

OUBLIER L'ORIGINE — STRATÉGIES NON-ŒDIPiennes DU SURREALISME ROUMAIN

Masao Suzuki

RESUMO: *O surrealismo romeno, cujas atividades desenrolam-se durante e após a Segunda Guerra Mundial, possui sua própria teoria, cuja originalidade profunda não foi até hoje devidamente reparada. Elaborada por Gherasim Luca e Dolfi Trost, esta teoria pode ser caracterizada pela expressão “não-edipiano” que, na terminologia de Luca e Trost, remete à contestação da doutrina psicanalítica segundo a qual todo e qualquer desejo não pode ser definido senão como signo da ausência de um objeto. Para os surrealistas romenos, o desejo — sempre produtor, e não compensatório — deve ser reativado por: 1) operações relativas ao sonho; 2) procedimentos plásticos (ou “aplásticos”); 3) a noção de “amor objetivo”. Em todas essas práticas, trata-se de desviar o desejo de seu objeto previsto e legítimo, vale dizer, de desnaturar o desejo. Desta maneira, o surrealismo romeno explicita uma dimensão “anti-naturalista” que sempre existiu no pensamento surrealista, mas que, em geral, é por demais negligenciada pelos críticos e, inclusive, pelos próprios surrealistas.*

PALAVRAS-CHAVE: *surrealismo romeno, Luca (Gherasim), Trost (Dolfi).**

NON-ŒDIPE

Les lecteurs des textes théoriques du surréalisme roumain, élaborés principalement par Gherasim Luca et Dolfi Trost, sont souvent surpris de l'usage excentrique de quelques termes employés par les auteurs pour définir leur position épistémologique. Un exemple typique: le mot “objectif”. Nous lisons, dans *Le Profil navigable* (TROST, 1947), ce curieux hommage à l'homéopathie: “Son association avec l'astrologie et la magie, la correspondance qu'elle suppose entre les causes, l'observation onirique des

Masao Suzuki é professor na Faculdade de Artes Liberais da Universidade de Tóquio.

* O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do francês por Robert Ponge.

détails individuels, lui accordent de précieux caractères *objectifs*” (p. 61; nous soulignons). Pour Trost donc, “objectif” équivaut à “magique”. Chez les surréalistes roumains en général, le terme “objectif” semble se rapporter à tout ce qui reste inconnu de la conscience et s’opposer davantage à “conscient” qu’à “subjectif”. De sorte qu’au même titre que le monde extérieur, l’inconscient, ainsi que le surnaturel, peuvent être dits “objectifs”.

Il en va de même pour le mot “dialectique” qualifiant un saut illogique. “Les bonds de la dialectique”, dit Trost, s’opposent au “désir passé” qui revient avec persistance dans le rêve (TROST, *Le Même du même*, In: *Avangardă literară românească***, 1983, p. 485). La dialectique n’est pas un processus ayant pour cible la totalité originelle ou ultime, mais un bond d’un niveau à un autre, aucun passage logique n’étant concevable entre ces deux niveaux. Enfin, la “causalité”, opposée à la fatalité, signifie, dans les ouvrages de Luca et Trost, la négation de la causalité linéaire et l’interaction complexe des causes et des effets.

Or, tous ces glissements sémantiques, comme par une entente tacite, déplacent les concepts devant relever du logique, du *prévu*, vers l’inconséquent, l’*imprévu*. La “causalité” n’obéit plus à l’enchaînement irréversible de cause à effet, la “dialectique” n’opère plus de synthèse ultime, l’“objectivité” ne garantit plus le mouvement logique de la conscience... Les textes des surréalistes roumains sont dominés par une volonté de déranger le fonctionnement naturel de l’esprit humain. Nos auteurs (surtout Luca) accordent à cette opération perturbatrice une qualification de “non-œdipienne”. Mais pourquoi la contestation du *prévu* est-elle “non-œdipienne”? Il faut ici se référer à la conception particulière que Luca et Trost se font du désir.

“Désir et Pensée. Blessure projetée Désir et Pensée. Pensée et Désir se jettent sur Blessure” (*Avangardă literară românească*, p. 423). Un texte décisif de Luca, “Le secret du vide et du plein”, dénonce la conception habituelle du désir, défini comme signe d’une blessure initiale, ou plus généralement comme signe du manque d’un objet. “Désir” ne peut que se pencher sur son origine à jamais perdue — soit sur la vie intra-utérine, soit sur la vie infantile supposée être le temps d’un bonheur parfait —; d’où il s’ensuit que le désir n’est jamais pleinement réalisé. Afin de s’insurger contre le “Désir” ainsi conçu, “il faut désirer les désirs, il faut inventer les découvertes”. Non pas “Désir” comme manque, fatalement lié à l’origine, mais les “désirs” qui, déviés de ce qu’ils auraient dû viser, se réinventent à chaque moment. Luca recourt aux termes “œdipien” et “non-œdipien” pour exprimer ces deux conceptions du désir, parce que dans le discours psychanalytique, l’objet désiré tel qu’il est mis en question ici est en

dernière instance la mère, ou au moins ne peut être considéré qu’en liaison avec une certaine métaphore maternelle.

Il est désormais clair que cette position “non-œdipienne” exige que l’on déjoue la tentation macabre du retour à l’origine dont la mère est le symbole habituel, presque banal. Être un “Non-Œdipe”, c’est oublier l’origine, multiplier des désirs *imprévus* pour le sujet désirant lui-même.

Oublier l’origine, c’est aussi “dénaturer la Nature”. “Nature est un papillon” dont la métamorphose se déroule toujours selon un scénario *prévu*. Si le “Désir” est un papillon (du naturel), les *désirs* sont des mutants (du non-naturel). “Non-Œdipe est un constructeur d’automates, de travestis infinis et de monstres”. La “causalité universelle” opposée à la “Fatalité” et la “dialectique à outrance” annulent “la dialectique naturelle qui est la dialectique de la mort” (*Avangardă literară românească*, p. 424). Les diverses activités théoriques et pratiques du groupe roumain ne sont rien d’autre que des variations de cette technique qui consiste à perturber le déroulement naturel du processus psychique — à *oublier l’origine*.

Il va sans dire que du point de vue de la *foi* psychanalytique, une telle conception du désir est purement illogique. Si un événement peut avoir une valeur heureuse ou malheureuse, quelque *imprévu* qu’il paraisse, ce ne peut être que parce qu’il est *inconsciemment* (sur)déterminé. Mais Luca et Trost condamnent la psychanalyse justement en tant qu’idéologie faisant de tout *imprévu* un simple retour du refoulé — idéologie qui fait, par conséquent, que tout désir n’est réalisé que partiellement ou symboliquement. Il est certes vrai qu’il n’y a rien qui *prouve* logiquement la thèse du surréalisme roumain, mais celui-ci nous montre, dans la pratique, la possibilité de parier sur le moment où un désir trahi ou déçu change de direction et, en devenant un tout autre désir, valorise un objet jusqu’alors insignifiant. Luca prétend qu’à ce premier moment, le désir qui se crée en créant son objet est pleinement réalisé.

Schématiquement parlant, deux réactions sont possible devant les phénomènes qui dépassent notre compréhension directe: ils peuvent être considérés 1) comme apparition de ce qui *devait* apparaître, mais qui était refoulé (le naturel) et 2) comme déviation, déformation de ce qui devait apparaître autrement (le non-naturel). Entre ces deux partis pris, qui coexistent vaguement chez les surréalistes français (chez Breton au moins), le surréalisme roumain choisit nettement le second. Privé de tout contact avec les groupes d’autres pays pendant la Seconde Guerre mondiale¹, ce petit groupe de cinq membres (Luca, Trost, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu) semble avoir constitué un laboratoire où le parti pris du “jamais-vu” pût être poussé à son extrême conséquence. En nous appuyant sur leurs textes publiés en français au cours d’une période très limitée (1945-

** Por motivos técnicos, nos vimos obrigados a substituir pelo acento agudo (â), nas palavras romenas, o acento do romeno que se caracteriza por uma meia lua invertida (N.O.).

¹ Sur la situation isolée du groupe roumain de cette période, voir: VANCEI-PERAHIM, Marina. Un peu, beaucoup, “passionnément”. *Opus international*, Paris, n. 123-124, avril-mai, 1991, p. 136-140.

1947; entre l'effondrement du nazisme et l'envahissement du stalinisme, l'épanouissement du surréalisme roumain a été tragiquement éphémère), nous allons aborder ce non-œdipisme sous trois aspects: opérations concernant le rêve, procédés plastiques (ou "aplastiques") divers, y compris la "cubomanie" et l'"objet objectivement offert" (0.0.0.), enfin pratiques de l'amour "objectif" et non-œdipien.

RÊVE PRODUCTEUR DE DÉSIR

De très diverses interprétations du rêve, postérieures à *L'Interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1900), ont cherché à rendre compte d'une certaine épaisseur ou matérialité du rêve dit manifeste, qui échappe à l'analyse la plus subtile. Trost partage ce cliché post-freudien, mais au lieu de chercher une meilleure méthode d'interprétation, il réclame une analyse "dialectiquement tautologique": une analyse non réductrice qui ne laisse pour autant pas intact le rêve analysé. Pour Trost, interpréter, c'est transformer. "Le rêve latent, que l'on s'efforce de découvrir sous les images réelles, par des procédés ingénieux, est identique pour tous les rêves analysés; les différences qu'on tente d'établir entre les contenus latents sont artificielles, parce qu'elles ne s'appliquent qu'à un objet imaginaire, donc faux-objet inexistant" (*Avangardă literară românească*, p. 482). Pour agir sur le rêve au lieu de le réduire, il ne faut pas le river au désir fixé sur un objet perdu. Même au moment où le rêve (manifeste) reprend une image liée à un objet perdu, il ne signifie pas l'absence de l'objet désiré, mais utilise cet objet imaginaire pour se donner une plus grande valeur affective ("Le rayon de lune n'est pas un déguisement du doigt", mais le premier "érotise" le second; *Avangardă literară românească*, p. 483-484). Une telle conception du rêve pourrait être qualifiée de "non-œdipienne" en ce qu'elle présuppose un désir ni nostalgique ni compensatoire, mais essentiellement productif.

Pour cette réévaluation "dialectiquement tautologique" du rêve, Trost propose dans *Vision dans le cristal* (1945) deux procédés capitaux: 1) une interprétation volontairement arbitraire du rêve; 2) l'élimination des restes diurnes et des traces mnésiques.

Le premier procédé, une espèce d'"oniromancie", consiste à reprendre chaque phrase symptomatique du récit de rêve et à ouvrir "au hasard, à l'aide d'un couteau, un manuel de pathologie érotique, en considérant le texte qui [nous tombe] sous les yeux comme interprétant la phrase lue auparavant" (*Vision dans le cristal*, p. 14). Le manuel dont il s'agit n'étant pas identifié, les "interprétations" proposées ne sont, au demeurant, que des confessions plus ou moins troublantes d'une femme mystérieuse sur sa vie sexuelle. Néanmoins nous pourrions constater au moins que Trost a pour objectif de faire fonctionner le rêve, non de l'interpréter. Il nous incite à apprendre à trouver le signe d'un désir

"inattendu" dans telles ou telles images où l'on est trop accoutumé à détecter un désir infantile. "Toutes les analyses existantes du contenu latent ne sont que des résumés plus ou moins simplifiés du complexe d'Œdipe". Non que Trost nie l'existence du complexe; il montre seulement que des composantes du rêve peuvent devenir plus émouvantes en s'associant au désir auquel elles ne sont pas destinées. Quel que soit le désir fondamental qui soutient un rêve, celui-ci peut réactiver des désirs inconnus à condition d'être lié à des significations qui ne sont pas les siennes.

Le second procédé est l'élimination des "restes diurnes" et des "traces mnésiques" qui nous ramènent à la réalité sociale "régressive". Il faut que le rêve soit purifié de ces "traces" ou "restes" à travers lesquels l'analyse nous jette dans une histoire familiale, voire œdipienne. La démarche de Trost s'oppose donc, à première vue, à celle de Breton (pensez aux *Vases communicants*) qui s'impose d'énumérer tous les restes diurnes déterminant son rêve. Cependant, si ce dernier "explique" le rêve par la réalité, il ne remonte jamais à son enfance; il réduit le rêve aux restes diurnes pour ne pas le réduire à un désir infantile. Nous avons affaire à deux façons d'affirmer la suprématie des désirs (concrets, actuels, produits par le rêve) par rapport au "Désir" (abstrait, nostalgique, représenté par le rêve): "Le rêve crée le désir en se créant lui-même, le désir crée le rêve en s'exprimant. Il n'y a ici nul rapport d'antériorité ou de simultanéité: rêve et désir se confondent" (TROST, *Le Même du même*, In: *Avangardă literară românească*, p. 484-485).

Il est pourtant indéniable que ce procédé dévoile une différence existant entre le surréalisme roumain et le surréalisme français (au moins celui des années vingt). Fidèle à Freud sur ce point, Breton s'attache à enregistrer tous les détails du rêve. À n'en pas douter, cette attitude vient d'une vision "naturaliste" du monde (naturaliste en tant qu'opposé d'artificialiste). L'automatisme tel qu'il était pratiqué par le surréalisme naissant vise à faire apparaître ce qui doit apparaître, ce qui est de nature à apparaître ("dictée de la pensée", "modestes appareils enregistreurs", ...). Présupposition: l'émancipation de l'esprit donnera nécessairement la forme la plus naturelle au désir humain. Au contraire, Trost n'admet pas que chaque image dans le rêve corresponde à un seul désir fixe qu'elle doit (par nature) exprimer. L'anti-naturalisme est une conséquence logique de la position non-œdipienne d'après laquelle le rêve n'est pas une réalisation symbolique du désir refoulé, mais une production du désir. Cependant en réalité, la pratique, sinon la théorie, de l'automatisme surréaliste, ne comprend-elle pas dès son origine ces deux aspects contradictoires? La question a toujours existé (certes à un état latent) de savoir si, dans l'automatisme, on était témoin de l'attendu (le naturel, le nécessaire) ou de l'inattendu (le non-naturel, le contingent). Il n'est pas possible — on ne saurait trop le souligner — de concilier ces deux visions en disant que le texte "dicté" était inconsciemment attendu mais consciemment inattendu

(quoique ce soit le sens que l'on donne ordinairement à la notion de hasard objectif), parce que c'est précisément cette réconciliation qui est dénoncée par Trost comme réduction œdipienne. Breton prend graduellement conscience de ce décalage qui sépare la théorie (l'explication, l'*attendu*) d'avec la pratique (événement, l'*inattendu*). La notion de hasard objectif se définit, selon nous, comme sa réaction contre cette contradiction initiale du surréalisme². Les textes théoriques du groupe roumain explicitent l'opposition de ces deux partis pris, naturalisme et anti-naturalisme, impliqués dans la pensée surréaliste, et choisissent sans équivoque le second.

De cet anti-naturalisme résulte de même le déplacement curieux du statut de la "censure". Trost déclare, dans *Le Même du même*, que "la censure (ou le refoulement) ne se trouve pas dans une instance psychique intermédiaire, mais immédiatement dans la conscience elle-même" (*Avangardă literară românească*, p. 483); la preuve en est que le rêve manifeste est souvent plus érotique que la pensée latente. La censure nous impose, non l'interdiction de telle ou telle image, mais le "refus de *qualifier* érotiquement toutes les scènes du rêve" (p. 486). Rien ne reste dissimulé derrière le *texte* qu'est le rêve. Déplacer la censure dans la conscience, c'est une façon d'opter pour la surface aux dépens de la profondeur. Il ne faut pas soumettre la surface (rêve manifeste) à la profondeur (complexe d'Édipe); celle-ci n'est pas la *nature* cachée de celle-là. Le surréalisme roumain montre que, au contraire de ce qu'on pourrait penser, le surréalisme peut prendre le parti de la surface contre la profondeur, la profondeur (qui soutient la logique de l'*attendu*) n'a pas le droit de se prétendre plus réelle que la surface (où se produit l'*inattendu*).

PROCÉDÉS PICTURAUX NON-ŒDIPIENS

(a) Trost

D'après *Le Profil navigable* (TROST, 1945), il y a deux attitudes distinctes dans la pratique picturale du surréalisme: la position "plastique" et la position "aplastique". La première "emploie des moyens constructifs, picturaux, produit des images interprétables et aboutit à la figuration d'objets", alors que la seconde — la plus enrichissante selon Trost — "n'utilise que des procédés inventés, produit des images indéchiffrables et ne nous offre jamais la représentation d'objets-concepts" (p. 13). De même que la *Vision dans le cristal* permet au rêve de se détourner du "Désir" (œdipien), les procédés picturaux proposés dans cet ouvrage (surautomatisme, mouvement hypnagogique, vaporisation) empêchent que

² Nous n'y reviendrons pas ici, parce que nous avons consacré à ce problème l'ensemble d'une thèse de doctorat: SUZUKI, Masao. *Le Hasard objectif dans l'œuvre d'André Breton - phénomènes et théorie*. Thèse soutenue à l'Université Paris VII en 1993.

des images produites soient récupérées par une interprétation tendant à leur *restituer* leur signification légitime. En effet, dit Trost, à la différence de l'automatisme écrit, obligé de "manier des concepts intelligibles" dans la mesure où "ses éléments finals" sont les mots (éléments signifiants en eux-mêmes), l'automatisme pictural (surautomatisme) dépasse "toute limite de pareille nature" (p. 30).

Nous sommes donc ramenés à constater, une fois de plus, la différence existant entre la présupposition épistémologique de Trost et celle de Breton; pour le premier l'automatisme devient plus authentique au fur et à mesure qu'il s'éloigne du *sens*, alors que pour le second il ne surgit qu'à l'intérieur de réseaux sémantiques: le premier *Manifeste* définit en effet l'expérience poétique proprement surréaliste comme la rencontre de deux mots (ou de deux réalités), donc de deux composantes *signifiantes*. En fait la notion même de "rencontre" ne pourrait s'articuler là où il n'y a pas de réseaux sémantiques. Trost anéantit la signification; Breton la métamorphose³.

(b) Luca

Les procédés de Trost purifient les images de toute signification. Ceux de Luca, demeurant volontairement dans les réseaux sémantiques, troublent ceux-ci de façon à introduire un décalage constant entre signifiants et signifiés, décalage où bientôt trouvent leur demeure des *désirs* concrets, dynamiques, délirants — en ce sens la théorie de Luca voisine celle de Breton.

Le premier de ces procédés est celui de la "cubomanie".

Une image constituée de petits morceaux carrés obtenus par la division d'un tableau originel et disposés "d'après les lois du hasard ou de votre caprice" (*Avangardă literară românească*, p. 652) — la cubomanie définie comme telle nous semble pourtant s'accompagner d'une certaine volonté constructive (ou destructive). L'examen de quelques cubomanies présentées dans *Les Orgies des quanta* (LUCA, 1945) révèle aisément que les morceaux mis dans le sens légitime sont trop nombreux par rapport aux morceaux renversés pour qu'on puisse croire à une disposition purement contingente ou capricieuse des fragments. Cette ordonnance, plus ou moins voulue, incite les spectateurs à reconstruire (imaginativement ou non) le tableau originel. Pourtant ce regard reconstitutif (donc œdipien) est subtilement trahi; comme n'est utilisée qu'une partie des fragments obtenus

³ Il faut ajouter cependant que l'absence de *sens* n'est pas une condition nécessaire de ces procédés "aplastiques"; il s'agit moins de la présence ou de l'absence de la signification que de l'antithèse des *procédés* (production) et des *résultats* (produits). Les images ainsi obtenues, bien qu'"indéchiffrables", ne sont pas vides de toute valeur affective. C'est en outre Trost lui-même qui entreprend dans la dernière moitié de l'ouvrage des interprétations délirantes de ses œuvres "aplastiques". Les procédés "aplastiques" donnent naissance à un champ sémantique, pourtant indéfini.

par le morcellement (il suffit d'essayer de reconstituer réellement deux ou trois tableaux originels pour nous en convaincre), on ne parvient jamais à saisir la totalité de l'image initiale. Et c'est ce regard déçu qui établit, entre les morceaux avoisinés, une relation illégitime et absurde, toujours fascinante et productrice d'émotions érotiques. La cubomanie est un dispositif destiné à *décaler* systématiquement notre désir œdipien dirigé vers l'origine à jamais perdue et à faire intervenir, dans le décalage sémantique ainsi produit, des désirs non-œdipiens établissant les liaisons les plus inattendues. "Le fragment et le tout se trouvent dans un rapport de contenu-contenant, mais uniquement dans le sens antithétique" (p. 652). La cubomanie illustre on ne peut plus concrètement la dialectique non synthétisante requise par Luca, dialectique jetant un défi perpétuel à la totalité.

Autre procédé plastique du surréalisme roumain, destiné à *dépayser* le désir, le plus surprenant peut-être, est celui de "0.0.0." (objet objectivement offert), exposé dans *Le Vampire passif* (LUCA, 1945). "0.0.0." (ou plutôt l'ensemble du processus qui va de la découverte de ses composantes à sa remise au destinataire en passant par sa fabrication) constitue un appareil qui réactive les désirs *concrets* structurant la vie de son auteur⁴.

Une remarque sur l'adverbe "objectivement": nous avons noté au début que le mot "objectif" englobe tout le dehors de la conscience, y compris l'inconscient; "0.0.0." est un objet offert de manière à mettre en marche l'inconscient de l'auteur et même celui de ses collaborateurs. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les termes "inconscient collectif actif" employés par Luca: non pas l'inconscient partagé par tous les hommes, mais l'inconscient qui fonctionne *entre* plusieurs personnes dont chacune joue son rôle autour d'un "0.0.0.". Celui-ci nous oblige donc à recourir, pour l'interpréter, à un modèle pour ainsi dire *théâtral*. L'œuvre n'*imite* ni n'*exprime* le désir de l'auteur; elle donne un canal à son désir qui a désormais un destinataire et un destinataire. "En général je refuserais un objet qui veut me châtrer mais, pour une personne envers laquelle j'ai des dispositions érotiques hostiles dans le sens de répulsion ou bien d'attraction spéciale, je trouverais avec plaisir cet objet et je le lui offrirais" (*Le Vampire passif*, p. 16). Nous devons analyser un objet, non en nous appuyant sur un code supposé partagé par tous, mais dans des relations qui changent de valeur et de signification selon la personne du point de vue de laquelle il est considéré. En ce sens, ce modèle *théâtral* déborde la problématique du modèle *langagier*.

Ce ne sont pourtant pas tous les "0.0.0." commentés par Luca qui nous semblent fonctionner avec succès. Dans certains de ses commentaires, Luca ne va pas plus loin que de révéler son désir, tantôt hostile, tantôt favorable, orienté vers quelqu'un de déterminé. Le désir — certes resté inconscient jusqu'à la fabrication de l'objet, mais non pas déformé par ce travail — n'est donc réalisé que symboliquement; l'inconscient "collectif" n'est pas tellement "actif". Ce n'est peut-être pas par hasard que la fabrication de quelques "0.0.0." qui nous semblent avoir réellement dynamisé le désir de Luca est confiée à une autre personne que lui-même; l'intervention d'un tiers serait une condition indispensable à la mise en valeur du modèle "théâtral".

Prenons pour exemple un "0.0.0." nommé "La lettre L", destiné à André Breton (la remise n'a probablement pas été effectuée). C'est une poupée figurant une jeune fille nue dont la partie sexuelle est ornée d'une tête renversée semblable à la sienne. Au début du travail, l'objectif de Luca était d'établir une "communication secrète et mystérieuse" (p. 28) entre Breton et lui. Mais la poupée change de valeur quand il désire couvrir la tête renversée d'un masque de plumes d'acier et que sa femme à qui il demande la confection d'un tel masque refuse ce travail. Elle se met imaginativement à la place de Luca — d'après l'interprétation de ce dernier — pour avoir des relations sexuelles symboliques avec Breton et, par là, refuse de dissimuler le sexe en érection du poète français. (Une note ajoute: "Comme ma femme, les deux têtes portent une coiffure qu'on nomme ici "breton", p. 31). Luca, sous l'emprise d'"une double jalousie" (p. 31), fait une scène à sa femme, parce qu'il ne peut accepter de laisser libre, en érection, le sexe de la poupée. Une semaine plus tard, il trouve une solution permettant à la tête renversée d'être dévoilée, mais nécessitant aussi qu'elle soit mutilée de plusieurs lames de rasoir. Il se venge ainsi simultanément de Breton et de sa femme, sans abandonner sa communication érotique avec le premier. Il refuse une nouvelle proposition de sa femme consistant à considérer l'objet accompli comme leur enfant (proposition "d'une cohabitation à trois"; p. 32). Il pense d'abord à le nommer "Nadja" pour éloigner complètement sa femme de ses relations avec Breton, mais cette dénomination tendant à réduire son rôle même à celui d'un simple spectateur des relations Breton-Nadja, il choisit finalement le titre "La lettre L", parce que cette lettre évoque en même temps un passage de *Nadja* et un autre de son livre *L'Anatomie de la lettre*.

Le débat entre Luca et sa femme tourne autour de la question: "Qui est-ce que la poupée représente?". Grâce à l'ambiguïté de la personne qu'elle figure, la poupée échappe à la condition *œdipienne* d'un objet symbolique; elle n'incarne pas le "Désir" de son auteur, désir d'un objet perdu. Il en résulte, entre autres, que Luca exclut, implicitement, l'interprétation qui ferait de cet objet un pénis maternel symbolique et qui l'assimilerait au "fétiche" au sens freudien du terme. Au contraire, la

⁴ Une réserve est nécessaire: l'ouvrage, bien que publié en 1945, est daté du 18 novembre 1941. On y trouve assez facilement des passages qui permettent d'imaginer que la vision "non-œdipienne" de Luca n'était pas encore bien formulée à l'époque (voir p. 50, etc.). Il tolère encore le désir orienté vers une époque du passé.

fabrication de l'objet ouvre un champ de bataille où ses *désirs* réalisent un échange ininterrompu et souvent conflictuel avec les désirs des autres. La poupée peut représenter: Luca (pour servir son désir homosexuel pour Breton); sa femme (pour incarner son désir pour Breton); Breton (Breton castré par Luca qui veut se venger de lui); Nadja (parce que Luca désire éloigner sa femme de Breton). La poupée ne symbolise jamais ce que l'auteur voulait lui faire symboliser, et ce décalage entre l'intention initiale et le résultat détourne le désir de son objet légitime⁵. Privé de l'objet prévu, le désir *déconstruit* son objet en devenant lui-même un autre désir. Au moment de sa transformation, le désir ne se définit plus comme manque de son objet, mais comme production de celui-ci. La confection de "0.0.0." annule *pratiquement* la définition œdipienne du désir.

Dans le domaine plastique comme ailleurs, le surréalisme roumain hypertrophie ainsi le versant anti-naturaliste de la pensée surréaliste. Répétons-le: d'après la thèse naturaliste, il faut penser que les diverses techniques picturales surréalistes rendent manifestes des désirs qui, refoulés dans l'état actuel des choses, *doivent* se manifester; la thèse anti-naturaliste, au contraire, soutient que de telles opérations détruisent les images qui surgissent en nous de façon à nous faire croire à l'existence d'une *nature* humaine, authentique et immuable. "0.0.0.", entre autres, nous suggère que l'intervention d'un tiers nous fait voir, sur le mur de Léonard de Vinci, non seulement ce que nous désirons, mais aussi et surtout ce que nous ne savions pas désirer.

AMOUR OBJECTIF

De tout ce qui précède, on pourrait aisément déduire que l'amour "non-œdipien" contredit l'amour conçu comme recherche perpétuelle d'un objet perdu.

"Considérés à travers une position non-œdipienne, les états existants de l'amour ne sont que des étapes que nous devons franchir et l'absurdité concrète de l'amour objectif ne peut se déclencher qu'à partir de cette impérieuse négation hégélienne, aphrodisée jusqu'au paroxysme" (*Avangardă literară românească*, p. 632-633).

L'"amour objectif" — amour qui dynamise l'inconscient — nous demande de parcourir toutes les formes perverses de l'amour, dont l'une des plus impressionnantes, parmi celles traitées dans *Le Vampire passif*, est le fétichisme. Qu'est-ce que le fétiche pour Luca? Il arrive, observe-t-il, que dans le processus de l'amour certains objets perdent "pendant un certain

temps leur qualité d'entremetteur-symbole" et nous mettent "dans l'état délirant d'adorateurs-fétichistes où le symbole exclut pratiquement la chose symbolisée" (*Le Vampire passif*, p. 62-63). Les fétiches sont donc des signes énigmatiques qui n'ont pas de rapport fixe et transparent avec le sens et qui se retournent sur eux-mêmes (comme le rêve manifeste que Trost prétend analyser "tautologiquement"). Chaque étape de l'acte sexuel est désirée pour elle-même au lieu de servir de moment préparatoire au seul objectif légitime (le coït). Le fétichiste n'est pas celui qui *ne peut aimer que ceci*, mais celui qui *peut aimer même ceci*.

La référence à un criminel fétichiste⁶ est éclairante: "Combien de fois ai-je pensé à toi, adorateur de la chevelure, guettant à 6 heures au soir devant le métro de Trocadéro, les ciseaux pointus en main, comme un sexe en érection, les écolières aux longues nattes?" (p. 68). L'assimilation des ciseaux au pénis oppose nettement Luca à Freud. Ce dernier qui, lui aussi, se réclame d'un cas de "coupeur de nattes"⁷, considère cependant le fétiche comme une substitution symbolique du pénis maternel dont l'absence a été déniée par l'enfant; l'acte ambivalent de ce criminel fétichiste exécute symboliquement la castration du phallus féminin. Pour Freud, le pénis est donc représenté par les nattes coupées et, pour Luca, par les ciseaux; pour ce dernier, il s'agit donc d'un acte érotique pleinement réalisé, non d'une castration symbolique. Le fétichisme est une négation pratique de l'idée de substitut symbolique (ou imaginaire) d'un objet perdu.

Notre affaire n'est pas de conclure que Luca est plus libéral que Breton en matière de morale sexuelle, comme l'ont fait d'innombrables critiques accusant ce dernier d'avoir refusé la pédérastie. La notion de liberté sexuelle présuppose en effet inévitablement que la *nature* de notre sexualité va trouver son expression authentique au bout d'une émancipation aussi bien psychique que sociale. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que la tendance anti-naturaliste et non-œdipienne n'est jamais absente chez Breton qui présente, dans *L'Amour fou*, sa rencontre avec Jacqueline Lamba, non comme une simple réalisation du destin, mais comme un événement qui n'aurait pas dû se produire dans le déroulement le plus naturel de sa vie sentimentale. Il n'en reste pas moins que la position non-œdipienne de Luca est de loin plus cohérente que celle d'autres surréalistes; il consacre des hommages passionnés aux "sadistes" qui fragmentent violemment l'objet aimé en morceaux tous aimés pour eux-mêmes sans référence aucune à une totalité originelle. Par contraste, le morcellement du sujet aimant, lui aussi, prend une forme terriblement cruelle; l'oreille coupée de Van Gogh est promue à un "épouvantable objet-offert à la bien-aimée" (p. 104). Tous ces

⁵ Il est à remarquer qu'un autre "0.0.0." (intitulé "Le Crépuscule"), réüssi à notre avis, fonctionne lui aussi grâce à l'ambiguïté de l'appartenance du désir incarné. Le récit se déroule autour de la question: "à qui ce désir masturbateur?". Trois réponses sont possibles: à Luca (destinateur de l'objet); à une femme qui a fabriqué l'objet; à Brauner (destinataire de l'objet).

⁶ L'épisode vient probablement de Krafft-Ebing (*Psychopathia sexualis*, IV^e partie, le cas 100). Il rapporte le cas d'un criminel arrêté à Trocadéro, mais l'heure de son guet-apens (6 heures selon Luca) n'est pas mentionnée; nous ne pouvons dire s'il s'agit d'une invention de Luca ou d'un détail rapporté par un autre livre.

⁷ Voir: "Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci" et "Le Fétichisme".

actes érotiques pouvant établir une liaison entre des morceaux arbitrairement choisis des corps des amoureux (comme dans la pratique de la cubomanie) ouvrent un passage inconnu et inattendu des *désirs*, et non du *Désir*.

Les dernières pages du livre sont consacrées au récit d'un amour que l'auteur a réellement vécu avec une femme mystérieuse appelée Déline — histoire d'un amour non-œdipien d'une part et d'autre part celle du conflit entre l'amour œdipien et l'amour non-œdipien.

L'évolution magique des événements — une série de personnages, tous marqués de la lettre D, concourent à leur recontre; le nom de famille de Déline (Hérault) se substitue à celui de Jacques "Héroid" — montre que ce qui se passe en réalité présente toujours un décalage par rapport au désir qui se formulait avant l'événement: "Un an auparavant, j'avais trouvé une tête de magicien dont je *devais* construire un objet à l'intention de mon ami Héroid. Je savais que l'objet *devait* être fait pour Héroid..." (nous soulignons: p. 116-117). L'essentiel est ce décalage, cette réfraction intervenant entre le prévu et le survenu. L'entrée en scène de Déline détourne le désir déclaré de sa destination; l'amour "magique" produit un désir jusqu'à ce moment inconnu.

Mais le dénouement tragique du récit rend ambiguë la valeur de l'intervention de Déline. L'échange de deux objets met fin à leur relation qui n'a duré que neuf jours. Luca apporte à Déline un objet intitulé "Fétiche-Déline", et celle-ci à Luca une carte postale montrant 27 enfants. D'après Luca, ces deux "objets" sont, respectivement, un objet d'envoûtement et un objet de contre-envoûtement. Notre impression est que la remise du premier objet, constitué d'une tête de magicien, d'un pentacle et d'une jambe de poupée, s'apparente à un rite dans lequel un enfant jouerait le rôle de la victime et que le second — carte postale où on lit cette recette: "Bien s'embrasser pendant la nuit / À tous les coups ça réussit" — esquisse l'idée de fécondité, de familiarité ou de maternité, et présente donc un caractère œdipien. Le second objet, dit Luca, "a blessé mortellement le magicien amoureux" (p. 118) qui voulait délivrer l'amour de la problématique familiale et de la fonction procréatrice. L'Œdipe l'emporte sur le Non-Œdipe.

Le Vampire passif qui est comme un laboratoire de l'amour non-œdipien (même si l'expression n'apparaîtra que dans les textes ultérieurs) se termine ainsi sur l'échec, d'ailleurs fort curieux, d'une telle expérience.

Une observation peut être ajoutée au sujet du procédé de "bégayement" qui caractérise la poésie de Luca que nous connaissons aujourd'hui: il fut inauguré avec un poème "Passionnement" inséré dans un texte théâtral intitulé *Amphitrite* (1947), qui, pour ainsi dire, met en scène l'amour non-œdipien; la femme y est une "perpétuelle boîte à surprise" (*Avangardă literară românească*, p. 408). "Passionnement", c'est d'abord le mot écrit sur le mur par un personnage épris d'Amphitrite, et cela "dans

un suprême effort" (p. 409); c'est ensuite le poème récité, d'une voix "grave et infatigable", par un autre personnage non moins bizarre, au fond de la scène où se déroule la dissolution interminable des corps d'Amphitrite et de ses amoureux. Ce bégayement paroxystique, où un son glisse incessamment vers un autre auquel il ne *devait* pas renvoyer (opération typiquement non-œdipienne), était lié, à l'origine, à l'amour non-œdipien incarné par des personnages dont chaque geste pourrait paraître maladroit, *bégayant*, aux yeux des amoureux "normaux".

CONCLUSION — STRATÉGIES ANTI-NATURALISTES

Le surréalisme roumain fait appel à deux stratégies pour *dé-œdipiser* l'esprit humain. La première, énergiquement développée par Trost, est la *purification*: écarter notre esprit des épisodes ou des figures susceptibles de remettre en scène la perte originelle censée rendre possibles le "Désir" et la "Pensée" (exclusion des traces mnésiques du rêve, procédés picturaux "aplastiques"). L'autre stratégie, prônée principalement par Luca, consiste à produire un *décalage* entre les signifiants et les signifiés pour y amorcer des désirs imprévus (cubomanie. "0.0.0.", fétichisme, mais aussi l'interprétation arbitraire du rêve par Trost).

L'important est que ces deux gestes non-œdipiens — "purifier" et "décaler" — expriment un tournant de la pensée surréaliste, en ce qu'ils contrarient l'idée de spontanéité. Le modèle épistémologique du surréalisme roumain ne nous conduit pas à restituer à l'esprit humain supposé aliéné sa modalité authentique (amorcer l'événement le plus attendu); il nous oblige, au contraire, à défigurer notre esprit aux dépens de sa modalité la plus naturelle (provoquer l'événement le plus inattendu).

Une objection est facilement prévisible: notre distinction du prévu et de l'imprévu est arbitraire, parce que la question de savoir si l'écriture automatique est la manifestation de la modalité authentique de l'esprit ou le résultat d'une déviation forcée n'a pas d'importance pour la *pratique* de l'automatisme. Il suffit de constater, dira-on, la distance qui sépare l'écriture automatique de l'écriture quotidienne, sans essayer de savoir laquelle est la plus "naturelle". Mais le problème se pose autrement. Le premier *Manifeste* de Breton nous incite à être spontanés, involontaires. Mais tous les lecteurs ne sauraient si aisément continuer à écrire "autant qu'il leur plaira". Le texte bretonien, apparemment théorique, nous *séduit*, plutôt qu'il nous *convainc*. La faculté d'être un modeste appareil enregistreur, réclamée tout d'abord *contre* l'idée de "génie", retourne assez facilement au domaine du "génie". Dans ce contexte, dire que l'écriture automatique est une espèce d'artifice ouvre une voie aux tentatives d'agir méthodiquement sur l'esprit.

C'est en réalité cette pente anti-naturaliste qui a été plus ou moins consciemment choisie par le surréalisme des années trente, comme nous

pouvons l'observer, sous une forme presque caricaturale, dans la théorie de Salvador Dalí (il a été le dénonciateur le plus convaincu du caractère *passif* du surréalisme des années vingt). Mais la critique contre la spontanéité conduit souvent à la croyance à une loi objective: tout le monde peut pratiquer telle ou telle recette surréaliste parce qu'elle se fonde sur une loi qui sous-tend la subjectivité et l'objectivité... Ainsi un naturalisme (objectiviste) en remplace un autre (subjectiviste). Luca et Trost prétendent qu'il n'existe pas de modalité *naturelle* de l'esprit. Il faut nous insurger contre la croyance qui nous force à retrouver un état authentique de l'esprit et qui nous place toujours vis-à-vis d'un image illusoire de l'origine.

L'"artificialisme" du surréalisme roumain illustre la conclusion à laquelle on parvient le plus logiquement si l'on choisit le versant non-œdipien de la théorie surréaliste.

Néanmoins, curieux est cet "artificialisme" non-œdipien. Si, par exemple, un philosophe comme Clément Rosset peut contester le naturalisme en tant que pensée du désir et de l'illusion (ROSSET, Clément. *L'Anti-nature*. Paris, PUF, 1973), c'est qu'il présuppose que le désir se définit comme un processus compensatoire, inauguré par une perte ou un manque. L'anti-naturalisme surréaliste montre qu'au contraire le désir est réactivé surtout par des gestes artificialistes (décaler le naturel). Luca et Trost constatent: le naturalisme est la philosophie du désir compensatoire, l'anti-naturalisme celle du désir productif.

Nous avons déjà remarqué qu'une telle conception est illogique du point de vue (vulgairement?) psychanalytique d'après lequel tout l'inattendu n'est qu'un retour du refoulé. Tout ce que nous pouvons faire dans le cadre de cette étude est de souhaiter que les psychanalystes prêtent un peu plus d'attention au fait que certaines rencontres décisives, survenues dans notre vie, nous paraissent avoir été *attendues*, alors que d'autres, aussi décisives, nous paraissent complètement *inattendues*, et que, chose curieuse, ce sont les rencontres de cette seconde catégorie qui influencent le plus profondément notre vie (tout au moins, c'est ce que dit Luca, ainsi que Breton lui-même). Or, ce qui nous ennuie dans le discours psychanalytique structuré par une perte initiale est qu'il ne fait pas grand cas de ces événements foncièrement *inattendus*. Faut-il croire qu'un événement n'est événementiel qu'en étant canalisé par un événement antérieur? N'est-il pas possible au contraire que l'événementialité se produise au moment même où un événement échappe à tout canalisation? Il s'agit là, finalement, d'un parti pris, ou plutôt d'un *pari*.

Contre les vilains esprits capables de se satisfaire d'une satisfaction partielle, Luca et Trost ont parié sur la position "non-œdipienne", sur cette résistance perpétuelle à l'origine perdue, et cela — il faut toujours y revenir — pour rester fidèle à ce postulat fondamental du surréalisme: le désir n'est pas compensatoire, mais essentiellement *producteur*.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de Gherasim Luca et Dolfi Trost publiés en français en Roumanie (à Bucarest);

LUCA, Gherasim. *Le Vampire passif*. Les Éditions de l'oubli, 1945.

_____. *Amphitrite*. Infra-Noir, 1947.*

_____. *Le Secret du vide et du plein*. Infra-Noir, 1947.*

LUCA, G. & TROST, D. Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets. Catalogue de l'exposition de Bucarest. 1945.*

_____. *Dialectique de la dialectique*. Surréalisme, 1945.*

TROST, Dolfi. *Le Profil navigable*. Les Éditions de l'oubli, 1945.

_____. *Vision dans le cristal*. Les Éditions de l'oubli, 1945.

_____. *Les Orgies des quanta*. Surréalisme, 1946.

_____. *La Connaissance des temps*. Surréalisme, 1946.

_____. *Le Même du même*. Infra-Noir, 1947.*

_____. *Le Plaisir de flotter*. Infra-Noir, 1947.*

* ont été repris dans: *Avangardă literară românească*. Bucarest, Editura Minerva, 1983.