GUY ROSOLATO
Le Regard: pour abolir et pour élire

Le regard se centre. Il se détourne de ce qui est à sa portée. Il n'en peut mais du reste. L'attention, par lui, s'applique et se fixe. Alors que l'écoute ne peut se soustraire aux sons qui l'envahissent, venant de toutes les directions, traversant les obstacles qui s'imposent par leur opacité, la vue, par un simple mouvement des paupières, s'abolit avec les perceptions et s'efface elle-même. Si l'enfant reçoit des stimulations auditives bien avant celles des yeux, dès le ventre de sa mère, il apprend d'abord à distinguer leurs valeurs signifiantes, préalables à celles de la vision[1].

Voir. Entendre

On peut opposer à la passivité de l'ouïe, l'activité de la vue, à condition de tempérer cette distinction par l'évident dynamisme de l'écoute, surtout si l'on tient compte, au-delà des premières communications corporelles et gestuelles, du fait que l'acquisition du langage passe essentiellement par l'audition.

On pourrait donc dire que la vue est spécialement contrôlée comme moyen de défense, mais qu'elle donne d'un seul coup une multitude d'informations situées dans le champ visuel. L'enfant qui joue à cache-cache exerce cette rapidité du virage, par une découverte globale et immédiate.

Ce pouvoir s'affirme d'abord dans l'organisation des images mentales (et des signifiants de démarcation correspondants) ainsi que pour la prévalence évidente du visuel dans les rêves. L'activité onirique est à ce titre une récupération vitale par cette mise en forme des désirs et par leur contrôle au cours du sommeil réparateur, avec, en même temps, une acceptation de leurs visées les plus intimes.

1. Cf. J. Mehler, E. Dupoux, *Naître humain*, éd. Odile Jacob, 1990.

De plus, cette opposition se retrouve à propos des hallucinations acoustico-verbales qui sont plus fréquentes dans les psychoses que les hallucinations visuelles[2], dans la mesure même où les sons et les mots sont plus insolites, puisqu'ils peuvent venir d'un espace postérieur au corps, non saisi par la vue, qu'ils s'imposent sans retrait possible et qu'ils se chargent du sens convoyé par la parole d'autrui. La vue, à l'inverse, qui peut se détourner, retrouve à volonté l'objet dans l'espace, comme un repère matériel et même tangible, alors que les sons fluctuent, s'atténuent et disparaissent sans laisser de traces autres que dans la mémoire. Les phobies des enfants relatives à l'obscurité trouvent leurs racines dans cette différence.

Ce tableau contrasté que j'expose répond à l'opposition que fait Freud des représentations de choses (spécialement liées au refoulement et à l'inconscient) et des représentations de mots, opposition qui correspond à celle des signifiants analogiques (de démarcation, comme je les appelle) et des signifiants digitaux.

On comprend que cette immédiateté du visible est fascinante et qu'elle peut entretenir une *illusion* de saisie complète, dans l'instant, de l'objet dans son être, par sa seule présence repérée, retrouvée. Il semblerait que toute contemplation devienne superflue tant la rencontre et la découverte s'imposent intensément. Cette immutabilité matérielle reçue par la vue laisse croire qu'il suffit de la localiser pour se libérer de la durée faite d'attentes et de retours. Cette évidence directe prend dans certaines circonstances la force d'une illumination et l'éclat du merveilleux.

Nous retrouvons ces distinctions, souvent massivement affrontées, dans le jeu perceptuel esthétique. Ainsi les arts visuels se séparent-ils de la musique, et ceux qui naissent de la lecture, des lettres, doivent-ils être cernés par rapport aux précédents.

Lire est certes l'affaire des yeux. La suite des mots impose sans doute une durée mais en même temps la matérialité de l'écrit concrétisée avec le livre: on le tient, on le manie, et aujourd'hui, à la différence des œuvres visuelles, toujours rares, n'importe qui peut le posséder, l'utiliser à sa guise, y revenir à son gré. Et les images que le texte distille sont, contrairement à celles que la musique suggère, d'une grande précision, dépendant des descriptions que les mots réalisent. Même leur expansion de sens prend pour appui une signification directe, qui peut être étroite et triviale, à partir de quoi s'établit la cohésion métonymique, nécessaire pour être rompue afin de donner accès à la charge métaphorique.

Et s'il y a lecture musicale muette, avec une partition, pouvant évoquer à ceux qui en ont l'expérience toutes les richesses de l'œuvre, en aucun cas elle ne remplace l'audition, avec ses particularités interprétatives qui font la qualité propre et irremplaçable de la musique. Alors

2. Cf. mon texte: «Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps», dans *Éléments de l'interprétation*, Gallimard, 1985.

que la lecture des mots se suffit à elle-même pour créer un monde bien défini: sur l'exploration visuelle du texte se greffent des images mentales impérieuses dont on ne peut se défaire.

Lire c'est abolir pendant le temps de cette activité le quotidien et le monde ambiant; c'est élire les pensées et les représentations qui surgissent avec leur évidence. On voit un nouvel univers foisonnant qui s'impose à un regard intérieur qu'entretiennent les signifiants.

Le surréalisme dans un éclair

Le surréalisme s'est avancé sur cette crête entre le visuel et l'auditif. On sait combien la musique a été tenue à l'écart, n'inspirant guère d'ouvrages, à cause des goûts personnels de Breton, a-t-on dit, qui allait jusqu'à déconseiller, ou interdire, l'assistance à des concerts, mais probablement aussi à cause de cette affinité plus générale pour l'apparition instantanée de l'émerveillement. Breton déclarait dans *Le Surréalisme et la peinture*, en ouverture, qu'aux divers degrés des sensations visuelles «correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expresion musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés — il fait grand jour — à ma contemplation silencieuse»[3].

Il est vrai que la rencontre imprévue, de personnes, de femmes, lors d'errance dans Paris, la découverte d'objets insolites, venaient répondre en absolu poétique à l'esprit aux aguets. Et d'une manière plus spécifique la rupture métaphorique était, dans le cours de la pensée, l'efflorescence signifiante même et l'apparition de la *beauté convulsive* comme une densification spastique et visuelle, perceptive ou mentale. Cette illumination appelée, provoquée pour faire irruption, doit, me semble-t-il, être tenue pour une des aspirations fondamentales du surréalisme.

Dans cette quête portée à toutes les pérégrinations où émergent les surprises de l'inconscient et du hasard objectif le regard offre une prise fulgurante. Une manifestation de la pensée «magique» est continuellement attendue, non seulement comme une réduction des cogitations rationnelles, pour laisser surgir l'inconnu, mais aussi comme un pouvoir

3. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 1.

prémonitoire, de «divination» pourrait-on dire, plus pour exalter la révélation à venir que pour quelque espoir mystique.

Il est donc question d'une *condensation* extemporanée où l'objet prend valeur de son apparition même. Cela implique une prescience, ou une attente orientée qui devient quasi un pressentiment. Ce visage qui se révèle était celui-là même qu'une longue préparation faisait espérer. Cet objet découvert était l'aboutissement de cette recherche obscure.

Il en découle l'exigence d'une sûreté du regard qui suppose quelque infaillibilité. Là se joignent, sans réflexion, immédiatement, les deux mouvements pour abolir et pour élire. Cette rapidité condamne ici et admire là. La peinture offre un champ fécond pour ces choix qui ont donné au surréalisme son esthétique par ses prises de position tranchées montrant sans ambages ses visées. Le regard fixe alors toute l'illusion de l'immédiateté: Tanguy, Max Ernst, Dali, Miro, Masson, Magritte, Lam, au premier coup d'œil affirment leur surréalisme. Mais Chirico, après quelques années ne peut plus être reconnu dans cette appartenance. Quant aux influences, on peut les observer, flagrantes chez Delvaux, et ailleurs, souvent fort loin ou à dose infinitésimale.

Breton et ses amis ont toujours tenu à délimiter le champ du surréalisme, de manière à abolir toute confusion, en précisant les objectifs du groupe: il était alors indispensable de bien les définir, de compter ceux qui y adhéraient et de montrer du doigt ou d'écarter ceux qui s'en éloignaient ou qui se situaient aux antipodes.

La peinture a été un domaine privilégié où l'automatisme qui crée des rêves s'impose à *première vue*. L'illusion est massivement convoquée à cette prise de l'instant, à cette apparition. Elle agit également en abolissant tout détournement, toute paresse et lenteur qui reviennent aux habitudes picturales anciennes. On ne voit plus le monde ambiant, happé que l'on est par le tableau. On ne voit plus les maîtres caducs. On se convainc d'avoir immédiatement reçu le choc et l'éclair qui éblouissent et aveuglent. Et comme si le temps n'avait rien à y faire le regard porte une cécité qui est aussi une jouissance à tenir à sa portée un *inconnu*, où se garde le secret, non défini, insaisissable, mais là, dans le regard même, celui que l'expansion lancée des souvenirs et de la contemplation peut conduire à d'autres découvertes. Élire ces images présentes c'est aussi abolir dans l'instant tout un cheminement, profond et virtuel, qui appartient à un travail inconscient. On ne voit pas autre chose, mais on devine sourdement que plus tard, un jour, un détail patent, présent dans la vue dès le premier regard, prendra un sens éclatant, flagrant et incroyable. Tout tableau contient un pouvoir de cécité qui s'élance vers l'inconnu des découvertes. Et le surréalisme, plus qu'en toute autre activité picturale, mise sur ce mystère, jeté à la figure, et donc le dévoilant, pour que le leurre tourne à faire fausse route, notre secret reconduit en nous-mêmes. Tout se passe comme si le

représentant ce que le surréalisme abhorre: ce furent, on s'en souvient, Barrès, A. France, et Loti, Paul Bourget, Claudel.

Ces condamnations n'allaient pas sans violence provoquant d'ailleurs des rétorsions lors des remaniements dans les alliances: le pamphlet contre A. France, en 1924, «Un cadavre», qui fit scandale, se retourne contre Breton en 1930, après «l'épuration» qu'il a menée dans le *Second manifeste du surréalisme*; on suppute sa mort; il est à son tour le cadavre pour ses anciens amis, dont Vitrac, Limbour, Michel Leiris, Queneau, Desnos, Prévert auxquels se joignait G. Bataille.

Je ne rappelle ces faits que pour souligner l'extrême intransigeance des jugements, leur vivacité dans le retournement, dans le renversement des alliances, pour aboutir à une opération majeure: *l'exclusion*. En retirant à certains êtres la faveur qu'on leur portait, jusqu'à les «vouer aux gémonies» (cette exposition des cadavres), on en vient à une conclusion logique: il faut ne plus les voir, faire disparaître les corps avant que la pourriture ne soit intolérable, les *perdre de vue*. Nous atteignons ici un mécanisme majeur dans la vie des groupes, dans les luttes pour le pouvoir: mettre à l'écart (en accusant l'autre de se singulariser d'une manière inadmissible pour la cohésion collective), isoler, ou veiller à une ségrégation, exclure, équivaut à *faire disparaître* ou, en d'autres termes, à *tuer*. Cette pratique, localisée dans la destitution visuelle, qui joue des «cadavres», implique nécessairement sous ses formes indirectes la mort. Elle se rattache à l'action communautaire qui se reconstitue par le recours à une victime émissaire. Quant à l'importance de cette question je renverrai à mon livre sur le sacrifice[7]. Cette expérience a sans doute permis à Breton d'atteindre une *perspicacité* politique qui lui a fait dénoncer, sans réserve, et avant bien d'autres, les procès de Moscou, au moment même où ils avaient lieu[8], en 1936. Les communistes l'attaqueront après la guerre pour cette raison et parce qu'il était parti en Amérique en 1941. Je me souviens de la séance houleuse à la Sorbonne à laquelle j'assistais, le 17 mars 1947, où il affronta les accusations de T. Tzara.

Breton se voulait être un *guetteur*, et davantage encore un *voyant*, plutôt qu'un observateur. L'arbitre qu'on a vu en lui opérait surtout en ne se fiant pas aux idées reçues, en refusant le précepte de la fin qui justifie les moyens. L'avenir lui a donné raison, surtout après sa mort.

Ses critiques à l'égard du roman doivent être comprises dans ce sens. Il s'agit avant tout de se défaire des préjugés qui font obstacle à la réception de l'inconnu et de la découverte. Le déroulement métonymique du roman, comme Jacqueline Chénieux l'a lumineusement analysé[9], s'appuie sur la description et sur la narration, pour retrouver

7. G. Rosolato, *Le Sacrifice*, PUF, 1987.
8. Cf. H. Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 301 sq.
9. J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, L'Âge d'homme, 1983.

nécessairement ce que nous connaissons du monde, de sa réalité et des relations psychologiques ayant cours entre les hommes. Même si l'écriture, sa syntaxe, obéissent à la cohérence de continuité, et si la référence aux objets s'applique à être minutieuse, du moins en partie, comme chez B. Péret ou avec M. Duchamp, ou par la vue avec Dali, Magritte, des ruptures viennent accuser le dérisoire de la démarche. Pour le surréalisme la métaphore n'est pas au terme de la description métonymique, toujours à compléter, dans le saut d'une croyance qui constitue une condensation mentale de la réalité, mais dans la mise en question permanente, par un recours majeur à la métaphore, d'une évidence métonymique, toutefois constamment parallèle et latente, sitôt appelée que révoquée. Or la poésie, une des plus belle de la langue française, celle de Breton, d'Aragon, d'Éluard, soutenait la gageure d'aller de pair avec une prompte résonance aux faits sociaux.

Et cette aspiration à une juste vue des choses exigeait que l'on puisse se fier à nouveau au modèle intérieur, tel qu'il oriente l'*esprit*, cet esprit dont faisait grand cas le surréalisme, dans ses œuvres, mais aussi dans son appréciation de la vie.

Le regard porté, ici, intérieur, sait reconnaître les deux potentialités que j'indiquais du modèle: pour abolir — et c'est, dans l'inconnu qui émerge, celui de la mort —, et pour élire — où surgit l'inconnu du désir. Et dans l'articulation des deux le surréalisme n'élude pas le désir de mort, que ce soit pour les idées néfastes ou qui ont fait leur temps, ou pour les êtres humains quand la tyrannie et la misère conduisent à la révolte et à la violence. En outre l'expérience mentale de la mort en a été une *visée* constante. L'humour, pour être noir, doit surmonter une souffrance extrême ou une menace létale qui mènent au désespoir.

Hors des idéaux guerriers, la violence a toujours fasciné le groupe, par l'éclat et l'intensité de la scène donnée à voir. Les actions punitives, outre les insultes, en venaient aux mains, et lors de manifestations théâtrales ou commémoratives, faisaient *spectacle*.

Mais le suicide focalise spécialement cet instant où se montre l'agression retournée sur soi, comme d'un humour noir sans mesure. On connaît l'enquête qui avait été faite en 1924, avec la question: «Le suicide est-il une solution?» et pour laquelle Breton répondait que vivre et cesser de vivre «sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs».

Jacques Vaché qui a tant marqué l'imaginaire des surréalistes, avait annoncé sa fin, laissant en elle une image énigmatique. «Dévoilement et voilement atteignent dans la mort de Vaché à leur manifestation suprême»[10]. On sait que Breton n'avait jamais douté qu'il se soit agi d'un suicide.

10. M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 95.

Desnos, dans une lettre à Breton, jamais envoyée, mais conservée et communiquée quarante ans après à son destinataire[11], disait comment la «vive affection» qu'il lui portait s'articulait avec un désir de l'absolu, un désespoir qui lui faisait envisager l'héroïsme, «le seul acceptable, de l'homicide ou du suicide».

Par ailleurs il y eut Rigaut, Crevel, d'autres encore parmi les surréalistes qui se tuèrent. Il faudrait sans doute reconnaître dans leur acte certaines constantes qui font projet. C'est surtout la convergence des contraires: le merveilleux de la vie sourd d'un désespoir qui engendre la révolte. Dans le même ordre d'idées l'exaltante phrase du *Second Manifeste* proposait au-delà de l'opposition entre construction et destruction, un espoir devenu cher: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»[12], où la mort dans la vie, a pu s'offrir comme une coagulation visible, comme une objectivation, parce qu'agie volontairement, de l'inconnu.

C'est aussi l'autre versant de «l'acte surréaliste le plus simple» qui «consiste, revolvers au poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» (*Manifestes*, p. 94). Là encore, et selon les déclarations de Breton, il faut y voir l'expression d'un désespoir à partir de quoi, dans le scandale, s'élabore une scène en images visuelles, mais également «la 'croyance en la lueur' que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous»[13]. Il se trouve qu'à nouveau, la lueur, la lumière, donc le visuel, se présentent en rapport avec une crise.

Il faut dès lors concevoir l'importance de la représentation, en tant que scène extemporanée, d'une grande densité affective par sa relation aux idéaux de la communauté. Le regard prend dans ce cadre la valeur d'une reconnaissance, pour élire, ou pour rejeter. La relation au meneur, en l'occurrence Breton, par l'acceptation de ses directives, par le fait d'être découvert par lui jusque dans l'instantané d'un regard, stimule les images mentales relatives à la scène originelle. Or les alliances de groupe s'appuient sur des fantasmes paranoïaques que tempèrent et orientent les idéaux proposés. Cependant il arrive que certaines convergences entre une fragilité individuelle et des circonstances puissent accentuer des réactions passionnelles ou érotomaniaques, voire persécutoires[14]. Et si les idéaux communs viennent à faillir, si l'objet de perspective s'efface,

11. M. Bonnet, op. cit., p. 310.
12. A. Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Sagittaire, 1946, p. 92.
13. J. C. Lambert, «Le Mexique imaginal d'André Breton» dans *Pleine Marge* n° 12, 1990, p. 42.
14. Cf. mon texte: «Paranoïa et scène primitive» dans mes *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969.

l'inconnu émerge pour n'être plus qu'un désir inaccessible et destructeur, s'absorbant dans la mort.

Avec Jean-Pierre Duprey

L'entrée de J.-P. Duprey dans le groupe surréaliste, en 1949, suit la découverte fulgurante que Breton fait de *Derrière son double*. Le texte avait été envoyé par la poste. Breton le lit pour l'élire. Dans la lettre par laquelle il répond, disant les «surprises» et les «beautés de ce cahier *noir*» qui font jouer «le déclic immédiat», il conclut: «Vous êtes certainement un grand poète, doublé de quelqu'un d'autre qui m'intrigue. Votre éclairage est extraordinaire»[15]. (Il faut souligner «éclairage»). Duprey annonce cette bonne nouvelle à sa mère avec laquelle il communiquait sans réticence, alors que ses rapports avec son père étaient tendus. Il participe aux réunions du groupe surréaliste cette même année pendant laquelle il écrit le plus gros de son œuvre. En 1950, Breton fait paraître la seconde édition de l'*Anthologie de l'humour noir* et y inclut J.-P. Duprey. *Derrière son double* est alors publié. Peu après le jeune homme abandonne la poésie pour la sculpture. Il épouse en 1951 Jacqueline Sénard avec laquelle il vivait depuis 1948. Dès lors il s'adonne intensément à ses œuvres en métal, faites de pointes, d'angles et de becs. Des expositions suivent.

Dans les années cinquante Duprey prend ses distances à l'égard du groupe surréaliste et de Breton. L'après-guerre s'engageait dans d'autres voies, politiques et intellectuelles. Duprey surmonte mal des difficultés de couple et les menaces de la guerre d'Algérie.

C'est en 1959 qu'il accomplit l'acte, pour faire scandale, d'aller uriner sur la flamme du Soldat Inconnu. Il est alors emprisonné, puis transféré à Sainte-Anne. A sa sortie il revient à l'écriture et travaille à son dernier ouvrage, *La Fin et la manière*, pour, deux mois après, charger sa femme d'aller à la poste en expédier le texte à Breton, temps pendant lequel il se pend dans son atelier.

En rappelant succinctement ces faits je veux faire saillir des rapprochements significatifs par la portée visuelle de leur charge affective.

Ce sont d'abord l'entrée et la sortie, toutes deux centrées sur un texte donné à lire et précisément à Breton. *Derrière son double* est un titre qui suggère une perspective spéculaire de protection narcissique; et les sous-titres, «De l'invisible de l'œil au regard de la bouche», puis «La nuit prise comme profondeur» disent bien la prépondérance visuelle espérée et sa négation, se nouant en apories. Mais le tout est surmonté par la découverte enthousiaste de Breton.

15. Jean-Pierre Duprey, *Œuvres complètes,* Christian Bourgois, 1990, p. 15.

Suit un deuxième temps, celui de la désillusion qui chemine avec un renforcement du visuel où se multiplient ces lignes de fer dans l'espace, comme des ossatures pour recueillir en l'abstrayant l'essentiel de la chair et du mouvement. L'objet de perspective réduit à l'extrême cède la place à l'inconnu d'une mort agie.

Quant à la sortie, elle répète en miroir l'envoi premier. Mais cette fois-ci la lecture proposée est celle de «La Fin» qui pourrait être la mort, et attire l'attention sur «la Manière» comme pour faire converger les regards sur celle qui sera adoptée pour la disparition. Les textes poétiques disent à nouveau «la fuite temporelle», et «pour mémoire» «l'éternité dans les draps noirs» (encore cet obscurcissement dans le néant) vers une «descente aux envers» où pour finir dans «un habit de roses blanches» s'écrivent les derniers vers:

Et que les saisons me viennent
Pleurer et mourir mes corps et mes corps défaits.

Ce qui est donné à lire apprend qu'écrire est aussi abolir. Les pages envoyées à Breton, mais à nous-mêmes aussi, tissent dans l'effacement le souvenir.

La fin c'est le suicide, sa manière la pendaison. De toutes les morts choisies celle-ci présente le corps dans sa verticalité, un peu plus qu'à hauteur d'homme, comme une présence défaite à l'instant de choc et de surprise de la découverte. La scène de la stature érigée et pendante est faite pour se fixer dans la mémoire. Telle est la représentation que l'on imagine. En réalité les choses se sont passées autrement[16]. La corde a cédé. Duprey a chu sur une de ses statues, dont les reliefs le blessent grièvement. Il recommence avec une attache plus solide. Jacqueline, sa femme, revient alors de la poste. Mais un meuble bloquait l'entrée de l'atelier. Quand les pompiers arrivent Duprey vivait encore; il meurt peu après. Singulière coïncidence, il avait vécu les jours précédents à Auvers-sur-Oise, non loin de l'endroit où Van Gogh s'était suicidé.

La provocation solitaire de son acte concernant le Soldat Inconnu ne devrait-elle pas être comprise comme le refus d'une mort vouée à des objectifs militaires, surtout dans l'anonymat d'un homme inconnu dont on ne sait rien des idéaux, ni des intentions quant à la mort, et qui déplorait peut-être de ne pouvoir se dérober au sort qu'on lui imposait? Il semble qu'au-delà de l'être humain symbolisé à l'Arc de Triomphe, Duprey donnait tout son poids à l'inconnu qu'il voulait maîtriser par une toute-puissance urétrale. Restait toutefois dans l'ambiguïté l'objet de sa destruction: ou bien un idéal patriotique, ou bien la mort elle-même, ou encore l'inconnu.

16. M. Rapin, «Une femme surréaliste: Jacqueline Duprey», '*La Femme surréaliste*', *Obliques*, n° 14-15, 1977, p. 103.