

L'OBJET SURREALISTE

Avec le Surréalisme apparaît une nouvelle conception de l'image et, partant, de l'objet. Comme l'image, celui-ci atteste d'un rapport au réel que le mouvement surréaliste entend redéfinir. L'objet se trouve ainsi placé au centre d'une crise qui est, au fond, celle de tout l'art moderne. Il s'agit bien en effet de contester la perception usuelle que nous avons des choses et de casser dans nos rapports avec elles la primauté de l'usage pour exploiter leur vie secrète dans notre imagination, nos rêves ou nos fantasmes. Les surréalistes arrachent ainsi les objets à leur vocation utilitaire et anéantissent du même coup la notion sacralisée de "création artistique" : l'objet usuel n'a plus une fonction, mais une vertu quasi magique que l'art est prié d'enregistrer au même titre qu'une sculpture.

André Breton, Crise de l'objet (1936) :

De même que la physique contemporaine tend à se constituer sur des schémas non-euclidiens, la création des « objets surréalistes » répond à la nécessité de fonder, selon l'expression décisive de Paul Eluard, une véritable « physique de la poésie ». De même que voisinent dès maintenant, sur les tables des instituts mathématiques du monde entier, des objets construits, les uns sur des données euclidiennes, les autres sur des données non-euclidiennes, d'aspect également troublant pour le profane, objets qui n'en entretiennent pas moins dans l'espace tel que nous le concevons généralement les relations les plus passionnantes, les plus équivoques, les objets qui prennent place dans le cadre de l'exposition surréaliste de mai 1936 sont avant tout de nature à lever l'interdit résultant de la répétition accablante de ceux qui tombent journellement sous nos sens et nous engagent à tenir tout ce qui pourrait être en dehors d'eux pour illusoire. Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage. Ces moyens existent : le sens commun ne pourra faire que le monde des objets concrets, sur quoi se fonde sa détestable souveraineté, ne soit mal gardé, ne soit miné de toutes parts. Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces « champs de force » créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de latences qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur. « Qu'est-ce, écrit M. Bachelard, que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel ? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou, pour parler plus clairement, c'est la conviction que (c'est moi qui souligne) l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat ».

Une telle affirmation suffit à justifier d'une manière éclatante la démarche surréaliste tendant à provoquer une révolution totale de l'objet : action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (« ready made » de Marcel Duchamp); de le montrer dans l'état où l'ont mis parfois les agents extérieurs, tels les tremblements de terre, le feu et l'eau; de le retenir en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active (objet trouvé-interprété de Max Ernst); de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit). La perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes, étant admis toutefois qu'on ne peut attendre d'elles que la rectification continue et vivante de la loi.

Vers 1910-1912, la question se pose pour la première fois : quel allait être le sort de l'objet dans la peinture ? Le cubisme venait de révéler les structures secrètes des objets familiers - guitare, bouteille ou jeu de cartes -, le futurisme de détecter les trajectoires secrètes qui les unissent. Picasso, Duchamp, Kandinsky avaient ainsi créé les conditions d'une crise de l'objet qui aboutira finalement à la substitution du modèle intérieur au sujet extérieur. A ce sujet/ objet, il ne reste plus dès lors comme issue qu'à désertter la toile peinte dans le cadre de laquelle il n'entre plus.

C'est à Marcel Duchamp que l'objet le plus familier doit d'accéder à son existence propre et de manifester sa « vertu », comme dira Breton, en dehors même du tableau. C'est le ready-made, ou objet manufacturé promu à la dignité d'objet d'art par le seul choix de l'artiste. Ce que l'on escompte ici, comme dans l'image surréaliste, c'est le violent télescopage de réalités éloignées, la sauvage poésie de l'incongruité. De son côté, Man Ray, de 1916 à 1920, enrichit ses tableaux d'objets étrangers : bouton de sonnette, mèche de cheveux, pince à linge... En 1920, il les détourne de leur fonction en leur attribuant un titre qui dérange et contredit celle-ci, ou en leur ajoutant un autre objet qui les rend impropres à l'usage courant. Ici encore le télescopage de deux réalités inconciliables, dont les surréalistes attendaient beaucoup, rappelle l'axiome de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »

André Breton, dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, propose aussi de fabriquer certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve. L'accession à l'existence concrète et la mise en circulation de ces objets rêvés contribuent à conforter « l'une des plus remarquables lignes de force du surréalisme », dira-t-il en 1935. A cette fin sont assignés les poèmes-objets, que beaucoup de surréalistes, libérés pour cela des contraintes graphiques, fabriqueront, et les objets trouvés que Breton évoque dès 1928 dans *Nadja*, « objets démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin ».

À la fin de 1931, la revue « Le Surréalisme au service de la Révolution » donne à l'objet surréaliste récemment apparu la place qu'il mérite désormais.

Quelques exemples :

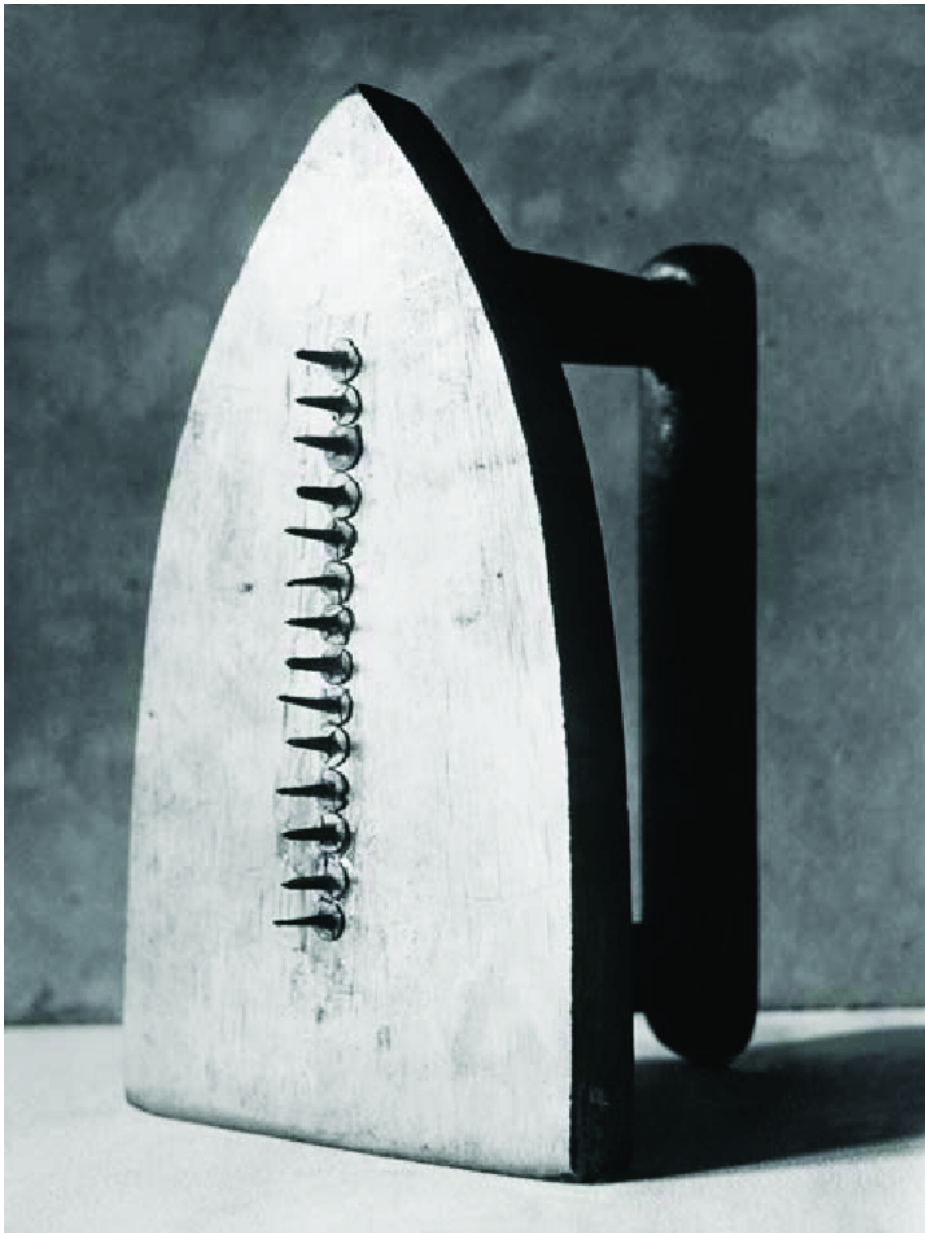


Meret Oppenheim, *Déjeuner en fourrure*

Cet objet est devenu emblématique du surréalisme et a immédiatement saisi les premiers spectateurs par son aspect à la fois fascinant et repoussant par sa référence à l'animalité. Jenny Holtzer, artiste contemporaine, a bien analysé ce phénomène : c'est un objet de tous les jours qui a quelque chose de sinistre. La fourrure implique la présence de dents, l'objet pourrait vous mordre. Achetés dans un grand magasin, la tasse et la cuillère ont été recouvertes de fourrure de gazelle chinoise, selon la technique du papier marouflé. « *Nous avons quelque chose de réconfortant (une tasse, un cuillère), puis la fourrure pousse et l'objet devient autre chose. Cet objet va à l'encontre des attentes quelles qu'elles soient avec ses connotations étranges, érotiques et poétiques* » analyse la conservatrice du MoMa.

C'est André Breton qui donne le nom à l'œuvre. Initialement l'artiste l'avait intitulée « *Assiette, tasse et cuillère recouvertes de fourrure* ». L'artiste affirme la gratuité du geste et lui donne un caractère ludique et ironique, Breton en fait un objet conceptuel à forte charge érotique en le mettant en lien avec *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet et le livre de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure*.

Man Ray, *The Gift*



Le 3 décembre 1921 s'ouvrait dans la Librairie Six, dirigée par l'épouse de Philippe Soupault, une petite exposition de Man Ray, installé depuis quelques mois à Paris. Au cours du vernissage, l'artiste commençait à prendre froid quand Érik Satie s'approcha de lui. Constatant son état, il l'entraîna dans un café où il commanda quelques grogs. Man Ray, réchauffé, est-il alors « pris de rhum » (pour reprendre l'un de ces désastreux calembours qu'affectionnaient les Incohérents) ? Toujours est-il qu'en sortant du café, les deux compères achetèrent un fer à repasser, des clous de tapissier et un tube de colle. À son retour dans la galerie, Man Ray colla une rangée de clous sur le plat du fer et il ajouta son piquant assemblage aux autres œuvres exposées. L'artiste souhaitait offrir ce Cadeau à l'un de ses amis dadaïstes, choisi par tirage au sort. Hélas ! le lendemain matin, l'objet avait déjà disparu. Depuis lors, des répliques ont proliféré.

Dali, Montre molle



Il s'agit d'un des motifs les plus obsessionnels de Salvador Dalí, présent par exemple dans le tableau *La Persistance de la mémoire* : sur une plage, des montres à gousset, fondantes comme du camembert, tournent autant en dérision la rigidité du temps — opposée ici à la persistance de la mémoire, titre de l'œuvre — qu'elle reflète les angoisses du peintre devant l'inexorable avancée du temps et de la mort. Dalí exploita ici les éléments les plus caractéristiques de sa période surréaliste pour développer un thème universel : le temps et la mort. Il en résulte une œuvre à la fois emblématique de l'œuvre dalinienne et de portée universelle.