

Université de Lille – CEAC

**MANIFESTATIONS DU SURREALISME DANS
L'ART VIVANT CONTEMPORAIN**

Présenté par Elena CARBONELLI
Parcours Danse / Pratiques Performatives
Sous la direction de Philippe GUISGAND

REMERCIEMENTS

Merci merci merci merci merci merci merci merci la vie. La petite vie. Merci l'envie. Merci l'eau de vie. Merci de me demander mon avis. Merci l'échine aux douces nuits. Merci l'envie. Merci aux corbusiers, à l'esthétique de la marche à prendre ou à laisser. Merci à l'hérésie, aux saintes folles. Merci à Saint François de s'être assis en haut d'une tour. Un merci quand même vous enrichit. Merci aux accumulations de garçons et de filles dans mon salon. Merci l'eau de vie et autres bactéries. Merci au bissac qui casse du sucre toujours sur mon dos. Merci de me demander mon avis. Merci la vie et merci l'amour. Merci l'amour eclectique et l'art spiroïdal. Merci à la phylogénie qui m'a tant appris. Merci à tous mes talismans que j'embrasse tous les soirs sous mon tant pis. Tant pis pour lui. Tant pis l'amour aussi. Tant pis la typographie. Merci nos viscères, Claire, de tenir la chandelle. Merci la vie la petite vie. Merci le chiendent, merci à toutes ces pensées, merci le chiendent. Merci à mon corps, superfétatoire et maudit. Merci la vie. Merci de m'avoir demandé mon avis. Merci aux paires envolées loin de mon corps. Merci aux mers échouées, écritures inlassables de m'avoir données la bectée. Merci l'amour en haut d'une tour. Merci les tours de passe passe en récréation, les lames cadavériques d'un tour de passe passe. Merci le patin. Merci l'amour qui vous entoure. Merci l'amour qui ne fait pas la cour. Merci le sourd. Merci le troubadour. Merci **Philippe Guisgand** de suivre le fil du rasoir, merci à la typographie qui se savoure. Merci au bissac qui danse sur mes hanches. Merci aux dents de Scie et merci aussi à **Laetitia**

Doat et Marie Glon d'être en posture en haut d'une tour. Merci aux savoirs sur le fil du rasoir. Merci à cette barbe qui fait table-rase, aux monts et merveilles, aux milles et une nuit, merci **Pauline**. Merci à tous ceux qui siègent dans les cieux. Merci à tous ceux, qui font que je suis ce que je ne sais, qui fuient ce que je suis, qui suivent ce que fais. Merci l'échine tendre aux douces nuits. Merci la vie.

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	5
Partie I. LE SURREALISME ET SES RAPPORTS A L'ART VIVANT	10
<u>I. LE SURREALISME : LA NECESSITE INTERIEURE</u>	<u>11</u>
A. <i>Le dévoilement du surréalisme</i>	11
B. <i>Les moyens du surréalisme</i>	20
C. <i>L'engagement du surréalisme</i>	25
<u>II. LE CORPS : INSTRUMENT PRIVILEGIÉ DE L'ARTISTE SURREALISTE</u>	<u>29</u>
A. <i>Le corps : médium intime de l'artiste</i>	29
B. <i>Corps, mouvements, danse : médium de l'expérience artistique partagée</i>	32
<u>III. L'ART VIVANT SURREALISTE : UN FRAGMENT NÉGLIGÉ PAR L'HISTOIRE DE L'ART</u>	<u>33</u>
A. <i>La « performance artistique n'existait pas »</i>	33
B. <i>Quelques « objets » artistiques et vivants caractéristiques de l'époque surréaliste</i>	36
Partie II. SURREALISME D'HIER A AUJOURD'HUI : ETUDE DANS LE CHAMPS CHOREGRAPHIQUE ET PERFORMATIF	40
<u>I. RECHERCHE POÉTIQUE ET INCONSCIENTE</u>	<u>41</u>
A. <i>André Breton et Catherine Contour : L'outil Hypnotique et la recherche du sensible</i>	41
B. <i>Isidore Ducasse et Gyohei Zaitu : La poésie transcendante</i>	51
<u>II. DÉFORMATION, COMPOSITION, SYMBOLES</u>	<u>61</u>
A. <i>Luis Buñuel, Dalí et les Peeping Tom : Symboles et composition</i>	61
B. <i>De Magritte à Ambra Senatore : Le pouvoir des images</i>	71
<u>III. L'ENGAGEMENT DES « SURREALISTES » A L'ÉPREUVE DE LA SOCIÉTÉ</u>	<u>79</u>
A. <i>Du groupe des surréalistes Tchèques à La compagnie Métallu à Chahuter : Le collectif, expérimentations et art vivant</i>	79
B. <i>Meret Oppenheim et La Ribot : Les femmes engagées</i>	86
Partie III. L'EXPÉRIENCE SURREALISTE AUJOURD'HUI:	94
<u>I. L'INSAISSISABLE SURREALISME</u>	<u>95</u>
<u>II. DU SURREALISME DANS L'ART VIVANT ET CONTEMPORAIN</u>	<u>97</u>
A. <i>La problématique de l'esthétique contemporaine</i>	97
B. <i>L'Esthétique « surréaliste » dans l'Art contemporain</i>	103
C. <i>De Parade (1917) à No Paraderan (2004) : Où se situe le surréalisme ?</i>	109
CONCLUSION	113

BIBLIOGRAPHIE.....	114
ANNEXES.....	121
<u>ANNEXE 1 : COMPTE-RENDU DE LA CONFERENCE « ESTHETIQUE ET IDEOLOGIE »</u>	<u>122</u>
<u>ANNEXE 2 : COMPTE-RENDU DE CONFERENCE : « POESIE CONTEMPORAINE : QU'EST-CE QUE LE GRAND JEU ? » (FRANCE CULTURE 2000).....</u>	<u>125</u>

INTRODUCTION

Claire a l'air encore calme, presque extralucide d'ailleurs. Romain par contre, c'est une autre histoire : je le vois déjà animé d'un mouvement corporel envahissant, comme une hâte de vivre qui rejaillit d'un volcan éteint. Nous marchions tous les trois, dans cette inconnue nuit, dans ces sentiers pourtant empruntés au petit jour mais peu reconnaissables, sur ces chemins tenant déjà une promesse d'éternité. Là-bas, dans cet ailleurs, c'est un théâtre que je vis dès mon premier regard ; un rêve, un songe, une fiction, une utopie peut-être même : les scènes de musiques, de danse, de cirque incroyables et brandissant des beats et des décors inextricables, exaltant une masse de corps, singuliers ou costumés. Le spectacle en fait c'était nous. Et si je m'égarais dans cette surréalité ? Qu'à-cela-ne tienne, Jésus auréolé et ses disciples sont assis là-bas en face et ils nous surveilleront « nous pour longtemps mais pour un court instant ». C'est dans ces belles perspectives que nous traversions le Dragon de bois ; le spectacle de feu avait déjà consumé une partie des vivants et nous nous fondions à l'intérieur même de cette foule de personnages toujours plus fantasmagoriques. Alors, de chair et d'esprit, de mouvements et de sensations, délicieusement et assurément, nous cédions à ce bouillonnement, à ces cris de corps, à ce mouvement incessant, à cette effervescence, à ce flux, dont je pris enfin conscience..

Souvenir 2016 – Ozora festival

Il m'est apparu que tout était mouvement, de nos cellules jusqu'au cosmos ; que des flux inextricables et absolus régissaient l'ordre de l'humanité. Nous sommes les acteurs et les créateurs de ces mouvements qui, de fait, nous transcendent. Ces rapports, aussi nébuleux qu'ils soient, j'ai voulu en faire mon sujet principal de mémoire. Mais sous quel angle l'aborder, alors que mes idées étaient encore si confuses ? Je suis alors partie de ce *credo*, qui reconnaît volontiers que 80 pour 100 du langage se fait via le corps et je me suis demandée pourquoi se préoccupe-t-on de ces codes qui nous submergent, qui viennent d'ailleurs, qui viennent peut-être de l'intérieur de nous ? Alors que le contrôle des mots semble accessible à tout un chacun, une attention singulière et particulière permettrait de révéler l'intime, l'inconscient et, pourquoi pas, d'accéder à de nouvelles zones à explorer (en terme de sensorialité et plus largement de recherche en danse).

Faire ressortir l'inconscient ; comprendre l'inconscient : voilà une chose déjà appréhendée dans l'histoire de l'art, notamment durant le surréalisme; courant empreint de l'essor de la psychanalyse. Qu'allais-je faire de ce courant avant-gardiste qui m'emportait déjà ? Comment mettre en pensée ces liens que je pressentais ? De lectures en recherches, j'ai rapidement compris que ce mouvement me siérait, me bercerait mais sans vraiment me rendre compte des liens et des enjeux corporels qui en découleraient. Peut-être qu'il ne brasserait pas la totalité de mes intuitions mais dans ce recentrement, je finirais par trouver satisfaction. De plus, j'ai fait la belle rencontre fortuite (non pas d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection comme Isidore Ducasse, dit

comte Lautréamont), mais de *Vader*, de la compagnie Peeping Tom. Ce fut en hiver 2015, au Maillon de Strasbourg, alors encore étudiante en deuxième année de licence Staps, option danse où me je plaisais à voir pléthores de spectacles et pratiquer la danse dans différents stages. Ce spectacle est ainsi venu comme un choc esthétique, sensoriel, empathique : un mystère que je ne saurais décrire mais qui d'une manière ou d'une autre, influença mon regard, mes envies et orienta la suite de mes études.

« La compagnie parvient à hypnotiser le public encore et encore. L'irrationalité apparente et les scènes surréalistes, dans lesquelles un humour presque burlesque surprend, créent un cauchemar qui dérange et fascine en même temps. »¹

Cette déclaration pourrait rendre compte d'une œuvre esthétique, culturelle ou littéraire du XXème siècle, travaillée dans le laboratoire de recherche surréaliste² en 1925. Pourtant, elle est une déclaration de Rico Stehfest, journaliste du Dresdner Kulturmagazin , appuyant mon point de vue sur cette pièce où le délire se conjugue à l'esthétique décoiffante troublant les esprits. *Vader* explore avec dérision, les dimensions du réel et de l'imaginaire, à travers le premier volet d'un triptyque familial.

La notion de surréalisme englobe maints aspects. André Breton, inspiré par ses lectures freudiennes, est le premier à suggérer une définition en parlant d'un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée »³. En effet, situé entre 1924 et 1969, le surréalisme hérite du dadaïsme ; courant de manifestation, empreint de désespoir et de dérision vis-à-vis de la première guerre mondiale. Cependant, moins destructeur, ce mouvement envisage des valeurs plus exaltantes pour l'humanité et fait l'éloge du merveilleux. Une esthétique incongrue, parfois chargée, mêlant l'insolite et le quotidien se dessine. Les surréalistes se considèrent comme des expérimentateurs, des chercheurs diversifiant et révolutionnant le monde de l'art, grâce à des procédés libérateurs, déjouant raisonnement, logique, et conventions. Pour André Breton, il s'agit donc d'une véritable « dictée de la pensée », composée « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale »⁴. Ainsi, dans le mille-feuille des grands courants

¹ Rico Stehfest, « Mutter ist tot! – Peeping Tom verstören in Hellerau wieder mit ihrem Bewegungstheater » Dresdner Kulturmagazin, 12 /2017 : <http://www.dresdner.nu/reviews/Mutter-ist-tot-Peeping-Tom-verstoeren-in-Hellerau-wieder-mit-ihrem-Bewegungstheater.5A2BA75B.5B9E.html.php>

² Le 11 octobre 1924, un bureau de recherches surréaliste ouvre dans le but de « recueillir toutes les communications possibles et touchant les formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit ».

³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard , Paris, 1985.

⁴ André Breton, Op.cit, Paris, 1985.

culturels, le surréalisme a eu pour objectif de « redonner à l'esprit ses pouvoirs perdus »⁵. Pour porter ma réflexion, je me suis alors demandée si les pulsions « créatrices et destructrices »⁶ que l'inconscient convoquait, pouvaient se retrouver dans le spectacle vivant, et en particulier dans la danse, à cette époque et de nos jours. Et dès lors, comment une expérimentation surréaliste pouvait prendre corps / sens à travers une œuvre chorégraphique ? Dans les créations de Nijinski par exemple, comme dans *L'Après-midi d'un faune*, on retrouve une sorte de « psychanalyse physique »⁷. Les thèmes de l'éveil du désir, le rite de passage de l'animalité à l'ordre humain mis en exergue par le chorégraphe et les autres artistes associés font scandale, car ils dévoilent un intime qui aurait dû rester obscur. « Obscène »⁸, voilà comment est qualifiée l'œuvre et Alain Passot questionne : « N'est-ce pas là une des caractéristiques de l'inconscient ? »⁹. Le monde intérieur est vaste et a rudement été expérimenté par les surréalistes. Mais qu'en est-il du corps qui joue le rôle à la fois d'outil et d'œuvre de l'artiste ? Quelle trace laisse-t-il à travers le corps dans cet état de conscience quotidien où l'on se retrouve tous, dans cette réalité commune ? L'inconscience, le rêve, la maladie mentale, les obsessions c'est un peu le « dada » des surréalistes, qui justement dans leur prolongement déconstruisent volontiers les réalités pour laisser place au merveilleux. Cela m'a aussi amenée à me demander comment le rêve, la folie, et autres états modifiés de conscience (EMC)¹⁰ pouvaient sublimer l'inconscient à travers une œuvre chorégraphique. Ainsi, en mettant en tension ces notions, un corpus d'œuvres chorégraphiques contemporaines sont venus alimenter mes intuitions comme *Chairs* de La Ribot, *Scena Madre* de Ambra Senatore, *Moeder* de Peeping Tom, *Plongées* de Catherine Contours, le travail du performeur butô Gyohei Zaitzu, et celui de la compagnie Métalu à Chahuter. Ma méthodologie consista donc à une analyse esthétique de ces œuvres rapportée pour chacune d'elles à une œuvre surréaliste de l'époque. Ces analyses comparatives permettent de mettre en tension à chaque fois une ou plusieurs caractéristiques du surréalisme, et finalement de comprendre que le surréalisme peut se diffracter à travers de multiples facettes. Par ailleurs; des entretiens guidés, des rencontres, des stages avec les chorégraphes / compagnies ont été établis pour venir appuyer les analyses.

Ainsi, la recherche d'un quelconque surréalisme à travers l'art vivant et notamment le corps donna d'emblée une ligne de force à ma recherche. En effet, guère seulement une enveloppe charnelle, le corps est avant tout une interface entre le physiologique, l'anatomique, le culturel¹¹, le

⁵ Georges Durozoi, *Le surréalisme*, Hazan, Paris, 1997, p.1.

⁶ Alain Passot, *La Création et la cure, parcours parallèle*, 2012: <http://www.litura.org/florence2012passot.html>

⁷ Roland Huesca,

⁸ Yan Shenkman, *L'oiseau Nijinski, Russia Beyond*, 2014: https://fr.rbth.com/chroniques/2014/02/28/loiseau_nijinski_28057

⁹ Alain Passot, Op.Cit.

¹⁰ Etat modifié de conscience (ou EMC) désigne tout état mental différent de l'état de conscience ordinaire, « représentant une déviation dans l'expérience subjective ou dans le fonctionnement psychologique par rapport à certaines normes générales de la conscience à l'état de veille »*Définition de l'EMC sur Psychologies.com ; consulté le 25 novembre 2016.*

¹¹ Marcel Mauss (1934) « Les techniques du corps », Article originalement publié dans *Journal de Psychologie*, XXXII, mars-avril 1936.

psychique ainsi qu'avec le symbolique. De par toutes ces influences internes et externes, le corps n'est pas un objet statique ; il se modifie en fonction de notre groupe d'appartenance, de la société, et parle pour nous. L'apparence première devient un système d'identification, comme le met en avant David Le Breton¹². Mais alors, que peut-on déduire des corps surréalistes, surtout à cette époque de post-guerre, de révolution industrielle et d'émancipation des femmes, de la sexualité ? En quoi sont-ils des corps engagés œuvrant pour une liberté individuelle et collective ? En effet, au-delà des apparences absurdes, l'esthétique surréaliste ne se veut pas anodine et véhicule des pensées : les œuvres artistiques surréalistes, de quelque sorte qu'elles soient peuvent même se révéler subversives. Elles sont parfois le miroir de préoccupations socio-économiques particulières, des révoltes, de contestations politiques ; ou alors simplement, comme dans les pièces de Peeping-Tom, le récit de « l'histoire naturelle et sociale d'une famille »¹³. La révolution surréaliste révèle alors des intentions qui vont au-delà des activités artistiques ou littéraires et bousculent l'ordre social, comme le suggère Breton dans son *Manifeste du surréalisme* : « mener, parallèlement à l'action surréaliste proprement dite, une action révolutionnaire non équivoque »¹⁴. Ainsi, il y a certainement un lien à faire entre ces mutations qui ont bâti le vingtième siècle et ceux que l'on connaît depuis au XXI^{ème} siècle : révolution technologique, génétique, sexuelle, nouvelles formes de guerre, conscience écologique. Ainsi, il s'agira également de mieux saisir ce renouvellement – si renouvellement il y a – et dans ce cas, comprendre en quoi les bouleversements sociétaux du XXI^{ème} siècle favorisent-ils un retour des questionnements artistiques : entre déconstruction et utopie.

Finalement, les formules « Changer la vie » de Rimbaud, et « Transformer le monde » de Marx s'allient, et dépeignent alors aisément bien les dimensions à la fois poétiques et sociétales dans lesquelles le courant surréaliste se complaisait. L'exploration de divers domaines, tant intellectuels que visuels ont amené une certaine abondance, une « surpeinture ¹⁵» à l'esthétique surréaliste. Immanquablement, le spectacle vivant à son tour a été touché, que ce soit directement comme avec des créations hybrides comme *Parade alliant Cocteau, Picasso, Massine et Satie(1917)*, ou avec les « Performances sans lendemain »¹⁶, prémisses de l'ère des performances. Mais l'impact dans le champ vivant ne s'arrête pas là, il est plus subtil. Le surréalisme semble se réaffirmer à chaque rupture, à chaque métamorphose comme le suggère Taylor Nicole Theis dans sa thèse confrontant Butô et surréalisme¹⁷. La rupture de l'art moderne a conduit inéluctablement à un

¹² David Le Breton, *La peau et la trace*, Métailié, 2003.

¹³ Expression tirée de la réflexion d'Émile Zola : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*.

¹⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985.

¹⁵ Ernt, sur-peintures.

¹⁶ Expression employée par Roselee GOLDBERG dans *La performance ; du futurisme à nos jours*, Thames et Hudson, Paris, 2001.

¹⁷ Taylor Nicole Theis, *Duality, Thèse « symbolism, and time : a convergent practice in butoh and surrealist expression »*, presented to the Department of Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Fine Arts June 2014.

reconditionnement de l'Art nommé l'art contemporain”. Dans cette “révolution”, terme employé par la sociologue Nathalie Heinich, ou dans cette “dynamique”, notion préférée par .., le surréalisme a-t-il encore sa place ? Comment prend-il forme à travers l'art vivant ?

Afin de répondre à cette question, la première partie est consacrée à l'observation des multiples pans du surréalisme, et notamment vérifier l'intérêt qu'il a à se dévoiler dans le champ vivant dès son apparition. La seconde partie met en relation six objets avérés “surréalistes” avec six objets chorégraphiques, ou performatifs de notre époque contemporaine. Les descriptions proposées en amont de chaque analyse partent de ma posture d'étudiante en art, d'amatrice d'art sous toutes ses formes. Elles en sont alors des propositions plus ou moins poétiques – parfois même visuelles - volontairement subjectives, élevées par quelques informations plus formelles. Enfin, la troisième partie tend à généraliser les résultats obtenus dans la seconde partie et à donner à voir le surréalisme dans un paysage philosophique, sociologique et artistique. Ainsi, la notion d'esthétique est interrogée, dans son acceptation large et restreinte, et propose une ébauche de cartographie de la situation du surréalisme actuel.

Partie I. LE SURRÉALISME ET SES RAPPORTS A L'ART VIVANT

I. LE SURREALISME : LA NECESSITE INTERIEURE

A. Le dévoilement du surréalisme

1. *Parade (1917): première œuvre artistique surréaliste*

a. *Présentation*



18 mai 1917 : Dix mètres de haut sur quatre mètres de long : voici une œuvre de Picasso, étonnante pour l'époque, dont les spectateurs se heurtent dès l'entrée dans le théâtre du Châtelet à Paris, s'attendant alors à voir une représentation classique. Peinte à la colle sur toile, avec quatre assistants, cette fresque ou tapisserie représente un faux rideau ouvert sur une scène de théâtre. Cette mise en abîme, exhale déjà les sept personnages, terminant leur repas avant d'entrer en scène. Le monde forain et ses saltimbanques sont peints et dépeints comme une grande famille. On y voit clown à collerette, personnage bigarré, jument ailée allaitant son poulain, fée et singe agrippés. En tout fond de la toile, une ouverture vers un autre monde aux couleurs bleutées, contrastant d'avec cette scène chaleureuse d'artistes. Une peinture à la technique réaliste mais aux thèmes étonnants¹⁸.

b. *Une œuvre choquante :*

Tout commença au retour de guerre, après quoi Jean Cocteau désira reprendre sa vie artistique, avec comme souvenir une soirée avec son bon ami Diaghilev. Les deux hommes avaient déjà participé en 1912 à un ballet orientaliste, *Le Dieu Bleu*, mais Cocteau souhaitait créer un ballet

¹⁸ Description imaginée à partir des informations données par Roland Huesca, *Art, danse et modernité, au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012, p. 95.

s'inspirant également du cirque, de la fête foraine. Après *l'Après-midi d'un Faune* (1912) et le *Sacre du Printemps* (1913), *Parade* complète la série des succès à scandale, même si elle n'eut pas la même notoriété, du fait de son caractère prématuré. Cependant l'œuvre n'en n'est pas moins un vrai bouleversement culturel. Serge Lifar dira lui-même : « Cocteau avec *Parade* a inventé le ballet moderne »¹⁹. La première représentation choqua les spectateurs, et créa de véritables tumultes. Face à toutes les critiques essayées, Eric Satie ne cessa de défendre *Parade* : « Le public aime bien se reconnaître. Il déteste qu'on le dérange. La surprise choque. Mais le pire sort d'une œuvre c'est qu'on ne lui reproche rien »²⁰. George Auric, dont le scepticisme ne manqua pas au début, affirma plus tard : « Un air frais venait de souffler sur notre petit monde », car *Parade* a ouvert de nouvelles perspectives sur les arts de la scène²¹. Bref, *Parade* fait scandale : des femmes veulent même planter leurs aiguilles à chapeau dans les yeux de Picasso et leurs amis.

En effet, sur scène défilent trois numéros : Un prestidigitateur chinois (inspiré du célèbre magicien américain Chung Ling Soo, une petite fille américaine (inspirée de l'actualité et des femmes-enfants devenues des héroïnes comme Mary Pickford) et des acrobates accompagnés d'un cheval. A cela, Erik Satie fut alors le compositeur d'une partition éclectique, associant jazz et ragtime, sur laquelle Cocteau superposa tout un flot de bruits. Pablo Picasso conçut quant à lui également les costumes, véritables sculptures cubistes encombrantes. Enfin, Léonide Massine fut le chorégraphe et créa le ballet sous les conseils avisés de Cocteau. Les séquences chorégraphiques renfermaient des émanations inspirées de Charlie Chaplin, des comédies modernes et d'images de cinéma²². Toute l'œuvre se déroule à travers des illusions d'échelle, de perspectives, autour d'un monde onirique et merveilleux du cirque.

« Leur danse était un accident organisé, des faux pas qui se prolongent et s'alternent avec une discipline de fugue. Les gênes pour se mouvoir sous ces charpentes, loin d'appauvrir le chorégraphe l'obligeaient à rompre avec d'anciennes formules, à chercher son inspiration non dans ce qui bouge, mais dans ce que autour de quoi on bouge, dans ce qui remue selon le rythme de notre monde »²³.

c. *Esthétique surréaliste :*

¹⁹ Serge Lifar IN « Un ballet : Parade », *La Gazette de Soracha* – n° spécial – Centenaire 1917-2017, 2017: <https://soracha.fr/la-gazette-de-soracha-n-special-centenaire-1917-2017-un-ballet-parade/>

²⁰ Aurélie Dauvin, « Des tour[]né[es] du ballet Parade », *Corps et Graphies*, Premier numéro : <http://corpsetgraphies.fr/tvt-parade-1.php>

²¹ Chaussons verts, *Parade (1917) - Un bouleversement culturel, Ballets du répertoire*, 2011 : <http://leschaussonsverts.eklablog.com/parade-1917-un-bouleversement-culturel-a7270769>

²² Micha Luther, *Jean Cocteau et le surréalisme*, 2011.

²³ Jean Cocteau, Lettre à Paul Dermée IN Chaussons verts, *Parade (1917) - Un bouleversement culturel, Ballets du répertoire*, Op. Cit., 2011.

« Rien ne manquait cependant lorsque le rideau se leva sur ce "point de départ de l'esprit nouveau », tels sont les mots de Guillaume Apollinaire, ayant rédigé le programme du spectacle et qui fut le premier à employer le néologisme de "surréalisme", trois ans avant l'apparition du mouvement²⁴.

Parade sera la première œuvre à être qualifiée de « surréaliste » par Guillaume Apollinaire, bien que « drame surréaliste » existait déjà pour *Les Mamelles de Tirésias*²⁵, non mis en œuvre encore. Ce dernier choisit épithète « surréaliste » pour deux raisons selon Albert-Birot²⁶ : d'un côté pour éviter la dénomination « cubiste » et d'un autre côté pour souligner une esthétique singulière : « J'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir. »²⁷ Dans cette conception, le « surréalisme » surviendrait d'un dépassement de la simple imitation de la nature (et comme le suggère Peter Read²⁸). L'imitation se voudrait exprimer un autre chose de l'expérience humaine. Ainsi ce terme qui ressurgit de la mémoire d'Apollinaire eut le temps de mûrir puisqu'il avait en fait déjà proposé un tel qualificatif à la vue d'une conférence sur François Rude, sculpteur monumental en 1913. Ce n'est donc pas un hasard, mais plutôt d'une volonté réfléchie qu'il placera sur l'œuvre *Parade*, le terme « surréalisme » .

« Des écoles il y en a suffisamment de par le monde, ce qui manque c'est un mouvement assez vaste pour absorber toutes les tendances modernes, dont ce qui a cette sur-réalité qui est l'imprévu même et le moderne par essence. La chorégraphie et la musique sont par excellence des arts surréalistes puisque la réalité qu'elles expriment dépassent toujours la nature »²⁹

Très vite, des disciples s'élevaient tels que Breton, Aragon, Soupault, représentant les poètes inquiets, amers, vivants au travers des offensives socio-politiques qui sévissent au début de ce XX^{ème} siècle. Le premier disait : « cette jeune génération pour qui je suis déjà presque un ancêtre »³⁰. Mais les relations se complexifient entre Breton et Apollinaire. En effet, très admiratif dans les débuts, Breton lui vouait tantôt un sentiment de mépris : Apollinaire représentait alors, aux yeux de Breton, « Le lyrisme en personne. Il traînait sur ses pas le cortège d'Orphée »³¹. Ils

²⁴ Chaussons verts, *Parade (1917) - Un bouleversement culturel, Ballets du répertoire*, 2011.

²⁵ *Les Mamelles de Tirésias* est un drame « surréaliste » en deux actes et un prologue de Guillaume Apollinaire, créé au conservatoire Maubel le 24 juin 1917 dans une mise en scène de Pierre Albert-Birot.

²⁶ Peter Read, « Surréalisme et surréalistes », *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

²⁷ Apollinaire IN Roselee GOLDBERG, *La performance ; du futurisme à nos jours*, Thames et Hudson, Paris, 2001.

²⁸ Peter Read, Op. Cit, 2016.

²⁹ Ornella Volta, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992

³⁰ André Breton IN Peter Read, Op. Cit, 2016.

³¹ Peter Read, Op. Cit, 2016 , p.100.

s'échangèrent des lettres à la fois formelles, raffinées et banales lorsque Breton était étudiant en médecine au centre neuro-psychiatrique de l'hôpital municipal de Nantes. Breton adresse à Apollinaire plusieurs poèmes, et en août 1916, Apollinaire lui offre une aquarelle dont le « modernisme achevé » l'enthousiasme. Mais peu à peu, influencé par sa rencontre avec Jacques Vaché, il deviendra plus critique à l'égard d'Apollinaire. Il sera même partagé entre ces deux personnages, entre Apollinaire présentant *Les Mamelles de Tirésias* en le beau jour du 18 août 1917 et un Vaché plutôt fâché dont Breton raconte son comportement dans « La confession dédaigneuse » :

« C'est au Conservatoire Renée Maubel que je retrouvai Jacques Vaché. Le premier acte venait de finir. Un officier anglais menait grand tapage à l'orchestre : ce ne pouvait être que lui. Le scandale de la représentation l'avait prodigieusement excité. Il était entré dans la salle revolver au poing et il parlait de tirer à balles sur le public »³².

2. *Le surréalisme et la psychanalyse*

a. *Les premiers pas dans la psychanalyse*

André Breton influencera dès le départ l'orientation du mouvement³³, qu'il s'approprie, d'autant plus qu'Apollinaire meurt en 1918. Ainsi, le « surréalisme » qui fut d'abord employé pour le vivant, prend un autre tournant. En effet, Breton interne en médecine avait déjà une bonne connaissance du corps, mais c'est lorsqu'il côtoie des traumatisés de guerre et des internés en psychiatrie au Centre neuro-psychiatrique militaire de Saint-Dizier dès 1916, qu'il envisagera des liens entre névroses et art. En effet, les patients qu'il fréquente sont souvent suspectés de simuler des symptômes et ainsi condamnés à des décharges électriques³⁴. Or, à cette même époque, la psychanalyse bat son plein et Freud rédige un « Rapport d'expert sur le traitement électrique des névrosés de guerre »³⁵. Le coup de foudre est immédiat pour Breton, ce qui n'est pas forcément réciproque. Alors même qu'il ne connaît Freud qu'à travers de vagues résumés, Breton ne découvrira ses travaux que des années après ses propres écrits sur l'écriture automatique ou sur le rêve. C'est plutôt à travers le prisme du Dr Régis, du Dr Hesnard et d'autres référents comme Pierre Janet qu'il essaye de développer « la création surréaliste »³⁶. D'ailleurs, c'est de ce dernier (Janet), qu'il reprend la notion d'« automatisme psychique » d'après son ouvrage éponyme (1889). En outre, la parole automatique est également utilisée par Charcot, justement à l'hôpital ; ce dernier l'expérimentant sur des malades, ainsi que des techniques d'interprétation de rêves et d'associations d'idées.

Par ailleurs, parmi les autres personnes représentatives de cette affinité art-science, Sarane

³² André Breton, « La confession dédaigneuse », *Les pas perdus, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1988, p. 200.

³³ Paolo Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, l'Age d'Homme, Paris, 2007, p. 12.

³⁴ Aleksić Branko, *Freud et les surréalistes, ses « fous intégraux »*, Topique (n° 115), 2011/2, p. 93-112.

³⁵ Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes*, vol. I, P.U.F. Paris, 1984

³⁶ André Breton, « Pour dada », *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924, p. 239

Alexandrian, historien de l'art, essayiste et romancier, mentionne les travaux d'Alfred Maury, érudit du XIX^{ème}, et son phénomène du demi-sommeil. Il semblerait alors qu'à la toute base des recherches surréalistes sur les sommeils, ce ne soit pas le « rêve » qui fut étudié - comme le consensus le suggère – mais plutôt « l'hallucination hynagogique », soit des images visuelles ou auditives apparaissant de manière fugitives lors de la phase d'endormissement. De ses observations en hôpital, il réalise ses premières recherches poétiques en transférant les procédés afin d'obtenir un « monologue de débit aussi rapide que possible »³⁷. En avril 1919, il publie l'ouvrage *Les champs Magnétiques* (1920), dans lequel il déplace le procédé de « parole automatique » en « écriture automatique ».

b. Breton et Freud : une relation épineuse

Comme tend à le montrer l'ouvrage de Paolo Scopelliti, les relations entre Freud et Breton, entre la psychanalyse et le surréalisme ne vont cesser d'être ambiguës, paradoxales ; si bien qu'il n'est pas évident de déceler qui influence l'autre³⁸. Ainsi, selon Sarane Alexandrian, Freud et Breton aurait de similaire que l'un et l'autre se sont aventurés dans les abysses et ont mis à jour « ce que l'humanité jusqu'alors refusait d'admettre et entourait d'interdits »³⁹. En effet, à l'aube de leur relation, Breton fut éperdument passionné des écrits de Freud dès les prémisses de ses lectures de résumés dans *Précis de psychiatrie* (1887) du Dr Regis : la notion « d'inconscient » élargissait désormais la représentation mentale et ses investigations⁴⁰. Freud est traduit en français en 1921. C'est alors que le 10 novembre 1921, les deux hommes se rencontrent enfin, sonnant le glas de la désillusion pour Breton. En effet, Freud n'accorde pas de crédit au surréalisme, à la poésie, dont il ne trouva pas vraiment d'intérêt. Breton entre dans une bulle compétitive entre poète et savant, dans laquelle il s'attelle à noter tous ses rêves avec certains de ses amis dont certains seront publiés. En 1924, il exploite les théories de Freud, dont la définition du surréalisme apparaîtra dans son premier *Manifeste du surréalisme* (1924). Dans ce dernier, il défend l'écriture automatique, le rêve, le somnambulisme lucide, reprend les découvertes de Freud, mais qu'il détourne complètement pour créer sa théorie, opposée à celle de Freud.

Nadja (1928) marque la distance entre les deux hommes⁴¹ : Breton présente sa théorie des « faits-glissades » contre celles des « actes-manqués » de Freud. En 1930, dans *Le second Manifeste du surréalisme, L'immaculée conception* (1930) présente la doctrine de l'inconscient mise au service de l'écriture. La distance se creuse encore. Freud affirme : « je ne suis pas en état de me rendre clair de

³⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op. Cit. p.29.

³⁸ Paolo Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, L'Age d'Homme, Paris, 2007.

³⁹ Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Mayenne, 1974, p. 11.

⁴⁰ Aleksic Branko, Op. Cit 2011/2.

⁴¹ Marc Saporta (dir), *André Breton ou le surréalisme, même*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988 p.160.

ce que veut le surréalisme »⁴². La rupture définitive du dialogue se fera en 1932, lors de la parution de *Les vases Communicants* où Breton explique le principe du rêve éveillé. Breton campe sur ses positions. Il semblerait que l'apport freudien n'ait qu'un intérêt pratique pour ce dernier, dont il tirera les ingrédients pour concevoir sa "théorie du murmure"⁴³, et pour exploiter la « science poétique du rêve ». Finalement, entre ces deux éminentes figures, les méthodes ni même les finalités ne vont pas tant se confondre.

Les rapports restent nébuleux et contradictoires. Toujours est-il que Sarane Alexandrian conclut en disant « Aujourd'hui, la tendance la plus avancée de la psychiatrie considère que ce sont les surréalistes qui ont influencé les psychanalystes, plutôt que le contraire »⁴⁴

3. *Les investigations du surréalisme*

« Ils chassent sur les mêmes terres, croisent dans les mêmes eaux, se chassent et se retrouvent plus d'une fois et presque tout le temps se croisent et se retrouvent. Mêmes terres et mêmes eaux : elle se nomment : inconscient, rêve, sexualité, automatisme, malaise dans la civilisation, jeux de mots et autres voies royales et sordides ».⁴⁵

Dans cette volonté d'enrichissement de la conscience poétique, et souhaitant rompre avec tout conventionnalisme, les surréalistes vont complètement intégrer des procédés inspirés de la psychanalyse, de cosmogonie, ou encore plonger directement au cœur des maladies mentales et des drogues⁴⁶.

a. *Les sommeils*

La période des sommeils concerne en premier lieu les explorations du glissement du dormeur dans le sommeil, lorsque les phrases « cognent à la vitre »⁴⁷. Sarane Alexandrian dans son ouvrage raconte les premières applications : Théodore Flournoy observant, expérimentant les méthodes hypnoïdes sur Hélène Smith (devenue plus tard l'héroïne du jeu de tarot Marseille, représentant la sirène de serrure). Flournoy est un fervent adversaire du spiritisme et veut prouver que ses hallucinations et visions viennent de son enfance et non de l'au-delà : « Hélène Smith est une héroïne pré-surréaliste, parce que sa vie baigne dans le rêve, et que sa production automatique dérive de ses créations oniriques »⁴⁸ Aussi, il y a Saint-Pol-Roux, qui au moment de s'endormir, faisait naguère placer, sur la porte de son manoir de Camaret, un écriteau sur lequel on pouvait lire :

⁴² Aleksić Branko, *Freud et les surréalistes, ses « fous intégraux »*, Topique (n° 115), 2011/2.

⁴³ Il expose cette théorie dans *Le Manifeste du Surréalisme* de 1924, dans lequel il dit : « Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure »

⁴⁴

⁴⁵ Paolo Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, l'Age d'Homme, Paris, 2007, p.14.

⁴⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op. Cit.

⁴⁷ André Breton, *Œuvres complètes*, t.1, Bibliothèque de la Pléiade Paris, Gallimard, 1988, p. 324.

⁴⁸ Sarane Alexandrian, Op. Cit., p.85.

« LE POÈTE TRAVAILLE⁴⁹ ». C'est donc une période où les surréalistes s'attaquent à la pensée parlée sous un état hypnagogique. Benjamin Peret excelle dans cette mise en veille, ce qui en fera une référence de cette technique exploratoire. Sarane Alexandrian dans le chapitre « Les présidents de la république du rêve »⁵⁰ explicite les expériences de ces premiers investigateurs du sommeil. Parmi celles-ci, il nomme la démarche de Georges Bataille⁵¹ « l'expérience intérieure ou encore l'extrême du possible », ou encore « le pal »⁵², qui s'avère signifiante : « l'exaltation naturelle ou l'ivresse ont la vertu des feux de paille. Nous n'atteignons pas, sans l'appui de la raison, la sombre incandescence »⁵³. En effet, il met au point un exercice de « la joie devant la mort », comportant la récitation de formules, et un acte : « Je fixe un point devant moi et je me représente ce point comme le lieu géométrique de toute existence et de toute unité, de toute séparation et de toute angoisse, de tout désir inassouvi et de toute mort possibles. »⁵⁴ Il s'agit d'adhérer à ce point jusqu'à « la chute purement dans un vide »⁵⁵. La recherche de la « chute » extatique implique parfois la prosternation devant le rien de la matière: « Il m'arriva dans mon délire de lécher les planches poussiéreuses »⁵⁶.

b. Les rêves

« Votre goût maniaque de la vie en ce qu'elle a de plus moche – vous ne rêvez jamais – finit par me taper singulièrement sur le système »⁵⁷

Ainsi, dans le *Manifeste du Surréalisme*⁵⁸, Breton évoque la puissance du rêve qui porteraient trace d'organisation, dénué pourtant de la mémoire, qui se *joue* de l'homme. Concernant le rêve, il s'agit alors de le replacer à l'ordre réflexif et non juste du conseil. Il s'agit de cesser de faire prévaloir en cette matière le rythme conscient de la pensée. Il déclare d'ailleurs : « Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé ? Le rêve est-il moins lourd de sanctions que le reste ? À quand les logiciens, les philosophes dormants ! ».⁵⁹ Mais plutôt que de réunir ces deux états en apparence contradictoires, « pour atteindre en une sorte de réalité absolue, de *surréalité* »⁶⁰.... Car l'état de conscience dans lequel se situe l'Homme au cours des rêves permet à la fois une désorientation de l'esprit (lapsus, méprise de toutes sortes, suggestions...), et à la fois une allure naturelle, un lâcher-prise dans lequel

⁴⁹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op cit.

⁵⁰ Sarane Alexandrian, Op.Cit, p.244.

⁵¹ Ibid, p. 456.

⁵² « Je ne veux plus parler d'expérience intérieure ou mystique mais de pal. De même on dit le Zen » (*Sur Nietzsche*, , Galimard, Paris, 1945).

⁵³ Georges bataille IN Sarane Alexandrian, Op. Cit., p.461.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ André Breton IN Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Op. Cit., p.159.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

la question de la possibilité ne se pose plus : « Laisse-toi conduire, les événements ne souffrent pas que tu les diffères. Tu n'as pas de nom »⁶¹. D'ailleurs, le chercheur Pierre Etevenon⁶², distinguant trois types d'EMC, considère le rêve comme une transe onirique⁶³. Finalement, comme l'explique Sarane Alexandrian dans le *Surréalisme et le rêve*, les acteurs du surréalisme vont promulguer un lien intime entre le rêve et la création qui subvient après coup, même si par ailleurs, « un rêve raconté est un rêve deux fois rêvé »⁶⁴. Ils fixent alors des bases sur les "états de rêve", qu'ils soient nocturnes ou diurnes⁶⁵ et constituent des catégories du rêve⁶⁶: Parmi les expérimentateurs fondamentales, on retrouve Henri Michaux qui utilisa des rêves comme un impressionnant matériel hypnagogique. En effet, il ne fit pas que s'inspirer de ses rêves, comme Hellens, il en utilisa directement les forces. C'est ce qu'il va appeler « Méthode générale pour l'affranchissement de la personne ». Il travaille sur des élans à la fois psychiques et corporelles et dans « La nuit me laisse cadavre », il expose les procédés de réanimation nécessaires au retour à la vie diurne. Il remarque incontestablement que ses rêves influencent autant sa vie, que l'inverse : « Depuis toujours, je compte sur mes nuits pour éclairer mes jours ».⁶⁷

c. *Les maladies mentales*

« Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne. Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique. »⁶⁸

Les surréalistes influencés par des esprits marqués par la guerre « sac- cagé »⁶⁹, feront de la psychose une sublimation. En effet, Breton étant muté en hôpital psychiatrique commença par écouter les délires paranoïaques de soldats. Il constate alors l'influence de la psychose et fait « Éloge de l'hystérie »⁷⁰. A la tête du courant surréaliste, il fait de cette notion, un outil d'expérimentation central, un objet de recherche. De plus, en 1922, une publication de Prinzhorn expose l'expression de la folie à travers 5000 œuvres conçues par 450 aliénés. En 1950 à Paris a lieu la première exposition d'art psychopathologique. Adolf Wolfli, schizophrène interné fait partie du courant de l'art brut et certaines de ses œuvres ont été publiées ; quant à James Henry Pullen, il était

⁶¹ Ibid.

⁶² Pierre Etevenon est directeur de Recherche honoraire INSERM et docteur en sciences, spécialiste d'électroencéphalographie. Il se consacre principalement à l'étude des états de conscience, de vigilance et de sommeil et aux "états modifiés de conscience" tels que la méditation et la transe chamannique (Corine Sombrun).

⁶³ Pierre Etevenon, Bernard Santerre, *États de conscience, Sophrologie et Yoga*, Tchou, Paris, 2006

⁶⁴ Sarane Alexandrian, Op. Cit, p.10.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid. p.20

⁶⁷ Informations tirées de Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Op. Cit, p.469.

⁶⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op. Cit.

⁶⁹ René Passeron, *Surréalisme*, Terrail, Paris, 2005, p.26.

⁷⁰ Ibid. p.25.

le génie de l'asile *dearlswood*, ayant vécu 60 ans dans en asile avec son atelier⁷¹.

L'originalité artistique et les troubles psychiatriques sont souvent très proches, comme peut le soulever Philippe Brenot dans *Le Génie et la Folie* (1997). Finalement, au courant de l'histoire, nombreux sont les artistes écorchés qui ont dévoilé un peu de leur mal-être au travers d'œuvres. William Styron notifie « Camus faisait de temps en temps allusion au profond désespoir qui habitait et parlait de suicide, [...]Virginia Woolf s'est suicidée, de même que Vincent Van Gogh, Newton souffrait de paranoïa et Galilée, dépressif était souvent cloué au lit »⁷². Marc Oeynhausien, de son côté, a publié deux études dans l'article *Les créatifs davantage touchés par la maladie mentale*⁷³. La première a été effectuée en Finlande sur une période de 40 ans et tend à montrer que artistes, et surtout écrivains sont plus touchés par des troubles mentaux que le reste de la population. La deuxième compare le cerveau d'une personne « créative » en bonne santé avec le cerveau d'un schizophrène et révèle un taux de récepteurs à dopamine moindre chez les deux sujets comparés à un cerveau « normal ». Enfin, Didier Anzieu présente la création comme le lieu et l'enjeu des forces pulsionnelles dont l'œuvre viendrait comme un rempart, comme une cicatrice, comme un symptôme, parfois comme une ressource, un outil de création : « Créer c'est toujours tuer quelqu'un, imaginativement ou symboliquement ».⁷⁴

d. Drogue, alcool et induction

« Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaissier quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants »⁷⁵.

Si cette analogie qu'affirme Breton s'avère, la réciprocité est également recevable. Dans la conception du « surréel », nombre d'artistes ont fait l'expérience de la prise de drogues, pour catalyser, ou bouleverser leur poussée créative en atteignant des états modifiés de conscience (EMC, désigne tout état mental différent de l'état de conscience ordinaire⁷⁶). Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés »⁷⁷.

⁷¹ Frédéric Gros, *Création et folie : une histoire de jugement psychiatrique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

⁷² Philippe Brenot, *Le génie et la folie*, Jacob, 1997.

⁷³ Marc Oeynhausien, « *Les créatifs davantage touchés par la maladie mentale* », Sciences humaines, Auxerre, 2013.

⁷⁴ Didier Anzieu IN Frédéric Gros, Op. Cit., 1997.

⁷⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. Cit.

⁷⁶ Georges Lapalissade, *La transe*, PUF, 1990.

⁷⁷ Baudelaire IN André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op. Cit. p.51-52.

En effet, les Doors et les artistes des 60s n'ont pas été les premiers à franchir les *Portes de la perception*⁷⁸ - ainsi Baudelaire, en 1860, évoquait déjà la force de création permise par la consommation de haschich et d'opium. C'est d'ailleurs à lui que l'on doit le terme de « paradis artificiels » auxquels le réalisateur Jérôme de Missolz a consacré un documentaire⁷⁹, réalisé en deux parties et dévoilant deux siècles de relation entre l'art et les paradis artificiels. Ainsi, des écrits nous enseignent que l'opium et le haschisch étaient utilisés en Chine et en Mésopotamie depuis la plus haute antiquité à des fins thérapeutiques, religieuses, et politiques. Avec le Christianisme, les drogues vont symboliser le mal, la luxure, la sorcellerie, le satanisme.⁸⁰Cette tradition de consommation par les artistes se poursuivra évidemment avec la naissance du surréalisme ; quand il s'agira d'oublier les horreurs de la première guerre mondiale, et de chercher des nouveaux procédés de libération de conscience. Selon Jarosz (2002), il semble qu'une petite quantité d'alcool pourrait favoriser l'émergence des idées par désinhibition, ce qui serait moins probable concernant la prise de cocaïne. Philippe Brenot quant à lui affirme que les artistes auraient une attirance plus certaine pour les substances psychoactives⁸¹. De ce fait, les extases artificielles sont l'un des moyens de la subversion, de ce changement de l'ordre établi qui caractérise la création. Elles sont parfois un alibi, parfois apparemment légitimées, mais toujours auxiliaires du rêve. Henri Michaux, par exemple, fut un adepte d'expérimentations en tout genre, qui nourrira d'ailleurs sa recherche graphique très riche dans laquelle il tente de trouver l'expression la plus profonde de l'inconscient. Ses dessins mescaliniens sont l'image de sa profonde inconscience. Cocteau confirme également « les paradis toxiques seront un intermédiaire facilitateur, activateur ou révélateur de cet exercice quotidien que nécessite la création (...) »⁸². L'influence de la prise de substances illicites semble indéniable sur la perte de contrôle du psychisme. Cet état modifié de conscience permet indéniablement d'accéder à des zones inaccessibles en temps normal.

« Parmi les drogues les plus propres à créer ce que je nomme l'Idéal artificiel, laissant de côté les liqueurs, qui poussent vite à la fureur matérielle et terrassent la force spirituelle, et les parfums dont l'usage excessif, tout en rendant l'imagination de l'homme plus subtile, épuise graduellement ses forces physiques, les deux plus énergiques substances, celles dont l'emploi est le plus commode et le plus sous la main, que sont le haschisch et l'opium. »⁸³

B. Les moyens du surréalisme

1. L'écriture automatique

⁷⁸ Terme emprunté à l'ouvrage d'Aldous Huxley, paru en 1954, qui rassemble une vingtaine d'essais de philosophie spirituelle.

⁷⁹ « Drogues et création - Une histoire des paradis artificiels » (Arte, mardi 6 janvier 2014, 22h25).

⁸⁰ Emmanuelle Retailaud-Bajac, *Les drogues: une passion maudite*, Gallimard, Paris, 2002.

⁸¹ Philippe Brenot, *Op.cit.*, p.34.

⁸² Ibid. p.49.

⁸³ Charles Baudelaire, *Les Paradis Artificiels, Petits poèmes en prose*, 1868, Michel Lévy frères, Paris, 1869, p.163.

Suivant leurs investigations, les surréalistes cherchent des procédés faisant le lien entre leurs recherches sur l'inconscient (et plus largement sur l'identité) et l'aboutissement d'un objet artistique, qu'ils pourront ensuite analyser, regarder. Il s'agit d'utiliser l'inconscient comme moteur de création (méthodes hypnagogiques), puis de le « concrétiser » par des moyens plus « pratiques ». Il s'agit de montrer la poésie dans le quotidien, de jouer avec les mots et les sensations, approcher une autre réalité grâce à l'inconscient. Breton parle en 1925 : « d'un moyen de libération totale de l'esprit ». Plus récemment, Barbara Schasseur parle de « la nécessité d'un effacement du « moi » pour autoriser le lâcher prise et le voyage de l'esprit »⁸⁴. Les associations surprenantes, couleurs, les symboles incongrus s'en manifesteraient.

Dans cette perspective, l'écriture automatique est un procédé cher aux yeux des surréalistes comme le rappelle Paolo Scopelliti⁸⁵. L'automatisme (écriture automatique ou le dessin automatique) est une technique de lâcher-prise car elle représente l'expression des désirs refoulés, des pressentiments. Elle consiste soit à écrire des phrases et des suites de mots sans penser au sens, soit à dessiner des traits horizontaux ou verticaux les yeux clos, et la forme en découlant sera finalisée par des couleurs. Cela ne laisse pas place au raisonnement, mais plutôt à un laisser-faire inhérent à l'Homme. Cette technique a été inventée par le peintre et dessinateur André Masson (1896-1987) et pratiquée par surréalistes Joan Miro, Salvador Dali, Max Ernst, Hans Arp, ou plus tard encore par les les Automatistes (groupe d'artistes canadiens créé par Paul-Emile Borduas) . Dans le même esprit, l'œuvre de l'action painter Jackson Pollock peut être comprise par les méthodes surréalistes comme le mouvement automatique.

2. *Le hasard*

Si les méthodes hypnagogiques, l'automatisme relèvent d'un dévoilement de l'inconscient, grâce à une écoute particulière et un laisser-aller de la communication ; le hasard, quant à lui, permettrait plutôt l'exploration du subconscient⁸⁶. Ce fut en premier lieu les dadas qui usèrent de cette technique : « procédé magique qui nous permettait de sauter les barrières de la causalité et de l'expression consciente, et qui rendait plus aiguës la perception et la vision intérieure jusqu'à ce que apparaissent de nouvelles chaînes d'idées et d'expériences », selon les mots du peintre et cinéaste Hans Richter⁸⁷. Il dit aussi « le hasard était pour nous ce subconscient que Freud avait découvert dès 1900 ». Ainsi Philippe Sers dans *La révolution des avant-gardes* explique que le subconscient serait un ressenti obscur, pouvant ressurgir à la conscience. Selon lui, le subconscient se caractérise

⁸⁴ Barbara Schasseur, *Transe et thérapie, sur les traces de Dionysos*, l'Harmattan, Paris, 2011.

⁸⁵ Paolo Scopelliti, Op.Cit. « Introduction », 2007.

⁸⁶ Philippe Sers, *La révolution des avant-gardes – L'expérience de la vérité*, Hazan, Paris, 2012, p.34.

⁸⁷ Ibid.

comme un degré moindre de la perception consciente, ce qui le différencie de l'inconscient, qui impliquerait selon Freud un refoulement. Ainsi, l'intérêt du hasard serait qu'il échappe à « tout enchaînement causal contrôlable »⁸⁸, ce qui en ferait un « médiateur exceptionnel »⁸⁹. D'ailleurs, Hans Arp constate en 1916 que le hasard réussit là où un processus classique a échoué. En effet, un jour, il déchire un de ses travaux qu'il considère comme raté. Dans leur chute les morceaux s'assemblent « merveilleusement ». Marcel Duchamp s'applique à une action similaire intitulée *Stoppage des étalons* : il laisse tomber trois cordelettes à une hauteur d'un mètre et relève ensuite avec des règles en bois la forme que ces cordelettes ont prise après leur chute. Ceci constituera son nouvel étalon.

Dans « les jeux surréalistes »⁹⁰ quelques méthodes de jeux collectifs permettant d'atteindre un degré de hasard sont dévoilés. Les plus connus sont les cadavres exquis, utilisés à partir de 1925. Il s'agit d'écrire un mot sur une feuille de papier, avant de la replier et de la passer au voisin, qui écrit un autre mot et ainsi de suite (adjectif, adverbe, verbe, nom). Cela crée une phrase dont l'invention verbale est laissée au hasard et à l'impulsion du moment. Cette écriture est en vogue jusqu'en 1930. Notons également, « le jeu des définitions » se jouant à deux. Le premier écrit sur une feuille une question commençant par « Qu'est-ce que... ? ». Le second doit répondre sans connaître la question. Il en découle un choc entre les mots. Il y a également « le jeu de l'un dans l'autre », « le jeu des syllogismes »...

Enfin, dans les techniques picturales dénotant une forme de sérendipité⁹¹, il y a le collage dont Max Ernst est un représentant emblématique. Ce dernier est à l'origine d'un ensemble de 182 collages composés grâce à des revues en moins d'un mois et publiés d'avril à septembre 1934 : *Une semaine de bonté*, ou *Les éléments capitaux*. Il y a également la technique du frottage inventé en 1925 par Max Ernst. C'est la surface, la texture sur laquelle il va poser sa feuille blanche, qui donnera des formes abstraites. De la même façon, le grattage permet de faire surgir des formes plus ou moins transparentes et diaprées des couches de peinture, grâce à une lame de rasoir. Le grattage est pratiqué par le peintre espagnol Estaban Francès. Traces de fumée de bougie ou de lampe à pétrole donnent lieu également à des figures incongrues. Appelé fumage, ou sfumato par Dali, ce procédé est mis au point en 1937 par Wolfgang Paalen. Enfin, en pressant une feuille blanche sur une autre feuille enduite de gouache noire, et répétant l'opération, une image en résulte permettant à Oscar Dominguez (1936) de libérer son imagination en interprétant à sa guise les formes obtenues. Max Ernst utilisera cette technique avec de la peinture à l'huile. Il usitera également du « hasard objectif », rencontre ou juxtaposition d'éléments verbaux ou figuratifs

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Maxime Abolgassemi, « Hasard objectif et mémoire involontaire. Solutions d'un même problème », *Poétique*, vol. 159, no. 3, 2009, pp. 299-310.

⁹⁰ Jean-Paul Morel « Les jeux surréalistes », 2004 IN *O Surrealismo*, J. Guinsburg et Sheila Leirner, 926 p., pp. 773-781.

⁹¹ Informations tirées de :Philippe Sers, Op.Cit, 2004.

inattendus et non complémentaires. Enfin, Man Ray développe les rayographes, lorsque Joan Miró et Salvador Dalí créent des images symboliques composées d'éléments disparates et inattendus. En outre, ce rapport du mouvement statique très appréciable chez les surréalistes prend plus d'ampleur lorsqu'il se combine. Ainsi, plusieurs associations semblent intéressantes, comme *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp par exemple, qui est un hommage à *Walkaround Time* de Merce Cunningham, dont le décor fut agencé par Jasper Johns.

3. *Composition*

Pour aboutir à ce profond bouleversement esthétique, la composition des matériaux obtenus par les investigations des surréalistes bouleversent les sens (dans tous les sens du terme), la temporalité, l'espace. Ils recherchent aussi des techniques graphiques et picturales pour créer cette surréalité.

Avant le surréalisme, Picasso, avec le cubisme, dépaysait déjà les objets en les arrachant à leur signification courante. Puis, finalement les méthodes d'automatisme, de hasard décrites plus haut vont permettre d'obtenir un réel répertoire visuel et littéraire nécessaire à la composition. Ainsi, Max Ernst grâce à ses collages, assemblages, décalcomanies, frottages hasardeux se crée un répertoire visuel, marqué par la banalité. Ce sont des images puisées dans les revues de mode, les démonstrations scientifiques ou les illustrations de romans du XIX^{ème} siècle. A partir de ces matériaux, il poursuit un travail d'élargissement, opérant sur ces tracés pour accroître les capacités associatives. Il provoque ainsi une rupture du sens, l'image bascule d'une signification évidente à des acceptions parallèles. Il crée des romans collages : *La Femme cent têtes* (1929), *Une semaine de bonté* (1934). Les *ready-made* de Marcel Duchamp sont aussi un exemple de détournement de sens. *En prévision du bras cassé* est un objet d'usage quotidien provenant d'une production sérielle. La mise en place de l'interprétation est le résultat de la compénétration entre le titre et l'objet. Il utilise la puissance du mot lié à l'image, faisant écho à la réflexion des surréalistes sur la puissance du mot. L'association de la forme écrite à la forme figurée amplifie l'inquiétude et le scandale chez le spectateur-lecteur. À partir de 1925, le peintre belge René Magritte développe le dépaysement, associant les éléments les plus simples de l'existence quotidienne sur une même toile sans que leur union provoque quelque chose de reconnaissable, mais plutôt quelque chose d'étrange. Il appelle cela des « affinités électives ». Il mène une réflexion visuelle sur le sens des mots et sur les rapports ambigus existant entre les mots et les images peintes qui les incarnent : *Les mots et les images* (1929). Cependant, il refuse l'onirisme et la psychanalyse. *La reproduction interdite* en 1937; *Le plaisir, jeune fille mangeant un oiseau* en 1927; *L'appel des cimes* en 1943; *Ceci n'est pas une pipe* en 1929.

D'après E. Thévenard, Magritte est un grand amateur de fantastique qui puise son inspiration dans les nouvelles d'Edgar Poe ou dans *Fantômas*. Le personnage de Fantômas est suggéré dans les tableaux comme *La lectrice* en 1928 ou *Le retour de flamme* en 1943. Il est influencé aussi par Giorgio De Chirico, à tel point qu'il s'éloigne du groupe surréaliste et de Breton lorsque celui-ci lance des attaques contre Chirico. André Masson évoque la « subversion » surréaliste. Il s'agit de l'élimination des tabous résultant de l'instinct et de l'érotisme de manière à rappeler les théories freudiennes à propos de la stricte union demeurant entre l'inconscient et la sexualité.

Par ailleurs, comme le remarque Philippe Sers, la peinture s'enrichit de nouvelles techniques de représentation⁹², notamment de nouvelles perspectives rompant avec la perspective classique qui consiste en un point de vue unique et les lignes qui fuient vers l'horizon. Ces règles établies à la Renaissance sont abrogées ; laissant place à d'autres modes de représentation. La première rend visible un objet sous différentes positions, comme si le regardeur tournait autour de lui. On commence à percevoir cela avec le cubisme de Picasso, comme dans le portrait de Dora Maar. Philippe Sers repère également la perspective des futuristes consistant à un mouvement de l'objet lui-même comme Giacomo Balla dans *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912). Enfin, la perspective inverse désincarcère le point de vue habituel du spectateur : au lieu de regarder l'image, il est regardé par elle-même. Finalement, ce qu'il contemple, c'est le spectacle d'une image en plusieurs points de vue en même temps. Ainsi, ces différentes modalités de la perspective donnent plusieurs points de vue, utilisés dans la composition même des surréalistes.

Il en va de même pour la temporalité que reflète une œuvre. Les compositions ne figent plus un instant précis ; elles ne sont plus « immortalisantes »⁹³. Il y a une représentation des étapes du temps, ne respectant pas forcément un ordre chronologique. Dans ces conditions, « l'effet peut précéder la cause ». Philippe Sers parle d'une « vision zénithale » qu'il est possible d'avoir avec une telle configuration de la perspective temporelle. Des relations plus subtiles vont pouvoir s'agencer selon un principe d'entrecroisement de rythmes temporels différents, permettant de créer et recréer une atmosphère ... Ces préoccupations de l'avant-garde radicale, s'insèrent dans le cubo-futurisme, comme *La danse de pan-pan* de Gino Severini. Cela va traverser de nombreux cinéastes ou scénographes modernes et contemporains tel que Chris Marker qui en 1997, réunit un ensemble d'images fixes et animées, de sons et de pièces musicales, ensemble que l'on peut parcourir comme un lieu de « coexistence des temps » selon sa propre expression .

Finalement, ce que créent les surréalistes, ce sont des objets dont « *l'association inappropriée provoque l'effroi* » : ce sont des objets bouleversants, tels que définis par son ami le poète belge Paul

⁹² Ibid. p.63 -65.

⁹³ Ibid.

C. L'engagement du surréalisme

1. *Le groupe surréaliste*

Carole Reynaud-Paligot, dans sa thèse « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », tente d'approcher les enjeux et les processus de politisation du mouvement culturel, littéraire qu'est le surréalisme. Elle explique que la révolte est d'abord littéraire : les formes du langage traditionnel apparaissent comme des freins, des barrières pour les membres du groupe. Mais bientôt la révolution esthétique se double d'une révolution politique, car les codes moraux, sociaux, religieux deviennent aussi des obstacles. « La société, les usages, la morale, les lois, la religion sont aussi responsables de l'annihilation des facultés humaines »⁹⁴. De plus, suivant les mots de Lautréamont, « l'art se veut fait par tous et non plus par un »⁹⁵. Tout un chacun doit pouvoir accéder à ses facultés révélatrices. Ainsi, une société fondée sur la hiérarchie ne peut plus être concevable par les surréalistes : leur vision du monde s'oppose à la morale bourgeoise et les conduit vers la recherche d'une autre société plus conforme à leurs aspirations et vers des utopies révolutionnaires. Ils sont d'abord sensibles aux actes de révoltes individuels comme la tradition symboliste, à l'anarchisme : ils s'enthousiasment par exemple des exploits de la Bande à Bonnot, des attentats de l'anarchiste Émile Henry. Puis, par la suite, croyant en une société sans classe ni frontières, ils se tournent vers le mouvement communiste pour se démarquer de l'individualisme empreint des avant-gardes. Ce dernier leur apparaît comme porteur des valeurs dont ils se réclament : l'antimilitarisme, l'internationalisme, l'anticolonialisme. C'est lors de la guerre du Maroc que les surréalistes intègrent ce parti et se donnent comme objectif de diriger la politique culturelle du mouvement révolutionnaire⁹⁶, s'estimant les uniques détenteurs de l'art révolutionnaire⁹⁷.

Par ailleurs, ils entretiennent une fascination pour le bolchévisme marqué par la discipline, la rigueur, et l'efficacité. Finalement, ce rapprochement avec le parti communiste se caractérise par des rapports conflictuels pendant dix ans ; les surréalistes tentant de garder leur autonomie et indépendance intellectuelle et le parti communiste les considérant avec mépris, dédain. Carole Reynaud-Paligot explique la persévérance de la part des surréalistes comme une stratégie littéraire : Ils se donnent comme objectif de « critiquer objectivement les activités révolutionnaires intellectuelles (comme par exemple certaines tentatives anticipées de culture prolétarienne) dans la mesure où elles se réclament d'activités intellectuelles qui relèvent : a) du dilettantisme, b) de

⁹⁴ Carole Reynaud-Paligot, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) » [En ligne], 13 | 1994, mis en ligne le 27 février 2009 : <http://journals.openedition.org/ccrh/2718> ; DOI : 10.4000/ccrh.2718

⁹⁵ Lautréamont, *Œuvres complètes*, « Poésies II », Guy Lévis Mano, 1938, p. 327

⁹⁶ Aragon, Breton, Fourrier. « Vers l'action politique », *op. cit.*, p. 66.

⁹⁷ Marguerite Bonnet, *Archives du Surréalisme* « Vers l'action politique. Juillet 1925-avril 1926 » Gallimard, 1988, t. II p. 47.

l'aristocratie, c) du libéralisme intellectuel, d) de l'esprit européen. »⁹⁸ Ils affrontèrent Henri Barbusse, l'auteur du *Feu*, s'alignèrent sur la politique du parti en fermant les yeux sur le stalinisme. Finalement, cette union communiste éclata.

Jusqu'à l'éclatement du parti en 1969, les surréalistes ne cesseront d'être engagés, même si la rupture avec les communistes « a néanmoins signifié un changement dans la nature de leur engagement, à savoir, la fin de leur engagement partisan » : D'abord dénonçant le stalinisme, puis s'alliant avec la gauche révolutionnaire non stalinienne, puis dès 1934, participant au mouvement antifasciste. Ils sont à l'origine du tract « Appel à la lutte »⁹⁹. Au Mexique, Breton et Trotsky élaboreront également un manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » et créent la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (FIARI). Enfin, il se rapprocheront à nouveau du mouvement anarchiste, dont ils publieront une série d'articles au sein du *Libertaire*, l'organe de la Fédération anarchiste à partir de 1951.

2. *Les avants-gardes et l'ère contemporaine*

« Si le surréalisme n'avait été qu'une école artistique, quelque importance que j'attache à ses recherches, il serait juste en effet de lui chercher une place dans les musées et son actualité serait bien mince devant l'angoisse de la famine. Il pèserait bien peu dans le conflit présent. A mes yeux, il a été et demeure quelque chose de beaucoup plus important et qui justement se trouve lié au drame actuel au monde : il représente le premier signe conscient et collectif d'une rupture totale avec la tradition européenne classique, il a créé pour un certain nombre d'intellectuels un nouveau climat sensible dans lequel étaient remis en question les fondements même de la culture »¹⁰⁰

Cette affirmation ainsi employée par Sarane Alexandrian tend à expliquer les élans intrinsèques et parfois contradictoires au courant *surréalisme*, présent dès sa naissance et se poursuivant parmi des flux. En effet, bien que promu à bousculer le sens même du vent jusque dans les années 1960, il ne semble pas néanmoins que toutes les formes de résurgences surréalistes soient pertinentes. Les vieilleries poétiques et mauvais pastiches des préoccupations politiques de 1930 ou 1947 ne sont pas celles qui lui vaudront un beau rayonnement. Sarane Alexandrian ovationne assurément le surréalisme en lui attribuant le mérite d'avoir détourné le « marécage de conventions »¹⁰¹ qu'auraient été l'art et la poésie au 20^{ème} siècle. Son rayonnement est inéluctable et, ainsi, il serait impensable qu'un artiste ni penseur méconnaisse ce mouvement, sans quoi il serait un « homme mutilé intellectuellement »¹⁰².

⁹⁸ Carole Reynaud-Paligot, *op.cit.*

⁹⁹ José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, « Appel à la lutte », *Tracts*, Paris, Losfeld, 1980 et 1982, t.1, p. 262-3

¹⁰⁰ Sarane Alexandrian, *Op. Cit.*

¹⁰¹ Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, *Op. Cit.*, p.469 à p.497.

¹⁰² *Ibid.*

Alors, plus récemment, l'ouvrage d'Henri Béhar et de Michel Carassou, *Dada : histoire d'une subversion*¹⁰³ permet de porter un regard comparatif sur la période entre avant-gardes et ère contemporaine. Ce dernier y voit des analogies, en ce qui concerne la subversion politique présente dans les deux périodes. En effet, les provocations des dadaïstes, prolongées par les cadets surréalistes permettent un véritable melting-pot artistique accompagnant une véritable révolution plastique. L'art devient une catharsis qui mène à une « *poétique de l'insurrection* »¹⁰⁴. Cette dialectique entre art et politique s'observe également de nos jours, comme le démontre Elizabeth Spettel¹⁰⁵, ayant repéré des correspondances entre les deux périodes dans l'histoire de l'art¹⁰⁶. Elle y voit notamment un caractère subversif influençant encore aujourd'hui de nombreux artistes sur le plan des formes, des sujets abordés ou des processus de création, tels que Andreas Serrano ou Wim Delvoye. « Une subversion hors de soupçon »¹⁰⁷ écrivait Edmond Jabès, qui voit la subversion comme une éthique de vie, de création et de recherche. Cependant, au vue d'un contexte ayant évolué, la subversion est à redéfinir, à re-cerner, car certains artistes actuels tomberaient dans la provocation. Connue essentiellement pour ses scandales gratuits, elle cite tout de même les œuvres contemporaines subversives comme *Him* de Maurizio Cattelan. Ainsi, la retranscription de l'entretien avec Arnaud Labelle-Rojoux (exposé dans le cadre du *Surréalisme et l'objet*) témoigne bien de la complexité de l'héritage dadaïste et surréaliste.

Rainer Rochlitz, de son côté, pointe du doigt la subversion moderne affiliée au pouvoir et, selon son expression, « *les relations contradictoires entre subversion et subvention* » auxquels certains artistes comme Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst adhèrent. La subversion perd alors de sa force, elle est « *atrophiée, stérilisée* »¹⁰⁸ par le marché de l'art. En outre, Elizabeth Spettel, dans son étude, décèle également d'autres thématiques semblables grâce à la mise en tension de deux époques, les années 1910-1940 pour le dadaïsme et le surréalisme et les années 1980-2010 pour l'art contemporain : anticléricalisme, transgression de la morale, contestation des normes sociales, sexuelles et sur le plan des médiums : collages, *ready-made*, installations, environnements. Dans le sillage des avant-gardes, Elizabeth Spettel prend l'exemple du collectif *Présence Panchounette* qui s'attaque à tout esprit de sérieux et privilégie la combinaison des arts. Dans leur installation *Le poids de la culture*¹⁰⁹, des livres remplacent les disques de fonte d'un banc de musculation. L'humour naît de l'introduction d'un objet dans un autre contexte que le sien,

¹⁰³ H. Behar, M. Carassou, *Dada : histoire d'une subversion*, Fayard, Paris, 2005.

¹⁰⁴ M. Dachy, « Une poétique de l'insurrection », *Dada & les dadaïsmes*, Gallimard, Paris 2004, rééd. 2011, p. 11-21.

¹⁰⁵ Elizabeth Spettel : Thèse en Arts (Histoire, Théorie, Pratiques) qu'elle a soutenue devant l'Université Montaigne, Bordeaux III, dirigée par : Pierre Sauvanet (Bordeaux Montaigne) et Miguel Egaña (Paris I, Panthéon Sorbonne).

¹⁰⁶ Elizabeth Spettel, *Double jeu de la subversion : entre dadaïsme, surréalisme et art contemporain*, APRES (Association pour l'étude du surréalisme) ; août 2015.

¹⁰⁷ Edmond Jabès IN Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, § 296, Paris, Ed. Flammarion, 2007.

¹⁰⁸ Elizabeth Spettel, Op.Cit., 2015.

¹⁰⁹ Présence Panchounette, *Le poids de la culture*, 1983.

créant un effet insolite. Ici, le livre rappelant la sphère culturelle investit étrangement l'espace sportif. Usant d'un aspect « potache », cette pièce interroge le rôle de la culture dans nos sociétés contemporaines. De plus, *Présence Panchounette* vise l'esthétique qui est une forme d'idéologie. L'autodérision devient sérieuse et fait naître une réflexion sur l'artiste, l'œuvre et le spectateur.

Plus récemment, une jeune étudiante, Léa Dasenka¹¹⁰ fait des ponts entre danses expérimentales, qu'elle définit comme étant un « laboratoire, un processus d'exploration, d'expérimentation ; un produit fini ne répondant pas à un modèle préétabli »¹¹¹, et surréalisme. En effet, selon elle, l'écriture surréaliste et l'écriture des danses expérimentales contemporaines convoqueraient la signature d'un geste créateur s'alimentant de la pluralité des formes d'expression et des points de vue. Elles viennent puiser dans le dialogue stimulant des arts et des imaginaires, dans des suggestions, des associations inattendues, les ressources d'un langage poétique revivifié. Cela suit la pensée de André Breton affirmant qu'il importe de congédier cette « intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable »¹¹². De cette exploration, c'est un enrichissement profond des fondements qui sont en jeu, car « la danse et le mouvement, l'écriture et l'image, relèvent de cette même activité communément appelée poésie ». De cette exploration, couronnée d'individualités et de collectifs, de sérendipité et de nécessité, la définition même d'un surréalisme, ne peut être ternie par le temps. Elle affirme donc, toujours dans son mémoire :

« L'expérimental est le fruit d'une décision poétique engagée et partagée que l'on pourrait résumer en ces quelques mots : confier au mouvement et à la quête de corporités le soin d'élargir ensemble, dans leur réciproque résonance, le domaine souverain de l'imagination et d'atteindre ce point de l'esprit, délié de tout ancrage positif comme de toute injonction morale », qu'elle rattache directement au propos d'André Breton « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »¹¹³

Ainsi, selon elle, c'est précisément ce vers quoi tend le mouvement WYNKL, mouvement qui s'inscrit dans la continuité du courant post-moderne et qui sera à observer dans les années qui suivent. ».

Enfin, nous nous étalerons pas des masses sur cette notion de contemporanéité dans le surréalisme, car elle fera l'objet d'une plus grande observation plus tard dans le développement.

¹¹⁰ Léa Dasenka, étudiante en Master politiques et gestion de la culture en Europe – Institut d'Etudes Européennes.

¹¹¹ Léa Dasenka, Extrait de son mémoire: « *Culture alternative et institutionnalisation: développement des nouvelles formes d'expérimentation de la danse au Centquatre, lieu de transversalité culturelle et artistique.* », nov. 2015.

¹¹² André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op.Cit.

¹¹³ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, Op.Cit. 1930.

II. LE CORPS : INSTRUMENT PRIVILÉGIÉ DE L'ARTISTE SURREALISTE

A. Le corps : médium intime de l'artiste

Ainsi, l'enjeu du corps, même s'il est rarement développé directement chez les surréalistes, n'est pas anodin car il est un médium vivant et particulier. Il est à la fois source du sensible, et le résultat. Moins distinct, car non figé dans le temps, que des peintures de Dali ou Ernst, que l'on peut fixer et catégoriser plus facilement, quel sens ont pris les corps dans cette période de recherche ? Pourquoi le corps, les corps sont un médium intéressant ?

1. *Le corps*

La danse met en jeu le corps. Mais de quel corps parlons-nous ? Quels corps faisons nous exister en danse , et quels corps s'expriment à l'époque des avant-gardes?¹¹⁴ Des corps qui véhiculent un ensemble de sensations, émotions, connaissances, de ces corps référés ou référents (spectateurs ou danseurs) , ou encore de ces empreintes du vécu personnel, social ; des corps meurtris, affligés, libérés ou sexués?¹¹⁵

Pour répondre, il semble évident de ne pas adopter dans cette étude, une vision manichéenne du corps / esprit, mais à contrario, de comprendre le dépassement de conscience en relation directe au corps comme approché depuis des millénaires chez certains. De ce fait, si le savoir, la signification et l'apport des sens étaient transmis en premier lieu par le biais du corps et des sens, c'est bien que « l'homme fonctionne sur le mode synesthésique »¹¹⁶. En somme, le corps est une interface entre des forces intérieures et extérieures. David le Breton affirme que tout part du corps et que « le monde où nous nous déployons existe à travers la chair qui va à sa rencontre »¹¹⁷. Le corps humain réagit à chaque changement, chaque perturbation aléatoire de son environnement extérieur grâce à la peau et aux muqueuses qui sont les interfaces avec le monde extérieur. Plusieurs auteurs tels que Peggy Hackney¹¹⁸, Rouquet¹¹⁹ évoquent l'idée de la relation de l'individu avec son passant par des connexions corporelles intérieures . « L'établissement de connexions corporelles passe par les muscles, les os, les fascias et la respiration »¹²⁰. Alors sous l'égide de sa sensorialité, l'être humain reçoit et capte les stimuli extérieurs, qui se changent en sensations, conçues comme

¹¹⁴ Jean-Marie Brohn, « *Philosophie du corps ? quel corps ?* » In : *Encyclopédie Philosophique Universelle*, t.1, L'Univers Philosophique, Paris, PUF, 1989.

¹¹⁵ Mireille Arguel, *Danse, le corps enjeu*, PUF, Vendôme, 1992

¹¹⁶ Roland Huesca, *Art, danse et modernité, au mépris des usages*, PUF, 2012, p.16.

¹¹⁷ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Métailié, Paris, 2006, p. 14.

¹¹⁸ Peggy Hackney, *Connexité et Expressivité par les Bartenieff Fundamentals*, Nouvelles de Danse, 28, 1996. P.72-85.

¹¹⁹ Odile Rouquet, *Le corps en rééducation à l'école*, 2000.

¹²⁰ Peggy Hackney, *Op.Cit*, 1996, p.72-85.

un ensemble de processus physiologiques déclenchés par une stimulation externe ou interne : processus physiologique d'impression¹²¹. Les perceptions surviennent lorsque l'être humain met du sens sur ses sensations vécues. Mais la perception est aussi un univers sensoriel lié à l'histoire personnelle, aux angles d'approches, aux attentes, aux appartenances sociales et culturelles de chacun¹²². De ces perceptions naissent des intentions, car ce qui fait sens pénètre le champ de la conscience. Par des gestes, l'individu rend ses perceptions communicables aux autres. Les différents modes de langage, tels que le langage verbal ou corporel, cristallisent la perception et la donnent à voir : processus physiologique d'expression. Dans cette perceptivité, Michel Onfray affirme que « l'humanité d'un individu se définit dans la triple possibilité conjointe d'une conscience de soi, d'une conscience des autres et d'une conscience du monde, avec les possibilités induites d'interactions entre soi et soi, soi et autrui, soi et le réel »¹²³.

2. *Les mouvements, la danse*

« Toute émotion qui sort de vous, élargit un milieu ou fond sur vous et l'incorpore »¹²⁴

La danse, en tant qu'art et activité humaine faisait partie intégrante de la vie de nos ancêtres : « La danse était dans les sociétés primitives un des facteurs essentiels de la cohésion sociale et continue de l'être aujourd'hui »¹²⁵. Mains témoignages picturaux, sculpturaux, et littéraires se retrouvent dans la préhistoire, au temps de l'Égypte et de la Grèce antiques, dans la danse indienne et divinatoire, dans les ballets, les dessins de Degas ou encore les peintures d'Yves Klein et de Matisse. André Levinson, critique et historien de la danse, apporte sa définition en disant que « la danse est le mouvement continu d'un corps se déplaçant selon un rythme précis et une mécanique consciente dans un espace calculé d'avance »¹²⁶. Néanmoins, le corps mobile dans la danse, convoque autre chose qu'une simple action motrice. Le danseur dans sa mouvance se joue lui-même. Il est cette « présence mouvante, émue et émouvante »¹²⁷. D'ailleurs, « é-mouvoir » signifie « sortir de ... ». La danse serait donc une expérimentation sur l'image de notre corps. Alors ce qui est intéressant à cette époque surréaliste, c'est l'utilisation des corps en tant qu'expérimentation et réceptacle, « *des états de corps* », des « *états de danse* », c'est-à-dire :

« l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement (état de corps dansant). Cette conscience accrue du corps sensible, induisant une qualité de mouvement particulière, permet à chaque spectateur de comprendre – au sens de prendre

¹²¹ [Http://www.cnrtl.fr/definition/impression](http://www.cnrtl.fr/definition/impression), consulté le 20 mars 2016.

¹²² David Le Breton, *op. cit.*

¹²³ Michel Onfray, *La Puissance d'exister, manifeste hédoniste*, Grasset, Paris, 2008, p. 235.

¹²⁴ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897, p.162.

¹²⁵ Alain Bon, « La danse, un parcours entre ciel et terre » in Bruni C. (sous la dir.), *Danse et Pensée, Une autre scène pour la danse*, p. 25

¹²⁶ André Levinson, *1929 Danse d'aujourd'hui*, Actes Sud, Arles, 1993, p. 44.

¹²⁷ *Ibid.*

avec soi – le geste (état de corps perçu) »¹²⁸.

Dans son analyse, Arguel affirme : « Les lapsus, rêves, actes manqués, mais aussi les mouvements d'esprit, et les créations artistiques témoignent de cet Autre »¹²⁹. Selon ses témoignages, il rend compte ainsi de plusieurs caractéristiques d'un état induit par la danse, telles que la conscience d'un état modifié, le sentiment d'effacement du moi volontaire habituel, un autre type de présence (rapport au temps corps différent), une hyper harmonie, et la jouissance d'une plénitude. Il va plus loin, en détaillant d'autres aspects de cet état ressenti par les danseurs. Ainsi, les modifications perceptives rapportées porteraient sur le temps, l'espace, les partenaires, les élèves, le public, le son. En fait, l'état de danse témoignerait d'une lucidité exacerbée. Trois danseuses, dont les propos ont été rapportés par Martyne Tremblay,¹³⁰ ont comparé cela à des expériences psychédéliques. Enfin, concernant le vécu corporel, son rapport indique une aisance, sentiment de liberté, une adéquation entre image et mouvement, une libération par rapport aux insuffisances du corps¹³¹. D'autres, comme Georges Ivanovich Gurdjieff émettent également l'idée que le pouvoir de se changer réside à travers le corps et les sentiments. Ce qui rejoint la pensée d'une autre danseuse, Lucie, interrogée par Martyne Tremblay¹³², disant à propos de l'exploration du mouvement : « cela fait vivre mon corps autrement que ce corps de chair (...) je commence à me sentir transformé »¹³³. Pour Sondra Horton Fraleigh¹³⁴, l'individu ne fait qu'un avec son corps et son esprit, d'où le terme de « *lived body* » qu'elle emploie. Françoise Schott-Billmann¹³⁵ et Dexter Blackmer¹³⁶, elles aussi, pensent que le mouvement de corps associe les dualités inhérentes à l'homme, et crée un pont entre « la continuité et la discontinuité, le monde sacré et profane, le geste présent et le geste absent, le corps et la psyché, le temps et l'espace (...) ». En effet, la *danse* - ou tout mouvement de corps qui découlent dans un contexte de lâcher-prise permettent à l'individu de s'abandonner à ses sensations pour être en osmose autant avec lui même et avec le monde qui l'entoure. Ce cheminement normal, naturel permet, selon Gurdjieff, de garder en mémoire l'expérience vécue à travers les sensations corporelles¹³⁷. Finalement l'affirmation de Garcia prend tout son sens : « Moi qui préfère dormir, lorsque je danse, parfois, c'est comme un beau rêve ». A travers la danse, l'être humain peut entrer dans l'expérience multi-sensorielle, cognitive, où le détachement de soi est corollaire. Cela exprime l'idée du dévoilement de soi « *en images, en émotions, ou en sensations* ». Wilfride Piollet parle

¹²⁸ Philippe Guisgand, *A propos de la notion d'état de corps*, Centre d'Étude des Arts Contemporains, Lille, 2011.

¹²⁹ Mireille Arguel, Op.Cit., p. 245.

¹³⁰ Martyne Tremblay IN Sylvie Fortin (dir), *Danse et Santé, Du corps intime au corps social*, Québec, Presses universitaires du Québec, 2008.

¹³¹ Ibid. p. 253.

¹³² Martyne Tremblay a été bachelière en enseignement de la danse (1991), et a terminé une maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal en 2004, en complétant un mémoire portant sur le vécu spirituel de danseurs contemporains. Dans ce cadre, elle recueille certains des propos de danseurs.

¹³³ Martyne Tremblay IN Sylvie Fortin, Op. Cit.

¹³⁴ Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987.

¹³⁵ France Schott-Billmann, *Le besoin de danser*, Odile Jacob, Paris, 2001.

¹³⁶ Joan Dexter Blackmer, *Acrobats of the Gods*, Inner City Book, Toronto, 1989.

¹³⁷ Georges Ivanovich Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves*, Du Rocher, Monaco, 2003.

d'un état poétique qu'elle compare à un demi-rêve, un état diaphane. Jean Marc Collet dit que « C'est être de l'autre façon ; c'est le corps qui s'articule tout seul... J'ai donc conscience de cet autre état. Mais ce n'est pas de la transe »¹³⁸. Roger Meguin et Kilina Cremona, à l'origine de la philosophie de non-faire (zen), parlent d'un « état de présence total ». Merce Cunningham, quant à lui, parle d'un état de centrage, qu'il n'est pas possible d'atteindre volontairement. C'est un état qui arrive ou pas : son corps devient « out » alors qu'il était « in ». Il dit encore : « Tu as une autre perception des choses. Je ne vais pas le relier à l'expérience de fumer un joint, mais c'est une sorte d'état similaire ».

B. Corps, mouvements, danse : médium de l'expérience artistique partagée

L'Art de la danse convoque autant un espace intérieur qu'une « manifestation extérieure corporelle et humaine, alors éphémère et communicative, à induction musicale ou non, à la fois mobile et esthétique, dans un espace-temps déterminé. Elle est un art éphémère car la trace de la représentation est intrinsèque au corps qui l'anime »¹³⁹. La danse, par le biais du corps est donc une troisième instance qui s'exprime à la lisière entre le monde intérieur et extérieur, entre l'individu et le collectif ; une idée que Pierre Legendre développe dans « la passion d'être un autre ». En effet, le danseur serait « un passeur qui fait passer dans son corps le savoir de l'Autre, et par là même dans l'œil (et donc dans le corps) du spectateur, métaphore du désir inconscient »¹⁴⁰. L'enjeu à travers les corps, les mouvements est donc double. Danseur et spectateur revivent leurs propres expériences, font parler leurs forces internes et externes et ainsi se libèrent. C'est ce que Husserl nomme *la relation intersubjective*, c'est-à-dire « un sentiment originaire de coexistence »¹⁴¹. Selon Simone Manon « parler d'intersubjectivité revient à signifier que l'expérience humaine n'est pas celle d'un être isolé, coupé du monde et des autres, mais celle d'un être en rapport avec d'autres »¹⁴².

¹³⁸ Mireille Arguel, *Danse, le corps enjeu* Op.Cit., p. 245.

¹³⁹ Des traces écrites (chez R. Laban et M. Wigman notamment) ainsi que filmiques (chez A. T. de Keersmaeker et T. de Mey par exemple)

¹⁴⁰ Mireille Arguel, *Danse, le corps enjeu* Op.Cit., p. 245.

¹⁴¹ Edmund Husserl, : *Méditations cartésiennes*, trad. E. Levinas. Paris (Vrin), 1953.

¹⁴² Simone Manon, « Intersubjectivité », 2007, <http://www.philolog.fr/intersubjectivite>, consulté le 20 mars 2018.

III.L'ART VIVANT SURRÉALISTE : UN FRAGMENT NÉGLIGÉ PAR L'HISTOIRE DE L'ART

A. La « performance artistique n'existait pas »

1. *Notion de performance*

A proprement parlé, si l'on parle peu du surréalisme rapporté au champ corporel ou chorégraphique, c'est qu'à cette époque la notion de performance n'existait pas. Les actions correspondaient à des événements dans lequel les membres du groupe se rassemblaient¹⁴³ Les origines de la performance artistique sont floues. Eric Mangion désamorçant l'histoire des avant-gardes souligne une attitude singulière de concevoir l'art à cette époque. Il s'agit d' « engager de véritables actions produites en public afin d'expérimenter des formes nouvelles »¹⁴⁴. Il considère comme précurseurs des performances les cabarets durant les années 1860-1870, connaissant un succès considérable en Europe. En ces lieux baignent chants, invectives, lectures de textes, beuverie, scènes théâtrales dans une atmosphère de joie et de révolte. Cependant, les acteurs de ces événements ne se considèrent pas comme des artistes, ni leurs présentations comme des oeuvres. Bruno Péquignot de son côté¹⁴⁵, pointe les discours contradictoires quant à l'origine de la performance. En effet, certains y voient le mouvement Gutaï des années 1950 comme embryon de ces actions, d'autres se rattachent au manifeste futuriste de 1914 en Europe, tandis que chez certains anthropologues, c'est l'idée d'une manifestation primitive qui relèverait de la performance. Si l'origine exacte est nébuleuse, l'emploi du terme « performance » proviendrait de l'expression anglaise *performing*, et serait utilisé en arts que depuis la seconde moitié du xxe siècle. Avant cela, il n'existe pas de terme pour désigner les formes « d'art-action ». Comme nous le rappelle Eric Mangion, ce sont d'abord les plasticiens qui optèrent pour ce terme, tandis les artistes de la scène tels que Cage, Cunningham s'approprièrent le terme de « happening ». Par ailleurs, le terme de performance (dans la cadre artistique) prête à confusion et à contestation du fait de son appartenance à un vocabulaire sportif ou économique.

2. *Les principes de la performance*

« La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable

¹⁴³ Roselee Goldberg, Op.Cit., p.36.

¹⁴⁴ Éric Mangion, « Une avant-avant-garde », *Rue Descartes* (n° 69), PUF, Paris, p. 39-48. DOI : 10.3917/rdes.069.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-3-page-39.html>

¹⁴⁵ Bruno Péquignot, *De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation*, Communications, 2013, p. 9-20.

d'expressivité ; c'est à la fois une attitude de libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements et, en même temps, une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports conventionnels et une transformation des catégories stylistiques. La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou de négation. Il y aurait des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent de déterminer des critères délimitant des méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle [...]. La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage "objectuel" tend à constituer l'essentiel de l'activité ; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique, tandis qu'à certaines occasions, il y a interactivité entre le performer et le public. »¹⁴⁶

Richard Martel, par sa définition ci-dessus apporte quelques éléments fondamentaux de la performance. Il s'agirait d'une attitude tout à la fois en rupture des autres arts de part sa mise en situation, mais pouvant contenir différentes pratiques ou acquis culturels. D'autre part, il met l'accent sur le contexte dans lequel la performance se déploie. Finalement, le consensus se situerait plus au niveau de la volonté de la performance qui est « de rompre radicalement avec les traditions, les conventions et les écoles établies », selon les mots de Richard Martel¹⁴⁷ ; ce qui rejoint la pensée de Bruno Péquignot. Après le ^{XX}e siècle après la révolution impressionniste de la fin du ^{XIX}e voit naître toute une série de ruptures : cubisme, futurisme, abstraction, surréalisme, ready-made, et tant d'autres dont la notion de performance correspondrait. Dans *De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation*¹⁴⁸, rappelle le principe revendicateur des artistes performeurs de l'époque. Pour beaucoup, avant de contester une esthétique, il s'agit de s'opposer à la société bourgeoise et à l'élitisme qui s'en suit, même si pour autant, les performances ne s'adressent pas exclusivement à un public populaire. Ainsi, le Préambule de la Constitution de 1946 en France contient une partie des volontés du Conseil national de la Résistance concernant le droit à l'art et à la culture pour tous. Des nouveaux lieux émergent, et la notion de performance s'élargit dans le champ de l'art vivant, mais ce dernier met en garde sur une généralisation hâtive. L'art vivant, selon lui relèverait « d'une très grande maîtrise des règles de l'art en question », n'excluant pas la spontanéité à l'intérieur même du spectacle proposé. Enfin, Bruno Péquignot propose de replacer la performance dans un temps long de l'histoire des arts (^{XV}e siècle avec aux grandes révolutions esthétiques, comme celles de la Renaissance avec l'introduction de la perspective artificielle) afin de mieux comprendre sa novation. Selon lui, la performance remettrait en question la spatialité, l'usage du corps, et transgresserait les frontières disciplinaires en arts

¹⁴⁶ Richard Martel, Performance, Doc(k)s Action, Ajaccio, 2003. Richard Martel est artiste, organisant lui-même un grand nombre de performances au Québec.

¹⁴⁷ Meret Oppenheim : *Rétrospective* - LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. http://melusine-surrealisme.fr/wp/?page_id=1568 Éric Mangion, « Une avant-avant-garde », *Rue Descartes* (n° 69), PUF, Paris, p. 39-48. DOI : 10.3917/rdes.069.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-3-page-39.html>

¹⁴⁸ Bruno Péquignot, *Revue Communications Performance* n°92, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », Le seuil, Paris, 2013, p. 9-20.

3. *L'époque des performances sans lendemain.*

« Quand l'homme a voulu imiter la marche. Il a inventé la roue, qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir »¹⁴⁹

Ainsi les actions artistiques de la période de l'Avant-Gardes correspondent aux traits de la performance artistique, même si ce champ n'existait pas encore dans les langages. Éric Mangion, reprenant l'expression de Marcel Duchamp qualifie cette période de « folie de l'extravagance »¹⁵⁰. Des groupes aux noms fantasmagoriques tels que Zutistes, Vivants Hydropathes, Hirsutes, Zipette, Troulala, Dada règnent dans un élan anarchiste. Ils sont les premiers participants aux manifestations « Incohérentes ».

Les membres du surréalisme composaient également avec la performance. Goldberg, dans l'ouvrage *La performance ; du futurisme à nos jours*, associe cette période d'avant-gardes aux « performances sans lendemain¹⁵¹ ». La première performance fut parisienne. Tristan Tzara était alors chez Picabia. Membre d'un groupe de la revue littérature, ils créèrent des événements révélant le dadaïsme. André Salmon créait des poèmes ; Cocteau, quant à lui, lisait des vers de Max Jacob. Peu à peu, les actions collectives se multiplièrent, étalant une pluralité des possibles. Satie travaille sur des textes de Cocteau : « une action simple, sommaire, combinant les attractions du cirque et du music-hall »¹⁵². Tzara créa *Les cœur à gaz*, une parodie compliquée sur rien (personnages : coups, œil, nez, oreille et sourcil), dont les costumes étaient en carton raffiné, dessinés par Sonia Delaunay. Puis, dans ce foisonnement artistique, émergea *Parade* ; création scandale dont on retient la phrase mythique de Satie « Vous n'êtes qu'un cul, mais un cul sans musique ». C'est ainsi, que de ce temps subsistent pléthores de performances, ou soirées de cet acabit, telles que *Bleu ciel* d'Apollinaire mettant en scène de trois aventuriers voyageant en vaisseau spatial, et découvrant que leur idéal féminin est une seule et même personne et s'anéantissent après cette révélation. Il y a aussi *Le mouchoir des nuages* de Tzara (1924), aux éclairages dus à la danseuse Loie Fuller, narrant l'idylle d'un poète et de l'épouse d'un boulanger. Puis, *L'armoire à glace* (Aragon, 1923) fait d'écritures automatiques dévoilant la jalousie d'un mari ; *Les Mamelles de Tiresias* : un drame surréaliste, *Les mariés de la tour Eiffel.*, *Ubu Roi* de Cocteau ; *S'il vous plaît* de Soupault et Breton est faite en écriture automatique. On peut citer aussi d'autres événements en lien avec l'irrationalité et l'inconscient comme *L'odyssée d'Ulysse le palmipède* (1924) de Roger-Gilbert. Lecomte, où de

¹⁴⁹ Apollinaire, Introduction au ballet Parade IN Peter Read, « Surréalisme et surréalistes », *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias*, Op.Cit., 2006.

¹⁵⁰ Expression utilisée quelques par Marcel Duchamp au sujet de la représentation des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel.

¹⁵¹ Roselee Golberg, Op.Cit., p.39.

¹⁵² Ibid. p.77.

longs passages en lecture silencieuse ont lieu, ou encore *Le peintre* (1922) de Vitrac, sans narration qui fut une performance d'un peintre qui badigeonne le visage d'un enfant en rouge, puis celui de sa mère et le sien. Comme cela, le bureau de recherches surréalistes qui apparut en 1924 et fut « Une romanesque Auberge pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies », contribua immanquablement à des créations ordinairement fantasques. Ce laboratoire s'alimentait alors à la vie même, en recevant tous les porteurs de secrets : inventeurs, fous, révolutionnaires, inadaptés, rêveurs. Cependant, maints scandales éclatèrent à la suite des performances sans lendemain, ce qui nuira à l'expansion directe de ces dernières. Par exemple, durant la soirée salle Gaveau (1920), une excursion insolite mais le public n'était pas au rendez-vous. Ribemont-Dessaignes qualifia cela de « dépression nerveuse collective ».

B. Quelques “objets” artistiques et vivants caractéristiques de l'époque surréaliste

1. Les Ballets Suédois.

Dans un premier temps, on peut observer les ballets Suédois créés en 1920 par un industriel mécène passionné de danse nommé Rolf de Maré sur le modèle de ce que Diaghilev a fait avec les ballets russes. Le chorégraphe, Jean Börlin (1893-1930) a transgressé sa formation classique pour inventer un vocabulaire chorégraphique plus libre, expérimentant de nouveaux modes d'expression artistique. Il tissa des liens forts avec le peintre Picasso, avec le folklore et les légendes nordiques ainsi qu'avec le cinéma et montrera sa conception chorégraphique du tableau en mouvement.¹⁵³ En effet, après des débuts fulgurants, les ballets russes semblent dépassés, Fokine et Nijinsky sont partis, et ils restent selon eux figés dans un décoratisme purement plastique selon Rolf de Maré et Jean Börlin¹⁵⁴. Ces derniers veulent aller plus loin, sans savoir encore où leur marche les mènera. Leurs slogans sont « Pour les ballets suédois, le but est toujours un point de départ », ou encore « les ballets suédois ne se réclament de personne, ne suivent personne, ils ont l'amour du lendemain »¹⁵⁵. Ces derniers révolutionnent la scène chorégraphique en représentant la fusion des arts (danse, poésie, musique, décors, costumes, cinéma...). En effet, les Ballets Suédois réunissent autour d'eux les plus grands créateurs de leur époque : les compositeurs Claude Debussy, Darius Milhaud, Isaac Albani, Alfredo Casella, Germaine Tailleferre, Erik Satie, Arthur Honegger, Cole Porter, le chef d'orchestre Désiré-Emile Ingelbrecht, les poètes Blaise Cendrars, Paul Claudel, Luigi Pirandello, Jean Cocteau, Riciotto Canudo, les peintres Fernand Léger, Giorgio De Chirico, Pierre Bonnard, Jean Hugo, Foujita, Gerald Murphy et Francis Picabia, le cinéaste René Clair. Ils donnent plus de 2700 représentations lors de cinq saisons de spectacles dans le monde (Europe et États-Unis d'Amérique), entre 1920 et 1925. ...).

¹⁵³ Matthias.AUCLAIR, Frank CLAUSTRAT, Inès PIOVESAN, B. COURREGÉ, Pierre VIDAL, *Les Ballets Suédois*, Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2014.

¹⁵⁴ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Le Seuil, Paris, 1978.

¹⁵⁵ Matthias.AUCLAIR, Frank CLAUSTRAT, Inès PIOVESAN, B. COURREGÉ, Pierre VIDAL, *ibid.* 2014.

Par ailleurs, les ballets Suédois ont permis d'illustrer des chefs-d'œuvres, des collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra provenant du fonds des Archives internationales de la danse, donné par Rolf de Maré en 1952 : maquettes de décors et de costumes de Fernand Léger, de Nils de Dardel, d'Alexandre Alexeieff ; costumes de scènes jamais montrés depuis les années 1960, photographies de ballets et de danseurs, affiches de spectacles, peintures et sculptures de Karl Hofer, de Per Krohg, d'Antti Favén ou des frères Martel, autant de témoignages déterminants, non seulement pour l'histoire de l'évolution des arts plastiques, mais aussi pour l'histoire des arts la scène sous toutes leurs formes (mime, pantomime, danse folklorique, danse moderne, performance...) ¹⁵⁶.

2. *Le ballet Relâche.*

Parmi les créations, le Ballet *Relâche* fut un des plus éclatant. Conçu en 1924 à Paris écrit par Francis Picabia, également décorateur, chorégraphié par Jean Börlin, le tout sur une musique d'Erik Satie. Une toile de fond, des sonorités signées Satie, un chahut de rires, bref ce ballet burlesque s'annonçait bien comme « une brèche, une rupture avec le ballet traditionnel (..) au diable le scénario et toute la littérature ! *Relâche* c'est beaucoup de coups de pied dans beaucoup de derrières, qu'ils soient sacrés ou non » ¹⁵⁷. On note des événements simultanés qui se firent dans ce ballet *Relâche* : Une entracte avec le film de René Clair *Entr'Acte* scénario de Picabia 8 danseurs, des transitions non ordinaires, des danses « tristes et oppressantes », des éléments du quotidien minimisés (voiture Citroën) ¹⁵⁸. Alors qu'est-ce qu'on y trouve? De tout répondait Picabia: « Les phares d'automobile, les colliers de perles, les formes rondes et fines des femmes (...) quelques hommes en habit noir, le mouvement, le bruit, le jeu, l'eau transparente et claire, le plaisir de rire, voilà *Relâche*. »

3. *La « danse ciselante »*

Apparue dans la seconde période du surréalisme par le peintre et chorégraphe Roland Sabatier, la danse ciselante en est aussi une extension. C'est un ballet lettriste dont la chorégraphie hyper graphique est « basée sur les signes de communication visuelle, et la chorégraphie infinitésimale préoccupée par l'exploration des expressions virtuelles, imaginaires de cet art » ¹⁵⁹. Tirant de la danse classique une gestuelle plus profonde, sans signification conceptuelle, mêlant des expressions corporelles pures, Roland Sabatier élargit le répertoire. De plus, il étend sa recherche

¹⁵⁶ Les Ballets Suédois 1920-1925, Une compagnie d'avant-garde : http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/expositions/f.ballets_suedois.html

¹⁵⁷ Roselee GOLDBERG, Op.Cit. 2001.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ciro Giordano Bruni, *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Chapitre « Roland Sabatier, la danse ciselante », Germs, Sammeron, 1993, p.409.

chorégraphique sur la dichotomie anatomique (inerte / mobile) et contredit les caractéristiques des structures classiques de Bojolyeuls et Beauchamps à Lifar, en remplaçant le « nombre », le « rythme » et l'« essor », par l'« amorphe », l'« a-rythmie » et le « rampement ». On est donc face à une « expression corporelle hyper-graphique qui mue tous les mouvements possibles, conceptuels et non-conceptuels, en de simples signifiants acquis ou inédits, grâce à l'association desquels pourront se manifester des discours gesticulaires neufs »¹⁶⁰.

4. *Le Butô*

Le butô est une danse née au Japon dans les années 60, après-guerre, fondée par Tatsumi Hijikata (1928-1986) avec lequel collabora Kazuo Ohno (1906-2010). Le terme japonais Butô(舞踏) peut se scander en deux entités : la première *bu* signifie "danser" et la seconde, *tô*, "taper au sol". Ce terme désigne depuis le XIX^{ème} siècle les danses allochtones introduites au sein de l'archipel. Ainsi, la naissance de la véritable danse butô a été influencé par les avant-gardes artistiques européennes telles l'expressionnisme allemand et le surréalisme. C'est un art également subversif, réactionnaire comme l'affirme Gérard Durozoi¹⁶¹, ancré dans le quotidien d'un contexte sociopolitique d'après-guerre, se caractérisant par la lenteur, la poésie, le minimalisme. Cette danse rompt avec les arts vivants traditionnels du nô et du kabuki alors impuissants pour exprimer des problématiques nouvelles¹⁶². Nommé "danse du corps obscur", le butô est une réaction aux traumatismes laissés par la Seconde Guerre mondiale. La première apparition de cette danse fut la performance de Kinjiki en 1959. La courte et mutique chorégraphie présentée fit scandale montrant un jeune garçon (Yoshito Ohno) ayant une relation sexuelle avec un poulet puis l'étranglant entre ses cuisses. Tatsumi Hijikata, lui, s'approchait du garçon dans l'obscurité.

Le butô, couramment dansé avec le corps quasi-nu, peint en blanc et le crâne rasé. Convoque, une imagerie grotesque, met en scène des sujets tabous, des environnements extrêmes, absurdes. Les artistes butô s'attachent au déploiement de leur esprit, au cosmos et l'inscription de son être au cœur de l'univers. Ils tentent de connecter le conscient avec l'inconscient. Le mouvement apparaît dans l'interaction entre le monde extérieur et le monde intérieur. Selon Ojima Ichiro, le danseur butô n'exprime pas une émotion ou une idée abstraite, il opère une véritable métamorphose pour devenir Autre : « L'idée était d'éliminer de l'homme toute son humanité intérieure et de laisser l'oiseau prendre la place. Vous pouvez commencer en imitant, mais l'imitation n'est pas votre but

¹⁶⁰ Roland Sabatier, *Les théories du lettrisme ; la danse* : <https://www.lelettrisme.org/dansemime>, consulté le 06 décembre 2016.

¹⁶¹ Gérard Durozoi's History of the Surrealist Movement, he describes the first international Exhibition of Surrealism, which was held in Tokyo from June 9 to June 14, 1937 (334).

¹⁶² Greiner Christine, Berque Augustin, Boutry-Stadelmann Britta, Frogneux Nathalie, Sadami Suzuki, « Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata » In: *Ebisu*, n°40-41, 2008. pp. 143-152.

final; quand vous croyez que vous pensez complètement comme un poulet; alors, vous avez réussi »¹⁶³

¹⁶³ Ojima Ichiro cité dans : Klein, Susan Blakely *Ankoku buto : the premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness*. Ithaca (New York). : Cornell University, 1988, 97p. (Cornell East Asia Papers.)

**Partie II. SURREALISME D'HIER A
AUJOURD'HUI : ETUDE DANS LE CHAMPS
CHOREGRAPHIQUE ET PERFORMATIF**

I. RECHERCHE POÉTIQUE ET INCONSCIENTE

A. André Breton et Catherine Contour : L'outil Hypnotique et la recherche du sensible

1. Descriptions

Les Champs Magnétiques (1919), André Breton et Philippe Soupault



« La glace sans tain »¹⁶⁴,

« Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisirs. Notre bouche est plus sèche que les pages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille.

Quelquefois, le vent nous entoure de ses grandes mains froides et nous attache aux arbres découpés par le soleil. Tous, nous rions, nous chantons, mais personne ne sent plus son cœur battre. La fièvre nous abandonne.

Les gares merveilleuses ne nous abritent plus jamais : les longs couloirs nous effraient. Il faut donc étouffer encore pour vivre ces minutes plates, ces siècles en lambeaux. Nous aimions autrefois les soleils de fin d'année, les plaines étroites où nos regards coulaient comme ces fleuves impétueux de notre enfance. Il n'y a plus que des reflets dans ces bois repeuplés d'animaux absurdes, de plantes connues.

Les villes que nous ne voulons plus aimer sont mortes. Regardez autour de vous : il n'y a plus que le ciel et ces grands terrains vagues que nous finirons bien par détester. Nous touchons du doigt ces

¹⁶⁴ André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Saint-Amand, Poésie, 1998, p.27.

étoiles tendres qui peuplaient nos rêves. Là-bas, on nous a dit qu'il y avait des vallées prodigieuses : chevauchées perdues pour toujours dans ce Far West aussi ennuyeux qu'un musée ».

Les errances automatiques nous font gambader dans la belle nébuleuse où flottent mots et maux dans un brin de fantasmagorie. Cette langue aux allures charmeuses, nous égare ; arrive comme un cheveu dans la soupe de Dali. Des parapluies bavardent avec des machines à coudre. Philippe Soupault et André Breton l'ont traversée bien malgré eux, une rivière où il ne faut jamais revenir en arrière. Merci Apollinaire ; le temps d'une rencontre. Le temps où débute le surréalisme, un état d'esprit, un écrin noir de pessimisme. Finalement, on ressort de cette aventure tout à trac. On hume au vent. On comprend, ou on ne comprend pas. On ère de bric et de broc à la va comme je te pousse. Une habitude accommodante.

Voici un extrait *des Champs Magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault, amis s'étant rencontrés par le truchement du poète Guillaume Apollinaire. Ils fondent ensemble la revue "Littérature", rejoints par Aragon, afin de lancer le mouvement dada. *Les Champs Magnétiques* représentent un des premiers ouvrages reconnus pour avoir été conçu entièrement par voie hypnoïde, ou automatisme psychique pur, selon les mots d'André Breton.

Plongées (2013), Catherine Contour



Photo: Catherine Contour

*En observant, en accueillant, en comprenant...
 Leurs yeux sont comme j'aimerais que les miens soient de temps en temps. Éteints de temps en temps. Éteindre la machine subliminale, la machine irrationnelle des pulsions intempestives, impétueuses.
 Leurs membres baignent, baguenaudent, se promènent bien loin des frimas français ; vagues modulations d'un esprit trop véloce.
 Leurs expressions – extra-verbales, extra-terrestres – obvies et coulantes de source ont l'air bien loin des manœuvres dilatoires de notre société.
 Quel est ce tout qui se fond dans l'espace ?
 Écoutons la bruine, fine et froide ; La béatitude peut-être. Colchiques, colombes, cagnes criblent la cabale. Vulgaires carcans passent à trépas. La blême femme, l'ondine assujétie instille l'énergie copénétrante, lapidaire .*

Plongée est le titre de dix épisodes de création donnés à la Gaîté lyrique en 2013-2014 par Catherine Contour, dans le cadre du programme des « Danses augmentées », dédié 'a l'exploration de nos cultures et représentations à l'ère numérique

2. *La découverte de l'hypnose comme outil de création*

Les Champs Magnétiques écrit par Breton et Soupault est un ouvrage divisé en huit chapitres sous l'égide de l'hypnose, effervescente « coulée ». *Les Plongées* de Catherine Contour sont une exploration corporelle, spatiale, hybride sur dix rendez-vous, sous l'égide de l'hypnose, puissant état de conscience.

« L'hypnose est un état de veille intense, à l'instar du sommeil profond à partir duquel nous rêvons. De même que ce sommeil profond conditionne l'éclosion du pouvoir de rêver, de même veille intense nous fait accéder au pouvoir de configurer le monde. L'hypnose devient alors une vigilance accrue qui met à notre disposition les paramètres constitutifs de notre existence. Ouverte aux dimensions de notre monde, elle s'oppose à la veille restreinte que nous connaissons dans notre vie de tous les jours. Loin d'être passive, l'hypnose nous permet, par l'imagination, d'anticiper et de transformer nos comportements et nos agissements. Elle sollicite notre capacité à décider de notre place en relation avec les autres et notre environnement. En ce sens, elle relève non pas de la psychologie, mais d'une cosmologie. La pratique de l'hypnose, cette veille plus large et plus fine, peut devenir un art de vivre. Elle suppose un apprentissage qui n'a rien d'ésotérique et qui se contente de prendre appui sur les possibilités présentes en chacun »¹⁶⁵

L'état hypnoïde est un moyen utilisé autant par André Breton du temps des avant-gardes que pour Catherine Contour à des fins de création. Que cherchent-ils par ce mécanisme particulier? L'automatisme psychique¹⁶⁶ dont parlait Breton et rendu pur est-il le même que celui usité par Catherine Contour près de cent ans plus tard ? En effet, que reste-il du temps du somnambulisme artificiel du marquis de Puységur (1751-1825), élève de Mesmer, qui soignait ses serviteurs à l'aide

¹⁶⁵ François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 10.

¹⁶⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op.Cit.

du magnétisme et dont il assista aux premières formes d'hypnotisme ? Dans l'ouvrage *Le surréalisme et le rêve* de Sarane Alexandrian, il est rappelé les prémisses de l'exploration hypnoïde : l'homme était considéré alors telle une machine électrique animale dont les maux pourraient être soignés par le « fluide universel et toujours en mouvement »¹⁶⁷. Le sommeil provoqué de cette manière développerait une clairvoyance de l'esprit cessant au réveil. Les premières utilisations d'automatismes hypnoïdes se nommèrent donc « crises magnétiques »¹⁶⁸. La pratique du « sommeil magnétique » connut une vogue certaine dont certains somnambules comme l'écrivain Viélet extralucides commencèrent à user de leur plume. D'autres exemples surgirent à cette époque comme celui de Marie-Louise de Monspey, chanoinesse de Remirement qui dit « Les anges gardiens dirigent mon corps quand il agit et lorsque j'ai éprouvé l'action j'ai cru que c'était par leur secours que ma main était sensiblement guidée et qu'elle l'était en bien »¹⁶⁹. Pourtant, après la révolution, nul automatisme *créateur*¹⁷⁰ ne fut reconnu par l'Académie de médecine. La doctrine spirite prit le relais pour quelques temps, avec la mode des tables tournantes. Girard de Caudemenberg remit au goût du jour l'écriture appelant « mentalement l'âme ». Les témoignages se succédèrent si bien qu'un anglais, Frederic Myers, inspecteur scolaire à Cambridge se consacra à une investigation scientifique sur le sujet. Pour lui, « la vie consciente n'est qu'une infime parcelle de notre personnalité véritable »¹⁷¹. Entre le moi subliminal et le moi supraminal se trouverait une cloison psychique pas si étanche, laissant jaillir des messages. Théodore Flournoy fut le principal représentant de cette doctrine. L'Homme serait fait d'une pâte feuilletée, de couches plus ou moins fluides, dont des phénomènes de compénétration seraient possibles.

« Le polymorphisme de Durand de Gros, me doublement de Dessoir, la dégradation mentale de Janet, les états hypnoïdes de Breuer et Freud, l'être subconscient de Gyl, d'innombrables théories allemandes de l'inconscient, et de françaises sur le somnambulisme et l'hypnose, tout cela ne semble n'être en somme que des ébauches préliminaires, des fragments ou des échos déformés de la doctrine de Myers »¹⁷².

André Breton bien au courant à la fois des avancés scientifiques et ancré dans la littérature forgea sa connaissance sur l'état hypnoïde de maintes lectures pour parvenir à sa propre méthode d'automatisme psychique adaptée à la création. Ainsi, la volonté de ce dernier fut-elle de rendre hommage à Myers, dont les écrits posa les jalons de l'hypnose.

« J'écris peu en ce moment, mûrissant un projet qui doit bouleverser plusieurs mondes. Ne croyez pas à un enfantillage ou à une idée délirante. Mais à la préparation du Coup d'Etat peut

¹⁶⁷ Sarane Alexandrian, Op.Cit, p.71-90.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Marie-Louise de Monspey IN Ibid.

¹⁷⁰ Dominique Barrucand, *Histoire de l'hypnose en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

¹⁷¹ Sarane Alexandrian, Op.Cit, p.77.

¹⁷² Théodore Flournoy, *F.W.H.Myers et la psychologie subliminale*, Genève, Esprits et médiums, 1911.

demander quelques années. Je brûle d'envie de vous mettre au courant mais je ne vous connais tout de même pas assez »¹⁷³.

Un soir, lui aussi fut surpris par cette gratuité, cette vive voix intérieure lui dictant un flot de phrases et d'images, incommunicables consciemment, car évanescentes lorsque la conscience ordinaire reprend le dessus. En somme, *Les Champs Magnétiques*, écrits en 1919 sont une synthèse des expérimentations spirites et de l'antithèse scientifique. En effet, Flournoy et Hélène Smith représentent les pré-surréalistes de l'automatisme psychique. Chaque séance durait deux ou trois heures durant lesquelles Hélène entrait dans une transe graduelle. Les actions, les mouvements faisaient partie intégrante des séances, entremés à l'idiome qu'Hélène exprimait. On relève désormais des expérimentations, des voyages, des plongées comme le 2 février 1896 où « elle se rend sur mars en char » : « Arrivée sur Mars, elle descend du char et se livre à une pantomime compliquée, des gestes baroques des mains et des doigts ; chiquenaudes d'une main sur l'autre, tapes ou applications de tels ou tels doigts sur le nez, les lèvres , etc. ; révérences contournées, glissades et rotations des pieds sur le plancher »¹⁷⁴. Du côté scientifique Breton observe les pensées de Grasset, Séglas, Hesnard, Mignard, Janet. La thèse de doctorat de Pierre Janet, *L'automatisme psychologique* (1889) explique l'activité de synthèse (créatrice) et l'activité conservatrice. Ainsi, l'automatisme serait dû au « rétrécissement du champ de la conscience ». Pourtant, aucun de ces médecins n'arriva à sortir du cercle de ses malades dans l'application de l'automatisme ; ce que les surréalistes eurent la prétention de faire : la jonction entre science, ésotérisme et création.

Les Plongées de Catherine Contour sont une exploration corporelle, spatiale, hybride sur dix rendez-vous, sous l'influence de l'hypnose, puissant état de conscience. Artiste hybride actuelle; « plagiste » comme elle aime le dire, exploratrice de zones inconnues, l'outil hypnotique est venu s'inscrire dans sa démarche créative. Nonobstant, l'utilisation qu'elle fait de cet outil n'est pas similaire à celle de Breton. En effet, ayant une double formation en arts visuels (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs/Paris - scénographie) et en danse contemporaine, elle dirige sa démarche dans une recherche réfléchie de mouvement et d'espace. En effet, elle se forme à différentes techniques énergétiques dont le Zhi Neng Qi Gong et s'intéresse à différentes théories à la lisière du corps/ psyché/ mouvement. En 1997, dans les Pyrénées, lors d'un stage de Zhou Jin Hong, elle assiste à une conférence du docteur Jean Becchio sur l'histoire de la transe et découvre l'hypnose ericksonienne -du nom de Milton Erickson (1904-1984)-. Cette date marque le début d'une aventure qui se poursuit depuis dans toutes ses recherches esthétiques, artistiques, personnelles, collectives dont plusieurs noms viendront alimenter ses réflexions(Roustant, Chertok, Erickson, Stengers, Berthoz, Melchior...).¹⁷⁵ Ainsi, dans le terme « «plongée » ; il y a tout le

¹⁷³Correspondance Breton-Tzara, dans *Dada à Paris*, op.cit.

¹⁷⁴Sarane Alexandrian, Op.Cit.

¹⁷⁵Informations tirées de l'ouvrage : Catherine Contour (dir), Op.Cit.

champ sémantique de l'eau ; l'eau dans tous ses états comme l'évoque la chorégraphe dans son ouvrage. L'eau comme fluide, l'eau comme énergie à l'image du magnétisme historique, en encore à l'immersion des couches de Myers. En effet, pour elle aussi, son exploration s'inscrit dans l'histoire de l'hypnose et du corps, passant de Charcot et ses sujets hystériques aux véritables « chorégraphies d'un corps nerveux soumis à de surprenantes convulsions », à Loie Fuller, usant des champs de lumière comme « arme de suggestion » afin de rentrer en transe par un principe de « transfert symptomatique et de contamination mimétique ». Ainsi, les prouesses époustouflantes d'un corps sous hypnose¹⁷⁶ sont déjà évoquées au début du siècle dernier par Émile Magnin, professeur à l'École de magnétisme de Paris, Lina et Magdeleine. Théodore Flournoy parlera d'une « manifestation expressive qui défie tout apprentissage au préalable ». Bref, la pratique de Catherine Contour s'enrichit grâce à ces explorations et cet outil devient progressivement l'objet central de son travail. Elle conçoit des autoportraits, des collectes de paroles et de matériaux, des dispositifs d'écoute aux pièces chorégraphiques, des danses avec hypnose et nomme le concept de Plage (création unique pour un lieu, mode d'habitation éphémère qui invite nageurs et baigneurs à se glissent ensemble dans une expérience esthétique intime et collective). En 2003, la chorégraphe débute une série d'investigations mêlant autoportraits et portraits de lieux. Elle entame une résidence au jardin de Barbirey qui aboutit à sa première création en jardin : « Autoportraits chorégraphiques ». Elle envisage alors plus profondément la métamorphose du corps et met en place ses propres petits protocoles comme nature¹⁷⁷. Elle ancre son travail dans des pratiques énergétiques, des explorations perceptives, des siestes, des enregistrements sonores, photographiques ou filmiques afin de varier les angles de vues. C'est ainsi, qu'elle aboutit à la formation de son « outil hypnotique amplifié, permit grâce à Geneviève Munier et Frédéric Teschner et qu'elle souhaite transmettre comme une ressource permettant de réapprendre à faire attention. Selon elle, celui ci est une immersion à travers le temps, l'espace et l'imaginaire. Dès lors, son but est de transposer ce processus hypnotique à l'expérience esthétique. Les formes en sont diverses, amenées par les différentes rencontres et expériences qu'elle fait. Gordon Matta-Clarck, Anna Halprin, John Cage et bien d'autres sont tant d'artistes qui lui insufflé cette envie d'aventure sur d'autres territoires, permettant peut être de transcender la pratique artistique¹⁷⁸. Ses dispositifs de recherche et de représentation proposent des expériences esthétiques basées sur une mise en mouvement des imaginaires par diverses formes de suggestions.

3. *L'hypnose et la création : folie ou thérapie ?*

a. *La fureur de l'abîme chez Breton et Soupault*

¹⁷⁶Emile Magnin, *L'art et l'hypnose*, P.173.

¹⁷⁷Catherine Contour (dir), *Op.Cit.*

¹⁷⁸*Ibid.*

Les Champs Magnétiques écrit par Breton et Soupault est un ouvrage divisé en huit chapitres sous l'égide de l'hypnose, effervescente « coulée ». *Les Plongées* de Catherine Contour sont une exploration corporelle, spatiale, hybride sur dix rendez-vous, sous l'égide de l'hypnose, puissant état de conscience.

Pourtant, si ces deux artistes ont pris comme point de départ l'outil hypnotique pour leur création, l'impact ne se révèle pas similaire. En effet, pour les uns (Breton, Soupault, Crevel, Apollinaire..), l'hypnose exacerbée provoquent des états inquiétants, tandis que pour les autres (Catherine Contour et d'autres artistes contemporains qui se réapproprient cet outil : Thibaut Le Maguer, Julie Gouju..), l'hypnose est utilisée à bon escient, dans un souci d'harmonie. Ainsi donc il y a « état d'hypnose » et « état d'hypnose ». Les surréalistes étaient habités ensemble d'une fureur, voulant faire jaillir que des moments frénétiques et croyaient en la vitesse de pensée insensée. Seulement, cet emploi, bien qu'il permit de faire ressurgir des mystères enfouis au fond de chacun, fut un jeu dangereux. On recèle de maints exemples de cas hallucinatoires, allant des folies douces à des idées de suicide plus complexes à gérer. Robert Desnos est une figure de cet excès car l'exaltation à laquelle il se laissait aller, le menait inéluctablement vers une rupture de son équilibre psychique. Breton relate en 1952, dans l'entretien avec André Parinaud¹⁷⁹, qu'il dut prendre toute mesure pour interrompre les explorations des séances de sommeil. Les fréquentes répétitions furent délétères, non seulement sur le plan sensoriel, mais sur le plan psychique car elles provoquaient des désordres s...: des actes impulsifs dont on pouvait craindre le pire. Il relate une séance chez Madame de la Hire, où une trentaine de personnes s'élançèrent dans les sommeils. Tandis que les uns et les autres vaticinaient comme d'habitude, il remarqua quelques absences. Ces derniers furent dans l'anti-chambre avec Desnos, et essayèrent de se pendre aux portes-manteaux. Il dut d'urgence les réveiller. En somme, Breton explique que ces séances réveillaient parfois des accès psychotiques: la sourde haine de Desnos, l'envie de suicide de Crevel.¹⁸⁰ Finalement, cette utilisation rendait les surréalistes névrotiques, fous : des « fous géniaux »¹⁸¹. Dans la préface des *Champs magnétiques*¹⁸², Philippe Audoin relate les conditions d'écriture de ce livre : dans une chambre d'hôpital, chacun d'entre eux eut un thème prédéterminé à l'avance, comme le premier dont le thème fut le « désespoir ». Les deux poètes écrivirent côte-à-côte dans la chambre d'hôpital de Breton. Ils écrivirent vite, très vite. En quinze jours, l'ouvrage fut terminé si bien que *Les Champs magnétiques* a bien failli s'appeler plutôt *Les précipités*. Ils usent de l'écriture automatique et s'astreignent à une accélération constante permettant de « capter le flot torrentueux, capricieux et habituellement

¹⁷⁹ Extrait d'entretiens du producteur André Parinaud avec André Breton, diffusés le 17 avril 1952 sur la chaîne nationale.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Phillippe BRENOT, *Le génie et la folie*, Jacob, Paris, 1997.

¹⁸² André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Saint-Amand, Poésie, 1998.

insaisissable de la parole intérieure »¹⁸³. Il se délectent de cinq sortes de vitesse afin d'attendre un ivresse de l'esprit. Ils se rendent compte de cet état de transe après la « coulée verbale ». Les images obtenues lors de ces séances tendaient à transparaître au quotidien ; sortes d'hallucinations provoquant un état de panique chez Breton. De plus, la relecture des textes provoquaient également des réactions incontrôlables chez les amis, voire des états hypnoïdes. « La Glace sans tain » fut considérée comme la plus belle partie selon Breton : D'autres textes permettent de sentir le flux intérieur incontrôlable. Alors toujours lors l'entretien radiophonique de 1952, André Breton revenait sur la pratique de l'hypnose qu'il avait mis totalement de côté ceci par pur souci d' « hygiène mentale élémentaire » et la définit dorénavant comme « une activité impulsive de laquelle on pouvait craindre le pire »¹⁸⁴.

b. *Transmettre, accompagner, créer*

Je souhaite partager l'expérience d'une transformation profonde et radicale qui m'a progressivement amenée à prendre conscience de savoirs propres à mon corps dansant et à sa potentialité de corps critique. Corps critique dont Laurence Louppe souligne l'action d'ouverture d'horizons inédits et de déplacements de nos habitudes : « C'est l'artiste qui se sert de son corps pour élaborer une pensée sur le monde. C'est la remise en cause à partir du mouvement de toute procédure. C'est un corps qui met en échec les habituels schémas de représentation de soi. C'est un corps qui questionne les modes de production spectaculaire, à partir de l'expérience du corps lui-même. »

L'utilisation de l'hypnose par Catherine Contour se situe peut-être alors aux antipodes. Cet outil est une force tranquille, utilisé parmi d'autres éléments (photographies, réflexions d'autres chercheurs, articles..) dans un soucis d'exploration, d'expérimentation et de transmission. Dans *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique (2017)*, la chorégraphe livre à travers un objet hybride. C'est un état naturel qui lui est familier, dans la vie aussi bien que sur scène, en performance, conférence, apprentissage... La quête de sensationnel n'est plus à l'ordre du jour. Dès lors, elle s'attelle plutôt à l'observation fine des signaux émis par le corps. Bref L'hypnose est un état de conscience modifié procurant « une annihilation de toutes les inhibitions »¹⁸⁵. D'autres outils s'accumulent, mais subsistent les mouvements comme continuum, comme intermédiaire entre force internes et externes. Dans le même ordre d'idées, nul état d'excitation pour danseur (plongeur), comme pour le « spectateur » (ce terme « maladroit » est remplacé par toutes sortes de désignation par l'artiste¹⁸⁶) y trouvent leurs places. Chacun apporte sa pièce à l'édifice et se compose sa propre expérience. Il s'agit d'un pouvoir d'imagination, d'un pouvoir de création égal à toutes les instances, quoi qu'il revienne en dernier au spectateur comme le souligne le vidéaste Mathieu

¹⁸³ Sarane Alexandrian, Op.Cit, p.94.

¹⁸⁴ Extrait d'entretiens du producteur André Parinaud avec André Breton, Op.Cit.

¹⁸⁵ Catherine Contour (dir), Op.Cit.

¹⁸⁶ Catherine Contour (dir), Op.Cit.

Bouvier: « parce que le danseur voit quelque chose, il nous donne à voir davantage que sa danse »¹⁸⁷. En outre, dans ce souci de transparence, de transmission, l'ouvrage est disponible relate différentes trajectoires de l'expérience. Chacun apporte sa pièce à l'édifice et se compose sa propre expérience multi-sensorielle. Dans ce dernier, la parole à différents chercheurs est donnée telle que Julie Perrin réfléchissant sur l'univers esthétique de la chorégraphe et son rapport aux lieux ; Pascal Rousseau retraçant une généalogie qui éclaire le lien entre danse et hypnose. Céline Eidenbenz et Loren Capelli s'occupent d'un lexique du vocabulaire, de petites fiches détaillant les exercices que la chorégraphe met en place, de témoignages de ses collaborateurs et d'une liste de ses créations liées à l'outil hypnotique. Cette démarche éditoriale, propose un cadre à l'expérience. On retrouve également des questionnements esthétiques fondamentaux de la chorégraphe, sur lequel insiste Julie Perrin dans son article « La délicatesse d'une situation » en évoquant le rôle des « témoins » de création, premiers spectateurs auxquels Catherine Contour fait appel pour l'accompagner et qui anticipent la présence des futurs spectateurs (« gens », « assistance », « promeneurs », « auditeurs », « baigneurs » comme les décline l'auteure de l'article pour souligner la multiplicité des postures potentielles).

La « plongée », dans ces conditions, est douce et bienveillante : elle débute par l'écoute d'un lieu et l'écoute de soi, étapes essentielles dans les différents exercices d'hypnose. Puis, les plongeurs s'assoient sur leur siège, se donnent un objectif, écoutent « la *musique* du lieu », puis prêtent attention à la façon dont leur corps s'inscrivent dans l'atmosphère. La fin – remontée à la réalité – de la même manière est caressante : laissant flotter une dernière image, les plongeurs ouvrent leurs yeux puis se pandiculent, baillent, s'hydratent si besoin se fait. Ces rites accompagnés, en début et fin d'exploration marquent soulignent le passage dans un autre état de conscience, dans cette transe en danse (transcendance). L'hypnose amène alors une mise en mouvement de l'imaginaire dont le corps est traversé, ouvrant la danse à tous les possibles. Ces séances d'hypnose ne sont que es étapes. Juste après, la transcription en mandalas, dessins ou écriture peut permettre de réanimer, retranscrire l'expérience. Par ailleurs, Catherine Contour insiste aussi sur l'impact émotionnel qui advient de cette ouverture à l'autre par la transe : « La danse avec hypnose *remue* car l'émotion en est le moteur, le facteur énergétique »¹⁸⁸. Des émotions en perpétuelle mutation passent sans que le danseur puisse les nommer. « Ces danses me semblent offrir un espace où il est possible de coexister dans une relation directe où chacun, dans ce qui le constitue de façon intime, est invité à une expérience artistique aux contours insaisissables »¹⁸⁹. Ainsi, c'est en faisant appel à cet état d'ouverture à l'autre et au lieu que Catherine Contour puise son outil de création qu'elle transmet à ses danseurs en leur apprenant à se l'approprier. Ils seront

¹⁸⁷Ibid. p.118.

¹⁸⁸Ibid. p.100.

¹⁸⁹Ibid, p.100.

ensuite en auto-hypnose pendant les représentations, ayant appris à cultiver cette attention particulière permettant de « mobiliser des ressources et des potentialités jusqu'alors insoupçonnées »¹⁹⁰.

S'aventurer dans les abîmes de l'automatisme impudent n'est pas sans risque. Breton même ayant écrit en 1924 "*Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.*"¹⁹¹ est revenu sur ses paroles constatant le fléau d'un esprit trop déconnecté. Catherine Contour, quant à elle remet au goût du jour un outil prisé par les surréalistes. Néanmoins, l'hypnose est devenu un outil d'ouverture à l'autre, d'attention à ceux qui nous entourent. Plutôt qu'appréhender une déconnexion, elle vise justement « l'hyper-connexion »¹⁹² pour créer. La démarche de Cathérine Contour, et d'autres artistes de nos jours, est une démarche collaborative au regard du spectateur, qui est accueilli au sein des œuvres par une démarche, un rituel de convivialité déjà hypnotique: « accueil, harmonisation collective, la collecte d'éléments personnels, la formulation d'un objectif commun, l'annonce d'une fin prolongée dans l'échange convivial »¹⁹³

¹⁹⁰Ibid. p.40.

¹⁹¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Op.Cit.

¹⁹²Catherine Contour, Op.Cit., p.

¹⁹³ Ibid p.

B. Isidore Ducasse et Gyohei Zaitso : La poésie transcendante

1. Descriptions

a *Les Chants Maldoror* (1869), Isidore Ducasse dit Lautréamont

« Chant premier »¹⁹⁴

« Un jour, avec des yeux vitreux, ma mère me dit: "Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font: ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue. Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle, qui est assez sublime." Depuis ce temps, je respecte le voeu de la morte. Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage! Au reste, que m'importe d'où je viens? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue: je ne serais pas si méchant. Vous, qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exhale un souffle empoisonné. Nul n'a encore vu les rides vertes de mon front; ni les os en saillie de ma figure maigre, pareils aux arêtes de quelque grand poisson, ou aux rochers couvrant les rivages de la mer, ou aux abruptes montagnes alpestres, que je parcourus souvent, quand j'avais sur ma tête des cheveux d'une autre couleur. Et, quand je rôde autour des habitations des hommes, pendant les nuits orageuses, les yeux ardents, les cheveux flagellés par le vent des tempêtes, isolé comme une pierre au milieu du chemin, je couvre ma face flétrie, avec un morceau de velours, noir comme la suie qui remplit l'intérieur des cheminées : il ne faut pas que les yeux soient témoins de la laideur que l'Être suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur moi. »



¹⁹⁴Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, « Chant Premier », *Les Chants de Maldoror*, Garnier-Flammarion, 1989, p.8. Certains exemples donnés par la suite pourront dépassés le champ de cet extrait.

Voici un extrait de l'épopée en prose d'Isidore Ducasse, comprenant six chants, publiée en 1869 sous le pseudonyme de comte de Lautréamont. Ce dernier est tiré du Chant 1, page 8, et a pour but de refléter une plutôt l'entièreté de l'ouvrage. *Les Chants de Maldoror*, est composé entre 1868 et 1869 et publié cette même année. Ces six chants qui forment cet ouvrage sont l'œuvre d'un homme de vingt-deux ans, mort l'année d'après. Cette œuvre trouvera grâce aux yeux surréalistes, en particulier sous l'impulsion d'André Breton qui verra dans ce livre « l'expression d'une révélation totale qui semble excéder les possibilités humaines ». Ainsi, les surréalistes considèrent ce livre comme l'une des premières œuvres surréalistes.

Dans cet extrait, comme dans l'ouvrage, chaque strophe suit son cours, le cours de l'imagination rebelle de l'auteur, de sa fureur, et de ses sentiments contradictoires. Il est tout de même question d'un personnage : Maldoror, un être surhumain qui commet des actes meurtriers, relevant du sadisme et de l'homosexualité mais luttant contre le Dieu-créateur et l'Humain. En effet, Lautréamont puisa son inspiration dans *le Manfred* de lord Byron, dans *le Konrad* de Mickiewicz, dans *le Faust* de Goethe ; et de ces figures il gardera surtout l'image d'un héros négatif et satanique. Cependant, la division en strophes relèvent de son intérêt pour la littérature épique. Le champ sémantique révèle la noirceur envers l'humanité : haine - puissante laideur - souffle empoisonné - figure maigre - rides vertes – cruauté - faim – méchant. Tout au long de cet extrait, de cet ouvrage, un monde farfelu se profile, dans lequel ces actions extrêmes adviennent. Ici, les objets et les animaux discutent, les métamorphoses se multiplient, l'emphase est de mise, et le gigantisme des personnages : « ma figure maigre, pareils aux arêtes de quelque grand poisson, ou aux rochers couvrant les rivages de la mer, ou aux abruptes montagnes alpestres » (li.13-14)

c. *Performances (2000's)*, Gyohei Zaitu¹⁹⁵



¹⁹⁵ cf montage de Sandrine Romet-Lemonne



Photos: Lucie Betz, Jérôme Delatour,

Son corps est peint de blanc, son corps est costumé, est déguisé. Son corps est enguirlandé, achalandé de tous ces chalands, de tous ces passants. Son corps est nu comme un ver. Son verre s'est brisé comme éclat de verre. Oy. Son accoutrement fait rougir les enfants, fait fuir les passants, faire plaisir à certains aimants, les amants du Pont-Neuf. Il court sur le béton, baguenaude, s'éprouve anoure. Il se contorsionne sans vergogne au sol, il se positionne dans une panacée de figures, d'états. Il se perche sur des branches bancales, chaloupe sur des poubelles. Il gesticule ses membres, grimace la limace là jonché dans l'humus désuète. Il se fout du reste, il vit à travers les traverses, il vit dans l'univers, les multivers. Son visage, son cerveau y croient, alors il est tout cela. Il est ces ailleurs qu'il veut tant, dans lesquels il s'embourbe, ces sols fangeux que sa peau glabre caresse avec tant de misère. Il est cette mort céleste, cet animal funèbre, cet insecte volatile, cette femme aigrie, il est le vent marin, l'orage d'acier, l'amour naissant, le serpent à sonnette, Il est sourire au coin des commissures, soupir qui n'a pas ce qu'il désire, il est pince-sans-rire. Il n'y a rien à dire. Son corps n'est qu'interface, interstice. La danse est là pour communiquer aux autres, à soi, asseoir. Son corps empli d'alacrité se confronte aux lèvres suspendues, aux douleurs infligées par l'ignorance, la peur, l'incompréhension. Pourtant l'affront passe sans ambages, puisqu'il s'efface, il ne perd pas face.

Sans calcul algébrique, parfois des envies lubriques, des pensées éphémères, des chimères, Allégories. C'est un fluide qui glisse, savon d'Alep édenté, démuné d'égo. Sans demande ni besoin, l'extravagance sans soucis fait de lui le loup blanc des performeurs. Il danse en rampant sur rampe des policiers, des ambulanciers bien décidés à ne pas déborder de leur jeu d'enfant, leur rôle attribué. Ce tout, ce rien, cette énergie. Je ne pourrai décrire plus, moins, mieux. Il n'y a pas d'analyse corporelle à faire, plus que d'analyse philosophique. Tout le monde a un corps, tout le monde pourrait le faire. Tout à chacun pourrait prendre l'initiative d'habiter ce lieu autrement, d'habiter son corps autrement. Les mots ne sont que trop peu.

Gyohei Zeitsu est un danseur Butô, chorégraphe, vivant à Paris depuis 1999. Il met en œuvre son corps essentiellement à travers des improvisations en solo dans divers paysages, éléments premiers guidant ses performances. Sa recherche corporelle et expérimentale du corps, de la nature et du rêve relève de l'influence de danseurs butô comme Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno.

Je vous parle de quelques extraits de performances de Gyohei Zaitu (que j'ai pu voir de mes yeux lors d'une semaine de stage organisée à Lille et de différentes vidéos comme celle de Sandrine Romet-Lemonne¹⁹⁶) semblables aux bribes poétiques des chants de Lautréamont, que j'ai choisi un peu plus haut. Ces performances, ces haïkus, ces chants sont pris dans leur ensemble. Indissociables, car un mot ne vaut pas plus que l'autre, car un mouvement ne vaut pas plus que. L'analyse corporelle précise n'est pas tant ce qui m'importe dans cette analyse, c'est pourquoi ma description reflète ici plutôt quelques sentiments de mes témoignages personnels, à la lisière du poétique et du savoir. Ainsi, Gyohei Zaitu est un danseur aux influences Butô (dît «danse des ténèbres » car née après les bombes nucléaires) suivant les traces de Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno. Il se fond dans l'espace, la nature, comme si son corps pouvait être en translation constante. Les mouvements sont une évidence dans son exploration quotidiennes.

¹⁹⁶Sandrine Romet-Lemonne, Gyohei Zaitu : <https://vimeo.com/32615615>

2. *Œuvrer à l'existence chez Lautrémont et Gyohei : symbolisme, cynisme*

Leur poésie poursuit le cours de leur chemin, parallèlement, ils ont tout deux trouver leur moyen de communiquer, non pas de manière sporadique, mais plutôt en faisant un art de vivre. La vie devient une expérimentation. Pour l'un, ce sont les mots d'une richesse sémantique - qui coulent, dégoulinent sur une feuille blanche - pour l'autre, c'est son corps qui, connecté aux énergies intérieures et extérieures, aux forces qui le dépassent, se déplace, est en roue libre. Un « art de vivre » pour ces bonhommes qui sont habités de leur passion fulgurante. Ainsi, on dit d'Isidore dit Conte Lautréamont, qu'il :

« n'écrivait que la nuit, assis sur son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes de son orchestration littéraire »¹⁹⁷

Pour Gyohei, de ce dont il se souvient, c'est la forme de la « danse » l'a toujours habité¹⁹⁸. Du loin de ses quinze jeunes années, déjà entre copains, il se retrouvaient pour danser dans les rues de Tokyo. Était-ce de la danse ? Qu'à-cela-ne-tienne. Personne n'en savait rien. Il fut rapidement embauché en tant que metteur en scène lors d'un stage d'expression corporelle, travailla dans des compagnies de danse-théâtre et de mime, puis rencontra la Danse Butô. déterminant sa voie de recherche sur les mouvements humains et non-humains : « Même si c'est pas possible, je voudrais pouvoir me transformer, je voudrais pouvoir me fondre dans le paysage »¹⁹⁹. Ses performances relèvent d'une nécessité intérieure, une manière de transformer son être, son rapport avec son environnement, et quelques fois « je l'espère, que le corps porte un message »²⁰⁰. Il éprouve son corps dans des contextes variés comme dans les théâtres, les rues, galeries d'art, bars, usines, mines, églises, palaces, musées, chez des individus, en milieu naturel (forêts, champs, montagnes, rivières, mers...). Ainsi, ces deux hommes, bien que séparés par le temps, n'usant pas du même outil, proposent une ode à la création. Dans *Palimpseste 17 X*, pièce de 1984 dansée par Gyohei Zaitu et Maki Watanabe sur la célèbre œuvre de l'acousticien Bernard Parmegiani, il éprouve *La création du monde*, une composition de 75 minutes en trois parties. Les deux premières, *Lumière noire* et *Métamorphose du vide* sont dansées par Gyohei Zaisu. Il semblerait que Zaitu ait bâti le début de sa performance sur le big-bang ayant précédé la formation du nouveau monde, son jeu d'acteur violent très proche de la folie illustrant parfaitement la rêverie musicale de Parmegiani. Ce thème est récurrent chez ce dernier artiste. Ayant fait une semaine de stage en février dernier à *L'Espace Plein Sud* de Lille, je me souviens que la thématique du commencement, de la naissance – sous n'importe quelle forme – était au cœur de nos expérimentations. Les gestuelles proposées –

¹⁹⁷ Léon Genonceau (1890) IN Marcelin Pleyney, *Lautréamont*, Paris, Gallimard, p. 18.

¹⁹⁸Cf Annexe n°, compte-rendu d'interview avec Gyohei Zaitu en avril 2018, Paris.

¹⁹⁹Ibid.

²⁰⁰Cf Annexe n°, compte-rendu d'interview avec Gyohei Zaitu en avril 2018, Paris.

simples indications pouvant servir notre inspiration – étaient plurielles, contraires. Elles pouvaient réagir aux sons, aux vibrations de la musique, à Autrui ; elles pouvaient être cette réaction viscérale, ayant plus ou moins grande expressivité. Mais surtout, les situations qu'ils nous induisaient une métamorphose du corps, venant du temps et de l'espace toujours changeant.

Gyohei Zaitso, tout comme le butô en général, use d'un cynisme - au sens le plus élevé, philosophique du terme. Le butô, danse japonaise subversive née dans les années soixante, lui fut initiée notamment par les danseurs Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno²⁰¹. Elle fut d'abord une critique des formes de la danse japonaise traditionnelle, ainsi que la société industrielle responsable du drame des bombes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki. Son médium de prédilection est le corps intime, lunaire et pourrissant. Ainsi, lors de mon entretien avec Gyohei, il m'expliqua, guilleret, que par sa danse, il espérait changer de conversation avec les personnes qui l'entourent, et pourquoi pas porter un message. Il se présente, se montre démuné face aux rencontres qu'ils provoquent. Cette notion de risque le guide. Il n'a aucun jugement, aucune attente sur la suite des événements, les réactions. Il tente de dépasser l'état d'humanisation. Il constate les faits, les transmet avec presque insolence. C'est ainsi, qu'un jour, il se vautrait sur le goudron sale et dans la crotte des trottoirs, brocardant l'effervescence forcée de la société ou qu'un autre jour, il conversa corporellement avec une SDF alcoolisée²⁰². Fraleigh résumerait cette idée d'énergie, de non-morphologie :
« l'expérience corporelle dans le butô est fluide et cyclique. Il s'agit plus d'une identité en devenir que d'une arrivée finie »²⁰³.

Lautréamont quant à lui, dans *Les Chants Maldoror*, choisit de faire transparaître le sujet de la création à travers le personnage de Maldoror. Ce dernier est donc un être hors-homme dont sa vocation et son destin se manifestent dès la première syllabe ; à une consonne près, on peut lire aussi dans ce nom la douleur (dolor/doror). Lautréamont présente un personnage hyperboliquement maléfique qui trouve dans la contemplation de la souffrance une suprême jouissance. Pourtant ce personnage sera révolté comme son propre créateur et l'humanité qu'il crée, le découvrant un jour maléfique. Maldoror ne se borne pas à assister passivement au spectacle de la douleur. Maldoror est moralement complexe et physiquement polymorphe. Grammaticalement, il est présent sous les formes du *je* et du *il*. Par le biais de l'emploi de la troisième personne du singulier Lautréamont déclare que son personnage principal était né « méchant ». C'est un personnage noir et cruel. Il est décrit comme une souillure résolue « à semer le désordre dans les familles », scellant un pacte avec la prostitution, la « belle ténébreuse » condamnée par les faiseurs de morale. Mais finalement, Maldoror est un personnage très clairvoyant, ayant percé certains mystères du ciel. C'est pour cela

²⁰¹Site de Gyohei Zaitso : <http://www.katatumuri.fr/page%20arti%20jp%20paris%20ZAITSU%20Gyohei.html>

²⁰²Informations tirées de l'annexe n°, compte-rendu d'interview avec Gyohei Zaitso en avril 2018, Paris.

²⁰³Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987.

que tout au long de ces vers nous retrouvons un fort champ sémantique rattaché au à la haine des hommes, et à l'évasion : « Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche ; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait »²⁰⁴. Ainsi, fut-il considéré comme le premier surréaliste avec ce recueil publié en 1868, bien avant que le mouvement existe officiellement car les structures portantes se rapprocheraient de celles du surréalisme, à savoir le langage automatique et l'humour noir ? Les mots d'André Breton le qualifiaient de géant, d'une « figure éblouissante de lumière noire »²⁰⁵. Gabriel-Aldo Bertozzi parle d'une « atmosphère extra-littéraire »²⁰⁶.

3. *Métaphores et métamorphoses*

« Un corps humain n'est pas seulement humain. Il est végétal, animal et minéral. Il est lié à ce qui l'entoure, aux phénomènes naturels et sociaux, c'est-à-dire à "l'autre". Un corps humain est inséparable de tout. »²⁰⁷

Ainsi, ce qui transparaît chez ces deux artistes, séparé d'un siècle, c'est cette volonté de métamorphose. Pour le personnage de Maldoror, ayant faite cette malheureuse découverte d'un Dieu-Créateur malfamé, sa volonté se résume à sa propre extraction de l'humanité. Il tente alors d'anéantir sa dimension humaine, et de se propulser tantôt vers le monde végétal, animal, tantôt vers la surhumanité. S'ensuivent de fantastiques métamorphoses - en poulpe, en aigle ou en pourceau -, qui lui permettront d'assouvir ses pulsions meurtrières et lui offriront délivrance : « (...) je vaudrais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense ? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité ! »²⁰⁸. Maldoror refuse d'accepter les limites humaines et sa soif d'infini se mue en rage destructrice. Sa violence est le fruit de la révolte et du désespoir (« J'ai reçu la vie comme une blessure »). Comme l'écrit Blanchot, « Maldoror est aussi bien celui qui est blessé que celui qui blesse »²⁰⁹.

Mais les *Chants de Maldoror* ne se résument pas au personnage de Maldoror : ils sont constitués d'éléments divers – relevant de collage, greffe, plagiat, métamorphoses - en particulier de l'Encyclopédie de Chenu. Lautréamont disait « Le plagiat est nécessaire » dans ses *Poésies*, ou du moins l'originalité est toujours relative si l'on prend en compte que l'artiste, l'écrivain est toujours

²⁰⁴Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, « Chant deuxième », Garnier-Flammarion, 1989, p.41.

²⁰⁵André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 228.

²⁰⁶Gabriel-Aldo Bertozzi, *Lautréamont et les surréalistes*, Revue littéraire mensuelle europe n° 700-701, 1987.

²⁰⁷Kikoeru, *Interview de Gyohei Zaitu*, Maison des associations de 4ème, Paris : <http://www.katatsumuri.fr/page%20blabla.html>

²⁰⁸Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Op.Cit.* « Chant quatrième », Garnier-Flammarion, 1989, p. 213.

²⁰⁹Blanchot IN Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Op.Cit.*, p.12.

imbibé d'autres œuvres, d'une éducation, d'une culture. Ainsi, Aragon dans *Les collages* (1930), considère *Les Chants de Maldoror* comme une œuvre colossale, constituée de collages. En ce sens, Lautréamont, ne fait pas que recopié, plagié, il détourne le sens aussi des symboles, des mots, et c'est cela qui crée la métamorphose. Il se joue des significations et des sens ; ce qui sera un des moyens privilégiés des artistes surréalistes. On connaît souvent de Lautréamont ses célèbres « Beau comme.. » : « Le scarabée beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme » (Chant V, 2). La signification absurde arrache le signifiant à ses connexions lexicales.

Gyohei Zaitso connaît également la métamorphose : tous les états humains/non-humains et à leur transformation. Sa danse explore les questionnements de la vie en donnant la priorité à tous les instincts les plus contradictoires et absurdes :

« Lorsqu'au début, nous rassemblant toujours de lui, il tente de nous expliciter ces états, ses mots deviennent plus éparpillés, parfois même contradictoires. Cependant, de son visage illuminé, nous comprenons, qu'il n'y a rien à comprendre. Il y a à incarner au plus profond ; il y a à approfondir tant de suggestions. Nous avons ainsi traversé six états en deux jours : Les objets, les matières, les phénomènes naturels, les insectes, les animaux, les humains. Nous avons également visité la naissance, sous toutes ses formes. La naissance du monde, la naissance au monde, la naissance de l'amour, ou tout ce qui pourrait être un commencement. Nous avons visité nos rêves aussi »²¹⁰.

Sondra Horton Fraleigh décrit les origines de la création du Butô²¹¹ notamment par deux personnes influentes : Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno. Ce derniers n'étaient pas des danseurs traditionnels japonais, ils étaient des danseur modernes formés à l'expressionnisme allemand. Gunji Masakatsu dit alors qu'ils seraient des « danseurs occidentaux déçus »²¹². Ainsi, à leur début d'enseignement, leur fondement en danse est imprégné de danses occidentales pour inciter leur expression créative unique. Ils soulignent le pouvoir de l'expression individuelle, reflétant le nativisme oriental, transcendant au-delà des formes par des mouvements traditionnels venus du ballet allemand. Suivant cette lignée, Gyohei Zaitso, quant à lui commence ses performances en choisissant costume, accessoires et décor en amont. Puis, il se laisse porter par un voyage, une promenade dansée, peuplés de rencontres, d'événements inattendus et d'un univers symbolique qui se déploie. Il pose un regard poétique sur l'espace qui l'entoure à travers des métamorphoses du corps, un souci de l'intériorité (expressions de la souffrance, de la vieillesse du corps, mais aussi du détachement et de la plénitude)²¹³. Gyohei, quand il se meut, il arbore une douceur extatique, une élégance fragile et délicate d'une divinité orientale. Tout cela se rapproche du surréalisme décrit par Breton comme étant arbitrairement perceptible par des aspects ostensiblement contradictoires. D'ailleurs, Miryam Sas a écrit: « Le butoh est un effort pour revenir au moment où l'horreur ou l'effroi est encore vif, avant qu'il ne recouvre, quand le cri de naissance de l'acte peut encore être entendu. Ce cri vient

²¹⁰Extrait de rapport de workshop effectué en février 2018, à l'espace Plein Sud de Lille.

²¹¹ Sondra Horton Fraleigh, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

²¹² Gunji Masakatsu IN Sondra Horton Fraleigh, Op.Cit., 2010.

²¹³ Julien Carrel, « *Introduction au Butô* » – Fluctuat.net, juin 2005

d'un lieu de paradoxe, d'un acte et de sa négation à la fois »²¹⁴. De plus, l'utilisation d'accessoires fait partie des éléments de convergence entre le butô et le surréalisme relevés par Taylor Nicole dans sa thèse « Duality Symbolism and time : a convergent practice in Butoh and surrealist expression »²¹⁵. Les accessoires sont souvent utilisés comme des métaphores pour évoquer une imagerie forte pour le danseur et aussi pour l'observateur. Ces objets peuvent être appelés «éléments» comme le fait souvent Diego Piñón, danseur butô, ou «matériaux» comme le fait Frances Barbe²¹⁶. Ils permettent autant la métamorphose que la métaphore. Les éléments peuvent être des objets quotidiens comme un œuf, une fleur, une pomme de terre ; mais ce qui rend ces éléments symboliques, c'est le sens qui lui est attribué.

4. Automatismes et improvisation

Lautréamont fut considéré comme le précurseur de l'écriture automatique, méthode consistant à écrire avec vélocité afin que la raison et les idées préconçues n'aient pas le temps d'exercer leur contrôle (le premier chant fut publié en août 1868 et les cinq derniers chants sont rédigés en quelques mois). Cette méthode ne sera reconnue que plus tard par les surréalistes, inspirée également de la psychanalyse, notamment par *Les Champs magnétiques* de 1919, a été rédigé tour à tour par André Breton et Philippe Soupault. Selon ces derniers, l'écriture automatique, permet de donner la parole aux désirs enfuis d'une société appelée « violente et traîtresse maîtresse d'école », selon le mot de Michel de Montaigne. Ainsi, Lautréamont accuse l'acte d'écrire, qu'il définit comme « en dehors de la marche ordinaire de la nature ». La déconstruction de la phrase par l'abondance des images bigarrées décalées, la discontinuité du récit, le patchwork, les pièces rapportées, l'absence de cohésion font supposer que le texte est issu directement de l'inconscient au même titre que les rêves et l'écriture automatique.

Dans cette perspective, être un véhicule corporel pour que l'imagerie coule à travers lui est un aspect partagé par le Butô et le Surréalisme. L'automatisme psychique pur dans le surréalisme, tel que décrit par Breton dans son «Manifeste du surréalisme» est une force au-delà du talent et de l'image de la personnalité, c'est l'évasion de la personnalité. Revenant au commentaire de Sas sur le Butô de Hijikata, la danse est une expression de la sécrétion, «un abandon ou un renversement de soi à l'extérieur comme s'il s'agissait d'une sorte de produit ou de forme»²¹⁷. Dans le butô, le danseur doit devenir un réceptacle, abandonnant la technique, les rituels quotidiens et l'ego. Pourtant, bien que l'approche soit d'abandonner le *moi*, Nicole Taylor soutient que ce qu'il se passe pendant «l'écriture automatique» ou «le mouvement automatique» pourrait être mieux caractérisé

²¹⁴ Miryam Sas, « Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism », *Qui Parle*, Vol. 13, No. 2, 2003, p. 19-51.

²¹⁵ Nicole Taylor, Thèse « Duality Symbolism and time : a convergent practice in Butoh and surrealist expression » Département de Danse, université d'Oregon, Juin 2014.

²¹⁶ Frances Barbe, « The Difference Butoh Makes: A Practice-Based Exploration of Butoh in Contemporary Performance and Performer Training », PhD diss., University of Kent, 2011.

²¹⁷ Miryam Sas, *Op.Cit.*, 2003, p. 19-51.

comme une intégration de toutes les parties de l'humain. Le butô est un mouvement dans lequel le danseur rend visible les désirs du corps pour cultiver «les pouvoirs dans l'irrationalité concrète de l'esprit et du corps, dans l'inconscient, les pensées, les souvenirs et les douleurs refoulés par les tabous»²¹⁸. Tatsumi Hijikata décrit sa pratique comme une danse « dansée d'une manière où il creuse en lui-même les racines de la souffrance en déchirant l'harmonie superficielle»²¹⁹. Dans sa thèse²²⁰, Taylor Nicole compare le surréalisme et le butô. Selon lui, les deux se caractériseraient par un mécanisme d'abandon conscient de soi, de l'égo. Le butô, par sa façon d'adopter et d'adapter l'automatisme psychique est à l'origine d'émergence de dualités. Il permettrait de renouveler son sentiment de soi et de se connecter dans ce que Jung (1913) a expliqué comme l'«imagination active» et l'émergence du corps de rêve »²²¹. Dans les performances de Gyohei, on retrouve ces données, l'esprit et le corps errent, rencontrent, poursuivent, des images, des rêves. D'ailleurs, selon Gyohei, les danseurs participants à ses stages cherchent peut-être des réponses sur le monde, la vie, le monde, mais pas d'un point de vue philosophique, pas en utilisant leur cerveau, mais par le mouvement du corps et de l'esprit. Selon lui, la « danse Butô ne sert pas à solutionner quelque chose, mais plutôt à danser pleinement la question »²²².

²¹⁸Johannes Bergmark, *Butoh - Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move*, Mannen på gatan, Stockholm 1991.

²¹⁹Taylor Nicole, Thèse « Duality Symbolism and time : a convergent practice in Butoh and surrealist expression »
Departement de Danse, université d'Oregon, Juin 2014

²²⁰Ibid.

²²¹Fraleigh, Sondra Horton, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

²²²Kikoeru, *Interview de Gyohei Zaitso*, Maison des associations de 4ème, Paris :
<http://www.katatumuri.fr/page%20blabla.html>

II. DÉFORMATION, COMPOSITION, SYMBOLES

A. Luis Buñuel, Dalí et les Peeping Tom : Symboles et composition

1. Descriptions

a. Un Chien Andalou (1929), Luis Buñuel et Dalí



Il était une fois.....

Un homme fumant fièrement une cigarette. Il affûte un lame de rasoir avant que soit recouverte la ronde lune d'un trouble volatile, comme l'œil de sa femme assurément balaféré.

8 ans plus tard. Cet homme roule à bicyclette habillé en homme de chambre, petite sacoche au tour du cou. Il y retrouve l'appartement de sa femme, qui à première vue, rouspète puis le voyant être tombé sur le bord du trottoir, va tendrement le ramasser. Baisers déposés et vêtements pliés, l'homme regarde maintenant sa main : au creux de celle-ci des insectes sortent en nombre. Une aisselle, une femme portant la même sacoche que l'homme est sur la route. Elle triture d'un bout de bâton une main et bientôt une ruée d'hommes est autour d'elle. Finalement, la main serra à elle, jusqu'à sa mort prochaine, écrasée sous une voiture. L'homme et sa femme ont vu la scène de leur fenêtre. Quoi faire ? Rien, si ce n'est reprendre les obsessions sexuelles. Il pose ses mains sur le chemisier de sa femme. Ses yeux révoltés imaginent une poitrine nue, une paire de fesses bien rondes. La femme s'enfuit, court derrière une chaise. L'homme s'approche d'elle lentement, deux cordes aux mains : chacune d'elles tirant un homme à chapeau, un piano à queue et un ... mort. Ils se débattent chacun de leur côté.. jusqu'à que .. 3 heures plus tard.. L'homme est allongé dans un lit, en tenue de gouvernante. Un autre homme rentre et semble le gronder. Il se lève jusqu'au mur..

16 ans avant : Retour dans cette pièce où cet homme retrouve un petit carnet qu'il va aller se donner lui même 16 ans plus tard. Il meurt au bord d'une rivière dans l'herbe, derrière le dos de sa femme qui disparaît aussitôt. Des hommes le retrouve et le porte. Sa femme retournée dans son habitat voit un papillon, puis aperçoit son mari sans bouche. Agacée, elle met son rouge à lèvres nerveusement, lui grimace. Au bout du compte, l'homme et la femme se retrouvent au bord de la rivière où d'entre des galets, la boîte cassée est là. Au printemps suivant, ils sont enterrés dans le sable.

Un Chien Andalou est un film en noir et blanc, écrit et réalisé par Luis Buñuel et le peintre Salvador

Dali en 1928. Il devient l'emblème du surréalisme cinématographique. Nul scénario, trame narrative. Ce film suit le thème d'un couple et du désir (sous toutes ses formes) qui l'entoure.

b. *Moeder* (2017), *Peeping Tom*



Dans ce deuxième volet sur la famille, que voit-on ? Est-ce la figure de la mère démultipliée au gré des imaginaires ; les lieux peuplés de mystères toujours plus déroutants, ou encore ces temporalités effroyables dévoilant une autre facette des personnages ?

Esthétiquement, la scénographie est théâtrale et multiple: Les décors se font et se refont: ils sont mouvants: à la fois dans un musée, une salle de morgue, une salle d'attente, un studio d'enregistrement.. les décors recèlent toujours plus de stupeur, donnant sens au statut de la maman. La maman sous toutes ces formes : la maman mourante, la maman entourée, la maman enceinte, la maman ensanglantée, la jeune maman à l'enfant inexistant. La maman qu'on prie, la maman folie, la maman jolie, la maman qui rit.

C'est toutes les histoires de mamans qui se mélangent tantôt, qui se mélangent autour de sentiments, de faits et d'émotions. La nouvelle vie, la nouvelle mort et autour d'elles : des personnages, des compagnons de vie, névrosés pourquoi pas. Des tics, des vols, des incongruités, des corps métamorphosés : La relation intime d'une femme avec une machine à café, le vol d'un tableau avec la réaction étrange des surveillants., une femme de ménage abracadabrante, un job statufié. Autant de relations ordinaires que l'on suit, et pourtant toujours la découverte des côtés les plus excessifs, des faiblesses les plus terribles qu'une vie inflige.

*La Compagnie Peeping Tom a été fondée par Gabriela Carrizo et Franck Chartier en 2000. Anciens danseurs d'Alain Platel, ils sont propulsés dès l'an 2000 sur les scènes internationales, et font connaître par un travail «étrangement belge». Imprégnés du quotidien, leur univers interroge l'intime, le fragile, la condition humaine par une approche cinématographique, extravagante, burlesque. Tous les arts y sont convoqués. Ils commencent à créer une trilogie familiale en 2013 dont les deux premiers volets sont *Vader* et *Moeder*. Pour l'analyse, nous nous attarderons sur le dernier volet : *Moeder*.*

L'histoire ambiguë et paradoxale de la Compagnie Peeping Tom (*Moeder*) ou de celle de Luis Buñuel (*Un Chien Andalou*) peuvent se comprendre de maintes façons et l'enjeu n'est pas tant d'explorer le récit de ces œuvres - si tant est qu'il y en ait un - mais plutôt de comprendre quelle forme de surréalisme subsiste et comment elle se forme. En effet, à la différence de la littérature ou bien de la peinture, le cinéma ou l'œuvre chorégraphique n'est souvent pas l'œuvre d'un seul Homme. Des étapes de création sont nécessaires, écriture, réalisation et montage. Le caractère « surréaliste » peut intervenir à chacune des étapes (automatisme psychique dans la recherche artistique, distorsion des images, des corps, des objets à la réalisation, et collages et ruptures spatio-temporels) mais le tout relève d'une certaine composition bien ficelée afin justement de rendre au mieux leur poésie, leur absurdité au spectateur.

2. *Processus de création, intentions similaires:*

Un certain soir de janvier 1929, Buñuel retrouve Dalí chez lui à Figueras. Ils se racontent mutuellement leurs rêves : Bunuel évoque un nuage effilé coupant la lune, semblable à une lame de rasoir tranchant un œil, tandis que Dalí a rêvé d'une main d'où sortaient des fourmis. « Et si nous faisons un film à partir de ça ? »²²³. Ces récits, quoique fortuits seront l'impulsion du film *Un chien Andalou*. En une semaine, les deux amis écrivent le scénario, fixant comme ligne de conduite de n'accepter aucune idée, aucune image, qui ferait appel à la logique raisonnante, mais plutôt à l'irrationalité. Dali dit : « Nous étions en telle symbiose qu'il n'y avait pas de discussion. Nous travaillions en accueillant les premières images qui nous venaient à l'esprit et nous rejetions systématiquement tout ce qui pouvait venir de la culture ou de l'éducation. Il fallait que ce soient des images qui nous surprennent et qui soient acceptées par tous les deux sans discussion ». Dans *Un Chien Andalou*, la narration n'est portée par aucune succession logique de plans: les scènes défilent les unes après les autres, ayant en commun certains personnages récurrents (interprétés par Pierre Batcheff et Simone Mareuil) et des décors parisiens (notamment un intérieur qui accueille la plus grande partie de l'histoire).

Chez les Peeping-Tom, les décors et personnages sont les premières pierres posées à l'édifice sur lesquelles surgiront les petits morceaux travaillés. C'est ainsi, pour ces deux exemples – *Moeder* et *Un Chien Andalou* - un véritable travail de collage est observable: technique, développée par Max Ernst, qui consiste à assembler des images préexistantes, afin de faire naître une nouvelle image libérée de toute contrainte, de tout interdit. En effet, les univers cinématographique et chorégraphique nécessitent tous deux du montage technique qui indiscutablement s'apparente au collage. On construit une séquence en collant des plans mis bout à bout. On « colle » une voix-off,

²²³ Fiona Mata, Cuca R.Costa, *Dalí et la fourmi : face à face avec l'être suprême*, Centre d'Études Daliniennes Fundació Gala-Salvador Dalí, La Torre Ferrera, revista semestral de Mont-Ras, número 16, 2015, p. 22.

une bande son, etc. Alors bien sûr, le montage doit aller au delà de la construction classique (unités de temps, de lieu et d'action) pour aboutir à une démarche surréaliste. Pour *Un Chien Andalou*, on observe les associations suivantes : La lune / le nuage – L'œil / le rasoir / Un cycliste / des vêtements de poupée/ la musique de Wagner. De même, les chorégraphes des Peeping Tom, Franck Chartier et Gabriella Carrizo après avoir imposé des décors et un thème, tirés de la vie quotidienne, donnent l'occasion aux danseurs de proposer des « boom » c'est à dire leurs idées inédites selon le thème proposé sous la forme qu'ils veulent (chant, parole, gestuelle, théâtralité....). D'ailleurs, Franck Chartier et Marie Pons, *Entretien avec Franck Chartier et Gabriela Carrizo, Let's motiv, décembre 2014* expliquent le nom de la compagnie : *Peeping Tom*, littéralement « le voyeur », suggère déjà une révélation des non-dits, et une recherche dans les profondeurs de l'intime²²⁴. Ainsi, rien n'est impossible et toute proposition est notifiée sur des petits papiers qu'ils appellent les tickets, qui seront accolés comme un puzzle afin de créer la dramaturgie. Alors ces deux œuvres mettent en résonance la pensée de Carole Reynaud Paligot²²⁵, qui en parlant du surréalisme, affirme que la folie ainsi valorisée et les techniques de l'automatisme visent libérer l'homme des « contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée » N'est-ce pas ces contraintes de société que ces deux œuvres tentent de fuir dès leur recherche, dès leurs façons de créer ?

3. *Symboles du désir, de la vie, de la mort.*

Tout d'abord ces deux œuvres se rapprochent dans la multiplicité des symboles qu'elles exhalent. Dans *Un chien Andalou*, on suit la puissance du désir – empêché - d'un homme pour une femme, qui elle, oscille entre complaisance et résistance. Ainsi, tout ce jeu s'articule autour d'images, fortes, symboliques, fantasmagoriques. De plus, né des rêves de Buñuel et de Dali (respectivement les fourmis sortant de la paume d'une main et l'œil tranché), *Un Chien Andalou* regorge de figures typiquement surréalistes évoquant directement les recherches plastiques des deux artistes-amis de leurs préoccupations personnelles. Dans *Moeder*, c'est la même chose : une panacée de symboles gravitent autour du thème – cette fois-ci - de la mère tout au long de la pièce, diffractant petit à petit sa figure.

En fait, ce qu'évoquent en premier lieu ces deux œuvres c'est la vie et ses multiples facettes, ses couleurs irisées d'émotions et de sentiments antinomiques, de la naissance jusqu'à la mort, passant par l'amour protéiforme. Dans *Moeder*, on suit en premier lieu la vie qu'une maman donne. C'est pourquoi l'univers de l'eau est développé : l'eau est ce symbole qui rapproche, et rappelle peut-être ce liquide amniotique dans lequel le bébé baigne dans le ventre de la maman grâce à un système d'enregistrement en direct dont son de l'eau est capté, le son d'une serpillière essorée. Dès

²²⁴Marie Pons, *Entretien avec Franck Chartier et Gabriela Carrizo, Let's motiv, décembre 2014.*

²²⁵*Zones subversives, La révolution des surréalistes, dec 2011: <http://www.zones-subversives.com/article-la-revolution-des-surrealistes-94922708.html>*

le départ, il s'agit de l'histoire de femmes sur le point d'accoucher, ou jeunes parents plein d'entrain encore, mais déjà emplis de peurs et de sentiments contradictoires. Dans *Un chien Andalou*, c'est l'amour entre un homme et une femme qui est le fil conducteur, se décantant par pléthores d'images et de symboles ; évoquant l'ambiguïté sexuelle, le fantasme, la frustration ou encore la perversion. Ainsi, durant l'extrait « piano » (7m45 à 8m53), on assiste à la pulsion de l'homme, qui dans la tentative de viol, se précipite sur deux bouts de corde, et avance vers la femme avec la plus grande difficulté, traînant derrière lui tout un bric-à-brac qui l'empêche d'atteindre l'objet de son désir. Il y a ici la menace de castration : bœuf ou âne, cumulée d'une sensibilité esthétique (piano et musique) et du poids du religieux dont les ailes d'ange sont devenues trop lourdes pour agir. Finalement, ce sont des morceaux de vie qui sont dépeints. Bientôt cumulés à d'autres éléments, ils sont très vite confrontés à la rudesse du temps : la vie, la mort.

En effet, dans *Moeder*, alors que le son originel baigne le spectateur dans ses souvenirs les plus élémentaires, dans un temps parallèle, une autre femme se noie, durant la nuit sombre. Ainsi, d'autres symboles prennent place, entourent et accompagnent les personnages, accompagnent les naissances, et en apportent des nuances à ce qu'est l'existence. Il s'agit ici des fragilités, des rires, des névroses, de peurs de l'avenir, de l'amour d'un couple, de la folie sénile, d'un sentiment d'abandon qui sont figurés. Qu'est-ce que vivre, donner la vie, être libre, et périr ? C'est pourquoi, les lieux en sont les premières métaphores. Derrière la vitre centrale se succèdent un hôpital, un studio d'enregistrement, une salle d'accouchement, une équipe de bruitage, tandis qu'à l'extérieur, une salle d'attente, un musée s'animent et de désaniment. Finalement donner la vie n'est pas si simple : L'un des éléments emblématiques est l'histoire de ce jeune couple et de leur fille, dont la naissance fut plus que ce cri du corps engageant la musique sortie d'un studio d'enregistrement. La vie donnée est aussi cette vie gardée par des médecins dans un petit caisson de plexiglas, séparée de ses parents. Ces derniers désespérés, en proie à leurs peurs et leurs désirs, venant d'année en année passer des cotillons et des chapeaux de papier à travers le cube de vie de leur fille dont la vie se passe, se jettent brutalement à terre, dessaisis de leur raison. Leur corps est défragmenté dans des chutes stridentes. Dans ce deuxième volet de la trilogie familiale, Gabriella Carrizo, chorégraphe de *Moeder* donne une dimension particulière aux sons, qui sont alors associés à la figure de la mère démultipliée. Les corps en sont des réceptacles engrangeant des souvenirs, des associations d'images, un inconscient collectif. Les sons sont intimes et intimement liés. Gabriella Carrizo les amplifie pour ajouter à la révélation d'un univers mental, celui d'un corps viscéral qui lui aussi cache des peurs et des fantasmes. Les sons sont utilisés de façon presque cinématographique pour zoomer sur des situations et des personnages et permettre au public d'être interpellé de manière plus profonde. La chorégraphe de la pièce s'exclame d'ailleurs: « Les notions de peur et de désir liées à la mise au monde sont soulignées ici, surtout la peur. Suite aux attentats, dans ce monde dangereux, on

se demande ce que l'on va bien pouvoir leur donner »²²⁶. Ces deux notions de peur et de désir sont aussi emblématiques dans *Un chien Andalou*, bien que revêtant une tout autre dimension.

Quant au désir suggéré dans *Un Chien Andalou*, il est sans arrêt tirailé, tiré dans les pattes, inassouvis, contradictoire. Les fourmis (présentes également dans *Le Grand masturbateur*, 1929) jaillissantes du creux d'une main et sous la couche de peau, sont cadavres. Cependant, cette même image fait figure de la démangeaison du désir. Par ailleurs, la scène du piano tiré fait le lien entre le poids des religions faisant obstacle aux passions, aux fantasmes, aux désirs ou à la condition de l'homme. Elle est à la fois une critique anticléricale souvent remis à l'œuvre chez Dali, et un symbole des désirs amoureux revendiqués chez les surréalistes. Cette double proclamation soutend les préoccupations de l'époque : entre dénonciation des valeurs chrétiennes, et des principes bourgeois d'éducation, traînés tel un fardeau insupportable sur les épaules. En effet, pour Dali, le piano à queue était le symbole de la décadence de l'art au service des classes réprimandes. Il intervient dans *Guillaume Tell* (1930) ou encore dans *Tête de mort atmosphérique sodomisant un piano à queue* (1934). D'ailleurs, d'autres points de repère anticléricaux ou critiques de la bourgeoisie transparaissent durant le court-métrage: au début du film un homme sur un vélo déguisé en nonne. Il apporte viatique dans une sacoche. Transparent bientôt, il ne reste plus qu'une partie de cornette blanche. Le corps est oublié au gré de la servitude religieuse qui scinde le corps (mal, noir) et le haut, l'esprit (le blanc). Enfin, la fin soulève toutes les possibilités et paradoxes de l'amour et du désir : les aiguilles montrent un retard durant lequel, la jeune femme aurait attendu son bien-aimé, époux. Finalement, la rencontre au bord d'un rivage, pas si fortuite, laisse place à des dépouilles juchées au sol : symbole d'un amour éternel et d'une fin conjugale. En effet, c'est le printemps, moment de Résurrection (faisant une fois encore référence à la religion), et comme le mythe de Tristan et Isolde, le sablier enterre ces deux figures. A contrario, la mer efface sur le sable les pas des amants, pourtant enlisés pour toujours dans ce moment présent.

Finalement partant de vie, *Un Chien Andalou et Moeder* s'abandonnent à la mort, continuation, prolongement, conséquence inéluctable de la vie. Dans *Un Chien Andalou*, la mort surgit à travers diverses images dont notamment celle des fourmis (extrait « fourmis » : 3m57 – 4m22). D'ailleurs, avoir des fourmis dans les pieds, n'est-ce pas un signe que le sang ne passe plus ? Cette image n'est donc pas anodine : les fourmis sont omniprésentes dans l'œuvre de Dali, rappelant son adolescence, lorsqu'il regardait des fourmis illuminées par des gouttes phosphorescentes lors des rites « de l'exorcisme de la mort ». Pour renforcer cette idée de mort, au cœur de la fragilité et de la beauté nous avons la tête de mort, Thanatos, symbole de la pulsion de mort. Enfin plus tard,

²²⁶Citation tirée de l'interview de Christian Jade « *Moeder* de Peeping Tom (Gabriela Carrizo et Franck Chartier) : une " folie " jouissive », RTBF.be , novembre 2016.

c'est sous un air de La mort d'Isolde, la mort de la jeune femme, renvoie à une mort de l'idéal et de l'Angélisme, permettant à la libido de se libérer à travers Thanatos, l'instinct de mort.

Par la suite, la scène du « double » (extrait : 11m – 11m50), lorsque l'homme qui était d'abord habillé comme femme de ménage tue l'homme qui était venu le réprimander, mais qui était lui-même suggère à la fois la mort (peut-être celle du frère aîné de Dali , Salvador aussi, mort 9 mois avant sa propre naissance). D'autres motifs sont plus liés à Buñuel, comme les ânes morts, les curés, le sang, le corps humain et ses différents organes. Ce dernier est lui-même relié à un cercueil que l'on peut retrouver dans *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue* (1933) par exemple. Cela commence par le titre du film, un Chien Andalou. Chien renverrait à ce qui est lubrique, mais aussi ce qui retourne à ses vomissures, à son relapse, qui recommence toujours les mêmes fautes. Quant à Andalou, venant du mot Andalucia le pays des Vandales, renverrait au vandale. D'ailleurs Federico Garcia Lorca, de Vandalie ne s'était-il pas fâché avec Bunuel et Dali parce qu'il se voyait personnellement visé à travers ce titre Le Chien Andalou ?

« J'ai imaginé l'équation : musée = cimetière », tels sont les mots de Patrice Chéreau²²⁷ ne disait-il pas en 2011 au sujet de sa mise en scène de *Rêve d'automne* de Jon Fosse. Cette affirmation peut s'appliquer également à *Moeder*, dont un cercueil et sa dernière respiration accueillent le spectacle. Une mère est morte. L'inexorable lutte, la certaine dégénérescence sera présente tout au long de *Moeder* aussi, dont des membres surgissent des tableaux et de la machine à café, dont les ombres s'allongent contre les murs, et les giclures de sang d'un cœur de chair. Au sein de ces nombreux espaces, envahit peu à peu par l'obscurité, on assiste à une débandade de situations absurdes, de relations qui s'effritent, des corps qui se métamorphosent, chutent. L'infirmière au visage exsangue, voit ses bras s'étendre, et se contorsionne comme monstre torturé. La brutalité va s'avérer dans cette pièce, où tous tournent en bourrique dans un malaise constant. Pourtant, les silences n'existent pas; ou peu. Les sonorités tournent en boucle, comme les personnages, les passants lambda, indifférents qui passent devant des tableaux transformés peu à peu en figures de croyance.. Les chants, les enregistrements, les compositions, les classiques reviennent, mais les cris, les paroles, les larmes, les bruissements sont là également, meublant la désorganisation ; la pagaille qui s'instaure. Tout suggère cet effondrement psychologique, physique et matériel. Les œuvres sont comme les pierres tombales, des épitaphes ancrées aux souvenirs précieux des âmes qui passent, pleines de poussières. La fille grandit peu à peu, femme adulte compressée dans la même prison, jusqu'à finir sur un tiroir mortuaire encastré dans un mur. À l'image de la *vallée dérangeante* de Masahiro Mori, la vision de cette humanité légèrement déviante appelle une peur viscérale.

4. Composition : temporalité brouillée, espaces multipliés

²²⁷ Patrice Chéreau IN Tristan Kopp, *Aujourd'hui, maman est morte [Coup d'œil à « Moeder » — Peeping Tom]*, Des didascalies Théâtre et société, 2007: <http://desdidascalies.fr/index.php/2017/02/07/aujourd'hui-maman-est-morte-coup-doeil-a-moeder-peeping-tom/>

Les Peeping Tom tout comme Bunuel et Dali souhaitent dans leur œuvre paradoxalement abolir et maintenir la frontière entre rêve et réalité. Chez eux, la surréalité contient la réalité. Pour aboutir à cela, la composition cinématographique transgressant certaines règles, normes permet de solliciter « l'œil sauvage »²²⁸ dont nous parle Breton dans *Le surréalisme et la peinture du spectateur*. Ces deux œuvres sont presque des documentaires surréels sur des tranches de vie fantasmées dont le grotesque amène un naturalisme révisé, caustique et sans doute plus réel que jamais. Ainsi, pour aboutir à cette dualité rêve/réalité, les Peeping Tom tout comme Bunuel et Dali usent de processus de brouillage durant la réalisation et le montage de leur pièce. Cela consiste à prendre certains éléments scéniques, sonores, chorégraphiques et à les déplacer, à les tordre, les mélanger. En somme c'est ce que Freud conceptualise sous les termes de « déplacement » et de « condensation »²²⁹ ; c'est-à-dire que par le surgissement d'images dépassant la logique et la rationalité, l'univers qui se déploie ne dépossède d'un temps ou d'un espace défini. Ainsi, la confusion spatio-temporelle est un élément fondamental dans la montage relevant du « surréalisme ». En langage de danse, cela pourrait s'expliquer en terme de composantes fondamentales selon la Labanotation (énergie-temps-temps-espace), les assembler de façon incohérente, irrationnelle et les associer à d'autres éléments, essayer de les transcender. Dans *Moeder*, les personnages à mesure que la pièce avance, se transforment, se métamorphosent déployant différentes facettes de leur identité. Ils échangent parfois leur identité, et redoublent de faux-semblants (utilisation des costumes, de pantomimes théâtrales..). Pléthore d'éléments scéniques perturbants (décor avec des passages secrets, des trappes, de plus en plus d'éléments scénique..). Accumulés, ils accentuent le doute, et la déroute. Où sont passés tel ou tel personnage ? Comment se sont-ils retrouvés à cet endroit. Comment distinguer le vrai du faux dans de telles circonstances ?

De la même façon, on pourrait s'attarder sur les détails des plans dans *Un Chien Andalou* qui sèment toujours le doute. Dès les premières images, qui est le sujet de la narration ? Celui qui affûte le rasoir pour ouvrir l'œil, Bunuel en personne ? Buñuel a toujours mis en exergue le caractère hypnotique du cinéma, qui s'apparente à l'univers du rêve : « Monde dans lequel folie, rêve et normalité peuvent se confondre », disait-il. Dali et Bunuel ficelle une trame temporelle (fallacieuse) par des pancartes tout au long du court-métrage: « Huit ans après », « Seize ans avant » ou bien « Au printemps », ce qui se distingue d'autres créations de l'avant-garde. En effet, *Un chien Andalou* dépeint des personnages qui semblent poursuivre une certaine cohérence (avec des jeux d'acteurs) ; néanmoins tangible car l'existence qu'il vivent s'échappe à l'instar des parties du corps qui n'arrivent pas à se stabiliser : les seins deviennent des fesses, la bouche aisselle, pubis. Alors, ce semblant de temporalité, ces ellipses incohérentes ne font que renforcer l'illogisme et créent un

²²⁸ André Breton IN Tristan Kopp, *Aujourd'hui, maman est morte [Coup d'œil à « Moeder » — Peeping Tom]*, Op.Cit.

²²⁹ Sigmund Freud,- *Le rêve et son interprétation* - (1925 trad. française) – Paris, Gallimard, 1989.

véritable imbroglio temporel. Tout comme dans les tableaux du peintre belge surréaliste René Magritte, l'écrit apparaît principalement pour nous perturber dans notre vision et notre confort de spectateur qui cherche une logique sémantique. Quant à l'espace, comme chez les Peeping Tom's, il est toujours instable et nébuleux : on reconnaît l'intérieur d'une chambre, balcon, la rue, un appartement, un parc, une plage. Grâce aux raccords faits par les deux réalisateurs, nous ne sommes jamais certains du lieu dans lequel nous nous trouvons. La chambre semble être l'espace principal où se jouent les pulsions : quand les personnages passent d'une pièce à l'autre, c'est dans la même qu'ils se retrouvent, indéfiniment. ; lieu d'irruption de tous les possibles. Objets divers, réminiscences du passé y surgissent comme du néant avant d'y retourner. Raccords de regard, raccords, raccords d'espace, de sonorités, de mouvement confèrent une réelle dynamique autant dans *Un Chien Andalou* que *Moeder*, même si parfois à y voir de plus près, on y verrait des incohérences. Par exemple, lors de la scène du bras coincé dans la porte que l'on soit du côté de l'homme ou de celui de la femme, la fermeture de la porte s'effectue en poussant.

Dans *Moeder* de Peeping Tom, la confusion spatio-temporelle est renforcée par l'utilisation sonore. En effet, les juxtapositions musicales, entre rupture et continuité, sont tant d'éléments de brouillage de la réalité du spectateur et l'inscrivent dans une confusion espace-temps « surréaliste ». Pour construire une dramaturgie, on comprend, on entend la composition musicale de la pièce comme un élément lancinant, revenant d'ailleurs après chaque rupture, et ramenant personnages et spectateurs à suivre un fil conducteur. Autours de cette musique extra-diégétique - musique d'ambiance extérieure aux plans, parcourant toute la pièce - la pièce et les personnages se déploieraient, dépassant parfois réalités, représentations, facettes d'eux-mêmes, parfois même dans les limbes... Les interludes musicaux sont un bon moyen de comprendre ce mécanisme de confusion : Les musiques modernes reprises par les artistes – comme *Cry baby* de Janis Joplin ou *Psycho* de Bernard Hermann - interrompent avec virulence la continuité, exhalant pléthores d'éléments émotionnels, étranges dans le vécu des personnages et des situations. Ces éléments sonores teintés induisent déjà une certaine interprétation, compréhension. Est ce la bonne ?

Pour Adorno et Eisler :

« L'action visuelle du cinéma possède toujours les caractéristiques de la prose, à savoir l'irrégularité et l'asymétrie. Elle se présente comme une photographie de la vie, et c'est ainsi que chaque film imite le documentaire. Il en résulte une rupture entre l'image qui apparaît sur l'écran et la mélodie conventionnelle qui lui est symétriquement articulée. (...) La distorsion entre la symétrie et l'asymétrie est particulièrement frappante dans la musique qui accompagne les phénomènes naturels : mouvements de nuages, levers de soleil, vent et pluie. »

Différemment du cinéma décrit par Adorno et Eisler, la danse de Peeping Tom et la dramaturgie du *Chien Andalou* développent ses leitmotifs musicaux en lien avec les corps et les événements, permettant l'émergence de l'essence symbolique du drame. Les musiques érudites

respectent leur rôle fonctionnel de transmettre des sensations, des images poétiques ; leur utilisation, répétition sont tant de moyen de convaincre, de manier et remanier l'espace-temps et donc de transmettre la confusion auprès le spectateur.

Finalement, dans ces espaces modulés, modulables proposés à l'intérieur de ces œuvres, où l'on y retrouve des personnages aliénés, entraînés dans leur condition quotidienne; happés par leur peurs, et leurs désirs, dont la déstructuration et la débandade de situations amène une réflexion symbolique. Ils surgissent comme des zooms faisant rupture – irrptions inopinés, des angoisses et des petites folies dont chacun devient un peu la victime. Alors, comme dit Theodor W. Adorno et Hanns Eisler dans « Musique de Cinema », le cinéma est un moyen de communication de la culture de masse contemporaine, utilisant des techniques de reproduction mécanique²³⁰, tout à fait comme la danse, mais celle dernière est plutôt corporelle, organique. L'analyse du spectacle de Peeping-Tom pourrait se faire sur la voie du cinéma, tant les espaces employés sont tant de perspectives proposées comme l'angle d'une caméra qui proposerait tel ou tel plan. Leur surréalisme de Buñuel et des Peeping Tom's expriment non seulement des sentiments refoulés, des inconscients individuels et collectifs, mais il élaborent également un paradoxe indémontable entre rêve et réalité. La parodie et la provocation sont les faire-valoir d'une quête des comportements humains qui dépasse le cliché, approchent l'effroyable vérité. Tristan Kopp dira en dernière note : « Je garde de cette soirée une impression de brutalité et de douceur entremêlées. C'est un spectacle dur — très dur — mais qui, étrangement, distille assez d'humanité pour provoquer chez moi une puissante empathie. J'avais l'impression, en l'espace d'une soirée, de connaître tous ces personnages. De partager leurs angoisses, leurs doutes, leurs passions, de les comprendre à demi-mot sur un regard ou un geste.»²³¹.

²³⁰ Chapitre d'Introduction. Page 9.

²³¹ Tristan Kopp, *Aujourd'hui, maman est morte [Coup d'œil à « Moeder » — Peeping Tom]*, Op.Cit

B. De Magritte à Ambra Senatore : Le pouvoir des images.

1. Descriptions

a. *Les Marches de l'été* (1938), Magritte, huile sur toile



Une femme, ou deux femmes, ou la même femme dans deux différents espaces-temps attend(ent) sur un rebord de fenêtre. Il manque certainement des jambes, des bras, des épaules et une tête mais peu importe. Advienne que pourra, le temps est beau à l'arrière. Petits nuages blancs et cubes composent le ciel. Montagnes en arrière-fond et plaine verdoyante dont on creuse une future piscine. La femme se hâte, ses bras au ciel. Dommage qu'on les voie pas.. quoi que..

Plus académiquement, on dirait qu'au premier plan de ce tableau se trouve une statue, ou plutôt deux morceaux de statues superposés et juchés sur, semble t-il un rebord beige dont on voit le côté gauche. Les rainures à équidistance et grises, la stabilité de la statue et les couleurs choisies suggèrent une texture bétonnée. Concernant cette statue qui y repose : la partie basse est grise et juchée sur ses cuisses coupées. Elle exhale un corps de femme aux formes rondes. Sa cuisse arrière est légèrement en décalage engendrant une ombre sur tout son flanc droit jusqu'au milieu du ventre. En dessous de la poitrine, une autre image du buste de femme se superpose. Celle-ci n'a pas exactement la même orientation. Elle est plus face, créant un inéluctable décalage au niveau des côtes droites. Ce buste débute pour sa part au milieu des côtes et termine aux clavicules. L'aisselle gauche est visible contrairement à la droite. Les creux créent des ombres. Au deuxième plan, une plaine bordée de massifs montagneux. Cette plaine est creusée rectangulairement en son centre. La couleur marron rappelle la terre. À l'intérieur de ce rectangle creusé trois cubes de terres recouverts de sa surface d'herbe gisent. Le haut de la toile, au dessus des montagnes se trouve le ciel bleu ciel et ses nuages blancs..Dans ce ciel, des cubes subsistent. Ils rompent avec l'effet de perspective « normal » puisqu'on ne sait plus dire s'ils sont au premier ou second plan.

Bref, peut-être sont-ils les ectoplasmes des morceaux de cubes de terre (et pas pommes de terre) enlevés de la plaine...

René Magritte naît à Lessines, en Belgique, en 1898. Sa mère se suicide lorsqu'il a 14 ans. Ce drame marque sa vie et ses œuvres dont certains éléments reviennent. Il rencontre sa femme Georgette à 15 ans qui sera son modèle jusqu'à la fin de sa vie. Ses premiers tableaux sont

impressionnistes pourtant après avoir ému par une toile de Chirico, il participe à la création du surréalisme belge à partir de 1924 avec Nougé, Goemans, André Souris ou Lecomte. Il fera quelques collaborations avec les surréalistes français malgré des rapports complexes. Sa touche bien singulière s'écarte quelque peu des intentions traditionnelles des surréalistes : il s'attache à transposer sur toile « l'inquiétante étrangeté » des objets quotidiens, plutôt que de dépeindre une réalité intérieure directe.

b. *Scena Madre** (2017), Ambra Senatore



Chorégraphe, danseuse et performeuse italienne, Ambra Senatore est actuellement directrice du Centre chorégraphique national de Nantes depuis janvier 2016. Elle a d'abord conçu des solos tels que : EDA-solo, Merce, Maglie ou encore Altro piccolo progetto domestico, avant de s'attacher à la création de pièces collectives mettant en tension les relations qui peuvent s'y tisser. Partant de la danse, elle y ajoute volontiers des éléments textuels, plastiques, sonores pour créer et recréer ses mondes. Elle s'amuse de la quotidienneté, expliquant sa touche humoristique et ses drames tournant au pathétique. Ses créations souvent composent et recomposent le réel et l'imaginaire du danseur comme du spectateur grâce à pléthores d'effets de séquençage, détail, ou cadrage.

Une scène blanche éclatante, contrebalancée par des rideaux noirs tout autour de celle-là, d'où sortent quelques hommes, quelques femmes, seuls, les uns après les autres ou à plusieurs. Ils déambulent, marchent s'arrêtent, prennent des postures. Leur visage semblent esquisser parfois une expression. Leur gestuelle aussi. On ne comprend pas les liens entre ces situations, mais on pressent un quelque chose qui se trame. Les « phrases » se répètent parfois. Les entrées, les sorties aux même endroits, les émotions arrêtées. Un son retentit, les corps chutent et tout recommence (cette procédure se réitérera plusieurs fois). La même déambulation avec des rajouts déjà, des modifications : des liens entre les artistes, des jeux de regards, des transitions entre les phrases, des phrases plus « dansées » (danse type contemporaine, poids de corps, ancrage au sol, chutes, ..). Cependant, le tout reste encore assez morcelé. Des bouffées de sons apparaissent maintenant. Une, deux ou trois secondes où l'on distingue tintement de cloche, aboiement, musique romantique additionnés aux gestes déjà connus. Avant même que l'histoire continue, l'histoire est avortée. Tout repart à zéro. Les phrases gestuelles se complètent avec des chutes, des accumulations, des personnages aux caractères singuliers, des relations entre les personnages. A 16 minutes, tout recommence à nouveau : les entrées derrière les rideaux noirs, la marche douce et sensuelle de la « femme fatale » et pour la première fois une parole : « l'odeur de votre cigare vous trahira toujours ». La voix et le texte s'ajoutent aux irrptions scéniques. Une phrase (chorégraphique, scénique) s'initie un peu plus complétée à chaque fois, ou à contrario un peu plus déconstruite et reconstruite. En effet, déjà l'on comprend que certains « indices », certains morceaux surgissent sporadiquement à certains moments et pas à d'autres. La construction n'est pas linéaire, si bien que l'on ne peut pas se fier à une quelconque construction. Certaines images, certains sons restent identiques, mais additionner toujours autrement nous suggèrent des récits toujours différents. L'ajout d'objets plastiques (comme un verre, des pommes de terres..), des jeux de lumières plus complexes, des effets d'accélération, de rebobinage renforcent les récits qui n'arrêtent plus de se former en chacun de nous. Les textes se complexifient, veulent tout dire et son contraire. Il est question d'histoire d'amour, de western, d'un tableau qui est la solution, d'une bonne odeur de pommes de terre. Finalement rien est sur, tout ce que nous comprenons, c'est qu'il s'agit d'une relation entre deux personnages aux multiples scènes de vie. S'agit-il de souvenirs, de réminiscences..

2. Images, collages, décalages : le puzzle surréaliste

Tout d'abord René Magritte et Ambra Senatore ce sont des mots, des phrases, des objets, des sons tournés, retournés en bourrique. Des choses simples, lisses, classiques de prime abord. En effet, René Magritte intègre d'abord l'Académie des Beaux Arts de Bruxelles, grâce à quoi il développe sa touche très réaliste de la représentation. Par la suite, une œuvre de Giorgio Chirico nommée *Le Chant d'Amour* créera en lui une « révélation » : Une tête de statue, un gant géant accroché au mur, une balle semblent être sur un haut toit. Des éléments quotidiens, réalistes ainsi jetés sur une même toile. Pour Magritte, le jeu de la représentation commence. Ses nombreuses œuvres ultérieures se construiront de la sorte, faisant de lui un surréaliste atypique à l'époque²³². Ambra Senatore, quant à elle, se crée également un répertoire à la fois corporel, pictural, textuel. D'une formation de danse contemporaine depuis son enfance, elle suit

²³²Informations tirées de : Michel Draguet, « MAGRITTE RENÉ - (1898-1967) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 mai 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-magritte/>

également la voie universitaire lui permettant de poser un regard réflexif sur l'art qu'elle exerce. Elle développe alors un style où chaque élément de sa création est pris sous différents angles : la représentation créant la signification ^{2 33}. En somme, ces deux artistes auraient pu être les créateurs d'œuvres purement réalistes (pour Magritte), ou de pièces de danse classiquement contemporaine (pour Ambra Senatore), mais leur prise de conscience à un moment de leur carrière sur le monde et l'art permit ce tournant qui font leur originalités. Leur façon d'aborder l'art et de retransmettre l'art en fut chamboulée.

René Magritte et Ambra Senatore cultivent leurs matériaux, leur répertoire dans lequel ils puisent et repuisent à chacune de leurs créations. Chacun d'eux crée sa matrice : des langages bien découpés, l'expérimentation et l'isolation d'éléments. René Magritte créera dès 1929 d'ailleurs un alphabet pictural (Alphabet des révélations): pipe, clé, nuage, feuille, verre, rideau, la flamme, ombre, espace clos etc. Il élabore ainsi un jeu de combinaison dans lequel ses motifs fétiches sont représentés selon diverses configurations. Son système pictural s'enrichit de variantes méthodiques : changements de proportion, de cadrage, de couleurs, de détails, utilisation d'autres techniques. Ainsi, chacune de ses œuvres est « un approfondissement de l'idée poétique initiale ». ^{2 34}Dans *Les Marches de l'été*, des éléments de son alphabet sont ainsi travaillés, superposés en couche et entremêlés à d'autres éléments arbitraires. On retrouve les nuages et son ciel mais aussi des parties de femmes en pierre - allégorie de la beauté - déjà présentes dans d'autres de ces œuvres (*La lumière et les coïncidences* , 1933). *Scena Madre** d'Ambra Senatore renferme en son nom même cette notion de matrice : scène-mère en italien, il s'agit donc d'une situation centrale à laquelle d'autres éléments s'ajouteront, s'enlèveront ; à

²³³Informations tirées du site du centre chorégraphique National de Nantes : <http://ccnantes.fr/ambra-senatore/>.

²³⁴*Rétrospective Magritte*, catal. expos., Palais des beaux-arts, Bruxelles, Musée national d'art moderne, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 1978

laquelle les facteurs de temps, espace, énergie se modifieront. L'esthétique des œuvres d'Ambra Senatore étant souvent décrite comme « cinématographique » par des critiques comme Rosita Boisseau²³⁵; pour cette pièce elle choisit de se jouer de Ça : effets de slow-motion, de rembobinages, que lui permettent la technique moderne.

Finalement le choix des éléments, les associations hasardeuses demandent à ces deux artistes bon sens et dextérité. C'est peut-être ce qui démarqua René Magritte des autres surréalistes : au lieu de se confronter à l'automatisme revendiqué, il préféra s'appliquer au hasard et à la logique. Il pense ses toiles comme « la résolution méthodique d'une équation visuelle ». Ambra Senatore dans une interview pour le festival d'Avignon 2018²³⁶ affirme que c'est un « énorme travail de tête guidé par l'envie de le puzzle et de le développer dans le temps ». Alors, il s'agirait presque de règles du jeu, de composition maniées méticuleusement et appliquées à des objets bien définis : Des saynètes dansées, parlées, des extraits sonores, musicaux, des jeux de lumières pour l'une ; des images, des mots, des ombres et des lumières pour l'autre. Ces objets sont donc mis à rude épreuve par des facteurs variables : on observe des répétitions de ces objets, des unissons de phrases, des inter-changements de rôles, des déplacements dans l'espace, des ruptures de temporalités, des continuités. Ce dernier facteur est fortement usité : on peut jouer une saynète de la vie quotidienne pour la rembobiner, la disséquer ou la mettre en abyme. Tout une machination qui fait passer le spectateur d'un sketch à un autre, d'une émotion à une autre, d'une montagne russe à une autre sans connaître jamais la réelle descente... Le désordre qui semble aller crescendo est en vérité très structuré - grâce à la danse, grâce aux unissons qui peuvent surgir tels des chœurs dans la tragédie antique pour traverser l'espace en trames courbes comme chez De Keersmaeker, évoquant le bruit d'une bande magnétique qu'on rembobine. Car parmi ce champ de possibles, ces pléthores de propositions réunit en un couple, quelle représentation est la bonne, celle qui correspondrait à une fin qui n'existe pas. Les représentations représentent mais ne sont pas réelles.. Les représentations sont multiples d'autant plus qu'elles suggèrent aux yeux des spectateurs.

3. « *Le tableau est la solution à tout* »

Dans ce jeu des images – et plus encore des œuvres proposées – et de leur signification, nous comprenons à quel point il est complexe de se fier à la représentation seule d'un objet X à un temps t. « L'art n'est pas le réel » (selon René

²³⁵Rosita Boisseau, « Ambra Senatore piste la danse », Le monde, 2017 :

http://www.lemonde.fr/festival-d-avignon/article/2017/07/11/ambra-senatore-piste-la-danse_5158875_4406278.html

²³⁶Festival D'Avignon WebTV, Conférence de presse du 8 juillet 2017 avec Ambra Senatore pour "Scena madre*", 2017:<http://www.festival-avignon.com/fr/webtv/Ambra-Senatore-pour-Scena-madre-71e-Festival-d-Avignon>

Magritte) mais juste une représentation du réel, il convoquerait plutôt les propres images, schémas du celui qui le perçoit. L'artiste suivant l'esthétique d'Hegel, pour qui la poésie occupe le plus haut rang dans la hiérarchie des arts, équivalente au langage, dans le sens où elle est l'expression même de la pensée. Décalage, rapprochements entre objets, associations absurdes : tous ces rouages servent l'humour de ces deux artistes se jouant malicieusement des petites choses de la quotidienneté. Chez Ambra Senatore, les saynètes avortées sont tant d'éclats de rire, de gags, de pathétique hilarant ayant pour fonction de dédramatiser le drame de la vie, les relations humaines : "L'humain traverse toutes mes pièces. Je cherche une danse qui rencontre les gens et propose une relation humaine laissant place à la fragilité, au doute, au sens critique, au partage et à l'humour..."²³⁷ Ambra Senatore. René Magritte, quant à lui, ose des rapprochements entre objets- certes ironiques, humoristiques ou décalés - qui se fondent sur des associations d'idées, et visent à les réconcilier plutôt qu'à les opposer. Dans *Les marches de l'été*, il ironise les textures, vivantes ou mortes, divines ou ordinaires: le massif montagneux devient le soubassement de la statue ; la terre, l'argile de la sculpture.

Mais alors si leur œuvre est truffée de fausses pistes, de trompe-l'œil, comment percevoir, que regarder, que comprendre ? René Magritte parlait de la « trahison des images » tandis que « l'odeur du cigare » trahit toujours Spencer selon Ambra Senatore. Nous l'aurons compris, « Le mot « chien » ne mord pas. », comme disait le sémiologue américain de la fin du 19^e siècle, William James. En effet, la sémiologie nous enseigne que l'image d'un objet n'est pas l'objet lui-même. Magritte aurait travaillé sur ce paradoxe durant sa carrière de 1928 à 1966, rompant littéralement avec conception classique de la peinture, considérée depuis la Renaissance et Alberti comme une « fenêtrée ouverte sur le monde »^{23 8}. Claude Cossette, lui aussi affirme que l'image préoccupe les humains depuis la préhistoire avec les taureaux des grottes de Lascaux en France ou les tortues et oiseaux de la préhistoire québécoise. Les images sont des traces, des témoignages comblant un besoin diffus, mystique : fonctions totémiques^{2 39}. A contrario, l'exemple des œuvres de Magritte et Ambra Senatore résonnent comme une critique de l'image, de cette fonction d'idolâtrie : un écho au mythe de la Caverne de Platon^{2 40} décrivant des humains attachés à des chaînes, au fond d'une caverne où brille un feu. Ainsi, à l'aide des mots, comme Charles Dodgson qui disait « *Quand, moi, j'emploie un mot, il veut dire exactement ce qu'il me plaît qu'il veuille*

²³⁷<https://www.dansesaveclapume.com/en-scene/615294-scena-madre-dambra-senatore-une-danse-theatre-de-labsurde/>

²³⁸ François Salmeron, *La trahison des images*, ParisArt, 2016: <http://www.paris-art.com/trahison-images-2/>

²³⁹ Elisabeth Pernelle, « René Magritte: L'art au service de l'hypnose », *Créativité et Interaction*, Hypnose & thérapies brèves, hors série n°2, Avon, Editions métawalk, 2008.

²⁴⁰ Platon, *La République*, VII, Paris, Flammarion.

*dire... ni plus ni moins.»*²⁴¹ en parlant de son œuvre *Alice au pays des merveilles* , ils apportent une réforme au langage : ils démolissent les idées courantes, les stéréotypes, et dans ce flot de suggestion, une idée flottante. Dans « Les Marches de l'été » en 1930 les objets les plus courants changent de noms, deviennent provocateurs, créent un paradoxe, une confusion. Si la peinture, l'art, le corps, sont incapables de témoigner d'une idée, d'un référent, le langage en a-t-il le pouvoir?

Prendre l'imitation pour une réalité, alors que celle-ci n'a qu'une faible teneur ontologique est un risque, sauf si ces images du réel restent un outil, une « voie d'accès vers l'intelligible ». Comme le proclament finalement les danseurs d'Ambrase Senatore : « Le tableau est la solution à tout ». Car elle aussi se joue de la société d'images et de communication dans laquelle nous vivons. *Scena Madre** est bourrée de références ; toute tentative d'explication est embrouillée par un flot perpétuel d'illustrations, de simulacres et de contenus visuels en tout genre qui nous assaille quotidiennement. Le spectateur voudrait s'attacher aux personnages principaux, s'émouvoir, mais rien de tout cela est rendu possible. Tout s'enchaîne à vitesse grand V, nous assiégeant non pas d'un aspect d'une situation, mais d'un multitudes de facettes ; de point de vue. Il voudrait se fondre dans une atmosphère picturale, dont le commentaire sous-jacent renforcerait la complétude émotionnelle. Mais encore un fois, cela n'est pas possible, à chacun de choisir ses propres émotions : ni les mots, ni les images ne sont sensés dicter le sens de notre pensée.

Philippe Comar^{24 2} , artiste plasticien et enseignant, souligne le trouble qui s'installe face au tableau de Magritte. Magritte met en doute notre aptitude à reconnaître le contenu d'une image. Ce qui semblait de prime abord une évidence est brouillée par le désordre qui s'installe entre les mots et la peinture. Quelque chose se met à vaciller, nous éprouvons un malaise. Le visible et le lisible paraissent se repousser mutuellement. Dans l'article « René Magritte : « L'art au service de l'hypnose »^{2 43}, Elisabeth Pernelle affirme que les œuvres de ce dernier aurait « le don d'un thérapeute apte à induire une transe ». Le spectateur explore les mondes du paradoxe et de l'illusion, chers aux surréalistes. En cela, ils provoquent des « émotions par auto-engloutissement de la réalité », c'est-à-dire qu'en détournant les symboles, d'autres s'en créent mais seulement identifiables par notre inconscient. Elle atteste également que cette démarche engage le mystère, le secret de tout au chacun, parfois inaccessible à la raison. Cela rejoint tout à fait la conception de Daniel

²⁴¹ Seth Lerer, *Ce que Lewis Carroll nous a appris*, Slate mis à jour le 20 mars 2010: <http://www.slate.fr/story/18601/alice-merveilles-ce-que-lewis-carroll-nous-appris>

²⁴² François Salmeron, Op.Cit.

²⁴³ Elisabeth Pernelle, « René Magritte: L'art au service de l'hypnose », Op.Cit., 2008.

Nagrin, figure d'une journée d'étude intitulée « le jeu du danseur » consacrée à la notion de « jeu », du théâtre à la danse. Ce dernier, s'inscrivant dans le sillage de Stanislavski disait qu'il fallait « laisser le subconscient agir ». Dans un de ses ouvrages *Dance and the specific image* portant sur la translation entre jeu d'acteur et d'interprète de danse jusqu'au spectateur, il nomme « image spécifique », ce « jeu » de l'interprète au spectateur. En effet, le jeu de l'interprète est comparé à une pêche dont le noyau est l'image spécifique, renfermée. Il va s'agir pour l'interprète de s'imaginer une image propre qui va le mettre en action, et qui va essayer de rendre réel. Le spectateur de son côté ne connaît pas son « secret » (il y a non-réciprocité) mais il perçoit le résultat, la réaction à cet imaginaire. Il voit une personne se mouvoir, chanter, parler, acter, s'émouvoir sans en connaître sa raison intrinsèque. Ces images d'interprète engagent chez lui des images aussi. Les siennes, personnelles, intrinsèques. En soi, chacun vaque à ses mondes intimes par le truchement de corps qui bougent, qui vivent sur scène. Artiste et spectateur : Deux entités dans un acte mutuel de création d'images poétiques qui n'appartiennent qu'à eux. Ainsi, la partition serait révélée par la succession des images spécifiques. *Scena Madre** s'inscrit tout à fait dans cette conception : la chorégraphe et les autres danseurs ne donnent que les grands titres, ne proposent que le noyau des grandes catégories : une scène western, un film d'aventure, un drame sentimental, polar, un film muet. Quelles sont leurs références, leurs histoires ? Personnes ne le sait et pourtant à lire les différentes critiques, tout à chacun s'attelle à exposer ce qu'il aura su identifier, authentifier. Par ailleurs, les images sont, les noyaux impulsés sont parfois très étonnants absurdes, renforçant un imaginaire décalé : phobies aux lézards, tics de modernités bio, portes battantes des westerns.. Selon Martin Heidegger, ce mystère est inhérent à l'essence de la Vérité²⁴⁴. On ne peut expliquer le mystère, on peut le pressentir. Les deux artistes posent des questions sans y apporter de réponses. A la liberté du peintre correspond celle du spectateur. Leurs œuvres suscitent chez le spectateur l'intuition du caché, comme un hypnose²⁴⁵. Alors ces « Souvenirs de voyage », ces « images spécifiques », ces « réactions secrètes » en deviendraient thérapeutiques tant elle pourraient faire des souvenirs réels, traumatiques, fantasmés des réminiscences singulières ou des inconscients collectifs comme « Erickson et son arrière boutique pleine de stocks ».

²⁴⁴Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard. Nouv. Éd, 1986.

²⁴⁵ Elisabeth Pernelle, Op.Cit.

III.L'ENGAGEMENT DES « SURRÉALISTES » A L'ÉPREUVE DE LA SOCIÉTÉ

A. Du groupe des surréalistes Tchèques à La compagnie Métallu à Chahuter : Le collectif, expérimentations et art vivant.

1. Descriptions

La petite ballade amicale amène les promeneurs en ces lieux jovials. La foule abonde autour de ces maintes installations follâtres et parfois même humériques. S'approchant au plus près des machines biscornues, certains se tentent à la percussion. Les « ready-made », les petites monstruosité ravivent les passants-enfants, les vivants, les prince-charmants, les amants. Décors en filigrane, à l'esthétique « steampunk » jusqu'au merveilleux.. Un peu plus loin sur le fil, dans l'ancre des fantasques, il se passe quelque chose...Effusion autours d'échafaudage dont le décors irisées fulgurantes promettent déjà une suite espiègle. Une femme, vert sombre en velours vêtue, annonce ; un homme mutique à ses côtés fronce. Ses sourcils et ses cils agitent ses traits forts et caricaturaux. Ses membres efflanqués ruminent, feignent des actions, tournent en rond. De son regard habité, il gêne l'assemblée ; il passe en revue toutes nos paires d'yeux, fait à tout vent des mimiques lubriques contracté. A son aise, il nous regarde encore et encore, petits et grands ; les passants, les amants, les princes charmants, les vivants.

Prague, 1923: Des jeunes adhérents – principalement Šima, Štirsky, Teige, Toyen, qui créeront le groupe surréaliste de Prague plus tard en 1934 - au mouvement Devětsil présentent l'exposition *Bazar de l'art moderne*. Toutes sortes de créations artistiques sont alors exhibées: tableaux, collages, photos, sculptures, mais aussi des objets représentatifs de la vie quotidienne, des projets d'architecture, de scénographie, des couvertures de livres, des affiches d'agences de voyages, des images de scènes de cirque, etc. Il y a aussi un miroir est accroché, renvoyant le regard du visiteur à lui-même. Y est apposée l'inscription : "Votre autoportrait, spectateurs". Malgré des vagues de ruptures entre Paris et Prague (pendant la seconde guerre mondiale et après 1950), le groupe surréaliste Tchèque continua à entretenir ses liens avec les artistes français, et du même temps prolongea ses investigations surréalistes. En 1967, les membres du groupe organisèrent une grande exposition internationale et collective à Prague nommée 'Le principe de plaisir'. Depuis, le groupe surréaliste résiste. « Il y a eu, effectivement, après 1990, un renouvellement avec l'arrivée de plusieurs jeunes créateurs ».

Lille, 2017 : La compagnie Métallu A Chahuter investit La gare Saint Sauveur de Lille pour une carte blanche.. Au détour, on croise volontiers des installations, performances, et spectacles dans une atmosphère *stimpunk*, décalé et second degré. Amis, amours, amants s'enchantent, chantent à tue-tête parfois.

La compagnie Métallu A Chahuter réunit les deux associations Métallu et A Chahuter, ayant développé des projets complémentaires depuis 2000. La première fut centrée sur la gestion du lieu et la création d'un festival Arts de la rue, la deuxième sur la production d'œuvres et de spectacles, de leur création à leur diffusion. Depuis, 2005, ces deux groupes ne font plus qu'un, rassemblant une vingtaine d'artistes, techniciens et administratifs spécialisés dans la production d'œuvres contemporaines vivantes. Les membres du collectif ont une prédilection pour la récupération de matériaux et le détournement d'objets. L'univers des machines, de la mécanique et de l'électronique est omniprésent.

2. Dynamique de groupes, engagements.

Qu'ont en commun ces artistes, ces individus œuvrant ensemble, portant des valeurs, croyances, des attitudes similaires ? Ils sont assurément un groupe d'acteurs agissant, ils sont des actions collectives et ils sont produit de nombreuses interactions complexes, multiformes. Le groupe surréaliste Tchèque composé principalement de Šima, Štirsky, Teige, Toyen fait partie des nombreux groupes surréalistes ayant existés. En effet, des groupes surréalistes (éparses) ont très vite vu le jour dès l'apparition publique en 1924 du mouvement. Breton voulu une répercussion internationale avec de nombreux groupes ayant leur propre légitimité, leur propre spécificité, parfois en décalage ou en opposition des positions défendues par Breton²⁴⁶. Quant à la compagnie Metalu à Chahuter, elle regroupe dix compagnies: Les 2ailes, Laure Chailloux, Louise Bronx, All et Anll, Martn Granger, Cendres la Rouge, Hursule / Delphine Sekulak, Les protos-types, Amalgamix, Les Films à la rue. Ensemble ils forment "un collectif d'artistes, fabricants de spectacles, inventeurs de machines à rêver et dispositifs interactifs"²⁴⁷.

Ainsi, cette notion de groupe est frappante, permettant une véritable dynamique, une force d'action nécessaire pour répondre aux enjeux ardents. Le groupe n'est donc juste pas une collection d'individus comme le disait Floyd-Henry Allport²⁴⁸, psychologue américain. Les groupes présentés se rapprochent plus de l'approche fondamentale et complètement contraire de Lewin, théoricien des groupes en 1940 donnant une réalité sociale au groupe: « le groupe est plus que, ou plus exactement différent de la somme de ses membres. Il a sa propre structure et des relations propres avec d'autres groupes. L'essence du groupe est l'interdépendance, chaque groupe est une totalité dynamique »²⁴⁹. Pour lui, le groupe est un ensemble d'individus qui partagent un destin commun, ce qui correspond au bon vouloir de Breton, qui fut l'inducteur de cette émulation collective et qui permit l'internationalisation du groupe (dont le Groupe des Surréalistes en Tchécoslovaquie fondé en 1934) Et déjà Breton désignait Prague comme la « Capitale magique de la vieille Europe »²⁵⁰.

Le groupe serait comme une totalité dynamique, composé de membres interdépendants, ayant une existence en soi (cahier des charges, sa propre structure). La bible psychosociale des américains appelée Lindsey indique également qu'un groupe est composé de plusieurs personnes qui interagissent de manière habituelle, créant des liens mutuels, partageant un cadre de référence commun et se comportant de façon interdépendante. Cette définition précise le caractère affectif qu'il y a dans tout groupe et insiste sur le système de croyance que les individus possèdent. Ainsi,

²⁴⁶ « *Bulletin international du surréalisme*, Prague-Tenerife-Bruxelles-Londres, 1935-1936 », préface à la réimpression du *Bulletin international du surréalisme*, L'Âge d'homme, 2009.

²⁴⁷ Plaquette de la compagnie

²⁴⁸ Floyd-Henry Allport, *Social Psychology*, Boston, Houghton-Mifflin Compagny, 1924.

²⁴⁹ Kurt Lewin, *Dynamics of group action*, Educational Leadership, I, pp. 195-200

²⁵⁰ Bertrand Schmitt, "De la rémanence de certaines étoiles filantes et autres mythe, 2004.

pour le groupe Tcheque, l'enjeu principal.. et pour la compagnie Cie Metalu, le groupe est un moyen lutter pour sa liberté d'être encore créatif. Il s'agit avant tout pour ces derniers de défendre leur liberté, défendre l'endoctrinement de l'art. Selon Karel Teige, principal théoricien du groupe Devětsil, l'appellation *Bazar de l'art moderne serait pour* "éviter le mot exposition. De cette façon, proposer un "bazar" fut à prima bord une volonté de contestation face à une société "fossilisée ou enfermée dans ses tautologies narcissiques". Tandis que le groupe de Métalu à Chahuter doit permettre à des projets atypiques, expérimentaux de voir le jour et de trouver leur économie. Défendre la voix des artistes dans la conception et l'organisation d'évènements culturels. Alors à travers ces actions, ces collectifs se forgent une identité commune qui s'ajoute à leur identité individuelle.

Cependant, si l'intérêt de former un groupe est bien cet élan plein de cran, le groupe n'est pas une entité stable, et revèlent de nombreux effets pervers. En effet, chaque groupe codifie ses moyens de réalisation, ses moyens d'existence et les membres apportant leur singularité, devront répondre aux normes de leur groupe. Ainsi, ces deux groupes décrits appartiennent à ces lois de groupes. Ils sont régis par des structures du pouvoir. En effet, comme l'histoire l'a montré, depuis 1924, André Breton assurait la cohésion du groupe surréaliste parisien et permit la continuité de l'activité collective comme celui du groupe Tchèque. Son importance, pour le groupe français et pour le mouvement surréaliste dans son entier, était telle que de nombreux observateurs extérieurs ne manquèrent pas de réduire tout le surréalisme à la seule personne de Breton²⁵¹. En effet, les groupes surréalistes menés par Breton ont subi de multiples explosions, acceptions. Les valeurs, les rattachements politiques, les les actes, les créations, les concurrences, les systèmes d'autorité sont tant de facteurs internes et externes favorisant l'immobilité, le mouvement continu du groupe. Breton fut la principale figure d'autorité, enforçant tout au long de son existence l'identification du groupe, le "sentiment de nous", interprétant l'autorité charismatique, c'est-à-dire l'autorité reposant sur un chef aux qualités ineffables. Ces dernières sont réelles ou non mais elles reposent sur des croyances, et si elles diminuent, l'autorité s'effondre. C'est pourquoi, à la mort de Breton en 1969, le surréalisme fut officiellement déclaré comme « mort ». Ce pouvoir porte donc sur le phénomène du leader (Lewin). Le leader est l'individu est le plus influant, le plus populaire. Il a été choisi pour ses caractéristiques personnelles et non pas sociales. Il aura une influence prépondérante sur le groupe et sur les actions du groupe. Néanmoins, le Groupe des surréalistes Tchèques ressurgit presque des cendres d'André Breton. Fédéré et regroupé autour du poète et théoricien Vratislav Effenberger, il profita alors de la relative libéralisation ambiante et décidait pour ressurgir de la clandestinité où il avait été forcé, depuis la mort de Karel Teige en 1951. Ainsi, depuis lors, le groupe tchécoslovaque « réunifié » décida poursuivre le combat surréaliste. En mai 1968, le groupe

²⁵¹Bertrand Schmitt, "De la rémanence de certaines étoiles filantes et autres mythe, 2004. :

organisa une exposition internationale *Le principe de plaisir* à Brno, Prague et Bratislava accueillant les surréalistes français.

La compagnie Métalu A Chahuter, bien que de plus petit ampleur, ne déroge pas à la règle du mouvement. « Quand on est arrivé ici en 2000, il y avait deux associations, se souvient Delphine Sekulak, plasticienne et scénographe, une qui s'occupait de faire vivre le lieu, Métalu, et une autre H.A.U.T. (prononcé lettre par lettre), qui rassemblait des artistes. Très vite, les deux assos se sont regroupées »²⁵². Ainsi, contrairement aux groupes surréalistes, Cie Métalu A Chahuter est une association dont la hiérarchie est établie. Bureau administratifs, collectifs intrinsèques, artistes extérieurs, autres associés ; tous ont un rôle attribué et quelques conditions à respecter pour le bon fonctionnement.

3. *Bazarre Bizarre*

Alors pour reprendre Campbell, en 1958, sur son concept d'entitativité, ces collectifs – Le groupe surréaliste Tchèque et La compagnie Metalu à Chahuter - présentent affichent forcément des proximités entre les individus inhérents: sans penser réellement à la forme, il s'agit de cette notion d'expérimentation développée par Claude Bernard, de laboratoire expérimental induisant toute pulsion créatrice. Les groupes réinventent sans cesse leurs matériaux pour donner à voir une poésie froutraque.

Le groupe Tchèque se caractérise par une activité expérimentale collective fondée sur des jeux surréalistes comme les célèbres cadavres exquis, et sur la connaissance accrue et irrationnelle d'un objet (par ex. d'un stylo, d'une photographie, etc.). Ces groupes réunissent déjà des artistes pluridisciplinaires tels que Jan Svankmajer[1934, Prague] peintre, cinéaste, expérimentateur. Il s'investit essentiellement dans la réalisation de films, dans l'exploration du toucher affectif (création d'objets tactiles). Pour tout surréaliste, chaque objet est en effet potentiellement « chargé » par ce qu'il a vécu. Chaque personne a « ses » propres « objets-clés », ouvrant sur des pièces mal éclairées ou aveugles de sa petite enfance. C'est ce qu'affirme Švankmajer quand il dit : « En accord avec les sciences ésotériques, je crois à la conservation d'un certain contenu dans les objets qui ont été touchés par des êtres en état d'extrême sensibilité. Ces objets, chargés émotionnellement sont alors capables dans certaines conditions de révéler ce contenu, et les toucher provoque des associations ou des analogies avec les images de notre inconscient. Ainsi dans nombre de mes films j'utilise des objets que j'ai entendus . ». Par ailleurs, dans le groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie on retrouve d'autres types d'expérimentations ayant permises des œuvres diverses telles *Le bruit du silence*, qui est une ..M.Medek, *Les veuves en voyage* de J. Styrsky (1937) , *Europe* (1927) de J.

²⁵² La voix du Nord, « De Loos à Hellemmes : les artistes de Métalu A Chahuter déménagent », 2015 : <http://www.lavoixdunord.fr/archive/recup%3A%252Fregion%252Fde-loos-a-hellemmes-les-artistes-de-metalu-a-chahuter-ia21b49767n3119173>

Sima, *La jeune fille à l'enfant* (1933) de V.Makovsky. Tous ces exemples déploient des procédés et des matériaux innovants aboutissant à un *autre chose*, à un inconnu.

Métalu A Chahuter est née dans une ancienne usine loossoise de métallurgie déterminant peut-être cette allure « steampunk » qui définit le groupe. Tout se monde s'active dans la récupération et composition d'objets : un balai sans poils, des bohèmes de bois, des disques, un masque de sanglier et bien d'autres choses sont à bidouiller. Là encore, le mélange ingénieux de ces artistes, artisans donnent lieu à des expérimentations dont résultent une multiplicité de formes, parfois inclassables. De la rencontre de tous ces artistes résultent tournages de proximité impliquant directement le public, forains constructeurs musiciens comédiens des prototypes exhibant leurs créatures monumentales, Accordéoniste, musiciennes / collagistes, électroniciens, programmeurs, vidéastes, photographes; documentalistes, palsticienne, sérigraphie, décoratrice, Comédienne; chanteuse, performeuse; logiciels libres, électronique artisanale, auteur compositeur interprète.

Ainsi, l'émulation de ces groupes permet le jeu ou « l'oeil innocent » (du théoricien contemporain John Ruskin parlant de la peinture de Turner), cette sorte d'ignorance et de naïveté dont parle Claude Bernard : « On a souvent dit que, pour faire des découvertes, il fallait être ignorant »²⁵³. Les termes de Kaprow dans son écrit²⁵⁴ assurent que l'artiste expérimentateur devrait se vouer à une lutte pour ne succomber au passé et pour approcher l'innocence. Bien que les savoirs de chacun des individus sont mis à contribution dans les propositions, d'abondantes équations semblent possibles, rendant à l'art une part de mystère. Croire aux légendes, aux mythes racontés, aux mustrosités : voilà qui est fait.

Nuançons en rappelant la belle formule de Kaprow : « Les peintres ou les sculpteurs ne peuvent pas « éteindre » leur passé comme ils feraient d'une lumière ». Finalement Kaprow nous dit que cette émancipation du passé, est avant tout un questionnement, il faut le viser, mais on ne peut pas complètement être y arriver.

Conclusion : Cie Metalu à Chahuter mettent en exergue un travail plastique étrange, d'objets innovants juchent le sol, des objets interactifs faits de matériaux récupérés ou d'objets détournés et reconditionnés en instrument de musique. Švankmajer, alchimiste, surprend par ses mouvantes accumulations et destructions d'objets hétéroclites, c'est qu'il met à nu certaines strates de notre psychisme. L'apparente mécanique jubilatoire, cruelle, enfantine du « bazar » surréaliste est encore au coeur des ... Bref, « surrealisme is not dead »²⁵⁵ et les principes de fonctionnement du groupe sont également fidèle à ceux théorisés par Breton : la poésie doit être faite par tous, enrichi peut-être de nouveaux concepts comme celui d'aboutir à une « civilisation surréaliste ». C'est ce qu'affirme Thomas Mordant, artiste français dont certaines œuvres sont exposées dans « Un autre air » :

²⁵³ Claude Bernard, *Ibid* 1866

²⁵⁴ Allan Kaprow, *Ibid*, 1966

²⁵⁵ Jean-Sébastien Létang, *Op.Cit.*

« Il n'y a pas eu seulement un changement, il y a eu un véritable tournant dans les années 1970 du côté du mouvement surréaliste international et en grande partie grâce à l'influence du groupe de Prague. En très grande partie ce qui m'a fait rentrer dans le mouvement surréaliste, c'est le développement à partir d'un jeu d'écriture automatique collective d'un projet de 'civilisation surréaliste' qui a été fait en commun entre le groupe de Prague et le groupe de Paris et qui s'appelle 'La civilisation surréaliste'. C'est un projet, nous voulons une autre civilisation. Nous ne voulons pas seulement changer les conditions sociales et économiques mais construire une autre civilisation sur de toutes autres bases, pas sur la base de la prose mais sur la base de la poésie. Nous voulons remplacer le travail par le jeu, l'inégalité par l'égalité. Mais mon objectif n'est pas un objectif politique, c'est-à-dire que l'égalité et une certaine liberté me semblent absolument minimales, ce que nous cherchons c'est une autre vie. »²⁵⁶

B. Meret Oppenheim et La Ribot : Les femmes engagées

1. Descriptions

a. Le festin (1959), Meret Oppenheim

²⁵⁶ Thomas Mordant IN Jean-Sébastien Létang, Op.Cit.



Photo courtoisie de la galerie Nuit d'encre (Dîner sur la femme nue de Meret Oppenheim (1959) © Denise Bellon

Convives, conviés ! Installons-nous, festoyons ensemble comme il se doit. Voilà d'ailleurs notre banquet qui nous attend. Oh, mais qu'est-ce cette nature morte, ou cette morte-vivante qui nous attend ?

Effectivement, en se rapprochant un corps semble gésir sur une table : un corps de femme pour sur, un cadavre peut-être, ou un mannequin en celluloïd ou en tissu.

Petite frange, cheveux filasses, visage doré, yeux vides, corps simplifié aux formes de femme, voilà une disposition de la garniture bien singulière.

En effet, entre les creux et les angles (sous ses aisselles, entre ses jambes) de son corps sont agglutinés des fruits en nombre. Des raisins couvrent son pubis, des bananes cachent ses mains, des pommes longent les courbures de ses hanches et l'intérieur de ses bras, et des noix soutiennent sa nuque légèrement tournée vers sa gauche. La table est mise, deux bougies encore ou déjà éteintes sont aux côtés du corps. Un vrai dîner aux chandelles, exotique dans les règles de la courtoisie, de la galanterie.

Installation Surréaliste : C'est à l'occasion de la Fête du printemps 1959, que Meret Oppenheim présenta à Berne une installation nommée « Le Festin ».

Meret Elisabeth Oppenheim est née un peu avant la première guerre mondiale (1913). Très vite, elle hérite des traits féministe de sa grand-mère et est bercée par les écrits de Carl Gustav Jung (elle transcrit ses rêves systématiquement) qui est un ami éloigné de son père . Puis se liant d'amitié avec André Breton lors d'une exposition au Salon des indépendants, elle entre dans le cercle des

surréalistes, souvent réduite au rôle de muse, en particulier pour Man Ray (*Érotique voilée*). Néanmoins, l'objet *Le Déjeuner en fourrure* - une tasse, sa soucoupe et une petite cuillère recouvertes de fourrure - devient l'emblème du Museum of Modern Art de New York, acheté par le directeur Alfred Barr. Ainsi, pour Meret Oppenheim, le surréalisme devient comme un moyen de revendication, d'impulsion rebelle de la gente féminine.

Ainsi, en ce début d'année 1959, ce fut autour du corps d'une femme en chaire et en os nue que cette artiste entreposa la nourriture d'un buffet. Sous la demande d'André Breton, elle réitéra cette expérience pour l'Exposition internationale du Surréalisme à la galerie Cordier à Paris en remplaçant la vraie femme par un mannequin troublant. C'est à cette occasion que la photographe Denise Bellon, amie d'André Breton et proche des surréalistes pris le cliché de la performance.

b. *Another Bloody Mary* n° 27 (2000), La Ribot



Photo: ²⁵⁷

Maria Ribot est une artiste suisse, quoi que d'origine espagnole. Elle fait des études de danse classique à partir de treize ans dans sa ville natale de Madrid. Puis, venue en France au début des années 1980, elle se forme auprès de Rosella Hightower. En 1986, elle fonde avec Blanca Calvo le groupe Bocanada Danza qu'elle quitte en 1989. Sa carrière de danseuse / performeuse débute avec une pièce fondatrice *Socorro! Gloria! (Striptease)* en 1990. Puis, elle forme peu à peu le noyau de ses « pièces distinguées », courtes oeuvres et performances qu'elle concevra de 1993 à 2000, secouant autant le monde de la scène que celui des objets. Son corps devient surface d'interrogation de toutes les formes artistiques. Ces œuvres ont la particularité de pouvoir se vendre et s'acheter, jusqu'à 1000\$ certaines.

Still Distinguished 2000, comprend les performances n° 27 à 34 de la série des Pièces distinguées. Présentée pour la première fois au théâtre de l'Arsenic à Lausanne, en Suisse, en 2000, l'œuvre reconduit les « règles de base » mis en place dans les précédentes Pièces distinguées, mais en laissant aux spectateurs la liberté de se déplacer autour de la performance comme ils l'entendent, transformant par là la relation entre le public et l'interprète. Les aspects sculpturaux et graphiques des actions de La Ribot sont mis en évidence et les expérimentations de *Mas distinguidas*, 1997, sont ainsi menées encore plus loin. Une « pièce distinguée » : « une œuvre d'art vivante chorégraphiée par La Ribot et interprétée par elle-même et d'autres interprètes, d'une durée d'environ 30 secondes à 7 minutes. Valorisée comme œuvre d'art et mise à la vente dans le marché des arts visuels ».

2. *Corps-objet autour d'objets*

Dès le départ Meret Oppenheim n'est pas une femme surréaliste comme d'autres, c'est à dire

²⁵⁷Photo tirée du site: <http://www.30ansdanse.fr/another-bloody-mary/>

qu'elle ne participe pas qu'au refaçonnement de l'image de la femme érotique qu'enrichissent ses compères, bien que muse chérie, androgyne pour Man Ray. Ses divers attachements l'en détachent, que ce soit sa grand-mère aux traits féministes, ou ses lectures Jungiennes, renforcés par les problématiques du « rêve féminin » qui taraudent les esprits à cette époque. Ainsi, sa pluridisciplinarité artistique (art conceptuel, installations, peinture, poésie..), sa fidèle retranscription des rêves font d'elle une adhérente avérée au groupe surréaliste, mais surtout une femme à la tête bien pensante. Au sein d'un groupe d'artistes parisiennes, elle tente de redéfinir son identité et d'en saisir « les possible moi » et de cultiver ses différences. De cette façon, ses propositions mettent en jeu de plus en plus le corps et en deviennent de plus en plus performatives²⁵⁸.

De son côté, La Ribot, après des études de danse classique en Espagne, se tourne très vite l'art performatif comprenant son corps. La vidéo et les objets deviennent aussi des éléments constitutifs de ses pièces. Dès son premier solo, elle met en jeu son corps comme objet principal de questionnement de la société, de la femme, comme objet de remise en question des relations de pouvoirs et de revendications.. De 1993 à 2000, elle met en place une série de courtes performances nommées « *Pièces distinguées* » .

Alors, les corps de ces femmes sont contraints à être « *objet* ». Mis à nus et enguirlandés, que reste t-il de de leur individualité ? Objet de nos pensées, de nos désirs, de nos délires; objet de société, quelles sont les fonctions qu'un corps doit endosser ? A travers leur performance / installation, les corps sont envisagés tel que des instruments inanimés. Ils sont dépourvus d'émotivité, allongé pour le corps proposé par Meret Oppenheim ; désarticulé, agglutiné est celui de La Ribot à travers ses nombreuses performances. Ainsi autour d'autres fioritures et sans identité; ils sont surface, poids, taille, et fonction. Les témoins peuvent tourner autour en toute liberté liberté, et comme des vautours choisir leur point de vue, leur angle d'approche.D'ailleurs, présentés de cette manière, ces corps ne rappellent-ils pas la définition même d'un objet ? En effet, du latin *objectum* (« ce qui est placé devant »), la première définition d'un objet suggère tout d'abord «*toute chose qui affecte les sens et en particulier la vue*»²⁵⁹ (Id., *ibid.*). La définition du mot « mannequin » est encore plus significative, désignant un objet imitant la forme d'un homme ou d'une femme, voire d'un animal (vient du néerlandais, is mannekijn ou manneken signifiant « petit homme »). Au début du XX^{ème} siècle, des « magasins modernes » de Paris ont entretenu la confusion des termes en demandant à des mannequins de mode de poser dans des postures fixes derrière les vitrines pendant un certain temps. Enfin, une dernière définition de l'objet proposée par Regnier

²⁵⁸ Informations tirées de Marlène Gossmann, *Oppenheim (Meret), Carrington (Leonora), Cahun (Claude), Surréalisme, autoreprésentation, Identité féminine*. Sciences Humaines Combinées [en ligne], Numéro 2 - Identités, images et représentations de l'autre, 23 octobre 2007. Disponible sur Internet : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=121> ISSN 1961-9936

²⁵⁹N. Oresme, *Ethiques*, éd. A. D. Menut, *La table des moz divers et estranges*, fol. 223c, p.545, 1370/72

donne à réfléchir : L'objet est «*ce vers quoi tendent les désirs, la volonté, l'effort et l'action*»²⁶⁰. Cette dernière ne se rapproche t-elle des représentations du corps ? D'autres artistes contemporains font de même comme le performeur Eric Madeleine, dans son parti pris extrémiste, qui transforme le corps comme un véritable objet remplaçant un autre. Il défonctionnalise le corps de ses fonctions habituelles pour lui attribuer des fonctions purement utilitaires. Quant à Sasha Waltz dans *Körper*, elle pèse, mesure, évalue le corps. Combien vaut-il ? Combien peut-on le vendre ? Avec quels arguments ? Cette dernière .. lucratif est aussi développée par La Ribot, puisque ses pièces distinguées sont tant d'objet vendables et achetables.

3. *Questionner le genre, le politique, la sexualité*

Cette vision de la femme languissante suggère le paradoxe des corps d'apparence libres, et pourtant prisonniers, contraints. Le couple de Meret Oppenheim et de La Ribot manifestent des similitudes dans ce combat de femme, dans cette critique de la marchandisation des corps. Toutes deux, au fur et à mesure de leur parcours, émettent des propositions qui mêlent corps et plastique, de manière inattendue, surprenante, mais néanmoins pas si anodine. Elles usent toutes deux d'humour subversif pour questionner la place de chacun, et leur identité propre. En outre, les expressions « prendre sa place » ou « trouver sa place » prennent sens dans leurs installations dont chaque objet peut représenter un espace précis en soi, ou en dehors. Où trouver sa place en tant que femme, aux yeux de tous, envers et contre toutes constructions sociales et culturelles ? Une femme doit-elle se battre pour obtenir une meilleure position dans la société ? Telle fut la question posée à Meret Oppenheim en 1975 par l'artiste féministe autrichienne Valie Export²⁶¹. Cette question dont Meret répondra par l'affirmative, nous pourrions la mettre en perspective pour les deux artistes présentées. Elle nous invite à interroger le concept de place, espace physique, ou espace mental lié aux pensées, aux idées, aux opinions à travers deux femmes artistes de deux époques différentes. Leurs propositions pointent les enjeux de compétitivité, d'effort, de concurrence, de relation de pouvoir. Leurs actes sont « déplacés » de contexte ; un désordre perçu alors comme choquant, incongru. Bien qu'un demi siècle espace la date de naissance des deux artistes femmes, les luttes identitaires et sexuelles, les luttes pour l'égalité des sexes sont au cœur même de leurs propos artistiques. En effet, Meret assumait pleinement sa sexualité double (empruntant la théorie jungienne du double aspect féminin et masculin qui est en chacun), et en cela fut en quête d'identité durant toute sa vie. Ses œuvres s'attachent notamment à questionner les genres, à émanciper la posture de femmes. Elles sont empreintes de romantisme, d'onirisme, de réinterprétation de mythes (tableau de 1947, traitant du mythe de la nymphe Daphné échappant aux assiduités d'Apollon et

²⁶⁰Regnier, *Satyres... revues et augmentées*, Paris, XIII, 10, 1612.

²⁶¹Dossier pédagogique Meret Oppenheim : Rétrospective LaM Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, février à juin 2014.

transformée en laurier), mais ses détournements d'objets et son travail sur le corps marquent une forte singularité dans ses recherches. Dès 1932, ses œuvres la défigurent, la reconfigurent et deviennent de plus en plus performatives. Son corps est un véritable « receptacle » (*Autoportrait*, 1932 - *Sitting Figure with Folded Hands*, 1933). Durant sa carrière, entourée de ses amies Leonora Carrington et Claude Cahun, Meret Oppenheim se reproduit dans une diversité de rôles et d'identités. Elle crée de nouvelles images et de nouvelles narrations. D'ailleurs la répétition de cette performance « Le Festin » souhaité par Le Breton mais dont le sens sera détourné marquera la séparation définitive avec le groupe surréaliste. Dans le discours prononcé à Bâle en 1975, Meret Oppenheim affirme : « La liberté n'est donnée à personne, il faut la prendre »²⁶².

Bien des choses ont changé sur la condition de la femme et de la sexualité, sans pour autant atteindre une totale égalité. Les carcans esthétiques genrés sont toujours d'actualité et pour certains se sont amplifiés avec la médiatisation, la publicité. Par ailleurs, d'autres sexualités tendent à se révéler (homosexualité, transgenre..). Il s'agit alors pour certains artistes comme La Ribot de s'extirper ces asservissements par le biais de leur art et leur corps. Ainsi, chez cette dernière, la nudité fait à part entière à ses propositions. Il est une représentation d'un « soi » mis à l'épreuve à chaque représentation en fonction du lieu, des interactions avec les objets, les spectateurs. Séduction, sexualité sont aussi au cœur de ses projets et parfois, il s'agit de faire un clin d'œil propriétaires de ses pièces distinguées¹ comme Jérôme Bel pour de la *Mancha* (2000). A son corps qui est toujours en représentation (habillée, déshabillée, debout, allongée, mobile, immobile), elle ajoute tout un univers plastique et quotidien et s'associent aux personnes venues la voir ; des objets récupérés, détournés.

Another Bloody Mary (2000) et *Le Festin* de Meret Oppenheim représentent donc une dénonciation du corps de la femme instrumentalisé comme mondain, maltraité, maltraitant. La Ribot, en mettant un postiche rouge sur son pubis et s'effondrant sur des objets juchés sur le sol ; Meret Oppenheim en créant la surprise du corps en festin autour d'une nature morte. Ces œuvres sont une résistance contre la construction culturelle de la féminité et en cherche une nouvelle définition. Elles montrent la barbarie de ce corps, source de tous les fantasmes : le repas comme métaphore.. Ainsi, parmi les expositions appuyant la place des femmes dans la société, il y a « Jiný vzduch », organisé par le groupe surréaliste tchécoslovaque encore survivant. Cette dernière présente des œuvres d'une communauté d'artistes transnationale. Ody Saban, artiste française d'origine turque dont certaines œuvres sont présentées dans cette exposition, insiste sur la place de la femme dans le surréalisme :

²⁶² Guillaume, Rouleau, Extraits de Philéas et Autobule n°33 – janvier/février 2013

« Le surréalisme est le premier mouvement où il y a réellement eu des femmes et c'était passionnel, par exemple avec Leonora Carrington. Il y a eu beaucoup de femmes qui sont pour moi des exemples de vie que j'essaye de suivre, ni dieu ni maître certes, mais elles ont existé dans le mouvement du groupe surréaliste au niveau des grands amours, avec Max Ernst par exemple. Ce sont des exemples qui sont formidables, avant les femmes n'arrivaient même pas à montrer leurs œuvres. Il y a eu un grand amour envers la femme dans le groupe surréaliste. Pour moi c'est un endroit de mixité où je peux m'exprimer et être dans une communauté pour créer, pour m'exprimer mais aussi écouter et faire quelque chose ensemble. »²⁶³

²⁶³ Ody Saban IN Jean-Sébastien Létang, Op.Cit.

Partie III. L'EXPÉRIENCE SURREALISTE AUJOURD'HUI:

I. L'INSAISSISABLE SURREALISME

“Face à ce temps, être surréaliste demande autant une grande obstination qu'une rêveuse confiance dans les prestiges de l'imagination et de l'utopie. Obstination pour entretenir un feu, vouloir en propager et partager la flamme, et obstination dans un désert de cendres à chercher la plus minimale braise, cette folle image de l'espérance d'un autre futur”²⁶⁴.

Bertrand Schmitt, « De la rémanence de certaines étoiles filantes »²⁶⁵, interroge la pertinence à perpétuer l'affirmation du surréalisme. En effet, des groupes continuent à alimenter et renouveler l'aventure collective, le “projet surréaliste” à différents endroits du monde: Paris, Prague, et Bratislava, mais aussi à Londres, Leeds, Chicago, Stockholm, Ioanina ou Madrid. Selon Michel Zimbacca, poète, cinéaste et plasticien surréaliste, le surréalisme est bien vivant: des groupes à l'internationale sont actifs tels une assemblée de “satellites”, reprenant les mots de Serge Sanchez dans son article “les surréalistes aujourd'hui”²⁶⁶, s'exprimant encore à travers des revues, expositions et autres actions. Judicaël Lavrador et Claire Moulène, quant à elles, mettent en relation, le travaux de jeunes artistes .. côte à côte à des œuvres majeures du surréalisme au sixième étage de l'exposition *La Subversion des images à Baubourg*²⁶⁷. Ils partagent avec Man Ray, Hans Bellmer, André Breton et d'autres encore, l'obsession des images hantées, fragmentées ou renversées ainsi que le goût pour des œuvres fragiles et délicates. Elles aussi alors osent la question: Jusqu'où va l'échange, à presque un siècle de distance, entre le mouvement d'André Breton et des artistes pleins d'avenir ? Les membres de ces groupes s'inscrivent dans une certaine continuité et situés à l'intérieur même de ces groupes, ne décèlent aucune aberrance, pourtant aux yeux extérieurs de s'étonner encore de voir un tel mouvement incongru, dépassé, anachronique; ou bien de le recalcr au rang “honorifique”²⁶⁸ comme le soumet Serge Sanchez. D'ailleurs cette dernière valeur n'était-elle pas complètement antinomique au fonctionnement même du surréalisme ? Le cloisonnement muséal est pointé du doigt, car bien que flatteur il est un point d'aveuglement: “Sacralisées par les institutions, les œuvres surréalistes perdaient leur raison d'être”²⁶⁹. Breton signalait pourtant lui-même danger de réduire le surréalisme à son apparence esthétique ? N'avait-il pas vigoureusement reproché à Dali ou Magritte de se servir du surréalisme pour mieux vendre leurs tableaux, autrement dit de mettre en avant le folklore surréaliste pour faire carrière ?

Pour Vincent Bounoure²⁷⁰, membre depuis les années 1950, l'auto-dissolution marquait une étape importante, et permit au mouvement de reconduire le projet adapté à la *messe du temps présent*. Le surréalisme doit être pris en mouvement, en phase constante avec la réalité de son époque. L'art et la vie ont toujours été intrinsèquement liés dans ce mouvement, faisant échos à ses

²⁶⁴ Guy Girard, préface à *Insoumission poétique*

²⁶⁵ Bertrand Schmitt, “De la rémanence de certaines étoiles filantes et autres mythe, Ouvaton, 2004: <http://www.web-pourpre.fr/SurrealistesParis/Site/Archive-01/SiteGPMS/surrealisme.ouvaton.org/spipefd3.html?article76>

²⁶⁶ Serge Sanchez “Les surréalistes aujourd'hui” IN Le magazine littéraire n°463, Paris, Editions Magazine Expansion, 2007.

²⁶⁷ Judicaël Lavrador, Claire Moulène, Le surréalisme aujourd'hui, les Inrockuptibles, 2009: <https://www.lesinrocks.com/2009/12/12/actualite/le-surrealisme-aujourd'hui-1135390/>

²⁶⁸ Serge Sanchez, Op.Cit

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

propres révoltes²⁷¹, et parfois même “loin du politiquement correct”. Alors Bernard Schmidt, faisant partie intégrante d'un groupe surréaliste actuel affirme que tous les membres doivent assumer le projet surréaliste sans se ranger « à l'ombre » de ces quelques prédécesseurs. Certaines figures tutélaires persistent comme un fil rouge, tel que Benjamin Peret, mais aucune caution culturelle, artistique n'est espérée, désirée²⁷². En effet, si le projet surréaliste est un “cri de l'esprit”, il est évident que plus le surréalisme avance en âge, plus il est susceptible de se singer lui-même, au risque de devenir sa simple caricature. Il ne suffit pas d'être récupéré, accepté par une société, il faut en comprendre la rigueur, la singularité, en se remettant toujours sur le tapis des questions existentielles, essentielles d'une quelconque survivance d'un tel mouvement. Au risque de l'évanescence, le surréalisme n'est pas une langue morte, il se renouvelle avec son temps et ses actions. Et cela ne date pas d'aujourd'hui. Tout au long de son histoire, le surréalisme s'est questionné en ce sens, tentant d'apporter les réponses les plus sincères : « Le surréalisme relève donc d'une certaine conception de la vie, il n'y a pas de canon officiel auquel il faudrait se conformer »²⁷³. Et c'est peut-être car il n'est pas reconnu, obsolète, qu'il existe encore .

Si le surréalisme d'antan fut profondément lié à une fureur éphébique propageant un message de rébellion contre la morale figée qui avait entraîné le monde civilisé dans la guerre mondiale, aujourd'hui de quoi s'agirait-il ? : « Comment le surréalisme peut-il encore intervenir dans un contexte fort différent de celui qui était le sien à sa naissance ? De quel espoir, de quelle perspective peut-il être encore porteur ? »²⁷⁴

« Si, quatre-vingts ans après l'apparition publique du mouvement, des individus se reconnaissent dans la morale, dans les exigences et dans le projet surréaliste, c'est bien qu'en dépit d'une agitation superficielle, d'une accélération visible de certains événements, que malgré les multiples « bouleversements » dont l'actualité -tant sociale qu'artistique- semble si friande, les choses n'ont au fond guère changé et qu'il s'agit encore pour nous de procéder à une « refonte radicale de l'entendement humain » et de rêver les contours d'une autre civilisation possible »

Ceux qui se considèrent surréalistes ne cherchent pas un aspect ornemental ou une distraction, ils cherchent avant tout la rage et les armes²⁷⁵: « Le surréalisme, faut-il encore le rappeler, ne s'est jamais conçu comme une avant-garde mais se vit comme le projet d'une civilisation passionnellement autre »²⁷⁶.

²⁷¹ Marie-Dominique Massoni IN Serge Sanchez, Op.Cit.

²⁷² Bertrand Schmitt, Op.Cit.

²⁷³ Alain Joubert IN Serge Sanchez, Op.Cit.

²⁷⁴ Bertrand Schmitt, Op.Cit.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Barrière d'enfer 2002

II. DU SURREALISME DANS L'ART VIVANT ET CONTEMPORAIN

A. La problématique de l'esthétique contemporaine

1. *Changement de paradigme*

Dans la conférence “L'art contemporain: une révolution artistique ?”²⁷⁷, la sociologue Nathalie Heinich, en référence à son ouvrage *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* (2014) tente de démêler les enjeux qui se trament dans entre l'art moderne et l'art contemporain. Elle affirme que la spécificité de l'art contemporain serait justement de “n'être pas l'art moderne”²⁷⁸. Elle tente donc de comprendre en quoi cette différence est forte et pertinente. C'est pourquoi, elle nomme “paradigme”, le “genre” de l'art moderne, ou contemporain. Elle explique que derrière la notion complexe de “paradigme”, une idée assez simple se profile : ce serait un modèle partagé par la plupart des gens sans qu'ils en aient véritablement conscience ; une certaine conception du monde structurante et implicite. Ce terme est emprunté à l'épistémologue Thomas Kuhn, pour qui le progrès procède par « changements de paradigmes »²⁷⁹ et qui sont autant de « révolutions ». Ainsi, le progrès dans les sciences ne se fait pas par une accumulation de transformations, mais par des révolutions qui obligent à reconfiguration complète des réponses et des questions jusqu'alors exposées.

Partant de ce constat, elle quantifie trois grands paradigmes de l'art que sont le classique, le moderne et le contemporain. La première mutation des paradigmes a vu l'art classique devenir art moderne. L'art classique, de manière très générale se signifie par la figuration, une reproduction de modèle, la codification de, les conventions. Du paradigme classique au paradigme moderne, les règles de la figuration sont complètement modifiées, transgressées. L'art doit désormais exprimer l'intériorité de l'artiste. Une sorte d'exigence plane fasse communiquer avec la vie de l'artiste : la “nécessité intérieure” dont parlait Kandinsky, à laquelle on rattache souvent le surréalisme. Puis, vient l'art contemporain partageant quant à lui avec le paradigme de l'art moderne, la volonté de transgression, d'expérimentation, de singularité. Il s'agit de produire des nouvelles façons de faire fortement personnalisées. Cependant, la sociologue souligne tout ce qui l'en distingue, et qui fait de l'art contemporain, selon elle, une véritable « révolution » par rapport à l'ancien paradigme. En effet, la transgression ne porte plus seulement sur la transgression des conventions mais sur la notion même d'œuvre d'art, sur les frontières qui font la différence entre une œuvre d'art et un objet du monde ordinaire et c'est cette expérience systématique entre la frontière entre art et non-art qui fait le propre de l'art contemporain. L'œuvre n'est pas dans l'objet, l'œuvre réside dans l'ensemble

²⁷⁷ Nathalie Heinich, Carole Talon-Hugon, “L'art contemporain: une révolution artistique ?”, 21ème conférence de l'Agora, Centre Rabelais de Nice 2015.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Thomas Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, 1962. Traduction, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1970.

des discours, des actes, des légendes; de tout ce qui cette proposition entraîne. L'art contemporain se veut sortir de l'abstraction lyrique et s'attaquer la structure même de l'œuvre.

Alors elle énumère de manière assez exhaustive les caractéristiques des œuvres contemporaines que sont la transgression, le déplacement de l'objet "œuvre d'art" dans les conséquences, la conceptualisation (importance de l'idée), l'hybridation (installations et des performances qui sont devenues des genres dominants), l'éphémérisation (happenings, performances, ..), les œuvres "à mode d'emploi", la contextualisation, la diversification des matériaux, la "peinture sous conditions", le statut des reproductions : (l'art contemporain ne se reproduit pas, il se raconte), et l'expérience des limites. Bref, l'expérience transgressive de l'art contemporain n'est plus figée, elle se fait en mouvement, en connexion, par des gestes. Elle engage une globalité, l'œuvre devient des actes, ancrés dans un environnement. L'apparition de ces œuvres contemporaines se font de manière progressives, et encore ancrés dans une « époque moderne », comme par exemple au Japon avec le groupe Gutai. Alors sur scène et un des membres - l'artiste-peintre Shigara - déploie un paravent de papier et le traverse en disant "voici mon œuvre". Il est aux prémises du genre de la performance. C'est pour cela que Nathalie Heinich insiste sur l'aspect anachronologique de l'art. Il serait plus pertinent de comprendre l'objet d'art en fonction de ses qualités, de ses propriétés, plutôt que de la période à laquelle il se rapporte. A ces conditions, pourquoi le 'style' du surréalisme est immortel.

2. *La « dynamique » de l'art contemporain*

a. *Du moderne dans le contemporain et du contemporain dans le moderne Ainsi, le problème d'une possible existence, survivance du surréalisme pourrait se*

comprendre par le filtre de cette notion de « paradigme ». Comment faire basculer le surréalisme d'un art moderne à un art contemporain ? D'ailleurs, le surréalisme est-il un art moderne ou un art contemporain ? En effet, Nathalie Heinich avertit qu'il faut se départir d'une vision chronologique de l'art, mais plutôt se référer à ses propriétés génériques qui font sa spécificité, car les œuvres ne suivent pas forcément cette logique. D'ailleurs elle prend l'exemple de la légende de *Fountain* de Marcel Duchamp. Dans les années 1910, il fait un geste emblématique: prendre un objet du monde ordinaire et le présenter dans un contexte artistique. Cet objet c'est un urinoir trivial, industrielle, de mauvais goût. Il le présentera à un salon sans jury, où il ne se passera rien. L'objet sera vite envoyé aux oubliettes. Quarante cinq ans plus tard, revenu de France, Duchamp propose à la vente plusieurs exemplaires de cet objet selon les traces qu'il a gardées de *Fountain*: une photo et un article. Seulement le matériau de base (l'urinoir) ne se trouve plus. Deux choix s'offrent à lui: soit dans l'esprit *ready-made*, prendre un autre urinoir sur le marché actuel des années 50, soit demander la

fabrication et reproduction de l'urinoir d'antan. Il choisit de faire reproduire son urinoirs originel, ce qui rompt en réalité avec l'esprit 'ready-made'. Puis, en 1990, *Fountain* subit des actes de vandalisme. Pierre Pinoncelli a uriné dans l'urinoir afin de « lui redonner sa fonction utilitaire » et a donné des coups de marteaux. Il a été condamné et l'urinoir du Duchamp a été restauré. L'œuvre aurait aussi pu être exposée avec un cartel indiquant 'Fontaine de Marcel Duchamp, vandalisé en 1993 par Pierre Pinoncelli. Mais cette proposition a été rejetée. Finalement, ce que tend à montrer Nathalie Heinich c'est que toutes ces anecdotes, tous ces éléments qui entourent *Fountain* de Duchamp font partie de l'œuvre. D'ailleurs, par cet exemple, on voit bien que l'œuvre ne réside pas dans l'objet (puisque l'objet initial a disparu) mais ce qui fait œuvre dans cette proposition c'est l'idée et le geste. L'œuvre du Duchamp, ainsi traversée serait une œuvre surréaliste contemporaine préhistorique.

b. Reprise et renouvellement

Marianne Massin dans *Expérience esthétique et art contemporain*²⁸⁰, tente de dénouer les problématiques de l'art contemporain, et justement de son esthétique souvent critiquée. Elle ne parle pas de « révolution de l'Art contemporain » comme le fait Nathalie Heinich mais plutôt d'un « renouveau » ou d'un « renouvellement » de l'Art. En effet, selon elle, il y a pas de rupture, mais plutôt une dynamique engrangée, d'une dynamique en résonance avec le passé comme le démontre les innombrables allusions, interprétations, jeux avec les codes, réordonnances de matières provenus d'œuvres antérieures. Elle s'inscrit alors dans la lignée de Walter Benjamin, qui utilise l'expression « pauvres en expériences »²⁸¹ pour définir cet ère contemporaine héritée d'un vingtième siècle ayant vécu les cataclysmes socio-politiques extrêmes. L'art contemporain pourrait être cette terre d'accueil nécessaire à des formes d'art n'ayant pas eu le temps de se retourner sur elles-même à l'époque moderne. C'est pourquoi, plutôt qu'avoir un jugement amer face à ces résurgences, et à la pauvreté apparente des propositions artistiques contemporaines, il s'agirait en premier lieu de renouveler notre propre attitude devant l'objet artistique. Nous ne sommes plus dans une ère de contemplation, mais dans une ère d'expérience ; nous donnant tout le loisir de conceptualiser, de comprendre l'œuvre dans sa globalité ; chose non permise dans l'urgence de l'époque moderne. D'ailleurs selon Marianne Massin, c'est ainsi qu'il faut comprendre l'art contemporain, comme « un terrain d'expérience » - expérience signifiant déjà un périple et un possible péril (le latin : *experiri*). - permettant peut-être de réveiller, aiguïser, explorer, épurer et « ré-esthétiser » l'Art.

En outre, Marianne Massin relate qu'une partie de ce « renouveau contemporain de l'art »

²⁸⁰ Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

²⁸¹ Benjamin Walter, « Expérience et pauvreté », dans *id.*, *Œuvres. Vol. 2*, Paris, Gallimard, 2000, p. 364-372.

pourrait tirer ses racines du concept « une anesthésie complète » selon le mot de Duchamp. Cette expression conceptualise la volonté en dehors de toute frontière du bon et mauvais goût (*Fountain* signée R.Mutt de 1917) ou d'une impossibilité radicale à ressentir ce sensible dont l'objet d'art devrait nous faire parvenir habituellement (Kossuth, *Art After philosophy*, 1969). L'« anesthésie » contemporaine pourrait alors se baser sur la potentialité inverse, celle de l'« inframince », terme inventé par Duchamp. Elle affirme « Dans un sens radicalement opposé à l' « hyperesthésie » au sens entendu jusque-là, c'est-à-dire au trop plein de stimuli sensoriels et à une « esthétique de la limite dépassée » [...], l'expérimentation d'une esthésie aux limites de l'anesthésie [...] développe paradoxalement une acuité esthétique maximale »²⁸². Ainsi, ce genre d'objet artistique renouvelé peut se caractériser par une œuvre à un surmenage de sensorialités, si bien que nos organes *en perdraient pied* , ne savant *plus où donner de la tête* non pour longtemps mais pour un court instant. Ce concept peut être attribué à des dispositifs lumineux amplifiés comme avec *L'Aveuglement* de Mylène Benoît (2017) ou la *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement 1913-2013*. L'art devient un laboratoire et le théâtre d'expériences dont certains éléments sont fondés sur des éléments que l'artiste met à la disposition d'un public qui est avant tout invité à réfléchir l'expérience sensorielle qu'il accomplit par leur médium.

Que reste-il alors de véritablement « esthétique » dans l'acceptation première du terme au sein même d'expériences de telle acabit ? La réconciliation est-elle alors plausible entre la forme de l'art contemporain, non légitimée, enclin à des critiques perpétuelles et une esthétique moderne.

3. *La « mort de l'Art » et la « mort de l'individu »*

Dans *Six faits fondamentaux de l'esthétique*²⁸³ qu'il consacre à Nietzsche, Martin Heidegger parle de l'histoire de l'esthétique. Sa thèse indique que l'esthétique naît avec Platon et le grand couple conceptuel : Matière et Forme. Ainsi, chez Platon la forme s'en réfère au monde intelligible, tandis que le monde sensible est plutôt associée à la matière. L'opération technique, la *techné* au sens des grecs, serait une mise en forme de la matière (Le menuisier chez Platon qui fabrique un lit). L'idée de Heidegger est que l'esthétique est un projet philosophique qui ramène les choses au sujet, et plus globalement au vécu. C'est ce qu'indique en particulier le couple Forme / Matière. Quelque chose s'est perdu dans ce couple de ce que Heidegger appelle l'être. Heidegger considère alors qu'à partir du moment où va naître l'esthétique et la métaphysique de Platon on assiste à un déclin de ce qu'on appelle le « grand Art ». On ne peut pas réfléchir au statut de l'esthétique indépendamment de l'art, il y a esthétique à partir du moment où il n'y a plus d'art. L'esthétique naît au moment où il n'y a plus d'art. Le grand Art n'a pas besoin d'esthétique. On retrouve cette idée chez Hegel dans

²⁸²Ibid.

²⁸³Martin Heidegger, « Six faits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique », in ID., Nietzsche, t. I, trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, pp 75-89.

les années 1820 /1830 affirmant : « la naissance de l'esthétique signifie la mort de l'art » ou « L'art pour nous est du passé »

a. *De l'universalisme à l'individualisme*

Le goût de l'esthétique, entre subjectivité et universalité caractérise l'esthétique d'une époque. Luc Ferry, dans le livre *Homo Aestheticus*²⁸⁴, consacre un premier chapitre à l'idée d'une « révolution du goût ». L'idée de Luc Ferry est de nous expliquer que la naissance de l'esthétique est liée à une étape fondamentale dans un processus historique plus important et englobant. L'apparition du goût, de cette affirmation esthétique serait en lien avec un processus inverse qui serait l'évanescence du divin présent alors jusqu'au XVII^e siècle. Cette vision place l'homme et la finitude de l'homme comme le centre, comme le moment fondateur de la pensée, de la connaissance, et de l'art. La pensée de Luc Ferry porte avant tout sur la question de l'individualisme et du sujet en train de se forger alors en Europe. Cette pensée est une pensée plus généralement politique. Il est penseur politique. De plus, l'émergence progressive de la notion de « sentiment » catalysera cette faculté d'appréciation subjective. On peut évaluer la perfection ou l'imperfection des œuvres et en particulier de la poésie et de la peinture. Cette notion de sentiment apparaît chez un auteur français, L'Abbé Dubos (1670-1742), avec *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* en 1719. L'Abbé Dubos introduit le sentiment comme une appréciation à partir de laquelle on peut juger et évaluer une œuvre. Cela rejoint également la pensée d'Emmanuel Kant, pour qui, le « beau », et le jugement sur la beauté, sont entièrement subjectifs, ne relevant pas de la connaissance, ou de la vérité. Ainsi, selon ces derniers, la qualité d'un objet d'art serait directement liée à son aptitude à toucher, à nous émouvoir et à nous attacher ; et le goût serait une aptitude à apprécier et à juger de façon subjective, en lien avec le sentiment et la sensibilité. Emmanuel Kant dit « Il n'y a pas de science du beau, mais il n'en existe qu'une critique, et il n'y a pas de belles sciences, mais seulement des beaux-arts »²⁸⁵

Cependant, le jugement chez Kant, lié à la notion de critique se construit entre deux pôles: Le subjectif et L'universel. En effet, Kant précise que le jugement n'est pas seulement subjectif : subsiste une liaison aux autres hommes. La dimension est donc *inter-subjective*. La beauté est une notion qui concerne finalement tout les hommes. Il nomme cette universalité le « Sens Commun », certes non démontrable, mais qui peut être partager et discuter. Il existe alors une *communicabilité* du beau. On ne peut pas dire qu'il y a une esthétique chez Kant, ce qui est esthétique chez Kant

²⁸⁴ Luc Ferry, *La naissance de l'esthétique*, et *Le sens du beau*

²⁸⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, paragraphe 44

c'est le jugement²⁸⁶ (voir : *L'Analytique du beau* de Kant). Le chapitre « Le déclin des avant-gardes: la post-modernité » explique qu'à l'époque moderne, les formes d'individualisme mettent en tension le subjectif et l'objectif ; l'individuel et l'universel. Cette tension va former la critique. Aujourd'hui, l'époque contemporaine témoigne d'un retour à l'universalité esthétique. C'est même une de ces propriétés admises, le différenciant de l'art moderne. Dans *Le sens du beau*, il consacre tout une partie sur le contemporain et ce que devient l'individualisme aujourd'hui. Ainsi, le Post-modernisme dénoterait d'une sorte de crise de l'individualisme qui peut être reliée à une crise de l'art. Il affirme d'ailleurs dans *Le Sens du Beau* « la crise de l'art contemporain doit être interprétée comme l'étape ultime d'un long processus de laïcisation et d'humanisation de la culture » Nietzsche va transformer la question de l'individuel, en parlant de multitude de points de vue qui ne se relie plus entre eux. Il n'existe plus de Sens Commun, ses points de vue ne peuvent plus communiquer entre eux. Il existe un perspectivisme, qui n'est plus que de l'individuel. Il n'existe plus d'horizon commun. Notre époque est dans cette pensée perspectiviste. C'est quelque chose qui est devenu difficile que d'avoir un horizon commun.

b. *La fin de l'individu*

Plus critique, René Agostini rompt avec la conception de Marianne Massin qui explique l'opposition de « l'Art contemporain » avec « l'Art », par le truchement du concept de la « triple incertitude » qui règne dans l'art contemporain et qui tend à le remettre en cause perpétuellement (questionnement sur ce qu'est l'art lui-même, sur ce qui est de l'art ou pas, sur ce qui relève de tel ou tel genre d'art). Selon elle, l'art contemporain relèverait d'une revendication anti-esthétique existante depuis les années 1960, se déployant notamment à travers « l'acuité soutenue d'une esthésie » qui advient dès cette époque. Bref, l'art contemporain permettrait de revenir à « la sensibilité à l'état de matière première », titre de l'exposition « *Exposition du vide* » de Yves Klein de 1958 où rien n'était donné à voir que les murs repeints en blanc de la galerie Iris Clerc.

René Agostini prend le contre-pied et accuse les rapports de l'esthétique et de l'idéologie dans l'art post-moderne et contemporain. Notre temps serait-il celui d'un nouvel « art pour l'art », ou d'un autre aspect de la « mort de l'Art », or lorsqu'il y a mort, il y a renaissance : « Il faut mourir pour connaître la seconde naissance ». Ici, il s'agit d'un nouvel esthétisme, de par cette *mise hors jeu politique* ou dé-politisation omniprésente²⁸⁷. Invalidation ou limitation de la subjectivité, sans rentrer dans le débat des goûts et des couleurs, il y a aujourd'hui un réel transcendant du capitalisme et son Dieu est déjà mort: l'individu. Ainsi, une fois encore René Agostini attaque l'esthétique de l'Art contemporain qui serait: « L'esthétique sans esthétique est quand même

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Dé-politisation qui, pour Bernard Stiegler, est le grand symptôme de la mort de l'art, cf. *De la Misère Symbolique*, Paris, Galilée, 2004.

une esthétique, ou qui veut s'en faire passer pour une ». Guy Debord disait : « le vrai est un moment du faux » mais Surya rétorque « le faux c'est le vrai lui même ».

Alors, il explique que cette esthétique de la séduction, du leurre, cette esthétique « ornementale » serait un ensemble de techniques, de déterminations, de conditionnements de la perception, mêlée, diluée aux diverses formes d'art déjà existantes; en soit des éléments chimiques, des additifs rajoutés. L'idéologie et l'esthétique contemporaine: « une injonction à faire de l'aspect, comme le pistolet en début de course, une ruée vers l'or de quelques fous ». Si fut un temps, l'art était régi par les clergés, par une unité spirituelle ; aujourd'hui c'est les marchés qui instaurent un ordre. Les festivals foisonnent. Il faut qu'il y ait de l'art partout. Les arts sont fétichisés. Michel Surya met le doigt en 2006, dans un article dans la Libération, sur les casinos mettant en jeu l'art sous un modèle touristique.

Selon lui, l'Art est devenu la mimesis de la politique, ayant pour but de rationaliser le « fond obscur animal pulsionnel de l'homme ». D'ailleurs, la question du subversif est congelée dans cette société, où l'on retrouve les idéaux « en tube et en boîte de conserve », attisant une faim insatiable de sensation, de sensationnel : un manège d'offre et de demande, la marche de la consommation. Il s'agit alors par ces processus vicieux de compenser l'incompensable: le vide intérieur et spirituel.

En guise de conclusion, René Agustini revient sur ce qu'il affirmait en 2000, à savoir que l'Art est « syphilité ». Aujourd'hui il confirme. L'art a subi un « processus d'euphorisation et de pacification ». L'œuvre d'art n'a plus son importance. Ce sont les décideurs économiques qui se saisissent et détournent l'Art à des fins qui leur sont propres. L'industrie de la culture est devenue le cheval de Troie. Jamais la culture n'avait émis une telle méprise de l'art et des artistes, qui d'ailleurs n'en sont plus. Nietzsche, dans le *Gai Savoir*, ne disait-il pas que les artistes ne voient jamais leur chemin ? L'engagement artistique, esthétique n'existe plus. Il est un souvenir, un folklore, une histoire de la mythologie. Il est remplacé par la phrase de Kenneth White: « Je suis donc je ne pense pas ».

B. L'Esthétique « surréaliste » dans l'Art contemporain

L'ère du XXI^{ème} tout comme celui du XX est né avec chamboulements et vit des mutations générales. Les nouvelles souffrances créent de nouvelles révoltes, et Bernard Schmidt affirme devoir “inventer de nouvelles réponses offensives” se rapportant assurément à la déclaration collective de janvier 1925 : « Le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer ses entraves, et au besoin par des marteaux

matériaux. ». Ces quelques auteurs, artistes cités semblent d'accord sur un point: Si le véritable « projet surréaliste » veut être porter, supporter, il faut une mutation intrinsèque des rouages en adéquation avec l'ère du XXI^{ème} siècle est nécessaire, tout en gardant l'essence du surréalisme. En effet, si l'ère du XX^{ème} connu de grands chamboulements à tous niveaux, le XXI^{ème}, n'est pas en reste. Cependant, au regard de la société, artistiquement et esthétiquement parlant, nous sommes passés de la période "classique" à la "moderne" puis à la "contemporaine". Ces périodes sont plus que des "genres" artistiques, ils comprennent une globalité.. et sont traversés par différents mouvements. En terme d'Art, ce changement majeur, pourrait aussi expliquer la difficulté à des courants d'Avant-Gardes de perdurer En effet, le passage de l'Art moderne à l'Art contemporain est encore un sujet délicat, tant il suscite débat et tensions.. Les conceptions de l'Art sont (changés), ne prennent plus la même place. Les avis divergent, se rencontrent se confrontent. Un semblant d'accord subsiste alors sur quelques caractéristiques de l'art..

1. L'esthétique surréaliste dans le vivant, par le vivant

L'esthétique est une notion plutôt récente, que le philosophe allemand Baumgarten définissait ainsi : « *l'esthétique est la science de la connaissance sensible* ». Déjà le terme esthétique tirant sa racine du grec : «aisthesis» contient cette idée de « la sensation, du sentir ». Cette question du sensible en philosophie est toujours opposée à « l'intelligible » dans la tradition philosophique. « Intelligible » dont l'étymologie nous apprend qu'il signifie « comprendre ». Alors l'«intelligible » est lié au monde des idées, et ne peut pas à priori se sentir, ou être perçu. Cependant les idées sont accessibles par le langage, ayant lui aussi une dimension sensorielle, et le corps. Le langage (verbal) est une organisation du sonore, qui nous fait capter du sens, mais qui est saisi l'intelligence et la pensée.

L'esthétique se rapporte à l'art dès l'émergence de la notion des « Beaux-Arts », qui relie l'art au beau au XVIII^e siècle avec la création des académies. L'époque moderne sera aussi liée au développement des Beaux-Arts. La question de l'esthétique alors montre bien la manière dont on pense l'art. La relation avec l'art en devient indissociable. Par ailleurs, L'art aurait donc cette faculté de déjouer le sens pour revenir au sensible. Pendant très longtemps pour les philosophes il n'y a pas un savoir autonome du sensible, le sensible fut toujours pensé par rapport à l'intelligence. Maurice Merleau-Ponty commencera à développer une approche sensible par l'intermédiaire du corps. Effectivement, le corps vu comme support métaphysique fut le postulat de nombreux penseurs de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Si Socrate ou Platon entrevoyaient le corps uniquement comme des « emportements, des illusions, de la lourdeur entravant l'agilité de l'esprit »²⁸⁸, Schopenhauer plus contemporain est plutôt partisan d'un corps qui constituerait « une clef pour

²⁸⁸ Georges Vigarello, « Le corps dans tous ses états », Le Point, Paris oct 2017.

pénétrer jusqu'à l'essence de tous les phénomènes et de tous les objets de la nature »²⁸⁹. Mais pourquoi s'interroger sur la question du corps? Peut-être parce que c'est "la chose" que l'on perçoit en premier. Cette chose à laquelle on peut s'identifier, c'est la présence. Le corps est toujours advenu comme le terrain idéal d'exploration. Il suit l'évolution exponentielle de société: Le schéma corporel est gagné par de nouveaux enjeux, embrasser virtuellement. Amos Fergombé est professeur des universités en arts du spectacle à l'Université d'Artois (Arras), et membre du laboratoire Textes et Cultures EA 4028. Il dirige des recherches portent notamment sur les enjeux de la mémoire et ceux du corps, de la figure et de la représentation dans les créations scéniques et artistiques contemporaines notamment celles des artistes Tadeusz Kantor et Alain Platel. Dans ses différentes réflexions, il s'interroge sur la question des corps en scène comme lignes de force qui traversent la création d'hier à aujourd'hui²⁹⁰. Par ses travaux, et par ses expériences contemporaines, il tente de reconstruire des nouvelles approches du corps, des nouvelles façons de voir le corps en scène, même en quotidien. Il s'agit en fait, de développer un outil d'observation des corps en scène qui "parlent"; plus la les mots et la bouche. Quel statut peut-on avoir du corps scénique mais aussi économique, juridique, politique et social ? Quelles esthétiques du corps apparaissent face aux mutations technologiques ? Quel modèle du corps peut-on envisager ?

C'est pourquoi– *le corps* – et l'esprit de l'individu peuvent permettre de comprendre une œuvre vivante, et cela en passant par des exemples de phénomènes sociaux-culturels. Ainsi, les années 1990 ont fait émerger de nouvelles expériences mêlant corps et esprit : les *rave et free-parties*. Ces explorations physiques et psychiques réunissent... Francis Simonis dans l'article « la sensation, à l'origine de la conscience de soi »²⁹¹ affirme que « L'Homme n'est pas un pur esprit – une âme - auquel le corps ne serait qu'un accessoire, mais un corps sensible et pensant ». Ainsi, le corps mène à décrypter réellement un objet d'art vivante, en déceler les caractères « surréalistes »..

2. *Le corps en « hyper-connexion » : nouvel objet surréaliste ?*

Le corps n'est guère seulement qu'une enveloppe charnelle. Il est un médium particulier qui le singularise des pinceaux ou des feuilles. Il est une interface entre le physiologique, l'anatomique, le culturel²⁹², le psychique ainsi qu'avec le symbolique. De part toutes ces influences internes et externes, le corps n'est pas un objet statique ; il se modifie en fonction de notre groupe d'appartenance, de la société, et parle pour nous. L'apparence première devient un système d'identification, comme le met en avant David Le Breton²⁹³. Francis Simonis dans l'article « la

²⁸⁹ Le Point, *Le corps, les textes fondamentaux*, Paris, oct 2017.

²⁹⁰ Amos Fergombé, conférence « Histoire contemporaine des arts vivants, » Université d'Artois (Arras), 2017.

²⁹¹ Le Point, *Le corps, les textes fondamentaux*, Paris, oct 2017.

²⁹² Marcel Mauss « Les techniques du corps », Article originalement publié Journal de Psychologie, XXXII, mars-avril 1936.

²⁹³ David LEBRETON, *La peau et la trace*, Métailié, 2003.

sensation, à l'origine de la conscience de soi »²⁹⁴ affirme que « L'Homme n'est pas un pur esprit – une âme - auquel le corps ne serait qu'un accessoire, mais un corps sensible et pensant ». Ainsi, tout cela nous mène à décrypter réellement l'œuvre vivante, en déceler les caractères « surréalistes », et ce qu'ils procurent pour le créateur comme le témoin. Car au cœur même de l'œuvre, le corps des artistes-interprètes possède cette capacité d'être à la fois l'œuvre émotionnelle et esthétique (telle le tableau de l'artiste) et à la fois le médium qui la crée (tels les pinceaux ou peintures des peintres). Le corps n'est donc pas seulement l'outil, l'instrument. Il est vivant. Dans cette perspective, l'Art de la danse, de la performance convoque autant un espace intérieur qu'une « manifestation extérieure corporelle et humaine, alors éphémère et communicative, à induction musicale ou non, à la fois mobile et esthétique, dans un espace-temps déterminé. Elle est un art éphémère car la trace de la représentation est intrinsèque au corps qui l'anime »²⁹⁵. La danse, par le biais du corps est donc une troisième instance qui s'exprime à la lisière entre le monde intérieur et extérieur, entre l'individu et le collectif ; une idée que Pierre Legendre développe dans « la passion d'être un autre ». En effet, le danseur serait « un passeur qui fait passer dans son corps le savoir de l'Autre, et par là même dans l'œil (et donc dans le corps) du spectateur, métaphore du désir inconscient »²⁹⁶. L'enjeu à travers les corps, les mouvements est donc double. Danseur et spectateur revivent leurs propres expériences, font parler leurs forces internes et externes et ainsi se libèrent. C'est ce que Husserl nomme *la relation intersubjective*, c'est-à-dire « un sentiment originaire de coexistence »²⁹⁷. Selon Simone Manon « parler d'intersubjectivité revient à signifier que l'expérience humaine n'est pas celle d'un être isolé, coupé du monde et des autres, mais celle d'un être en rapport avec d'autres »²⁹⁸. De plus, pour le neuropsychologue Antonio Damasio, la raison pure n'existe pas : nous pensons à la fois avec notre corps et nos émotions²⁹⁹. De cette façon, il s'oppose à deux conceptions encore largement répandues : d'une part, le dualisme cartésien, qui sépare complètement le corps et l'esprit, au profit de l'esprit, du je pense ; d'autre part, le cerveau-ordinateur, considérant le cerveau comme une sorte de machine hautement sophistiquée, ou de logiciel informatique, et qui fonctionne en vase clos. Cependant, sa pensée rejoint celle de Vittorio Gallese, qui considère l'intersubjectivité comme « intercorporéité ». Il y a partage d'une expérience artistique dans le sens où l'artiste produit et le spectateur simule, donne sens par rapport à sa propre subjectivité³⁰⁰. La danse serait un parfait moyen d'atteindre la communication floue – c'est-à-dire un échange d'« états expérientiels »³⁰¹ ou

²⁹⁴Le Point, Op.Cit.

²⁹⁵ Des traces écrites (chez R. Laban et M. Wigman notamment) ainsi que filmiques (chez A. T. de Keersmaecker et T. de Mey par exemple)

²⁹⁶ Mireille Arguel, *Danse, le corps enjeu* Op.Cit., p. 245.

²⁹⁷ Edmund Husserl, : *Méditations cartésiennes*, trad. E. Levinas. Paris (Vrin), 1953.

²⁹⁸ Simone Manon, « Intersubjectivité », 2007, <http://www.philolog.fr/intersubjectivite>.

²⁹⁹ Antonio Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, 1995.

³⁰⁰ Vittorio Gallese, Op. Cit, 2015, p.39.

³⁰¹ Alessandro Pagnocchi, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Paris, Odile Jacob, 2015

encore d'états qui ne peuvent pas être verbalisés, exprimés avec des mots, ou alors de manière très fragmentaire. Finalement, quand on aperçoit Gyohei Zaitzu dans une rue, quand on le croise fortuitement sur son chemin, juste à côté de nous, peut-être sur les marches que l'on a monté des centaines de fois, devant cette façade que l'on n'a même jamais regardée, ou encore sur cette poubelle où nous avons ardemment vidé notre sac ; quand on aperçoit Gyohei Zaitzu, peut-être que l'on ressent tout près de nous les vibrations, les rires, les cris, les pleurs, les chutes, la panique. Si près, que nous, observateur assis dans son coin, nous pouvons ressentir « par procuration » l'expérience sensible.

3. *L'expérience intersubjective du surréalisme*

C'est en vivant que nous percevons, captons et retransmettons l'énergie et c'est aussi en vivant de la sorte que nous nous reconnaissons. En somme l'art vivant retransmet émotionnellement des éléments intrinsèques, tandis que le spectateur s'identifie inconsciemment aux corps. Ces corps vivants permettent de rejouer, de se rejouer, ils permettent aux témoins d'exister à travers des personnages, des corps, et d'expulser - eux-aussi- une intériorité. Ils ont en soi un rôle psychique, une sorte d'exutoire, où l'émotion est dépassée par un système d'identification direct à un autre corps. Alors une œuvre surréaliste vivante n'est-elle pas là bouleverser autant l'inconscient de l'interprète que des témoins ?

Ainsi, on a pu voir que la simulation incarnée des gestes (comme ceux de Gyohei) activent les zones cérébrales qui correspondent à ces gestes, comme si nous exécutions les gestes nous-mêmes, en fonction du principe de base du mécanisme miroir. Cependant, les gestes implicites présents dans les vers de Lautréamont ont également un impact corporel sur l'observateur (peut-être moindre). Autrement dit, ce n'est pas la vue – et seulement la vue – qui induit la compréhension et la simulation. En somme, les deux suscitent une communication floue propices à l'émergence « d'états mentaux expérientiels qui n'auraient pas pu être extériorisés en employant un mode d'expression plus direct et plus explicite, du moins sans en perdre un grande part de leur contenu, d'où l'importance aussi de la métaphore, de métamorphose, et des relations d'analogie. Finalement, si l'on se confère à la pensée de Pignocchi, l'abstraction et le caractère « surréaliste » d'une œuvre, donnerait la possibilité à notre système nerveux de réutiliser – recycler – autant que possible le fonctionnement des réseaux de neurones déjà en place. Michael L. Anderson nomme ce phénomène « RÉUTILISATION NEURONALE »³⁰² (« neural reuse »)

Enfin, comparant deux époques différentes aux caractères « surréalistes », on pourrait questionner

³⁰²Michael L. Anderson, *After Phrenology : Neural Reuse and the Interactive Brain*, The MIT Press, 2014.

l'expérience surréaliste du créateur et du spectateur aux deux époques . Que représente une œuvre surréaliste (selon les critères définis) en 1920, comparé à l'époque contemporaine (2010s'). Quels questionnements surgissent de ces œuvres, quels inconscients, quelles réorganisations transparaissent à travers ces œuvres ? Les mots de Breton dans son Manifeste du surréalisme : « mener, parallèlement à l'action surréaliste proprement dite, une action révolutionnaire non équivoque »³⁰³, ont-ils encore du sens aujourd'hui ? Ou bien comme le dit doucement Gyohei, aujourd'hui il est plus question d'espérer passer un message ? Ce qui est certain, c'est que le corps reste un bon miroir de la société, et ce, dans les arts aussi. Schopenhauer disait que le corps constituerait « une clef pour pénétrer jusqu'à l'essence de tous les phénomènes et de tous les objets de la nature ». Aujourd'hui, les liens corps - esprit, même à travers une œuvre non-corporelle semblent se réaffirmer à travers de nouveaux phénomènes sociaux-culturels (révolution technologique, génétique, sexuelle, nouvelles formes de guerre, conscience écologique). La place de spectateur change également et son expérience aussi. Partout , il est de plus intégré dans les propositions : installations, performances, actions-furtives happenings, ou encore festivals, free-parties Il devient témoin voire un participant à part entière de l'œuvre, en quête d'explorations physiques, intellectuelles et psychiques ... Et il y a certainement un lien à faire entre ces mutations qui ont bâti le vingtième siècle et ceux que l'on connaît depuis au XXI^e siècle...

³⁰³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard , Paris, 1985.

C. De *Parade* (1917) à *No Paraderan* (2004) : Où se situe le surréalisme ?



«What is behind that curtain?» chante Laurie Anderson.

Retour à la case départ, devant le rideau. Ou pas vraiment.

Nous avons ouvert les réflexions sur l'apparition du surréalisme par le spectacle *Parade* conçu par Jean Cocteau, Erik Satie et Pablo Picasso pour les Ballets Russes de Serge Diaghilev, sur une chorégraphie de Léonide Massine et présenté en 1917 au Théâtre du Châtelet. Ce « point de départ de l'esprit nouveau » pour reprendre les termes de Guillaume Apollinaire a fait son chemin depuis. On y apercevait une insolite débandade de personnages, un bric-à-brac d'extraits de spectacle forain, se donnant corps et âme pour convaincre les spectateurs de rentrer dans la salle et y rester jusqu'au terme du spectacle. Mais que reste-il au siècle prochain ?

Un beau jour de 2004, Marco Berrettini présente *No Paraderan*, « ils ne paraderont pas »: Sept danseurs attendent, verre à la main, un lever de rideau qui ne viendra jamais. Fin de l'histoire.

Non c'est l'histoire de huit personnages parfaitement apprêtés pour l'occasion. Laquelle ? On ne sait pas: Scott, Bret, Candy, Pearl, Chess, Tiffany, Santiago, Nina attendent; le public aussi.

Ils se passent un table roulante. Quelques sonorités cristallines enivrent les acteurs (rappelant tout de même les créations bouteillophone d'Erik Satie): « Le champagne, c'est un peu mon bleu de travail ». Ils attendent leur heure de gloire. Deux pas de danse, concis et intenses. Deux solos de femmes, l'une en robe rose et l'autre vêtue d'une robe scintillante noire. La danse aux codes classiques se lent bientôt au quelques pas de music-hall, pour ne devenir qu'un seul mouvement unifié, charnel. Pourtant le rideau ne s'ouvre toujours pas. Quelques membres s'échapperont. Des hommes en costume noir. Qui sont-ils ainsi vêtus ? animateurs, producteurs, chef d'orchestre ? Les personnages folklores, kitsch et travaillés swingent comme une réminiscence de disco de Marco Berrettini. Ils rythment, colorent et nous emportent au coeur du music-hall du rêve américain, passant par du Woody Allen ou encore pas des références télévisuelles tel que Fred et Ginger. Une

pièce sur la vacuité et l'oisiveté qui révèlent des langages mondains, bavardages triviaux, pince-sans-rire et bruitage quotidiens. Bref, Marco B prend le contre pied de Parade: nuls numéros, nul spectaculaire

1. *Le scandale à « la moderne »*

Considéré comme scandaleux, *No Paraderan*, remporte autant d'attaques qu'en avait engendrées *Parade* à l'époque : « No Paraderan relève d'une escroquerie, car il y a pas de spectacle: simplement sept personnes en tenues de soirée, qui boivent du champagne et du whisky au nez du public en balbutiant des bouts de dialogues d'une bêtises consternante: "Buvez, c'est toujours ça que les Boches n'auront pas ». s'exclame le journaliste du Figaro. Gérard Mayen dans l'article « Marco Berrettini No Paraderan »³⁰⁴ ajoute : « L'heure est à la déconstruction des attendus de la représentation, au décroisement indisciplinaire, à la raréfaction du geste, souvent procédé du concept, référencé sur l'art-performance. Une bataille gronde ».

Le thème reprend celui imaginé par Cocteau – désir et frustration que la vue d'un spectacle procure - mais le traite à l'inverse: il s'agit cette fois-ci de jouer avec le fantasme du spectaculaire, plutôt qu'en proposer un abracadabrant.

« Dans *No Paraderan*, nous avons délibérément choisi une posture esthétique qui d'emblée ne revendique aucune originalité : les genres masculin/féminin ne sont pas interrogés en tant que tels, la scénographie est en soi un code théâtral établi, la soirée de gala s'annonce plutôt comme étant une soirée de série «B» ou les intervenants ne sont ni très bons ni très mauvais non plus. Ils font leur travail correctement on ne peut pas leur rapprocher de ne pas être de «vrais» professionnels »³⁰⁵

2. *Critique de la société de spectacle – Frôler la vacuité et la médiocrité*

« Comment saisir un spectacle de Marco Berrettini? Un spectacle de Marco Berrettini, c'est un drôle d'objet, qui présente quelques épines, mais encore des excroissances aux contours bizarres ; mais surtout un aspect général glissant, furieusement instable, qui échappe et derrière lequel on court »³⁰⁶

No Paraderan s'inspire évidemment de *Parade*, en inversant les sens, ou plutôt en « contourner la fable de la pièce, trouver l'antidote au maléfice de Parade ». Les sept danseurs ne parodent pas justement, ils gomment tout charme tout au plus. Mais une autre forme de spectacle est directement en échos. Il s'agit de la nouvelle forme de spectacle proposée par Franck Sinatra dans les casinos. Durant toute la soirée; il fait feu de tout de bois: sketches, anecdotes, semblant de danse. En France, de grands médias promulguent des artistes créés pour la production générale d'émission. Les

³⁰⁴ Gérard Mayen, "Marco Berrettini, No Paraderan" IN Mouvement n°95, Paris, Editions Seconde, 2018.

³⁰⁵ Marco Berrettini et Chiara Gallerani

³⁰⁶ Irène Filiberti, programmatrice au Théâtre de la Ville, Article de Presse.

audiences sont bondées; et remet en question les salles de spectacles traditionnelles. Ou commence l'art vivant, se dilue t-il ? De cette façon, si les Ballets Russes proposaient une parade aux événements sociaux des années 20, pour *No Paraderan*, il s'agit tout à la fois d'assister à un spectacle et d'observer comment la moindre vétille devient spectacle. *No Paraderan* fait fi du monde du spectacle des années 2000 qui se profile.

«La vanité blessée, n'est-elle pas la mère de toutes les tragédies? J'ai trouvé chez tous les vaniteux de bons acteurs ; ils jouent leur rôle et veulent qu'on ait plaisir à leur jeu, ils mettent tout leur esprit dans ce vouloir. Ils se mettent en scène, ils s'inventent eux-mêmes ; devant eux j'aime assister au spectacle de la vie ; c'est une cure de la mélancolie.», s'exclame le chorégraphe. Ne se rapporte-t-il pas à l'expression de Friedrich Nietzsche - Ainsi parlait Zarathoustra - «La chose la plus difficile au monde est de se révéler à soi-même, d'exprimer ce que l'on a à exprimer. En tant qu'artiste, je sens que nous devons essayer de nombreuses choses mais, par-dessus tout, nous devons avoir le courage d'échouer. Vous devez avoir le courage d'être mauvais d'une façon à tout risquer pour atteindre l'expression totale.» ?

Les sept artistes de *No Paraderan* déambulent sans buts. Ils flottent à travers des souvenirs communs, boivent et fument, sont parfois irrespectueux. Ils ne sont pas spectaculaires. Et ce n'était pas le but: « Nous n'avons aucun second degré, aucun cynisme dans notre attitude, convaincus que nous étions très bons dans ce travail »³⁰⁷ affirme d'ailleurs Chiara Gallerani, interprète de la pièce.

Pas de sexe, pas de sang, pas de politique (à prima bord), pourtant *No Paraderan* fait scandale lui aussi... Ils frôlent un état zéro, glissent vers tous les possibles, oscillent entre engourdissement de la lenteur et fulgurance de la dérive. Finalement on ne sait pas trop si *No Paraderan* est ce semblant de subversif, cet aspect dont parlerait René Agostini – dans ce cas, elle serait véridiquement ce vide intérieur dont il parle pendant sa conférence- ou si cette pièce est véritablement un scandale « à la moderne » renouvelé dans le monde contemporain. L'exclamation d'Irène Filiberti, programmatrice au Théâtre de la Ville laisse le doute : « Cette pièce avait toute la beauté drapée des funérailles de la société du spectacle, mettant en valeur ses grandes icônes en déroute ».³⁰⁸

En tout cas, le spectateur, face à un rideau reculant de quatorze centimètres à la minute et des saluts à reculons également, se retrouve bien face à un leurre. Il assiste à une scène de gala en coulisses, alors que son seul désir était de se délecter d'un spectacle sur un fauteuil de théâtre. Bref, les réactions réactionnaires ne tardent à se faire entendre pour ceux restés jusqu'à la fin: huées, insultes, outrages. D'ailleurs dès la première scène, des spectateurs commencèrent à partir. A la fin, une spectatrice «gagne» le plateau, s'empare d'une coupe de champagne et boit à la santé de sa victoire. Mais en faisant ce geste, la spectatrice s'empare de son pouvoir, de son nouveau rôle acculé depuis le “paradigme de l'art contemporain” ou bien boit-elle pour oublier le sort qu'elle a vécu ?

Philippe Quesne termine par dire « Il nous faut comprendre ce qu'il s'est passé. Il nous faut vérifier si cet artiste était en avance sur son temps. Et ce sera passionnant de voir comment regarder cette

³⁰⁷ Chiara Gallerani IN Gérard Mayen, “Marco Berretini, No Paraderan” IN Mouvement n°95, Paris, Editions Seconde, 2018.

³⁰⁸ Irène Filiberti, Ibid.

pièce aujourd'hui »³⁰⁹.

³⁰⁹Philippe Quesne, Ibid.

CONCLUSION

Pendant ces deux années universitaires l'élan surréaliste m'a animée, et à mon tour je l'ai amené un peu partout avec moi. A tous les recoins de ma maison, au détour de tous les carrefours, à chaque dialogue, je pouvais sortir de ma poche mon nouvel ami. Alors, même si ce n'est pas l'endroit officiel des remerciements, je souhaite tout de même faire un clin d'oeil à tous mes amis vivants plus ou moins avec moi, qui ont partagé – bien guillerets – ce délire, ce néant, cette recherche. Nous avons refait maintes fois notre décoration intérieure, rajoutant des « éléments surréalistes ». Bref, je pourrais filer la métaphore du paysage, du voyage, du décor qui nous traverse en tant qu'apprenti chercheur mais je m'arrêterais sur l'image de la poudreuse qui nous embaume dans un bienheureux « puit sans fond ».

Etudier l'objet « surréalisme » c'est inéluctablement se confronter à une fractale qui ne cesse de recommencer son schéma. Oui, l'objet « surréalisme » ne démord pas à la règle : chaque objet quand il est scruté à la loupe, devient encore plus fuyant, inextricable. Heureusement, mon champ d'étude se cantonnant à l'art vivant m'a permise de me mettre d'une certaine façon des limites ; quoi que.. ? Il y aurait tant de choses à développer, mais il faut savoir s'arrêter, même si les éléments manquent encore, même si tant d'événements fortuits sont entrés en collusion (je pense aux interviews que j'ai perdu avec mon portable un jour, je pense à mon ordinateur qui ne marche plus, à ma clef usb qui s'est cassée en deux ; je pense à ma difficulté à parfaire les codes universitaires, etc..).

Bref, il y aurait tant de choses à développer, mais il faut savoir s'arrêter. S'arrêter dans les conventions évidemment : une belle conclusion concentrant le meilleur du jus, et ouvrant encore l'horizon des possibles. En soit, « soigner le début et la fin ; l'introduction et la conclusion » car ils seront le reflet de notre travail. Bagatelles !

La poudreuse, c'est aussi cet état dans lequel j'écris ma conclusion. Mon cerveau est resté connecté depuis bien trop de jours. Il ne veut plus dormir. Mes yeux quand à eux m'ont l'air secs, mais quand je les regarde dans le miroir, mes pupilles sont dilatées. La poudreuse, c'est cette « éternité qui est longue, surtout vers la fin » (Kafka : je ne mets pas la référence en bas de page : subversion?), ces excès de zèle, ces danses, oui ces danses dans mon salon quand je ne sais plus quoi dire, ces danses, surprises, épiées par quelques gugus.

Pour revenir à mon sujet de mémoire, et à ma démarche, ce qui semble plus intéressant que mes remarques non conventionnelles ; expansions certains de mes émois. Mes analyses comparatives ont eu le mérite de mettre un exergue des similitudes du surréalisme à différents niveaux, cela est vrai, mais en aucun cas, un vulgaire « copier-coller ». A la suite des « révélations », il s'agissait alors pour moi de tirer de la philosophie, de la sociologie et pourquoi pas de la psychologie des concepts permettant de comprendre si résurgence y avait, pouvait avoir, ou si au contraire, tout cela n'était qu'illusion. Illusion de notre boîte cérébrale, qui fonctionne par « analogie », illusion d'une société, dont l'art devient « l'opium du peuple ». Et la danse dans tout ça ? Et le vivant ? Le vivant vit de plus en plus justement. Les oeuvres tendent à être de plus corporelles, ou alors de moins en moins enclouées dans un seul type d'art.

Evidemment, il n'y a pas de réponse dogmatique. Nous ne savons toujours pas répondre aux questions de Gauguin: « D'où venons-nous, Qui sommes-nous et Où allons-nous ? ». Il n'y a que des propositions et des propositions et des propositions qui ne cessent de s'étendre. Il semblerait alors que ce qui se révèle intéressant ce n'est pas tant les réponses, mais la dynamique engagée, le déploiement de nos pensées et nos actes.

BIBLIOGRAPHIE

1. Art, esthétiques, généralités :

BLESSING Jennifer et coll, *L'art et le corps*, Paris, Phaidon, 2016.

HUESCA Roland , *Art, danse et modernité, au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.

HEIDEGGER Martin, “Six fait fondamentaux tirés de l’histoire de l’esthétique”, in ID., Nietzsche, t. I, trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, pp 75-89.

JIMENEZ Marc, Qu’est-ce que l’esthétique ?, Paris, Gallimard, Folio-essais, 1997.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015.

MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Articles :

COMBES Lucie, « Au nom du père », *Mouvement.net*, juin 2015:
<http://www.mouvement.net/critiques/critiques/au-nom-du-pere>

Sites divers:

Après (Association pour l'étude du surréalisme) ; août 2015.
Tanznetz.de

<http://education.francetv.fr>

<https://www.universalis.fr/>

Site du centre pompidou :<https://www.centrepompidou.fr/>

Conférences :

HEINICH Nathalie, « L'art contemporain: une révolution artistique ? », 21ème conférence de l'Agora, Centre Rabelais de Nice 2015.

Amos Fergombé , conférence « Histoire contemporaine des arts vivants, » Université d'Artois (Arras), 2017.

2. Sur le Surréalisme :

Ouvrages :

- ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Mayenne, Gallimard, 1974.
- BAUDOT FRANCOIS, *Mode et surréalisme*, Paris, Assouline, 2002.
- BEHAR Henri, Michel CARASSOU, *Dada : histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 2005.
- BRANKO Aleksić, *Freud et les surréalistes, ses « fous intégraux »*, Topique (n° 115), 2011/2.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard , 1985.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, 1988.
- BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Saint-Amand, Poésie, 1998
- CHAVOT Pierre, *L'ABCdaire du surréalisme*, Paris, Flammarion, 2001.
- DUPLESSIS Yves, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 2003.
- DUROZOI Georges, *Le surréalisme*, Paris, Hazan, 1997.
- JANOVER Louis, *le surréalisme de jadis à naguère*, Paris-Méditerranée, Cahors, 2002.
- LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, « Poésies II », Guy Lévis Mano, 1938.
- MOREL Jean-Paul ? « Les jeux surréalistes », 2004 IN *O Surrealismo*, J. Guinsburg et Sheila Leirner, 926 p.
- SCOPELLITI Paolo, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Paris, l'Age d'Homme, 2007.
- SPETTEL Elisabeth, *Double jeu de la subversion : entre dadaïsme, surréalisme et art contemporain*, Paris, 2011.
- PASSERON René, *Surréalisme*, Paris, Terrail, 2005.
- READ Peter, « Surréalisme et surréalistes », *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias*, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- SAPORTA Marc (dir), *André Breton ou le surréalisme, même*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988.
- SERS Philippe, *La révolution des avant-gardes – L'expérience de la vérité*, Paris, Hazan, 2012.
- VOLTA Ornella, *Satie et la danse*, Paris, Plume, 1992

Articles :

- CHAUSSENS VERTS, *Parade (1917) - Un bouleversement culturel, Ballets du répertoire*, 2011 : <http://leschaussensverts.eklablog.com/parade-1917-un-bouleversement-culturel-a7270769>
- DACHY Marc, « Une poétique de l'insurrection », *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2004.

DAUVIN Aurélie, « Des tour[]né[es] du ballet Parade », Corps et Graphies, Premier numéro : <http://corpsetgraphies.fr/tvt-parade-1.php>

DRAGUET Michel, « MAGRITTE RENÉ - (1898-1967) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 mai 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-magritte/>

GOSSMANN Marlène, OPPENHEIM Meret, CARRINGTON, CAHUN Claude, *Surréalisme, autoreprésentation, Identité féminine*, Sciences Humaines Combinées [en ligne], Numéro 2 - Identités, images et représentations de l'autre, oct 2007. Disponible sur Internet : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=121> ISSN 1961-9936

LAVRADOR Judicaël, MOULENE Claire, Le surréalisme aujourd'hui, les Inrockuptibles, 2009: <https://www.lesinrocks.com/2009/12/12/actualite/le-surrealisme-aujourd'hui-1135390/>

LIFAR Serge IN « Un ballet : Parade », *La Gazette de Soracha* – n° spécial – Centenaire 1917-2017, 2017: <https://soracha.fr/la-gazette-de-soracha-n-special-centenaire-1917-2017-un-ballet-parade/>

REYNAUD-PALIGOT Reynaud-Paligot, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) » [En ligne], 13 | 1994, mis en ligne le 27 février 2009: <http://journals.openedition.org/ccrh/2718> ; DOI : 10.4000/ccrh.2718

SANCHEZ Serge, Les surréalistes aujourd'hui” IN Le magazine littéraire n°463, Paris, Editions Magazine Expansion, 2007.

SCHMITT Bertrand, « De la rémanence de certaines étoiles filantes et autres mythe » , Ouvaton, 2004: <http://www.web-pourpre.fr/SurrealistesParis/Site/Archive01/SiteGPMS/surrealisme.ouvaton.org/spipefd3.html?article76>

Gabriel-Aldo Bertozzi, *Lautréamont et les surréalistes*, Revue littéraire mensuelle europe n° 700-701, 1987.

Élise Boisvert Dufresne, *Les possibilités expressives du déplacement de textes et d'images chez Jorge Luis Borges, Comte de Lautréamont et Roy Lichtenstein*, Revue chameaux : Sas, Miryam. “Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism.” Qui Parle, Vol. 13, No. 2 (2003),

André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1966 , p. 228.

André Breton IN Isidore Ducasse Comte de Lautréamont , *Les Chants de Maldoror*, Garnier-Flammarion, 1989.

Dossier pédagogique :

OPPENHEIM Meret: *Rétrospective* - LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. http://melusine-surrealisme.fr/wp/?page_id=1568Éric Mangion, « Une avant-avant-garde », *Rue Descartes* (n° 69), PUF, Paris, p. 39-48. DOI : 10.3917/rdes.069.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-3-page-39.html>

Thèses et mémoires de recherche :

TAYLOR Nicole, Thèse « Duality Symbolism and time : a convergent practice in Butoh and surrealist expression » Département de Danse, université d'Oregon, Juin 2014.

Conférence :

FRANCE CULTURE, « Qu'est-ce que le grand-jeu », 2000.

3. Théorie de la danse, du corps :

Ouvrage :

ARGUEL Mireille, *Danse, le corps enjeu*, Vendôme, PUF, 1992.

AUCLAIR Matthias, CLAUSTRAT Frank, PIOVESAN Ines, VIDAL Pierre, *Les Ballets Suédois*, Gourcuff Gradenigo, Montreuil, Juin 2014.

BOISSEAU Robert, *Panorama de la danse contemporaine*, Paris, Textuel, 2008.

BON Alain., « La danse, un parcours entre ciel et terre » in BRUNI C. (sous la dir.), *Danse et Pensée, Une autre scène pour ladanse*,
BRUNI Ciro Giordano, *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, Germs, 1993.

PEQUIGNOT Bruno, *Revue Communications Performance n°92*, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », Paris, Le seuil, 2013.

CAMBIER Alain, *Le corps sans limites*, Lille, presses universitaires du Septentrion, 2016.

FREILEIGH Sondra Horton, *Dance and the Lived Body*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

FRALEIGH Sondra Horton, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

GOLDBERG Roselee, *La performance ; du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001.

GUISGAND Phillippe, *A propos de la notion d'état de corps*, Centre d'Etude des Arts Contemporains, Lille 3, 2011.

LEVINSON André Levinson, *1929 Danse d'aujourd'hui*, Actes Sud, Arles, 1993.

LE BRETON David, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Métailié, Paris, 2006.

MAUSS Marcel « Les techniques du corps », Article originellement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, mars-avril 1936.

LEBRETON David, *La peau et la trace*, Paris, Métailié, 2003.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Points, 2005.

Articles :

BOISSEAU Rosita, « Ambra Senatore piste la danse » , Le monde, 2017 : http://www.lemonde.fr/festival-d-avignon/article/2017/07/11/ambra-senatore-piste-la-danse_5158875_4406278.html

CAREL Julien, « *Introduction au Butô* » – Fluctuat.net, juin 2005

GREINER Christine, BERQUE Augustin, BOUTRY-STADELMANN Britta, FROGNEUX Nathalie, SADAMI Suzuki, « Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata » In: *Ebisu*, n°40-41, 2008.

KIKOERUI, *Interview de Gyohei Zaitu*, Maison des associations de 4ème, Paris : <http://www.katatumuri.fr/page%20blabla.html>

LE POINT, *Le corps, les textes fondamentaux*, Paris, 2017.

VIGARELLO Vigarello, « Le corps dans tous ses états », Paris, Le Point, 2017.

PERRIN Perrin, « *La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques* », Manufacture, 2015

MAYEN Gérard, “Marco Berretini, No Paraderan” IN *Mouvement* n°95, Paris, Editions Seconde, 2018.

SHENKMAN Yan, L’oiseau Nijinski, Russia Beyond, 2014: https://fr.rbth.com/chroniques/2014/02/28/loiseau_nijinski_28057

4. Folie, génie, création : **Ouvrages :**

BAUDELAIRE Charles, *Les Paradis Artificiels, Petits poèmes en prose*, 1868, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BRENOT Phillippe, *Le génie et la folie*, Jacob, Paris, 1997.

DREYFUS Charles, *Sous influences, artistes et psychotropes / Sous influences : arts plastiques et produits psychotropes*, Paris, La Maison Rouge, 15 février au 19 mai 2013, Inter, (115).

ETEVENON Pierre, SANTERRE Bernard, *États de conscience, Sophrologie et Yoga*, Paris, Tchou, 2006

GROS Frédéric, *Création et folie : une histoire de jugement psychiatrique*, Paris, Presses

Universitaires de France, 1997.

LE SCANFF Christine, *La conscience modifiée*, Paris, Payot et Rivages, 1995.

LAPALISSADE Georges, *La transe*, PUF, 1990.

RETAILLLAUD-BAJAC Emmanuelle, *Les drogues: une passion maudite*, Paris, Gallimard, 2002.

OEYHAUSEN Marc, « *Les créatifs davantage touchés par la maladie mentale* », Auxerre, Sciences humaines, 2013.

Articles :

PASSOT Alain, *La Création et la cure, parcours parallèle*, Paris, Août 2012:
<http://www.litura.org/florence2012passot.html>

Thèses et mémoires de recherche :

VOLPATO Dorine, Mémoire de fin d'études du Diplôme Universitaire d'Art-thérapie de la Faculté de Médecine de Grenoble «Étude du lien entre l'Art-thérapie pluri-technique et le maintien de l'abstinence auprès de personnes alcoolodépendantes », Grenoble 2013.

5. Psychanalyse, psychologie clinique, neuropsychologie :

Ouvrages :

BARATTA Stefano, *Vous et votre inconscient*, hors collection, Paris, 1997.

DAMASIO Antonio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, 1995.

GIACOMO Rizzolatti, CORRADO Sinigaglia, *Les neurones miroirs [2006]*, traduction de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Odile Jacob, 2011.

HOUDE Olivier, *Vocabulaire de sciences cognitives*, PUF, 2003

POGNOCCI Alessandro, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Paris, Odile Jacob, 2015

STERN Daniel, *Les formes de vitalité. Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris, Odile Jacob, 2010.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs [1979]*, trad. fr., Grasset, 1985. Alessandro Pognocchi, *Pourquoi aime-t-on un film ? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Paris, Odile Jacob, 2015

HACKNEY Peggy, *Connexité et Expressivité par les Bartenieff Fundamentals*, Nouvelles de

Danse, 28, 1996.

Articles :

ABOLGASSEMI Maxime, « Hasard objectif et mémoire involontaire. Solutions d'un même problème », *Poétique*, vol. 159, no. 3, 2009.

GALLESE Vittorio, « Les soi corporels en relation. La simulation incarnée comme perspective en deuxième personne sur l'intersubjectivité » IN *Psychothérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese*, Onnis, Luigi (dir.), Paris, Éditions Fabert, 2015.

GALLESE Vittorio, « Le corps vivant : vers une neuropsychologie de l'intersubjectivité », in *Psychothérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese*, Onnis, Luigi (dir.), Paris, Éditions Fabert, 2015.

MANON Simone, « Intersubjectivité », 2007, <http://www.philolog.fr/intersubjectivite>

6. Politique, société :

Thèses et mémoires de recherche :

DASENKA Léa, Extrait de son mémoire: « Culture alternative et institutionnalisation: développement des nouvelles formes d'expérimentation de la danse au Cent quatre, lieu de transversalité culturelle et artistique. », 2015.

KUHN Thomas *The structure of scientific revolutions*, 1962. Traduction, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1970.

PRUNET Prunet, Thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art, « Le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies », Paris 2014.

7. Autres :

Ouvrages :

NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 2007.

ONFRAY Onfray, *La Puissance d'exister, manifeste hédoniste*, Paris, Grasset, 2008.

HUSSERL Edmund, : *Méditations cartésiennes*, trad. E. Levinas. Paris (Vrin), 1953.

WALTER Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *id.*, *Œuvres. Vol. 2*, Paris, Gallimard, 2000,

ANNEXES

ANNEXE 1 : COMPTE-RENDU DE LA CONFERENCE « ESTHETIQUE ET IDEOLOGIE »

Conférence de René Agostini à la Faculté d'Avignon, le 21 juin 2013, dans le cadre du colloque international "Esthétique(s) et idéologie(s) dans l'art contemporain, théâtral ou autre" - colloque organisé par l'UFR-IP Arts, Lettres et Langues de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

René Agostini accuse !

Il accuse haut et fort l'art post-moderne et l'art contemporain, mainmise du politique. L'art moderne ne serait que l'impression du Beau. Nous vivons dans une bulle d'illusions et allons droit au désœuvrement. Ainsi, dans un monde comme celui-ci, le moindre concept devrait être redéfini. L'art devient le mimesis de la politique, rationalisatrice de la pulsion, de la machine humaine. L'esthétique est proche de l'illusionnisme et la véritable identité de l'art du spectacle est une manipulation, une séduction: « Il faudrait que la vie soit belle pour que le théâtre soit beau ». Déjà l'éducation est un système de soumission. A ce terme, il préfère le mot « induction ». Il ya des prises idéologique dressées de nos manières d'être un être humain, traduites et retransmises par l'art comme une rumeur subtile sur la liberté de penser, de créer. Nous sommes au règne du grand Meme³¹⁰, de l'hystérie de l'indifférenciation. Des images qui marchent : psittacisme; marionettisme, ventriloquisme. L'esthétique c'est la science qui réfléchit sur l'art et non l'art qui réfléchit sur lui-même, dit-il. Ainsi, selon lui, l'art relèverait de soumissions, d'influences: une pause, pose lourde du moderne.”

René Agostini examine à la loupe l'Art imprégné dans un contexte spécial. Il rapporte les conceptions que Mehdi Belhaj Kacem résumées ainsi (c'est une définition de la « *désartification* » d'Adorno, ou du « *désart* » de Lacoue-Labarthe) : « ... *hétéronomisation de l'art, son devenir-marchandise, ruine de l'utopie émancipatrice ou libératrice, destruction de sa force de protestation, extinction de son énergie spirituelle, oubli de sa vocation messianique...* »³¹¹

Poétique, politique, esthétique et idéologie ont les termes qu'il met en tension avec une attention particulière pour l'esthétique et l'idéologie :

- L'esthétique (côté réception, critique, philosophie) serait tout ce qui a trait au Beau, à la Beauté et tout ce qui traite du Beau, de la Beauté (tentative soit de comprendre le passage de l'imaginaire aux oeuvres, soit de montrer, en les déroulant, les vérités contenues par les oeuvres). René Agostini dépeint la conception des civilisation anciennes, où le Beau, c'est à dire l'intelligible était une donnée impersonnelle, une unité spirituelle dont l'artiste était le canal, le médium. Une sorte d'ordre numéraire, un concept algorithmique transcendait les Hommes. A cela, il oppose la conception actuelle, régie la l'égoïsme, et l'économie.
- L'idéologie (celle des civilisations anciennes, des sociétés traditionnelles, celle des mythes) serait un ensemble de principes et de valeurs, à portée législative et initiatique, censés être

³¹⁰ Selon la définition du site *Espace Numérique* : <http://espace-numerique.fr/quest-ce-quun-meme/>,

« un mème Internet est une image, un texte, une vidéo, un concept dont la diffusion se fait massivement via Internet. En général, c'est une image ou une vidéo, souvent comique, qui a fait du « buzz » dans la communauté Internet. La définition du mème est donc assez large : il suffit que le concept se soit diffusé principalement ou seulement via Internet et de façon massive, via les imageboards, les forums, les réseaux sociaux »

³¹¹ Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis*, éditions Lignes, 2010, p. 83.

bénéfiques, voire salutaires, pour la construction d'une communauté humaine ou d'une vie individuelle (idéalement, oeuvre de conscience pour les consciences plus que de séduction ou de persuasion).

- Mais bien sûr il y a l'idéologie dans le sens commun et que Paul Ricoeur définit parfaitement³¹² : « *l'idéologie comme histoire et culture, avec fonction intégrative et tendance à la falsification ; l'idéologie comme normes, règles, symbolisme social avec la rhétorique correspondante de légitimation de l'autorité et donc de persuasion, aspect qui, bien sûr, se prête à la critique et au soupçon ; enfin, l'idéologie comme référence aux événements inauguraux à l'origine des sociétés, donc comme mémoire collective, légitimation qui peut tourner au mensonge, servir, en la masquant, la domination...* ».

L'esthétique post-moderne n'est que l'idéal sans idéal, qui passe pour idéal. Voilà l'idéologie contemporaine selon René Agostini. Il revient sur la définition d'Adorno l'art contemporain: « espace de liberté, de contestation et de créativité dans un monde technocratique ».³¹³ Bien que approbateur, il revient sur ces trois données. Pour lui l'espace en Art devrait être resté cette « réserve des Indiens » , « ce parc d'attraction d'enfants »; mais il n'en est rien. La place qu'on a fait à l'art à changé: elle est surveillée, séparée, exposée pour mieux l'instrumentalisée. « La vraie place de l'art c'est celle qu'on ne lui donne pas ».

Concernant la créativité, voilà ses quelques mots : « Ca se défoule, ça fait sa petite catharsis, sa petite aventure. On a quelque chose à prouver, à se prouver. Le geste est de montrer, de plaire et la valeur de l'oeuvre de compte plus ». Nous sommes dans l'idéologie du dépassement, qui ne fait que confirmer ces limites. Michel Surya dans son ouvrage *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination* (2007) , parle des travaux de l'industrie du spectacle, du divertissement, des services de masses qui portent en eux aucun projet. D'ailleurs, Adorno, lui-me voyait le danger: le potentiel fascisme dans ces objets de masse, dans le comique de masse.

René Agostini accuse les rapports de l'esthétique et de l'idéologie dans l'art post-moderne et contemporain. Les rapports des oeuvres du passé, leur esthétique, leur idéologie ne peuvent plus être au service de notre temps, et si cela tente d'être fait, c'est un leurre. Certaines esthétiques ou idéologies du passé ont-elles pu être mises au service de certaines idéologies ou esthétiques du présent ? Le Beau, la Beauté, peuvent-ils se retrouver Nous sommes passés dans une structure de recherche d'effets , dans une société d'« esthétisation » à laquelle Le Beau et la Beauté n'ont plus leur place.

Notre temps serait-il celui d'un nouvel « art pour l'art », ou d'un autre aspect de la « mort de l'Art », car lorsqu'il y a mort, il y a renaissance : “Il faut mourir pour connaître la seconde naissance”. Ici, il s'agit d'un nouvel esthétisme, de par cette *mise hors jeu politique* ou dé-politisation omniprésente³¹⁴. Invalidation ou limitation de la subjectivité, sans rentrer dans le débat des goûts et des couleurs, il y a aujourd'hui un réel transcendant du capitalisme et son Dieu est déjà mort : l'individu. Ainsi, une fois encore René Agostini attaque l'esthétique de l'Art contemporain qui serait: « L'esthétique sans esthétique est quand même une esthétique, ou qui veut s'en faire passer pour une ». Guy Debord disait : « le vrai est un moment du faux » mais Surya retorque « le faux c'est le vrai lui même ».

Elle serait un ensemble de techniques, de déterminations, de conditionnements de la perception,

³¹² Paul Ricoeur IN Jean-Christophe Aeschlimann, *Éthique et Responsabilité*, Genève, 1981, p. 103.

³¹³ Théodore Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksiek, 2004.

³¹⁴ Dé-politisation qui, pour Bernard Stiegler, est le grand symptôme de la mort de l'art , cf. *De la Misère Symbolique*, Paris, Galilée, 2004.

mêlée, diluée aux diverses formes d'art déjà existant ; en soit des éléments chimiques, des additifs rajoutés. L'idéologie et l'esthétique contemporaine: une injonction à faire de l'aspect, comme le pistolet en début de course, une ruée vers l'or de quelques fous. Si fut un temps, l'art était régi par les clergés etc, aujourd'hui c'est les marchés qui instaurent un ordre. Les festivals foisonnent. Il faut qu'il y ait de l'art partout. Les arts sont fétichisés. Michel Surya met le doigt en 2006, dans un article dans la Libération, sur les casinos mettant en jeu l'art sous un modèle touristique.

L'Art n'a plus qu'une fonction ornementale presque. Même la question du subversif est congelé dans cette société, où l'on retrouve d'idéaux « en tube et en boîte de conserve », attisant une faim insatiable de sensation, de sensationnel : un manège d'offre et de demande, la marche de la consommation. Il s'agit alors par ces processus vicieux de compenser l'incompensable: le vide intérieur et spirituel.

En guise de conclusion, René Agustini revient sur ce qu'il affirmait en 2000, à savoir que l'Art est syphilité. Aujourd'hui il confirme. L'art a subi un « processus d'euphorisation et de pacification ». Il est comme le dirait Yves Michaud « le nouveau terrain de l'art est l'entreprise, la biotechnologie, un internet, les jeux vidéos ». L'oeuvre d'art n'a plus son importance. Ce sont les décideurs économiques qui se saisissent et détournent l'Art. L'industrie de la culture est devenue le cheval de Troie. Jamais la culture n'avait émis une telle méprise de l'art et des artistes, qui d'ailleurs n'en sont plus. Nietzsche, dans le *Gai Savoir*, ne disait-il pas que les artistes ne voient jamais leur chemin ? L'engagement artistique, esthétique n'existe plus. Il est un souvenir, un folklore, une histoire de la mythologie. Il est remplacé par la phrase de Kenneth White: « Je suis donc je ne pense pas ».

ANNEXE 2 : COMPTE-RENDU DE CONFERENCE : « POESIE CONTEMPORAINE : QU'EST-CE QUE LE GRAND JEU ? » (FRANCE CULTURE 2000)

Émission "Appel d'air" diffusée le 17 janvier 2004 sur France Culture. Marie-Hélène Fraisse s'entretient avec Olivier Penot Lacassagne, co-organisateur d'un colloque sur le Grand Jeu, Marc Blanchet, chargé de mission, Gérard Rondeau, photographe. Avec les témoignages d'époques d'Adamov, de Cassou et de Sima.

→ *René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Robert Meyrat forment un groupe qu'ils appellent « Phrères simplistes ». Le groupe s'étoffe avec l'arrivée du peintre Joseph Sima, puis de Pierre Audard, André Delons le dessinateur Artür Harfaux, le poète Maurice Henry, Pierre Minet et le critique littéraire André Rolland de Renéville et noue des contacts avec Robert Desnos. Une grande aventure spirituelle à été tentée, dans le sens des démarrages dans les péninsules de Rimbaud, dans la tradition de Nerval et des romantiques allemands. Lâchez-tout !*

Bernard Noël 1979, passeur de témoin du groupe simpliste.

Ils vécurent à Reims jusqu'à leurs 19ans, dont on ne sait rien. Les lettres retrouvées exhalent des *jeux de mots, des calembours : une langue de potache qui veut dire quelque chose. Le Grand Jeu* apparaît en aval d'un mouvement qui a été vécu avant même : Le Grand Jeu était en quelque sorte la retombée littéraire. Entre 14 et 17 ans, ils s'essayèrent à des jeux dangereux, notamment ils s'adonnèrent à la drogue mais hors surréalisme. On continue à dire que c'est un groupe surréaliste, mais pour ce dernier ceci est faux ; complètement faux car les surréalistes les ont complètement écartés de la scène littéraire car ils les mettaient gravement en question.

Janvier 2004 : Balade à Reims, sur les traces des frères simplistes : Marie-Hélène Fraisse s'entretient avec Olivier Penot Lacassagne

L'émission est ancrée dans le berceau des simplistes : Reims.

Chapeau à la ville de Reims pour la petite virée déployant pour l'occasion rencontres spectacles, et multiples manifestations autour du *Grand Jeu*. Qui de mieux pour se saisir de leur univers, de se lancer dans une pérégrination de leur lieux favoris : bibliothèque, rues, cathédrale .. Nous cheminons alors autour de ces jeunes gens, « Phrères simplistes », groupe d'écrivains très important et sous-estimé au vingtième siècle. Une nouvelle génération s'intéresse à ce petit groupe, presque passé à trépas.

Reims, ville non aseptisée, affirmant un message révolutionnaire encore actuel. Les garçons vivaient enfermés au sein de cette ville. Les jeux dangereux sont au fondement de ce que les simplistes appelaient la « métaphysique expérimentale », l'intuition du sensible selon les mots de Daumal)

Marc Blanchet, poète

A travers quelques sillons encore, nous arrivons à la gare de Reims. Lieu de tension entre deux axes que sont Paris et Charleville-Mézières.

Roger Gilbert Le Compte n'a pas son bac en 1925, il voit ses amis s'en aller, par un train, un dernier signe de la main. Paris permettra alors à ses amis de s'affranchir du nomansland pour devenir écrivains. Les amis Simplistes partis sont devenus des jeunes gens aspirant à devenir écrivains. Ils créent une communauté dans l'esprit dada, pataphysique, mais n'ont pas d'écrits abondants, production littéraire..

S'écartant de la micheline, nous trouvons sur notre chemin la belle Cathédrale de Reims. Rien avoir avec la religion qu'ils exécrèrent. Ils défient quelque chose de magique, présence alchimique sans sombrer dans l'ésotérisme. Ces jeunes gens « voulant être voyants se font voyants » comme disait Rimbaud : monuments qui créent quelque chose

La grande avenue, la grande artère de l'époque, ce lieu de passage, de rencontres et d'aventure se situe près de la place d'Helon. Les « Phrères simplistes » désirent la fugue. Valise à la main, La vie nocturne, estaminets et petits minets nous promènent vers la place de la patte d'oie : square , salle de spectacle sont tant de lieux d'encanaillement corr aux besoins d'un pop voulant savourer la vie après une guerre.

Gérard Rondeau, photographe vivant Reims est allé sur les traces, est allé à la chasse.

Parc de la patte d'oie encore, au bord l'Avesnes, au bord du canal : la nuit déploie des lieux mal-féquentés.. Justement, ils vivaient la nuit gouttant aux expériences de suicide de drogues dans la parc de la Patte d'Oie.

Le photographe retrouve les cabines de bain de l'Avesnes, se pose aux endroits exactes où ils étaient : voilà l'espèce de jouissance pour un photographe : « j'attends soit la nuit soit le mauvais temps pour essayer et comprendre ». Les monuments prennent une certaines forces et permettent de déceler ce lien entre la contemporanéité de ces jeunes gens et le chaos post-guerre. Gérard Rondeau choisit de rendre hommage au photographe *Artür Harfaux* et choisit de travailler sur la feu: « ce n'est jamais vraiment un retour vers le passé, il faut se réapproprier l'histoire », idem pour les œuvres.

La nuit tous les chats sont gris : Marc Blanchet

J'attends la nuit pour comprendre les traces de la guerre à Reims

Il paraît que les frères simplistes, jeunes rebelles y erraient. Une bande de lycéens allumés, « géniaux » dont le but était de rentrer dans « l'histoire des cataclysmes ».

Les traces nous déposent à l'hôtel Crystal, un hôtel de bonne réputation pour sur, resté dans son jus en arrière cour. Au sein de ces lieux de possibilité, un ramas de souvenirs badaudent, au croisement de quelques rencontres, où nous glissons du côté du bar, puis à la chambre: c'est un vrai bonheur.

Évidemment, nous prenons l'ascenseur hydraulique en ce lieu d'effusion, même si de temps en temps il s'écrase. Un lit a été défait.. certainement l'œuvre de Gérard Rondeau venu faire ses travaux sur les traces. A l'intérieur de ce lieu non innocent, la fenêtre affiche une façade de « Grand journal régional » (l'union). Le médaillon « 1923 organe de la restitution du nord est et de la défense républicaine » séjourne encore ici et cette datte représente le début des « Phrères simplistes ». Le début des roulettes russes - ils se donnent des surnoms, se droguent et se donnent pour but de percevoir au delà de la réalité, en toute connaissance de cause, traditions orientalistes obligent une autre vision du monde. Robert Meyray, point aveugle, ne les suivra pas dans ces squares, car il s'était bien amusé, mais pour sa part il fallait de continuer ses études. Pour les autres, il s'agissait de mourir pour ca ! Parmi les grands initiateurs : Maublanc, permettant des expériences extra- rétinienne, d'ouvrir les portes de la perception grâce à une boîte paroptique, L'intellectuel reconnaît là des gens originaux, à la motivation réciproque.

Témoignage de Jean Duflot 1966, condisciple de Roger-Gilbert Lecomte
Un souvenir de 40 ans traînasse dans sa tête : le paysage d'une adoration pour lui.
La promenade souvent silencieuse nous mène à la rencontre d' un garçon auréolé par ses condisciples. De sa vie insolite et curieuse de ce groupe d'initié dans lequel nous faisons pas encore parti, il intriguait ceux des grandes classes, émerveillait les petits et les grands .
Les mots qui viennent : beauté – force – maîtrise – maturité
Il éclipsait tous ses camarades, qui acceptaient cette ombre car il était gentil , courtois, curieux des autres bienveillant. Une chose l'horripilait : le conformisme et la bêtise. Un être doué, sportif, instaurant d'emblée attirance. Il lisait seul pour les amis.
Être plein de richesse, entouré de beaucoup d'amis groupe d'initié, participant volontiers au chahut, il était néanmoins un peu inaccessible. Puis vint l'année de la philo, les filles étaient attirées par ce jeune homme Toilette recherchée, un homme attirant mais inquiétant aussi . Tout ce qu'il aimait était à paris, « j'aime bien avoir l'impression d'être à transit sauf à paris » il faisait peur à tous : drogue, séances de roulettes russes auxquelles nous croyions plus ou moins, obsession de la folie et la mort qui ne semblait le quitter

La Figure de Roger-Gilbert Lecomte :

Beauté physique se détruit.

Roger-Gilbert Lecomte aimait à se voir fantôme. Il fut attiré par le surréalisme mais sa revendication réelle de singularité était plus forte. Lecomte glissa d'une toxicomanie expérimentale à expérimentation chronique. Devenu communiste, séducteur, il s'est fourvoyé dans ses engagements..

Joseph Sima : Peintre intime du groupe.

C'est une histoire d'amitié entre Roger-Gilbert Lecomte et Joseph Sima qui se décante dans l'église Saint-Jacques de Reims grâce à une série de vitraux de Sima d'une transparence, mais pas une clareté non plus. L'art de la subtilité : ses peintures recèle une double réalité. Des couleurs éclatantes et immédiates, quelques reliefs – harmoniques tibétain – surgit. Des formes occultes et étranges. La peinture de Sima est méditative. Comme Nicolas Rosier l'explicite, cela ne suffit pas. La peinture méditative ne reprsente pas tous les élans du groupe. D'autres peintres alors comme Van Gogh ou Soutine représentaient en leur œuvre une pertinence en directe relation avec les intentions du groupe.

Marie-Hélène Fraisse s'entretient avec Olivier Penot Lacassagne : Le grand jeu : « la voie » de l'aventure :

Qu'est ce qui les rassemble au fond ? Certainement au début, l'aspect menaçant du monde. Par la poésie, ils souhaitaient quitter le mondes bavardages. Dans quelle mesure la poésie peut arracher l'humain de sa condition miserable ? Une fraternité s'en dégageait, bien que leur chemin furent également et finalement bien différents. « nous avons semé la graine de la vieille danse dans le champ du langage ». Par exemple, contrairement) Roger-Gilbert Lecomte, Daumal témoignait d'un sentiment vitaliste. Les randonnées en montagne lui faisaient du bien.