

*Jakub Kornhauser*

Université Jagellonne de Cracovie

« MULTIPLIÉ DES COURTS-  
-CIRCUITS ». LA PHYSIQUE  
DU SURREALISME  
DANS *LE VAMPIRE  
PASSIF* DE GHERASIM  
LUCA : REMARQUES  
PRÉLIMINAIRES

**“Increasing the short circuits”. The Physical World of Surrealism in *The Passive Vampire* of Gherasim Luca**

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyse the notion of “the Physical World” in the André Breton essays and manifestoes of Surrealism, and its presence in the Gherasim Luca’s theory of “the Objectively Offered Object”. In the first part of the article, the author investigates the interactions between the “Surrealist object” and the “poetic image”, linked by the metaphors parallel with the language of Physics. The Surrealist image occurs when combining two heterogeneous objects. It is compared to the moment of the short circuit when two “poles” of a machine are joined “with a conductor of little or no resistance”. This notion is explored in the second part of the article as a rigorous key to read *The Passive Vampire* of the Romanian-French Surrealist Gherasim Luca. His theory of “the Objectively Offered Object” masterminds the game of constructing the hybrid items, put together as the effect of the “objective chance”. The narrator/subject of *The Passive Vampire* describes his “obsessional” and “delirious” contact with certain objects “projected by desire”. With this concept Luca proves the predominant role of the “Surrealist object” in the works of the Romanian Surrealists.

KEY WORDS: Avant-garde, Surrealism, Gherasim Luca, André Breton, Object.

L’intérêt pour les sciences manifesté par les surréalistes semble indiscutable. Contrairement aux représentants d’autres mouvements d’avant-garde, par exemple le dadaïsme, ils ont développé un programme basé sur des théories scientifiques, ou parascientifiques, élaborées à l’époque : la psychanalyse freudienne, la pensée philosophique de Bachelard, l’alchimie et l’ésotérisme. Cependant, les surréalistes ne se réfèrent pas très souvent aux sciences exactes, en particulier les mathématiques et la physique (voir Militaru 2012 : 122 ; Spector 1997 : 26, 32, 35). On pourrait croire que le mouvement surréaliste, qui a rejeté la raison et la logique, ne voudra pas s’inspirer des découvertes scientifiques

du début du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, dans les manifestes surréalistes les plus importants – à partir du premier *Manifeste* d'André Breton – on peut voir clairement quelques traces de métaphorique inspirée par le langage de la physique. Une chose encore plus intéressante : on rencontre même des tentatives de discuter avec les découvertes de la science. Breton, comme Paul Nougé en Belgique, l'auteur de l'essai *L'Optique dévoilée* (1924) ou il explique sa théorie de la lumière en liaison avec le nouveau status de l'objet (voir Nougé 1983 : 81–83), nie la géométrie euclidienne qui semble trop subordonné du rationalisme.

La physique surréaliste – ainsi que la physique surréelle interne, comprise la principe de la construction du nouveau monde entre l'éveil et le sommeil – fonctionne, par conséquent, d'une manière plus ou moins utopique. Mais, en même temps, ce phénomène littéraire (donc : esthétique) anticipe le développement de la technologie du XX<sup>e</sup> siècle et affecte directement l'intérêt pour une nouvelle variante du matérialisme (voir Lehmann 2011 : 129–135). Grâce à cette perspective, l'objet devient en surréalisme l'entité autonome qui graduellement remplace l'homme dans ses activités. Breton explique ce mécanisme en utilisant des métaphores biologiques ou chimiques, comme « une simple mutation de rôle » (voir Kornhauser 2015 : 158). Ainsi, le pacte entre la physique surréaliste et l'objet transformé est scellé.

## CONDUCTEUR A. BRETON : LA PHYSIQUE DU SURRÉALISME

Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton se réfère au langage scientifique à plusieurs reprises. Il le fait quand il veut décrire précisément les propriétés de l'image poétique, constitué de deux éléments plus ou moins éloignés, qui sont rapprochés dans une situation imprévue. Roland Barthes observe dans ce contexte que le surréalisme « recommande sans cesse de décevoir brusquement les sens attendus » (Barthes 1984 : 63). Breton, à son tour, abandonne les illusions sur la primauté de la raison et utilise les notions bachelardiennes (voir Bachelard 1961 : 44–60) pour observer :

Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de ses deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles (Breton 1988a : 48–49).

Le résultat du rapprochement de deux éléments incompatibles de la réalité devient une image mystérieuse, décrite par Breton comme une étincelle, qui vient aussi bien du répertoire de Bachelard, qui parlait déjà du langage de la physique. Par ailleurs, les métaphores suivantes vont inopinément vers la surréalité, apportant une définition plus précise de la double nature de l'image poétique :

La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes (...). Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'ac-

tivité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux (...) (Breton 1988a : 49–50).

L'essence de l'image poétique consiste, selon Breton, à la différence du potentiel entre les deux conducteurs qui échappe au contrôle de l'esprit. Plus grande est l'incompatibilité entre des éléments, plus forte est l'influence de l'image. Les rapports entre ces composants sont spécifiés dans le *Second manifeste du surréalisme* en tant que :

(...) cette sorte de court-circuit (...) entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits (Breton 1998b : 111).

C'est le court-circuit qui est l'effet de la différence du potentiel, manifesté par l'étincelle. Breton propose de transférer ce principe de bipolarité sur le terrain de l'esthétique. La mission essentielle du surréalisme devient ainsi la multiplication des courts-circuits qui doit être considérée comme une apologie de l'originalité et du pouvoir expressif de l'image poétique.

Breton poursuit ses délibérations à ce sujet dans ses textes ultérieurs. L'apogée de sa théorie de la physique du surréalisme trouve sa place dans l'essai *Crise de l'objet* (1936). En comparant le progrès de la science, notamment la description de la géométrie non-euclidienne, avec l'évolution de la poésie au XIX<sup>e</sup> siècle, Breton observe « le développement parallèle des idées scientifiques, d'une part, poétiques et artistiques, d'autre part » (Breton 2014 : 1). En conséquence, le rejet absolu du rationalisme, fondé sur la logique cartésienne et kantienne, ouvre la voie à la « découverte du merveilleux quotidien ». Ainsi, un nouveau paradigme pour la réflexion sur la réalité est établi :

Le dédoublement de la personnalité géométrique et celui de la personnalité poétique se sont effectués simultanément. Au besoin impérieux de « déconcrétiser » les diverses géométries pour libérer en tous sens les recherches (...), se superpose rigoureusement le besoin de rompre en art les barrières qui séparent le déjà vu du visible, le communément éprouvé de l'éprouvable, etc. La pensée scientifique et la pensée artistique modernes présentent bien à cet égard la même structure : le réel (...) s'étoile dans toutes les directions du possible (Breton 2014 : 1–2).

L'analogie entre la pensée artistique et la pensée scientifique, soulignée plusieurs fois par Breton, provoque l'anxiété explorative. En fait, c'est une situation paradoxale. Le développement de la physique soutient les arguments en faveur de l'irrationalité et de la liberté. Le paradoxe est encore plus fort quand sur une surface commune se retrouvent les éléments principaux des deux disciplines : les objets qui remplissent le nouvel espace deconcrétise. L'élimination de la barrière entre le réel et l'imaginaire donne la possibilité de construire des objets d'un statut incertain. D'une part, ils sont des éléments d'images poétiques, et en tant que tels opèrent dans la surréalité. D'autre part, ils sortent du texte, et se transforment en sculptures, installations, collages.

Breton est conscient du pouvoir évocateur des objets. Derrière leur utilité, la finitude et la banalité, se cachent une vie mystérieuse. Dans la *Crise de l'objet* Breton égalise les objets concrets et les objets abstraits, ceux trouvés et ceux créés qui subissent une parti-

culière « mutation de rôle » (déjà mentionnée). Déformés, libérés du contexte primaire, ils sont libérés de tout contrôle humain.

Cette pensée se caractérise essentiellement par le fait qu'y préside une volonté d'objectivation sans précédent. Que l'on comprenne bien, en effet, que les « objets » mathématiques, au même titre que les « objets » poétiques, se recommandent de tout autre chose, aux yeux de ceux qui les ont construits, que de leurs qualités plastiques (...) (Breton 2014 : 2).

Dans nos réflexions, la physique de la poésie, proclamée par Breton, est une « science » essentielle. Quand il écrit que « [d]e même que la physique contemporaine tend à se constituer sur des schèmes non-euclidiens, la création des objets surréalistes répond à la nécessité de fonder (...) une véritable physique de la poésie », il déclare ouvertement la volonté d'effacer l'opposition entre les objets poétiques qui sont déplacés de la surréalité du texte vers la réalité. La proposition de l'auteur de la *Crise de l'objet* est fondamentale : « la fabrication et la mise en circulation d'objets apparus en rêve, l'accession à l'existence concrète de ces objets, en dépit de l'aspect insolite qu'ils pouvaient revêtir » (Breton 1988b : 116).

Les notions de « fabrication » et « mise en circulation » marquent le point de départ pour la construction de l'ordre surréaliste. Le changement de statut des objets qui viennent du rêve transforme l'espace dans lequel ils sont déplacés. Le rôle du constructeur-créateur de l'objet surréaliste est, simplement, de lui donner une autonomie. L'objet indépendant devient le sujet de ses futures actions, et abandonne son maître.

## CONDUCTEUR B. LUCA : L'OBJET PROJETÉ, L'OBJET FABRIQUÉ, L'OBJET OFFERT

Pour présenter un cas particulier de la physique surréaliste, nous allons nous pencher sur *Le Vampire passif* de Ghérasim Luca (1913–1994)<sup>1</sup>. Le fondateur du Groupe Surréaliste Roumain dans les années 1940–1941<sup>2</sup>, Luca écrivait en français et en roumain. La plupart de ses œuvres de la période surréaliste a le caractère de la prose poétique avec des éléments d'un essai ou d'un manifeste (Răileanu 2004 : 34–35). *Le Vampire passif* est le premier texte écrit directement en français par Luca en Roumanie, en 1941. Le texte se concentre sur la notion d'objet surréaliste. De manière analogue à Gellu Naum dans son *Medium* (Naum également décrit les objets « les vampires qui sucent le sang humain », voir Naum 2012 : 130), Luca parle donc d'un « moment d'objectivation » du désir, d'une « minéralogie des moments de l'objet » (Pop 2004 : 15).

De ce point de vue, l'idée la plus importante pour Luca est « l'objet objectivement offert (O.O.O.) ». Le texte principal est précédée d'un essai introductif, dans lequel Luca décrit en détail le mécanisme de la construction des mystérieux objets-fétiches. Cette idée exige une réalisation pratique des objets, similaire à celle proposée par Breton ou plus tôt par Salvador Dalí dans le concept des « objets à fonctionnement symbolique »

<sup>1</sup> Né Salman Locker à Bucarest.

<sup>2</sup> Avec Gellu Naum, Paul Păun, D. (Dolfi ou Adolf) Trost et Virgil Teodorescu. Le Groupe Surréaliste Roumain a été très actif notamment entre 1940 et 1941, puis entre 1945 et 1947.

(Fijałkowski 2008 : 18). Un trait distinctif de « O.O.O. » est la certitude de l'auteur dans un dialogue métaphysique avec les objets. Grâce à ce rapport ils sont capables de vaincre leur immobilité et de libérer leur nature onirique. Ainsi, selon l'idée de Breton, une nouvelle étape de la révolution de l'objet commence. L'objet poétique double son statut dans l'espace du monde réel. Le rôle décisif dans la construction des artefacts appartenant au sujet (soit le sujet-narrateur de prose poétique, soit bien le constructeur des installations présentées dans le texte). L'objet mise en circulation devient un être autonome et révèle sa nature onirique.

La structure dialectique du *Vampire passif* est basée sur l'acceptation de toutes les propositions de la physique surréaliste. Tout d'abord, le texte contient simultanément les dossiers du procédé de création ou exploration des objets, de même que leur inventaire, enrichi avec des photos, ainsi que le rapport d'une activité de la décoration réciproque (l'acte d'offrir des objets entre des amis). Deuxièmement, le texte se compose également d'une pièce de la prose poétique propre avec le monologue intérieur d'un personnage-médium, qui doit transmettre le pouvoir sur la réalité aux objets.

Luca accorde une attention particulière à la genèse du concept de « l'objet objectivement offert » :

Partant d'un jeu à caractère mégalomane prononcé (...) je suis arrivé à la rencontre d'un nouvel objet projeté par le désir, qui jette sur la vie intérieure de l'homme une fascinante et terrible lumière. Le jeu consistait en une décoration réciproque, nous offrant à la fois le plaisir de décorer et d'être décorés. La confection de ces décorations coïncide avec l'apparition du premier objet objectivement offert (O.O.O.) (...). L'objet offert s'est servi de la décoration comme point fixe de départ pour s'épanouir dans toute sa complexité mobile et multiple (Luca 2001 : 7–8).

L'opposition apparente dans la physique du surréalisme entre l'imaginaire et le réel se reflète dans une antinomie contestée entre l'intérieur (donc associé au rêves et désirs) et l'extérieur (donc le physique) (Răileanu 2005 : 105–106). « L'Objet objectivement offert » remplit parfaitement toutes les propositions de Breton et porte « une nouvelle possibilité objective de résoudre dialectiquement le conflit entre le monde intérieur et le monde extérieur, essai dont, dès son premier manifeste, le mouvement surréaliste s'est fait une raison d'être » (Luca 2001 : 6–7).

Luca organise le discours en utilisant les catégories de sujet – créateur, objet – création, mais seulement pour les renverser. Déjà dans la première phrase, où Luca mentionne encore les mots de Breton sur « la vie manifeste du rêve », il parle aussi du « contact obsessionnel et délirant de certains objets » qui se produit à cause de leur « confection ou rencontre » (Luca 2001 : 7–8). La première relation concerne le procédé même de la fabrication des objets (et donc leur dimension physique), la seconde – la façon dont ils existent dans le monde textuel (et donc leur dimension poétique).

Dans l'essai, la majorité des objets analysés par l'auteur sont des collages, construits avec deux ou plusieurs éléments, tels que « une étoile de mer attachée à une cuiller », « une main à demi serrée près d'une ampoule de lanterne, les deux sur un morceau de velours » ou enfin [l]a statue de la libido – un appareil à deux longues manettes dont l'une, mobile et se terminant par un disque, peut couvrir l'ouverture d'un cylindre. Au fond de ce cylindre, sur du velours noir, plusieurs enfants sodomisés. Un revolver noir est attaché à la seconde manette (Luca 2001 : 35).

Le catalogue des objets, dont le rôle important est joué par des poupées et des mannequins déformés, des fragments de sculptures et des objets quotidiens, a un caractère expressif et poétique. Les objets dans le nouveau contexte reçoivent « une autre vie » (Breton 1988a : 56). Les noms mystérieux des objets, tels que « Clairvoyance à des degrés divers » (la tête détruite d'un mannequin barbu), « le Vampire passif » (qui est en fait un hybride construit de quelques marionnettes) ou « Pouvoirs latents considérés comme possibilités » (un objet qui ressemble à un animal poilu avec les yeux de bouton enfermé dans une cage avec une corne de chèvre) montrent aussi ce phénomène.

Dans la seconde partie du texte, l'essai est remplacé par la prose poétique, dans laquelle les mêmes objets fonctionnent comme matériau de construction de l'espace surréaliste (*eo ipso* poétique). Le constructeur, jusqu'à présent responsable du procédé de fabrication des objets, est dégradé au rôle de l'observateur du monde dominé par les artefacts qu'il a créé. Les objets, anthropomorphisés et animés, sont décrits comme « ces pierres philosophales qui découvrent, transforment, hallucinent, communiquent notre hurlement » (Luca 2001 : 42). Le narrateur, perdu entre les objets animés exprime la crainte : « je confondrai avec plaisir la chaise avec un chevalier médiéval, le soulier avec le pâle marquis, je passerai dans la salle suivante bras dessus, bras dessous avec l'objet » (Luca 2001 : 45). Les objets se transforment en continu et de cette manière renforcent la désorientation de l'observateur. Étourdi par leur nouvelle identité, cet homme déformé, ou bien : transformé négativement selon la « volonté d'objectivation » très forte (Breton 2014 : 2), confesse tout de suite :

Maintenant je peux manger un piano, je peux fusiller une table, je peux aspirer un escalier. Toutes les extrémités de mon corps ont des orifices par où sortent les squelettes du piano, de la table, de l'escalier et pour la première fois ces objets usuels, donc inexistantes, existent (Luca 2001 : 50).

Dans la conception de « O.O.O. », les objets gagnent une seconde vie (la vraie vie jusqu'ici cachée sous la surface du rationalisme ; voir Breton 1988a : 39) et deviennent des éléments indépendants de l'espace surréaliste, définie comme « cet univers de fantômes », « un cercle de feu » et, finalement, comme « un monde d'apparitions plus rapproché de nous-mêmes » (Luca 2001 : 45).

## CONCLUSION

Il convient de souligner que les objets surréels sont libérés de l'intention du créateur et commencent à entrer en relation avec d'autres objets ainsi que d'autres sujets. Selon les principes de la physique surréaliste de la *Crise de l'objet* bretonienne, les objets sont considérés non seulement comme des éléments de l'image poétique, mais aussi, et peut-être plus important encore, comme des installations matérielles ou des totems (voir Morar 2003 : 204, Selejan 2007 : 146). Les descriptions des objets, qui sont le centre de gravité de la prose poétique de Ghérasim Luca, conduisent directement au procédé de leur construction. Le nouveau matérialisme, avec l'objet autonome qui remplace le sujet au cœur du monde, est sans doute établi dans le concept développé par Luca. Ainsi qu'un analogique exemple, notamment la théorie de « l'objet éphialtique » (qui pénètre dans

un autre objet ou, tout court, le dévore) de Gellu Naum (voir Kornhauser 2015 : 220), le concept de « l'objet objectivement offert » utilise le potentiel métamorphique, ce qui permet de changements radicaux de sa structure interne. En conséquence, *Le Vampire passif* montre la dimension de l'objet intermédiaire qui est, d'après les mots d'André Breton, comme une étincelle créée par le court-circuit entre deux éléments incompatibles.

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, 1961, *La flamme d'une chandelle*, Paris : Presses Universitaires de France.
- BARTHES Roland, 1984, La mort de l'auteur, (in :) idem, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.
- BRETON André, 1988a (1924), Manifeste du surréalisme, (in :) idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard.
- BRETON André, 1988b (1930), Second manifeste du surréalisme, (in :) idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard.
- BRETON André, 2014 (1936), *Crise de l'objet*, disponible en ligne : [http://paulhenri.clavier.perso.sfr.fr/crise\\_de\\_l\\_objet\\_breton.pdf](http://paulhenri.clavier.perso.sfr.fr/crise_de_l_objet_breton.pdf) (consulté le 10 janvier 2014).
- FIJALKOWSKI Krzysztof, 2008, Luca the Absolute, (in :) Ghérasim Luca, *The Passive Vampire*, translated and introduced by Krzysztof Fijałkowski, Prague : Twisted Spoon Press.
- KORNHAUSER Jakub, 2015, *Calkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LEHMANN Ulrich, 2011, The Surrealist Object and Subject in Materialism. Notes on the Understanding of the Object in Surrealism, translated by Allison Plath-Moseley, Michael Wolfson, John Tittensor, (in :) *Surreal Objects. Three-Dimensional Works From Dalí to Man Ray*, Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (éds.), Frankfurt : Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz Verlag.
- LUCA Ghérasim, 2001, *Le Vampire passif avec une introduction sur l'objet objectivement offert : un portrait trouvé et dix-sept illustrations*, Paris : José Corti.
- LUCA Ghérasim, 2008, *The Passive Vampire*, translated and introduced by Krzysztof Fijałkowski, Prague : Twisted Spoon Press.
- MILITARU Petrișor, 2012, *Știința modernă, muza neștiută a suprarealiștor*, București : Curtea Veche.
- MORAR Ovidiu, 2003, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București : Editura Univers.
- NAUM Gellu, 2012, Medium, (in :) idem, *Opere II. Proză*, Simona Popescu (éd.), Iași : Polirom.
- NOUGÉ Paul, 1983, L'Optique dévoilée, (in :) idem, *Fragments*, préface de Frans de Haes, Bruxelles : Labor & Paris : Nathan.
- POP Ion, 2004, Le surréalisme roumain – quelques repères, *Seine et Danube 3* (« Dossier : Le surréalisme roumain ») : 9–26.
- RĂILEANU Petre, 2004, Ghérasim Luca : l'ontopoétique ou la voi(e)x du trans-surréalisme, *Seine et Danube 3* (« Dossier : Le surréalisme roumain ») : 27–38.
- RĂILEANU Petre, 2005, *Gherasim Luca*, trad. Anișoara Biru, București : Editura Junimea.
- SELEJAN Ana, 2007, *Poezia românească în tranziție (1941–1948)*, București : Cartea Românească.
- SPECTOR Jack J., 1997, *Surrealist Art and Writing 1919/39, The Gold of Time*, Cambridge : Cambridge University Press.