

L'art surréaliste et le fantastique cérébral

Séminaire d'Art et Lettres :
Les Phantasmes et les Icônes du fantastique

Tania Collani
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Suggestion pour une définition d'art fantastique
2. Le fantastique et le merveilleux chez les surréalistes
3. L'art surréaliste : fantastique, magique et merveilleux
4. L'art surréaliste et le fantastique cérébral

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Si on rencontre plusieurs difficultés à définir une littérature fantastique, en ce qui concerne les recherches et les théories au sujet de l'existence d'un art fantastique, on est encore bien loin de trouver une solution non pas univoque, mais même acceptable et cohérente du début à la fin. Si au niveau littéraire la thèse de Todorov semble être encore la plus solide, au niveau des arts visuels on n'a pas une étude de la même pertinence. Bien qu'accusée d'être un simple résumé des théories antécédentes, renfermant le fantastique dans l'écart entre la sphère du merveilleux et celle de l'étrange, la théorie todorovienne arrive à considérer la littérature avec des notions qui ne ressortent pas du champ formel, sans retomber dans des classifications thématiques assez superficielles.

On voudrait donc affronter la définition d'art fantastique avec la rigueur démontrée par Todorov en parlant de la littérature. Mais le problème est bien plus vaste que celui littéraire considéré car, dans l'espace d'un tableau, est souvent exclue la dimension de la durée (mais on cherchera à démentir ce point au cours du travail), qui est l'élément essentiel pour la création de l'effet fantastique, c'est-à-dire de l'hésitation. La théorie de Caillois à propos de l'irruption de l'inattendu pourrait être appliquée au domaine de l'art, mais elle ne serait qu'un petit grain dans une mer de sable, vu qu'on pourrait démonter cette conception seulement en introduisant la variante temporelle et historique : si Dada et les surréalistes créaient un sentiment de désarroi, d'angoisse ou de surprise chez les spectateurs du début du siècle, leurs œuvres pourraient ne créer aucune stupéfaction chez un spectateur cultivé du XXI^e siècle, qui voit bien d'autres étrangetés, à la télévision par exemple.

On considère assez superficiel de déplacer toute l'attention dans le domaine du spectateur : même si c'est très à la mode aujourd'hui de centrer tout art au niveau de la réception (la biennale d'art de Venise de 2003 a été intitulée « la dictature du spectateur ») on risque d'exclure la volonté de l'artiste et de l'œuvre en soi. La jouissance d'un certain type d'art ne peut pas être réduite à un seul fait de courage ou de sensibilité du spectateur. Il faut respecter aussi la dimension 'indépendante' d'une œuvre d'art.

Rapprocher le genre fantastique, qui maintient, aussi au XX^e siècle, les modalités formelles qui le caractérisent à l'époque romantique, et l'avant-garde surréaliste, qui prend en charge un acte de rupture avec un système artistique et littéraire vétuste, comporte un enrichissement du champ des applications possibles de la catégorie du « fantastique », mais peut représenter une constriction pour le champ d'action du mouvement surréaliste. Cependant on voudrait essayer de prouver qu'il existe une évolution formelle du fantastique au XX^e siècle et on voudrait justifier cette prise de position en utilisant une portion de l'art surréaliste qui s'avère, dans sa totalité, très varié et liée à la période¹, aux artistes et au développement des recherches surréalistes. Certes on ne pourra jamais réduire le surréalisme au fantastique ; on est conscient que, dans ce travail, on négligera l'essence du surréalisme (liberté et amour) pour n'en prendre que des manifestations limitées, telles que les jeux gratuits entre mots et peinture. Le surréalisme prévoit, en outre, une réception 'élitiste' de son art, dans le sens que le spectateur est entraîné du point de vue intellectuel, la compréhension de l'art surréaliste étant adressée à un public élu, qui connaît les recherches surréalistes ; tandis que le fantastique comporte une participation plutôt émotionnelle, destinée à une réception populaire.

On aurait pu affronter directement la question de l'art fantastique à l'intérieur du mouvement surréaliste, mais on a cru indispensable de partir avec une définition approximative d'un art fantastique. Le travail continuera avec un aperçu sur l'emploi des termes « fantastique » et « merveilleux » dans le cadre de cette avant-garde, trop souvent comptée parmi les rangs du « merveilleux » sans une vraie justification préalable. Et, enfin, on appliquera la théorie et les définitions données, qui ne se veulent pas définitives ou exhaustives au sujet, à un mini-*corpus* arbitraire d'images surréalistes tirées du peintre René Magritte.

1. Suggestions pour une définition d'art fantastique

On voudrait ici adopter une approche plutôt historique, en considération du fait qu'on ne dispose pas encore d'une théorie cohérente qui permette d'imposer une thèse

¹ Les années qui précèdent l'engagement du surréalisme au sein de la révolution communiste voient une production artistique assez différente de la période subséquente.

univoque et de la justifier dans cette étude. À ce propos il est très important de remarquer que, si l'on peut parler de littérature fantastique au XIX^e siècle sans être contesté, en justifiant cette position avec la documentation du débat théorique au sujet, qui naît précisément à cette époque, on rencontre beaucoup plus des difficultés dans le domaine artistique. D'abord parce que, par le terme « fantastique » appliqué à l'art, on a toujours désigné des notions très différentes et un champ très hétérogène incluant, certaines fois, l'art à partir de la Préhistoire et, dans d'autres cas, arrivant jusqu'à soutenir l'inexistence du « fantastique » en art (c'est le cas de nombreux critiques littéraires qui n'arrivent pas à appliquer la notion de « fantastique » littéraire au champ artistique). Secondement on aperçoit une imperfection sous-jacente et, précisément une imperfection de forme : on ne peut pas prétendre de parler d'art seulement en termes littéraires, faisant recours aux moyens que l'on dispose pour le texte écrit, même si le concept de « fantastique », tel qu'on l'entend dans le milieu de la critique contemporaine, naît à l'intérieur du domaine littéraire.

L'art peut être ou non considéré à l'instar d'un langage, d'un système imaginaire ou réel mais, en aucun cas il ne serait réductible à une translittération d'un concept littéraire. Comme Roland Barthes le dit : « Le tableau, quiconque l'écrit, il n'existe que dans le récit que j'en donne ; ou encore : dans la somme et l'organisation des lectures que l'on peut en faire : un tableau n'est jamais que sa propre description plurielle »². Ou encore, selon Jean-Louis Schefer, cité à l'intérieur de l'article de Barthes : « L'image n'a pas de structure *a priori*, elle a des structures textuelles... dont elle est le système »³. La description d'un tableau, donc, ne rentre ni dans le champ de la pure dénotation linguistique ni dans le champ de l'élaboration mythique naissant de l'œuvre même. Utilisant encore une fois les mots de Barthes :

L'identité de ce qui est « représenté » est sans cesse renvoyée, le signifié toujours déplacé (car il n'est qu'une suite de nominations, comme dans un dictionnaire), l'analyse est sans fin ; mais cette fuite, cet infini du langage est précisément le système du tableau : l'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la variation d'un travail de codification : elle n'est pas dépôt d'un système, mais génération de systèmes⁴.

² BARTHES, R., *La peinture est-elle un langage ?* (1969), in BARTHES, R., *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1982, p. 140.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Pour envisager la solution du problème définitoire au sujet de l'existence d'un langage pictural, il faut absolument franchir le seuil de l' 'inter-disciplinarité', « tarte à la crème de la nouvelle culture universitaire »⁵ et aboutir à l'annulation de « la distance (la censure) qui sépare institutionnellement le tableau et le texte »⁶.

Revenant à la définition d'un possible art fantastique, du point de vue historique, si aujourd'hui l'on considère en tant que « littérature fantastique » ce qu'au XIX^e siècle les auteurs mêmes définissaient comme des compositions fantastiques (c'est durant ce début de siècle que les recueils de contes fantastiques rejoignent la plus grande expansion) on ne voit pas pourquoi on ne pourrait pas faire la même démarche avec l'art. Si Baudelaire au XIX^e siècle, dans les écrits du Salon de 1846 et dans les considérations esthétiques concernant les caricaturistes, ressent l'exigence de parler de certains artistes, tels que Goya ou Manzoni, explorant leurs œuvres d'une optique « fantastique », on ne voit pas l'empêchement à prendre en considération ces indices pour une datation vraisemblable de ce type d'art. Si l'on pose la naissance de la littérature fantastique à cheval sur le XVIII^e et le XIX^e siècle, subséquemment à une sensibilisation historique, qui ne pouvait pas se faire auparavant, en conséquence des romans terrifiants anglais d'Ann Radcliffe et de Lewis, de l'inversion morale et de l'affranchissement du vice du Marquis de Sade, de la veine frénétique qui conquiert le goût du public, on arriverait à considérer plus vraisemblable une césure analogue dans le domaine artistique. Goya a vécu au XVIII^e siècle et on ne peut pas dire que ses compositions ont le même pouvoir évocateur que les œuvres de Bosch, souvent données comme « fantastiques » à l'intérieur des nombreuses anthologies d'art fantastique. On pourrait dire que, en faisant une proportion d'ordre mathématique, Goya des *Caprichos* est à Bosch du *Jardin de délices* ce que Ann Radcliffe des *Misteries of Udolpho* est à Tasso de *La Gerusalemme liberata*. À la fin du XVIII^e siècle on n'articule plus les œuvres en termes d'allégories et, bien qu'on reconnaisse la grandeur et la prévoyance de Bosch et de Tasso, ils n'arrivent pas à construire un travail inspiré entièrement au *dark side* de l'homme, à l'inquiétude qui porte au fantastique et qui sera explicitée au début du XX^e siècle grâce à Freud et aux surréalistes. Bien évidemment il existent des facteurs

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ *Ibidem.*

historiques qui ne permettent pas que certaines états et situations puissent se passer à n'importe quel moment.

Laissant de côté cette réflexion d'ordre purement théorique et s'appuyant sur des bases historiques, on a relevé une autre faiblesse commune aux critiques littéraires qui s'approchent du monde figuratif : on ne peut pas affirmer que, par exemple, « Picasso *in toto* n'est pas fantastique » (le nom de Picasso aurait pu être échangé avec n'importe quel nom de peintre). Ce type d'assertion est très peu scientifique, étant donné qu'on pourrait affirmer la même chose au sujet des auteurs littéraires : dire que « Gautier est fantastique », n'a aucun sens. Il a écrit aussi des contes fantastiques, mais ce sont bien d'autres œuvres qui ont contribué à son succès. Donc, pourvu que le fantastique soit un genre, un type d'écriture et, peut-être, d'art, une forme qu'on peut choisir lorsqu'on décide d'entreprendre un travail littéraire ou artistique, l'auteur peut composer des œuvres de goût fantastique et d'autres œuvres de manière différente. C'est pour cette raison que, lorsqu'on a parlé de Goya 'pre-fantastique', on a spécifié qu'on faisait allusion aux *Caprichos*, et non pas à toute l'activité de l'artiste qui aurait aussi prévu de nombreux portraits de la famille royale espagnole. Cette mise au point permet aussi de justifier la classification dans le domaine du fantastique d'auteurs qui appartiennent déjà à d'autres courants artistiques : les surréalistes, par exemple, sont souvent inclus à l'intérieur de la sphère de l'art fantastique (dans Marcel Brion⁷, pour ne citer qu'une référence). Mais cela est possible seulement si l'on considère certains peintres et certains tableaux appartenant au mouvement : le « fantastique », donc, s'avère une sorte de 'sous-ensemble définitoire' ou d' 'ensemble définitoire secondaire'.

Jusqu'à ce moment le concept d'art fantastique a été employé à l'instar d'une méta définition incroyablement vaste, étant en mesure d'assembler des anthologies bariolées renfermant l'art des origines à nos jours. Caillois écrit, à propos de ce type de fantastique dans l'art : « Dans ces conditions, il devient évident que le sens du terme "fantastique" est purement négatif : il désigne tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel »⁸. Et il continue en disant que, même si le choix d'inclure dans l'art fantastique tout ce qui n'est pas 'réaliste', « l'ampleur de son libéralisme risque d'appauvrir à l'extrême une notion qui se révèle

⁷ BRION, M., *Art fantastique*, Paris, A. Michel, 1961.

⁸ CAILLOIS, R., *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, 1968, p. 919.

couvrir un monde immense, hétéroclite »⁹. Il existe donc une nécessité d'établir les modalités d'amorçage du fantastique dans l'art, mais qui soient plus scientifiques et appropriées que celles apportées par Caillois même, peu après avoir critiqué ces salades de fruits qui sont les anthologies d'art fantastique. Caillois écrit à propos d'Arcimboldo, presque partout considéré un exposant de l'art fantastique, qu'« il ne s'agit là que d'un jeu [...] Plutôt qu'un fantastique indubitable, il n'y a là qu'un procédé amusant, systématiquement employé, et qui, les règles une fois données, ne dépend plus que de l'habilité de l'artiste »¹⁰. Mais la même affirmation pourrait être appliquée à la littérature fantastique qui a ses propres règles (l'apparition, l'inquiétude, la réalité etc...) et qui est à son tour un jeu ; recourant encore aux mots de Caillois : « la littérature fantastique [...] est d'abord un *jeu* avec la peur »¹¹. La réussite d'un récit fantastique aussi dépend de l'habilité de l'écrivain. On a maintenant posé l'attention sur Caillois, puisqu'il s'agit d'un critique littéraire du fantastique qui se mesure avec la définition du fantastique en art. Mais on soulignera tout de suite beaucoup d'autres problèmes définitoires à ce sujet.

Les essais concernant l'art fantastique conçus par des critiques du fantastique littéraire, à partir de Caillois jusqu'à arriver à Bozzetto, soutiennent qu'un tableau ne peut pas être fantastique à cause de son instantanéité qui, s'opposant à la durée de l'écriture, n'arrive pas à créer un scénario digne d'accueillir le fantastique, c'est-à-dire l'hésitation ou l'entrée conflictuelle du surnaturel au sein de la réalité. Est-ce qu'on peut trouver la durée du temps à l'intérieur d'un tableau ou d'une œuvre d'art ? Est-ce qu'une œuvre peut générer un état de doute dans le spectateur pareillement à ce qui se passe en littérature avec le lecteur ? Oui. Si l'on prend la définition de « représentation » de l'image en tant que « génération de systèmes » selon Barthes, on arrive à saisir une durée aussi à l'intérieur de l'art figuré. Pour exemplifier un cas aux limites de l'instantanéité de l'art, on prendra un des *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) : *En prévision du bras cassé* (ou *In advance of the Broken Arm*). Les *ready-made* sont des objets d'usage quotidien provenant d'une production sérielle, titrés et signés. La « génération de systèmes » est ici le résultat de la compénétration entre le titre (composant linguistique) et l'objet (composant figuratif). L'objet en question n'est

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 920.

¹¹ *Ibid.*, p. 925.

qu'une pelle pour déblayer la neige. L' 'œuvre' (si jamais on peut la définir comme telle) peut faire surgir dans le spectateur des doutes, surtout si on la retrouve 'muséifiée' à l'intérieur des nombreuses galeries d'art moderne de tout le monde. Le spectateur peut penser que l'artiste a voulu se moquer de lui, qui a payé pour voir une pelle vendue dans n'importe quel bazar et il s'en va déçu. Dans ce cas, rien ne se passe : aucun système n'a été créé. Mais le spectateur peut aussi chercher à comprendre ce qu'il y a de tellement intéressant dans une pelle pour qu'elle soit exposée dans les plus fameux musées du monde. Il regarde l'objet qui renvoie au titre (*En prévision d'un bras cassé*) qui, en renvoyant à un contexte de vie quotidienne, peut engendrer un *sketch* amusant : on peut imaginer le petit bourgeois américain, appartenant à la *middle class*, qui achète les produits sériels de la publicité, occupé à déblayer la neige du petit chemin qui porte de la grille au bout du petit jardin jusqu'à la porte d'entrée de sa maison, pour ne pas se casser un bras en y glissant dessus. Toute interprétation reste cependant ouverte et valable.

À propos des Readymades

« À New-York en 1915 j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis: "En prévision du bras cassé" (*In advance of the broken arm*).

C'est vers cette époque que le mot readymade me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation.

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces readymades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète.

Une caractéristique importante: la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le readymade. Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales. [...]

Une autre fois, voulant souligner l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les readymades, j'imaginai un "readymade réciproque" (*Reciprocal readymade*) : se servir d'un Rembrandt comme table à repasser!

Très tôt je me rendis compte du danger qu'il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production des readymades à un petit nombre chaque année. Je m'avisai à cette époque que, pour le spectateur plus encore que pour l'artiste, l'art est une drogue à accoutumance et je voulais protéger mes readymades contre une contamination de ce genre.

Un autre aspect du readymade est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un readymade transmet le même message; en fait presque tous les readymades existant aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme.

Une dernière remarque pour conclure ce discours d'égomanie : comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des readymades aidés et des travaux d'assemblage.»

Marcel Duchamp, texte écrit à l'occasion d'un colloque en 1961, in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, pp.191-192.

Pour voir l'image : <http://www.artnet.com/Magazine/index/boettger/boettger9-26-2.asp>
<http://www.abcgallery.com/D/duchamp/duchamp22.html>
<http://www.struikelkapstok.nl/duchamp.htm>

Bien évidemment ici il ne s'agit pas de fantastique ; on n'a pris en considération que des facteurs caractérisant le 'jeu' du fantastique (l'hésitation, le doute, la durée), risquant donc d'être limités et limitatifs à l'égard d'une définition plus large et complète de « fantastique ». Mais l'exemple voulait démontrer comment on arrive à saisir la durée et l'hésitation aussi dans l'art le plus instantané et comment on peut créer un système même dans la plus 'synthétique' des 'œuvres' ; on cherchera à être plus convaincants dans la dernière partie qui applique toutes ces notions à l'art surréaliste. Il s'avère donc nécessaire de fonder une théorie *ad hoc* pour l'art puisque, comme on l'a vu tout à l'heure, l'hésitation todorovienne peut désigner beaucoup d'autres contextes que le fantastique, semblablement à ce qui arrive avec l'irruption conflictuelle du surnaturel dans la réalité de Caillois. Il faut donc délimiter le champ en posant d'autres contraintes qui marquent les frontières du fantastique en art, si jamais il y en a un.

On pourrait supposer, si l'on n'arrive pas à réaliser une théorie de l'art fantastique, qu'il n'existe pas un art fantastique en dehors de l'art filtré et 'fictionnalisé' par le texte littéraire. Dans des nombreux récits fantastiques du XIX^e siècle en effet, l'objet qui fait surgir le fantastique est un tableau ou une œuvre d'art : la tapisserie dans *Omphale* de Gautier, la statue dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée, le tableau dans *Trilby* de Charles Nodier etc... L'art qu'on y retrouve acquit la dimension de la durée temporelle, grâce au voile physique qui maintes fois cache l'œuvre ou grâce à la création d'un halo de mystère autour du tableau ou de la statue, qui permet la naissance d'un état d'hésitation en évitant le contact direct du personnage ou narrateur avec l'œuvre d'art. Tout cela limiterait l'instantanéité de l'art qui dérange les critiques du fantastique. Comme Jean-Luc Steinmetz l'écrit à propos de *Trilby* : « la peinture introduit au fantastique puisqu'elle brouille les limites de l'imaginaire, puisqu'elle crée une osmose foncière entre l'inappropriable (le flux de l'existence) et sa captation »¹². Cette ligne d'interprétation prévoit un regard à l'intérieur de l'œuvre même, une sorte de mise en abîme du spectateur interne qui regarde et est regardé à son tour. Steinmetz, toujours en parlant de *Trilby*, définit l'effet fantastique de la peinture comme « le rapt hallucinant du réel »¹³, posant encore une fois l'attention sur l'effet produit par le tableau sur le spectateur et non pas sur les structures internes au tableau (ou sur sa

¹² STEINMETZ, J.-L., *Aventures du regard (Système de la représentation dans quelques contes)*, in J.-L. STEINMETZ, *Le champ d'écoute. Essais critiques*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

possibilité génératrice de systèmes, ‘à la Barthes’) qui font que l’œuvre soit fantastique en soi. Cette supposition s’avère particulièrement adéquate surtout lorsqu’on insère le tableau dans un contexte littéraire, où l’on peut choisir les personnages, le type de tableau, l’histoire qui le rend mystérieux à l’égard du protagoniste et la réaction des personnages devant l’œuvre. Ce procédé aurait des difficultés à fonctionner avec l’art non ‘médiatisé’ par le texte littéraire, surtout parce qu’on exclut *a priori* la volonté de l’artiste, qui est l’un des indices principaux pour le catalogage de l’art.

L’art ‘fantastique’ présent dans les récits fantastiques est presque toujours représenté par des portraits réalistes, diversement à ce qu’on cherche à définir en tant qu’ « art fantastique » dans les anthologies bariolées. Quelque fois le portrait est tellement « similaire [au modèle] au point d’être homogène au référent et d’abolir la représentation »¹⁴. Et Jean-Luc Steinmetz aborde une mise au point très fine :

En un mot, la ressemblance est du côté du fantastique, amorce le fantastique. La dissimulation est du côté du vrai. Un monde de la folie serait celui, par exemple, où se multiplieraient les ressemblances [...] un monde de la raison comporte au contraire une taxinomie régulatrice (quand bien même y règnent aussi les lois de l’analogie). De là une fonction bien spécifique de l’image et singulièrement du portrait qui mobilise le fantastique en promouvant le semblable et en amorçant un surcroît ou une dégradation de réel qui, en certaines cas extrêmes, mène à la folie¹⁵.

Après ce panorama sur le traitement de la notion d’ « art fantastique » dans l’histoire critique, après avoir vu des théories appliquées à l’art offrant les moyens pour un développement du concept de fantastique dans l’art (cf. Barthes, Schefer, Steinmetz en partie) et d’autres qui, bien que faites par des connaisseurs du fantastique, ne fournissent pas des instruments scientifiques adéquats pour une analyse solidement structurée, on déplacera l’attention dans le domaine du surréalisme, pour trouver ce que les termes « fantastique » et « merveilleux » signifient à l’intérieur de cette avant-garde du XX^e siècle.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

1. Le fantastique et le merveilleux chez les surréalistes

Dans son *Dictionnaire du surréalisme*, Jean-Paul Clébert définit le « fantastique » de telle manière : « Le fantastique est sans doute d’abord un “genre”, qui concerne l’art, la littérature, le cinéma..., et dans lequel les surréalistes ont reconnu une de leurs sources d’inspirations »¹⁶. Tous ceux qui considèrent le surréalisme comme complètement détaché du fantastique et ne se rapportant qu’à un discours sur le merveilleux, trouverons ici de quoi s’étonner.

Pour comprendre le lien qui entretient l’art surréaliste avec un vraisemblable art fantastique, il faut s’étendre sur la relation du surréalisme avec la littérature fantastique du XIX^e siècle, vu que c’est d’ici que la plus grande partie de la critique littéraire veut faire naître la définition du fantastique. À ce propos, en faisant encore une fois recours au *Dictionnaire* de Clébert, on lit à propos de Breton : « Sans doute valorisera-t-il les romans noirs ou les œuvres de Nerval, d’Arnim, de Poe..., et même, sur ce plan-là, de Sade. Mais il se défiera d’un fantastique de pacotille, nourri de pittoresque, comme celui qui alimente les *Contes* d’Hoffmann »¹⁷.

Le groupe surréaliste, et son théoricien Breton *in primis*, recourent *très souvent* aux termes « fantastique » et « merveilleux », quelques fois en mélangeant leurs sens et ne faisant pas une distinction nette. Cela parce que la signification qui est sous-jacente à ces deux concepts ne correspond à aucune théorie précise et codifiée à l’intérieur du mouvement surréaliste. Considérant ce panorama il résulte trop simpliste de soutenir que les surréalistes avaient adopté le merveilleux et que, à cause de ce choix, toute leur production rentre dans les rangs de cette catégorie. Les fables pour les enfants, généralement comptées au nombre du merveilleux, ne provoquent pas le même effet et n’ont pas le même enjeu que la majorité des écrits surréalistes. Le surréalisme joue avec la réalité, même s’il aime laisser parler surtout la sphère impalpable de l’irrationalité, du rêve et l’inconscient. Et, s’il est vrai que certaines œuvres surréalistes sont ouvertement des jeux gratuits ou plutôt des endroits où « les mots font l’amour »¹⁸, certes le surréalisme n’ignore pas la réalité et la démonstration la plus éclatante est l’engagement

¹⁶ CLÉBERT, J.-P., *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 267.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ BRETON, André, *Les mots sans rides*, in « Littérature », Nouvelle Série, n° 7, Paris, 1 décembre 1922, p. 14.

au sein de la révolution communiste à la fin des années '20. D'ailleurs Roger Caillois aussi prend en considération la composante ludique des récits fantastiques et il soutient que, comme on l'a précisé auparavant, « la littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord *jeu* avec la peur »¹⁹.

Seulement si l'on prend en considération le fait que le surréalisme ait la tendance à détruire toutes « les exclusives et les oppositions binaires (raison-folie ; réel-fantasme ; enfant-adulte ; veille-rêve...) »²⁰ on peut supposer l'inexistence du fantastique à l'intérieur des frontières surréalistes, attendu que le fantastique vit justement dans ce moment d'hésitation et de confusion entre ce qui est réel et ce qui est irréel ou surnaturel. En tout cas, avant d'exclure *a priori*, ou sur la base d'affirmations théoriques qui n'ont pas le fantastique comme objet, cette dimension des marges du surréalisme, il faudrait analyser le mini-corpus surréaliste de ce point de vue et non pas aplatir les potentialités du surréalisme au « merveilleux », à moins de ne redéfinir à nouveau ce concept.

En regardant le fantastique et le surréalisme du point de vue de Clébert et de leurs thématiques communes, le surréalisme se présente comme l'évolution moderne du fantastique. L'intérêt du surréalisme pour la folie, pour le côté noir de l'existence et pour le mystérieux (soit qu'il s'agisse des rêves soit qu'on sous-entend les désirs refoulés des hommes), sont très proches des investigations 'implicites' de la littérature fantastique du XIX^e siècle. Un point de contact crucial entre ces deux dimensions est sûrement le penchant des surréalistes envers la psychanalyse qui était présente, bien que sous-entendue, dans le fantastique du XIX^e siècle : toutes les créations d'univers parallèles peuvent être reconduites à un état mental perturbé, surtout si elles n'ont pas une vérification chez tous les personnages d'une histoire (la statue qui bouge et tue, la figure peinte sur un tableau qui s'incarne et participe à l'histoire, une morte qui revient à la vie). En outre la définition du fantastique²¹ en tant qu'entrée conflictuelle de l'irrationnel au sein de la réalité est semblable aux ressorts surréalistes. Considérant la question d'une optique assez générale, le surréalisme calque, utilisant d'autres formes et modalités, la littérature fantastique du XIX^e siècle. Toutes les œuvres fantastiques et

¹⁹ CAILLOIS, R., *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, 1968, p. 925.

²⁰ BÉHAR, H. et CARASSOU, M., *Introduction au Surréalisme* (1984), Paris, Livre de Poche, 1992, p. 9.

²¹ Cf. CAILLOIS, R., *Fantastique*, in *loc. cit.*, p. 923 : « le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel ».

surréalistes mettent en scène, respectivement au second et au premier degré, l'inconscient d'une époque, elles sont le résultat de la volonté de rendre explicite le refoulé à travers la fiction littéraire, et artistique dans le cas des surréalistes. Le fantastique du XIX^e siècle et le surréalisme du XX^e peignent la psyché humaine en faisant recours à une palette qui ne connaît pas les enseignements de Freud (le fantastique du XIX^e) et à une gamme de nuances qui prévoit l'explosion de l'inconscient (le surréalisme).

Bien évidemment ces rapprochements resteront toujours assez arbitraires, étant donné que le surréalisme a été une avant-garde historique, avec un manifeste et un programme vaste mais bien défini, qui a su affronter les changements de l'Histoire, se modelant au fur et à mesure à la révolution communiste, au jazz, à la guerre, au cinéma et à l'exil ; tandis que le fantastique²² reste une catégorie toujours plus définie. Cela n'empêche pas de rapprocher ces deux 'réalités' pour mieux voir ce qui est devenu le fantastique sous le royaume surréaliste et ce qui reste du genre du XIX^e siècle.

Dans les Manifestes du surréalisme on retrouve une grande partie des interventions qui ont porté la critique en général à classer les surréalistes du côté du merveilleux ; voilà par exemple un morceau tiré du *Premier Manifeste* (1924) qui témoigne tout l'amour de Breton pour le merveilleux :

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 œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. *Le Moine* de Lewis, en est une épreuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout entier²³.

Breton parle de merveilleux dans les même termes dont on parle aujourd'hui de fantastique, en citant aussi l'œuvre de Lewis qui est l'une des constitutives du gothique et précurseur du fantastique. Dans la note au bout de la page 25 du *Premier Manifeste*,

²² On se réfère au fantastique 'stéréotypé' à la française du XIX^e siècle, aux statues qui bougent de Mérimée et aux histoires de Gautier, par exemple, qui ne provoquent aucun trouble véritable au lecteur.

²³ BRETON, A., *Manifestes du Surréalisme* (1924, 1930), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999, pp. 24-25.

Breton écrit : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel »²⁴. Ainsi, après avoir chanté les louanges du merveilleux, Breton écrit une proposition sibylline, qui laisse au découragement le critique : comment est-il possible qu'il parle de fantastique, s'il n'avait pas cité ce terme pendant tout son panégyrique du merveilleux ? Et cependant la proposition sibylline fait allusion exactement à ce type de fantastique qu'on cherche, c'est-à-dire le fantastique qui n'a rien à voir avec Petit Chaperon Rouge, l'ogre et la sorcière. Ici Breton parle d'un fantastique où « il n'y a plus que le réel » ; la phrase d'oracle rédigée en parfait style surréaliste, laisse entrevoir la possibilité d'une synonymie entre le merveilleux et le fantastique. Cette interprétation trouve un soutien dans les pages suivantes du *Premier Manifeste*.

D'après Breton, la plupart des littératures utilisent le merveilleux s'adressant aux enfants, elles « sont entachées de puérilité, pour la seule raison qu'elles s'adressent aux enfants »²⁵. Et il continue :

Si charmants soient-ils, l'homme croirait déchoir à se nourrir de contes de fées, et j'accorde que ceux-ci ne sont pas tous de son âge. *Le tissu des invraisemblances* adorables demande à être plus fin, à mesure qu'on avance [...] Mais les facultés ne changent radicalement pas. *La peur, l'attrait de l'insolite*, les chances, le goût du luxe sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus²⁶.

Il semble que Breton distingue entre un type de 'merveilleux pour enfants', qui correspondrait à la conception moderne de merveilleux proprement dit, et un type de 'merveilleux pour adultes', qui correspondrait à l'idée du fantastique. Dans le morceau de Manifeste qui suit, Breton donne encore des éléments de ce 'fantastique déguisé' en merveilleux :

Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient : ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ *Ibidem*. Les italiques sont à nous.

humaine durant un temps. Dans ces cadres qui nous font sourire se peint toujours l'irréremédiable inquiétude humaine²⁷.

Comment peut-on ignorer l'association de ce type de merveilleux avec les « ruines romantiques » et avec « l'irréremédiable inquiétude humaine » ? Est-ce que Breton parle encore de merveilleux ? Même si le but de Breton n'est pas de justifier la naissance du fantastique à l'époque du romantisme, il en donne cependant un aperçu « analogique », à la manière des surréalistes.

3. L'art surréaliste : fantastique, magique et merveilleux

Lorsqu'on aborde une analyse de l'univers de l'art surréaliste du point de vue du fantastique, on est obligé de remarquer que diverses définitions s'entrelacent et participent à la formation du sens d'un « fantastique » plutôt littéraire. Heureusement la tâche est ici simplifiée, attendu que le surréalisme se prête particulièrement à une analyse 'littéraire' de l'art, les arts plastiques et littéraires étant traités avec une même dignité à l'intérieur du mouvement. Le statut même des artistes qui collaborèrent à cette avant-garde se distingue difficilement entre peintres et écrivains, l'unité du dialogue garantie par Breton en assurant une circulation uniforme des contenus et des formes. Considérant le problème définitoire encore une fois d'une perspective historique, l'art et, pour l'interchangeabilité dont on parlait, la littérature surréalistes ont été toujours mis à côté de trois adjectifs appartenant au même champ sémantique de la 'surréalité' : « fantastique », « magique » et « merveilleux ».

Les ouvrages qui incluent le surréalisme dans la sphère de l'art fantastique sont nombreux, mais celle-ci n'est pas une raison suffisante pour être satisfaits des définitions qui sont à la base de ces choix. L'une des premières expositions qui a regroupé l'art fantastique au surréalisme et à dada (*Fantastic Art, Dada, Surrealism*), s'est tenue en 1936 au Museum of Modern Art de New York. Dans le catalogue²⁸ de l'exposition on saisit la grande confusion qui caractérise toutes les anthologies d'art fantastique parues jusqu'à maintenant. L'art fantastique se présente comme l'art qui

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ BARR, A.H. Jr. (éd.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936), New York, The Museum of Modern Art, 1969.

contient des éléments d'irrationalité avant la parution de dada et du surréalisme. Alfred H. Barr Jr., éditeur du catalogue et directeur à l'époque du MoMA, écrit dans la préface à la première édition : « *The fantastic and the marvelous in European and American Art of the past five centuries is represented in a rather cursory way. The main body of the exhibition is represented by the Dada-Surrealist movement* »²⁹. Il semble, de cette réflexion, que la définition d'art fantastique naisse avec le surréalisme, qui pousse la critique à regarder en arrière afin de trouver des 'traces surréalistes' dans les œuvres antécédentes au mouvement ; ce qui est confirmé dans les propositions qui suivent : « *One may suppose [...] that many of the fantastic and apparently Surrealist works of the Baroque or Renaissance are to be explained on rational grounds rather than on a Surrealist basis of subconscious and irrational expression* »³⁰. Les affirmations de Barr sont dépourvues d'un sens de rigueur critique qui l'empêcherait d'apposer certains concepts (comme le concept de "surréalité") à n'importe quelle œuvre de l'histoire (comme les œuvres de la période baroque). Il est beaucoup plus correct, à un niveau théorique, d'appliquer le nom d'un genre (le fantastique) à un courant historique (le romantisme, le surréalisme) plutôt que le contraire. Barr aurait dû tenir compte du substrat culturel qui permet la naissance d'un certain type d'art, avant d'aboutir à des interprétations tout à fait arbitraires. Mais si on a trouvé important de considérer l'intervention de Barr au sujet, c'est parce qu'elle est pertinente du point de vue historique et elle semble éclaircir toute une ligne interprétative (plus ou moins correcte au niveau conceptuel, selon la perspective individuelle) de l'art fantastique au XX^e siècle : l'art fantastique se découvre à l'arrière, prenant comme point de départ le surréalisme et son affranchissement de la raison. Si on consulte la quantité immense de matériel disponible sur le web au sujet du "fantastique" et du "surréalisme", on trouve presque toujours ces deux termes employés en tant que synonymes.

La synonymie des trois termes "magique", "fantastique" et "merveilleux" n'est pas seulement un problème de légèreté de la critique ou des artistes contemporains, mais elle revient aussi au surréalisme, et surtout au surréalisme de la première période qui arrive jusqu'aux années '30. En ce qui concerne le domaine strictement artistique de ce panorama nébuleux, on peut affirmer certainement que Breton favorise la dénomination

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ *Ibidem.*

d' "art magique" au détriment de l' "art fantastique". En 1957 il publie *L'Art magique* mais, à part le titre, le contenu n'éclaircit pas trop le sens des vocables en question. La seule fois que Breton aborde la question de la distinction entre "fantastique" et "merveilleux" c'est en parlant de Jacques Callot, mais il le fait d'une manière fortuite : il y fait allusion juste 'en passant'. Cet anthologie avait évidemment le but d'identifier le code 'génétique' du surréalisme, de tracer une histoire des origines de l'art surréaliste prenant comme dénominateur commun le thème de la "magie", qui est pourtant employé ici à l'instar d'un passe-partout, pareillement au "fantastique" dans toutes les anthologies d'art sus-citées. En plus les œuvres qui paraissent dans *L'Art Magique* de Breton sont les mêmes que celles publiées à l'intérieur des anthologie d'art fantastique : l'art préhistorique, Bosch, Arcimboldi, Monsù Desiderio, Holbein etc...

Pour ce qu'on a pu voir, devant le chaos provoqué par cette définition d' « art fantastique », on peut choisir entre deux voies d'affronter le problème : on peut décider de regarder le côté historique de la question, ce qui comporterait de tirer une définition d' "art fantastique" à partir de ses occurrences certifiées à l'intérieur de catalogues, anthologies, œuvres critiques et interviews ; ou sinon on pourrait choisir de prendre la définition de "fantastique" pour le champ littéraire, en tirer un squelette, une structure et la transférer au niveau artistique. Certainement on ne peut pas se limiter à la première voie, vu qu'on risquerait de tourner en rond autour d'une définition qui renvoie à des contextes trop hétérogènes pour en déduire des résultats scientifiques. Ce qu'on se propose de faire est donc de tenir compte de l'usage historique du 'conteneur' de l' "art fantastique", mais de créer aussi une structure du fantastique qui puisse être utilisée scientifiquement dans le champ de l'art surréaliste. On a entrevu en effet des nombreux points de contact entre le 'réceptif' du fantastique et l'avant-garde du surréalisme, qui ont la possibilité d'aboutir en une théorie cohérente.

4. L'art surréaliste et le fantastique cérébral

Le mécanisme mental caractérisé par le jeu de renvoi qui se rapportent à une hésitation du type todorovien, une sorte de "fantastique cérébral", réside par excellence dans la peinture et dans la littérature surréaliste. L'on considèrera de préférence les

œuvres surréalistes où le rapport entre mots (du titre ou des « courtes phrases »³¹ inscrites sur/dans l'œuvre) et images est au premier plan. Le surréalisme hérite la forme 'suspendue' du fantastique, toujours en équilibre entre étrange et merveilleux, dans le sens où les œuvres surréalistes arrivent à produire des arborescences de sens infinies, dont le lecteur-spectateur³² ne peut être jamais sûr. Les œuvres et les titres se renvoient sans cesse, produisant un état d'interdiction chez le spectateur (comme on l'a spécifié auparavant, le spectateur-lecteur doit être motivé à la compréhension, sinon rien ne se passe), qui est sollicité dans la génération d'informations nouvelles. Les mots les plus simples, lorsqu'ils sont introduits dans des contextes inusuels, deviennent des énigmes qui en créent d'autres.

Il s'agit de l'emprunt de la structure du fantastique littéraire du XIX^e siècle, qui s'évolue en se modelant aux exigences d'expérimentation et au cours de l'histoire. Par la « structure » du fantastique au XIX^e siècle, on entend tous les éléments qui participent à la création de ce genre (si on voit le problème du point de vue de l'œuvre en soi) ou de cet 'effet fantastique' (si l'on considère la relation, ou fonction, qui lie le texte à son lecteur-spectateur). Le 'réalisme' des récits fantastiques est maintenu dans la plupart des peintures surréalistes, où l'on rencontre des objets familiers, réels : on est dans le cadre d'un figuratif qui très rarement se réfugie dans l'art abstrait (seuls certains cas de frottages ou collages non-figurés rentrent dans la sphère abstraite de l'art). Dans la majorité des tableaux surréalistes il n'y a donc rien d'inventé : la force de l'énigme et de la perturbation demeure dans la puissance expressive de l'analogie, qui est bien loin de l'allégorie d'un Bosch ou des anthropomorphismes d'un Arcimboldi. L'analogie surréaliste doit être arbitraire ; elle doit rapprocher des réalités tellement distantes que le sens commun n'arriverait jamais à concevoir. L'image qui naît de ce procédé sera neuve et choquante, une copie synthétique mais imparfaite de la réalité ; comme Pierre Reverdy le dit : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »³³.

³¹ DUCHAMP, M., *Duchamp du signe, op. cit.*, à propos de *In advance of the broken arm*.

³² On utilisera souvent le binôme lecteur-spectateur, étant donnée la stricte co-dépendance de l'écriture et de la peinture à l'intérieur du mouvement surréaliste.

³³ REVERDY, P., *L'image*, in « Nord-Sud », n° 13, Mars 1918.

Poursuivant avec une analyse en parallèle des structures du ‘fantastique classique’ et du surréalisme, l’importance du « je » demeure inchangée dans les œuvres surréalistes, par contre l’identité, le référent de ce « je », change de niveau : il ne s’agit plus du « je » d’un narrateur intradiégétique qui vit l’intrigue du récit fantastique, mais le « je » du poète, de l’artiste même, qui assume la charge et l’honneur de son acte soulignant l’importance de la signature. Le débat à propos de l’importance d’autographier ses propres travaux avait intéressé tout le milieu surréaliste depuis le début des années ’20. Picabia écrit au sujet en 1924 : « La signature, le nom de l’auteur, est la partie la plus importante d’une œuvre, la figuration de son sens dans la vie, la clé »³⁴. La signature confère une épaisseur à l’œuvre, elle est la garantie d’une « densité surréelle » : « Ainsi le peintre surréaliste est-il à la fois irresponsable des visions qu’il transmet et éminemment responsable de leur valeur »³⁵.

En ce qui concerne l’aspect sémantique et, plus en particulier, les thèmes partagés, le surréalisme traite, entre autres, toutes les thématiques du ‘fantastique classique’, telles que la mort, les vampires, la nuit, la peur, la magie, le meurtre, les fantômes, les espaces clos, le rêve, mais il embrasse aussi le domaine du pur jeu autoréférentiel linguistique et pictural, l’investigation de l’inconscient et l’engagement social. On aurait pu prendre en considération des œuvres surréalistes avec des thématiques proches des thématiques du “fantastique” littéraire, où l’aspect troublant résidait surtout au niveau figuratif ; mais on voulait dépasser l’aspect purement dénotatif et émotionnel de l’image, croyant que l’ ‘émotionnalité’ par rapport à une œuvre constituerait un critère trop limité. Comme on l’a déjà évoqué, ce qui est perturbant ou choquant dans un conte fantastique du XIX^e siècle, peut ne pas avoir le même effet chez un lecteur ou spectateur du XX^e. Ce qui justifierait un changement d’approche, plutôt dirigé vers la jouissance/effroi de l’intellect, dans les peintures et œuvres surréalistes. Avec les mots de Butor : « Nous ne regardons pas de la même façon un visage dont on nous dit qu’il a dix ans ou six cents ans, qu’il était pape, capitaine ou mathématicien ; nous l’interrogeons autrement »³⁶.

³⁴ PICABIA, F., *À cor et à cri*, 1924, cit. in M.-C. Dumas, Préface à DESNOS, Robert, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 1984, p. 22.

³⁵ DUMAS, M.-C., Préface à DESNOS, R., *op. cit.*, p. 22.

³⁶ BUTOR, M., *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1969, p. 17.

Le 'frisson' de peur, l'effet qui caractérise le 'fantastique classique', ressenti par le lecteur-spectateur, est remplacé ici par un frisson de vertige dû à la multiplication incontrôlable du sens. Ce procédé, dont on a parlé aussi auparavant, permet, soit au niveau de la peinture soit au niveau de la poésie, d'éliminer l'instantanéité et le manque de durée qui pourrait empêcher une application cohérente des principes du fantastique.

Après ce bref aperçu d'une analyse qui nécessiterait d'une espace bien plus vaste de discussion et d'exemplification, pour que la thèse sous-jacente d'un art surréaliste en tant que lieu privilégié du « fantastique littéraire » soit défendable, on passera à l'illustration d'une restreinte galerie d'images surréalistes, tirées de l'œuvre de Magritte, qui présentent la structure du fantastique qu'on vient d'expliquer synthétiquement. On focalisera l'attention sur les tableaux et les dessins qui mettent en premier plan le rapport décalé mais inséparable de l'écrit et du figuré, du titre et de l'œuvre, qui semble être un des champs élus des recherches surréalistes. Avant tout, en adoptant ce choix, on respecte l'essence du surréalisme, qui veut rendre justice de cette compénétration profonde entre les arts de l'écriture et de la peinture ; deuxièmement, la revendication de l'importance du titre à l'intérieur du système de l'art revient à ce mouvement : les images qu'on prendra en considération sont donc des résultats originaux et typiques du surréalisme.

MAGRITTE, René, *L'Assassin menacé*, 1926, Museum of Modern Art, New York.

Pour voir l'image: http://www.artonline.it/xx_artista.asp?IDArtista=91

Le peintre belge René Magritte (1898-1967) introduit toujours une part d'étrangeté dans ses tableaux : ce n'est pas la réalité que le peintre s'est borné à reproduire. Dans ses peintures il y a toujours un élément perturbateur qui dérange la perception du spectateur-lecteur. Maintenant, c'est la représentation d'une maison plongée dans l'obscurité, tandis qu'au-dessus d'elle un ciel bleu, clair et lumineux, indique le jour. Puis, c'est la vue d'une fenêtre devant laquelle est posé un tableau qui semble continuer le paysage à l'intérieur même de la maison. Ensuite, c'est un œuf représenté et pourtant titré l'acacia. Autant d'éléments empruntés à la vie de tous les jours qui, pourtant, mis les uns avec les autres provoquent une situation incohérente, source de mystère. Magritte perfectionnera ce principe de dépaysement, dont il est l'un des maîtres incontestés, en associant les éléments les plus simples de l'existence

quotidienne sur une même toile, sans que leur union ne provoque quelque chose de reconnaissable, mais plutôt quelque chose d'étrange, de non identifiable qui fait basculer la 'normale' perception du monde, ou qui suscite des associations d'idées incongrues (ce qu'il appellera des « affinités électives »)³⁷.

« Magritte, grand amateur de fantastique, puise son inspiration dans les nouvelles d'Edgar Poe ou dans *Fantômas* qu'il affectionne particulièrement, n'hésitant pas à faire naître chez le spectateur des sentiments de malaise devant des situations étranges »³⁸. On trouve, dans sa production picturale, deux expressions du fantastique : l'une plus 'émotive', qui touche directement aux sensations du spectateur et qu'on considérera ici marginalement, ne citant que les tableaux qui appartiennent à cette ligne interprétative ; l'autre questionne le côté 'cérébral' et 'intellectuel' du fantastique surréaliste, déclenchant le mécanisme de génération de sens qu'on a évoqué dans la première partie de ce travail.

L'émotivité du spectateur, et spécialement l'angoisse, est invoquée dans le tableau de Magritte *L'Assassin menacé* (1926) où un meurtrier, après avoir assassiné une personne dans sa chambre, complètement à l'aise, la pose décontractée, concentre son attention et son regard sur la musique venant du phonographe, alors qu'à l'extérieur, des hommes l'attendent, prêts à le capturer. Le tableau fait écho à un texte de Paul Nougé :

Tournant le dos à la morte, un jeune homme d'une très discrète élégance et d'une grande beauté, un peu penché, légèrement penché sur ce pavillon de phonographe, écoute. Sur ses lèvres, peut-être un sourire...³⁹.

Le personnage de Fantômas (qui connaît le sommet de la popularité parmi les exposants du surréalisme : Robert Desnos dédie à Fantômas une émission radio à la fin des années '20 qui obtiendra beaucoup de succès) est, quant à lui, suggéré dans des tableaux comme *La lectrice* (1928) ou *Le retour de flamme* (1943).

³⁷ Cf. THÉVENARD, E. de, présentation à l'exposition *Magritte – Rétrospective*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, du 11 février au 9 juin 2003.

www.fluctuat.net/article.php3?id_article=384

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ NOUGÉ, P., « Images peintes », in SYLVESTER, D. et WHITFIELD, S., *René Magritte. Catalogue raisonné. Tome I*, Paris, Menil Foundation, Fonds Mercator, Antwerp-Flammarion, 1992, p. 207.

MAGRITTE, René, *Le retour de flamme*, 1943.

Pour voir l'image: <http://perso.wanadoo.fr/fantomasfr/Fant068.htm>

MAGRITTE, René, *La lectrice*, 1928.

Pour voir l'image: <http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte5.html>
<http://www.atara.net/magritte/20s/soumiise.html>

« *La reproduction interdite* (1937) suscite également des sentiments troublés devant la représentation d'un homme vu de dos devant un miroir, son reflet renvoyant de façon illogique la même vue de son dos. Au bord de la cheminée sous la glace, un livre du maître du fantastique, Allan Edgar Poe »⁴⁰. Magritte connaît le fantastique et ses modalités d'amorçage : certaines fois il recourt à des citations à l'intérieur de ses œuvres (c'est le cas du livre de Poe) ; en d'autres occasions, il cache les procédés qui caractérisent le fantastique dans la structure même du tableau, suivant la démarche qu'on a illustrée auparavant et qu'on retrouvera tout de suite.

MAGRITTE, René, *La Reproduction interdite*, 1937, Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen.

Pour voir l'image: <http://www.malekzadeh.com/art/magritte.html>
<http://dubhe.free.fr/gpeint/magritte.html>

En plaçant *The Narrative of Arthur Gordon Pym* dans l'univers de sa toile, l'artiste reconnaît explicitement la puissance visionnaire de Poe. Le livre est posé devant un miroir, qui n'est pas seulement un objet de décoration interne de la maison de l'homme aux deux derrières. Le miroir explicite le jeu de renvois que Magritte veut mettre en acte dans (et dehors) le tableau ; ce même miroir reflète l'œuvre de Poe, caractérisée, à son tour, par des reflets lexicaux qui, se croisant et se décroisant, mettent le récit en déséquilibre perpétuel⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ HARDY, Mireille, « *La Reproduction interdite* ». *Entre vue et vision dans The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1998.
www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources05-2-3.pdf

Le peintre, dans ses ouvrages se reliant à un fantastique plutôt ‘impulsif’, fait vaciller le spectateur sur ce qu’il croit être la réalité, à travers des tableaux provoquant la peur ou le dégoût (*Le plaisir, jeune fille mangeant un oiseau*, 1927) ; il fait surgir le doute sur ce qu’est une représentation picturale, en appliquant le procédé de la mise en abîme, un tableau dans un autre tableau (*L’appel des cimes*, 1943) ; il critique l’illusionnisme et la perspective avec ses tableaux où de simples mots doivent renvoyer mentalement aux images qu’ils suscitent. Ou encore, en se rattachant à un fantastique plus ‘intellectuel’, il joue au sujet de la *Trahison des images*, comme, par exemple, dans le célèbre *Ceci n’est pas une pipe* (1929).

MAGRITTE, René, *L’appel des cimes*, 1943.

Pour voir l’image : <http://www.magrittefoundation.org/FR/centrerecherche.html>

MAGRITTE, René, *Jeune fille mangeant un oiseau*, 1927.

Pour voir l’image : <http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte11.html>

Dans ce dernier tableau on voit « une pipe peinte de la façon la plus reconnaissable, c’est-à-dire non pas comme nous la voyons, mais comme on a l’habitude de la représenter dans la publicité ou surtout dans les manuels ou affiches scolaires »⁴², accompagnée de ce commentaire : « Ceci n’est pas une pipe ». Le texte peint dans le tableau et bien visible représente seulement le premier degré du titre, « car il en existe un second, en dehors du cadre, qui désigne de la façon la plus claire ce qui est dénoncé dans l’œuvre : “La trahisons des images” »⁴³. Le texte est, en outre,

un modèle d’écriture appliquée, l’agrandissement d’une ligne réussie par le premier de la classe et proposée comme exemple à ses condisciples ; c’est le type graphique de celui qui apprend, maître ou élève, à se servir des mots⁴⁴.

MAGRITTE, René, *Ceci n’est pas une pipe*, 1929.

Pour voir l’image : <http://dubhe.free.fr/gpeint/magritte6.html>

⁴² BUTOR, M., *op. cit.*, p. 77.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

Les titres de Magritte ajoutent au malaise qu'ils provoquent chez le spectateur le pouvoir d' « effraction » de l'image, où le déplacement de l'anodin semble s'emparer du réel pour mieux le falsifier. L'image chez Magritte s'affiche comme un piège qui trompe l'esprit autant que les sens, en un jeu de miroirs et de faux-semblants.

Si on met de côté l'aspect purement émotionnel du fantastique, ce qui pourrait être vraisemblable dans un autre contexte que le XIX^e siècle, on retrouve une structure qui se régit sur l'hésitation, sur l'absence de repères fixes. Le jeu peut amener le spectateur-lecteur à un état de plaisir intellectuel 'masochiste' qui nie la conquête d'un quelque jalon où l'on puisse construire une interprétation certaine.

CONCLUSION

On avait débuté le travail en affirmant que ce n'était pas approprié de parler de peinture avec des instruments littéraires, et on a terminé paradoxalement en appliquant la théorie littéraire du fantastique à l'art. Il ne s'agit pas d'une contradiction pourtant, puisqu'on s'est servi de moyens théoriques non limitatifs aux égards d'une œuvre d'art : on a utilisé le langage et la littérature pour faire sortir un aspect possible de l'application du fantastique en art et des vraisemblables ressorts interprétatifs du surréalisme. Le travail se prêterait à une analyse bien plus approfondie et pourrait constituer, tout seul, le sujet d'une thèse très riche en contenu.

Jusqu'aux années '20, quand le *Manifeste du surréalisme* fut publié, le mouvement s'interrogea au sujet de la puissance du mot, regardant avec merveilles et inquiétude aux forces latentes et inexplorées de la langue. La langue n'était plus un simple moyen d'expression, destiné à confirmer les lieux communs de l'expérience, mais il se révéla dans toute sa beauté autoréférentielle. Cette application du trouble 'mathématiquement étudié' à l'intérieur de phrases d'oracle, succinctes et perturbantes, et l'usage des titres, tel qu'on l'a rencontré au cours du travail, doit beaucoup à Marcel Duchamp, le personnage artistique plus énigmatique et révolutionnaire du XX^e siècle.

Si le langage surréaliste, tout seul, arrive à provoquer cet effet, on peut s'imaginer que l'association de la forme écrite à la forme figurée amplifie le scandale, l'inquiétude chez le spectateur-lecteur. Pour ne pas réduire ce type d'inquiétude, les surréalistes ne s'avancent pas dans le terrain d'un art abstraite, puisque « la peinture du

type non figuratif est une forme de quiétisme [...] Elle est quiétisme parce qu'elle renchérit sur la relative innocence de toute figuration, la peinture étant toujours moins subversive que l'écrit »⁴⁵. Le choix de faire interagir l'écriture avec l'image 'figurative' est le fruit d'une sensibilité collective, considéré que le figuratif est la seule possibilité donnée à la peinture d'être subversive et provocatrice : une aquarelle abstraite de Kandinsky, successif à 1910, résulte beaucoup moins perturbante qu'un tableau du XVII^e siècle de Caravaggio qui, dans la *Morte della Vergine* par exemple, substitue à l'icône sacrée de la vierge le corps renflé et habillé en rouge d'une prostituée noyée dans le Tibre.

Le 'fantastique intellectuel' du surréalisme naît d'une « subversion », de la négation des repères certains, des notions acquises. André Masson, l'un des peintres plus raffinés et subtils du surréalisme, dit au sujet de la « subversion » d'un artiste :

Qu'est-ce que la subversion? La subversion, il me semble, c'est tout d'un coup déposséder les gens de quelque chose qu'ils ont. C'est, si vous voulez, dire aux gens: « Le trésor sur lequel vous vivez, c'est de la fausse monnaie ». Là il y a une véritable révolution [...] Maintenant que nous avons éclairci ce qu'est la subversion, c'est-à-dire la dépossession – et là nous entrons dans ce domaine formidable de la signification et ce qui est signifié en peinture n'est jamais signifié à un degré second, c'est à un degré autre [...] On est plus subversif quand on écrit que quand on peint, il y a plus de possibilités de subversion⁴⁶.

La « subversion » surréaliste signifie l'élimination des tabous résultant de l'instinct et de l'érotisme, soit dans la sphère écrite soit dans la sphère figurée, d'une manière qui rappelle les théories freudiennes à propos de la stricte union demeurant entre l'inconscient et la sexualité.

Et tout cela, n'est-il pas le côté caché du fantastique au XIX^e siècle ?

⁴⁵ MASSON, A. et CHARBONNIER, G., *Entretiens avec André Masson*, préface de Georges Limbour, Marseille, Ryôan-ji, 1985, p. 93.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 94.

Bibliographie

- BARR, Alfred H. Jr. (éd.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936), New York, The Museum of Modern Art, 1969.
- BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1982.
- BAZIN, Laurent, *Le (mauvais) génie du bricolage : le surréalisme au risque du fantastique*, in R. LASCU-POP et G. PONNAU, *Le fantastique au carrefour des arts*, actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 octobre 1997, pp. 15-29.
- BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Le surréalisme* (1984), Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- BOZZETTO, Roger,
 - o *L'indicible et son portrait, ou la mise en place de l'impossible à voir*, in « Art et Littérature », 1988, pp. 91-98.
<http://www.noosphere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=322>
 - o *Roger Caillois et la réflexion sur le Fantastique*, in « Europe », n° 726, Octobre 1989, pp. 190-201.
<http://www.noosphere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=336>
 - o *Sur la piste de l'art fantastique*, in « Noosphere », mars 2002.
<http://www.noosphere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=322>
 - o *Un fantastique surréaliste : Marcel Bealu*, in « Otrante », n° 6, 1994, pp. 71-79.
<http://www.noosphere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=390>
 - o *Y a-t-il des peintures fantastiques ?*, in R. BOZZETTO, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, pp. 204-217.
<http://www.noosphere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=385>
- BRETON, André
 - o *L'art magique*, avec le concours de Gerard Legrand, Paris, A. Biro, Phebus, 1991.

- o *Les mots sans rides*, in « Littérature », Nouvelle Série, n° 7, Paris, 1 décembre 1922, pp. 12-14.
- o *Manifeste du Surréalisme*, publié pour la première fois avec le *Poisson soluble*, Paris, Kra, 1924. Le premier manifeste a été pris à nouveau par Kra, dans l'édition de 1929. *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris, Kra, 1930. Les deux manifestes sont réédités in *Les Manifestes du Surréalisme*, suivis de *Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*, Paris, Sagittaire, 1946. En 1955 les deux manifestes sont publiés in *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Sagittaire et Club français du livre. L'édition définitive de deux manifestes in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962. À partir de 1985 l'ensemble des écrits théoriques de Breton sur le surréalisme est publié par Gallimard, coll. « Folio Essais » (Éd. de référence de 1999). Les manifestes de Breton sont aussi disponibles à l'intérieur de la Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1988 (écrits jusqu'au 1930) et tome II, 1992 (écrits entre 1931 et 1941).
- BRION, Marcel, *Art fantastique*, Paris, A. Michel, 1961.
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1969.
- CAILLOIS, Roger, *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, 1968, pp. 916-927.
- CAROTENUTO, Aldo, *Il fascino discreto dell'orrore: psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, «Saggi Tascabili», 1997.
- *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs*, sous la direction de A. Biro et R. Passeron, Paris, PUF, 1982.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
- DESNOS, Robert, *Écrits sur les peintres*, Paris, Flammarion, 1984.
- DUCHAMP, M., *Duchamp du signe* (1975), Paris, Champs Flammarion, 1994.
- HARDY, Mireille, « *La Reproduction interdite* ». *Entre vue et vision dans The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1998.
- www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources05-2-3.pdf
- LARKIN, David, *Fantastic art*, New York, Ballantine, 1973.

- *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, (nouvelle édition), Paris, 1993.
- LOVECE, Francesca, *Tueurs en pages*, Bari, B. A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2004.
- MASSON, André et CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec André Masson*, préface de Georges Limbour, Marseille, Ryôan-ji, 1985.
- NOUGÉ, Paul, « Images peintes », in SYLVESTER, D. et WHITFIELD, S., *René Magritte. Catalogue raisonné. Tome I*, Paris, Menil Foundation, Fonds Mercator, Antwerp-Flammarion, 1992.
- REVERDY, Pierre, *L'image*, in « Nord-Sud », n° 13, Mars 1918.
- *Robert Desnos, des images et des mots*, textes réunis par Yves Peyré (catalogue établi par Jean-Paul Avice et Anne Egger), Paris, Éd. des Cendres, 1999. Publié à l'occasion de l'exposition, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 15 octobre-8 décembre 1999.
- ROY, Claude, *L'art à la source 2. Arts baroques, arts classiques, arts fantastiques* (1960), Paris, Gallimard, Folio essais n° 208, 1992.
- SOLIER, René de, *L'art fantastique*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961.
- STEINMETZ, Jean-Luc
 - *Aventures du regard (Système de la représentation dans quelques contes)*, in J.-L. STEINMETZ, *Le champ d'écoute. Essais critiques*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, pp. 17-44.
 - *Le surréalisme et le merveilleux*, in J.-L. STEINMETZ, *La littérature fantastique* (1993), Paris, PUF, 2003, pp. 105-108.
- THÉVENARD, Eric de, présentation à l'exposition *Magritte – Rétrospective*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, du 11 février au 9 juin 2003.
- www.fluctuat.net/article.php3?id_article=384
- *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e siècle et du XX^e siècle*, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1974.