

Astrid Ruffa (Lausanne)

Le surréalisme, entre récit et fantasme du récit: les proses de Breton et Dalí

The mistrust the surrealists had for the genre of the novel, and especially for the realistic novel, is well known. Breton pointed out its deterministic psychology and the logic of cause and effect, which he thought led to character typification and to a rational chain of emotionally insignificant moments. Defenders of depth psychology and of the power of irrationality, the surrealists were not, however, resistant to the narrative prose they practiced, reinventing it in a wide-ranging and unusual manner.

The paper aims to highlight the originality of a few surrealist stories by Breton and by Dalí by the 1930s. Although the two surrealists chose different ways of experimentation, their prose is based on mechanisms of hybridisation, and constantly transgresses the boundary between description and narration, between autobiographical narrative and fictional narrative.

First of all, Breton's theoretical positions will be examined, as will some of his narrative practices in *Nadja*. An exploration of the specificity of Dalí's approach and narrative writings will follow. This comparison will allow us to focus on certain forms of narrative prose that mobilize radically diverse semiotic systems and imageries. Breton develops a narrative prose by referring to an indexical paradigm and to a chain of elements that relies on the logic of the 'Marvel'. Dalí, on the other hand, builds on an analogical paradigm and on the logic of the 'alchemical transmutation', following in the footsteps of Huysmans, Jarry and even Roussel. Finally, we will emphasise that, beyond their specificities, these two types of surrealist experimentations led to the development of new narrative structures that take on mechanisms from the mythological story and that give a pre-logical intelligibility to human behaviour.

1. Le surréalisme face au genre romanesque

Tel qu'envisagé par Breton dès son manifeste de 1924, le surréalisme semble réfractaire au genre romanesque. En particulier, le chef du groupe surréaliste rejette le roman réaliste. Il en dénonce sa psychologie déterministe qui mène à une typification des personnages ainsi qu'à des actions strictement déterminées par le milieu dans lequel ceux-ci vivent. Face à une approche qui, à ses yeux, réduit les interactions humaines à une simple "partie d'échec" (Breton 1996: 18), Breton se fait le défenseur d'une psychologie des profondeurs. Il rejette ainsi le positivisme – notamment les conceptions déterministes de Claude Bernard qui nourrissent les romans de Zola – au profit des théories freudiennes qui soulignent l'incommensurabilité de l'être humain. Se réappropriant l'approche psychanalytique, Breton se montre aussi hostile à toute analyse ramenant l'inconnu au connu: il est convaincu que "tout acte porte en lui sa justification" (Breton 1996: 19), et que tout agissement a une nécessité insondable se situant dans une réalité qui n'est pas réductible au monde extérieur. Il adopte ainsi une vision de la réalité bien plus large de celle

des romanciers réalistes. Pour Breton, loin d'être un arrangement logique de moments émotivement sans intérêt, le réel englobe aussi le rêve et l'imagination qui répondent à une autre mode de fonctionnement.

De manière générale, Breton manifeste une grande suspicion face à la logique narrative qui, traditionnellement, est prédominante dans le roman et qui suppose l'organisation causale des événements ainsi que leur lisibilité rationnelle. Il accorde, en effet, la primauté au rêve et à l'imagination avec leur organisation non causale (Breton 1996: 13-29). En outre, la présence dans un roman d'un agent/personnage qui agit intentionnellement s'oppose à l'idée d'un individu guidé par l'"automatisme psychique pur", une pensée automatique subconsciente qui s'exprime en dehors du contrôle de la raison et qui permet de résoudre les principaux problèmes de la vie (Breton 1996: 36).

Breton, et les surréalistes avec lui, sont ainsi amenés à repenser les formes de la prose et à renouveler la syntaxe du récit. L'acte de raconter une histoire n'est pas rejeté. Il relève d'un universel anthropologique permettant à un individu ou à une collectivité d'organiser de manière cohérente les événements, de leur donner du sens, ainsi que de partager une croyance dans le but d'agir dans le monde (Molino / Lafhail-Molino 2003: 44-48). Cependant, cette forme d'organisation rationnelle des actions est repensée de manière radicale. Le récit est à la fois déréalisé et réinventé. Il permet le développement d'un autre type de savoir, conforme à l'automatisme psychique qui est à la base de l'éthique surréaliste.

A cet égard, il est significatif, de relever la position ambiguë de Breton face au naturalisme de Zola, entre dénonciation et réhabilitation (Breton 1988: 158-159; Breton 1996: 106). S'il rejette la psychologie déterministe de ses romans, il en apprécie l'attitude scientifique qui est aussi la sienne. Il valorise les descriptions si minutieuses de Zola, qui déréalisent la vision conventionnelle du réel et retient l'idée d'une intrigue qui "importait peu", et qui devient un cadre pour faire des expériences sur la psychologie humaines (Zola 1971: 139-173). Pour Breton, le récit est en effet aussi un dispositif expérimental mais le chef du groupe surréaliste s'en sert pour mettre en pratique l'automatisme psychique pur et non pour montrer le déterminisme entre le milieu et les agissements humains. L'œuvre se rapproche de la vie et conduit à un savoir valorisant la pensée subconsciente.

Après une définition opérationnelle de la séquence narrative, on se propose ici de mettre en lumière les spécificités de quelques récits surréalistes de Breton et de Dalí au tournant des années 1930. Bien que ces deux surréalistes choisissent des chemins expérimentaux distincts, leur prose fait appel à un mécanisme d'hybridation, transgressant les frontières entre récit factuel et récit fictionnel, et incorpore des mécanismes propres au récit mythologique de façon à produire un nouveau type de savoir.

2. La séquence narrative: un prototype infiniment modulable

Afin de rendre compte des proses narratives de Breton et de Dalí, il convient d'envisager le récit sous deux angles opposés et complémentaires. Compris comme une structure dotée d'une organisation interne préformatée, il suit un schéma prototypique figé; parallèlement, les réalisations textuelles de ce schéma sont illimitées.¹

Pour qu'il y ait récit, trois éléments sont nécessaires. Comme le soulignent déjà Claude Brémond et Paul Ricoeur, tout texte narratif a une dimension temporelle et suppose la succession d'événements dans le temps (Adam 2011: 103). Il faut également que des intérêts humains soient impliqués, c'est-à-dire qu'un agent anthropomorphe soit présent. Enfin, et c'est sans doute le critère le plus important pour les écrits qui nous occupent, le récit comporte une "mise en intrigue": une mise en séquence prototypique de macropropositions qui englobe, comme noyau de base, une transformation par le biais d'un "nœud" (début de la transformation) et d'un "dénouement" (fin de la transformation). Le schéma proposé par Adam résume l'articulation des différentes parties de la séquence narrative, leur hiérarchie et leurs rapports de correspondance:

¹ La définition de la séquence narrative proposée ici se réfère aux travaux de Adam 2011: 43-60 et 101-128; Adam 2008: 44-72; Adam / Revaz 1996: 52-72; Molino / Lafhail Molino 2003: 21-50.

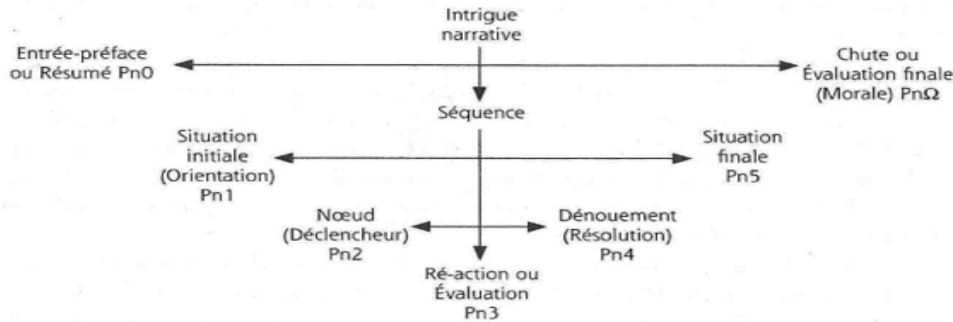


Fig. 1: Adam 2008:147.

La présence d'une transformation, insérée entre la situation initiale (circonstances, situation des personnages et de leurs rapports initiaux) et la situation finale (situation des personnages et de leurs rapports après la transformation), est une des clés du récit: elle permet de passer de la succession linéaire à l'enchaînement causal des événements, le nœud et le dénouement renvoyant à la cause et à l'effet de la transformation. Notons encore que ce noyau peut s'accompagner d'un moment d "évaluation" qui explicite les intentions, les buts et les conséquences de l'action relatée. La composante explicative assure donc la cohésion des événements et leur confère une intelligibilité.

Si le nœud et le dénouement sont nécessaires à toute mise en intrigue, le lien causal qui les unit peut être plus ou moins fort (Adam 2002: 1-26). Le degré de narrativité est élevé lorsque la transformation est déclenchée par l'*action* intentionnelle d'un agent – un acteur humain ou anthropomorphe – et il est faible lorsque le processus transformationnel est dû à des *événements* qui surviennent indépendamment de la volonté du personnage. En outre, le degré de narrativité est maximal si le moment évaluatif est présent.

Les réalisations de la séquence narrative sont multiples et dépendent du genre textuel. Occupant une place variable au sein d'un texte, le récit peut être la séquence dominante dans le cadre d'un roman ou une sous-séquence dans le cadre d'un écrit argumentatif. Il peut être factuel, comme dans les textes autobiographiques, stipulant un contrat de vérité entre ce qui est dit et les faits réels; il peut être fictionnel, ce qui implique un autre type de contrat avec le lecteur: la mise en suspens du jugement vrai/ faux.²

² Schaeffer définit la fiction comme une "fantaisie ludique partagée" (Schaeffer 1999: 146). S'agissant d'un pacte de lecture, le lecteur adhère à cette représentation de son libre gré tout en étant conscient qu'il s'agit d'un jeu. Schaeffer note aussi qu'il n'y a pas de différence ontologique entre

L'examen du degré de narrativité, du type et de la place de la séquence narrative offre finalement la possibilité de décrire les réalisations spécifiques des récits conçus par Breton et par Dalí dans le cadre du surréalisme.

3. *Nadja*: des récits indiciels

Sur le plan théorique, Breton évoque dès 1924 plusieurs modèles narratifs. Il prône le récit de rêve. Il se réfère aussi à un roman fécondé par le "merveilleux" qui, par des indices inintelligibles à la raison, engendre une "irrimédiable inquiétude humaine" (Breton 1996: 24-26). Il propose encore de rédiger des faux romans, dans lesquels l'intrigue est simplement simulée: il s'agit de rapporter des actions vitales de personnages non typifiables et aux intentions impénétrables (Breton 1996: 43). Enfin, dans *Nadja*, les récits de Nadja naissent, comme par jeu, de l'association libre de mots et deviennent la façon de vivre du personnage lui-même (N: 74).

Ce même écrit s'ouvre sur un préambule qui donne une définition théorique du récit surréaliste de nature autobiographique, qui va suivre (N: 19-20). Il s'agit de faire succéder les sensations électives d'une vie livrée au hasard des rencontres inouïes. L'implication d'intérêts humains est donc très forte, dans la mesure où on est face à un témoignage factuel ainsi qu'à des personnages qui ont une existence réelle. En revanche, toute mise en intrigue logiquement planifiée est rejetée. Le livre se veut "battant comme une porte" (N: 18, 23, 60, 157). Les actions ne sont pas préalablement connues et organisées, mais elles interviennent au moment même de l'écriture. Si l'on se penche sur le texte lui-même, on constate que la logique de la mise en intrigue est effectivement mise en cause. Toutefois, les solutions pratiquées par Breton sont multiples et font appel à des degrés de narrativité variables.

La séquence dominante de *Nadja* est de nature narrative mais elle a des caractéristiques singulières. On est face à une succession d'événements dans le temps qui, dans l'ensemble, suivent le schéma narratif suivant:

représentations fictionnelles et représentations factuelles, s'agissant dans les deux cas de modélisations du monde par des représentations. Dans la même lignée, Molino et Lafhail-Molino relèvent la spécificité du monde fictionnel tout en soulignant qu'il y a une différence non de nature mais de degrés d'existence entre récit factuel et récit fictionnel (Molino / Lafhail Molino 2003: 51-74).

Intrigue:

Préambule: identité / théorie du roman (N:11-23) <----> Ev. finale: identité / beauté (N: 151-161)

Sit. initiale: rencontres (N: 23) <----> Sit. finale: folie de N, autre rencontre (ellipse) (N:136-151)

Nœud: entrée de Nadja (N: 63) <----> Dénouement: sortie de Nadja (N: 134)

Evaluation des différentes rencontres

En même temps, le lien entre nœud et dénouement est très faible car la causalité des faits relatés n'est pas prévue par l'auteur. Elle est déterminée par le hasard de la vie, la rencontre de Nadja survenant de manière violente et opportune pendant la rédaction du livre. Breton est dans une posture d'attente et, ignorant l'avenir, il transcrit les épisodes saillants qu'il est en train de vivre. En outre, l'intentionnalité des personnages est niée: tout événement est "subi" et reste inexpliqué. La mise en intrigue est donc minimale.

Ce récit de vie cherche surtout à désigner une existence gouvernée par le "merveilleux", c'est-à-dire par des signes (des *indices* au sens de Peirce 1978: 138-166)³ indiquant et authentifiant une réalité autre, échappant à tout jamais. Dans *Le manifeste du surréalisme*, Breton conçoit le merveilleux comme évoluant en fonction des époques et participant d'une "sorte de révélation générale dont le détail seul parvient". Il cite, en guise d'exemple les "ruines romantiques" ou "le mannequin moderne", qui relèvent justement d'indices de réalités non abordables par la raison (Breton 1996: 26). En particulier, dans *Nadja*, les personnages renvoient à des êtres réels qui eux-mêmes renvoient à un monde encore inconnu. Ainsi, le "je" personnage-narrateur-auteur joue le rôle d'un "fantôme" (N: 11), qui pointe vers un être inatteignable. Les événements ont aussi le statut de "signaux" (N: 19-20) indexant la réalité. L'écriture, enfin, est un indice qui témoigne de la rencontre avec Nadja: tout comme l'écriture automatique, on est face à un texte qui a pour objectif premier d'attester une expérience vitale participant d'une logique subconsciente.

Ce récit faiblement narratif se place ainsi du côté de l'accidentel et de l'indiciel et non du côté de l'intentionnel et de l'intelligible. En même temps, c'est un récit de vie avec une implication forte d'intérêts humains et participe d'une littérature qui cherche à coïncider avec la vie.

³ Au sujet de l'importance des indices dans l'imaginaire surréaliste de Breton, voir Ruffa 2009: 34-43, 158-187.

Dans *Nadja*, Breton fait aussi appel à d'autres types de récit, comme la *fable*. A la fin de la séquence narrative dominante (N: 161), il insère en italique un fait divers tiré d'un journal. A l'opposé du récit dans lequel il prend place, ce segment a un degré de narrativité très élevé. Il tisse un lien causal fort entre le nœud – réception par l'opérateur d'un télégraphe sans fil, d'un message énigmatique d'un avion en détresse – et le dénouement – l'opérateur localise l'avion au large d'une île lointaine en décryptant les circonstances d'envoi du message. En outre, le personnage représenté (l'opérateur) agit intentionnellement. Enfin et surtout, l'agir humain est expliqué. Breton accompagne le récit d'une évaluation qui confère au segment narratif une portée symbolique: il présente le journal comme "ce qui suffira toujours à donner de mes nouvelles". Il établit ainsi un lien entre l'aventure de l'aviateur et la sienne, fournissant une clé pour lire sa rencontre avec Nadja. N'est-ce pas Breton lui-même cet aviateur qui entreprend un voyage d'exploration en terre inconnue, qui risque de se perdre et qui, par les traces qu'il laisse, peut être retrouvé? Le message énigmatique transmis par télégraphie sans fil peut bien être rapproché de l'écriture énigmatique de Breton dont les circonstances de production demandent à être décryptées pour que l'enjeu vital du texte soit saisi et partagé.

Par ce fait divers, Breton figure également l'imaginaire qui sous-tend les rencontres successives dont fait état le "je". L'aventure de l'aviateur et les aventures du "je" relèvent d'un voyage d'exploration, la rencontre vitale avec Nadja étant par ailleurs explicitement assimilée à un "voyage [...] au pays des pièges" (N: 113). Les deux aventures ont une importance vitale et un caractère périlleux; les deux aventures laissent des traces énigmatiques qui les attestent et qui restent indéchiffrables. Cependant, l'exploration de Breton a lieu dans la rue, "seul champ d'expérience véritable, à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère" (N: 113): elle culmine dans la découverte non pas d'une île, mais de Nadja, l'"âme errante" (N: 71) qui "n'aimait qu'être dans la rue" (N: 113).

Finalement, dans *Nadja*, Breton exploite la séquence narrative à deux niveaux au moins. Sur le plan autobiographique, le récit, par sa logique indicielle, se caractérise par une implication forte d'intérêts humains attestant la véracité de l'expérience et par un lien causal entre les événements, qui est faible et qui ne s'établit qu'a posteriori, indépendamment de la volonté du personnage-narrateur-auteur. Sur le plan symbolique, en revanche, le récit est proche de la fable, d'un récit explicatif proposant une leçon de vie. Doué d'un gradient narratif très élevé, il il-

lustre la nature indicielle de l'expérience surréaliste et en dévoile les imaginaires qui la nourrissent: l'imaginaire du voyage d'exploration et du merveilleux.

4. L'activité paranoïaque-critique de Dalí, une machine narrative

Dalí conçoit le récit surréaliste tout autrement. Ses textes sont régis par une logique analogique qui relie ce qui en principe s'oppose et qui fait appel à un imaginaire alchimique. Le Catalan ouvre ainsi des pistes de réflexion originales au sein du groupe surréaliste.

L'intérêt de Dalí pour le récit coïncide avec l'élaboration de l'"activité paranoïaque-critique", dès 1929-1930. A ce moment, le Catalan conçoit un type de regard qui permet de matérialiser les fantasmes en s'inspirant de la vision interprétative du paranoïaque. Tel que redéfini par Dalí, le paranoïaque parvient à voir ce qu'il désire au niveau subconscient en projetant automatiquement l'idée obsédante dans les contours des objets réels. Ainsi, une même forme peut renvoyer à des objets totalement différents, comme dans l'image multiple *Visage paranoïaque* (1931), qui peut renvoyer à un paysage africain, à un visage à la Picasso (selon Dalí), ou encore au visage de Sade (selon Breton) (Dalí 1931: 40). Ce type de regard est à la fois subjectif et objectif: il donne à voir les désirs subconscients du sujet mais il est aussi partageable car il s'inscrit dans les formes des objets. Or, pour Dalí, cette vision imaginative constitue le fondement d'une méthode de connaissance irrationnelle de la réalité, les objets se transformant en d'autres objets tout différents d'après les désirs subliminaux. En particulier, cette méthode implique deux moments: la découverte instantanée et automatique du fantasme qui est latent dans les contours de l'objet perçu; la mise en évidence progressive et rationnelle de l'analogie entre la forme du fantasme et la forme de l'objet.

Dans le domaine artistique, l'activité paranoïaque-critique s'appuie sur la transformation par analogie formelle et fait appel à de nombreuses techniques, comme l'"image multiple" en peinture et le "fondu enchaîné" au cinéma. Ainsi, dans *Un chien andalou*, par un jeu sur les changements d'échelle et par la prise en compte des contours des corps, les fourmis qui grouillent autour d'un trou au centre d'une main laissent la place au gros plan de l'aisselle d'une femme, qui à son tour se dissout dans un oursin et donne lieu finalement à la vision d'une main coupée autour de laquelle fourmillent des hommes et des femmes. La temporalité permet ici la mise en série d'images d'objets différents dont on révèle l'analogie.

Dans le domaine de l'écriture, l'activité paranoïaque-critique, par la durée temporelle de la phase d'objectivation du fantasme, devient au fil des années 1930 une machine qui produit des séquences narratives. La variété, la place et la fonction des récits au sein des textes est de plus en plus importante. Malgré leur diversité, tous se fondent sur la répétition d'un schéma ou d'un thème obsédant, ce qui permet l'établissement d'analogies entre les phénomènes les plus disparates. En outre, tous figurent une transformation à dimension cognitive s'inspirant de la transmutation alchimique.

4.1 Le modèle de la transmutation alchimique

Comme l'alchimie désigne un ensemble de pratiques et de théories complexes en constante évolution, on n'en retiendra ici que quelques traits permettant de définir l'imaginaire alchimique de Dalí.

Entendue comme une "métaphysique expérimentale", l'alchimie a deux composantes. D'une part, par sa dimension transcendantale, elle vise à une connaissance unitaire procédant d'une logique analogique. Elle suppose que toute chose est issue d'un principe unique, supérieur et garant d'une continuité entre les phénomènes les plus variés. Il y a ainsi correspondance entre le haut et le bas, entre la matière et l'esprit. D'autre part, l'alchimie est une pratique expérimentale qui prolonge la réflexion philosophique et qui permet la transformation des métaux vils en or par des processus de séparation et purification. Dans tous les cas, le but de l'alchimiste est de parvenir à la pierre philosophale, qui désigne à la fois la transmutation matérielle et spirituelle. Cet objectif n'est atteignable que par des initiés, se montrant disponibles face au monde et faisant preuve d'une pureté spirituelle.

Breton est le premier à exploiter cet imaginaire. Il se l'approprie en s'intéressant exclusivement à la dimension spirituelle de cette science occulte. En particulier, dans *Le second manifeste du surréalisme* (Breton 1996: 123-136), il ramène cette connaissance de type métaphysique à une connaissance de type psychologique, la pierre philosophale permettant le triomphe de l'imagination. Il mobilise aussi l'alchimie pour défendre l'écriture automatique qui montre ses faiblesses: les deux pratiques demandent une pureté spirituelle, d'où la nécessité de les occulter. Breton se réfère enfin à l'alchimie pour définir le stade d'avancement du surréalisme. Le mouvement est encore dans une phase préparatoire, de découverte d'images-indices qui désignent une réalité autre mais qui n'ont pas encore été déchiffrées.

Dalí exploite autrement l'imaginaire alchimique, en se référant au processus de transformation par analogie. Il s'en sert tout d'abord pour penser l'activité paranoïaque-critique. Ramenée à un plan psychologique, l'alchimie est notamment le principal modèle pour concevoir une méthode qui conduit au renouvellement des savoirs et qui transforme tout objet perçu selon la logique d'analogie entre le "bas" et le "haut".

Dans "L'âne pourri" (Dalí 2004: 153-158), son premier écrit manifestaire surréaliste, Dalí thématise la portée cognitive de l'activité paranoïaque-critique en mentionnant la transformation de l'âne pourri en nouvelles pierres précieuses. Il s'agit d'une image double, qui est prouvée verbalement. L'ordre de relation pourri/ net, ignorance/ connaissance est réitéré par une série de couple de mots et mis en évidence par des associations phoniques et étymologiques de termes déclenchant un processus transformationnel (Ruffa 2009: 232-233). Cette image double peut également être vérifiée visuellement car la pierre précieuse et l'âne pourri se ressemblent et se confondent par leur éclat. Une transmutation alchimique similaire est d'ailleurs figurée au cœur du frontispice conçu par le Catalan pour le *Second manifeste du surréalisme* de Breton. Dalí représente l'analogie, en termes d'éclat et de forme, entre un excrément et un diamant.

En 1930, l'intérêt de Dalí pour l'alchimie est sans doute en partie lié à la lecture du *Second Manifeste du surréalisme* de Breton ainsi qu'à une volonté d'être reconnu par les surréalistes. Cependant, Dalí retient l'idée de transformation alchimique, alors que Breton se réfère aux images-indices encore à déchiffrer de la phase préparatoire. Or, pour penser la transmutation des alchimistes et en particulier pour concevoir des mises en intrigue proposant des transformations alchimiques, Dalí semble surtout s'inspirer de trois écrivains qui lui sont familiers.

Dans *Là-bas* de Huysmans, Durtal propose une réflexion autour d'une esthétique qui combine les opposés — idéalisme et naturalisme — et qui permet la transformation de l'objet selon une logique analogique (Huysmans 1985: 27-41). *La crucifixion* de Mathaeus Grünewald est l'exemple de cette esthétique citée par le personnage: il s'agit d'"une divine abjection" dont les formes les plus abjectes du Christ conduisent à une transfiguration. L'"ignominie de la pourriture" permet de saisir la "céleste Supéressence", d'où un chef-d'œuvre qui, par excès de réalisme et d'idéalisme, parvient à "sublimiser la détresse infinie de l'âme". L'"idéalisme"

sans idéal prôné par Dalí (Dalí 2004: 158) est sans doute redevable de ce "naturalisme spiritualiste" (Huysmans 1985: 31) procédant par transmutation alchimique. La pataphysique de Jarry, faisant appel à l'alternance et à l'identité des contraires, mérite également d'être mentionnée. Ici, la transmutation se fait par un automatisme. Ainsi, le "bâton à physique", figure centrale de l'imaginaire de Jarry, est un engin mécanique et un personnage à la fois qui, en roulant perpétuellement sur ses extrémités, incarne l'identité des contraires ainsi que la somme des connaissances: "[...] il [le pataphysicien] est par toi [le bâton-à-physique] l'Antéchrist et Dieu aussi, cheval de l'Esprit, Moins-en-Plus, Moins-qui-est-Plus, [...]." (Jarry 2004: 537) Le dynamisme physique du bâton permet un dynamisme spirituel et rappelle le dynamisme de la croix décrite par Dalí dans "Honneur à l'objet" en 1936 (Dalí 2004: 280-285): la croix du Christ qui tourne sur elle-même est dé-sublimée, devenant une croix gammée, pour ensuite être re-sublimée en qualité d'objet surréaliste matérialisant la connaissance.

Mentionnons enfin Roussel qui, dans *Locus Solus*, figure une œuvre d'art créée automatiquement par transmutation d'un matériau vil. Dans le ch. II (Roussel 1998: 28-56), Canterel décrit la "hie", une machine qui, grâce au vent et au soleil, soulève des dents amassées sans ordre et les enfonce au sol de manière à construire une mosaïque géante représentant une scène pittoresque. Les dents cariées brunes, jaunes et bleues se transforment ainsi en la substance d'une œuvre d'art. Dalí est sans doute frappé par cet épisode car il le reprend mot à mot dans la *Lettre ouverte à Salvador Dalí* (Dalí 1966: 17-37). Sans citer sa source, il s'identifie à Canterel et, au moment d'introduire le passage du livre de Roussel, il se présente comme un "porc" qui avale toute sorte d'ignominie afin d'atteindre le sublime: la transmutation alchimique opérée par l'artiste est ici clairement désignée.

4.2 Des récits qui interrogent l'agir humain: la création de "mythes"

Dans les écrits surréalistes de Dalí, la transmutation alchimique devient un modèle pour construire des récits et s'opère par l'automatisme d'un regard de type paranoïaque qui crée des analogies. Le nœud et le dénouement renvoient au début et à la fin de la transformation. Cela s'accompagne d'une dé-sublimation (dans le nœud) et d'une re-sublimation de l'objet (dans le dénouement), ce qui conduit finalement à un savoir nouveau sur l'objet.

L'imaginaire alchimique nourrit d'abord les séquences descriptives de ses textes – comme dans le poème "Le grand masturbateur" de 1930 (Dalí 2004: 159-172) – pour devenir, au fil des années 1930, un schéma narratif permettant de concevoir des récits paranoïaques-critiques. L'examen de trois textes, rédigés par Dalí au long de la décennie, est révélateur à ce sujet.

Le poème "L'amour et la mémoire" de 1931 est de nature essentiellement explicative,⁴ mais il intègre une sous-séquence narrative qui relate une transformation de type alchimique conduisant à un savoir nouveau: la révélation d'un fantasme érotique.

Le texte se construit autour de l'opposition Gala/ ma sœur, qui est *présentée* (AM: 8-12), *expliquée* (AM: 13-24) et *évaluée* par une image conclusive (AM: 25-26). La femme de Dalí renvoie à l'"amour", entendu comme "la représentation pure et unique de [ses] désirs" (AM: 17). En revanche, sa sœur représente la "mémoire", qui confère à tout événement un temps psychologique. En d'autres termes, Dalí met en scène l'opposition entre le principe créateur qui est pur, immuable, en dehors de toute temporalité, et les créations qui, étant du côté de la durée psychologique, concrétisent le "devenir/ des représentations sentimentales" (AM: 16). C'est dans le volet lié à la mémoire dont la durée permet les transformations créatrices, que s'insère le récit de Guillaume Tell manipulant le pain (AM: 19-25), un objet à fonctionnement symbolique qui est ici activé et transmué.

En début de texte, le pain a d'emblée un halo fantasmatique: il est un objet à conquérir, situé dans un "endroit colonial" et qui engendre des analogies visuelles (AM: 5-6). En fin de texte, il fait l'objet d'une mise en intrigue qui, sur le plan symbolique, le met en mouvement et révèle le fantasme qui s'y cache. Le récit se construit autour d'un personnage qui grimpe sur un arbre avec le pain (nœud) et qui, atteignant le sommet, place l'objet dans un nid (dénouement). Or, la conquête de l'arbre pointe et révèle la conquête sexuelle d'une femme. Ce récit en indique un autre subconscient, et cela par analogie. L'ascension avec un pain, présentée comme une "scène indécente" (AM: 19), réitère le schéma de la rencontre entre un objet long et dur et un objet doux et rugueux, et renvoie ainsi au schéma de la pé-

⁴ D'après les types de séquences définis par Adam in *Les textes: types et prototypes* (Adam, 2008: 127-142). La séquence explicative se caractérise notamment par la volonté d'expliquer la raison d'un phénomène: elle se structure autour d'une question (pourquoi?) présentant un problème et d'une réponse (parce que) qui donne une explication.

nérotation sexuelle ("pain entouré par l'étoffe", AM: 19; "pain et sa ceinture d'étoffe", AM: 20; "pain fixé aux rugosités de l'écorce", AM: 24; "pain au milieu d'un nid", AM: 25). Les gestes du personnage ont aussi une valeur symbolique et désignent le coït ("le pain cogne" contre une branche, AM: 19; "contraction" de Guillaume Tell pour "enjamber une bosse", AM: 20; montée par "contractions saccadées et convulsives", AM: 22; montée avec la "tête en arrière/ renversée jusqu'à la rupture/ des muscles et des artères de la gorge", ce qui rappelle l'extase érotique, AM: 23; "élever le pain vers son cou", AM: 24; "place[r] le pain debout au milieu du nid", AM: 25).

Le récit de l'ascension de Guillaume Tell est aussi le récit d'une transformation alchimique qui permet l'objectivation d'un désir subliminal ainsi que la connaissance de celui-ci. Le pain, cet objet à portée morale (le fruit du travail) et religieuse (l'hostie sacrée) est d'abord dé-sublimé et ensuite re-sublimé. Dans le nœud, il devient un sexe masculin et, dans le dénouement, un œuf, la forme généralement attribuée à la pierre philosophale ainsi qu'au récipient dans lequel advient la transmutation. La sublimation alchimique est, par ailleurs, signifiée par le réseau sémantique de l'élévation ("ascension", AM: 21, 22, 23; "élever le pain", AM: 24), ainsi que par un personnage qui vit un état extatique (AM: 23-24), un état impliquant une transformation physique et mentale conduisant au savoir. A la fois érotique et spirituelle, l'extase illumine le personnage, dont le "visage [est] ébloui par le soleil couchant, les yeux furieux", et le rapproche du "furor divinus" des théories néoplatoniciennes, un emportement puissant d'origine divine et source de connaissance.

Finalement, ce récit met en cause la citation en exergue du poème "(Il y a des choses immobiles comme le pain)" (AM: 5), en conférant un dynamisme physique et psychique au pain en le transmuant.

Quelques années plus tard, Dalí consacre au mythe de Narcisse un tableau ainsi qu'un texte poétique combinant vers et prose. Cette œuvre de 1937 questionnant la frontière entre genres et aussi entre médias, a un statut particulier aux yeux du Catalan. Elle est la première à être obtenue "d'après l'application intégrale de la méthode paranoïaque-critique" (MN: I. 296). Elle propose par ailleurs une mise en intrigue originale de la transformation du Narcisse homme en Narcisse fleur. D'une part, le récit est placé au sein d'une séquence explicative. D'autre part, dans

le tableau et dans le poème, c'est la juxtaposition de séquences réitérant un ordre de relation obsédant, qui permet l'émergence progressive d'un récit.

Si la logique narrative joue un rôle important dans le poème – on finit par raconter l'histoire de Narcisse – le texte dans son ensemble a une nature essentiellement explicative. Une expression énigmatique – une phrase qui a deux significations différentes (syllepse) – est d'abord *présentée* au sein d'un dialogue entre deux pêcheurs s'interrogeant sur un garçon qui se regarde toute la journée dans la glace: "il a un oignon dans la tête" (MN: l. 29-32). Il y a ensuite *l'explication*. Premièrement, le double sens de la phrase est *explicité*: l'expression en catalan renvoie à la fois à la notion psychanalytique de "complexe" et à celle de bulbe qui peut fleurir (MN: l. 33-37). Deuxièmement, l'explication est *développée* afin d'en prouver sa justesse. Trois séquences se succèdent alors et révèlent la transformation de Narcisse homme en Narcisse fleur en réitérant de manière obsédante l'idée de "courbe du désir", un état physique (inclination du corps) et un état mental (inclination affective). On est, en effet, face au "dieu de la neige" qui "se met à fondre de désir" ayant la "tête penchée sur l'espace vertigineux des reflets" (séquence I, MN: l. 43-44), au groupe hétérosexuel dans "les fameuses poses de l'expectation préliminaire" (séquence II, MN: l. 72-5) et à Narcisse qui "se penche / sur le miroir obscur du lac" et dont le torse se fige "dans la courbe argentée et hypnotique de son désir" (séquence III, MN: l. 101-106). Certes, dans le poème, l'analogie formelle s'établissant entre les différents personnages évoqués, ne se donne pas à voir visuellement comme dans le tableau qui porte le même titre, mais elle est thématisée: la position courbée renvoyant au désir constitue le moteur de toute transformation. En outre, tout comme dans la toile, le dieu de la neige préfigure Narcisse. Les séquences I et III présentent notamment une structure analogue et sont de nature narrative, mettant en scène les trois moments de l'histoire: la situation initiale correspond au personnage qui découvre sa propre image et qui fond de désir; le nœud se crée lorsque le personnage disparaît et se perd dans sa propre image; le dénouement réside dans le surgissement d'un nouveau Narcisse. Dans la séquence I, la transformation est simplement annoncée sur le mode hypothétique et prise en charge par un énonciateur proposant sa propre interprétation ("on dirait que", MN: l. 56), alors que dans la séquence III, elle est réalisée.

La transformation du dieu de la neige et de Narcisse fait aussi appel à l'imaginaire alchimique. Dalí évoque le mouvement de dé-sublimation du corps par les expres-

sions "s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémentiels des minéraux" (MN: l. 96-7); "on dirait qu'avec la perte de sa divinité le haut plateau tout entier/ se vide,/ descend et s'écroule" (MN: l. 56-8); "son poids mort" (MN: l. 60); "Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique" (MN: l. 109); "Le corps de Narcisse se vide et se perd" (MN: l. 113); "Narcisse, tu perds ton corps [...] 'les débarcadères du sang'" (MN: l. 16-28). Il met ensuite en scène le mouvement de "re-sublimation" du corps par le surgissement de la fleur: "où percent déjà vers le ciel/ les jets d'eau artésiens de l'herbe/ et que montent,/ droites,/ tendres/ et dures,/ les innombrables lances florales/ des armées assourdissantes de la germination des narcisses." (MN: l. 64-71); "Il ne reste de lui / que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête [...] ce sera la fleur,/ le nouveau Narcisse,/ Gala –/ mon narcissse." (MN: l. 152-69). Le nouveau Narcisse issu de la métamorphose est une fleur blanche et elle émerge d'un œuf, le récipient dans lequel advient la transmutation.

Au cœur de ce dispositif qui conduit à la pierre philosophale, on n'est pas surpris de découvrir Dalí lui-même. Au centre du texte, dans la séquence II consacrée au groupe hétérosexuel, figure en effet un "Catalan". La forme de son dos suit une "pente", terme qui évoque à la fois une inclinaison physique et un penchant affectif (MN: l. 85-6). En outre, il possède dans le cerveau "une Pentecôte de chair" (MN : l. 86). Dalí, n'est-il pas justement celui qui, tel un alchimiste, est capable de concrétiser les idées les plus spirituelles? Au centre du tableau, on peut aussi reconnaître ce curieux personnage au "dos sérieux" (MN: l. 84), qui porte une barretina – la coiffe catalane d'un rouge vif habituelle à Dalí.

Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet, rédigé par Dalí entre 1932-1933, a une structure explicative tout à fait similaire au "Mythe de Narcisse". Il s'agit d'un essai auto-analytique en prose qui tourne autour de la présentation d'un phénomène énigmatique et de son explication. Dalí décrit d'abord le *caractère obsédant et énigmatique* que constitue pour lui le tableau de l'*Angélu* de Millet. Lorsqu'il voit le tableau, il en est troublé: le fantasme s'y est inscrit de façon latente et se manifeste dans la vie quotidienne à de multiples reprises: Dalí voit les figures de l'*Angélu* de manière obsédante dans les occasions les plus variées. Il y a ensuite *l'explication* de ces apparitions énigmatiques. En particulier, une explication est progressivement *développée* par l'analyse successive des épisodes réitérant l'apparition des figures de l'*Angélu* de Millet, ce qui débouche à *l'explicitation* du fantasme inscrit de manière latente dans le tableau. Dalí montre ainsi que ce qui se

cache dans le tableau est une histoire à trois phases figurant une mère-mante religieuse qui s'accouple avec son fils et qui le dévore. La femme de *l'Angélu*s est d'abord dans la pose de la mante avant l'accouplement; ensuite, elle s'accouple avec son fils (acte signalé, par exemple, par la fourche enfoncée dans la terre) et, enfin, elle le tue.

Comme dans *La Métamorphose de Narcisse*, Dalí reconstruit ici un fil temporel et rétablit les trois moments de la mise en intrigue – situation initiale, nœud et dénouement – en faisant succéder des séquences réitérant le schéma organisationnel propre au fantasme: ce schéma organisationnel est, dans les deux cas, un récit. On peut résumer comme suit, le parallélisme des deux œuvres de Dalí quant à la construction d'un récit:

Enigme	Explication	Résultat/Interprétation
Vision d'un fantasme qui reste latent	Révélation du fantasme → (séquences analogues)	Fantasme manifeste (qui prend la forme de récit/transformation alchimique)
<i>La métamorphose de Narcisse</i> , 1937 (tableau, texte: vers et prose) Vision de Narcisse	Séquences analogues →	Récit de la métamorphose de Narcisse
<i>Le mythe tragique de l'Angélu</i> s de Millet, 1932-33/1963 (prose) Vision de l'Angélu	Séquences analogues →	Récit de la femme mante religieuse qui dévore son fils

Dans *Le Mythe tragique de l'Angélu*s de Millet, l'imaginaire alchimique n'est pas directement mobilisé par Dalí. Cependant, il est sous-jacent au texte. Le contenu du tableau est d'abord dé-sublimé (Dalí 1963: 31-89) et ensuite re-sublimé (Dalí 1963: 89-97) d'après une logique analogique. L'œuvre ne renvoie plus à un sujet religieux (deux paysans en prière à l'heure de l'Angélu)s mais à un acte dévorateur d'une mère aux instincts ancestraux. *L'Angélu*s de Millet fait ensuite l'objet d'une re-sublimation et devient porteur d'un savoir nouveau. Le récit cannibale qui y est inscrit, est présenté comme la "variante maternelle du mythe immense et atroce de Saturne, d'Abraham, du Père Eternel avec Jésus-Christ" (Dalí 1963: 89), l'en-

semble de ces récits figurant des parents sacrifiant leur enfant. En particulier, comme l'indique le titre de l'essai, on est face à un "mythe" qui interroge l'agir humain et qui donne à connaître, sur le plan irrationnel, les relations mère-enfant et homme-femme, d'après les pulsions freudiennes de "vie-mort" et d'"amour-faim". En outre, l'adjectif "tragique" utilisé pour qualifier le mythe de l'*Angélu*s de Millet, rappelle le phénomène du "tragique" dans la Grèce archaïque, que Nietzsche a décrit (Nietzsche 1901; Nietzsche 1926; Nietzsche 1967) et auquel Dalí était bien familier. Le "tragique" est justement défini comme la combinaison dialectique des instincts apollinien et dionysiaque renvoyant à la beauté du rêve, à la clarté, à la sérénité d'une part et à l'ivresse orgiaque, aux forces obscures et à la souffrance originaire d'autre part. Par ailleurs, pour Nietzsche, l'instinct dionysiaque est vu comme premier, l'art apollinien n'étant qu'une "belle illusion" et un "masque" recouvrant les forces irrationnelles (Nietzsche 1901: 43-50, 222-223; Nietzsche 1967: 19). Or, l'*Angélu*s de Millet, par son contenu manifeste et latent, combine dialectiquement les deux instincts et place l'instinct dionysiaque au fondement de l'œuvre de Millet ainsi que du savoir dont celle-ci est porteuse. C'est en ce sens que le tableau de Millet peut être vu comme "tragique".

On constate finalement qu'au fil des années 30, l'activité paranoïaque-critique produit de plus en plus de fantasmes qui prennent la forme de "mythe", des récits des origines doués d'une logique causale très forte et ancrés dans une culture classique ou religieuse. Cependant, dans les récits mythiques de Dalí, la séquence narrative est intégrée dans une *séquence explicative* et les liens de cause à effet sont investis par la *logique de l'analogie*: le récit, englobé dans un texte explicatif, naît de la juxtaposition de séquences analogues, réitérant de manière obsédante le schème propre au fantasme. En outre, la culture classique ou religieuse à laquelle les récits de Dalí se réfèrent, est repensée. On est face à des mythes nouveaux porteurs d'un *savoir irrationnel, celui d'un subconscient qui opère des transformations alchimiques selon la logique analogique*. Les textes examinés mettent en effet en place de nouveaux mythes refaçonant les anciens et permettant de connaître autrement l'origine du sentiment identitaire, de la création artistique, de la relation homme-femme et mère-fils. Ces mythes ont aussi pour fonction d'expliquer l'extrême popularité d'un tableau (*L'Angélu*s de Millet), d'un mythe classique (le mythe de Narcisse), d'une légende dans l'imaginaire collectif (la légende de

Guillaume Tell) et renvoient à des constantes symboliques du langage subconscient.⁵

5. Deux façons d'innover la prose narrative

Tout comme Breton, Dalí explore les possibilités offertes par la mise en intrigue mais il suit un chemin expérimental qui lui est propre. Tout d'abord, il combine de manière consubstantielle la logique causale de la séquence narrative et la logique analogique propre au regard paranoïaque-critique. Il ne confère donc pas de rôle prépondérant au signe indiciel comme le fait Breton. En outre, si Breton se place plutôt du côté de l'autobiographie, chez Dalí la frontière entre récit factuel et récit fictionnel s'amenuise, le fantasme constituant l'unique réalité. Création fictionnelle préexistante et vécu personnel sont associés de manière indissociables afin de révéler un fantasme qui est à la fois subjectif et objectif. Relevons encore que Dalí ne s'intéresse pas au merveilleux et à l'imaginaire du voyage d'exploration prônés par Breton. Il accorde, en revanche, une place inédite à l'imaginaire alchimique qui devient à la fois un modèle narratif et un modèle créatif. Enfin, les récits surréalistes de Breton et Dalí tendent à créer une nouvelle mythologie car ils questionnent les origines de l'agir humain en renvoyant à une connaissance irrationnelle. Néanmoins, deux approches différentes sont à distinguer. Breton conçoit cette mythologie dans le présent du monde moderne car seul le présent permet cette vitalité créatrice capable d'une régénération radicale. Il prône une rupture absolue par rapport au passé, se rattachant à un discours de type avant-gardiste. Les rencontres dans la rue, la lecture des faits divers dans les journaux, etc. sont en effet considérées comme la source principale des mythes nouveaux. Quant à Dalí, faisant appel à un automatisme de la pensée d'emblée interprétatif, il réemploie tout élément du passé et du présent – de la mythologie classique à l'art pompier au vécu personnel – pour construire une nouvelle mythologie. Ses écrits se veulent atemporels, vivant en tout temps et ne pouvant donc pas se démoder.

Au-delà de ces spécificités, la prose narrative de Breton et de Dalí met en cause en profondeur deux dimensions essentielles du récit. Elle en réinvente la logique causale et temporelle en mobilisant des systèmes sémiotiques qui ne se fondent ni sur le raisonnement rationnel ni sur la linéarité temporelle. Elle s'ancre dans une lo-

⁵ Sur l'approche de Dalí des mythes et sa façon de les concevoir, voir Ruffa 2015 et Ruffa 2016.

gique indicielle pour Breton et dans une logique analogique pour Dalí, ce qui permet aux deux surréalistes de conférer une intelligibilité subconsciente et non rationnelle à l'agir humain.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (1996): *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel (2002): "Conditions et degré de narrativité d'un poème", in: *Degrés* 111. 1-26.
- Adam, Jean-Michel (2008): *La linguistique textuelle: introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: A. Colin.
- Adam, Jean-Michel / Revaz Françoise (1996): *L'analyse des récits*. Paris: Seuil.
- Breton, André (1998): *Nadja*. Paris: Gallimard. [1928] [cité comme N]
- Breton, André (1988): "Les vases communicants", in: *Oeuvres complètes*, t. II. Paris: Gallimard, 101-215. [1932]
- Breton, André (1996): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 9-60. [1924 et 1930]
- Dalí, Salvador (1931): *L'Amour et la mémoire*. Paris: Ed. Surréalistes. [cité comme AM]
- Dalí, Salvador (1931): "Communication : Visage paranoïaque", in: *Le surréalisme au service de la révolution* 3, 40.
- Dalí, Salvador (1936): "Honneur à l'objet !", in: *Cahiers d'art* 1-2. 1936, 53-9. Réédition in: Salvador Dalí: *Oui*. Paris: Denoël, 280-285.
- Dalí, Salvador (1937): *La Métamorphose de Narcisse*. Paris: Ed. surréalistes, 1937. Réédition in: Salvador Dalí (2004): *Oui*. Paris: Denoël, 296-301. [cité comme MN]
- Dalí, Salvador (1963): *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*. Paris: Pauvert. [rédigé en 1932-1933]
- Dalí, Salvador (1966): *Lettre ouverte à Salvador Dalí*. Paris: Albin Michel.
- Dalí, Salvador (2004): "L'âne pourri", in: *Oui*. Paris: Denoël, 153-158. [1930]
- Dalí, Salvador (2004): "Le grand Masturbateur", in: *Oui*. Paris: Denoël, 159-172. [1930]
- Huysmans, Joris-Karl (1985): *Là-bas*. Paris: Gallimard. [1891]

- Jarry, Alfred (2004): "César Antechrist", in: Jarry, Alfred: *Œuvres*. Paris: Robert Laffont. [1895]
- Molino, Jean / Lafhail-Molino, Raphaël (2003): *Homo fabulator: théorie et analyse du récit*. Montréal: Léméac.
- Nietzsche, Friedrich (1901): "L'origine de la tragédie", in: *Œuvres complètes*. J. Marnold / J. Morland (trad.), Paris: Mercure de France. [1872]
- Nietzsche, Friedrich (1926): *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci (Talete, Anassimandro, Eraclito, Parmenide, Anassagora)*. E. Sola (trad.). Milan: Athena.
- Nietzsche, Friedrich (1967): *Le Gai savoir*. P. Klossowski (trad.), Paris: Gallimard. [1882]
- Peirce, Charles S. (1978): *Ecrits sur le signe*. Textes rassemblés par G. Deledalle. Seuil: Paris.
- Roussel, Raymond (1998): *Locus Solus*. Paris: Gallimard. [1914]
- Ruffa, Astrid (2009): *Dali et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité "paranoïaque-critique" dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*. Dijon: Ed. les presses du réel.
- Ruffa, Astrid (2015): "Picasso, a Model Shaping Dalí's 'Spectral Surrealism': Towards New Mythologies", in: *Avant-garde Studies*, [<http://cdm16505.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p16505coll8/id/45>, 08.02.2018]
- Ruffa, Astrid (2016): "Salvador Dalí et ses 'mythes rebelles'", in: *Mélusine*. H. Béhar (dir.). [<http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2143>, 08.02.2018]
- Schaeffer, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- Zola, Emile (1971): *Le Roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion. [1880]