, en tant que faculté à dépasser les cadres de la perception quotidienne, est la réunion de tous les dispositifs qui transcendent le réel, si bien que la définition qu'on en fait structure la production artistique. L'article de Rubio, « *ANDRE BRETON ET*

*LES REDÉFINITIONS PHILOSOPHIQUES DU MERVEILLEUX (1924-1937)* », statue sur la nature polymorphe de la définition:

« Pouvait-elle rester stable, alors que, selon les propres termes de Breton, le surréalisme passait de l'idéalisme le plus subjectif au matérialisme dialectique? »

S'il est admis que des changements au niveau définitionnel étaient nécessaires, il peut y avoir dissension sur ce qui déterminait réellement le prétendu matérialisme revendiqué par Breton, qui persiste à vouloir rester religieux dans sa pratique de l'art:

« Or la tentation comme figure centrale du merveilleux situe immédiatement le merveilleux surréaliste comme au reflet inverse du merveilleux chrétien. Celui-ci se définit comme une intrusion du surnaturel dans la réalité et apparaît primitivement comme une marque d'une présence divine. *Le manifeste du surréalisme*, dans ce sens, conserve certaines réminiscences d'une telle perspective: le « souffle » du merveilleux y « anime », y « féconde » les oeuvres d'un genre inférieur. Mais la réécriture inversée de la Genèse que suppose le thème de la tentation l'inscrit dans une remise en cause de la réalité qui ne peut aucunement mener à sa justification théologique. Le péché originel justifie la déchéance présente de la condition humaine, comme les miracles renforcent la loi. »

Cette dépendance du surréalisme au monde religieux de l'occident, constatable dans l'anthropocentrisme qui déterminait l'ouverture au monde de Breton, n'a-t-elle pourtant pas pour conséquence que tous les travaux surréalistes furent la démonstration d'un athéisme superstitieux? « Les surréalistes », ce n'est pas André Breton néanmoins: d'autres approches de la religion, plus affirmées ou plus fracassantes, comme celles d'Antonin Artaud ou de Georges Bataille, interdisent de dire que le rapport du surréalisme à la religion est exclusivement passif.

Cependant, on peut affirmer que l'avantage de la position de Breton, est qu'elle pouvait s'apparenter à tous les types de conceptions de l'art, tout en semblant être affirmative et provocatrice. Emanuel Rubio continue et conclut:

« Une question pourtant se pose: cette tentation de sortir hors du monde, hors du temps, ne tend-t-elle pas vers la constitution d'un univers imaginaire d'autant plus fort qu'il est coupé du réel? Une réponse positive semblerait s'opposer au contexte. L'éloge du « merveilleux » suit de près la définition de la surréalité comme résolution future du rêve et de la réalité. »

Le paradoxe final de la démarche de Breton est qu'en décidant de privilégier l'utilité de ses partis-pris à la modélisation précise de l'activité du monde imaginaire effectif, il dit qu'il veut dépasser le réel sans mettre ses propos en pratique. Tout ce qu'il lui reste à faire, dès lors, est de chanter, comme ceux dont il voulait originellement se distinguer, les merveilleux pouvoirs de l'imaginaire.

Sur les pouvoirs de l'art poétique en particulier, il peut y avoir débat, dans le cas d'un mouvement artistique qui ne jure que par le désintéret de l'utile qu'il porte.

Lors d'un dialogue succédant la conférence donnée par Georges Bataille , *La religion surréaliste*, Pierre Klossowski pose le problème de manière frontale:

« P. Klossowski: Vous êtes catholique.

G. Bataille: Je suis catholique? Je ne proteste pas parce que je ne vois rien à dire. Je suis aussi tout ce qu'on voudra.

(...)

P. Klossowski: Je veux demander à M Bataille pourquoi les moyens d'écriture doivent être liés à une carrière littéraire. Il me paraît que c'est une conception, c'est la marche directe vers une prostitution. Pour que les moyens soient liés à une carrière littéraire, vous êtes d'accord pour la prostitution?

G. Bataille: Vous m'avez, je crois, assez mal entendu. Tout ce que j'ai dit allait dans le sens d'une protestation contre le fait que l'écriture aboutissait à la carrière littéraire.

P. Klossowski: Mais vous avez dit qu'elle devait aboutir là. Je voudrais vous demander autre chose: vous avez dit que nous sommes dans un monde capitaliste, je prétends que nous ne sommes plus dans un monde capitaliste. C'est nier toute l'opposition qui se rencontre et la force de la poésie va plus loin que celle de l'intérêt dont vous parlez et que la poésie doit être faite pour tous.

G. Bataille: Je suis assez d'accord avec vous, mais il me semble que la poésie est moins efficace qu'il ne semble, elle peut être efficace mais dans une mesure qui me semble très limitée. »

(P 396)

C'est précisément de cette lucidité là que manque André Breton, qui cherche à maintenir l'aura de mystère qui rend possible sa production littéraire. La légitimité qu'il dit avoir ne procède pas d'une tentative lucidité sur sa situation socio-psychologique, mais de la construction de normes qui se placeraient en cause illusoire des tendances créatives du monde moderne.

Or, si la conception de Bataille intègre des données matérielles pour composer l'image qu'il élabore de ce qu'est la production artistique, Breton trouve justifié de se réclamer d'un idéal qu'il n'incarne aucunement.

Si le surréalisme, malgré le rôle qu'y a joué Breton, ne se résume pas à ce que nous en avons exposé, c'est en vertu d'une pluralité des processus de création ayant émergé dès le début du siècle; Bataille, par exemple, explique en quoi il y est lié:

« Je situe mes efforts à la suite, à côté du surréalisme. Une exigence hardie, provocante, se manifesta sous le nom de surréalisme. Elle était confuse, il est vrai, souvent lâchant la proie pour l'ombre. »

(O.C. V, *Méthode de méditation*, p 159)

Pour désigner ce qui distingue les démarches respectives de Breton et de Bataille, il faut prendre en considération leurs conflits sur la question de l'interprétation de Sade. Cependant, Bataille semble s'opposer à ce qui chez Breton relève d'un certain totalitarisme:

« Ce qui me donna le plus de malaise n'était pas seulement le manque de rigueur, mais l'absence de cette cruauté pour soi-même, toute insidieuse, joyeuse et à dormir debout, qui ne tente pas de dominer mais d'aller loin. »  
(O.C. VIII, *Le surréalisme au jour le jour*, p 174)

La figure de Bataille nous sera utile pour rendre compte de manière ouverte des thématiques les plus usitées dans l'histoire des représentations, que sont la sexualité et la violence. On peut, avec Bataille, ancrer la propension pour ces deux entités conceptuelles délicatement définissables, autre part que dans l'inconscient psychanalytique. Il est courant d'avoir recours à des éléments de psychanalyse pour traiter tous les éléments psychologiques liés au traumatisme, car elle est un outil d'approche sérieux et convaincu légitimant l'observation. Cependant, pour Bataille, là n'est pas l'origine, tout du moins historiquement parlant, des pratiques artistiques. Puisque Breton fait l'éloge de l'utilisation primitive du merveilleux, on pourrait s'attendre à ce qu'il tâche de nous dire ce qui détermine matériellement les conditions de possibilité de l'art; or sa prise de position n'intègre pas de tels éléments, qui au niveau philosophique donnent un fondement plus effectif et moins flou aux discours tenus sur la nature de l'esprit. Quel élément de l'activité artistique est négligé dans le surréalisme? Il s'agit de sa fonction, car le surréalisme conserve la fonctionnalité de l'art de fait, en prétendant, en droit, la supprimer en niant les canons esthétiques. Si l'art a une fonction, c'est pourtant, au delà de l'effusion sociale qu'il produit typiquement, que dans le fait de représenter la conscience trouve un bénéfice réel.

Pour terminer l'explication du surréalisme qu'on a choisi d'appeler l'art paradigmatique, revenons sur les fonctionnements du groupe artistique à la fin des années 1920: des conceptions idéalistes sont nées des conflits, qui avaient pour sujet précisément le désintérêt au regard du monde matériel que Breton voulait passer pour incarner. Antonin Artaud, exclus du groupe surréaliste, est pourtant un exemple merveilleux de ce que l'art peut opposer à la science pour défendre une vision superstitieuse du monde, sans pour autant prendre la posture arrogante que Breton impose en distinguant le surréalisme du dadaïsme. On peut même ajouter que, psychiatriquement atteint, Artaud est un bon exemple de l'art qui peut être produit par le détachement effectif par rapport aux événements du monde réel. Pourtant, il est exclu du cercle surréaliste parce qu'on l'y considère porté sur l'argent, et de fait trop rivé aux détestables matérialités. C'est en tant que collectif que Aragon, Breton, Eluard, Peret et Unik prennent les devants:

« Nous nous en voudrions de ne pas être plus explicites au sujet d'Artaud; il est démontré que celui-ci n'a jamais obéi qu'au mobiles les plus bas. Il vaticinait parmi nous jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à la nausée, usant de trucs littéraires qu'il n'avait pas inventés, créant dans un domaine neuf le plus répugnant des poncifs. Il y a longtemps que nous voulions le confondre, persuadés qu'une véritable bestialité l'animait. Qu'il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. Jamais,

dans quelque domaine que ce soit, son activité (il était aussi acteur cinématographique) n'a été que concession au néant. Nous l'avons vu vivre deux ans sur simple énonciation de quelques termes auxquels il était incapable d'ajouter quelque chose de vivant. Il ne concevait, ne reconnaissait d'autre matière que « la matière de son esprit », comme il disait. Laissons-le à sa détestable mixture de rêveries, d'affirmations vagues, d'insolences gratuites, de manies. Ses haines- et sans doute actuellement sa haine du surréalisme- sont des haines sans dignité. Il ne saurait se décider à frapper que bien assuré qu'il pourrait le faire sans danger, ni conséquences. Il est plaisant de constater entre autres choses que cet ennemi de la littérature et des arts n'a jamais su intervenir que dans les occasions où il y allait de ses intérêts littéraires, que son choix s'est toujours porté sur les objets les plus dérisoires, où rien d'essentiel à l'esprit ni à la vie n'était en jeu. Cette canaille, aujourd'hui, nous l'avons vomie. Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se *déclarer chrétienne.* »

(*Au grand jour*, mai 1927)

Voici une réalisation plastique de Man Ray, ayant pour objet la représentation libre d'un personnage réel rendu fictif, *Portrait imaginaire de Sade*, datant de 1936:



L'idée de fabriquer le visage de Sade avec des pierres, soulignant le caractère éternel ou monumental que Man Ray lui octroie, lie son rôle imaginaire à la Bastille en feu, et à la Révolution Française, symbole de liberté. Sade emprisonné, symbole de liberté, est une figure contradictoire importante.

Les querelles en jeu semblent opposer métaphysiquement des créateurs qui pouvaient, pendant un temps donné, travailler dans le même but avoué. Avant de chercher dans le

détail à rendre compte de la diversité explicative mobilisée par l'art moderne au sein même de ce qui s'est appelé le surréalisme, nous laisseront à Artaud le mot de la fin en ce qui concerne son exclusion de la société fondée par Breton :

« Que les surréalistes m'aient chassé ou que je me sois mis moi-même à la porte de leur grotesques simulacres, la question depuis longtemps n'est pas là. C'est parce que j'en ai eu assez d'une mascarade qui n'avait que trop duré que je me suis retiré de là dedans, bien certain d'ailleurs que dans le cadre nouveau qu'ils s'étaient choisi pas plus que dans nul autre les surréalistes ne feraient rien. : et le temps et les faits n'ont pas manqué de me donner raison.

Que le surréalisme s'accorde avec la révolution ou que la révolution doive se faire en dehors et au-dessus de l'aventure surréaliste, on se demande ce que cela peut bien faire au monde quand on pense au peu d'influences que les surréalistes sont parvenus à gagner sur les moeurs et les idées de ce temps.

Y a t il d'ailleurs encore une aventure surréaliste et le surréalisme n'est il pas mort du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se écrouler que dans les cadres intimes du cerveau.

Ils croient pouvoir se permettre de me railler quand je parle d'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, comme si j'entendais l'âme sous le sens infect sous lequel eux-mêmes l'entendent et comme si du point de vue de l'absolu il pouvait être du moindre intérêt de voir changer l'armature sociale du monde ou de voir passer le pouvoir des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat.

Si encore les surréalistes cherchaient réellement cela, ils seraient au moins excusables. Leur but serait banal et restreint mais enfin il existerait. Mais ont-ils le moindre but vers lequel lancer une action et quand ont-ils été foutus d'en formuler un?

Travaille-t-on d'ailleurs dans un but? Travaille-t-on avec des mobiles? Les surréalistes croient-ils pouvoir justifier leur expectative par le simple fait de la conscience qu'ils en ont? L'expectative n'est pas un état d'esprit. Quand on ne fait rien on ne risque pas de se casser la figure. Mais ce n'est pas une raison suffisante pour faire parler de soi. »  
(*A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, juin 1927)

Gardons tout de même la distance nécessaire pour analyser ces querelles sans se figurer que c'est dans le rapport entre les individus, plus que dans les dissensions d'ordre métaphysique ou même esthétique, qu'elles ont leur racine. La propension reconnue de Breton à vouloir diriger la production artistique des surréalistes, et le caractère difficile à vivre d'Artaud en font deux individus difficilement conciliables au sein d'un groupe de création. Et pourtant, on qualifie souvent Artaud de surréaliste, sans penser que cela signifie qu'il obéissait à Breton, ni qu'il croyait aveuglément aux théories exposées dans le *Manifeste du surréalisme*. C'est que le surréalisme, en



mettant un nom sur une tendance contextuelle à faire de l'art en considérant les éléments de connaissance scientifique qui peuvent aider à préciser ce qui dans les moyens d'action qui le rendent possible est le plus représentatif des états mentaux auxquels les travaux se réfèrent, a été l'occasion de désigner une variété réelle de manières de créer en fonction de croyances construites.



## 4 – Diversité explicative dans le surréalisme

Pour montrer que les débats ayant cours au sein du monde de l'art peuvent mobiliser une aussi grande puissance problématique que les querelles scientifiques, il faut avant tout dire en quelle mesure les deux champs expérimentaux ne peuvent être compris qu'en tant qu'ils se répondent.

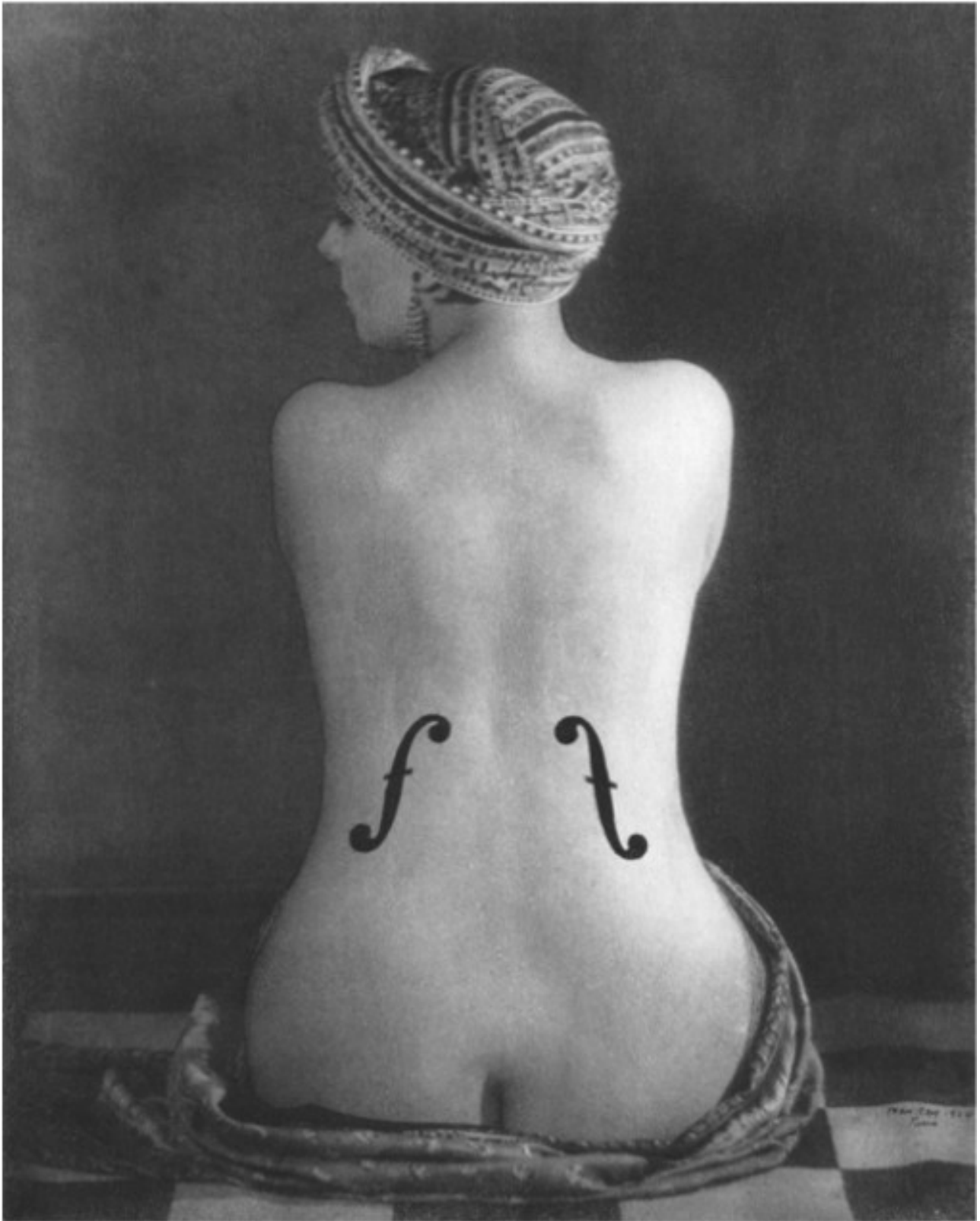
C'est au cours du XIXe siècle que la science moderne est devenue possible massivement, par l'industrialisation et par l'élaboration de bases de connaissances fiables.

Le surréalisme, de même par exemple que le futurisme, apparaît comme un mode de diffusion des paradigmes de la physique et de la psychanalyse au début du siècle, et nous incite à penser que les relations entre art et science au XXe siècle ont changé de nature. Le fait que les avants-gardes, pour révoquer en doute les pratiques artistiques qu'ils désignent comme relevant de l'académisme et du passéisme, trouvent dans l'intégration de connaissances nouvelles, extraites du domaine scientifique, le point de départ de leurs démarches de création, signifie qu'une redéfinition avant tout sociale des rapports de l'art à la science. Dire que les rapports de la science à l'art ont changé de même manière est moins évident, et dépasse notre propos.

Essayons donc de montrer qu'une diversité explicative réelle existe au sein du surréalisme, pour rendre évident le fait que des théories adverses furent bel et bien en développement puis en activité dans le domaine de l'art au cours du XXe siècle. Non qu'il s'agisse de théories falsifiables, c'est à dire proprement scientifiques, mais plutôt

que l'activité artistique a incorporé une propension à exposer des intuitions créatrices sous la forme de théories dont la fondation permettait à leurs auteurs de diriger leur pratique de l'art. Le fait de détourner le modèle explicatif proposé par la science, et tout particulièrement de la psychanalyse, à l'époque a deux fonctions qu'il est aisé de distinguer: d'une part une fonction contestataire qui fait voir les contradictions du modèle détourné, et d'autre part une fonction canalisatrice qui organise une certaine pratique de l'art et lui permet de se réaliser pleinement.

Un autre exemple pictural de Man Ray, *Le violon d'Ingres*, réalisé en 1924, sera l'occasion de répéter que le surréalisme est une doctrine du libre agencement: en assimilant la femme, objet de l'amour, à un instrument de musique concentrant la distraction et le travail de la connaissance, il fait la crase de plusieurs significations. Plastiquement, cet enchâssement s'exprime par l'adjonction de deux signes simples à une photographie cadrée avec intentionnalité.



C'est ainsi qu'en créant des ensembles ambigus de contenus, les surréalistes manipulent librement les significations, qui jouent le rôle de contenus dont la dimension artistique tient à la modalité d'agencement.

Au vu du caractère préscientifique de l'engagement théorique d'André Breton, on pourrait demander à voir dans le détail comment ses présupposés s'appliquent à une oeuvre d'une autre époque, qu'il s'agit d'impliquer dans un contexte littéraire moderne. Car l'établissement du surréalisme dans le paysage culturel français ne pouvait se faire sans que ses représentants ne s'approprient un pan donné de l'histoire de l'art. Or, il est une référence explicitement commune aux théories surréalistes et à la première psychanalyse: le marquis de Sade.

Freud réévalue la *Psychopathia sexualis* de Richard von Krafft-Ebbing en donnant la notion de sadisme une raison inconsciente, alors que les surréalistes élèvent des monuments à Sade: comme si cette pensée mettant en confrontation la sexualité et la violence était significative d'une intuition ancestrale, d'une proto-psychanalyse.

Comme il y eut plusieurs théories rivales au sein de la psychanalyse, il y eut des oppositions majeures au sein du surréalisme. Cependant, les suites des débats autour des écrits de Jacques Lacan furent bien plus immédiates que celles provoquées par les productions de Gherasim Luca, même si le célèbre médecin aimait assister aux représentations du poète d'origine roumaine.

Dans les écrits publiés de ce dernier, qui est allé et venu le temps de la guerre entre la Roumanie et la France, il est question dès 1945 de rejeter totalement le dogme oedipien. Il faudra attendre Deleuze pour marquer l'originalité de cette réflexion, alors que l'explication psychanalytique se diffuse de plus en plus couramment, et que la réutilisation des poncifs artistiques suggérés par les thématiques de l'eros et du thanatos trouve une inscription concrète dans l'élaboration d'un marché de l'art absolument docile aux tendances indiquées par l'industrie de la culture.

Or, dans le cas de Lacan comme dans le cas de Luca, les problématiques sadiennes sont centrales: pourquoi cet auteur est-il une constante à plusieurs époques de la psychanalyse et du surréalisme alors que les présupposés revendiqués par leurs théories sont si différents?

La critique du surréalisme parvenu que mène Luca participe-t-elle à maintenir en matière de psychanalyse un ordre malgré l'énonciation de sa superfluité? Lacan appréciait la richesse polysémique des textes de Luca, car il se posait, en continuité avec Freud, la question de la genèse des signes. Pour Freud, l'inconscient a peut représenter un élément explicatif suffisant à prouver son existence. Chez Lacan, un statut de rationalité est donné à la genèse du sens, qui lui permet d'égaliser la normalité psychique et l'état pathologique de l'esprit. Alors que Freud aborde la maladie mentale à travers le modèle de l'hystérie, chez Lacan c'est la paranoïa qui sert de focale: l'influence du surréalisme sur la psychiatrie porte sur la nature active de la maladie.

On dira pour expliquer la place centrale de Sade dans le monde intellectuel du début du XXe siècle que sa production a le mérite d'être à la fois unilatérale dans les contenus qu'elle présente, mais aussi d'être absolument ambiguë au niveau formel de la signification. En effet, Sade n'est ni un psychotique, ni un médecin; ni un artiste, ni un religieux. Et pourtant toutes ces perspectives peuvent être défendues dans le processus

d'interprétation de ses oeuvres; mise en parallèle de plusieurs points de vue que le XVIIIe siècle n'était certainement pas apte à coordonner.

Si le problème de la production de signification a pu se poser de manières si différentes par le biais de Sade, c'est qu'une oeuvre mêlant de manière si directe l'érotisme à la violence ne laisse pas de prise suffisante à l'esprit pour que soit fixée une interprétation. Les textes de Sade sont protéiformes et polysémiques.

En détaillant les dissensions majeures au sein du surréalisme au sujet de Sade, il est possible de mesurer la puissance hypothétique propre à l'explication artistique des phénomènes régulant les aléas de l'expérience intérieure.

L'amalgame entre libre agencement et production inconsciente amène à une contradiction: la liberté se situe-t-elle dans la démarche d'aller chercher la signification dans l'inconscient ou dans la conscience que l'inconscient produit des significations préfabriquées? Dans les deux cas, le fait de prendre pour acquis le dispositif fabriquant la signification institue une dépendance des procédés artistiques aux éléments scientifiques de l'époque.

Dans *La valeur d'usage du Marquis de Sade*, Bataille explicite ce qui l'oppose à Breton: « Sade est signe de l'impossibilité d'intégration de la mort à la pensée ».  
(p 70)

On retrouve l'engagement marxiste de Breton en ce qu'il applique la dialectique hégélienne à l'oeuvre de Sade, ainsi qu'une conception matérialiste de l'inconscient procédant de sa nouvelle haine de la transcendance. Pour Bataille, la subversion sadienne a pour fonction la dépense des valeurs collectives que sont la morale, l'esthétique et la philosophie: il ne s'agit pas d'une étape dialectique aboutissant comme chez Breton à la victoire de la perversion sur le néant. L'objectivité, telle qu'elle est utilisée par Breton dans les termes de « hasard objectif » et d'« humour objectif », n'ont pas pour référent le réel, mais la nature de l'inconscient. L'humour objectif, ou humour noir, que Breton situe chez Sade dans l'utilisation que ce dernier fait de la cruauté, ainsi que de la fatalité, est une tentative de rationaliser les procédés mentaux aboutissant au décalage patent, au sein de la représentation, entre la dimension contextuelle et la dimension absolue des éléments mis en scène. Le hasard objectif, de même, est le décalage entre la dimension arbitraire des processus conscients et l'objectivité qu'il est possible de postuler pour rendre compte de l'apparente unité des contradictions présumées entre les éléments du réel. Autant dire que le hasard objectif est l'extension de l'hypothèse de l'inconscient au monde extérieur: les signes qui s'y rencontrent sont le fruit d'une configuration intentionnelle. Breton associe cette idée de hasard et d'humour objectifs à ce que Hegel, dans son *Esthétique*, appelle l'humain objectif.

Voici une peinture de Max Ernst, *Configuration*, réalisée avec la technique du grattage qui lui permet de modeler librement les contenus graphiques produits par les expériences qu'il fait avec les matériaux de peinture, et qui illustre le propos: des signes s'y rencontrent librement.







Bataille prend position contre le hasard objectif, c'est à dire l'idée que les

significations que rencontre l'homme de manière arbitraire ont un bien fondé réel; le hasard objectif n'est autre que la thèse du *dessein intentionnel*, autant propre à dire que l'inconscient fait passer à la conscience des éléments objectivement signifiants, qu'à affirmer que le monde réel est composé d'éléments incompréhensibles dont seule la superstition ou la religiosité rendent compte. Dans ce sens, Bataille définit l'événement sacré comme la superposition de deux interrogations impossibles à combler, ou comme la coïncidence d'enfantillage et de cruauté. La lucidité qu'il s'efforce d'avoir sur le problème de la prise du superstitieux dans la conscience donne à sa production artistique une dimension d'honnêteté qui, malgré le cas qu'il fait de la dimension religieuse, le place loin de tout dogmatisme. Or la négation continue du dogmatisme religieux qui est au centre de l'oeuvre de Sade, comparable à ce qui dans le Dadaïsme apparaît comme un nihilisme sans recours, ne peut être intégrée à la pensée surréaliste de Breton que par un travestissement fondamental. Bataille, bien qu'il extrapole et supplémente l'oeuvre de Sade, ne le déforme pas.

Ce qu'il reproche à Breton, c'est de faire une utilisation inconsciente de la violence imaginaire dans l'appropriation d'un discours antérieur.

La thématique du signe est bien au centre de la querelle, ce qui pousse Bataille à affirmer, après avoir défini le signe comme ce qui excède l'échange, que l'utilisation qui en est faite doit être :

« Le signe ne peut s'élever que quand il est conscient de sa nature excédentaire »  
(ibid)

Dans cette perspective, qui s'oppose à une perception téléologique du sens, la subversion de Sade joue pour les valeurs comme pour les genres, ce qui explique le caractère contradictoire de sa pensée, et la nature protéiforme de sa littérature.

C'est à travers un rapport beaucoup moins uniforme à la science que Georges Bataille met en perspective les écrits de Sade. Engagé dans l'ethnologie naissante bien plus fortement que dans la psychanalyse qu'il compte donner un élément de réponse aux questions de la genèse du sens et de la naissance de l'art. L'aptitude à faire des représentations peut avoir un substrat psychologique, mais celui-ci est déterminé par une *évolution* de l'homme, à partir des formes les plus rudimentaires de création mais aussi de religiosité.

Bataille, de fait, s'intéresse aux peintures rupestres de la grotte de Lascaux, de manière à expliciter le postulat selon lequel l'art et la religion ont une origine commune. Dans *Lascaux ou la naissance de l'art*, il commence par expliquer comment les considérations d'ordre ethnologique ont influencé ses opinions concernant la religiosité intrinsèque de l'art:

« Cette manière de voir me conduisait à montrer à quel point l'oeuvre d'art était intimement liée à la formation de l'humanité. C'est, je crois, ce qui s'est passé, d'une façon peut-être plus significative qu'ailleurs, dans la caverne de Lascaux. J'ai eu recours, pour le montrer, aux données les plus générales de l'histoire des religions: c'est que la religion, du moins l'attitude religieuse, qui presque toujours s'associe à l'art, en fut plus

que jamais solidaire à ses origines. »  
(p9)

La notion d'oeuvre d'art qui est traitée dans cet ouvrage est donc à mille lieux du chef d'oeuvre formellement parfait qui a déterminé l'histoire de l'art ainsi que les pratiques artistiques dès la Renaissance; ce qui fait procéder à la création artistique n'est pas seulement lié au monde social, mais aussi à la dimension religieuse des sociétés. C que cherche à décrire Bataille, c'est un état créatif à proprement parler ancestral qui ne mettrait aucun cloisonnement entre pratique artistique et pratique religieuse.

Au sujet de la fonction des peintures qui ornent les murs de Lascaux, les opinions divergent. La volonté de dessiner ces formes pourrait procéder de plusieurs différentes causes, n'ayant que peu en commun avec les pratiques modernes liées à l'art:

« On nous dit de les rapporter aux incantations de chasseurs avides de tuer le gibier dont ils vivaient, mais ces figures nous émeuvent, tandis que cette avidité nous laisse indifférents. Si bien que cette beauté incomparable et la sympathie qu'elle éveille en nous laissent péniblement suspendus. »

(p 14)

Comme si les conditions dans lesquelles les travaux plastiques datant du paléolithique supérieur avaient une influence si grande sur eux qu'ils nous parviennent encore chargés de ce qui les rendait nécessaires, Bataille cherche à montrer dans quoi se fonde sa tendance à donner une explication fonctionnelle des peintures rupestres, ainsi que ce qui, dans l'esprit, peut intuitivement s'y opposer. Dans la constitution de son discours à ce sujet, il rencontre des motifs qui ne nous paraîtront pas nouveaux:

« J'insiste sur la surprise que nous éprouvons à Lascaux. Cette extraordinaire caverne ne peut cesser de renverser qui la découvre: elle ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie. Souvent nous jugeons enfantin ce besoin d'être émerveillé, mais nous revenons à la charge. Ce qui nous paraît digne d'être aimé est toujours ce qui nous renverse, c'est l'inespéré, c'est l'inespérable. Comme si, paradoxalement, notre essence tenait à la nostalgie d'atteindre ce que nous avons tenu pour impossible. »

(p 15)

Ce miracle dont parle Bataille, n'est-ce pas ce qui dans la théorie du surréalisme telle qu'elle est posée par Breton, est désigné sous le nom de *merveilleux*? On pouvait imaginer que l'art primitif, au sens les premières formes qu'ont pris l'art à son apparition, procéderait du merveilleux, mais la notion de merveilleux telle que Breton la proposait était le moyen de produire de l'art, alors qu'ici c'est ce qui la rend possible, presque au niveau psychologique. En effet, c'est ce *désir* de merveilleux désigné par Bataille, en somme une *propension à constater le miracle* qui rend l'art possible. C'est ce que, dans le vocabulaire choisi pour parler du libre agencement des contenus, nous

désignons sous la formule de « production de significations arbitraires »: l'unification nécessaire à un ensemble de contenus pour être signifiante est ajoutée par l'esprit, par un besoin de sens qui semble en être constitutif.

Ce besoin, placé par Bataille parmi les causes de la naissance de l'art, est central pour notre recherche puisqu'il donne une idée de ce pourquoi les éléments informationnels en jeu dans la création artistique sont unifiées sous la forme de significations. Les contenus, quels qu'ils soient, peuvent être unifiés, et on serait actuellement portés à voir différents niveaux de cohérence interne des systèmes informationnels pris en compte par la conscience, dans les modes de raisonnement hypothétique, c'est à dire dans les formes de significations, que sont la science, l'art ou encore la religion.

Pour diffuser son hypothèse, Bataille a organisé sa réflexion sous la forme d'une conférence, qui eut lieu à la Société d'Agriculture en 1955. Il y explicite les raisons de sa recherche, et condense ses pensées sur ce qui lie génétiquement l'art, la religion et l'érotisme.

Avant de commencer son explication, il se situe dans le paysage philosophique de l'époque:

« Je ne dis pas que personne dans les milieux universitaires ne prendrait mes considérations au sérieux, mais enfin, ce n'est pas encore tout à fait l'enseignement officiel. Si vous voulez pour ne pas rester exagérément dans le vague, pour situer cette philosophie dont allez avoir un aperçu, je pourrai dire qu'en un sens elle n'est pas si loin de celle de Sartre, par exemple. Je ne suis pas existentialiste, il est vrai, mais enfin si je ne le suis pas c'est surtout pour cette raison que j'ai refusé cette qualification, et cela n'empêche pas qu'ici ou là on m'ait considéré comme tel, par exemple dans le petit volume de la collection *Que sais-je* consacré à l'existentialisme. Pour terminer ce préambule déjà un peu long, je devrai dire que je m'éloigne de l'existentialisme surtout en ce que c'est devenu à mon sens une philosophie universitaire. J'ajouterai enfin que je me suis personnellement très mal entendu avec Sartre et si je ne dis pas que nous sommes à couteaux tirés, c'est sans doute que les philosophes n'ont pas de couteau. En tous cas dans ses écrits Sartre manque rarement une occasion de parler de moi d'une façon revêche. Cela dure depuis environ dix ans et j'y suis habitué.»

(p 325)

Même s'il n'est toujours pas passé dans l'enseignement officiel des universités, peut-être avant tout du fait de la nature souvent contradictoire de sa pensée, Bataille n'est plus considéré actuellement comme dépendant de Sartre, tout comme sa pratique de l'art n'a pas nécessairement de comptes à rendre au surréalisme.

Il est intéressant de voir néanmoins que Bataille utilise les mouvements de pensée, très vite devenus institutions, qui se font connaître en son temps.

Il pose ensuite les concepts qu'il utilise dans ses recherches sur l'érotisme, qui sont le couple continuité-discontinuité: rappelons ce dont pour lui Sade rend raison, qui est

l'impossibilité d'intégrer la pensée de la mort dans la vie. C'est en ces termes qu'il présente son argument:

« Il y a pour l'homme une discontinuité, une différence fondamentales entre l'animal et lui. Un animal ce n'est rien, si l'on veut ce n'est qu'une chose. Tandis que nous sommes des esprits... et qu'avec un esprit il est nécessaire de compter.

Seulement- il y a un seulement- ce qui est vrai pour nous ne l'était pas pour l'homme de la préhistoire. Pour l'homme de la préhistoire, même s'il s'agit de l'être que les anthropologues nomment *homo sapiens*, c'est à dire notre semblable vraiment accompli, par exemple l'homme de Cro-Magnon, l'homme parvenu non seulement à l'industrie mais à l'art proprement dit, pour autant que nous puissions en juger, les animaux n'étaient en principe pas moins semblables à lui que les autres hommes. Rien sans doute ne prouve que cela était vrai tout à fait, absolument, mais il est certain que sa similitude avec l'animal a pour lui joué un rôle considérable. Il est certain qu'il vivait devant l'animal non comme devant un inférieur ou comme une chose comme devant une réalité négligeable, mais comme devant un esprit semblable à lui. »

(p 326)

La notion de merveilleux est la persistance de la continuité telle que l'homme la perçoit dans les premiers temps de son développement. C'est un homme qui vit dans un monde d'esprits, parce qu'il n'a pas de doute du caractère miraculeux de ce qui l'entoure; la position de l'homme, à l'époque de la psychanalyse, est inverse: ce qu'il a gagné en réalité par la possibilité de la connaissance proprement scientifique, il l'a perdu en rêve du côté de la force vitale propre à sa crédulité première.

La psychanalyse est la tentative d'unifier sous un dogme unique les applications de la science à une doctrine ayant pour principal objet la psychologie; le surréalisme en est son organe social le plus représentatif, en ce qu'il représente, bien que de manière partielle, la tentative de symboliser ce dogme et en retirer des moyens d'application matérielle. C'est dans la variété de moyens d'application que se situe dès lors le champ d'activité le plus important de la créativité, et les différents mouvements artistiques, au début du XXe siècle, furent diverses versions explicatives des procédés les plus aptes à produire des réalisations représentatives de la créativité elle-même, saisie au moment de son activation même.

Pour développer son propos sur les pratiques artistiques telles qu'elles se manifestèrent en premier lieu, Bataille poursuit le rôle qu'avaient à son avis les peintures rupestres:

« Il n'est pas sûr qu'elles aient été considérées comme des représentations faites pour durer analogues à celles qui furent disposées plus tard dans les temples et les églises, encore moins pouvons-nous croire que nos ancêtres aient eu l'intention d'orner les cavernes-sanctuaires où ils les ont peintes. Il est beaucoup moins invraisemblable d'admettre que les tracer fut pour ce chasseurs un rite préalable à de grandes expéditions, d'où dépendait le sort de la société tout entière. M Raymond Lantier qui présente cette hypothèse la tire des pratiques qui ont encore été celles des modernes Pygmées dont les conditions de vie sont apparemment semblables à celles des chasseurs magdaléniens. Ce que je trouve certain de toute façon est le fait que cette hypothèse

rend compte de l'évidente indifférence des hommes de l'époque paléolithique au résultat final c'est à dire à l'état de la paroi postérieur au tracé. Peu leur importait d'effacer ou de recouvrir des images plus anciennes et généralement d'aboutir à un enchevêtrement contraire à tout principe de composition. »

(p 327)

Aucun désir décoratif à l'oeuvre dans la création à l'époque paléolithique donc; aucune intention de fabriquer des artefacts durables, représentatifs de la transcendance qu'ils symbolisent en ce qu'ils tendent matériellement à l'éternité postulée des entités transposées dans les images culturelles. Par contre, ce qui dans l'art de la modernité est désigné comme « désintéressé » trouve une raison suffisante: la pratique artistique est fondée sur une tradition ayant trait à la religion, qui dans son principe ne faisait pas cas du résultat du travail de la création. Autrement dit, le processus créatif prime originellement sur la matérialité des objets qu'il est possible d'en retirer, et que l'humanité a pris goût à exposer puis à conserver; ce qui peut être considéré comme la fonction de la création n'a donc, à son origine, effectivement rien à voir avec la production d'oeuvres au sens où il est possible d'en faire une profession, celle des artistes. En rejetant le substrat utilitaire de l'art, les avants-gardes ont repéré un aspect de la pratique de l'art qui tire sa force de l'absence de finalité pratique propre. Cependant, réactualiser cet aspect dans le cadre d'une pratique organisée de l'art est en partie illusoire puisqu'il est réellement impossible de concilier le fait de passer par les mêmes étapes dans la créativité avec la réalité sociale de l'art moderne qui sacralise la production et vise à conserver ainsi qu'à diffuser les tentatives qualitativement pertinentes qu'elles transcrivent. C'est pourquoi Bataille continue et déduit un écart dont il n'était pas évident qu'il rendrait compte:

« Alors que les peintres du paléolithique supérieur nous ont laissé d'admirables représentations des animaux qu'ils chassaient, ils se sont tirés d'affaire avec des procédés enfantins dès qu'ils ont voulu figurer des hommes. Cette négligence ne témoigne-t-elle pas d'une intention essentielle par rapport à laquelle la représentation d'un homme n'avait pas d'importance en elle-même, elle n'avait d'importance en effet que par rapport à l'animal. Il était nécessaire en effet de donner à l'évocation de l'animal non seulement la valeur centrale, mais un caractère sensible que seule l'image naturaliste permettait d'atteindre. L'animal devait être en un sens rendu présent dans le rite, rendu présent par un appel direct et très puissant à l'imagination, par la représentation sensible. Il était au contraire inutile de faire un effort pour rendre sensible la présence de l'homme. En effet, présent, l'homme l'était déjà, il était là, dans le fond de la caverne, au moment où le rite s'accomplissait. »

(ibid)

Ce qu'il s'agit de représenter est l'animal, car c'est par rapport à l'animal que l'homme se construit. Il est de même intéressant de remarquer comme le fait Bataille que c'est principalement les animaux chassés, objet de convoitise matérielle, qu'il s'agit de représenter. Le monde d'esprits dans lequel vit l'homme, qui ne se différencie pas effectivement de la faune qui lui est contextuelle, est nécessairement hanté par les

persistances fantomatiques des individus animaux qu'il agresse et qu'il tue lors de la chasse; les morts ont quelque part un degré d'existence plus grand que les vivants. Effectivement, puisqu'ils ne voient pas de discontinuité entre l'animal et l'homme, mais que néanmoins ils se situent dans la position d'hommes ayant un rapport codé au monde animal, les individus vivant au paléolithique supérieur prennent la peine de représenter les animaux, alors qu'ils ne font que se symboliser. L'homme n'est représenté par l'homme que de manière schématique:: il est un signe intelligible, qui relève presque de l'écriture:

« de là à l'écriture il n'y a qu'à multiplier les signes, il faut aussi les simplifier et les rendre conventionnellement réguliers mais il s'agit clairement pour l'art de figurer d'une tout autre direction, d'une autre voie ouverte. »  
(ibid)

Deux niveaux sémantiques sont donc distinguables à ce point de l'analyse: l'un, celui des signes, qui se contente de se référer à une forme connue, et qui pour ce faire élabore un dispositif de codification qui pourra être extrapolé et développé; l'autre, celui des représentations, qui prend la peine de composer les agencements de tracés de manière à opposer les détails à la forme générale sans les symboliser de manière manifeste.

« En effet ce qui est certain est que les images qu'ils nous ont laissées témoignent amplement d'une humanité qui ne s'était pas distinguée nettement de l'animalité. J'ai souligné tout à l'heure le caractère schématique de la représentation de l'homme que l'on trouve à Lascaux. Mais non seulement cette représentation est schématique, et par conséquent nettement donnée comme négligeable pour la sensibilité: il y a un autre aspect dont je n'ai pas parlé, c'est que l'homme de Lascaux a une tête d'oiseau, c'est-à-dire qu'il est déguisé en animal, qu'il porte un masque. Ainsi l'on peut dire que l'homme de Lascaux non seulement n'a pas affirmé son humanité comme le fait l'homme le plus cultivé qui s'est défini comme le roi des animaux, mais cette humanité il l'a dissimulée sous un masque animal. Or l'homme de Lascaux n'est nullement une exception. Alors qu'en général la figuration humaine est des plus rares dans l'art du paléolithique supérieur, il est banal que l'homme y soit représenté avec une partie des traits empruntés à l'animal. »  
(p 329)

L'homme, par le processus de représentation dans lequel il manifeste sa tendance vers des fins nouvelles, qui sont d'ordre symbolique et significatif, ne cherche pas en premier lieu à démontrer sa supériorité sur les éléments que son esprit manipule. Il ne cherche pas à les réduire, et en fait il ne cherche à réduire que lui-même, dans la mesure où il se satisfait de la connaissance intuitive qu'il a de lui-même. En se dissimulant sous des apparences animales, il institue dans une réalité symbolique la continuité postulée par Bataille comme étant le mythe fondateur de la dimension artistique et religieuse de l'activité imaginaire humaine. L'art tel qu'il est développé primitivement, hors d'une conception historique évolutive et compétitive des réalisations de la pensée, transcrit ce

qui est visé par de multiples tentatives de l'art moderne. Il donne aussi une origine aux processus de réduction sémiologique nécessaires à la création de signes aboutissant à l'invention de l'écriture. Mais principalement, il rend possible l'idée selon laquelle dans la pratique de l'art, même à l'heure de la modernité, on trouve un élément religieux qui s'exprime dans la dimension miraculeuse à laquelle renvoie la production artistique de manière générale; les tentatives qui visent à expliciter cette dimension dans le sens de leur mise à profit dans le domaine de l'art sont peut-être celles qui le rendent le plus évident, mais pas nécessairement celles qui l'utilisent de la manière la plus puissante. Bataille décrit l'effet produit par les peintures rupestres dans ce sens, comme si, plus qu'inimitables, elles étaient incommensurables avec les productions contemporaines de l'art.

Pour continuer dans notre propos, qui consiste à présent à démontrer la diversité explicative à l'oeuvre dans l'art par les théories esthétiques distinctes inventées par les avant-gardes artistiques, prenons un autre exemple.

Hans Bellmer, dans *Petite anatomie de l'inconscient ou l'anatomie de l'image*, prend appui sur la psychanalyse freudienne et développe une série de considérations qui lui sont propres, et qui croisent plusieurs perspectives explicatives qui n'étaient pas à la mode dans le domaine de l'explication psychologique des processus mentaux à l'époque, en 1957.

La production de Bellmer, axée sur les variations des possibilités anatomiques, donne des représentations qui mêlent différents aspects visuels dans des formes qui s'enchaînent. Les crises de signification opérées dans ces ensembles complexes suivent les règles de l'esprit définies par la psychanalyse: le désir, qui investit la créativité, est considéré en tant que l'absence d'objet qui lui est constitutif doit produire des réalités imaginaires supposées tenir lieu de compensation.







Bellmer, par inconscient physique, désigne ce qui conditionne les attitudes du corps en tant qu'elles représentent les affections de l'esprit. C'est pourquoi le corps, par ses mouvements et ses attitudes, est supposé être capable de symboliser des éléments ainsi que es événements par les gestes qu'il effectue. L'idée, défendue par notre recherche, selon laquelle l'art consiste en grande partie en des séquences psychomotrices y est aussi présente, sans qu'il s'agisse pour autant d'un motif de démystification quant à ce à quoi l'artiste est habilité par ses dispositions particulières. C'est ainsi qu'il initie son

propos:

« Je pense que les différents modes d'expression: pose, geste, acte, son, mot, graphisme, création d'objet..., résultent tous d'un même ensemble de mécanismes psychophysiologiques, qu'ils obéissent à une même loi de naissance. L'expression élémentaire, celle qui n'a pas de but communicatif préconçu, est un réflexe. A quel besoin, à quelle impulsion du corps obéit-il? »  
(p9)

On trouve l'idée, inattendue, que la production artistique n'est pas orientée selon une finalité *communicative*. La qualification de réflexe, quant à la nature de l'expression artistique, n'est pas nécessairement pertinente au regard des développements ultérieurs de l'étude des mécanismes psychomoteurs, mais elle donne à Bellmer l'occasion d'affirmer que la production de représentation répond à un déterminisme inscrit dans l'esprit aussi bien que dans le corps. Ce qui lui permet de continuer à propos de la fonction de la représentation:

« Faut-il en conclure que la plus violente comme la plus imperceptible modification réflexive du corps, de la figure, d'un membre, de la langue, d'un muscle, serait ainsi explicable comme tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre « virtuel » d'excitation? Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. L'expression, avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance. »  
(p 10)

L'écart avéré qui sépare les mots et les choses, dû à la propension de l'homme à donner une réalité psychologique à ce qui l'entoure en le dédoublant à l'aide de signes et de représentations, se retrouve dans la distance décrite par Bellmer entre la conscience corporelle et ce qu'il appelle les « centres virtuels d'excitation ». Tout l'intérêt de sa théorie tient dans le caractère corporel qu'il fait prendre à l'inconscient, rendant cette notion psychique apte à déterminer de manière efficace, dans le détail, les affections corporelles et les mouvements qui sont la vie de l'homme dans sa réalité la plus pragmatique. Aussi, il propose une théorie qui explique pourquoi les intentions artistiques débouchant sur la production d'artefacts obéissent aux déterminismes propres à leur auteur.

Il traite d'ailleurs de l'exemple du rêve, qu'il utilise pour insister sur son affirmation que la représentation est un processus qui va du général au particulier: avant de spécifier des modalités de représentation, la conscience passe par une phase de désignation générale qui est constitutivement ambiguë.

L'exemple du rêve, traité dans la perspective de la psychanalyse freudienne, est présenté comme une occurrence particulière des processus, à caractère hautement sémantique, qui aboutissent à la représentation:

« Freud, dans la *Science des rêves* remarque que « le rêve excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Il représente souvent aussi un élément quelconque par son contraire de sorte qu'on ne peut savoir si un élément de rêve susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans la pensée du rêve ».

Notes. – J'ai trouvé dans un travail de K. Abel, *Der Gegensinn der Urworte*, un fait surprenant pour moi, mais confirmé par d'autres linguistes: les langues primitives s'expriment à ce point de vue-là comme le rêve; elles n'ont au début qu'un mot pour les deux points opposés d'une série de qualités ou d'actions (fort-faible, proche-lointain, lié-séparé). Les termes spéciaux pour désigner les contraires n'apparaissent que tard, par légère modification du terme primitif. Au même sujet Freud rappelle l'existence des mots de la même signification, dont la suite des caractères a été renversée: pot-Topf, Ziege-Geis »

(p 19)

Malgré la simplification théorique qui rend possible les considérations sur le rêve tel qu'il est expliqué par Freud, et qui est transposée dans la théorie de Bellmer, on constate le recours à un thème cher à Bataille: c'est dans l'apparition du langage, c'est à dire des moyens sociaux de représentation des éléments du réel, qu'il faut chercher l'origine des processus aboutissant à la production artistique. C'est dans les développements primitifs des outils conceptuels humains de base qu'on trouve la racine la plus pertinente de la variété des applications possibles de l'aptitude à la création. Ce que Bellmer signale par la suite, sur la réversibilité des mots de même signification, ne nous étonnera pas dans la mesure où le principe de libre agencement nous permet d'en expliquer la genèse. En effet, dès lors qu'on énonce clairement qu'un ensemble de contenus peut être assemblé de manière libre, aboutissant potentiellement à des agencements différents dans l'intention de représenter une seule et même chose, on peut, sans passer par l'hypothèse d'un inconscient qui prédéterminerait les formes d'expression subséquentes, avancer que l'ordre dans lequel les contenus sont délivrés est variable, et même changeant.

« Ce mouvement de décomposition et de synthèse – de dédoublement et de fusion simultanés – soit de la conscience du moi, soit de son contenu-image, est d'ailleurs aisément réalisable en effigie et à l'appui de notre dessein, si tant est que la fascination de l'expérience optique, que nous insérons ci-dessous, ne peut être attribuée qu'à ce qu'elle concrétise le sentiment bien obscur que nous avons du point crucial de notre fonctionnement:

Vous posez perpendiculairement une glace sans cadre sur la photographie d'un nu et, toujours en conservant l'angle de 90°, vous la faites progresser ou tourner, de façon

que les moitiés symétriques de l'ensemble visible diminuent ou grandissent suivant une évolution lente et régulière. – L'ensemble naît sans arrêt, en bulles, en peaux élastiques qui, en se gonflant, sortent de la fente plutôt théorique de l'axe de symétrie; ou encore, si vous exécutez un mouvement inverse, l'image diminue fatalement, ses moitiés coulent l'une dans l'autre, comme de la colle tiède aspirée par un néant irrésistible – comme la chandelle posée sur un poêle chauffé, qui se rapetisse parce qu'elle se liquéfie silencieusement par sa base, qui est aussi celle de son double réfléchi dans la cire fondue. Devant cet événement abominablement naturel et qui accapare toute l'attention, la question de la réalité ou de la virtualité des moitiés de cette unité en mouvement pâlit dans la conscience, s'efface aux bords de la mémoire. »

(p 24)

On a ici affaire à un mélange de théorie et de pratique, qui explicite de manière directe le caractère créatif des pensées sur lesquelles les théories qu'avance Bellmer débouchent. Si les présupposés ne sont pas rigoureusement définis, le texte a pour mérite de nous donner une idée concrète de ce que sa position implique. Quant à sa considération sur le dédoublement du centre d'excitation, elle est appliquée à l'exemple du miroir comme ceci:

P 26:

« Qu'il s'agisse de l'entrée en scène du miroir et de son mouvement, du fouet ranimant la toupie ou du réflexe expressif de l'organisme, nous saisissons une même loi, qui se résume dans cette ancienne formule:

L'OPPOSITION EST NECESSAIRE  
AFIN QUE LES CHOSES SOIENT  
ET QUE SE FORME UNE  
REALITE TROISIEME »

La dialectique que mentionne Bellmer veut s'ancrer dans l'objectivité du monde, à en croire la conviction qu'il met à nous démontrer que le dédoublement trouve sa raison dans les processus naturels eux-mêmes. La théorie de l'inconscient physique intègre l'organisme entier dans son milieu de manière à lui donner accès à des réalités dont il ne peut prendre conscience sans les incorporer, non qu'elles soient impensables, mais plutôt que la conscience seule ne s'en serait jamais douté sans une aptitude particulière. Cette aptitude, c'est l'inconscient physique qui l'exerce, et elle consiste à fournir des relations entre des contenus qui soient objectivement internes à leurs termes: la cohérence de la représentation et du monde est certaine.

« En résumé cela veut dire: *qu'une excitation subjective ou son image-souvenir, va au-devant de la perception et la prédétermine.* Par contre, on conçoit aussi naturellement que, sans égard à la prédisposition individuelle, une cause extérieure impose sa perception et qu'ensuite l'image-souvenir va à sa rencontre; bref, que le mouvement aille de l'objet au sujet.

Pourquoi pas? Théoriquement, une bombe à phosphore, qui éclate à proximité de moi,

m'oblige à la « percevoir », même si elle ne répond pas à mes prédispositions. Mais la question est plutôt: à savoir que je ne retiens effectivement de cet accident que l'image d'une chaussure jaune, pointue, faisant partie d'un homme d'âge moyen, et présentant les phénomènes hideux du cuir exposé à une température élevée.

En effet, l'objection ci-dessus ne tient pas compte du fait qu'il y a, de toute manière, sélection perceptive. »

(p 59)

S'il est vrai que la perception est réellement prédéterminée par la sélection perceptive, qu'on appellerait aujourd'hui censure attentionnelle, ce n'est probablement pas dans la conception de Bellmer qui veut voir une objectivité entre les choses – ici la bombe – et les représentations qu'on s'en fait. Car cette thèse se base sur l'idée d'une configuration intentionnelle des perceptions, qui organiseraient des ensembles sémantiques cohérents qu'elles laisseraient manipuler à la conscience pour lui transmettre des idées particulières. Cependant sa théorie va plus loin, puisqu'elle donne raison de la manière dont les images se composent:

« « L'image » serait donc la synthèse de deux images actualisées simultanément. Le degré de ressemblance, de dissemblance ou d'antagonisme entre ces deux images constitue probablement le degré d'intensité, de réalité et la valeur de « choc » de l'image résultante, c'est à dire de l'image « perception-représentation » . »

(p 60)

L'image, à mi chemin entre les processus perceptifs et l'acte de représentation, et possède une valeur d'objectivité qui n'est pas précisément propre à la conscience qui opère la fusion par les images. C'est par voie intentionnelle que l'esprit manipule les contenus significatifs et les dispose devant la conscience, de manière à en être compris:

« Le travail de l'intuition consisterait donc en ceci: dégager les deux composantes inconscientes de l'image vue et incorporée à la mémoire, démontrer leur identité irrationnelle et transporter ces deux composantes – comme représentation ou comme « perception trompeuse » à la surface de la conscience.

– Ce travail fourni par l'intuition est celui de L'IMAGINATION. »

(p 67)

On a là une définition de l'imagination qui la fait procéder d'actes herméneutiques tirant leurs recettes des mécanismes de l'inconscient. L'écart entre l'inconscient et la conscience est d'ailleurs de nature à protéger la conscience des éléments trop troubles qui pourraient la remettre en question et l'endommager. Bellmer insiste sur le caractère intentionnel des configurations perceptives captées par la consciences:

« Dorénavant, il ne peut plus y avoir confusion à propos du processus de l'image. – Un « génie » ardemment appliqué derrière le « moi » semble ajouter beaucoup du sien, afin que « je » perçoive et imagine. »  
(p 68)

Le génie dont il parle est sans nul doute l'inconscient, qui est présent comme entité protectrice, garante de la santé de la conscience. Des moyens de dépasser la rationalité pour accéder aux contenus manipulés par l'inconscient, agencés par l'inconscient, Bellmer parle aussi dans des termes familiers.

« Devant une douleur sans remède ou un désir interdit, l'homme passe à une attitude particulière de défense, qui ne lui est pas dictée par la raison. Fiévreusement il appelle la solution, instinctivement il la cherche en mêlant l'impossible et le possible, le virtuel et le réel, le rire et la terreur. Il entre, pourrait-on dire, dans le climat du surrationnel, dont la base est donnée par l'instinct élémentaire: voir se dédoubler l'image de l'excitation. La portée de ce réflexe instinctif s'est déjà avérée. Elle va de l'identification d'un chiffre appartenant au sort de Cardan et à la fois au mien, jusqu'à l'identification tout aussi peu rationnelle d'une dent malade et d'une main crispée. L'une et l'autre identification proviennent de la même révolte, d'être moins misérablement soumis à la douleur et aux limites naturelles de l'individu.

Cependant, il paraissait encore difficile à dire à quoi se ramène l'effet, l'efficacité, de ces « solutions d'identité », effet qui se dégage comme surprise, choc, ravissement ou sentiment du merveilleux, comme sensation vertigineuse enfin d'une réalité autre, plus intense, multipliée du « moi ».

Le contenu manifeste de ces équations était souvent assez banal, trop disproportionné à la satisfaction effective, pour que l'on ne se demande: de quelle identité plus grave s'agirait-il en définitive? – Il ne peut pas y avoir d'erreur: les deux côtés de l'équation, chargés de valeurs contradictoires – d'excitation réelle, subie, d'une part – d'excitation virtuelle, voulue, d'autre part – peuvent être ramenés en dernier lieu à l'opposition du monde individuel et du monde non individuel. Car il est certain que tout ce qui est hostile à l'individu, tout ce qui m'est fatal ou simplement imposé, sera assimilé au principe « universel », de même, par exemple, que la « nature » sera rendue responsable de l'eau qui me contrarie, qu'elle provienne du nuage ou de la blessure de la jambe cassée.

Ces preuves d'identité s'accomplissent au-delà de la volonté consciente du « moi », qui assiste plutôt en spectateur à la solution de sa propre cause et qui discerne, étonné, deux facteurs actifs: l'intervention d'un « non-moi » individuel, de « L'INTUITION », et celle d'un facteur provenant du monde extérieur, du facteur « HASARD ».

Quand les deux facteurs semblent agir, indépendamment l'un de l'autre, mais dans des buts convergents vis-à-vis du « moi », le choc de cette double intervention produit une étrange multiplication de la conscience. C'est sans mon effort qu'une fonction réversible s'est établie: entre le « moi » inconscient et le hasard aveugle, entre L'INDIVIDU et

L'UNIVERS. »  
(p 71)

La cohérence objective qui lie selon Bellmer l'inconscient à l'univers le fait dire qu'à travers l'inconscient, c'est l'univers qui parle à la conscience:

« C'est alors qu'une intervention vertigineuse de l'Univers était un double du *sur-moi*, une entité pensante, supérieure. »  
(p 77)

Cependant, malgré le caractère dogmatique que nous nous devons de signaler dans de telles considérations théoriques, il semble que ce ne soit pas intentionnel du point de vue de Bellmer. Il tâche malgré tout de pousser la recherche, et d'influencer le contexte explicatif dans lequel il s'inscrit vers une désacralisation de l'explication des mécanismes psychiques. Le terme de « hasard », utilisé dans la perspective de ses définitions dadaïste et surréaliste, est clairement présenté comme l'élément dynamique qui met en lien l'individu et le réel. Cependant, il lui est impossible de passer à une conception de libre agencement des contenus, puisqu'il choisit de se représenter une cohérence inextricable aussi bien qu'inexplicable entre l'univers et l'individu. C'est ainsi qu'il conclut son ouvrage:

« La durée d'une étincelle, l'individuel et le non-individuel sont devenus interchangeables et la terreur de la limitation mortelle du moi dans le temps et dans l'espace paraît être annulée. Le néant a cessé d'être; quand tout ce que l'homme n'est pas s'ajoute à l'homme, c'est alors qu'il semble être lui-même. Il semble exister, avec ses données les plus singulièrement individuelles, et indépendamment de soi-même, dans l'Univers. C'est à ces instants de « solution » que la peur sans terreur peut se transformer en ce sentiment d'exister élevé en puissance: paraître participer – même au-delà de la naissance et de la mort – à l'arbre, au « toi » et à la destinée des hasards nécessaires, rester presque « soi » sur l'autre côté.

Il est à espérer que, par tout ce qui précède, la question de l'irrationnel se trouvera mise à l'abri des spéculations confusionnelles, religieuses, parareligieuses, mystiques, Cette inconnue est ramenée dès lors, à des fins de désoccultation passionnée, dans le foyer exact du comportement humain; elle est devenue

expérimentale. »

(p 78)

Or, quand la question de l'irrationnel est-elle devenue expérimentale? Ce n'est clairement pas avec le Manifeste du surréalisme, qui la pose de manière dogmatique. Ce n'est pas précisément avec Dada, qui a toujours évité les formules péremptoires qui aboutissaient à l'établissement de thèses alors que la volonté artistique en était



profondément nihiliste. On doit à ce sujet se référer à l'époque qui rendit toutes ces pensées possibles, de par l'accélération du rythme des découvertes scientifiques.

Une dizaine d'années avant la parution de l'ouvrage de Bellmer, en 1945 précisément, le groupe roumain de l'internationale surréaliste publie une brochure de taille réduite, condensant toutes les critiques qu'ils ont à adresser au surréalisme institutionnel basé à Paris, ainsi que les directions de recherche vers lesquelles ils ont été attirés. Incapables pendant le temps de la guerre de correspondre avec le surréalisme centralisé, Gherasim Luca, Dolfi Trost et leurs collaborateurs avaient néanmoins persévéré dans le développement théorique de leur doctrine artistique, de manière à rendre le plus diversifié leur travail.

Dès le début de ce texte, qu'ils ont nommé *La dialectique de la dialectique*, ils font preuve d'une rigueur méthodologique inhabituelle dans le cadre du surréalisme. Nous étudieront ce texte de manière linéaire, mais l'ouvrage original étant introuvable, nous nous référons à la version numérisée, sans pagination pertinente.

La méthodologie des surréalistes roumains es porte à des conclusions sur la nature de la création artistique qui vont bien dans le sens de la thèse du libre agencement des contenus, puisqu'ils instituent la dimension désirante de la conscience comme cause des significations qu'elle rencontre:

« En dépit des pièges qui nous entourent, nous refusons de glisser dans les erreurs tant théoriques que matérielles qui parviennent, chaque fois, à revêtir de nouveaux aspects, et qui, par leurs côtés immédiats, moraux ou quantitatifs, pourraient nous éloigner de notre désir fondamental, dont le premier degré connu est la transformation du désir en réalité du désir. »

Le désir est pris en compte en tant qu'il peut être efficace dans l'intention de transformer le réel. Mais c'est dans le sens d'une adhésion à la philosophie politique marxiste que cette conception est avancée:

« Surréalistes, nous avons continué à voir la possibilité de ces permanentes confrontations entre la réalité intérieure et la réalité extérieure dans notre adhésion au matérialisme dialectique, dans le destin historique du prolétariat international et dans les sublimes conquêtes théoriques du surréalisme. »

Les avancées théoriques rendues possibles par le surréalisme ont trait à la production d'oeuvres d'art. C'est en tant que condition de la possibilité matérielle des oeuvres surréalistes que le matérialisme dialectique, ancré dans une conception finie de l'histoire, est utilisé par ces créateurs pour faire avancer le débat théorique aussi bien que les applications pratiques des principes surréalistes.

Quant au risque d'encroutement que nous désignons depuis le début de cette étude comme étant constitutif de la définition du surréalisme donnée par Breton, il n'est pas vu de cette manière par des individus pour qui ce dernier représente la tête pensante et le centre effectif des possibilités de recherche artistique ouvertes dès les années 1920 par l'inclusion de connaissances scientifiques dans les *manières de faire les mondes*.

Cependant, en tant que procédé de fabrication d'oeuvres d'art, le surréalisme institutionnel est dénoncé:

« Nous ne pensons pas à l'emploi abusif du surréalisme, comme cela est arrivé depuis longtemps, à ceux qui se sont servis de ce terme pour une raison ou pour une autre, erreurs combattues à temps. Il est question d'un emploi mimétique des techniques inventées par les premiers surréalistes, techniques revenant dans toutes sortes de productions à l'intérieur même du mouvement, mais qui manquent d'objectivité révolutionnaire, si on les analyse de près. »

Pourtant, notre opinion étant que le surréalisme a conditionné les modifications auxquelles fut sujet le marché de l'art au cours du XXe siècle, elle se trouve confirmée par leurs propos:

« Car, par cette répétition artistique, les techniques surréalistes deviennent, entre les mains de ceux qui se laissent tromper par une interprétation si douteuse de l'objectivité, des techniques esthétiques et abstraites. »

On rencontre donc des points de désaccord graves, car on a affaire à une critique en règle, contestant le caractère statique qui définit ce que le surréalisme est devenu historiquement. C'est en tant que moyen de diffusion des dogmes psychanalytiques que nous voulions critiquer le surréalisme, et c'est ainsi que Gherasim Luca et Dolfi Trost continuent:

« La transformation des découvertes objectives surréalistes en techniques artistiques est rattachable à la seconde erreur que nous croyons devoir signaler, l'erreur que nous avons nommé une tendance de propager, d'une façon persuasive, un état donné du mouvement surréaliste. »

La persuasion en jeu doit être liée au caractère dogmatique des thèses soutenues. Cependant, c'est en vue de prérogatives relevant de l'engagement politique que ces critiques sont faites, c'est à dire qu'elles concernent précisément la pertinence de l'engagement marxiste affirmé par Breton dans le second surréalisme:

« La transformation du surréalisme en courant de révolte artistique mettrait fin à son développement théorique, et après son passage à travers les phases inévitables du refus et du scandale, il risquerait de partager le sort de tous les mouvements de révolte, que l'ennemi de classe parvient toujours, d'une façon ou d'une autre, à employer par la suite. »

Or la part de refus et de scandale qui est ici mentionnée relève de l'élément, inextricable, de dadaïsme qui est à la base de la démarche surréaliste. On ne peut s'empêcher, en lisant ces lignes, de penser que ce que Luca et Trost appellent « l'ennemi de classe » est réellement parvenu à transformer le surréalisme en corpus historique qui, s'il pose encore question, ne comporte aucune dimension

réellement combative. L'art contemporain a résolument renoncé à sortir des cadres institutionnels pour combattre les institutions, et cet état de fait fut rendu possible par l'élément dogmatique présent dès la base dans le **surréalisme**. Aucune autre explication détaillée ne peut rendre compte de l'effrayant aspect scolaire qu'il est si facile de voir dans le surréalisme tel qu'il est présenté à l'heure actuelle, alors que les productions des dadaïstes se refusent encore au traitement culturel qui est signe de la domestication qu'un mouvement artistique peut subir.

Luca et Trost veulent maintenir le surréalisme dans un état perpétuellement révolutionnaire, qui ferait sans cesse varier les moyens graphiques de représenter les désirs les plus inexprimables:

« Cet état continuellement révolutionnaire ne peut être maintenu et développé que par une position dialectique de permanente *négation* et de *négation de la négation*, position qui puisse prendre toujours la plus grande extension concevable, envers tout et envers tous. »

Le titre, *dialectique de la dialectique*, est donc sérieux puisque le texte propose d'intégrer de manière systématique à la démarche artistique surréaliste un point de double dénégation théorique. Appliqué au concept de contenu, la double négation est une façon de les articuler qui procède en connaissance de cause. Il s'agit de remettre en cause l'agencement de contenus tel qu'il a été planifié, et de lui donner une signification parallèle de manière génétique.

Un processus de pensée si abstrait peut effectivement être appliqué à tout agencement de contenus, puisqu'il est une manière de faire des mondes particulières. En cherchant à nier la négation, les surréalistes roumains trouvent un moyen effectif d'agir directement sur le processus d'agencement de contenus.

Appliqué à l'histoire du surréalisme, la double négation a des effets bien circonscrits:

« Le surréalisme ne peut être à nos yeux *seulement* le mouvement historique le plus avancé. Sans sombrer aucunement dans l'idéalisme philosophique de tout romantisme, nous pensons que le surréalisme ne peut exister que dans une opposition continue envers le monde entier et envers lui-même, dans cette négation de la négation dirigée par le délire le plus inexprimable, et cela sans perdre, bien entendu, un aspect ou un autre de son pouvoir révolutionnaire immédiat. »

Une théorie de la révolution permanente de la pensée n'est effectivement possible que si le processus révolutionnaire est lui-même révolutionné. Pour ne pas tomber dans un anticonformisme conformiste, les surréalistes roumains proposent un principe philosophique plus que psychologique, dont la fonction est le libre agencement des contenus. Seulement en manipulant par deux fois les éléments qu'il s'agit de mettre à mal, d'abord en les niant, puis en niant le processus qui a permis de les nier, peut-on prétendre accéder au statut de création libre.

La conscience du déterminisme en jeu dans la négation de la négation, on peut l'appeler cruauté en ce qu'elle applique un processus sur lui-même, réalisant ainsi le processus premier en toute conscience de ce qu'il entraîne. Par exemple, en niant

l'existence de Dieu mille fois, Sade prend position; mais il nie aussi la possibilité même de nier en représentant la dénégation de manière critique: incohérente si elle est dogmatique, crédule si elle se rend au préjugé qu'elle combattait, la négation de l'existence de Dieu est une impasse dialectique dialectique.

Luca et Trost appliquent plus directement la dialectique de la dialectique à l'amour:

« Le hasard objectif nous conduit à voir dans *l'amour*, la méthode générale révolutionnaire propre au surréalisme.

Après tant d'essais infructueux pour trouver une méthode concrète révolutionnaire, qui ne soit tachée de nul résidu idéaliste, nous sommes arrivés à considérer le magnétisme érotique comme notre support insurrectionnel le plus valable.

Il est évident que pour arriver à cette conclusion d'ordre général, notre position envers l'amour s'est développée d'une manière inouïe. Cette position implique tous les états de l'amour connus jusqu'à nos jours, mais elle réclame, en même temps, la négation dialectique de ces états. »

Ce qui oppose les dadaïstes et les surréalistes dans leurs conceptions du hasard, c'est que d'un côté il a une fonction nihiliste, démontrant par la facétie scandaleuse la valeur nulle des significations, et de l'autre, une fonction structurante. Le hasard objectif, conséquence détournée de l'hypothèse de l'inconscient, est maintenu par Luca et Trost. Cependant, la manière d'investir le champ de l'érotisme est liée à celle de Breton:

« Nous acceptons, mais nous dépassons, du moins théoriquement, tous les états connus de l'amour: le libertinage, l'amour unique, l'amour complexe, la psychopathologie de l'amour. »

Une prise de distance par rapport aux moyens de sonder l'érotisme est prise.

« Nous proclamons l'amour, délivré de ses contraintes sociales et individuelles, psychologiques et théoriques, religieuses ou sentimentales, comme notre principale méthode de connaissance et d'action. Son exaspération méthodique, son développement sans limites, sa bouleversante fascination, dont nous avons déjà franchi les premières étapes avec Sade, Engels, Freud et Breton, offrent les éclats monstrueux et les scandaleux efforts qui mettent à notre portée, et à celle de tout révolutionnaire, les moyens d'action les plus efficaces. »

L'érotisme est, comme chez Bataille, un mode de connaissance du réel, en tant qu'il fait appel à des expériences bouleversantes. La mention de Sade fait état d'une recherche poussée. Mais ils ajoutent pour clarifier leur propos:

« Nous savons depuis longtemps que l'essai de graduer, pour des raisons d'opportunité, notre opposition envers le monde extérieur, finit toujours par se tourner contre nous. C'est la raison pour laquelle nous voulons enchaîner notre position révolutionnaire historique à notre position révolutionnaire contre la nature, rétablissant ainsi d'une manière favorable, les rapports nécessaires entre le désir et l'univers, considérés de point de vue cosmologique.

Nous nous rendons compte, plus que jamais, que toute révolution de classe doit être *doublée* concrètement d'une révolution contre la nature. »

C'est alors que la révolution surréaliste se retourne contre le surréalisme en retournant la psychanalyse contre elle-même: en choisissant de nier les déterminismes admis par la connaissance scientifique de l'époque, dans le sens de la création d'une position intentionnelle nouvelle, qui ne soit certes que la négation du déterminisme mais une position nouvelle en tous cas, Gherasim Luca et Dolfi Trost donnent le fondement de l'étude de Deleuze et Guattari effectuée dans *Anti-Oedipe*:

« La nécessité de découvrir l'amour, qui puisse bouleverser sans interruption les obstacles sociaux et naturels, nous mène à une position *non-oedipienne*. L'existence du traumatisme natal et des complexes oedipiens, tels qu'ils ont été découverts par le freudisme, constituent les limites naturelles et mnésiques, les plis inconscients défavorables qui dirigent, à notre insu, notre attitude envers le monde extérieur. »

C'est l'application des schémas psychanalytiques à la vie réelle qui est ici contestée, dans son application aux dispositifs socio-politiques de révolution qui peuvent être institués par l'art, comme le montre la suite:

« Grâce aux mouvements révolutionnaires, la position du père a été fortement ébranlée, tant dans ses aspects directs, que dans ses aspects symboliques. Mais les vestiges castrants du traumatisme natal n'en persistent pas moins, soutenus d'ailleurs par la position favorable au frère que les mouvements politiques ont soutenu, et qui n'est, elle aussi, qu'une des formes que revêtent les complexes initiaux. »

En se proposant d'agir sur la structure oedipienne, Luca donne une base psychologique à la possibilité effective d'une révolution perpétuelle des mœurs:

« Les nécessités de la révolution réclament l'extension de l'attitude non-oedipienne sur un plan général (*Gherasim Luca: Premier manifeste non-oedipien*) concernant la position infra-psychique des révolutionnaires dans leur lutte immédiate. Aussi longtemps que le prolétariat gardera en lui les complexes fondamentaux initiaux que nous combattons, sa lutte et même sa victoire seront illusoire, parce que l'ennemi de classe restera caché, à son insu, dans son sang. »

Ce qui rend possible, à l'intérieur du surréalisme, un changement théorique majeur, portant précisément sur la nature des phénomènes mentaux désignés sous le nom de rêves:

« Notre position envers les rapports du conscient avec l'inconscient, tels qu'ils ont été mis à jour par le rêve et la psychanalyse, subit un changement dialectique, dû à notre attitude générale envers la réalité.

L'opposition mécanique qu'on nous montre exister entre le conscient et l'inconscient, en faveur de ce dernier, ne se pose plus de la même manière, à l'instant où nous nous situons réellement sur une position antagoniste. Vu que l'inconscient continue de garder, partiellement, des traces mnésiques régressives, dans une oniromancie obsessionnelle (*Trost: Vision dans le cristal*) nous nous opposons aux rêves, considérés comme les symptômes inconscients les plus révélateurs, lorsque le contenu manifeste de ces rêves conserve des restes diurnes réactionnaires. »

Et c'est l'occasion pour eux d'attaquer violemment la production surréaliste telle qu'elle apparaît dans l'histoire de l'art, c'est à dire de manière marchande: c'est pour sa valeur d'échange que les procédés artistiques sont perpétués et perfectionnés, il faut les renouveler de manière à échapper au marché selon Luca et Trost, comme le montre ce qu'ils avancent de la réutilisation perpétuelle des contenus de rêves:

« L'acceptation de tout rêve, même à contenu réactionnaire, pour l'unique raison que c'est un rêve et un symptôme de l'inconscient, et par conséquent l'acceptation de certaines scènes oniriques, telles les scènes de répétition ou de castration sociale, qui contredisent nettement nos positions idéologiques conscientes, nous conduirait à un tabou, que seule une position mécaniciste peut tenter de cultiver. »

C'est pourquoi il faut abolir le déterminisme par l'intentionnalité. Faire jouer sa liberté de manière à rendre possible une adaptation individuelle au monde qui relève de l'extraordinaire en permanence. Pour cela, tous les moyens sont bons:

« Recherchant en même temps le fonctionnement onirique dans la vie diurne, avec toutes ses conséquences explosives, nous nous rapprochons de la confusion complète de l'existence diurne et de l'existence nocturne, par la négation de leur séparation artificielle, dont seuls le somnambulisme, l'automatisme et quelques autres états exceptionnels nous en ont offert les premiers degrés. »

Sont considérés aussi comme des moyens, d'une autre façon, les productions artistiques, qui sont les réalisations de l'imagination. Leur programme est vaste et ouvert:

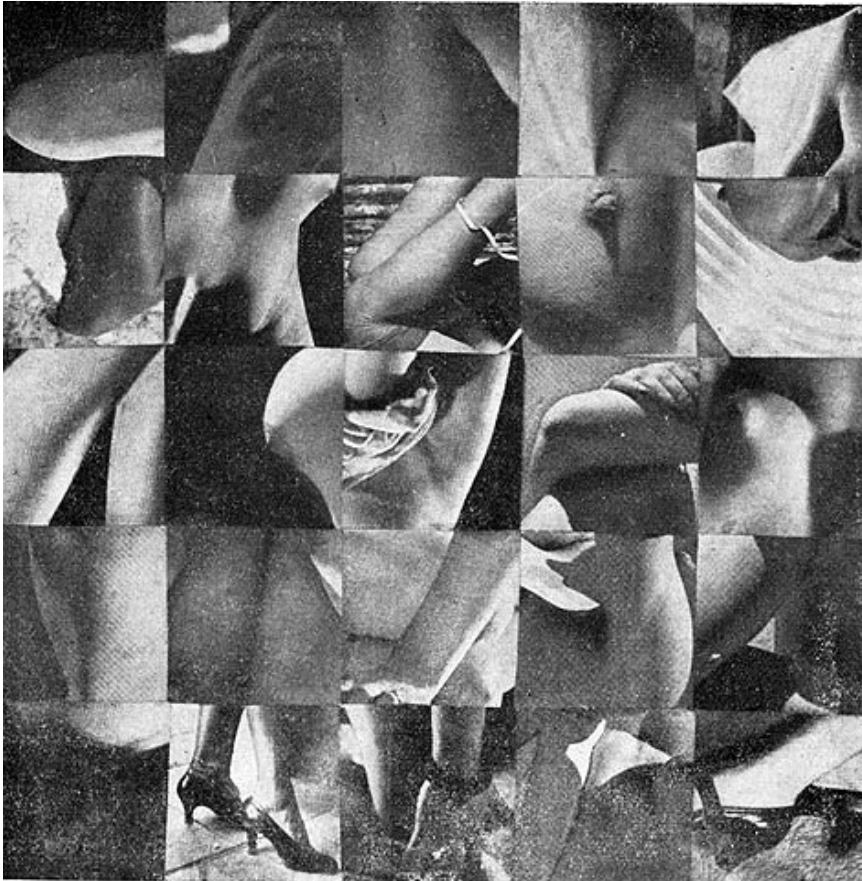
« Nous avons repris le problème de la connaissance par l'image (*Trost: Le profil navigable*), en établissant une distinction nette entre les images produites par des moyens artistiques et les images dues à des procédés scientifiques, strictement appliqués, tels que l'action du hasard et de l'automatisme. Nous nous opposons à la tendance de reproduire, symboliquement, certains contenus théoriques valables à l'aide de techniques picturales, et nous pensons que l'inconnu qui nous entoure trouve, dans les images indéchiffrables, une matérialisation bouleversante au plus haut degré. La peinture surréaliste, acceptant en général, jusqu'aujourd'hui, les moyens reproductifs picturaux, trouve la voie de son épanouissement dans l'emploi absurde de procédés aplastiques, objectifs et entièrement non-artistiques. »

Ne céder sous aucun prétexte au laisser-aller qui rendrait les productions utiles ou

fonctionnelles à un degré social de masse. Par contre, la création qui dérive de ces principes met en scène de manière évidente le principe de libre agencement des contenus:

« Parmi les nombreux procédés que nous avons trouvés, certains ont été présentés partiellement, à l'occasion d'une exposition, en janvier 1945, et ils ont été sommairement décrits dans une *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*. »

Les cubomanies sont des compositions réalisées à partir d'images débitées en bandes puis en carrés, réagencées au hasard. Le but n'est aucunement de faire jouer la volonté dans la composition, puisque les images détournées proviennent du patrimoine collectif; les cubomanies sont réalisées sans volonté de construire du sens. La seule signification qu'elles ont est celle d'une négation du sens, de l'aptitude à faire sens. Voici un exemple de cubomanie:



D'autres techniques sont présentées, ainsi que des concepts déduits de la double négation:

« Poussant l'automatisme jusqu'à ses limites les plus concrètes et absurdes (*le surautomatisme, le talisman-simulacre*), objectivant d'une manière ininterrompue le hasard et l'obligeant à renoncer à son caractère de rareté provenant de la découverte de l'objet trouvé (*l'objet objectivement offert, la graphomanie entropique*), nous écartons l'idée insupportable de ne pouvoir le capter toujours. Mettant en relation continuelle l'automatisme et le hasard (*la graphomanie entropique, la vaporisation*), aggravant la déchirante antinomie du sujet et de l'objet, et accélérant, à l'aide du simulacre, de l'artifice, de la voyance active et du désespoir théorique, sa solution révolutionnairement dialectique par la mise du sujet dans une position réceptive de qualités onirique (*les mouvements hypnagogiques, tableaux peints les yeux fermés*), ou de qualité médiumnique (*l'objectanalyse, interprétation de quelques objets dans un état de léger somnambulisme provoqué par eux*), nous avons arraché de nouvelles contrées au monde objectif. »

Le surautomatisme, notion intéressante, fait passer Luca et Trost de la libération de l'inconscient freudien mobilisé par les surréalistes à la pratique de l'inconscience. Cette inconscience, seule possibilité artistique réelle de l'époque selon eux, participe du postulat dadaïste que les représentations ne se fabriquent pas en vue de signifier leurs référents; par *Le mouvement du liquide en bas d'une surface verticale*, ils font appel à la théorie biomathématique de D'Arcy Thompson, qui cherche à montrer la parenté des



formes vivantes. L'infinie variation qu'implique la chute libre de la goutte d'encre sur une feuille blanche, appliquée comme principe artistique, est un principe de création aussi constructif que le sens qu'il mobilise est destructeur.

Mettre à profit les sciences, c'est déjà en 1945 recourir à l'utilisation, même forcée, des machines:

« Utilisant des procédés pathologiques (*échographie, stéréotypie*), et mettant à la portée du fonctionnement réel de la pensée des appareils mécaniques, tels le pantographe et la machine à couper le papier (*la pantographie, la cubomanie*), nous essayons de surmonter la froideur de la causalité universelle. »

Voici le point problématique: la valeur d'utilité de la causalité doit, en dernier recours, être rejetée dans l'engagement téléologique auquel elle engage. Ce rejet de la causalité, présent chez Sade comme le souligne Maurice Blanchot dans *Sade et Restif de la Bretonne*. Il cite le personnage de Juliette, dans *La nouvelle Justine*, qui réfléchit à l'impasse que représente l'athéisme par sa dimension dogmatique:

« La nature, dit-elle, n'a pas plus de vérité, de réalité ou de sens que Dieu même; « Ah, garce! Tu me trompes peut-être, comme je l'étais autrefois par l'infâme chimère déifique à laquelle on te disait soumise; les causes sont peut-être inutiles aux effets... » Ainsi disparaît la nature, bien que le philosophe eût mis en elles toutes ses complaisances et qu'il lui eût été très agréable de faire de la vie universelle une formidable machine de mort. »

(p 53)

Dans le matérialisme tel qu'il est éprouvé par Sade, on constate déjà l'accusation de dogmatisme que la science doit sans cesse se faire à elle-même pour évoluer: le modèle « naturel », qui met pour Sade en jeu les éléments de physiologie auxquels son époque lui donne accès, n'est pas digne de plus de croyance que le modèle théologique dont l'athéisme voulait sortir.

C'est cet accord critique avec la science qui est arborée en conclusion de *La dialectique de la dialectique*, dans la mesure où celle-ci peut être source d'inspiration, mais aussi parce qu'une cohérence culturelle rend nécessaire l'exploration par l'art des réalités possibles et effectives impliquées par les découvertes scientifiques.

La théorie exposée donne lieu à des tentatives directes de dynamisation des rapports entre connaissance et création:

« Encore séparés les uns des autres, nous songeons à l'accord secret qui doit exister entre le rêve et la quatrième dimension, entre la luxure et les mouvements browniens, entre le regard hypnotique de l'amour et l'espace-temps. D'accord avec la science dans ses aspects attractifs et cryptesthésiques, le mouvement surréaliste bouleverse, en même temps, sa rigidité mathématique, avec l'assurance qui rappelle les voyages des somnambules vers l'intérieur de leur propre mystère, identifié un instant au destin secret

de l'humanité.

Traversé jour et nuit par une suite infinie de négations de plus en plus irritantes, de plus en plus précieuses et dévorantes, l'inégalable instrument de conquête qu'est le matérialisme dialectique exalte follement notre insatiable faim de réalité, et mord féroce ment la chair noire et captive de l'homme.

Couverts de sang, ses os palpitants paraissent maintenant de longs cristaux suspendus. »





## **5 -L'exemple des psychotropes**

Ce qu'on appelle l'imaginaire, et qui n'est autre que la faculté générale à tirer des conséquences hypothétiques de postulats abstraits, se doit d'être illustrée par d'autres expériences que celle du rêve. En effet, la pensée divagante est de même capable de suggérer le développement d'un élément saugrenu, ou la prolongation du cours normal des choses dans un état de fait fictif.

Mais il est rare que le contenu ainsi produit acquière une autorité suffisante sur la conscience pour que la simulation se fasse sans ironie, ou sans l'intervention d'aucun retour critique.

Si ces chaînes de pensées hypothétiques propres à l'état d'éveil sont contraintes d'une manière ou d'une autre, il faut que ce soit par l'action du système nerveux lui-même, car on ne se contentera pas de l'affirmation psychanalytique selon laquelle l'esprit, de manière à sauvegarder son intégrité, "refoule" certains contenus mentaux. Les dispositifs de contrôle pesant sur la conscience, pour être expliqués clairement, doivent être décrits dans leur activité physiologique.

La cohérence du système représentationnel mis à la disposition de l'individu par son système nerveux, lors de l'éveil, peut en effet être mise à mal. Dans ce cas on parle généralement de folie, ou plus précisément on détaille les symptômes les plus saillants de manière à diagnostiquer un état maladif connu.

S'il peut sembler évident d'avancer que l'incohérence fréquente ou continue des pensées d'un individu lui portera très probablement préjudice, on peut moins aisément dire sans susciter la méfiance que l'état normal de l'esprit n'est qu'un idéal construit par la science, par la culture bénéficiant de la science. En admettant que la normalité ne tienne qu'à la faculté de réprimer l'incohérence, on dote pourtant d'une conséquence importante l'hypothèse du libre agencement des contenus: la conscience peut rendre cohérent n'importe quel ensemble de contenus. Toute explication de la coïncidence entre les événements psychiques et les événements réels sera justifiée par l'esprit.

Pourtant, les contenus ne seront librement agencés qu'intérieurement, et toute tentative d'extériorisation passera avant tout par la représentation d'un ensemble d'informations en tant qu'il est signifiant. Librement agencer des contenus de manière ouverte, en société, c'est être fou, ou c'est faire de l'art.

Commençons par affirmer qu'une infinités de dérivés du principe d'agencement libre, socialement dotés d'une fonction, sont omniprésents sous la forme de l'humour, de superstitions diverses, ou plus institutionnellement sous celle de la décence. Manipuler des éléments sémantiquement décréétés valables est l'activité principale de l'esprit, dans le sens où c'est leur donner du sens que de les ordonner. Il faut pouvoir expliquer quels

mécanismes neuronaux permettent à l'esprit d'ériger ainsi un ensemble vague de stimuli en croyance intuitive.

Or, dans la tentative d'analyse attentive des enjeux physiologiques des pathologies de l'esprit qui a été menée au XXe siècle, on ne peut dissocier clairement les efforts en vue d'une thérapeutique chimique efficace et ceux en vue d'une topologie précise du cerveau «aliéné». Cela revient à dire que les avancées de la médecine, qui put dès le XIXe siècle justifier de manière rationnelle l'utilisation d'un produit dans le but de guérir, ont mené à la recherche de nouvelles substances, synthétiques, qui par leur action amèneraient une amélioration à l'état des individus psychiatriquement atteints. Témoin de l'enthousiasme créateur qui procédait à ces expérimentation, Henri Michaux par ses recherches nous permettra d'analyser, à l'extérieur du débat proprement surréaliste, la manière dont au XXe siècle les ponts entre art et science ont été bâtis, puis comment ils furent utilisés.

Henri Michaux, en tâchant de situer une démarche artistique dans l'utilisation de molécules psychotropes, va dans le même sens: toutes les micro-pensées mises à jour par la mescaline, qu'il tâche d'exprimer, si elles sont impossibles à retranscrire sous forme écrite ou dessinée, ont néanmoins un degré donné de réalité: c'est en tant qu'expériences perçues et vécues qu'elles sont le plus réelles. Les tentatives de *dessin sismographique* en sont la seule représentation possible. Son hypothèse, lorsqu'il étudie la mescaline, est qu'elle intègre des rythmes de pensée à la pensée; tout ce qu'il est possible de montrer, pour donner une représentation de cet état mental, ce sont des ondes musculaires, résultant du caractère rythmique de la pensée. Des fragments de mots écrits (misérable miracle) aussi vite que possible pour ne pas perdre de vue ceux qui les succèdent seront aussi de bons exemples pour parler d'agencement libre de contenus informationnels. Le résultat plastique est lié à l'expérience psychologique qui en est la cause, cependant il n'en est quelque part que la conséquence: ces contenus mentaux seront transposés aussi spontanément qu'il est possible de le faire, et pourtant il est parfois difficile pour l'auteur lui-même de retrouver le sens qu'un élément particulier avait pour lui lorsqu'il a entrepris d'en laisser une trace.

Jean-Pierre Martin, auteur de sa biographie, précise le contexte biographique dans lequel cette recherche s'est manifestée chez Michaux:

« Oui, ce qui se joue à la fin des années 50, c'est le désir de déclencher une autre guerre en soi, un autre arrachement, de précipiter une nouvelle multiplication de l'identité contre le soi artificiellement unifié, d'atteindre par d'autres moyens des états extraordinaires, rares, extrêmes, proches de la folie, et de les retranscrire. »

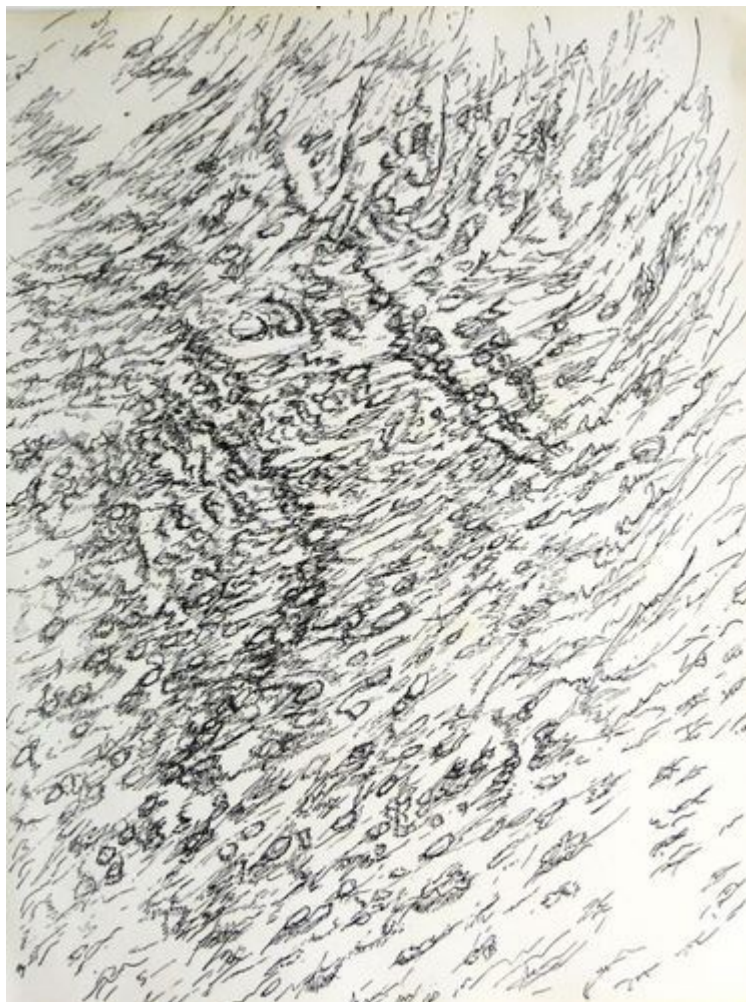
(p 513)

Avant de procéder à l'étude détaillée de *Connaissance par les gouffres*, profitons des renseignements que nous offre la biographie de Michaux pourraient nous apporter:

« Dans ce contexte, la mescaline proposera une autre accélération, un régime de vitesse et de vibration pour un autre savoir au sens de Michaux, le savoir d'un « infini turbulent » dont les « enseignants » seront les perturbations de l'esprit et ses dysfonctionnements. Et encore, une autre écriture, à un moment où précisément l'élan semblait plus difficile. Car ces « aliénations expérimentales » approfondiront sans aucun doute les désirs essentiels de l'expérience poétique – échapper aux limites du moi, du corps, du temps et de l'espace – mais elles requerront aussi des procédures inédites: une écriture sismographique pour une part libérée de l'intention esthétique, à quoi s'agrègera un commentaire quasiment didactique, souvent proche en tout cas de l'essai, du traité ou de la description clinique. »

(P 514)

Voici quelques exemples des dessin sismographiques de Michaux:



Dans la vitesse du mouvement, Michaux atteint des points de saturation graphique qui évoquent en effet de multiples formes. Il est possible de projeter n'importe quel contenu signifiant dans les circonvolutions de ses dessins, mais ces réalisations ne procèdent que



de l'intention de lâcher prise face aux attaques ressenties par l'esprit au cours de l'expérience psychotrope.



Le degré d'investissement machinique de Michaux, le caractère fondamentalement moteur de son intention graphique, rapprochent ses productions des images produites par les outils de recherche médicale.

Il fallait que Michaux choisisse un moyen privilégié pour explorer le cerveau, et parmi les drogues auxquelles il a accès il opte pour la mescaline pour les raisons suivantes:

« HM cherchait un psychotrope qui ne démobilise pas et qui permette une approche de la folie, un psychotrope qui active le « merveilleux normal ». Ce qui l'attira particulièrement dans la mescaline, c'est qu'en principe elle n'abattait pas son homme. Elle donnait des visions, elle transportait. C'était, à l'opposé de l'opium, un modificateur de conscience. Mais il voulait en même temps une expérience radicale, une dépossession. Or la mescaline, il le savait, était bien plus violente que le haschich. »  
(p 515)

Et c'est ainsi que Michaux se détermina à expérimenter la psychotropie dans un contexte d'expérimentation médicalement orientée:

« La première expérience fut programmée comme un sommaire de la NRF. Jean [Paulhan] avait recueilli toutes les informations nécessaires auprès du psychiatre neurologue Ajuriaguerra, Espagnol d'origine basque, réfugié en France depuis la guerre d'Espagne, lié à Ferdière et à Henri Ey. Il s'était renseigné aussi auprès de Théodore Alajouanine, un neurologue spécialiste de l'aphasie:

« Alajouanine nous conseille 1) de ne prendre pour la première fois qu'une demi-dose; 2) d'être plutôt trois que deux (et plutôt deux qu'un) ; 3) de nous assurer par avance

une journée de calme et d'isolement parfait. [...] La mescaline sous sa nouvelle forme (LSD 25 Sandoz) produit son effet en principe après une heure. Mais l'effet peut durer cinq ou six heures [...] J'ai aussi de l'ancienne mescaline (celle de H.) Mais elle ne produit qu'après 6 à 10 h un effet moins sensible que la nouvelle. »  
(p 517)

« Le premier abîme, ce fut avec la mescaline, et assez vite, qu'il avait été approché. On était en juin 1955. C'était la quatrième expérience: « Une erreur de calcul fit que j'avalai le sextuple de la dose suffisante pour moi. Je ne le sus pas tout de suite. » Alors, le misérable devint « l'effroyable miracle ». Le chapitre de *Misérable miracle* s'intitulera: « Expérience de la folie ». N'était-ce pas justement ce risque-là qu'il cherchait? Sans qu'il l'ait programmée, l'erreur de dosage était une station nécessaire, même s'il fallait en passer par l' « horreur », l' « atroce » (ce sont ses mots). »  
(p 519)

Michaux dénonce l'impossibilité de représenter, c'est à dire de recomposer les chaînes de pensée dont la conscience croit être entièrement en charge lorsqu'elle est sous l'effet de psychotropes. Pour donner une mesure des pensées qu'il rencontre alors, il invente des systèmes de notation, qui lui permettent de garder trace des grands axes, déjà nombreux, des délires qu'il subit. Le fourmillement des contenus est désigné par une unification des ensembles qu'ils forment en significations:

« Toute drogue modifie vos appuis. L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être. Ils cèdent. Une vaste redistribution de la sensibilité se fait, qui rend tout bizarre, une complexe, continuelle redistribution de la sensibilité. Vous sentez moins ici, d'avantage là. »  
(p 9)

Ce que Michaux a choisi de laisser prédominer dans son approche des drogues n'est pas la modification sensorielle impliquée par la psychotropie, mais bien plutôt la manière dont une sensation altérée entre en jeu dans le système de la perception. Il est question de savoir si sa perception, lorsqu'il est sous hallucinogènes, fait sens. Pour indiquer dès l'abord en quelle mesure c'est le cas, Michaux nous invite à considérer les psychotropes comme des opérateurs chimiques, dont l'effet est principalement de décaler la perception: celle-ci ne pourra être dite fautive, car elle consiste en un accès de la conscience à une expérience psychophysiologique.

Ce qui se présente comme une dépersonnalisation intentionnelle commence dans le décalage qu'une prise de drogue entraîne entre la perception et la conscience. Une méfiance particulière est en jeu, dont le produit tiendra dans la qualification par le sujet de ce qu'il perçoit. Si Michaux parle de « redistribution » de la sensibilité, c'est bien qu'il est patent pour lui de sentir que le liage des sensations aboutissant à sa perception est différent en intensité à l'habitude de l'esprit. Ce ne sont donc pas les changements

au sein du sujet, ni les changements dans sa représentation du « monde », mais le changement des rapports entre le sujet et son monde qui intéresse Michaux. Cette pensée intéresse donc la *fabrication des mondes* de Nelson Goodman, puisque c'est la faculté à en fabriquer qui est ici remise en cause. La valeur de vérité d'un monde tient en l'utilisation qui en est faite, et sa pertinence dépend du système intentionnel dans lequel il est inséré.

« Ce n'est plus à vous que vous aboutissez, et la réalité, les objets même, perdant leur masse et leur raideur, cessent d'opposer une résistance sérieuse à l'omniprésente mobilité transformatrice. »

(P 10)

Ce qui change, dans les rapports entre le « monde » (ou « la réalité ») et le sujet, concerne les mécanismes sélectifs en jeu dans la perception; une censure implicite se fait par le système nerveux, et par les appareillages sensitifs, jugeant vers quels objets ou événements l'attention doit être focalisée. Cette censure attentionnelle, Michaux la décrit comme « résistance ».

Dès lors, on peut dire qu'il est capital pour lui de considérer la représentation du monde utilisée par l'esprit comme une réalité d'une fragilité inouïe, non seulement capable de s'absenter (donc pas constante) mais déterminée par une intentionnalité discriminante, donc n'offrant qu'une vision extrêmement partielle de la réalité.

On peut y voir une critique du sentiment de réalité, et l'affirmation que le réel n'est jamais fixe, contrairement aux représentations. Cependant c'est avant tout l'occasion pour Michaux de mettre en jeu sa conception des psychotropes: ce sont des opérateurs chimiques décalant la perception *dans le sens* de la désactivation de certains centres habituellement stimulés. Dans le sens de Nelson Goodman, on parlerait alors de *contrefactualité*: les psychotropes privent le système nerveux de l'utilisation de certains de ses mécanismes, et le prive ainsi du retour sur lui-même qu'il est habitué à adjoindre aux flots perceptifs. Si le retour est perturbé, il y a lieu de croire que la perception elle-même, mais il s'agit alors de la manière dont la perception se perçoit; or il est peu crédible au premier abord de dire qu'une perturbation perception peut aboutir à une clairvoyance de la conscience sur les mécanismes perceptifs. C'est pourtant ce que va soutenir Michaux, en instituant dans la vitesse de pensée propre à la psychotropie la conscience de certaines réalités ordinairement inaperçues.

« Je parlerai surtout de la *mescaline*, plus spectaculaire que les drogues d'autrefois, nette, brusque, brutale, prédestinée à démasquer ce qui, dans les autres, reste enrobé, faite pour violer le cerveau, pour « donner » ses secrets et le secret des états rares. Pour démystifier. »

(P 10)

Dans l'étude des différentes molécules auxquelles il a accès, Michaux privilège donc le produit qui donne la plus grande impression de lucidité. Peut-être est-ce lié aux propriétés stimulant le système visuel dans la mescaline; en tous cas c'est l'outil qu'il juge le plus propre à « violer » le cerveau, c'est à dire le désolidariser génétiquement de ses mécanismes. C'est ainsi qu'il est possible d'avoir accès à certaines sensations, organisées dans un mode perceptif différent de celui qui, « normal », donne naissance à la dimension habituelle de la perception consciente.

Et la finalité de cette démarche est la « démystification »: non seulement désacralisation des mécanismes mentaux, des modes d'assemblages d'informations, mais aussi construction d'un domaine de connaissance propre. Ce que Michaux appelle *connaissance par les gouffres* est une *noétique* à part, celle qu'il n'est possible de construire qu'avec l'aide d'opérateurs contrefactuels. La valeur de vérité de la connaissance ainsi produite n'est pas posée comme un absolu, car elle sert justement à contester le caractère absolu que la conscience octroie d'ordinaire à ses représentations.

« A la stimulation excessive, l'appareil visuel répond en brillances, en resplendissements, en couleurs outrancières qui heurtent, qui, brutales et vulgaires, composent des ensembles qui heurtent, comme votre cortex visuel est présentement heurté et brutalisé par le poison envahissant.

Et vous rencontrez multitude. Une foule apparaît, de points, d'images, de petites formes, qui très, très, très vite passent, circulation trop vive d'un temps qui a une foule énorme de moments, qui filent prodigieusement. La coexistence de ce temps aux moments multiplés avec le temps normal, pas entièrement disparu et qui revient par intervalles, oblitéré seulement en partie par l'attention portée sur l'autre, est extraordinaire, extraordinairement déréalisante.

La coexistence aussi de l'espace aux points innombrables (et tous très « détachés ») avec l'espace à peu près normal (celui autour de vous que vous regardez de temps à autre), mais comme noyé et en sous-impression, est pareillement et parallèlement extraordinaire. »

(P 11)

La valeur noétique d'un produit psychotrope tient ainsi dans sa « portée déréalisante »: c'est parce qu'une drogue défait la réalité qu'elle est appréciable, l'expérience que Michaux préfère est décidément celle qui consiste à espionner l'esprit, pour le voir agir. Mais un esprit qui s'espionne peut, en une certaine mesure, se sentir espionné, et ce type de régression à l'infini est de fait une pente habituelle dans l'utilisation d'hallucinogènes.

On peut être très heureux de constater qu'en allant vers le produit qui lui laissait le plus de lucidité, Michaux a relativement écarté de sa perspective ce type de cercles de pensée improductifs, relevant de la paranoïa.

Ce qui ressort de cette lucidité ressentie est l'idée de la « coexistence » des mondes; la perception hallucinée n'est pas liée de manière automatique avec le substrat de réalité

que le sujet *sait* persister sous l'infinité d'impressions charriées par sa conscience au travail.

C'est pourquoi il dit que le temps unique, normal, fluide, *habituel*, est coexistant à l'infinité de moments, et c'est pourquoi l'espace semble rester plaquer aux confins du champ visuel; il semble que Michaux considère quelque part comme parasites les objets perceptifs hallucinés. Peut-être en tant qu'il n'est pas adapté à une situation réelle d'en faire abstraction: si l'espace est invisible, les dangers pour le corps peuvent augmenter, à moins de considérer des cas comparables au somnambulisme en ce que le sujet ne se base pas sur ses perceptions pour orienter intentionnellement ses actes au premier chef.

« L'excitation anormale rayonne. Hyperacuité. L'attention prodigieusement présente, au comble de ses possibilités capte anormalement vite et clairement. Le pouvoir séparateur et appréciateur augmente dans l'oeil (qui voit les plus fins reliefs, les rides insignifiantes), dans l'oreille (qui entend et de loin les bruits les plus légers et que blessent les forts), dans l'entendement (observateur des mobiles inapparents, des dessous, des plus lointaines causes et conséquences ordinairement inaperçues, des interactions de toute sorte, trop multiples pour être dans d'autres moments saisis à la fois), enfin et surtout dans l'imagination (où passent des images visuelles, avec une intensité inconnue, par dessus la « réalité », laquelle faiblit et s'amenuise) et, *last but not least*, dans les facultés paranormales révélant parfois au sujet le don de voyance et de divination. »

(P 12)

Il est troublant de constater l'absence de limite entre croyance et perception qui joue dans une expérience comme celle décrite par Michaux: l'observation des « mobiles inapparents » peut très bien être assimilée dans son principe à un processus d'hypothétique qui adjoindrait la création inductive de mobiles inexistantes à la déduction causale d'une série d'objections dont la valeur de vérité ne serait, du fait de la vitesse du raisonnement, déjà plus contestable.

Cependant, nous resterons avec Michaux dans l'idée qu'un certain type de connaissance est ainsi produit; cependant, l'assimilation du domaine paranormal à celui de la perception nous poussera dès maintenant à dire clairement jusqu'où il est possible de soutenir, à l'heure actuelle, un propos comme celui-ci.

On sent par cette perspective divinatoire de l'étude des psychotropes qu'à un certain degré, qu'il est impossible d'estimer, Michaux est séduit par un fantasme. Une illusion naît du fait que sa conception des psychotropes érige l'état modifié de la conscience comme un ailleurs exotique. Et ce malgré l'avertissement d'ouverture de *Connaissance par les gouffres*:

« Les drogues nous ennuient avec leur paradis.  
Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.

Nous ne sommes pas un siècle à paradis. »  
(p 9)

Le projet de Michaux n'est pas, en atteignant une sorte d'extase chimique, de trouver de quoi sanctifier sa démarche, mais bel et bien de la justifier: c'est pourquoi il est à bien des moments contraint d'affirmer qu'il ne soumet pas son encéphale à ces processus chimiques par *plaisir*.

Cependant, on peut soupçonner quelque chose dans ce déni de l'expérience: une expérience réitérée sur soi par pure recherche, dans l'intention d'élaborer de nouvelles directions de création artistique? Cette manière de présenter sa démarche ressemble étrangement à ce qu'André Breton soutenait au sujet du surréalisme dans sa forme première: le statut esthétique lui est soi-disant retiré, l'intention étant de tendre vers des formes futures de l'art et de la vie qui n'existent pas encore. Cependant, vis-à-vis de la même position, nous aurons la même attitude, qui est un certain scepticisme. La levée des contraintes esthétique sur la production artistique est loin d'enlever toute trace de sensation esthétique chez celui qui découvre et parcourt une oeuvre. Pour peu qu'elle tende effectivement vers des pratiques artistiques inédites, en ce qu'elle procède de quelque chose qui n'a jamais été fait dans le but proposé, on doit croire à sa sincérité, et ne pas questionner le processus d'auto-affirmation en jeu dans sa génération. A la même époque que Michaux, Aldous Huxley écrit sur la mescaline, et même si leurs conceptions ne sont pas identiques, quelque chose sous-tend la parenté de leurs démarches: la décennie 1950 fut le passage de la modernité dans un monde consommable dans tous ses aspects; la diffusion des pratiques psychédéliques se fit de manière décisive dans la deuxième moitié des années 1960, mais on peut supposer qu'une démarche généralisée de consommation individuelle aboutit aisément à des tentatives de consommation efficiente, aux effets observables; les psychotropes sont un bon exemple du type d'objet qui peut se prêter à une telle fonction.

L'exclusion d'Antonin Artaud du mouvement surréaliste s'est de même faite pour un motif d'affirmation: selon Breton, il n'était pas assez désintéressé dans son art. Trop esthétique, trop conventionnel. Ce qui est, au sujet d'Artaud, relativement infondé. Pour Michaux, comme pour Breton, il s'agit de distinguer sa pratique, sa théorie, de celles des contemporains. L'affirmation par laquelle cette distinction est possible n'est pourtant formulée qu'à moitié.

Or, que veut montrer Michaux? Une fois encore, il veut montrer que les modifications subies par le rapport du sujet au monde est de nature à produire un domaine de connaissance propre. C'est pourquoi il faudra opérer de manière durable la distinction entre la conscience du sujet et ce qui, en la structurant la rend possible.

« Cet absurde-là et mille autres traits semblables n'ont vraiment pas l'air d'avoir leur origine dans l'intelligence, même retournée contre elle, même défoulant, mais dans quelque chose qui y est totalement étranger comme serait la mécanique. »

(P 14)

Que l'intelligence soit entièrement étrangère à sa mécanique est sujet à caution, mais au moins dans cette supposition, on trouve un point d'engagement théorique important: la stratification du sujet le rend hétéroclite, dans le sens où ses représentations, produites consciemment, sont indépendantes de ce que les processus qui les rendent possibles supposent de fonctionnel. On peut voir dans cette division entre conscience et mécanique un équivalent à l'hypothèse freudienne de l'inconscient, mais la place théorique qui lui est accordée est tout autre: il s'agit de montrer que le processus d'intoxication a pour conséquence typique de produire de la connaissance vraie, d'un genre spécifique. Mais de quel type de connaissance s'agit-il en fin de compte? Certainement pas d'une connaissance rationnelle, ni d'une connaissance formelle; plutôt une connaissance du type affectif ou émotionnelle, car l'impact de l'expérience psychédélique se fait principalement au niveau des impressions.

« N'oublions pas qu'on a avalé un toxique. Trop tentantes les explications psychologiques. Mettre de la psychologie partout, c'est manquer de psychologie. Un phénomène dans l'ivresse mescalinienne paraît sous-tendre un très grand nombre de caractères précisément les plus communs comme les plus saugrenus. »

(P 15)

Michaux confère à la mescaline le pouvoir de révéler le caractère arbitraire de la perception. Il nous charge de recevoir comme une indication précise l'égalisation des critères qui permettraient de juger de la valeur d'à-propos d'une pensée.

Puis, il continue:

« Incessamment, sous une forme ou une autre, il y manifeste sa présence. Ce sont les ondes. Est-il absurde de juger que des ondes cérébrales deviennent perceptibles dans certains états de violente hyperexcitation nerveuse?

Lorsque des ignorants de l'existence d'ondes cérébrales parlent eux aussi de vagues, de vaguelettes, d'ondulations, d'oscillations, qu'ils voient, qu'ils ont vues, faut-il croire qu'ils ne font que traduire visuellement une impression de flottement, opération du reste possible, qui ne remplacerait pas l'autre, mais s'y ajouterait, exemple entre des dizaines, des actions parallèles, en écho, en rappel, que l'on a l'occasion d'observer dans le trouble de la drogue? »

(ibid)

Toutes les substances psychotropes ont pour Michaux un point commun: elles sont des opérateurs contrefactuels de la pensée. Cela le pousse à parler de « la drogue » comme d'un phénomène uniforme, malgré les distinctions qu'il exploite dans ses expérimentations. Encore une fois, l'idée d'un exotisme propre à la toxicomanie est présente en sous-main.

Pour expliquer les « impressions de flottement » auxquelles est sujet l'individu à la



conscience modifiée, Michaux ne passe pas par quatre chemins: il établit un parallélisme strict entre les oscillations électromagnétiques de l'encéphale et les variations de la pensée. Cela lui permet d'expliquer le caractère vibratoire des productions réalisées sous psychotropes, de manière universelle: qu'on pense aux représentations colorées que donnent les utilisateurs d'Ayahuasca des mondes qu'ils explorent, c'est à dire de manière générale à l'art procédant d'une culture chamanique, ou aux exemples de Michaux (l'art architectural arabe), la théorie est que les réalisations physiques sont des imitations de ces états de flottement vibratoire.

Cependant, repensons aux recherches menées dans le domaine du rêve, au courant des années 1950, par Michel Jouvet: un parallélisme trop strict entre l'observation des mouvements convulsifs des globes oculaires et l'augmentation relative de l'activité électrique dans le cerveau au stade de sommeil paradoxal avait mené la science à supposer que les mouvements étaient liés à des stimuli visuels internes; il a été démontré depuis qu'aucune corrélation stricte ne pouvait être établie, et que le rêveur ne percevait pas visuellement ce que ses yeux lui « montraient ».

On peut se demander si, dans l'utilisation de psychotropes, ce qui s'apparente à la sensation de vibrations est lié d'une quelconque manière à une réalité électromagnétique.

D'un autre côté, Michaux reste assez lucide pour distinguer totalement ce qui est transcrit, « traduit », de l'expérience des psychotropes elle-même: ce qui est produit pendant la modification de conscience « s'ajoute » à l'expérience. Le sujet, en produisant quelque chose qui atteste de son état, supplémente à l'effet du produit ingéré l'utilisation qu'il en fait.

« Quant à moi, j'en apercevais de légères sinuosités, quand tout allait bien; de grands mouvements en écharpe, en lanières de fouets, en S, quand ça allait mal, avant les troubles graves ressemblant à la folie; es ondes en dents de scie au début de l'expérience, quand se déclenchait la première violence (à ce moment uniquement dans le visuel).

Enfin les arches et les ondes égales, amples, sinusoïdales, je les apercevais un peu avant les extases ou pseudo-extases. »

(P 16)

Comment Michaux dissocie-t-il ce qui « ressemble à folie » de ce qu'il appelle de son propre aveu « pseudo-extase »? Son entreprise de démystification est limitée par la conception fantasmatique qu'il a de la folie.

Encore faut-il ajouter, à la décharge de Michaux, qu'il se fie à l'état des connaissances à son époque: les moyens d'évaluation de l'activité cérébrale ont augmenté depuis, ainsi que le nombre d'expériences précises.

Il a été démontré depuis que l'assimilation des syndromes de psychose aux symptômes d'intoxication psychotrope; l'orientation médicale de sujets schizophrènes atteints à des

cures mobilisant l'activité de psychotropes est d'ailleurs ce qui nous poussera à distinguer, contre Michaux, la psychose de la psychotropie: outre le fait que les deux processus ne se contextualisent pas de la même manière dans l'existence d'un individu, des recherches ont montré que les dysfonctionnements provoqués par les psychotropes n'étaient simplement pas les mêmes que ceux à l'oeuvre dans les troubles psychiatriques graves.

Bien au contraire, il nous faudra trouver matière à défendre l'idée selon laquelle la psychotropie est un lieu de rencontre privilégié pour favoriser la communication entre un individu psychotique et un autre, qu'on diagnostique usuellement comme « sain ».

« Quoique moins nettes pour qui n'en a pas eu l'expérience, on trouvera des corrélations entre certains caractères anormaux des tracés électroencéphalographiques et certains caractères des ondes mescaliniennes. »

(p 17)

Pour dissiper le doute qu'il croit devancer, il établit un autre parallélisme: le tracé électroencéphalographique et l'objet de ses hallucinations visuelles; comment justifier l'utilisation d'un terme aussi vague? Il peut être difficile d'admettre que l'hallucination n'est pas suggérée par l'intérêt porté par le sujet pour un imaginaire médical mis en lien, de manière relativement aléatoire, avec des productions d'autres lieux, d'autres temps, dans lesquelles, s'il est indéniable que la notion de rythme joue un rôle important, rien ne peut attester que la pensée qui en fut la condition de possibilité pût s'apparenter à la notion scientifique d'onde. L'identité conceptuelle de l'onde chez Michaux est construite de manière relativement brutale; elle est néanmoins utilisée à des fins réellement expérimentales:

« Mais ce sont les caractères des ondes en général sur quoi il convient surtout de réfléchir. Si onde il y a, l'onde représente d'abord: *continuation*. Si l'on considère chaque élément semblable, elle est *répétition*. Si l'on considère son trajet qui coupe indéfiniment une droite imaginaire, elle est *oscillation*, *interruption rythmique*, perpétuelle *alternance*. C'est comme telle, qu'elle peut apparaître *mécanique*. Dans certains cas, ses *pointes* seules frappent, dans d'autres ce seront ses *ondulations*. Quand elles s'enchevêtrent, ce seront les *ornements* et festons périodiques qu'ainsi elles composent, ornements en mouvement. Dans d'autres cas, ce sera l'impossibilité d'être arrêtée. Ou son côté immatériel, ou encore son renouvellement, presque *identique*, à *l'infini*, sa monotone symétrie, sa perpétuité. On peut sans peine retrouver leur trace dans maint phénomène mescalinién, notamment dans les visions. »

(p 17)

Très nettement, Michaux avance de manière courageuse vers une opinion contestable parce que problématique: la conceptualisation de l'immatérialité d'une chose n'est

possible que par la répétition: différentes occurrences permettent de fonder la fabrication d'un modèle « immatériel ».

Le point important, c'est que l'immatérialité est atteinte comme la limite du cerveau, comme matière, alors qu'il pense. Autant dire que l'on n'est pas loin de l'opinion de Edward Burnett Tylor, dans *Primitive culture*, en 1871, avait avancé de la genèse des religions: seulement dans le rêve, donc dans l'absence de règles physiques et rationnelles, l'homme pût de manière réelle se voire confronté à des entités surnaturelles. La même théorie est formulée chez Schultes et Hofmann, qui ajoutent que l'utilisation de psychotropes peut provoquer des chaînes de pensées qui simuleraient l'absence de règles physiques et rationnelles de la même manière que le rêve.

« Ce n'est pas l'Orient qui donnait ces formes, si exagérément minces effilées. C'étaient les formes amincies qu'avaient vues et tenté de copier les architectes orientaux, persans ou arabes. »

(P 22)

Le statut de réalité de ce qui est perçu dans les états modifiés de conscience est en jeu ici, et il s'agit pour l'instant de voir ce que Michaux en a fait, en tant que contemporain et concurrent de l'entreprise surréaliste. Ce qu'il s'agit de mettre à jour, c'est à quel point l'entreprise surréaliste ne suffit pas à rendre compte de l'intégration de la science dans l'art comme elle a été pratiquée au XXe siècle; enfin, il s'agit de montrer que l'observabilité du paradigme utilisé, c'est à dire la manière évidente avec laquelle il est intégré à la production artistique, est une variable d'importance majeure dans la réception d'une oeuvre par une période culturelle donnée.

De ses contemporains utilisateurs de molécules psychotropes, Michaux n'a pas une idée extrêmement élevée:

« Pourquoi tous ont-ils la même imagination, c'est à dire, si peu d'imagination? « La mescaline élude la forme » (Havelock Ellis, cité par Rouhier, NDA), jamais définitivement celle-ci ou celle-là. Vous ne voyez pas. Vous devinez. Vous faites à la hâte (à cause de la vitesse de passage aussi) un *essai d'identification*. Précipité. Vous ne pouvez faire mieux. C'est tout de même surprenant, cette difficulté, malgré les couleurs si fortes.... Jamais (ou je me trompe fort) quelqu'un ne vit réellement d'objets, ni de monuments dans la vision mescalinienne. Formés de lignes ondoyantes, de points agités, espacés, ne faisant pas un bloc, ils n'ont jamais été vus, mais ont toujours été interprétés. C'est sur des points, des points en mouvement qu'on a accepté de reconnaître un objet, ou des murs, c'est sur des trames arachnéennes... moins qu'arachnéennes. »

(p 20)

Il y a quelque chose de contradictoire dans la présentation de la mescaline faite par Michaux: pourquoi s'étonne-t-il de la difficulté à reproduire une perception qui serait en elle-même une création spontanée? L'art pratiqué sous hallucinogènes a pour condition le bon déroulement d'une certaine simultanéité créatrice, ou plutôt causale: c'est en acceptant un certain rapport causal entre ses contenus mentaux et le contenu hallucinatoire que Michaux prétend apprendre quelque chose de ses expériences psychédéliques. Et c'est nécessairement en considérant comme acquis un certain rapport causal de production qu'un sujet sous mescaline peut se rendre capable de produire un travail plastique dont le but serait de représenter, peu ou prou, ce qui est perçu.

En contrepoint à cet étonnement de Michaux, il y a l'inestimable expérimentation théorique à laquelle il se livre: il avance que le contenu même des hallucinations, s'il est perçu comme relevant du sens visuel, n'est dû en aucun cas la perception visuelle mais à ce qu'on pourrait appeler une conception visualisante des variations psychologiques auxquelles inclinent les psychotropes. Opinion rare s'il en est parmi les toxicomanes, qui avancent les souvenirs qu'ils ont de leurs expériences psychédéliques comme si elles avaient valeur de vérité universelle; une complexité rare est ici à l'oeuvre, par laquelle Michaux tâche de tenir tête à une tendance illégitime de l'esprit, et qui conduit ce dernier à mélanger les niveaux sémantiques d'explication des faits.

Que la mescaline sape les appuis psychologiques de l'utilisateur, soit; mais qu'on n'aille pas orner le discours qui rapporte les visions d'une odeur de vérité absolue qu'elle ne mérite absolument pas. Si quelque chose comme ce qu'on appelle couramment le « sentiment océanique » est à l'oeuvre dans l'expérience psychédélique, donnant la sensation d'unité du monde et de convergence des multiples significations, d'où procéderait l'impression d'union avec la nature souvent rapportée, il se peut bien qu'il n'ait aucun lien avec les sens perceptifs tels qu'ils sont utilisés habituellement, si ce n'est ceux que tissent la conscience en cherchant à ancrer dans le réel le produit de la consommation de psychotropes.

« Les images mentales sont des tendances. Un carré est une tendance à être et rester carré conformément à un gabarit évoqué. Mais, dans la mescaline, l'image est un compromis entre sa tendance et la tendance ondulante ou érigeante de l'onde qui passe. »

(P 22)

Distinguer l'image visuelle de l'image mentale permet à Michaux d'expliquer la variabilité spontanée des formes perçues dans l'expérience de la psychotropie. Il profite de la force rationnelle d'une telle distinction pour imposer son hypothèse comme produit, et peut-être même comme facteur de la perception d'ondes électromagnétiques

dans la modification des états de conscience.

« Ainsi, un carré évoqué avec peine dans une phase de verticalité et d'érections se subdivisera en quantité de triangles à « pointes » aiguës, ou perdra des pans, deviendra octogone, lequel à nouveau, se partagera en triangles.

Quelle raison psychologique y aurait-il à ce comportement?

De même, comme dans les délires aigus et pour la même raison, une idée ne peut être maintenue en soi. Il y faut une sorte de modération intérieure (de modération ondulatoire). Si l'onde est forte, la pensée en est constamment dérangée, défaite, oblitérée. »

(ibid)

La rythmicité de la pensée est transcrite en perception visuelle par l'imagination, qui connaît des difficultés à revenir de la forte impression provoquée par les événements mentaux en jeu; des visions sont confondues à des conceptions d'une précision sans pareil, du fait de l'éclatante clarté dans laquelle elles sont mises à jour. Des sensations agréables transformeront en tendances les accidents de pensée qui mènent arbitrairement dans des délires ayant pour objet des parallélismes, des modifications sans fin, des suites infinies de modulation. De là à la division d'un objet en parties, il suffit d'un saut psychologique, d'un élan de foi en faveur d'une signification ayant émergé de manière arbitraire.

La pensée, sur un plan électromagnétique, peut être qualifiée par un certain degré d'équilibre vibratoire, et cependant, il n'est pas évident que de manière effective, la trop grande intensité sinusoïdale d'un état empêche qu'il coïncide avec la formation simultanée de pensées correspondant à la capacité attentionnelle du sujet.

« De ces impulsions alternatives, une est totalement « pour » sans une trace de « contre » ou de « douteux » (et toujours en pleine impétuosité.

Vous projetant dans le « pour » et l'autre parfaitement contre, ou au moins annulatrice, vous laissant sans désir, sans plus une trace de désir, dans un repos parfait (et, sans raison, absolument revenu du désir pourtant si extrême il y a un instant encore).

Seul, le résultat final est de l'ambivalence, mais jamais les deux impulsions ne paraissent ensemble, en un tableau les contenant toutes deux, en un mélange harmonieux ou inharmonieux. Il semble que cela soit impossible, contre nature. Les impulsions apparaissent séparées, successives, sans la plus petite trace de mélange. »

(P 28)

Et c'est avec ce même parti-pris démystificateur que Michaux pose le problème de la formation des idées; l'ambivalence semble prendre tant de place qu'elle laisse entrevoir le caractère réellement arbitraire des chaînes causales manipulées par l'esprit. La réflexion sur le rythme et sur l'alternance se poursuit donc dans une étude de ce qui fait varier la pensée d'un bord à l'autre; il s'agit du « ou malon » de Pyrrhon d'Elis, principe selon lequel le choix ne peut être déterminé par aucune tendance intentionnelle si la

pensée est menée jusqu'à son aporie. Réduire, au terme du raisonnement, à deux entités l'objet problématique, et n'être capable de favoriser rationnellement aucune des deux.

« Le moins qu'on puisse imaginer est un phénomène périodique affectant la cellule nerveuse, comme serait une succession plus rapide de polarisations et de dépolarisations.

La dualité est-elle toujours présente, la conscience est-elle un état oscillatoire, créant antagonisme dont le présent état n'est que l'accélération et l'amplification, mais telle que le système ne fonctionne plus, un choix concevable n'étant plus possible?

Dualité ici fanatique et pareille dans les vues de l'esprit. Un moment on voit l'aspect habituel, un moment après l'aspect mauvais, pervers, incorrect. L'un puis l'autre. Sans mélange.(...)Absolu non-mélange. Diabolique clairvoyance. »

(P 28)

Le caractère cruel d'une situation telle qu'aucun parti ne peut être pris intentionnellement est exprimé dans le mot « clairvoyance »: une aporie de la pensée, presque un paradoxe, qui peut éclore à tout moment si la pensée s'observe. L'analyse comme obstacle à l'action est érigée comme idéal de la production de vérité; un parallélisme sous-jacent est formulé, entre la lucidité et la sensibilité aux antagonismes, qui n'est pas particulièrement justifié dans le cadre de l'utilisation de produits qui causent typiquement l'impression de lucidité. En revanche, sous l'explication hâtive « imaginée » à l'aide des concepts de « cellule nerveuse » et de « polarisations », on a une piste d'étude des mécanismes effectifs de la pensée. Qu'il y ait parallélisme est incertain, mais étudier la pensée en termes d'activité électrique, et de mettre cela en lien avec ce qui dispose l'esprit aux choix qu'il fait dans l'élaboration de chaînes causales, est en tous cas original.

Nul doute que la licence poétique peut rendre compte des divers enthousiasmes qui ont pu mener Michaux aux limites de son propre raisonnement. Pourtant, il faut admettre que dans le projet de *Connaissance par les gouffres*, on trouve une méthode analytique qui a pour but d'apprécier les décalages entre le sujet, sa perception et son monde, de manière à produire des hypothèses de recherche viables. Et ce but est atteint, car la démystification à laquelle l'auteur se livre tout au long de l'ouvrage le mène à supposer la préparation musculaire nécessaire à l'élaboration de séquences motrices, à mettre en doute le statut de l'intentionnalité dans la production de séries causales, et à démunir entièrement l'aptitude à fabriquer des significations de son caractère effectivement véridique. La connaissance rendue possible par l'utilisation de psychotropes, c'est celle des gouffres, c'est à dire des décalages que remarque l'utilisateur entre son contenu perceptif et l'intensité significative propre à ce dernier. Michaux s'évertue à dire que les psychotropes incitent l'utilisateur à céder à des aberrations qui, pour lui, relèvent de la croyance mystifiée. C'est par manque d'appréciation des gouffres que ces utilisateurs obtiennent leurs « paradis artificiels ».

Mais chez Michaux, on ne peut s'empêcher de constater sa volonté de faire passer sa pratique des psychotropes pour une expérience de la psychose:

« Celui qui par la mescaline a été agressé, qui par le dedans, a l'état naissant et presque météoriquement a connu l'aliénation mentale, qui, devenu soudainement en mille choses impuissant, a assisté aux coups de théâtre de l'esprit après quoi tout est changé, qui, de façon privilégiée, s'est trouvé à sa débandade et à ses dislocations et à sa dissolution, sait à présent... Il est comme s'il était né une deuxième fois. »  
(p 117)

Or cela n'est pas utile, et nuit plutôt à sa démarche, en termes de crédibilité scientifique, que s'il avait maintenu des limites plus rationnelles à sa réflexion; cependant il est impossible d'imaginer qu'une telle avancée théorique puisse se faire sans nombre d'imperfections relatives à l'imprécision des affirmations de Michaux, qui sont en général dues à l'absence d'expérimentation sur les problèmes soulevés.

En contrepoint à l'utilisation qu'André Breton fait de la psychanalyse dans ses écrits, qu'il dote du caractère omnipotent qui lui permet d'établir des lois au sein de son mouvement artistique, le détournement des données neurologiques effectué par Henri Michaux fait donc figure d'une grande liberté de pensée. De manière continue, André Breton a utilisé la psychanalyse à des fins qui lui étaient propres, bien qu'étant implicitement suggérées dans la psychanalyse elle-même: la production de signification dans le quotidien. Une clé d'interprétation pour tout ce qui relevait de l'anormal était accessible, et d'aucuns en ont fait une usine de production d'objets d'art d'un genre nouveau. Tout faisant sens, rien ne pouvait les arrêter; et de fait rien ne les arrêta. La diffusion des thèses surréalistes dans toutes les couches de l'exploitation industrielle de l'art, de la publicité télévisée à l'infographie journalistique; les découvertes de Freud ont été utilisées par les surréalistes, puis transformées en principes d'asservissement par nécessité médiatique. Les rapports entre l'oeuvre de Michaux et le surréalisme sont multiples, mais ils n'ont jamais été des liens d'asservissement: l'esprit du temps était en faveur d'une étude du psychisme producteur de significations arbitraires.

Plus tard, à presque soixante ans, bien après les débuts théoriquement engagés du surréalisme, Michaux établit l'explication scientifique sans dogme comme une source possible de l'art. En quelle mesure les recherches de Michaux concernent-elles la création artistique? En tant que modèle du moteur de l'imaginaire, et donc en tant que version temporaire d'un état des lieux des connaissances d'un milieu culturel ancré dans le temps; sa position au regard de l'hypothèse freudienne de l'inconscient n'a pas besoin de s'exprimer de manière autoritaire pour justifier ses propos; en réalité, sa position n'est qu'esquissée tant il la mobilise peu.

Cela montre en tous cas qu'il considère l'explication des mécanismes comme autant, voire plus nécessaire que la considération d'une entité déterminant les actes du sujet de

manière efficace; ce que Michaux appelle les « appuis » de la sensibilité est autrement plus efficace causalement que l'inconscient personnel, puisqu'il s'agit des structures cytoarchitectoniques de l'esprit. Non pas le bagage de déterminations culturelles et personnelles, mais ce dans quoi ces dernières s'inscrivent: les gouffres de la sensibilité, c'est à dire la condition de possibilité de toute signification.

« Anomalie sournoise, non plus la modification spectaculaire de la sensation normale mais, par moments, une bizarre accentuation soudaine, sorte d'alerte, sans raison, mais dont il va chercher les raisons dans les objets et les spectacles qui se trouvent d'aventure l'entourer alors, qui vont lui paraître particuliers, « désignés », hors de l'ordinaire, faisant signe. Vues à l'instant « détachées » des autres, comptant pour autre chose. Subtile accentuation, mue infime, qui ne dure souvent que quelques dizaines de secondes. Une vague les a apportées et voilà l'objet « cadré », mis entre guillemets et considéré alors par lui selon sa disposition comme avertissement, menace ou annonce d'un triomphe prochain.

Et pas seulement les objets alors parlent. Les bruits aussi font signe. Un léger tintement, peut-être commencé depuis longtemps, se trouve cerné, en cet instant soulignant.

Qu'est-ce que cela veut dire? Qu'est-ce qu'il veut dire? Qu'est-ce que par là on veut lui dire? L'idée de signes qu'on lui fait s'amplifie, trouve partout sa justification. Il vit dans un monde de signes. Certains, baroques, déroutants, qu'il ne peut suivre; d'autres, légers, mais certains, que le hasard seul ne fait pas, qu'il va devoir interpréter, ou qu'à coup sûr déjà il reconnaît. Il y a aussi, inverse presque de l'action centripète des sensations venues des choses, il y a l'action dénaturante venue de lui-même, profondément et à son insu modifié et modificateur, qui va sur le monde et sur ses propres sensations porter le charme qui les rendra « autres ».

Humeur métamorphosante, issue d'une vitalité profondément altérée. »

(P 210)

« Apparitions souvent irrégulières, et qui le déconcertent, du pôle sinistre et du pôle des béatitudes. Mais, même quand ces deux pôles ont de la stabilité, il reste, pour sa mystification et pour son désarroi, des sensations volantes, étrangères à l'humeur dominante, des sensations francs-tireurs qui ne se laissent pas englober et lui posent problème auxquels il va devoir chercher réponse, comme à ces signes qui lui apparaissent de-ci de-là, nombreux, insistants, insistants, insistants appels à compréhension, à déchiffrement. »

(P 213)

On pense pour donner un exemple de la convergence inique des significations au récit de *Nadja*, d'André Breton. Y sont exprimés ses sentiments les moins dignes d'intérêts et un désintérêt pour l'altérité qui sont justifiés par la simple existence de signes capables de guider la vie du protagoniste. Seulement, des signes, il y en aura toujours, comme le



montre Michaux par l'utilisation de psychotropes: il s'agit d'un gouffre qui concerne la manière dont l'individu extrait de la signification dans le milieu qu'il habite. Malgré toutes ses promesses d'unifier le rêve et la veille par la pratique du surréalisme, Breton reste dans un schéma primitif de vie, où typiquement le personnage de Nadja est laissé à l'abandon pour des raisons de significations ne concordant plus; la folie est maudite par Breton, qui l'instrumentalise pour s'en revendiquer, puis l'abandonne. Chez Michaux en revanche, l'exotisme de la folie, la manière persuasive d'affirmer qu'il connaît la folie pour avoir subi l'action de molécules psychotropes, et par dessus tout la convergence des significations, tous ses obstacles de connaissance sont mis en brèche par la critique qu'il fait de cette attitude qu'il conceptualise, à l'aide de psychotropes, de manière unilatérale.

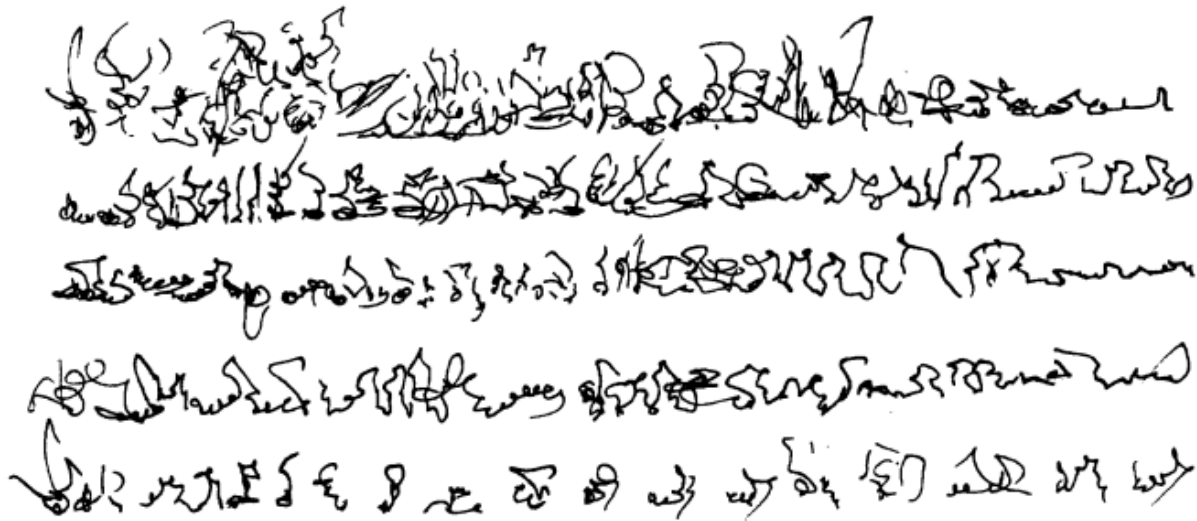
« En lui augmente l'échauffement vers l'explication. Danger! Nouveau danger! Danger extrême, mais il ne le verra que trop tard... et encore. C'est l'explication qui va le désigner, à coup sûr, à l'attention apeurée des gens sains. Donner des explications, abonder en explications, trouver des explications à tout: marque de dérangement mental. C'est un comble!... et c'est vrai. Fascination des explications. La personne normale y résiste. Elle sait se retenir (trop même) et avec sa pensée faire de tout, des plans des constructions, du jeu, de la recherche, de la chasse, des provisions, des travaux d'approche. C'est seulement pour finir qu'elle va tenter une explication qui sans doute était l'important et le but, mais dont il fallait d'abord payer le prix en recherches, en peines, en évaluations de toutes sortes. L'aliéné va droit à l'explication. Dès lors, il est repéré. »

(P 213)

Ce que désigne ainsi Michaux est d'une diversité telle qu'elle peut concerner tous types de folies: le schizophrène en particulier perçoit des réseaux de significations de manière privilégiée, mais dans l'autisme on trouve un bon exemple de réseaux de significations exploités à leur maximum par une attention orientée de manière très particulière vers l'altérité, et de fait vers la communication.

L'aliénation qu'il a vécue fut passagère, puisqu'il propose ce récit à posteriori; elle se rapporte pourtant à des états oniriques autant qu'à des phases hallucinatoires graves. Mais c'est d'une certaine manière l'esprit grégaire social qui est visé: qui repère l'aliéné? Pourquoi est-il utile de le repérer? En quelle mesure faut-il croire que d'accéder à une connaissance par gouffres est dysfonctionnel socialement?

Les travaux de Michaux, par la suite, se sont centrés sur la sémantique, et ont eu pour objet l'écriture. On peut voir ces intérêts à l'oeuvre dans *Connaissance par les gouffres*, ce qui explique avec quelle facilité il passe du dessin sismographique à des productions graphiques moins mécaniques, ayant pourtant une parenté évidente en termes visuels:



Cette image, appelée *Narration*, est composée d'une suite de signes dont la signification protéiforme est un avantage majeur. En effet, les signes ne sont soumis à aucune grammaire préalable, et la narration dont Michaux nous fait part n'a rien d'autoritaire. Aucun sens privilégié ne lui est accolé.

Sur les conséquences socio-professionnelles de l'utilisation par Michaux de psychotropes, on se fiera à ce qu'en dit Jean-Pierre Martin:

« HM avait-il d'emblée prévu l'avenir de Michaux hallucinogène? Savait-il par avance qu'on lui collerait dorénavant, et pour longtemps, cette étiquette? Cela ne fait aucun doute, pour qui prête attention à l'avertissement qu'il adressait, à la fin de *Misérable miracle*, à tous ceux qui le méprendraient:

« Aux amateurs de perspective unique, la tentation pourrait venir de juger dorénavant l'ensemble de mes écrits comme l'oeuvre d'un drogué. Je regrette. Je suis plutôt du type buveur d'eau. Jamais d'alcool. Pas d'excitants, et depuis des années pas de café, pas de tabac, pas de thé. De loin en loin du vin, et peu. Depuis toujours, et de tout ce qui se prend, peu. Prendre et s'abstenir. Surtout s'abstenir. La fatigue est ma drogue, si l'on veut savoir. »

Peine perdue: les « amateurs de perspective unique » sont les plus forts. Ils ne lisent pas les avertissements. A vrai dire, ils lisent bien peu, tournent les pages et gardent des images. Ils ont avec eux ce que Bataille appelle les « grands systèmes historiques d'appropriation », ou bien Artaud, les « grands trusts psychiques ». »  
(p 523)

Paul Feyerabend, dans *Contre la méthode* avance que la production de connaissances n'a pas besoin de règles pour être possible, et on peut en déduire qu'il s'accorde à

l'idée que les réseaux de significations n'ont pas besoin de configuration intentionnelle pour naître. Des agencements libres, non-contraints par la rigueur, de contenus peuvent de fait être produit par l'intentionnalité qui se dissocie de ses référents culturels. Des déterminismes nouveaux peuvent être ainsi désignés et mis à profit, dans la mesure où une théorie engage toujours à un mode d'application précaire qui dépend de l'état des connaissances au moment de sa naissance.

Une infinité de théories peuvent donc entrer en concurrence de manière cohérente, puisqu'aucune ne peut avoir le fin mot de l'histoire: aucune explication des contenus oniriques ne peut avoir de sens si elle ne fait appel aux déterminismes internes de la conscience individuée.

Après les avancées théoriques auxquelles les réflexions de Michaux nous portent, nous nous demanderont quelle peut être sa manière de s'intéresser aux rêves. Les risques d'interprétation unique que le surréalisme tel que le formalisait Breton nous laissaient redouter ne peuvent pas, avec Michaux, déboucher sur les mêmes problématiques. Dans *Le rideau des rêves*, il écrit:

« Durant les siècles où l'on croyait que ce qu'on avait rencontré en rêve existait réellement en quelque endroit, il devait y avoir des conséquences à ces rêves de bêtes parlantes.

Sûrement, ils étaient accueillis avec émotion, le rêveur croyant, au réveil, s'être trouvé dans des lieux où les animaux parlaient encore. Des récits se mettaient de différents côtés à circuler, de témoins en quelque sorte.

Ils ne furent pas le fait de conteurs en mal de création, ou de sottises nourrices pressées de répondre aux questions des petits enfants, lesquels en effet n'ont pas encore constaté de différences tranchées et définitives entre animaux et hommes.

**Non, les hommes attentifs à leurs rêves devaient, des animaux qui parlent, avoir eu une expérience personnelle. D'abord. »**

Une critique du surréalisme conventionnel pourrait bien se cacher dans l'idée de « mal de création »: que fait-on quand on n'imagine pas? On se souvient de ses rêves. Or, donner une raison métaphysique à ce processus faisant passer le rêve au premier plan est inique. On voit bien à l'oeuvre l'hypothèse d'une primauté de la perception sur la signification. Les relations entre les contenus manipulés au cours du rêve sont pour Michaux extérieures à leurs termes.

D'autres textes sur le rêve de Michaux confirment cette tendance à interdire à aucune institution de capitaliser le monopole de l'explication des événements psychiques en partant du principe que les relations entre les contenus sont inhérentes à leurs termes, comme la psychanalyse. Dans *Façons d'éveillé, façons d'endormi*, il va plus loin:

« Une certaine psychologie es profondeurs veut que tous les rêves soient profonds, d'une certaine profondeur particulière, que des médecins ont trouvée et qui dans chacun, malade ou pas, serait à retrouver, et qu'il vous enjoignent avec intimidation de retrouver, fixés qu'ils sont comme autrefois les théologiens, au point de ne plus pouvoir revenir en arrière et d'être devenus parmi les cerveaux les plus conditionnés de notre époque, qui n'en manque pas.

La nature des rêves n'est pourtant pas d'être profonde. Ce n'est pas ce caractère qui les distingue. Ils peuvent être superficiels et même avoir été provoqués artificiellement sans pour cela cesser d'être des rêves.

D'ailleurs, plutôt que profond, le rêve est multiple. Le moindre a cinquante sources, et ses liens, on n'en voit pas la fin, on ne peut en recueillir qu'un certain nombre.

Le rêve est là, pour avoir réagi à quantité de choses, à quantité d'excitations, de coups, de contrariétés. Une sorte de grenier est derrière lui, de grenier d'impulsions amassées, d'impulsions-retard. »

(p 161)

Manière mécaniste de considérer ce qui compose le rêve, ce qui le désigne au premier abord est son caractère multiple. Avant tout, c'est les possibilités interprétatives qui y sont liées qui sont théoriquement infinies, mais il voit aussi dans l'étude du rêve la dimension religieuse que Juvet et Hobson s'accordaient à critiquer dans la théorie psychanalytique du rêve.

Le terme de « conditionnement » reflète d'ailleurs assez bien ce que nous pensons sur la limitation de la liberté de l'esprit à agencer les contenus, de par la multiplicité des déterminismes qui pèsent sur la conscience vigile; la propension à la création artistique, de même, est prise dans une variété de considérations d'ordre social que la psychologie de l'art ne peut pas ignorer. Si l'artiste est celui qui imagine, il est avant tout celui qui crée; s'il crée, c'est en fonction d'une tendance qu'il a vers l'expression, mais dans l'art, la persistance à créer des représentations du même type, et à perfectionner les moyens utilisés pour ce faire, relève de l'engagement de l'individu dans son espace social. La liberté d'agencer les contenus, dans l'art, est de fait presque nulle, puisque les moyens que se donne un individu pour développer son aptitude à un certain type de représentation dépendent matériellement du retour que son contexte social lui donne à son propos.

Suivons Michaux plus avant dans ses considérations sur le rêve, qui iront de même dans le sens de notre conception des contenus oniriques comme n'étant le résultat d'aucune intentionnalité préalable:

« Rêve: amas de faits-divers, de petits faits-divers de la personne répétés en vrac en vitesse, faits-divers qui renvoient à d'autres faits de toute date, de faits passés où l'on trouva à redire, par quoi on fut attaqué, troublé. Rêve-réponse qui renvoie la balle. Alors pourquoi vouloir à tout prix interpréter? Un sage arabe répond: « Un rêve non interprété ressemble à un oiseau qui plane au-dessus de la maison, sans se poser. » Cette réflexion semble s'appliquer surtout aux rêves insistants, qui reviennent, et donnent de l'inquiétude.

Mais quel qu'il soit, le rêve sera incongru; énigmatique plutôt que mystérieux. »  
(p 163)

Michaux réduit en quelque sorte le rêve à un miroir déformant pour l'homme. La tendance qu'il montre à démystifier les phénomènes mentaux s'exerce ici pleinement. A repenser à ses expériences sous psychotropes, on trouve une cohérence méthodologique très forte dans sa manière de considérer les rêves, à mille lieues de tout dogmatisme, refusant l'institutionnalisation de tout propos. Cependant, par l'étude de Michaux, ce qu'on peut constater le plus facilement est la présence de déterminismes puissants qui portent la conscience à conclure l'existence de significations là où il n'y a que des éléments distincts. L'opération à travers laquelle la conscience forme des ensembles avec des contenus arbitrairement extraits du réel, par l'utilisation des psychotropes comme opérateurs contrefactuels, est rendue évidente. Il est possible de fait de déduire qu'une telle opération possède plusieurs niveaux d'efficacité, du plus extrême qui participe à l'expérience religieuse, au plus faible engageant l'esprit à persévérer dans ses actions les plus banales, lorsqu'elles sont effectuées rationnellement en fonction de buts plus lointains. Mais la démarche de Michaux consiste, de manière plus importante encore, à faire de l'art avec de la science, et à enchâsser les niveaux de connaissance de manière à ce qu'on ne puisse plus dire si c'est en tant qu'oeuvre poétique ou en tant que traité théorique que *Connaissance par les gouffres* est écrit. C'est pourquoi la démarche de Michaux est à notre avis plus cohérente que celle de Breton: elle délimite elle-même le champ de ce qu'elle ignore, et ne dépasse pas dans le propos le statut d'hypothèse. A aucun moment les éléments de connaissance engagés par Michaux ne sont transformés en dogmes, ce qui rend sa recherche d'autant plus admirable.

Cependant, dans l'analyse de l'impact sur la pensée des substances psychotropes, il nous faudra avoir recours à d'autres références que les écrits d'Henri Michaux, qui datent du milieu du siècle dernier, et dont la portée est visionnaire et poétique plus que scientifique.

Il faudra tâcher, malgré l'absence de coupure nette, de distinguer ce qui dans le discours de Michaux est dénué d'attaches à la stricte explication scientifique des éléments ancrés dans l'époque, liés aux paradigmes du temps, et qui pourraient en tant que tels mériter révision.

Pensons encore à l'idée d'Edward Burnett Tylor, selon laquelle l'incohérence des pensées de rêve est la seule origine possible du concept de divinité, et ajoutons que de multiples significations arbitraires se transforment par l'usage en dogmes; que Michaux, par la désignation qu'il fait de l'origine du sentiment de signification, nous aide à désigner ce qu'on veut dire par libre agencement des contenus informationnels. Ce qui est explicable, ce sont les processus mécaniques; les raisons psychologiques sont le plus souvent déduites de stimulations physiologiques particulières, rendant l'expérience individuelle souveraine sur le déploiement de structures significatives. Cependant, le point de vue de Michaux n'étant pas en tous points d'actualité, il peut être utile de le compléter.

La botanique ethnologique est faite entre autres pour penser la fonction des pratiques psychotropes au sein de cultes dits primitifs. L'utilisation rituelle est typiquement une pratique qui se diffuse, et qui possède un caractère impératif, car comme tout effet de mode elle est socialement incontournable, dans un contexte donné. L'expérience artistique peut être créditée d'avoir donné un type de lien très particulier aux groupes humains. Qu'il s'agisse de musique sacrée ou de la représentation de divinités, le passage à l'ère de la représentation a bien pu s'opérer simultanément, et peut-être même avec le concours des pratiques religieuses archaïques.

L'utilisation de plantes hallucinogènes, dont la fonction est typiquement d'optimiser l'expérience rituelle, est relativement bien documentée. Prenons pour appui *Les plantes des dieux*, résultat de la collaboration d'Albert Hofmann, célèbre pour avoir découvert le LSD, avec Richard Schultes, un des fondateurs de l'ethno-botanique. Dans leur ouvrage commun, *Les plantes des dieux*, ils proposent une classification des psychotropes naturels selon plusieurs critères. Plutôt que d'aller chercher des arguments dans l'utilisation qui est faite des psychotropes au sein de différentes cultures, tâchons de comprendre pourquoi, dans *Les plantes des dieux*, les auteurs cherchent à tracer des liens entre la science de l'occident et les savoirs documentés par l'étude ethnographique. Si la science est dogmatique, elle peut néanmoins réunir les informations décrivant les principes actifs et les effets sur la conscience des molécules psychotropes, de manière à désigner de manière précise leur mode d'activité et à déterminer ce qui en elles peut être un outil pour la créativité. Pour tenir un propos global, il est important de présenter l'optique dans laquelle leur recherche a été faite, ainsi que la terminologie générale liée au domaine d'étude que sont les hallucinogènes. On peut lire dans l'introduction de cet ouvrage:

« Une connaissance approfondie de l'usage et de la composition chimique de ces drogues qui ne provoquent pas d'accoutumance permettrait-elle la découverte de nouveaux remèdes pour le traitement ou la recherche en psychiatrie? Le système nerveux central est un organe très complexe et si la psychiatrie n'a pas progressé aussi rapidement que d'autres branches de la médecine, c'est surtout faute d'avoir eu à disposition les outils appropriés. C'est à cet égard que l'utilisation très ciblée des principes actifs de plantes psychotropes pourrait être d'un grand secours. »  
(p 9)

La même idée que chez Michaux est présumée, à savoir que l'utilisation de molécules agissant de manière directe sur les centres du système nerveux peuvent nous apprendre, en altérant leur fonctionnement, comment ils fonctionnent. Puis, on trouve une tentative de définition du terme « hallucinogène », qui choisit de partir d'une définition de la toxicité:

« Au sens large du terme, il conviendrait d'appeler toxiques les substances végétales, animales ou chimiques ingérées pour des raisons non alimentaires qui n'influent pas de façon spectaculaire sur les fonctions biodynamiques du corps. Cette définition large

inclurait des principes actifs comme la caféine; employée normalement elle ne provoque pas d'intoxication, à fortes doses cependant, elle devient dangereuse ».  
(p 10)

Puis, « toxique » est distingué de « narcotique » de manière à promouvoir l'aspect chaotique dans les hallucinogènes qui les rend capable de proposer des structures de significations nouvelles:

« Les hallucinogènes sont à classer dans les substances toxiques. Ils provoquent des symptômes évidents d'intoxication (ivresse). Au sens large, on peut aussi les qualifier de narcotiques. Ce mot, du grec νάρκωσις (narkōsis), « engourdir », désigne étymologiquement toute substance qui finit par provoquer un état dépressif du système nerveux central, même si elle inclut des phases actives; ainsi l'alcool est un narcotique. Les stimulants comme la caféine, bien qu'exerçant une action psychotrope, ne peuvent entrer dans cette catégorie puisque à doses normales ils ne provoquent pas cette dépression. Le terme allemand *Genussmittel* (moyen de plaisir), désignant à la fois les narcotiques et les stimulants, n'a aucun équivalent en français ou en anglais. En général, on classe les hallucinogènes parmi les narcotiques bien que l'on n'en connaisse aucun qui produise un phénomène d'accoutumance ou qui soit anesthésiant. »

Les auteurs rendent bien compte de l'amalgame qui s'est formé, culturellement, entre l'utilisation de psychotropes et la simple distraction. Comme si on distrait avec eux les mêmes facultés qu'en jouant, en réfléchissant ou en produisant. Comme si la même distraction était en jeu, qui enlève à l'esprit la cohérence avec laquelle, seule, il peut tenir pour objectives les chaînes causales qu'il manipule.

« Les substances hallucinogènes peuvent aussi causer des psychoses artificielles, on les qualifie alors de psychomimétiques (qui provoquent des états psychotiques). La recherche moderne sur le cerveau a démontré que l'activité cérébrale déclenchée par les hallucinogènes diffère complètement de celle observée lors de vraies psychoses. »  
(p 12)

Voici une bonne raison de distinguer les états atteints par prise de psychotropes de ceux atteints par les maladies mentales. Certaines similitudes dans les conséquences auxquelles les deux modalités de la conscience peuvent pousser les individus qui les utilisent sont évidentes. Mais il ne faut pas pour autant identifier positivement les conditions de possibilités de ces deux types d'états de conscience. Les maladies mentales, il semble évident de le dire, agissent dans le temps. Mais aussi, structurellement, l'altération de l'activité cérébrale en jeu dans la plupart des maladies mentales n'est pas la même que celle, typique, des psychotropes. Les effets des psychotropes, qui peuvent être mesurés avec des outils techniques de haute précision, sont d'ailleurs de nature diverse:

« Des recherches récentes ont révélé une telle diversité des effets psychophysiologiques que le terme d'hallucinogène ne peut recouvrir qu'une partie des effets possibles. De

nombreuses propositions de nomenclature ont été faites sans qu'aucun des termes ne désigne à lui tout seul l'ensemble des phénomènes provoqués par ces substances: délirigène, psychostimulant, psychotique, psychodysléptique, psychogène, psychomimétique, psychédélique, enthéogène. Il est en fait impossible de regrouper sous un terme unique des plantes aux effets psychotropes si diversifiés. Le toxicologue allemand Louis Lewin, qui utilisa le premier le terme « phantastica », admet que le mot ne recouvre pas tout ce qu'il voudrait lui faire signifier. Hallucinogène, facile à comprendre, n'est pas entièrement satisfaisant puisque les plantes dont il est question ne provoquent pas toutes des hallucinations. »  
(ibid)

Ce qui, dans le cadre de notre recherche, nous pousse à établir un autre terme qui rendrait compte de l'aptitude de ces molécules à accélérer le processus de production arbitraire de sens. Une molécule pourrait être dite « significatogène » du fait qu'elle génère une articulation de contenus informationnels originale, organisés sous la forme d'une signification.

Et les processus mettant en jeu la production de sens sont multiples, ce qui fait qu'ils peuvent tous être ramenés, quand on considère l'agencement des contenus, à ce même principe de création de signification arbitraire, qui aurait de fait une part importante dans la création artistique. Sur la possibilité à amalgamer les états en fonction de leur prégnance significative:

« L'état hallucinatoire est généralement de courte durée, ne dépassant pas le temps de métabolisation du principe actif ou de son élimination. Il semble qu'il y ait une différence entre les véritables hallucinations (visions) et ce que l'on pourrait qualifier de pseudo-hallucinations. De nombreux végétaux peuvent affecter si fortement le métabolisme qu'ils provoquent un état mental anormal répondant à tous les critères de l'hallucination. (...) Les fanatiques religieux du Moyen Âge qui jeûnaient pendant de longues périodes arrivaient à perturber leur métabolisme de telle manière qu'ils étaient véritablement sujets à des visions et entendaient des voix, subissant sans le savoir des effets pseudo-hallucinogènes. »

(p 14)

En conclusion, Hofmann et Schultes rendent raisonnablement conceptualisable l'idée de Georges Bataille, qui affirme que les facultés permettant la création artistique sont liées à la capacité que l'homme a de se représenter un univers configuré intentionnellement, le poussant à établir des cultes formels aux divinités auxquelles il donnait existence. Le fait a été confirmé par la suite, par Ramachandran entre autres, qui dans *Le fantôme intérieur* propose une localisation précise des processus cérébraux aboutissant à des sensations de transe ou de certitude transcendante.

Si des molécules psychotropes peuvent de la même manière que des ascèses altérer les fonctionnements cognitifs, il importe de se méfier du sentiment de certitude qui pousse la conscience à expliquer de manière arrogante ce qu'elle constate comme s'il s'agissait de significations configurées intentionnellement par des entités réfléchissantes, qui



voudraient les lui faire parvenir.









# Conclusion

Ainsi, à travers différents types d'exemples, il a été possible de situer le libre agencement des contenus informationnels dans un paysage conceptuel lié à un courant artistique varié.

En premier lieu, des exemples tirés du domaine scientifique ont été utilisés, de manière à désigner des mécanismes mettant en jeu la manipulation de contenus informationnels par le système nerveux.

A travers l'étude du rêve et l'expérimentation de molécules psychotropes, on parvient à expliquer l'importance de la structuration des informations dans l'élaboration de significations, et plus encore dans la fabrication de symboles: ces modalités de conscience permettent de voir comment la conscience vigile peut être déstabilisée par des événements mentaux incongrus, mais surtout que leur signification se fixe *a posteriori* de leur occurrence.

Puis, en faisant état des intentions qui ont mené à la fondation du mouvement surréaliste, on a vu en quelle mesure le paradigme psychanalytique y était impliqué. Il serait plus exact de dire que l'hypothèse de l'inconscient fut détournée par principe, rendant possible une telle démarche artistique. Cette hypothèse fut instrumentalisée en fonction de buts différents de ceux de Sigmund Freud. Cependant, c'est surtout en tant qu'explication du libre agencement des contenus que la méthode dynamique de la psychanalyse fut convoquée. En expliquant la conception freudienne de l'inconscient, du désir, c'est le moteur du processus onirique tel qu'il était investi au début du siècle que l'on donne à voir; or, loin de n'être que la cause de certains enthousiasmes peu légitimes, c'est surtout le point de départ des recherches ultérieures sur le rêve et sur la

conscience.

Par la suite, en montrant dans le détail la diversité explicative rendue possible par différents penseurs liés au surréalisme, on montre que les modifications théoriques apportées par les recherches propres au domaine artistique portent précisément sur l'explication du libre agencement des contenus. C'est la manière dont l'esprit structure les informations qu'il manipule qui est le plus souvent l'objet d'hypothèses nouvelles: il convient de conclure qu'au XXe siècle, l'intérêt s'est focalisé sur les déterminismes pesant sur l'esprit créateur. Les stratégies visant à montrer, utiliser ou déjouer ces mécanismes constituèrent dès lors la part dominante des démarches de la pensée en vue de la création.

Enfin, en étudiant dans le détail les expérimentations auxquelles s'est soumis Henri Michaux à la fin des années 1960, on a donné un exemple particulièrement fonctionnel d'une recherche mêlant la science à la création: ce qui doit constituer un récit de voyage se pense comme tel, et la pertinence des trouvailles de Michaux doit nous faire dire qu'elles sont exemplaires dans la perspective du libre agencement. En effet, non content d'expliquer les significations auxquelles il se trouve exposé, cet auteur dénonce une tendance, interne à la conscience, à céder à la possibilité de signification. Les contenus manipulés sont sujets à divers modes de structuration selon les conditions dans lesquelles le cerveau se trouve; en handicapant certaines facultés, certaines significations ont tendance à s'imposer, et sans une grande force de conviction liée au sérieux de sa recherche, il est peu probable qu'il n'y cède pas avec un véhément enthousiasme.

En somme, en montrant que la thèse du libre agencement a été intégrée, sans être explicitée, dans les systèmes de pensée impliquant l'action créatrice de la conscience, on a tâché de donner un fondement concret à sa formulation détaillée. Cependant, on peut aussi consolider l'élaboration d'un principe de libre agencement en montrant ses occurrences pré-psychoanalytiques. En effet, si on trouve dans la « science » freudienne la première systématisation des manières de structurer les idées, la sensibilité et la conscience proprement dite, et si elle n'est qu'une version explicative du liage informationnel, elle est loin d'être la première utilisation des mécanismes d'agencement.

Dans les explications ethniques du rêve, on trouve un exemple satisfaisant de mise à profit des contenus mentaux au sein de systèmes symboliques. La revendication freudienne d'une parenté existante entre des interprétations folkloriques du rêve et l'interprétation psychanalytique rend néanmoins cet exemple problématique: il semblerait alors que le but soit d'unifier les divers principes interprétatifs existants à l'aide de connaissances nouvelles. Or, la réorganisation des principes interprétatifs relèverait alors d'une synthèse, prenant pour acquise une certaine objectivité dans la correspondance entre des symboles et leurs termes réels.

Ce qui configure la possibilité d'une telle synthèse, comme l'a formulé Hobson, c'est que dans les folklores comme dans la tradition antique, le rêve était attribué causalement à une entité extérieure à l'individu conscient: la divinité. Dans la psychanalyse, l'entité responsable des rêves n'est plus externe au corps, mais en tous cas cloisonnée par rapport à la conscience: l'inconscient. Dans les deux cas, une entité relativement impalpable transmet des messages à la conscience.

Les contenus informationnels en jeu dans le rêve sont réduits à la signification qu'ils évoquent dans la conscience vigile; or, il convient de désigner sous le terme de contenu informationnel non seulement les séquences psychiques que sont pensées, idées et symboles mais a fortiori les data utilisées par le système nerveux pour élaborer des réponses psychomotrices telles celles en jeu dans l'élocution, l'expression corporelle et les déplacements nécessaires au rêveur pour communiquer un compte rendu de son rêve. Dans ce sens, l'explication psychanalytique est réductionniste: elle fait tenir la justification de l'interprétation sur un type relatif d'information, qu'est la formulation des souvenirs de rêve.

La création artistique a voulu abolir, au début du XXe siècle, la nécessité de la référence au réel. De fait, la naissance de l'abstraction atteste d'une tendance à mettre en corrélation l'intention créatrice et la manipulation d'éléments sans signification préalable. Il est rendu évident que le résultat du travail de l'artiste n'est pas en premier lieu la référence à un élément préexistant, mais la production d'une chaîne de significations nouvelle. La référence à des significations préalables est peu ou prou inévitable, ne serait-ce que par l'utilisation de formes connues, qu'elles soient des formes géométriques, philosophiques ou artistiques, et cependant le principal élément de création est l'agencement original de contenus informationnels. Le surréalisme, dans tous les développements théoriques contradictoires qu'il peut désigner, est une tentative de formaliser ou au moins d'exploiter le libre agencement. Il peut être intéressant de noter que Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans l'élaboration de leur *Anti-Oedipe*, se réfèrent dans cette contestation du dogme freudien à Gherasim Luca. On trouve d'ailleurs, parmi les réflexions de conclusion de l'ouvrage, une mention faite des avant-gardes artistiques du début du XXe siècle, qui les assimile à des attitudes formelles face aux machines.

Paul Feyerabend, dans *Contre la méthode*, dans l'intention de faire une théorie de la connaissance sans règles, donne une variété d'exemples montrant que les conditions qui rendent possible la découverte scientifique n'ont rien de commun avec ce que les modèles théoriques semblent exiger pour fonder la connaissance dans une démarche méthodique. La démarche de Galilée, qu'il décompose et explicite, n'a rien de scientifique, et pourtant elle fut bénéfique pour la science. Il prétend de fait que seul principe n'entravant pas le progrès de la connaissance, *tout est bon*, peut à la fois rendre compte du caractère chaotique des processus provoquant les découvertes scientifiques.

En parlant de « théorie anarchiste », Feyerabend s'engage au delà des valeurs de vérité, et prend position dans le débat initié par Thomas Kuhn, après *Structure des révolutions scientifiques*. Dans ce livre, écrit plus de dix ans avant *Contre la méthode*,

Le début du texte met clairement en avant la transposition d'un processus, d'un domaine



à un autre, p 13:

« Le présent essai est écrit avec la conviction que *l'anarchisme*, tout en n'étant peut-être pas la philosophie *politique* la plus attrayante, est certainement un excellent remède pour *l'épistémologie* et pour la *philosophie des sciences*.

La raison n'est pas difficile à trouver.

« *L'histoire en général, et plus particulièrement l'histoire des révolutions, est toujours plus riche de contenu, plus variée, plus multiforme, plus vivante, « plus ingénieuse », que ne le pensent »* les meilleurs historiens et les meilleurs méthodologues. »

En détournant les propos que Lénine consacrait à conspuer une version trop conciliante du communisme, Feyerabend prend doublement position. Il pose une continuité entre le monde politique et le monde scientifique, qui le mène à réclamer le divorce de la Science et de l'Etat; mais il procède, dans l'écriture comme par la pensée, par libre agencement des propos qu'il veut faire manipuler à son lecteur. La citation, dans la perspective de Nelson Goodman, est une forme de création qui a pour avantage de laisser paraître le redoublement de pensée qui est la conséquence normale de l'intégration d'éléments culturels à la réflexion théorique.

Il continue, p15:

« Bien entendu, il est possible de simplifier le milieu dans lequel travaillent les scientifiques en simplifiant les principaux acteurs. Mais l'histoire des sciences, après tout, ne consiste pas uniquement dans les faits et les conclusions qu'on en tire. Elle contient aussi des idées, des interprétations de faits, des problèmes créés par des interprétations antagonistes, des erreurs et ainsi de suite. Nous découvrirons même, par des analyses plus serrées, que la science ne connaît pas un seul « fait brut », mais que les « faits » qui entrent dans nos connaissances sont déjà considérés sous un certain angle, et sont, par conséquent, essentiellement spéculatifs. »

Son idée est bien entendu de démystifier la découverte scientifique, mais la visée politique de l'ouvrage doit nous permettre de donner un corolaire pratique à la thèse du libre agencement des contenus. La détermination pesant sur les actions qui mènent effectivement à des découvertes importe peu, alors que la seule idée de leur constriction dans un carcan idéologique autoritaire fait tressaillir. L'idée qui se développe par là est que la recherche orientée bride la possibilité de découvertes fondamentales; le dogmatisme ainsi fustigé semble être précisément celui qu'André Breton réussit à institutionnaliser dans l'art, par le contrôle qu'il gardait sur le mouvement surréaliste.

Au regard de l'imbrication fonctionnelle de l'art et de la science au XXe siècle, on peut cependant conclure de manière directe pour exprimer de manière directe les pré-supposés mis à l'épreuve au cours de cette recherche. Ce que Feyerabend appelle « développements anarchiques de la connaissance », dans la perspective du libre agencement des contenus, peut être désigné comme relevant de l'art. En effet, sans qu'il faille pour autant assimiler le scientifique à un artiste au sens social du terme, nous verrons dans le processus de recherche, en tant qu'il cherche à aboutir à des résultats problématiques pour faire progresser l'état général des connaissances, une forme de créativité au sens fort. L'art, certes, peut diffuser les paradigmes scientifiques, les détourner et les déformer, mais il n'est pas anodin que la contestation en jeu dans un tel

processus entraîne des conclusions théoriques qu'il arrive que la science, par la suite, vérifie, précise ou formalise. Pour associer cette affirmation à un fait incontestable, rappelons que l'étude du rêve s'est faite avant tout par la littérature, puis, avec le surréalisme, par l'emploi d'images fabriquées. Ce que les artistes fabriquent n'a rien en commun avec les résultats expérimentaux de la science, mais l'intérêt porté à l'activité mentale durant le sommeil a été rendue possible en partie par l'exploitation qui en a été faite dans l'art. L'idée que l'activité électromagnétique de l'encéphale est à son maximum durant le sommeil peut se retrouver, en germe, dans les affirmations des surréalistes par exemple, sans qu'il soient capables de le justifier de manière strictement rationnelle.

Cependant, c'est bien par le libre agencement des contenus que nous terminerons cette réflexion: avant toute chose, nous avons essayé de montrer que les idées, telles qu'elles sont développées et perfectionnées dans le temps, sont décomposables, et que cette composition des idées, qui peut aboutir à une vaste diversité formelle, est avant tout un agencement arbitraire. La pertinence des agencements, relative à la forme qu'ils prennent et à la puissance de conviction qui s'y adjoint, est nécessairement liée à ce que les différentes sphères de la société dans laquelle ils apparaissent sont capables de comprendre, prêtes à croire, et surtout promptes à considérer. L'originalité, de fait, n'est autre chose que l'absence de répondant social à un agencement nouveau d'informations.



# Bibliographie exhaustive

## Livres:

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer: *La dialectique de la raison*, 2008, Gallimard
  
- Bellmer, Hans: *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, 2008, Allia
  
- Bataille, Georges: La religion surréaliste, Mardi 24 février 1948, Conférences 1947-1948 in Oeuvres Complètes VII, 2002, NRF Gallimard, Paris
  - Le surréalisme au jour le jour*, O.C. VIII, 1976, Gallimard
  - Lascaux ou la naissance de l'art*, O.C. IX, 1979 Gallimard
  - Conférence à la société d'agriculture, O.C. IX, 1979 Gallimard
  - La valeur d'usage du Marquis de Sade*, OC II, 1970, Gallimard
  
- Blanchot, Maurice: *Sade et Restif de la Bretonne*, 1999, Editions Complexe
  
- Breton, André: Manifestes du surréalisme, Idées, NRF, Gallimard, 1983
  - Qu'est-ce que le surréalisme?*
  - 1934, Bruxelles, O.C. /pléiade Gallimard*
  - Les vases communicants, I (1932) OC /pléiade tome 2*
  
- Deleuze, Gilles et F. Guattari, *Anti-Oedipe*, 1972, Minuit
  
- Feyerabend, Paul: *Contre la méthode*, 1979, Seuil, Paris
  
- Freud, Sigmund: *L'interprétation du rêve*, in O.C. IV, PUF
  - *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W Jensen, connaissance de l'inconscient*, NRF, éditions Gallimard, 1986
  - *L'avenir d'une illusion*, 2004, PUF.
  
- Goldberg, Roselee: *La performance du futurisme a nos jours*, 2001, Thames&Hudson
  
- Goodman, Nelson: *Manières de faire des mondes*, 2006, Folio, Gallimard
  
- Hobson, J. Allan: *Le cerveau rêvant*, NRF, Gallimard, traduction par Rose Saint-James, 1992.
  
- Hofmann, Albert et Richard Schultes: *Les plantes des dieux*, 1993, Editions du Léopard
  
- Hume, David: *Traité de la nature humaine*, 1968, Aubier
  
- Jouvet, Michel: *Le sommeil et les rêves*, Odile Jacob, 1992

- Kandinsky, Wassily: *point et ligne sur plan*, 1991, Folio, Gallimard
- Kuhn, Thomas : *Structure des révolutions scientifiques*, 2006, Flammarion
- Luca, Gherasim, *Dialectique de la dialectique*, avec Dolfi Tröst, 1945, éditions Surréalisme, Bucarest
- Michaux, Henri: *Connaissance par les gouffres*, 1988, Gallimard  
*Le rideau des rêves*, 1996, L'Herne  
*Façons d'endormi, façons d'éveillé*, 1969, Gallimard
- Paine Thomas: *Le siècle de la raison*, 2003, L'Harmattan
- Panowsky, Erwin: *La perspective comme forme symbolique et autres essais* , 1976, Minuit
- Polizzotti, Marc: *André Breton*, Biographies NRF, Gallimard, 1999.
- Ramachandran, Vilayanur S.: *Le fantôme intérieur*, 2002, Odile Jacob

#### Articles:

- E. Rubio, 1999, « *ANDRE BRETON ET LES REDÉFINITIONS PHILOSOPHIQUES DU MERVEILLEUX (1924-1937)* », *Mélusine, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n°XX, *Merveilleux et surréalisme* éditions L'Age d'Homme.

