

Federico Palumbo

L'inspiration dans le Surréalisme.

Brève présentation d'arguments et procédés utilisés par

*Les artistes du Surréalisme pour s'inspirer.**

Centre d'Etude --Parc d'Etude et de Réflexion Punta de Vacas

Mai 2010 / Révision Décembre 2012 ¹

*** Traduction au français par François Giorgi à partir de la traduction espagnole de Paula Aiello, corrigée par Romina de Angelis octobre 2010 Décembre 2012.
Correction orthographique Véronique de Pons. (janvier 2015)**

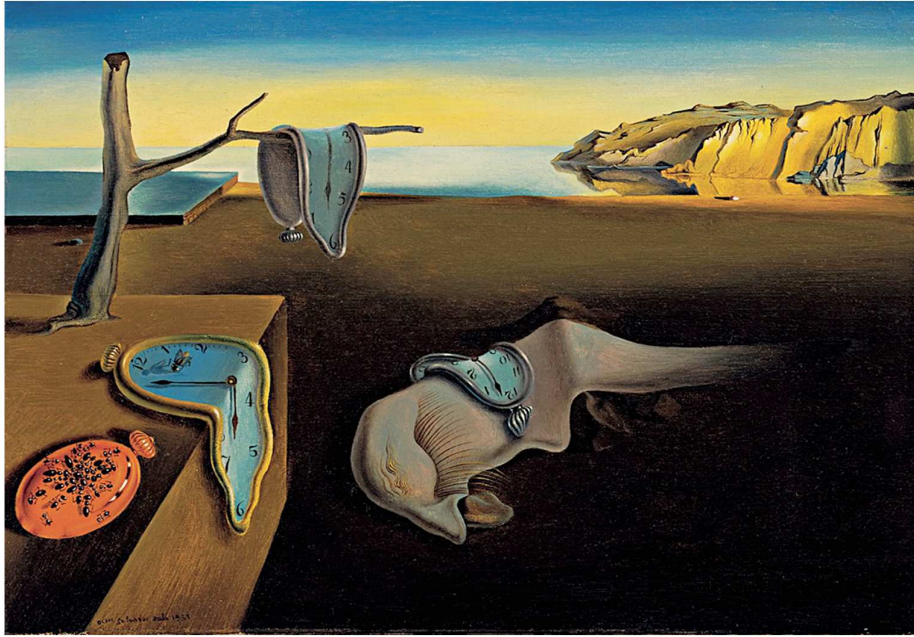
1 La révision de ce texte a été faite afin d'en faciliter l'accès à un large public n'ayant certainement que peu d'informations et d'expériences sur les travaux développés dans les parcs d'Etude et de Réflexion. Nous avons également approfondi quelques concepts présentés synthétiquement dans la première version. Un remerciement particulier à Hugo Novotny pour sa collaboration.



1



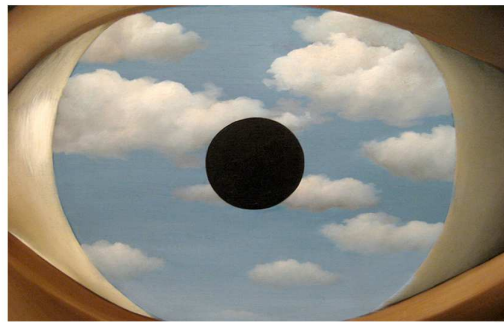
2



3

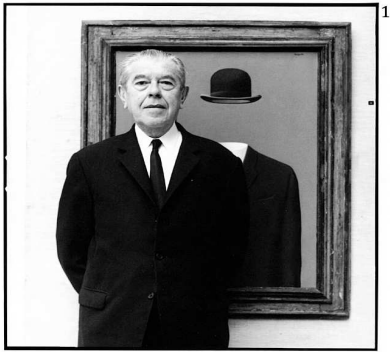


4



5

- 1- René Magritte, *La trahison des images* (1929). Dans cette œuvre, Magritte veut souligner la différence entre l'objet et sa représentation.
- 2- Salvador Dalí, *Le Téléphone blanc aphrodisiaque* (1936), exemple d'objet surréaliste.
- 3- Salvador Dalí, *La persistance de la mémoire* (1931).
- 4- Salvador Dalí, *L'enfant géopolitique montrant la naissance de l'homme nouveau* (1943).
- 5- René Magritte, *Le faux miroir* (1928).



1



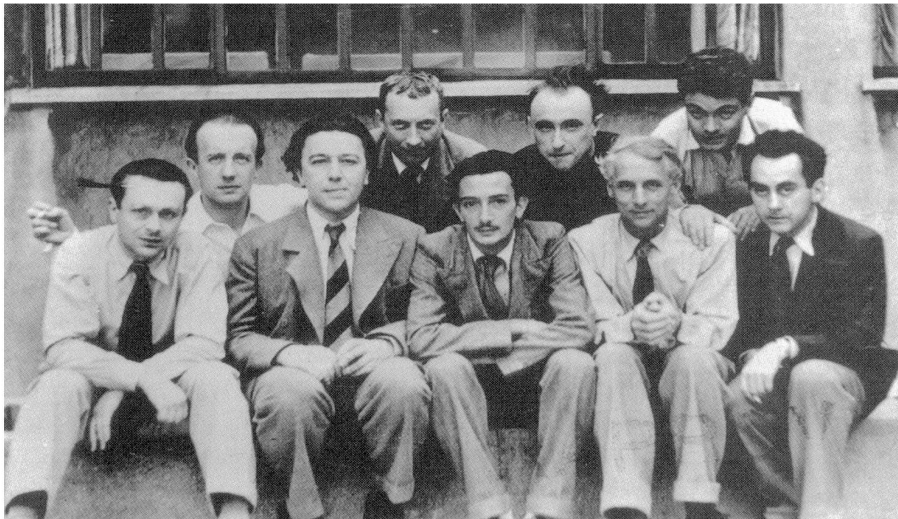
2



3



4



5

René Magritte

1- André Breton

2- Jean Miro

3- Salvador Dalí

4- De gauche à droite : Tristan Tzara, Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel et Man Ray (Paris 1933).

1



2

- 1- Marcel Duchamp, *Fontaine* (1913). Un exemple du Ready-made art du Dadaïsme.
 2- Giorgio De Chirico, *Chant d'amour*, (1914). Exemple du courant pictural Métaphysique.



1

2



3



4

- 1- Max Ernst, *Capricorne* (1948).
- 2- Joan Miro, *Le jardin* (1925).
- 3- Max Ernst, *L'éléphant Célèbes* (1921).
- 4- René Magritte, *Le temps perforé* (1938).

Index:

- Introduction
- Bref contexte
- Artistes et auteurs du Surréalisme
- Les arguments du Surréalisme
- Le rêve dans le Surréalisme
- L'Automatisme dans le Surréalisme
- La méthode paranoïaque-critique de Dalí
- Conclusions
- Annexe 1. Techniques
- Annexe 2. Fiches : Art Abstrait, Cubisme, Futurisme
- Résumé
- Synthèses
- Bibliographie

Introduction

Il y a une façon simple pour conclure que les états inspirés¹ sont un élément central dans le développement du surréalisme : intuitivement, face aux œuvres d'artistes comme Dali, Magritte et Miro, pour ne mentionner qu'eux, on se rend compte de l'action d'un espace et d'un temps hors du commun. Suite à l'étude des textes laissés par Breton et Ernst, autres surréalistes, nous aurons un cadre suffisamment clair pour comprendre comment le Surréalisme est un phare lumineux et une source d'inspiration grâce au contact avec le Profond².

Nous avons commencé cette étude en nous demandant : quels sont les techniques et procédés qu'utilisèrent les artistes du surréalisme pour parvenir aux états inspirés ?

Prenant contact avec l'œuvre surréaliste et ses idées, il nous apparut que l'étude seule de la technique n'était pas suffisante pour comprendre comment les états inspirés³ se présentaient, agissaient et se développaient. Nous ne nous référons pas à une inspiration générique mais à une configuration précise de la conscience qui survient dans des conditions extraordinaires. Il y a une différence entre une structure de conscience inspirée et l'inspiration au sens générique. Ce dernier terme est d'usage courant dans le langage et ne se réfère pas en général à un état de conscience précis, mais à un synonyme de créativité ou de génération d'idées. Par contre, "La conscience inspirée" s'inscrit à l'intérieur des états altérés de conscience, dans lesquels le fonctionnement normal et l'inter-régulation des appareils de conscience changent, avec pour conséquence l'altération du moi psychologique. Nous pourrions établir une distinction similaire entre la "folie", comprise comme quelque chose qui rompt la normalité, et la "folie" comme état pathologique.

Pour comprendre comment opèrent les artistes du Surréalisme, il est nécessaire de donner un cadre plus ample précisant le point de départ, les arguments d'inspiration, les procédés qui ont à voir, pour une part, avec le compromis de l'artiste mais sont aussi des processus qui vont au-delà de la technique. C'est pour cela que ce travail se concentre sur les arguments du Surréalisme et les procédés qui impliquent l'artiste.

Les techniques présentées synthétiquement à la fin de l'étude pourront être comprises comme faisant partie des procédés d'inspiration à condition que l'on puisse pénétrer les idées et les intentions de leurs auteurs, sinon elles pourraient apparaître comme des techniques étranges, sans que l'on comprenne comment elles opèrent en tant que point d'appui pour l'obtention des états inspirés.

2 "Le profond" (appelé aussi soi-même dans certains courants psychologiques contemporains), n'est pas exactement un contenu de conscience. La conscience peut parvenir au "profond" par un travail spécial d'internalisation. Dans cette internalisation, ce qui est toujours caché, couvert par le "bruit" de la conscience, fait irruption. C'est dans "le profond" que l'on rencontre les expériences des espaces et des temps sacrés. En d'autres termes, c'est dans le profond que l'on trouve la racine de toute mystique et de tout sentiment religieux. *Accès aux niveaux profonds*. Silo, *Notes de psychologie*. Editions Références. Paris 2010.

3 "La conscience inspirée est une structure globale, capable d'avoir des intuitions immédiates de la réalité. D'autre part, elle est apte à organiser des ensembles d'expériences et de prioriser des expressions qui peuvent se transmettre à travers la Philosophie, la Science, l'Art et la Mystique". *Conscience inspirée* Silo, Notes de psychologie.

Ce ne sont pas tant les techniques qui produisent des états altérés mais plutôt, les états inspirés qui s'expriment par l'intermédiaire des techniques et qui agissent comme point d'appui pour réalimenter l'inspiration.

Notre développement commence par une description synthétique du Surréalisme réalisée presque totalement avec les paroles des auteurs.

Le Surréalisme a inspiré de nombreux artistes et a pénétré divers domaines, donnant lieu à un grand nombre d'œuvres, de textes et d'interprétations. Aujourd'hui encore, le Surréalisme vit, installé dans la société, inspirant de nouvelles élaborations : dans le slogan "l'imagination au pouvoir" utilisé par les étudiants de 68, dans les mondes virtuels proposés par le cinéma de science-fiction, y compris en fournissant de la matière première dans le développement de la psychologie des profondeurs.

Nous avons concentré le travail sur les principaux textes élaborés par André Breton faisant référence principalement au premier cercle constitué à Paris autour des Manifestes du Surréalisme.

Dans le Premier Manifeste de 1924, nous trouvons de la main de Breton les grands alignements du Surréalisme. Suivra ensuite le second manifeste en 1930, et les "Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non" de 1942.

Bref contexte

Suite au sentiment de désillusion conséquent à la première guerre mondiale, le dadaïsme naquit de la réaction ironique, cynique et nihiliste de quelques artistes. Ce mouvement artistique caractérisé par un esprit anarchique contre les valeurs traditionnelles, contribua de façon importante à la naissance du Surréalisme.

Le massacre sans précédent de la guerre amena les dadaïstes à douter des valeurs de la société qui lui donnèrent origine et à démontrer que ces valeurs avaient échoué sur le plan moral. Leur réponse fut de mener la moquerie et la provocation à l'extrême pour secouer et arracher les gens à la corruption et à l'auto complaisance.

Une de leurs premières cibles fut l'institutionnalisation du monde de l'art, ses idées bourgeoises et son goût pour les valeurs du marché. Les dadaïstes furent délibérément contre les modèles reconnus de la beauté et exagérèrent le facteur hasard dans la création artistique.

L'activité du groupe était considérée plus importante que le travail individuel et les supports traditionnels, tels que la peinture et la sculpture furent abandonnés, au profit de techniques et de procédés de type collage, photomontage, le ready-made, où l'intérêt n'était centré ni sur les matériaux, ni sur l'habileté d'exécution. En littérature une forme d'expression fut la poésie non-sens.⁴

⁴ Extrait du Dictionnaire de l'Art du XX^{ème} Siècle, Ian Chilvers, Arturo Colorado Castellary, Oxford University Press, Editorial Complutense .S.A.

Dans le même temps, la peinture métaphysique avait créé les antécédents d'un style caractérisé par des images qui transmettent un air de mystère et d'hallucination qui peut être mis en lien avec la définition de métaphysique : quelque chose qui transcende la matière physique.

*Cet effet énigmatique s'obtient en partie en utilisant des perspectives et des lumières irréelles, en partie en adoptant une iconographie étrange et spécifique comme par exemple l'utilisation de mannequins de tailleur, de statues au lieu de figures humaines et, au travers de juxtapositions incongrues d'objets peints toutefois de façon réaliste et qui sera plus tard utilisé par quelques surréalistes*⁵.

La dimension onirique transmise par les œuvres des peintres métaphysiques trouvera une continuité dans les œuvres surréalistes.

Parmi les mouvements de l'époque avec lesquels le Surréalisme eut des résonances et des influences réciproques nous avons l'Art Abstrait, le Cubisme et le Futurisme dont une fiche synthétique se trouve dans l'annexe 2 à la fin de ce travail.

Les théories freudiennes qui à cette époque apparurent comme révolutionnaires jouèrent un rôle important pour le Surréalisme. Les rêves, révélateurs d'une réalité plus profonde prirent de l'importance en même temps que ces théories représentaient un argument de premier ordre dans la recherche de quelque chose qui aille au-delà du rationalisme régnant⁶.

Il convient de rappeler dans ce moment historique les événements qui marquèrent l'enceinte sociale et culturelle ; il y avait eu la récente guerre mondiale, la révolution russe, la guerre civile espagnole et l'avènement du fascisme en Europe. Événements déterminants qui à leur tour changèrent significativement la vie des artistes auxquels nous nous référons, allumant la lutte politique et amenant certains à l'exil⁷.

Artistes et auteurs du Surréalisme.

Breton Affirme : *"Les personnes suivantes ont fait profession de foi du SURREALISME ABSOLU : Louis Aragon, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Joseph Delteil, Robert Desnos, Paul Eluard, Emile Gérard, Georges Limbour, Georges Malkine, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret, Gaétan Picon, Philippe Soupault, Roger Vitrac"*⁸.

5 Extrait du Dictionnaire de l'Art du XX^{ème} Siècle, Op. Cit.

6 " L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison". (Breton 1924 page 20).

"Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et, nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens et de tout le reste". (Breton 1930 page 135).

7 Federico Garcia Lorca, représentant du groupe d'intellectuels parmi lequel se fonde le surréalisme, ami de Buñuel et de Dali, est assassiné le 19 Août 1936 par ordre du gouverneur de Grenade.

8 Breton 1924 page 31

Parmi différents artistes qui adhèrent postérieurement au Surréalisme, j'ai choisi pour cette étude : Luis Buñuel, Juan Miro, René Magritte, Max Ernst, Man Ray, Jean Arp, André Masson et Yves Tanguy.

Salvador Dali s'approcha du mouvement en 1930 mais fut accusé de poursuivre des intérêts exclusivement privés et commerciaux. Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Paul Klee et Pablo Picasso eurent de fortes affinités avec le Surréalisme, cependant aucun d'entre eux n'adhéra formellement au mouvement.

Les Arguments du Surréalisme.

Nous trouvons les premiers éléments théoriques du Surréalisme ⁹ dans le Manifeste de 1924 : Breton souligne les limites de l'état de veille ¹⁰ et il fait l'éloge du sommeil comme révélateur d'une réalité profonde. Le Surréalisme représente le dépassement de cette contradiction apparente : *je crois à la résolution future de ces deux états [...] en une sorte de réalité absolue, de surréalité si l'on peut ainsi dire* ¹¹.

De cette approximation dérive une des deux grandes sources d'inspiration des surréalistes : le rêve amplement présent dans les techniques et l'iconographie du surréalisme. L'autre grande source d'inspiration est l'automatisme comprise comme activité mécanique qui tend à exclure la subjectivité et qui est développée dans divers procédés. Sur le rêve et l'automatisme nous reviendrons dessus de façon brève.

Le Surréalisme se retrouve aussi chez des artistes qui ne basent pas leurs travaux sur l'automatisme ou sur les états de l'infra-veille. C'est le cas de Magritte qui se caractérise par des représentations réalistes, parfois ambiguës qui mettent le spectateur devant des Kōans ¹² visuels.

Dans les productions de Magritte se manifeste une dimension qui déstabilise la relation entre la perception et la représentation qui peuvent être comprises comme la frontière entre le monde et la conscience. Dans le Surréalisme, un concept similaire s'exprime en d'autres termes, dans la relation entre la "réalité" (niveau de veille) et le rêve (niveau de sommeil), l'activité surréaliste vise dans tous les cas à dépasser cette limite :

La perception et la représentation – qui semblent radicalement opposées pour le civilisé ou l'adulte - doivent être jugées comme les produits de dissociation d'une faculté unique, originale, qui rend compte de son image eidétique et de laquelle nous avons des vestiges, entre les primitifs et les enfants ¹³.

Lors d'une conférence donnée à Prague, Breton reconstruit le processus récent dans l'enceinte artistique parvenant jusqu'aux paradigmes proposés par le Surréalisme.

9 Terme qui s'appuie sur une définition de 1917 d'Apollinaire.

10 « je suis obligé de le considérer comme un phénomène d'interférence » (Breton 1924 page 22)

11 Breton 1924 page 23

12 Les Kōans sont des méditations Zen qui se basent sur des affirmations paradoxales : tu peux produire le son de deux mains, que l'on frappe l'une contre l'autre. Mais quel est le son d'une seule main ?

13 Breton 1938, p. 100.

... Par exemple, à l'époque moderne et jusqu'à ces dernières années, la peinture ne s'est préoccupée, quasi uniquement, que d'exprimer les relations manifestes qui existent entre la perception extérieure et le moi. L'expression de cette relation s'est trouvée de moins en moins suffisante, de plus en plus trompeuse, dans la mesure où sans cesser de tourner sur elle-même, il lui était de plus en plus interdit de prétendre que l'homme puisse amplifier et approfondir le système « perception-conscience ». En effet tel que cela se présentait alors, c'était un système fermé, à l'intérieur duquel s'étaient déjà épuisées depuis longtemps les plus intéressantes réactions de l'artiste et, cette extravagante préoccupation pour diviniser l'objet extérieur subsistait si peu, dont on observe la marque dans l'œuvre de nombreux grands peintres appelés "réalistes". En mécanisant au maximum le mode de représentation plastique, la photographie en termina définitivement avec ce système. La peinture, ne pouvant accepter la lutte avec la photographie, lutte dont la seule perspective ne pouvait amener qu'au découragement, dut battre en retraite et se protéger derrière l'impénétrable barrière de la nécessité d'exprimer visuellement la perception interne. Il ne faut pas omettre de dire qu'en adoptant cette attitude, la peinture se vit obligée de prendre possession d'un terrain en friche. Toutefois, il faut insister jusqu'à satiété et préciser que ce terrain d'exil était l'unique lieu vers lequel la peinture pouvait se diriger. Maintenant nous avons seulement besoin de savoir quelles étaient les promesses de cette terre et quelles sont, parmi celles-ci, celles qui ont été tenues depuis ce moment.

En vertu du fait évident que l'image de l'objet extérieur était mécaniquement captée avec des caractéristiques immédiatement semblables et satisfaisantes et de plus perfectible indéfiniment, la figuration de cet objet cessa d'être considérée comme une finalité pour le peintre. (Par rapport au cinématographe, la sculpture devait mener à terme une révolution analogue).

L'unique domaine que l'artiste pouvait explorer devint celui de la représentation mentale pure tel qu'on la comprend, c'est-à-dire au-delà du domaine de la perception véritable, sans pour autant qu'elle ne cesse d'être fondue dans le domaine de l'hallucination. Mais il convient de reconnaître que là, les séparations sont mal définies et que toute tentative de délimitation exacte se convertit en litige. L'important c'est le recours à la représentation mentale (en faisant abstraction de la présence physique de l'objet) qui offre, comme le disait Freud, « des sensations qui sont en relation avec des processus qui se développent dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes de l'appareil du psychisme ». Dans l'art, la recherche de ces sensations qui nécessairement se fait de plus en plus systématique, agit en faveur de l'abolition du moi¹⁴ sur le soi-même¹⁵ et tend à ce que le principe du plaisir prédomine de plus en plus clairement sur le principe de la réalité. Cette recherche conduit à libérer chaque fois plus l'impulsion des instincts, à abattre la barrière qui s'élève devant l'homme civilisé, barrière que les primitifs et les enfants ignorent. La portée d'une telle attitude est socialement incalculable, si nous tenons compte d'une part, de la transformation générale de la sensibilité (qui comporte la propagation des attaques psychiques aux éléments du système perception-conscience) et, d'autre part, de l'impossibilité de retour à l'état antérieur.

14 Dans le Surréalisme, du moins chez Breton, il y a une grande valeur, je dirais une culture, de ne pas faire l'ostentation du moi. Les surréalistes, pour Breton ne font rien d'autre que "copier un document" (Breton 1924 page 225). Cette version est aussi cohérente avec l'automatisme psychique, sur la base duquel on prétend la suspension du moi. Ce concept arrive jusqu'aux techniques plastiques où l'éloignement de l'auteur fait partie du procédé.

15 Le "soi-même" peut se comprendre comme le Profond

Ceci signifie-t-il que l'artiste est obligé de trouver les éléments de son intervention spécifique dans la perception interne et doit observer avec suspicion la réalité du monde extérieur ? Donner une réponse affirmative à cette question serait l'indice d'une grande pauvreté de pensée. Tant dans le domaine mental que dans le domaine physique on ne peut parler de « génération spontanée ».

Mis en forme : Police : Calibri,
11 pt

Les créations apparemment les plus libres des peintres surréalistes ne peuvent seulement naître, comme il est naturel, sans que l'artiste par l'intermédiaire d'opérations ne se réfère à « des vestiges visuels » provenant de la perception externe.¹⁶

Quelques définitions du Surréalisme données par des auteurs qui y adhèrent :

André Breton. Tout laisse à penser qu'il y a un certain point de l'esprit, 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 comme des contradictions. C'est en vain que nous chercherions dans l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de la détermination de ce point¹⁷.

Paul Eluard : Le Surréalisme, qui est un instrument de connaissance et pour cela même est un instrument tant de conquête que de défense, travaille pour sortir à la lumière la conscience de l'homme afin de réduire les différences qui existent entre les hommes¹⁸.

Marcel Raymond : Le Surréalisme, au sens ample, représente la tentative la plus récente de rompre avec les choses qui sont et de les substituer par d'autres, en pleine activité et en pleine genèse dont les contours flous s'inscrivent en filigrane dans le fond de l'être... Jamais en France une école de poètes n'avait confondu de la sorte et, très consciemment, le problème de la poésie et le problème crucial de l'être¹⁹.

Le rêve dans le Surréalisme.

On raconte que tous les jours, au moment d'aller dormir, Saint-Pol-Roux faisait accrocher à la porte de sa demeure à Camaret un écriteau où l'on pouvait lire : Le Poète Travaille.²⁰

Dans le premier manifeste Breton affirme :

-
- 16 Breton 1935 page 194, 195, 196)
 - 17 Breton 1930 p. 109
 - 18 Breton 1938, pp. 124-125
 - 19 Breton 1938 pp, 124-125
 - 20 Breton 1924, p.23

*C'est à juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible en effet que cette part considérable de l'activité psychique (puisque, au moins de la naissance de l'homme à sa mort, la pensée ne présente aucune solution de continuité, la somme des moments de rêve, au point de vue du temps, à ne considérer même que le rêve pur, celui du sommeil, n'est pas inférieur à la somme des moments de la réalité, bornons-nous à dire : des moments de veille) ait encore si peu retenu l'attention. L'extrême différence d'importance, de gravité, que représentent pour l'observateur ordinaire les événements de veille et ceux du sommeil, a toujours été pour m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul déterminant du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé : cet espoir ferme, ce souci. Il a l'illusion de continuer quelque chose qui en vaut la peine. Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. Et pas plus qu'elle, en général, il ne porte conseil.*²¹

Il continue avec quelques réflexions et questions que nous synthétisons ainsi :

- Le rêve a apparemment une organisation ou une structure.
- De même que dans la veille, la représentation fragmentaire du rêve dépend des lacunes de la mémoire.
- Cette représentation est coordonnée par la "volonté".
- Alors qu'en veille on donne une certitude. Ne peut-on donner une certitude au rêve ?
- Le rêve ne peut-il être appliqué à résoudre les questions fondamentales de la vie ?
- Revenons encore une fois à l'état de veille, je suis obligé de le considérer comme un phénomène d'interférence. En veille apparaissent des lapsus et des interprétations erronées et il semble que l'esprit se limite à obéir au rêve.
- Dans le rêve tout est facile et attractif, spontané.
- Lorsque l'on parvient à avoir conscience du rêve dans toute son intégrité, convient-il d'espérer que ces mystères dévoilés nous offrent la vision d'un Mystère majeur ?

Pour terminer en affirmant : *"Je crois en la future harmonisation de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire"*²².

Ils prennent du rêve soit son côté désinhibé, soit sa capacité de présenter des images allégoriques "condensées" pour représenter graduellement de multiples signifiants.

²¹ Breton 1924, pp 20-21.

²² Breton 1924 page 24

Quant au répertoire technique de l'inspiration nous trouvons d'une part de simples annotations ou d'autre part des dessins de rêves. Dali raconte qu'il s'habitua à se réveiller au milieu de la nuit pour profiter des images du sommeil comme un élément d'inspiration, ou d'amplifier les périodes de sommeil au moyen de somnifère afin d'augmenter la quantité de rêves ²³. Il s'exerçait aussi au traînage d'éléments de l'état de sommeil dans la veille, cherchant des points d'appui dans les conduites (voir le tréfonds délirant de Dali) comme l'exaltation d'images suggestives et hypnagogiques jusqu'à parvenir à des états d'autohypnose et de transe ²⁴.

Selon Breton, les techniques d'automatisme en général se basent sur une prédisposition à un état réceptif qui correspond plus au sommeil qu'à la veille lucide.

L'automatisme dans le Surréalisme.

Breton parlait ainsi du Surréalisme : « *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. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*

[...] Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie ²⁵».

Les techniques d'automatisme ont pris en considération différentes formes artistiques : l'écriture, la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma. De nombreuses variantes et moyens existent, s'appuyant souvent sur des procédés fortuits, parfois mettant en jeu l'artiste.

Prenant comme point de départ les associations automatiques que Freud avait utilisées dans l'analyse pour interpréter les rêves, Breton et Soupault furent les premiers à développer "l'écriture automatique" comme technique surréaliste automatique qui s'étendit après aux autres arts. *... j'étais encore très intéressé par Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherchait à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par la suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée [...] A la fin du premier jour, nous pouvions nous lire une cinquantaine de pages obtenues par ce moyen et commencer à comparer nos résultats.²⁶* (Breton 1924 page 34)

23 Dali 1954-1964, p.35-36.

24 Dans la psychologie officielle on considère la transe comme " un état de dissociation de la conscience, caractérisé par la suspension de tout mouvement volontaire et par l'existence de certaines activités automatiques". Dictionnaire encyclopédique de la Psyché. B. Szekely. Ed. Claridad. Buenos Aires, 1975

25 Breton 1924, p.31.

26 Breton 1924, p. 29

Dans un article intitulé, "Entrée des médiums" Breton écrit :

*« En 1919, j'avais fixé mon attention sur des phrases plus ou moins partielles, qui dans une solitude complète et m'approchant du sommeil, se font perceptibles à l'esprit sans qu'il soit possible de découvrir une détermination préliminaire. Ces phrases magnifiquement imaginées et de syntaxe parfaitement correcte, m'apparurent comme des éléments poétiques de premier ordre. Au début je me limitais à m'en souvenir. Plus tard, avec Soupault nous pensions à reproduire volontairement en nous, l'état depuis lequel elles se généraient »*²⁷. (Breton 1922)

Breton et Soupault décrivent un des procédés qu'ils utilisent : l'un des deux écrit des phrases rapidement et l'autre les lit rapidement de façon à obtenir seulement une compréhension confuse.

Dans le premier manifeste nous lisons :

« Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même.

Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez.

Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire.

La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à votre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser.

*Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception »*²⁸

Breton suggère un truc à utiliser chaque fois que le flux libre s'interrompt, à savoir, choisir à l'avance une lettre, par exemple le 'L' que l'on pourrait utiliser en l'écrivant comme première lettre d'un mot qui rapidement apparaîtrait et instantanément permettrait de reprendre le flux.

Le terme écriture automatique est suggéré dans les études du psychologue Janet à propos de certaines pratiques spirites ²⁹, mais Breton exclut une connexion avec le spiritisme ³⁰. De toute façon, en faisant une petite digression, nous pouvons établir quelques corrélations entre l'écriture automatique du surréalisme, l'écriture automatique du spiritisme et en général l'automatisme de certaines techniques mystiques : dans tous ces cas le moi est réduit à une activité mécanique, l'attention se réduit à une opération qui par mécanicité finit par se développer involontairement, une espèce de piège qui "distrait" le moi.

27 Breton 1922.

28 Breton page 142-143)

29 Soupault 1924 page 145

30 En ce qui me concerne, je ne veux pas admettre qu'il existe une quelconque communication entre les vivants et les morts". (Breton 1922 page 276)

En réduisant l'activité du moi à l'activité mécanique, la structure du psychisme s'altère et se produisent ces états de dissociation où l'écriture opère automatiquement. Dans le spiritisme et diverses techniques chamaniques, le texte ou le dessin qui en résulte est attribué à des entités externes, dans le surréalisme ils sont attribués à des contenus qui appartiennent à une profondeur qui va au-delà du moi.

Dans de nombreuses pratiques mystiques, on retrouve des opérations similaires qui se basent sur les automatismes : les automatismes du mouvement (danse), les verbalisations (mantras), la respiration (prière du cœur) ou certaines opérations attentionnelles (méditations avec des mandalas). Un état de dissociation ou plus exactement une suspension ou annulation du moi, dépendent de l'intérêt à développer de telles pratiques, des circonstances dans lesquelles on opère et de la profondeur du travail. Dans tous les cas, le moi ne contrôle pas le psychisme et, les associations et les images qui en dérivent, restent qui se maintiennent dans la mémoire ou qui se forment comme objet, ont souvent un caractère extraordinaire et profondément inspirateur.

Le déplacement du moi et la substitution par d'autres entités peuvent être vérifiés dans les cultes mentionnés et même dans les courants spirites les plus récents. Dans ceux-ci, le "médium" en transe est saisi par une entité spirituelle qui se substitue à la personnalité habituelle. [...] Le déplacement du moi peut ne pas être complet dans la transe du spiritisme ou dans l'hypnose, comme on en voit un exemple dans ce qu'on appelle "l'écriture automatique" qui s'effectue sans difficulté, même si l'attention du sujet est dirigée alors sur une conversation ou sur d'autres activités. Nous trouvons fréquemment cette dissociation dans la "cryptographie", dans laquelle la main dessine tandis que le sujet est engagé de manière très concentrée dans une conversation téléphonique.³¹

L'état passif auquel fait référence Breton, souvent recherché dans les moments qui précèdent ou suivent le sommeil, admet la suspension de certains mécanismes de conscience, et depuis où activer un automatisme psychique peut être plus facile.

Breton se réfère à l'automatisme psychique pur comme : *une source qu'il ne s'agit que d'aller prospecter en soi-même assez loin et dont on ne saurait prétendre diriger le cours sans être assuré de la voir aussitôt se tarir* ». ³²

C'est Breton lui-même qui nous mène à faire la relation avec les états inspirés : *"la voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés."* ³³

31 " Notes de Psychologie Silo. Pages 295,296

32 Le Surréalisme dans ses œuvres vives. Breton 1953 page 281

33 Breton 1924 page 61.

On doit à Marx Ernst un grand travail d'adaptation de l'écriture automatique aux différents arts plastiques. *« Au début ce ne fut pas facile ni pour le peintre ni pour le sculpteur de trouver les procédés propres de l'écriture automatique et de les adapter à leurs techniques d'expression, qui leur permettent d'atteindre l'objectivité poétique c'est-à-dire exclure du procédé générateur de l'œuvre d'art, la raison, le goût et la volonté consciente. [...] On prouva que, plus on agençait les éléments arbitrairement plus était certaine une réinterprétation totale ou partielle des choses à travers les étincelles de la poésie. [...] Le seul fait de se trouver ensemble dans une seconde réalité différente et non moins absurde (une machine à coudre), dans un lieu où les deux doivent se sentir dépayés (table de dissection), une réalité aux contours précis, dont la détermination semble définitivement établie, comme (un parapluie), perd sa définition naturelle et son identité ; à travers une valeur relative il dépasse son faux absolutisme et acquiert un absolutisme nouveau, vrai et poétique : le parapluie et la machine à coudre s'accouple. Cet exemple, réellement simple, révèle le mécanisme du procédé. La transmutation totale sera mise en évidence de façon inévitable comme conséquence d'une action pure similaire à celle du coït au moment même où la coïncidence de deux réalités, en apparence incompatibles dans un plan qui de toute évidence ne leur correspond pas, crée les conditions nécessaires. »*³⁴

*“Le processus semi-automatique, dans une plus grande mesure intensifie les facultés visionnaires du peintre et marque plus la représentation créée que son intervention consciente et active [...] le procédé du frottage ³⁵ se base sur l'intensification de la sensibilité des facultés spirituelles avec les moyens techniques adéquats. Il exclut toutes formes de contrôle mental conscient (raison, goût moral) et restreint extrêmement la partie active de celui qui jusqu'à présent se désignait avec le nom de l'auteur de l'œuvre”.*³⁶

Dans le dessin automatique, la main de l'artiste bouge librement évitant tous types de contrôle ; dans le développement de l'œuvre, l'artiste procède en cherchant une suggestion des formes représentées. C'est à André Masson que l'on doit le développement du dessin automatique, puis à Joan Miro. Salvador Dali et Pablo Picasso adoptèrent cette technique.

Dans les différentes techniques de l'automatisme, nous trouvons des procédés qui dans une certaine mesure prévoient une participation de l'artiste, et d'autres qui se basent sur le hasard (du coup de pinceau, de la forme qu'acquièrent les matériaux exposés à différents traitements) laissant à l'artiste des tâches pratiques limitées.

- Décider de la matière avec laquelle on travaille et des techniques de développement.
- Obtenir l'inspiration des traits formés au hasard pour compléter l'œuvre (si c'est nécessaire) cherchant souvent une suggestion déstabilisante de la perception “normale”.

En ces termes, les mécanismes fortuits avec lesquels une œuvre est produite, contribuent à l'effacement de l'activité de l'artiste qui procède par voies indirectes.

34 Ernst 1934 page 8-9

35 A la fin de cette étude est jointe une brève description de certaines techniques adoptées par les Surréalistes.

36 Ernst 1936 page 10

La méthode critique-paranoïaque de Dali.

C'est une méthode inventée par Salvador Dali, qui consiste à la participation de l'artiste dans un état paranoïaque qu'il définit ainsi : *"méthode spontanée, irrationnelle, qui se base sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes"*.³⁷

La paranoïa, selon Dali, est une maladie mentale chronique, dont la symptomatologie la plus caractéristique consiste dans des désillusions systématiques, avec ou sans hallucinations des sens. Les désillusions peuvent prendre une forme de délire de grandeur, de persécution ou d'ambition.

"Au moyen de procédés clairement paranoïaques, il a été possible d'obtenir une image double, c'est-à-dire, la représentation d'un objet et, sans la moindre modification figurative ou anatomique, qu'elle soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent, cette dernière représentation étant exempte de toute type de déformation ou d'anormalité qui puisse révéler la présence de certain traitement.

L'obtention de cette image double a été possible grâce à la violence de la pensée paranoïaque, qui a su être utilisée avec astuce et habileté pour la quantité nécessaire de prétextes et de coïncidences, etc. et dont on a pu tirer profit pour faire apparaître la seconde image qui dans ce cas occupe la place de l'idée obsessive.

L'image double (disons par exemple, l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme) peut se prolonger par la poursuite du processus paranoïaque, et l'existence d'une autre idée obsessive suffit pour qu'apparaisse une troisième image (l'image d'un lion) et ainsi de suite successivement afflue un nombre d'images qui est uniquement limité par le niveau de la capacité de la pensée paranoïaque."³⁸

Les montres molles de Dali, sont en ce sens l'image double du fromage camembert. Dali fait référence à une ambiguïté possible dans toute perception qui agit sur l'activité structurante de la conscience déstabilisée et rendue confuse au moyen d'un procédé paranoïaque.

Dali recrée méthodiquement le délire onirique, donnant aussi subsistance à toute l'atmosphère du rêve dans l'état de veille.

Avant d'aller dormir, il essayait de fixer la toile pour que le sommeil lui apporte l'inspiration. Le matin, la première opération était justement de former les images du sommeil. Parfois pendant le sommeil, il se levait pour aller voir la toile. Pendant de longues journées, assis devant le chevalet, il fixait la toile comme un médium afin de voir surgir les éléments de son imagination... des images qui parfois tardaient des heures à se présenter.

37 Breton 1935 p. 196
38 Breton 1935 pp. 196-197

La méthode paranoïaque critique se compose de deux moments.

Paranoïaque, lorsqu'il s'agit d'un état réceptif, ou une sorte d'autosuggestion profonde qui produit une espèce de transe ³⁹ cherchant à altérer la veille, amplifiant les éléments oniriques latents.

Critique, lorsqu'il s'agit de donner une forme à l'état paranoïaque au moyen de "rationalisations" qui lui permettent de former, grâce à une haute technique de réalisation, les images suggestives de la paranoïa. Le moment critique consiste dans l'interprétation et dans la restitution, la plus directe et impersonnelle possible des phénomènes délirants. Ce qui se traduit dans l'orthodoxie de la technique de la peinture (précision du dessin, orthogonalité de l'espace) combinée au délire des objets.

L'ambition de Dali, dans le domaine de la peinture, est de matérialiser avec une précision maniaque, les images irrationnelles qu'il obtient, des images qui échappent aux explications des systèmes d'intuition logique et des mécanismes rationnels.

Dans la conception de Dali, l'automatisme surréaliste révèle une réalité différente, alors que la méthode critique-paranoïaque explore et organise une telle réalité.

Le caractère détraqué de Dali n'est pas seulement un masque extravagant mais une condition qui le lie à son délire paranoïaque.

Dali semble entrer dans des états altérés et semble se mouvoir entre inspiration et délire, il semble prendre les signaux de la maladie mentale pour accéder aux "visions" suggestives et paradoxales. Dans le premier manifeste ⁴⁰, Breton affirme "*N'est-ce pas la peur de la folie qui nous oblige à abaisser la bannière de l'imagination ?*". ⁴¹ *

Dali est un grand expérimentateur, sur un chemin tortueux et parfois obscur, avec des appels divers à la mystique et à l'alchimie, et de grandes doses d'excentricité. Les idéaux d'une liberté transcendante – proposés par le surréalisme-, semblent passer au second plan par rapport à l'obsession de la paranoïa. En d'autres termes, il s'écarte du Dessein des idéaux de liberté des conditionnements et se relègue à la paranoïa, donnant un espace aux manifestations les plus curieuses du moi, des situations qui peuvent être lues dans la fameuse réponse de Dali à un journaliste : "*Le Surréalisme c'est moi*".

39 Peut-être sommes-nous loin de ce qui se passe dans la transe hypnotique : "le sujet intériorise profondément les suggestions de l'opérateur, amenant la représentation de la voix au "lieu" occupé normalement par le moi habituel. Bien sûr, pour être "pris" par l'opérateur, le sujet doit se mettre dans un état réceptif de "foi" et suivre sans douter les instructions reçues. Notes de Psychologie, Silo page 295.

40 Breton 1924 page 17

41* voire page suivante.

Considérations finales

En m'intéressant aux procédés qu'utilisaient pour s'inspirer, certains écrivains et artistes, un paragraphe du livre *"Le génie et la folie"* ⁴² de Lombroso m'impacta : *« Beaucoup pour méditer se mettent artificiellement dans un état de demi-congestion cérébrale, comme Pitt et Fox qui préparaient leur discours après un excès de liqueur, Paisiello qui composait caché sous une montagne de couvertures, Milton et Descartes qui s'enveloppaient la tête avec du lin, Bossuet qui se retirait dans une chambre froide, la tête couverte de torchons chauds, Cujas qui travaillait étendu à plat ventre sur le tapis. On dit de Leibnitz qu'il méditait horizontalement, vu que cette position corporelle lui était nécessaire pour l'activité de la pensée. Thomas et Rossinot composaient en étant dans leur lit. Rousseau méditait la tête nue en plein midi. Tous ces moyens sont instinctifs, ils augmentent momentanément la circulation sanguine de la tête aux dépens de celle des membres ».*

À l'exclusion de l'alcool comme moyen d'inspiration, la relation entre déstabilisation physique et inspiration m'intéressait. Je suis parvenu à ce texte après une sorte de "réaction", jamais diagnostiquée mais peut-être causée par une intoxication alimentaire, qui me produisit comme unique symptôme, un grand flux de sang à la tête pendant deux heures. Lors du premier examen médical, il n'y eut pas de résultats clairs mais, après différentes analyses faites à intervalles distants, le médecin conclut que j'étais parfaitement sain, même au-dessus de la moyenne. Le bilan concluait par "un épisode de fièvre dans le visage". Je me mis à faire des recherches sur cet étrange épisode et je parvins à Lombroso, qui n'avait rien à voir avec mon inflammation, mais avec *l'augmentation momentanée de la circulation sanguine dans la tête*.

Plus récemment, j'ai commencé à étudier comment les artistes et les écrivains s'inspiraient, entre autres : Caravage, Allan Poe, Dali, et ensuite Breton. De là, la conclusion que le Surréalisme méritait une étude systématique.

41* Le binôme, inspiration et folie encouragea de nombreuses études, entre autres celles de C. Lombroso : dans *Génie et Folie* (Le génie et la folie), Hoepli, 1877, chapitre II "Physiologie des hommes de génie et analogie avec la folie", il affirme *"Il n'y a rien de plus semblable qu'un fou pendant sa crise et un homme de génie qui médite et concrétise ses concepts"*. Parmi les diverses études de Lombroso nous trouvons dans *Nouvelles études sur les génies*, 1902, un compte rendu intéressant de cas extraordinaires. Parmi ceux-ci, le cas Swedenborg (personnalité estimée chez les surréalistes) qui "en plus d'avoir des hallucinations astrales, avait de véritables prémonitions et de véritables vision à distance".

Dans la prémisses de Ciel et Enfers de Swedenborg, éditions Méditerranée, 1988, page 29, nous trouvons une affirmation intéressante : *"Après avoir eu des visions, j'écrivais avec une grande vélocité, il affirmait lui-même qu'il utilisait une sorte d'écriture automatique"*.

Dans *Le mythe tragique de « L'angélus »* de Millet, (écrit entre 1932 et 1935 publié seulement en 1963 du fait de la perte du manuscrit), Dali présente une interprétation insolite du tableau de Millet, affirmant que ce tableau lui envoyait des "pulsions de mort". Plus tard, on découvrit suite à une radiographie, que dans un premier temps, Millet avait peint, entre les deux paysans qui prient, un cercueil d'enfant.

Dans le second Manifeste du Surréalisme, Breton lance une invitation amplement argumentée : "Je considère, que défendre la connaissance profonde de ces sciences que sont l'astrologie, parmi les plus anciennes si discréditées de nos jours par beaucoup de gens, et la métaphysique (spécialement lorsqu'il s'agit de la cryptie) parmi les modernes, est d'un intérêt majeur. il s'agit de pénétrer seulement ces sciences avec la plus petite méfiance possible, et pour cela il suffit, tant dans l'une que dans l'autre, d'avoir une idée exacte et positive du calcul de probabilités" (Manifeste du Surréalisme, A. Breton).

42 *Génie et Folie* (Le génie et la folie), C. Lombroso, Hoepli, 1877

Le Surréalisme a eu une composante politique importante que nous n'avons pas esquissée, car cela nous aurait amené hors de l'intérêt fixé. Cette brève étude n'a touché que les aspects en lien avec les procédés pour entrer dans les états inspirés. Pour une compréhension plus ample de ce mouvement artistique nous recommandons la bibliographie ci-jointe.

Le thème des "restes" qui se maintiennent après de tels états inspirés, mérite une réflexion spéciale. Nous parlons de restes car l'accès aux états inspirés empêche le fonctionnement normal du "moi", et comme Silo l'affirme : *nous ne pouvons pas parler de ce monde parce que nous n'en avons pas de registre pendant l'élimination du moi, nous pouvons seulement compter avec des réminiscences de ce monde comme nous le contait Platon dans ses mythes.*⁴³

Si d'une part, ce sont les "restes perceptuels" ou réminiscences de mémoires ceux qui permettent de former, de traduire dans des œuvres le contact avec le Profond, certains procédés du Surréalisme cherchent à produire une traduction qui se forme directement dans la matière, puis transformée en une œuvre par la maestria artistique.

43 Notes de psychologie, Silo pp

Annexe 1 : Techniques

“Tous les efforts techniques du Surréalisme, depuis le début jusqu’à ce moment, ont consisté à multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes de l’enceinte mentale”.

44

Le Surréalisme, en plus de l’écriture automatique, emploie dans l’œuvre de nombreux artistes un ample répertoire de techniques, dont nous rapportons ici quelques exemples.

Le cadavre exquis

Ceci consistait pour les artistes à composer une phrase ou un dessin, ensemble avec d’autres personnes, sans que personne ne sache ce que les autres avaient fait : la première personne dessine sur la partie supérieure de la feuille, puis plie celle-ci en laissant une ligne dessinée, ainsi la personne suivante sait d’où elle doit reprendre le dessin, et ainsi successivement.

Coulage

On verse un matériau solide fondu (métal, cire) dans de l’eau froide, le tout se solidifiant instantanément créant des formes fortuites.

Frottage

On appuie un support de papier ou de toile sur une superficie rugueuse comme du bois, de la pierre, du tissu, des feuilles, etc. puis on frotte avec des crayons ou d’autres instruments.

Egouttage

Ça consiste à parsemer ou faire tomber goutte à goutte la couleur sur la toile, de telle sorte que les images qui se forment sur le support soient dues de façon prédominante au hasard.

Décalcomanies

Faire adhérer différents matériaux et ornements préalablement peints qui une fois enlevés laissent une marque.

Grattage

Râper la partie la plus superficielle de la pellicule picturale une fois sèche. Ainsi l’effet final est hasardeux.

Collage :

Consiste à coller sur un support des fragments de papier, de journaux, de carton et d’autres matériaux.

Rayon graphie.

Le papier photographique était mis en contact avec les objets les plus divers, c’est-à-dire, exposé à la lumière.

Art abstrait.

Art qui ne représente pas de scène ou d'objet reconnaissable mais, au contraire, qui est constitué par des formes et des couleurs choisies pour leur pure valeur expressive. Beaucoup d'arts décoratifs peuvent être définis comme abstraits, mais normalement le terme se réfère au courant de peinture et sculpture moderne qui abandonne la traditionnelle conception européenne de l'art, comprise comme imitation de la nature. En ce sens, l'art abstrait naquit et conquiert une identité définitive pendant la décennie entre 1910 et 1920, et est considéré aujourd'hui, comme la forme de l'art caractéristique du XX^{ème} siècle.

Beaucoup d'exposants de ce type d'art préfèrent ne pas le définir avec l'adjectif "abstrait" (Arp, par exemple, le détestait et préférait "concret"), mais les alternatives qu'ils proposent, même si elles parfois sont plus précises, restent souvent lourdes, par exemple non-figuratif, non-représentatif, et non-objectif.

La prémisses esthétique de base de l'art abstrait, dont les caractéristiques formelles peuvent faire penser à une existence indépendante du contenu, existait bien avant l'arrivée du XX^{ème} siècle. En dernière instance, nous pourrions ramener l'idée à Platon qui, dans son dialogue *Le Philèbe* (350 avant J.C), fit dire à Socrate : « Pour moi, la beauté de la forme ne signifie pas la beauté comme celle des animaux et des tableaux... mais ce sont des lignes droites et circulaires, ainsi que des figures planes et des solides, formés par celles-ci au moyen de circonvolutions, de règles et de mesures des angles ; j'affirme qu'elles ne sont pas relativement belles comme d'autres choses, mais qu'elles sont éternelles et absolument belles .»

Cubisme

Terme qui définit le style pictural révolutionnaire créé par Braque et Picasso durant la période entre 1907 et 1914 et qui, postérieurement, fut appliqué à un mouvement plus ample, ayant pour centre Paris et de portée internationale, dans lequel leurs idées furent adoptées et adaptées par beaucoup d'autres artistes. Ces artistes étaient surtout des peintres mais l'idée et les motifs cubistes furent aussi appliqués en sculpture, dans les arts appliqués dans une moindre mesure et superficiellement, ainsi qu'occasionnellement dans l'architecture. Le cubisme fut un phénomène complexe mais, il était basé essentiellement sur le concept de Juan Gris (représentant principal, en plus des deux fondateurs), comme étant un mode nouveau de représenter le monde. Abandonnant l'idée d'un point de vue fixe qui avait dominé la peinture européenne pendant des siècles, les peintres cubistes se servirent de points de vue multiples, de telle façon que divers aspects d'un objet pouvaient être représentés dans le même tableau. Une telle fragmentation et réorganisation des formes signifiait qu'une peinture ne devait plus être vue comme une fenêtre à travers laquelle on voit une image du monde mais, plutôt, comme un objet physique sur lequel se crée une réponse subjective du monde. Ce nouveau point de vue eut une répercussion d'une importance de premier plan et John Golding décrit le cubisme comme « peut-être la plus importante et résolument la plus complète et radicale des révolutions artistiques après la Renaissance ». ⁴⁶

45 Extrait du Dictionnaire de l'art du XX^{ème} siècle, Ian Chilvers, Arturo Colorado, Castellary, Oxford University Press, Editorial Complutense S.A. Madrid 2001

46 idem.

Futurisme

Mouvement avant-gardiste italien, né en 1909 avec le Manifeste Futuriste publié par Marinetti et qui exaltait le dynamisme du monde moderne. Au commencement c'était un mouvement littéraire mais, la majeure partie de ses représentants les plus importants furent des peintres. Il toucha également la sculpture, l'architecture, la musique, le cinéma et la photographie. La première Guerre Mondiale marqua la fin de la force vitale de ce mouvement qui perdura cependant en Italie jusque dans la décade de 1930 et il eut une grande influence dans d'autres pays, particulièrement en Russie.

Résumé

L'étude traite des procédés et techniques adoptés par les surréalistes pour s'inspirer.

Le travail se concentre sur le premier cercle des artistes qui, autour des Manifestes de Breton, développèrent une riche investigation et production.

Les théories freudiennes eurent un rôle important pour le Surréalisme (grâce à celles-ci, les rêves assumèrent leur importance) constituant un important argument dans la recherche de quelque chose qui était au-delà de la logique et du rationalisme.

Dans le Manifeste de 1924, Breton trace les deux grandes lignes directrices à travers lesquelles se développaient de multiples techniques : le rêve et l'automatisme.

Dans le Surréalisme par exemple, dans le Kōan de Magritte, nous pouvons trouver des indices d'une réflexion sur la relation entre perception et représentation, réflexion qui vise à les déstabiliser en faveur d'une nouvelle dimension.

Le rêve est considéré comme une grande source d'inspiration et trouve de grands espaces dans les modalités créatives des artistes de ce mouvement.

Le Surréalisme est proposé comme un niveau de dépassement du dualisme sommeil-veille.

L'automatisme accomplit la fonction de remplacer la rationalité, comme le définit Breton : *“Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison”*.

L'automatisme se développe en un premier temps comme l'écriture automatique dont Breton lui-même nous donne d'amples descriptions, puis cette technique se transfère aux autres arts, créant une multitude de techniques et dont certaines d'entre elles se basent sur des procédés fortuits.

Le hasard de la composition artistique est la structuration de l'artiste, du moi.

Dali définit ainsi sa méthode critique-paranoïaque :

« L'automatisme surréaliste révèle une réalité différente, alors que la méthode paranoïaque-critique explore et organise cette réalité. »

Le moment paranoïaque et le moment critique constituent pour Dali deux moments de la création. Si le premier (paranoïa) consiste dans un état de pseudo médiumnité qui sert de base à l'inspiration, le second (critique) constitue le moment où il faut donner une forme avec une technique très élevée, à l'état paranoïaque, à travers des “rationalisations” qui lui permettent de former les images suggestives perçues.

L'obsession, comme forme pour atteindre l'inspiration, semble être le dessein central de Dali. Le résultat sera un grand égo.

A la fin de cette monographie on ajoute une brève description de quelques techniques adoptées par les surréalistes.

Synthèse.

Cette étude naît à la fin du processus disciplinaire. Pendant la discipline j'ai rencontré différents thèmes intéressants que j'aurais aimé approfondir d'une façon spéciale et que je me suis proposé d'organiser en terminant le processus. Un de ces thèmes était les procédés que les écrivains et artistes utilisaient pour s'inspirer, et un paragraphe du livre "Le génie et la folie"⁴⁷ de Lombroso me toucha :

"Beaucoup pour méditer se mettent artificiellement dans un état de demi-congestion cérébrale, comme Pitt et Fox qui préparaient leur discours après un excès de liqueur, Paisiello qui composait caché sous une montagne de couvertures, Milton et Descartes qui s'enveloppaient la tête avec du lin, Bossuet qui se retirait dans une chambre froide, la tête couverte de torchons chauds, Cujas qui travaillait étendu à plat ventre sur le tapis. On dit de Leibnitz qu'il méditait horizontalement, vu que cette position corporelle lui était nécessaire pour l'activité de la pensée. Thomas et Rossinot composaient en étant dans leur lit. Rousseau méditait la tête nue en plein midi. Tous ces moyens sont instinctifs, ils augmentent momentanément la circulation sanguine de la tête aux dépens de celle des membres». À l'exclusion de l'alcool comme moyen d'inspiration, la relation entre déstabilisation physique et inspiration m'intéressait. Je suis parvenu à ce texte après une sorte de "réaction", jamais diagnostiquée mais peut-être causée par une intoxication alimentaire, qui me produisit comme unique symptôme, un grand flux de sang à la tête pendant deux heures. Lors du premier examen médical, il n'y eut pas de résultats clairs mais, après différentes analyses faites à intervalles distants, le médecin conclut que j'étais parfaitement sain, même au-dessus de la moyenne. Le bilan concluait par "un épisode de fièvre dans le visage". Je me mis à faire des recherches sur cet étrange épisode et je parvins à Lombroso, qui n'avait rien à voir avec mon inflammation, mais avec l'augmentation momentanée de la circulation sanguine dans la tête, des éléments dont je n'ai rien pu tirer jusqu'à ce moment-là.

Plus récemment, j'ai commencé à étudier comment les artistes et les écrivains s'inspiraient, entre autres : Caravage, Allan Poe, Dali, et ensuite Breton. De là, la conclusion que le Surréalisme méritait une étude systématique.

Dans Psychologie IV⁴⁸ il est mentionné que l'Art est une enceinte d'expression de la Conscience Inspirée, son approfondissement peut être utile pour nourrir l'intéressant ensemble humain qui se dédie à ces études et travaux.

Une définition précise de l'étude :

47 Génie et Folie (Le Génie et la Folie), C Lombroso, Hoepli, 1877.

48 Psychologie IV est le dernier exposé compilé dans Notes de Psychologie, Silo, Edition Références. France.

L'objet d'étude : L'inspiration dans le Surréalisme. Techniques et procédés utilisés par les artistes du Surréalisme pour trouver l'inspiration.

Intérêt : Approfondissement de la compréhension de la Conscience Inspirée au moyen d'une étude spécifique qui met en évidence les procédés et les techniques qui contribuent à la Conscience Inspirée dans l'art.

Point de vue : La conscience inspirée est une expérience vaste, elle se présente occasionnellement dans la vie quotidienne, lorsque l'on tombe amoureux, etc. Ces manifestations spontanées requièrent une préparation, afin que, par leur répétition on puisse comprendre les causes et la structure. La recherche de cet état d'inspiration trouve un grand développement dans les arts comme dans la mystique.

Conclusion :

Dans le Surréalisme, nous trouvons un ensemble d'idées et de procédés pour trouver l'inspiration et qui visent à l'annulation du moi. Les "restes" de tels états se forment dans l'œuvre artistique grâce à de multiples procédés.

Bibliographie citée dans le texte.

Breton1922 : Article *L'entrée des médiums- Littérature n.6*, Novembre 1922, réédité dans les Œuvres complètes, André Breton, Gallimard, Paris 1988.

Breton1924 : *Le Manifeste du Surréalisme*, publié dans :Manifiesto del Surrealismo , André Breton, Edition Terramar , Argentine 2006.

Breton1930 : *Second manifeste du Surréalisme*, publié dans :Manifiesto del Surrealismo , André Breton, Edition Terramar , Argentine 2006.

Breton1953 : *Du Surréalisme dans ses œuvres vives*, publié dans :Manifiesto del Surrealismo , André Breton, Edition Terramar , Argentine 2006.

Breton1935: *Situation surréaliste de l'objet*, publié dans : Manifiesto del Surréalismo, André Breton, Edition Terramar , Argentine 2006.

Breton1938: *Dictionnaire du surréalisme*, André Breton, Losada, Argentine, 2007.

Ernst 1934 : *Was ist surrealismus*, Max Ernst extrait du Surréalisme, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Tachen (Uta Grosenick), Germany, 2006.

Ernst 1936 : *Au-delà de la peinture*, Max Ernst extrait du Surréalisme, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Tachen (Uta Grosenick), Germany, 2006.

Soupault 1936 : *Profils perdus*, P. Soupault, Mercure de France, Paris, 1936.

Dali 1952-1964 : *Journal d'un génie*, publié dans un Journal d'un génie, S. Dali, Tusquets, Espagne, 2003.

Lombroso C, Génie et Folie (Le génie et la Folie), Hoepli, Italie 1877.

Dictionnaire de l'Art du XX^{ème} siècle, Ian Chilvers, Arturo Colorado Castellary, Oxford University Press, Editorial Complutense S.A. Madrid, 2001.