

MARÍA EDUARDA KEATING

DÉRÈGLEMENTS ET DÉLIRES PROGRAMMÉS

Ecritures dérégées

Dans un article de 1949 intitulé «Le roman et la folie»¹, Georges Bataille étudiait l'affinité entre folie et écriture romanesque, produite par la recherche d'«insolite» qui caractérise le roman:

C'est que, toujours, le sujet d'un roman est l'*insolite*, ce qui est en dehors des normes: c'est l'insolite pour la raison que l'intérêt est donné à ce qui nous change.

La folie serait alors une voie d'accès à l'«essence du roman», puisqu'elle peut aider à «conjuguer la possibilité que le monde réel refuse». Elle est alors «le grand départ, une rupture des lois qui nous contraignent sans réserve», permettant «la levée —du moins l'instant de la levée— de la raison, que nous subissons passivement».

Cette conception de la folie en tant qu'expression libérée des contraintes de la raison, et en tant que voie de la création artistique et de sa recherche de connaissance du *moi* était, comme on sait, à l'«ordre du jour» depuis le XIX^e siècle, notamment, avec Baudelaire, Nerval, Lautréamont, et elle avait déjà été très clairement énoncée par Rimbaud, dans sa lettre célèbre à Paul Démeny sur le statut du Poète:

Car JE est un autre. (...) La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière. (...) Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie. (...) Il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne l'informe»².

Avec les Surréalistes, cette conception aura le statut d'un programme, d'une position de principe. Ainsi, le *Second manifeste* des Surréalistes posera comme point de départ que

¹ Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, pp. 526-528.

² Lettre à Paul Démeny, 15 mai 1971, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, pp. 253-258.

...la recherche qui porte sur la pensée claire et distincte manque son objet, la personne véritable est le reflet de puissances cachées ... L'idée du Surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite... (ibid.)

Cette recherche de l'expression des «puissances cachées» passera par les diverses prises de position des Surréalistes contre l'institution psychiatrique³, par leur défense de l'hystérie comme «poésie du corps» et «moyen suprême de l'expression» —selon la définition de Breton et Aragon⁴—, par les appels, notamment d'Antonin Artaud, à l'«aventure de l'esprit» libéré de la logique:

Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort. (...) Ce n'est que par un détournement de la vie, par un arrêt imposé à l'esprit, que l'on peut fixer la vie dans sa physionomie dite réelle, mais la réalité n'est pas là-dessous (...) Notre attitude d'absurdité et de mort est celle de la réceptivité la meilleure. A travers les fentes d'une réalité désormais inviable, parle un monde volontairement sibyllin⁵.

Au départ de cette recherche, les lectures psychiatriques et psychanalytiques d'André Breton ont joué un rôle essentiel, ainsi que son expérience, avec Louis Aragon, dans les hôpitaux. André Breton en viendra, d'ailleurs, à déclarer, à propos de son observation des «associations d'idées incontrôlées» de malades psychiatriques:

ces rêves, ces catégories d'associations, constituent, au départ, presque tout le matériau surréaliste⁶.

Le désir d'abolition des frontières entre «folie et non-folie» mènera les Surréalistes au développement de techniques permettant de dévoiler ces «zones interdites» du moi. Ainsi, les simulations de délires d'Eluard et Breton dans *L'Immaculée Conception* se destinent à

...prouver que l'esprit dressé *poétiquement* chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques; qu'il est pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa *faculté* d'équilibre⁷.

³ Cfr. entre beaucoup d'autres manifestations, la lettre collective aux médecins-chefs des asiles de fous, dans le num. 3 de *La Révolution Surréaliste* (1925), les propos de Breton dans *Nadja* (1928), ou les réflexions de René Crevel sur la folie dans *This Quarter*, num. 1, en 1932.

⁴ «Le cinquantenaire de l'hystérie», in *La Révolution Surréaliste*, num. 11, mars 1928.

⁵ *La Révolution surréaliste*, num. 3, avril 1925.

⁶ *Entretiens*, cité par C. Abastado, ob. cit., p. 139.

⁷ Eluard, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, t. I, p. 315.

Les expériences hypnotiques, de même, permettent de révéler l'inconscient et de faire apparaître le rôle essentiel du langage dans la formation de la pensée, montrant que «la pensée n'est ni antérieure ni extérieure au langage mais prend forme dans et par les mots»⁸.

La recherche de la «pensée profonde» ne peut donc se faire que par le «pouvoir d'hallucination volontaire», dont l'écriture automatique sera le moyen d'expression privilégié et qui aboutira au rôle central de l'image, capable de dépasser les lois de la logique et de la raison. Aragon définit en ce sens le Surréalisme, comme l'exploration des pouvoirs de dérèglement et de révélation de l'image (verbale) dans notre vision du monde:

Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image, à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers⁹.

C'est également ce principe qui préside aux démarches pourtant si diverses des peintres surréalistes, de Max Ernst à Miró ou Magritte. Et c'est aussi pour intensifier les facultés hallucinatoires que Dali, par exemple, développe sa méthode «paranoïaque-critique», dont le but était de

...matérialiser, avec la plus impérialiste rage de précision, les images de l'irrationalité concrète.

Ici, c'est plutôt à travers la rigueur et la précision techniques du peintre que l'on réussit à produire ces «visions fantastiques» qui relèvent du rêve, de l'imaginaire, produisant, cette fois-ci, un «automatisme de la vision»¹⁰.

Les recherches surréalistes, en littérature comme en peinture, aboutiront ainsi à un combat pour la libération des «barreaux de la logique, la plus haïssable des prisons» selon Breton, et à la représentation «par tous les moyens» de ces «zones d'ombre» des pulsions et des désirs inconscients qui se traduisent, pour les récepteurs, en des représentations parfois déroutantes, marquées au premier abord par le non-sens, par cet insolite dont parlait Bataille, basé sur le dérèglement des perceptions et des habitudes, par un «refus du discours» unificateur, une irruption de l'hallucinoire et du délirant dans des représentations faites d'éléments reconnaissables et quotidiens —fragments d'objets, de phrases, de mots— qui font basculer l'observateur du côté de l'«irreprésentable», de l'«enfoui», de l'«indicible».

Ce basculement vers l'incontrôlé —la folie— Breton l'a bien senti:

L'usage inmodéré, au départ, de l'écriture automatique, a eu pour effet de me placer, pour ma part, dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes, contre lesquelles j'ai dû en hâte réagir¹¹.

⁸ Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986, p. 70.

⁹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Folio, Gallimard, 1926, p. 83.

¹⁰ In Abastado, *ob. cit.*, p. 109. Voir aussi Laurent Jenny, «Les aventures de l'automatisme», *Littérature*, núm. 72, 1988, pp. 3-11.

¹¹ Cité par C. Abastado, *ob. cit.*, p. 104.

Le programme surréaliste cherche, ainsi, «la possibilité de franchir dans les deux sens la frontière si incertaine entre la conscience claire et les zones interdites, entre la *non-folie* et la folie» (Abastado, ob. cit., 140), dans le but d'approfondir la connaissance du *moi* à travers l'expérimentation des ressources poétiques de l'inconscient. Cette expérimentation au niveau des matériaux de l'expression —que ce soit la peinture ou le langage— outre un effet certain de trouble et d'étonnement chez le récepteur de ces oeuvres, mènera tous les sujets de la communication artistique à une réflexion sur leurs «zones interdites», sur les pouvoirs et les limites des moyens d'expression, sur la nature des représentations.

Le paradoxe des Surréalistes, serait, selon Georges Bataille, l'impossibilité d'échapper au «langage discursif», qui suppose le recours au formalisme refusé par la conception même de surréalisme et le désir d'aboutir à un «état d'esprit impersonnel» à travers la «mutité» de la conscience et du langage qui la supporte. Le problème —ou l'insuffisance— du Surréalisme serait, en ce sens, dans la contradiction entre un besoin d'étaler les «matériaux de l'inconscient» et l'impossibilité à faire avancer la connaissance sur le moi sans un discours construit:

La difficulté fondamentale du surréalisme est dès lors donnée par un dilemme. C'est un état d'esprit impersonnel mais il se constitue en niant la valeur suprême des catégories du langage: c'est une horreur des modes de vie que le discours explicite. Il tend à substituer au discours des moyens d'expression étrangers au discours. Mais il se limite dans ces conditions au petit nombre d'hommes disposant de moyens d'expression assez riches, qui puissent se passer du discours misérable. Il les prive en même temps d'un recours au formalisme verbal, qui, semble-t-il, aurait seul la force de les lier (...) Le surréalisme est la *mutité*: il cesserait, s'il parlait, d'être ce qu'il voulut, mais n'a pu, faute de parler, que prêter aux malentendus, il a même été dans l'impossibilité de répondre à l'exigence première qu'il reçut: de former une instance impersonnelle (Bataille, ob. cit., 314)¹².

C'est, à mon sens, d'une conscience plus ou moins avouée de cette difficulté que relève une autre tendance de la littérature contemporaine, apparemment opposée à l'«aventure surréaliste», mais elle aussi marquée par le refus des voies de création connues, par l'exploration des «zones interdites» de la conscience et de l'expression: je me réfère à l'écriture «formaliste» de Raymond Roussel et plus récemment de l'Oulipo —notamment les oeuvres de R. Queneau, Georges Perec, Italo Calvino. Chez ces auteurs, la conscience de l'indissociabilité entre langage et pensée mènera à une exploration des formes et des possibilités du discours à partir de la matérialité même du langage, comme moyen de recherche et d'expression du sujet.

¹² Voir aussi à ce propos l'article cité de Laurent Jenny.

Les enjeux de cette approche dite «formaliste» de la littérature sont particulièrement clairs quand on pense à Raymond Roussel, violemment contesté par la plupart de ses contemporains, et admiré de manière enthousiaste par les surréalistes. Breton le considérait «le plus grand magnétiseur des temps modernes». Michel Leiris affirmait à son sujet: «On n'a jamais touché d'aussi près les influences mystérieuses qui régissent la vie des hommes». Raymond Roussel, mort en 1934, «oulipien par anticipation» selon l'Oulipo, a laissé une oeuvre qui n'a pas cessé, plus de 60 ans après son suicide, de susciter la réflexion sur les limites et les pouvoirs du langage, de la représentation et du sujet¹³.

Avec la publication posthume de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, en 1935, Raymond Roussel expliquait en détail ce qu'il appelait son «procédé» :

Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres. (...) Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit¹⁴.

Il s'agirait de partir d'une phrase A pour arriver à une phrase B —sa «traduction» homophonique et homonymique, en inventant une histoire permettant de passer de manière plus ou moins vraisemblable de l'une à l'autre. Ce procédé aurait abouti, selon Roussel, à l'écriture du conte «Parmi les noirs», qui serait à l'origine de son roman *Impressions d'Afrique*, publié en 1910.

Effectivement, comme l'observait Georges Perec, on n'est pas vraiment plus avancé dans la compréhension de la «magie froide» d'*Impressions d'Afrique* après ces explications. Cet univers magique relève beaucoup plus de l'hallucination et du délire que de la «vraisemblance». Roussel, millionnaire-voyageur, comme le Barnabooth de Larbaud ou le Bartlebooth de Perec (ou plutôt leur «modèle?»), affirmait, d'ailleurs,

...de tous mes voyages je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout (Roussel, ob. cit., 27).

Ce primat absolu de l'imaginaire chez Roussel est d'ailleurs également mis en évidence par Pierre Janet, son médecin, qui parle en ces termes de son patient, surnommé Martial:

¹³ Cfr. par exemple le *Raymond Roussel* de Foucault (Gallimard, 1963) ; l'étude de J. Kristeva sur *Impressions d'Afrique* et *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans *Semeiotique — Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969; le numéro spécial de *L'Arc* consacré à Roussel (num. 68, 1977), et plus récemment l'étude d'Annie Le Brun, *20 000 lieues sous les mots, Raymond Roussel*, Fayard, 1994.

¹⁴ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1963, Jean-Jacques Pauvert, p. 11.

Martial a une conception très intéressante de la beauté littéraire, il faut que l'oeuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires¹⁵.

Ces mondes imaginaires sont ainsi entièrement construits par une exploration de la matérialité du langage, et ils constituent l'expression d'une «traversée du sens» qui ne cesse d'interroger la langue et son rapport avec le sujet:

...c'est par le jeu linguistique qu'il se risque à la traversée du sens en dédoublant réalité et irréalité, tout en travaillant la matière même du langage. (...) Comme s'il était de la plus haute importance de laisser au langage le temps de s'épaissir de tout ce qu'il draine jusqu'à ce qu'il apparaisse, tel qu'en lui-même, cette matière qui nous résiste et à laquelle nous résistons. (Le Brun, *ob. cit.*, 344).

L'oeuvre de Roussel est donc marquée par ce travail patient et obsessivement laborieux d'exploration du langage «dans tous les sens», par la tentative de faire reculer à l'infini les limites du langage, à travers l'exhaustivité et la multiplication —sémantique et syntaxique. Et cela l'a mené aussi bien à la construction de l'univers rigoureusement cohérent, du point de vue de la représentation, d'*Impressions d'Afrique* (bien que tout à fait «fantastique» du point de vue de l'expérience extra-textuelle) —qu'à la construction rigoureusement cohérente du point de vue grammatical, mais radicalement invraisemblable du point de vue de la représentation et de la signification, de *Nouvelles Impressions d'Afrique*— dernière oeuvre de l'écrivain publiée avant sa mort et l'exemple le plus radical de cette quête acharnée et exhaustive des pouvoirs d'expression du langage et de ses limites.

Comme l'affirme Annie Le Brun, on dirait que

...cette «patience cérébrale» ouvre plus de perspectives sur le «fonctionnement réel de la pensée» que la vitesse à laquelle les surréalistes se fièrent dans leur pratique de l'écriture automatique. Car en ralentissant, au lieu de l'accélérer, le flux du langage pour l'empêcher de signifier ce qu'il veut signifier, Roussel nous fait voir, avec ses alluvions, l'extraordinaire résistance que tout oppose au désir (*ibid.*).

L'approche de Raymond Roussel constitue, dans la 2e moitié du siècle, un des «modèles» essentiels de la recherche des écrivains de l'Oulipo.

Le point de départ de ces écrivains est, comme on sait, l'écriture «sous contrainte» —la résolution par l'écriture romanesque d'un problème le plus souvent formel relevant de la logique, des mathématiques, de la poétique. C'était déjà le cas du premier roman de Queneau, de 1933 —*Le chiendent*— qui serait, selon son auteur, une «traduction en français parlé du *Discours de la méthode* « ayant abouti à un roman¹⁶. C'est le cas de *La disparition* de G.Perec, de 1969, roman lipogrammatique écrit sans *e*; de *La vie mode d'emploi* (1978) roman-puzzle écrit à partir d'un problème d'échecs et d'algorithmes mathématiques; de *Si par une nuit*

¹⁵ Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*, t. 1, p. 119. Cité par Annie Le Brun, 1994, p. 60.

¹⁶ R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1965, p. 17 (1ère édition, 1950).

d'hiver un voyageur de Italo Calvino (1979), structuré à partir de la sémiotique de Greimas¹⁷.

Il s'agit dans tous les cas de démarches artistiques qui mènent à un dérèglement des représentations et des sens du récepteur de l'oeuvre, des oeuvres où, comme disait Bataille à propos de la folie et du roman, «l'intérêt porte sur ce qui nous change». Seulement, ces démarches partent, au contraire des techniques surréalistes, d'une attention toute particulière, voire obsessionnelle, aux techniques de représentation, au travail de la forme, à la représentation «réaliste» de ce que l'on voit. Et toutes finissent par produire ce même effet «insolite», faisant basculer le récepteur du côté de l'onirique, de l'hallucinatoire.

Dans ces romans, l'insolite vient très visiblement de l'approche du langage que l'on a choisie —où la logique est une logique «autre» que celle de la transparence et de la «reconnaissance». C'est pourquoi ces romans impliquent si radicalement les lecteurs, les provoquant plus ou moins directement. Ils jouent avec le lecteur et se jouent de lui, le menant à une réflexion sur les représentations, l'écriture et la lecture, le langage.

Cela est très clairement affiché dès le début du roman de Calvino:

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Ecarte de toi toute autre pensée.

Ces romans jouent souvent sur les attentes du lecteur, notamment en ce qui concerne les niveaux de représentation: ainsi, dans le roman de Calvino, la frontière entre personnages de lecteurs et personnages «lus» est constamment brouillée, d'autant plus qu'un des «personnages» du livre est le lecteur du roman de Calvino lui-même ... Et dans *La vie mode d'emploi* de Perec, l'instabilité du statut de l'espace fictionnel —tantôt immeuble parisien «réel», tantôt immeuble peint sur un tableau, tantôt projet non encore réalisé de tableau —entraîne constamment le doute et l'hésitation de la part du lecteur, pour mieux le piéger à la fin— il s'agira en effet d'une «hallucination», d'un espace inexistant.

Ces romans —presque toujours laborieusement écrits en vue de la résolution de problèmes strictement formels (du moins en apparence) construisent en outre des situations romanesques qui relèvent le plus souvent du délire, parfois même du cauchemar: il suffit de rappeler la recherche acharnée des livres —du sens— dans *Si par une nuit d'hiver...*; ou la série de morts inexplicables dans *La Disparition* —au moment où les personnages touchent l'«indicible», l'interdit, c'est-à-dire où ils découvrent la lettre interdite et omniprésente dans le roman. Cela est aussi évident dans les quêtes obsessionnelles et vides de sens (d'«utilité») des héros de *La vie mode d'emploi*— ils consacrent toute leur vie à des projets plus ou moins inutiles aboutissant inexhorablement à la mort. Un personnage emblématique de ces quêtes vides de *La vie mode d'emploi* est le millionnaire Bartlebooth, dont la vie est minutieusement réglée par ce projet délirant de: 1) apprendre la technique de l'aquarelle;

¹⁷ *Le chiendent*, Gallimard, 1933; *La Disparition*, Denoel, 1969; *La vie mode d'emploi*, Hachette POL, 1978; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, 1979, trad. franç. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, 1981.

2) faire le tour du monde pour peindre des aquarelles de ports; 3) faire transformer ses aquarelles en puzzles; 4) reconstituer ces puzzles; 5) les détruire. Bien évidemment, il sera mort sans pouvoir mener à bien son projet, en découvrant qu'il avait affaire à un puzzle «impossible». Un autre projet délirant est celui du peintre Valène, dans ce même roman, rêvant de représenter sur sa toile toute la vie de son immeuble, passée, présente et future —et qui finira par mourir sans avoir dépassé la première phase de son projet: l'ébauche du plan en coupe de l'immeuble, que nous, lecteurs, avons pourtant «vu» dans tous ses détails, au long de 600 pages ...

Ces mondes fictionnels, très laborieusement et minutieusement construits, constituent, très visiblement, des hallucinations, dans lesquelles le lecteur est transporté, impliqué: les frontières entre vraisemblance et invraisemblance n'existent plus, on fait sans cesse le chemin entre le réel et l'imaginaire, sans que l'on puisse jamais «s'installer» dans l'un ou dans l'autre. Le lecteur est tout le temps amené à douter de ses sens.

Ainsi ces romans, qui jouent sur l'instabilité des perceptions, empruntent la même démarche que la peinture —notamment le trompe-l'oeil et la peinture hyper-réaliste: il s'agit de faire pencher du côté de l'irréel, de l'imaginaire, à travers un «excès de réalisme», producteur d'un «déplacement» de point de vue chez l'observateur, d'une hésitation concernant le statut de la réalité et du sujet par rapport à cette réalité. C'est ce que Perec explique à propos de la peinture en trompe-l'oeil, et qu'il réalise, par l'écriture, dans ses romans:

...dans cette brève et éphémère mystification se révèle quelque chose qui est de l'ordre du magique, du merveilleux, un étonnement délicieusement borgésien, où un vague sentiment d'improbable s'empare de ce que nous voyons, où un léger doute se met à exister à propos de ce qui est vrai et de ce qui est faux, où il n'y a plus de limite précise à la réalité, mais un flottement, une hésitation, un peut-être ... Il y a là quelque chose qui est du domaine du rêve, de ce trouble, cette «incertitude» si bien décrite par Roger Caillois, où, d'un seul coup, tout un pan de notre réalité nocturne vacille...¹⁸

En ce qui concerne ces «romans programmés», «ce vague sentiment d'improbable» ramène aux pouvoirs de représentation et de création du langage, faisant toujours apparaître le sujet en proie à l'opacité du langage. Ainsi, de Roussel à l'Oulipo, tous ces «délires programmés», visent, enfin, à travers la remise en question du langage et de ses sujets, à atteindre cette expression et cette interrogation des «zones interdites», ce domaine de l'«indicible» que recherchaient aussi les Surréalistes et qui a toujours été, en fin de comptes, l'enjeu de la littérature.

¹⁸ Georges Perec/Cuchi White, *L'oeil ébloui*, Chêne/Hachette, 1981.