

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

STUDI E RICERCHE

L'OBJET NEUTRE

Franca Franchi

dicembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

À la mémoire d'Alberto Castoldi

Par cette étude nous nous proposons d'explorer les "matrices théoriques" des célèbres affirmations de Roland Barthes à l'égard de l'objet Tour Eiffel.

Dans son écrit "La Tour Eiffel", daté 1964, Barthes, intervenant sur l'un des emblèmes les plus problématiques et encombrants de la culture du XIX^e siècle, affirme :

La Tour est un *objet* qui voit, un regard qui est vu ; elle est un verbe complet, à la fois actif et passif [...] c'est un *objet* complet *qui a*, si l'on peut dire, *les deux sexes du regard* (Barthes 2002 : 534).¹

Et il conclut :

Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit [...] à travers la Tour, les hommes exercent cette grande fonction de l'imaginaire, qui est leur liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'a jamais pu la leur enlever (ivi : 554).

Barthes peut faire ces déclarations dans la mesure où il a, à son tour, développé les réflexions qui ont été promues par le Surréalisme en ce qui concerne l'Objet. Les œuvres les plus représentatives d'artistes incontournables de la culture surréaliste, tels qu'Alberto Gia-

¹Les traductions de l'anglais sont, sauf mention contraire, de la main de l'auteur.
I L'italique est à nous.

cometti, Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Max Ernst démontrent, à ce sujet, une cohérence extraordinaire issue d'une idée partagée, bien que dans le respect des diversités de leurs expériences.

Le rêve et l'objet dans les théories du Surréalisme : “Les objets à fonctionnement symbolique”

Tout au long du XIX^e siècle, les explorations littéraires inspirées par le rêve résultent aussi bien nombreuses et diverses qu'inédites et semblent toutes vouées à l'amplification du domaine des perceptions. De l'expérience des hallucinations à la réflexion sur les effets des drogues, de la pratique de l'hypnotisme à l'évocation des esprits. Sous ce rapport, et quant au débordement du rêve dans la vie quotidienne, la version formulée par Gérard de Nerval dans *Aurélia* (1855) est exemplaire : “l'épanchement du songe dans la vie réelle” (Nerval 1993 : 699).

Au XX^e siècle, la somme de ces expériences sera à la base d'une révision radicale de l'univers perceptif : du temps, de l'espace, de la mémoire et des émotions. Un renouveau qui, tout en jouant un rôle important dans l'écriture littéraire, s'avère très difficile à maîtriser dans toute sa richesse et sa complexité, comme en témoignent les travaux d'auteurs tels que Marcel Proust et James Joyce. Mais l'un des résultats les plus perturbateurs, dont nous luttons encore pour évaluer les conséquences, a été le travail de médiation exercé par le Surréalisme dans sa tentative d'assimiler, à travers ses propres expériences, la portée contradictoire de cet héritage.

Compte tenu de la centralité du rêve dans les théories élaborées par le Surréalisme, l'objectif fondamental fut celui de pouvoir en analyser les traces, et indépendamment des analyses freudiennes utilisant les récits des patients. Les caractéristiques du rêve pouvaient être révélées et traduites. C'était le but à atteindre, y compris par le biais d'autres méthodes que le témoignage oral. D'où et en première instance, la pratique de l'écriture automatique dans la tentative d'échapper au contrôle de la rationalité. Nous savons que le résultat, qui avait été également intrigant, fut en fait modeste et qu'il eût pour principal protagoniste Robert Desnos, capable d'atteindre

facilement une sorte d'état mental de transe.

Par contre, le succès obtenu dans le domaine des œuvres picturales et de la sculpture fut plutôt différent. À cet égard, André Breton, dans *L'Introduction au discours sur le peu de réalité* (1927), avait proposé de

[...] fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément (Breton 1927 : 33).

Dans le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924) Breton avait déjà fait référence à tous les objets d'usage quotidien dont nous sommes entourés et dont nous devons libérer la vie latente, à savoir, “[...] la conscience poétique des objets [...]” (Breton 1924 : 58).

Breton, et avec lui l'ensemble du groupe surréaliste, s'engage à promouvoir l'objet surréaliste un long moment et à diverses occasions – tant au travers d'expositions que de déclarations théoriques. Breton et ses partisans estiment que, plus encore que l'écriture automatique, les objets peuvent constituer un témoignage efficace de la transposition du rêve, de l'inconscient, de l'irrationnel : des objets tangibles, analogues à ceux dont nous sommes entourés dans la vie quotidienne, mais dotés d'un pouvoir évocateur extraordinaire et d'une capacité subversive inhabituelle. Il s'agit de ce que l'on appelle “Les objets à fonctionnement symbolique”, qui ne doivent cependant pas avoir une valeur symbolique trop explicite, banale, et qui ne doivent pas être affligés par des “préoccupations formelles”. L'objet surréaliste fera ainsi ressortir les virtualités de l'inconscient dont il est le dépositaire. Roger Caillois dans *Spécification de la poésie* (1933) déclare :

Il est manifeste que jamais le rôle utilitaire d'un objet ne justifie complètement sa forme, autrement dit l'objet déborde toujours l'instrument. Ainsi est-il possible de découvrir dans chaque objet un résidu irrationnel déterminé entre autres choses par les représentations inconscientes de l'inventeur ou du technicien (Caillois 1933 : 30).

Pour Breton, l'objet surréaliste est une chose inclassable, allant de

l'objet trouvé (objet naturel, objet perturbé, ready-made ...) à l'objet créé. L'activité du rêve, son passage dans la réalité, permet, grâce à des procédés analogiques "la faculté de rapprochement de deux images différentes" (Breton 2008 : 687) d'aller au-delà de "la vie manifeste de l'objet" (ibidem), et il ajoute : "Toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir" (ibidem). Si l'objet d'usage commun peut être rationalisé précisément en fonction de l'usage qui en est fait, l'objet surréaliste est celui qui échappe à toute définition possible, il est toujours au-delà de sa rationalisation éventuelle.

Si le rêve est l'expression d'un désir et que les objets surréalistes sont des symptômes de rêves, il est inévitable que la réalisation symbolique du désir incorpore "les fantasmes érotiques" et aborde des thèmes très différents de la psychanalyse (fétichisme, double, onanisme, scatologie, narcissisme, etc.). Selon René Crevel, dans ce monde du désir pervers : "les objets surréalistes [...] sont des objets à penser amoureuxment" (Crevel 1932 : 108), "[Les objets] se caressent [...], ils font l'amour, quoi !" (Crevel 1986 : 125).

Le désir, l'inconscient et l'objet : au-delà de la séparation entre féminin et masculin

Au-delà des affirmations théoriques – qui concernent nombre d'artistes les plus influents – en fait, il s'agit de leurs réalisations avec leur transgression, leur caractère énigmatique, qui déterminent l'énorme intérêt réellement suscité, et surtout décisif, qu'ils ont exercé sur l'art moderne.

Expression de l'inconscient et réceptacle du désir, les objets sont bisexuels, androgynes et c'est cette expérience qui est à l'origine du double sexe du regard dont Barthes écrira en 1964 quant à la Tour Eiffel. Dans l'immense production d'objets surréalistes, certains ont joué un rôle privilégié et ils sont devenus paradigmatiques. C'est principalement le cas de *Boule suspendue* (1930-1931) d'Alberto Giacometti [Fig. 1].

Fig. 1
Alberto Giacometti, *Boule suspendue*,
1930-31, Kunstmuseum Basel, Basilea.



Rosalind Krauss en a fourni l'analyse la plus détaillée :

Nous savons à quoi ressemble cet assemblage, élaboré tout d'abord en plâtre, puis en bois soigneusement poli : une structure en forme de cage ouverte, avec une plate-forme et deux objets, l'un reposant sur le fond de la cage, l'autre suspendu à un fil métallique fixé au sommet. La forme couchée est un coin en forme de croissant. La forme pendulaire est une sphère de convexité parfaite, taillée cependant avec une fente profonde qui menace de fendre la boule en deux moitiés. La relation mécanique entre les deux formes est précise ; la boule suit un mouvement lisse et régulier, glissant d'avant en arrière du côté vivant du coin. Mais le rapport érotique est plus ambigu et pose un problème. Maurice Nadeau rapporte que "Tous ceux qui ont vu fonctionner cette boule ont éprouvé une émotion violente mais indéfinissable, en rapport bien entendu avec les désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait pourtant en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un sentiment d'agacement provoqué par la conscience irritante de l'échec" (Krauss 1993 : 166).

Rosalind Krauss souligne que, dans cet ouvrage, l'androgynie de l'objet surréaliste n'est pas seulement le résultat de la coexistence d'une double sexualité, mais aussi de la possibilité de lire une inversion des rôles dans les rapports sexuels :

En tant qu'instrument de pénétration, le croissant est de sexe masculin et la sphère à fente est féminine. Mais en tant que surface labiale caressée par ce partenaire actif qui veut la posséder, le croissant renverse son sexe et fait apparaître, dans son oscillation, l'image caractéristique de la sexualité féminine. Glissement. Oscillation. *Alter*. Chaque alternance produit une altération (ibidem).

À l'époque, la sculpture fut critiquée par certains surréalistes qui la trouvèrent trop construite, conçue, réfléchi, et donc incapable d'exprimer l'inconscient, ce qui aurait pénalisé toute œuvre impliquant un mouvement de ses parties. Mais Salvador Dalí vint à l'aide soutenant la possibilité "d'actes inconscients" (Dalí 2002 : 348) dans la construction de l'objet.

Il appartiendra pourtant à Marcel Duchamp de proposer le résultat le plus emblématique de l'objet surréaliste, dans toutes ses implications, avec le *Grand Verre*, comme il est coutume de l'appeler, mais avec un titre énigmatique : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [Fig. 2].

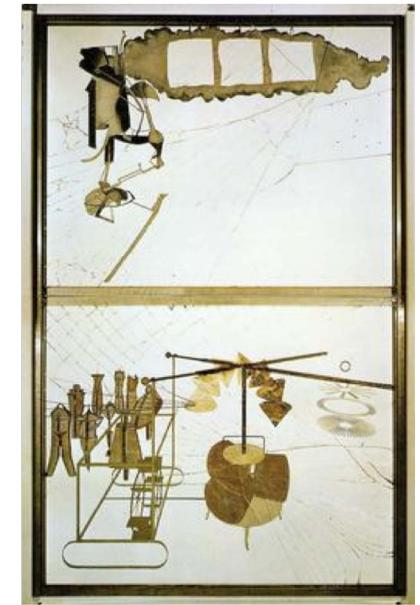
Cet ouvrage, réalisé pendant la période 1912-23, et qui reste incompli puisque le verre est accidentellement fêlé, sera légitimé en tant qu'expression du Surréalisme seulement en 1935 par la suite de l'article de Breton paru dans la revue "Minotaure" (n° 6, pp. 45-49) et intitulé *Phare de la mariée*.

L'œuvre de Duchamp, d'une complexité extraordinaire, a donné lieu à d'innombrables interprétations, qui se sont révélées avant tout comme un piège ingénieux pour les lectures les plus diverses, toutes équipées de leur propre solidité, compte tenu de la perspicacité des savants. Cependant, on a sans doute perdu de vue la portée générale du travail, qui est avant tout un autoportrait.

Rosalind Krauss insiste sur l'opération de "pliage [...]" dans laquelle la position de l'observateur et celle de l'observé deviennent interchangeables", et qui caractérise l'œuvre de Duchamp :

Ce type de pliage se retrouve dans de nombreux passages de la recherche duchampienne de l'identité, à partir de l'horizon du *Grand Verre* qui sépare le royaume du Célibataire de celui de la Mariée, une ligne que Duchamp, dans le petit croquis qu'il a dessiné dans les notes

Fig. 2
Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



du *Grand Verre*, exprime comme un pli à l'intérieur de sa subjectivité où le territoire au-dessus du pli est désigné par MAR (pour Mariée) et celui d'en-dessous par CEL (pour Célibataires), de sorte que, lus ensemble, ils forment un 'Marcel' disséqué dans le sexe (Krauss 1999 : 47).

D'ailleurs, la série de portraits photographiques de Duchamp qui sera exécutée par Man Ray sous le couvert de Rose Sélavy, indiquera l'option intentionnelle d'une identité androgyne (selon Jean Clair Marcel Duchamp se serait inspiré de *Physique de l'amour*, 1903, de Remy de Gourmont), laquelle, en tout état de cause, figurait déjà dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Le modèle de "machine célibataire" proposé en 1952 par Michel Carrouges reflétait parfaitement l'effet Duchamp. À cet égard et encore Rosalind Krauss écrit :

Le *Grand Verre* de Duchamp est clairement le modèle le plus spécifique de ce type de machine, sa réalisation la plus parfaite. Il ne manque rien : le plan pour le mouvement perpétuel psalmodié par les "Litanies" dans un "cercle vicieux", la complexité des interconnexions – le

planeur, les moules d'acide malique, le tamis, le moulin à chocolat, les ciseaux... ; la stérilité du cercle, son autoérotisme, son narcissisme ; la fermeture absolue du système sur lui-même, dans lequel le désir est à la fois un producteur, un consommateur et un re-producteur (enregistreur et copiste) – autrement dit, l'appareil célibataire en bas, le témoignage oculiste des disques de miroirs à droite, l'inscription au sommet de la mariée, dans la nuée que Duchamp désigne par "la floraison" (ivi : 65).

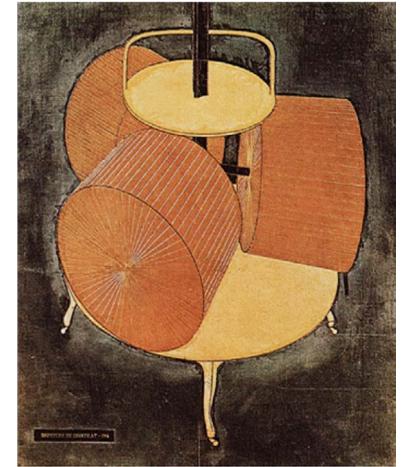
Le dialogue entre les deux plans de la *Mariée* développe une myriade de narrations possibles justement grâce et à la disposition complexe des éléments et au point de vue adopté par l'observateur. Jean Clair souligne la présence du "retournement du mâle en femelle – et inversement" dans de nombreuses œuvres de Duchamp :

On pourrait dire que, systématiquement, comme il avait toujours fait, il était passé d'une représentation plane, bidimensionnelle des organes sexuels à une représentation tridimensionnelle pour aboutir à une appréhension d'une sexualité quadridimensionnelle, sublimant du même coup la notion de coupure ou de "section" que le terme de sexe suppose en démontrant que le "genre", le mâle ou la femelle, n'était jamais, comme en perspective, qu'une question de point de vue, étant donné, à une certaine distance, d'un œil fixe, etc. (Clair 2000 : 43).

La synthèse de l'analyse proposée par Jean Clair suggère d'une part que *La Mariée* implique le dépassement de la distinction entre les sexes et d'autre part que le travail exprime la tentative de représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire la quatrième dimension :

Autrement dit, superposée à une interprétation spatiale du *Verre*, nous pouvons en imaginer une temporelle : le *Grand Verre* illustrerait les différentes étapes de cette trajectoire de l'humanité vers la quatrième dimension décrite par Pawlowski dans son roman, des temps archaïques de la *Broyeuse* et de tout cet équipement lourd et bruyant que Duchamp appelle ailleurs "la machine agricole", jusqu'à l'époque glorieuse de la future *Mariée*. Cette lecture se ferait verticalement du bas vers le haut, comme une stratification temporelle (Clair 1974 : 49-50) [Fig. 3].

Fig. 3
Marcel Duchamp, *Broyeuse de chocolat*, 1913, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



De toute évidence, la perspective change radicalement si nous acceptons la provocation stimulante de Michel de Certeau, selon laquelle la "mariée" représenterait, comme ce fut le cas dans le passé, la Mort. Nous dirons dans ce cas que la *Mort* est mise à nu par les célibataires, même, avec l'avertissement que, comme le souligne de Certeau : "Pour les mystiques, la mort est l'annulation de la 'vraie' vie" (de Certeau 1975 : 83).

La multiplicité des chemins de "lecture" représente une donnée spécifique et récurrente des objets surréalistes, liée à leur ambiguïté constitutive. C'est ce à quoi nous devons nous mesurer une fois de plus face à la *Poupée* de Hans Bellmer ou aux "romans" de Max Ernst. Jacques Derrida soulignera le caractère perturbateur du texte de Joyce *Finnegans Wake* (1939), "ordinateur de la millième génération", mais cet aspect peut être étendu à l'objet surréaliste car, de par sa nature, il est le produit à la fois de l'inconscient et du désir, il génère une constellation d'analogies pouvant rendre impossible leur saturation.

Hans Bellmer en est parfaitement conscient lorsqu'il écrit à la femme peintre Herta Hausmann en 1964, à propos du texte *L'Anatomie de l'image*. Son objectif est d'

[...] étaler devant le lecteur qu'il existe une Anatomie de notre corps qui est purement subjective, imaginaire, si tu veux, tirant, parce que

non objective, sa nourriture dans les états fiévreux, et souvent psychopathologiques, le désir sexuel y compris (Dourthe 1999 : 24).²

Le défi de Bellmer est de faire coïncider créativité et désir :

[...] je construirai une fille artificielle dotée de possibilités anatomiques capables de réactiver les fonctions physiologiques du vertige passionnel qui invente tous les désirs (ibidem).

La construction de la poupée se déroule dans une atmosphère de grande effervescence parmi les collaborateurs de Bellmer, le frère ingénieur quitte son travail momentanément. Jean Brun, qui en a été témoin, écrit :

Composées de jointures à boules aux articulations interchangeables elles provoquent ces permutations de membres qui redistribuent leur manière de vivre intensément. Véritables anagrammes charnelles, elles défont le sens pour faire surgir un contresens situé de l'autre côté de l'organisme mais passant à travers lui. Ainsi le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables (Brun 1975 : 109).

Ceci est possible à la fois parce que, comme chez Sade, il existe une équivalence entre les différentes parties du corps et que, en tant qu'entité androgyne : "À l'intérieur de cette espace onirique – comme le remarque Rosalind Krauss – [...] la poupée est [...] la poupée érectile" (Krauss 1990 : 190). Sous l'influence de son ami Joë Bousquet, pour Bellmer la femme possède le corps masculin de l'intérieur. Si Bousquet écrit : "Il me semble que cette forme vibrante de la femme que j'aime est dans mon corps avant la mienne." (Bousquet 1969 : 144),³ Bellmer, à son tour, accompagne l'un de ses dessins par cette légende : "L'homme en train de se défaire de son costume qu'est la femme".⁴

2 H. Bellmer, lettre adressée à Herta Hausmann, 1964, citée dans Dourthe 1999 : 24.

3 J. Bousquet, lettre adressée à Hans Bellmer, 1945, citée dans Bousquet 1969 : 144.

4 Légende d'un dessin de Hans Bellmer.

Fig. 4
Man Ray, illustration pour André Breton, *L'Amour Fou*, Gallimard, Paris, 1937.



Max Ernst, avec ses trois romans *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), *Une semaine de bonté* (1934), transpose l'objet surréaliste dans le roman, bien que par le biais d'une écriture par images.

De ce passage (image / mot), André Breton avait déjà fourni un exemple qui est devenu célèbre dans *L'Amour fou* (rédigé entre 1934-36, puis édité en 1937) concernant la visite effectuée en compagnie de Giacometti au marché aux puces ; c'est là qu'il se heurte à la cuillère en bois qu'il assimile à une chaussure, et notamment à celle de Cendrillon, donnant à l'objet une valeur éminemment érotique [Fig. 4].

Max Ernst essaye une opération beaucoup plus complexe et de plus grande envergure, c'est-à-dire l'invention d'un nouveau langage figuratif, doué d'une grammaire inhabituelle, capable de retranscrire en images l'inconscient. À l'intérieur d'une enquête de la revue "Commune" (1935) dédiée à : *Où va la peinture ?*, Ernst fournit une réponse concernant son travail, lequel, à cette date, inclut déjà les trois romans. Les artistes surréalistes ne se confrontent plus aux matériaux traditionnels mais à ceux de l'inconscient :

Grâce à l'écriture automatique, aux collages, aux frottages et à tous les procédés qui favorisent l'automatisme et la connaissance irrationnelle, ils ont touché le fond de cet invisible et merveilleux univers, "le subconscient", à décrire dans toute sa réalité. [...] Le contenu idéologique – manifeste ou latent – ne saurait dépendre de la volonté consciente du peintre. Le devenir de l'auteur et de l'œuvre sont indéniablement, indissolublement liés : sinon il y a tricherie (Ernst 1970 : 401).⁵

5 Réponse de Max Ernst à l'enquête de la revue *Commune* de 1935 dédiée à : *Où va la peinture ?* Cité dans Ernst 1970 : 401.

De cette attitude, Max Ernst tire systématiquement la disparition du mythe de l'artiste créateur, étant donné que : "[...] le subconscient individuel se trouve englobé dans le subconscient collectif. La vanité du créateur apparaît dans tout son ridicule éclat" (ibidem). Plus qu'ardu, il semble donc inapproprié de vouloir donner un sens général à l'entreprise romanesque de Max Ernst, à savoir un laboratoire pulsionnel, placé sous le signe de l'explicitation du désir, capable d'accueillir toute forme d'altération, pas nécessairement sexuelle, bien que l'érotisme soit répandu, mais surtout mental. Dans cette perspective, les trois ouvrages non seulement désarticulent le genre du roman, mais permettent des retouches sans fin, comme cela arrive à la poupée de Bellmer. En d'autres termes, ils constituent l'objet surréaliste dans la déclinaison distinctive de Max Ernst.

C'est à la spécificité de la relation image-inconscient qu'il faut relier l'objet surréaliste le plus transversal dans le domaine de l'activité créatrice du mouvement, c'est à dire l'œil. Sa présence dans les domaines figuratif et littéraire est probablement la plus récurrente, en tout cas la plus déstabilisante et la plus apte à en évoquer les particularités infinies. La coupure de l'œil dans *L'âge d'or* de Luis Buñuel (1930) a une valeur inaugurale, mais ce n'est pas le cas ici de considérer les déclinaisons incessantes de cet "objet" destiné à évoquer les perversions les plus variées, de Bellmer à Max Ernst à René Magritte, bien que l'exemplification la plus perturbante vienne de la prose de Georges Bataille. Citons encore une fois l'analyse de Rosalind Krauss :

L'histoire de l'œil ne raconte pas l'histoire des personnages du roman, mais celle d'un objet – l'œil – et de ce qui lui arrive. Et "ce qui lui arrive", comme Roland Barthes l'a montré, est soumis aux lois du langage, de la métaphore et de la métonymie, qui agissent pour "décliner" l'objet au moyen d'une série ordonnée de formes verbales. D'apparence sphérique, l'œil est transformé par une série de métaphores qui, à chaque moment de l'histoire, remplacent d'autres objets sphériques : œufs, testicules, soleil. En tant qu'objet contenant un liquide, l'œil génère simultanément une deuxième série par rapport à la première : jaune d'œuf, larmes, urine, sperme. Ces deux séries métaphoriques construisent un système *combinatoire* avec lequel leurs termes, mis

en interaction, génèrent le développement érotique de la narration. Pour donner un exemple, l'œil est rond et son contenu est blanc : la première rencontre érotique a lieu entre la narratrice et Simone, assise dans la plaque de lait (du chat). Le tissu verbal de toute l'histoire est composé par la structure de ces deux chaînes métaphoriques. Autre exemple : le soleil, sous la forme métaphorique de l'œil et du jaune d'œuf, peut être décrit comme une "luminosité douce" et donner naissance à l'expression "une liquéfaction urinaire du ciel". Il semble qu'il soit possible de générer un nombre presque infini d'images dans cette grille de mutation (Krauss 1993 : 167).

La ville de Paris en tant qu'objet : des passages au boulevard Haussman

Dans l'inépuisable répertoire surréaliste, on pourrait citer de nombreux autres objets utilisés pour des fonctions inhabituelles et encore susceptibles de référence à l'expression de l'inconscient et de son équipement instinctuel, mais il semble nécessaire de s'attarder, en conclusion, sur le plus englobant : la "ville elle-même", à savoir Paris dont Barthes a choisi la Tour Eiffel en tant qu'emblème érotique ambigu.

En tout premier, nous devons cette intuition à Walter Benjamin lorsqu'il se déclare fasciné par les *passages* parisiens lesquels, tout compte fait, apparaissent comme la réactivation de l'étonnante boutique de l'antiquaire que le lecteur rencontre au début de *La Peau de Chagrin* (1831) d'Honoré de Balzac. Benjamin affirme :

Le commerce et le trafic sont les deux composants de la route. Dans les passages, le deuxième composant a échoué ; leur trafic est rudimentaire. Le passage n'est que la voie sensuelle du commerce, faite uniquement pour éveiller le désir (Benjamin 1989 : 868).

Partant de ce principe, le passage assume une multiplicité de rôles, par exemple un lieu ou même un laboratoire de mémoire : "Les choses vendues dans les passages sont des souvenirs. La 'mémoire' est la forme de la marchandise dans les passages. Vous n'achetez que des souvenirs de tel ou tel passage" (ibidem).

Lieux de l'ambiguïté, les passages accueillent des objets en méta-

morphose constante selon le regard de l'observateur :

Dans les *passages*, il y a encore des boutons pour lesquels il n'y a plus de cols ou de chemises. Si un magasin de cordonnier côtoie une *confiserie*, les festons de lacets prennent une allure de réglisse. Sur les timbres et les contenants de personnages, roulez des pelotes de ficelle et de soie. Des bustes de poupées nues à la tête chauve attendent vêtements et cheveux, des peignes vert vif et du corail rouge nagent comme dans un aquarium, les trompettes deviennent des coquillages, des ocarinas avec un parapluie, dans la baignoire, une pièce sombre où sont servis de la nourriture pour oiseaux (ibidem).

Se déplacer dans les passages signifie habiter un espace extrêmement déstabilisant, parsemé de perspectives, alimenté par les reflets de la prolifération infinie des fenêtres, c'est comme pénétrer dans l'univers du *Grand Verre* de Duchamp, le royaume de la pulsion et du désir :

L'ambiguïté des *passages* comme ambiguïté de l'espace. Le premier accès à ce phénomène est peut-être donné par la multiplication des figures dans les musées de cire, mais aussi par la disposition intentionnelle de l'ambiguïté de l'espace atteint dans les passages restitués au profit de la théorie urbaine parisienne. L'aspect le plus extérieur, complètement périphérique de l'ambiguïté des passages, est donné par l'abondance de miroirs qui élargissent les espaces et rendent l'orientation plus difficile ; mais peut-être que tout cela dit encore trop peu. Cependant, même si cela peut vouloir dire beaucoup de choses, même des choses infinies, il reste ambigu, au sens où le monde miroir est ambigu. Ça cligne de l'œil : c'est toujours celui-là et jamais rien, duquel un autre surgit soudainement. L'espace qui se transforme le fait dans le ventre du néant (ibidem).

Il n'est pas surprenant, à ce stade, de toujours apprendre de Walter Benjamin que le lieu de naissance du Surréalisme était le passage de l'Opéra :

Le père du surréalisme était Dada, sa mère un *passage*. Quand il l'a rencontré, Dada était déjà vieux. Vers la fin de 1919, pour ne pas aimer Montparnasse et Montmartre, Aragon et Breton déplacèrent leurs ré-

unions entre amis dans un café du passage de l'Opéra, dont la fin fut décrétée par l'élargissement du boulevard Haussmann (ibidem).

Le Boulevard Haussmann, le nouvel Objet que la ville de Paris est devenu, fait irruption dans le passage et le détruit en l'incorporant.

En guise de conclusion

Roland Barthes, dans son cours au Collège de France de 1978, cherche à se soustraire aux limitations et contraintes du logos en introduisant le concept de Neutre, d'un "sujet neutre" faisant abstraction du sexe et du genre, tout en précisant, néanmoins, que "son" neutre ne renvoie pas à une notion de grisaille mais plutôt à des sensations intenses, fortes, inouïes. Deux ans après, Michel Foucault condamnera les sociétés occidentales modernes obsédées par le problème du "vrai sexe" dans un ordre de choses où on pouvait s'imaginer que seules comptent la réalité des corps et l'intensité des plaisirs". Ainsi Barthes et Foucault ouvrent-ils un sillon où va s'insérer le débat à venir destiné tantôt à le prolonger tantôt à s'y opposer.

Toutefois, les innovations scientifiques et technologiques imposent un regard qui oblige à mettre en question toute définition partagée d'identité. D'une part, le domaine biologique : les différentes interventions sur le corps et la psyché, en particulier les greffes et, probablement, dans un futur proche, le clonage, visent à transformer les paradigmes identitaires à partir de l'effacement de toute référence au sexe et au genre, dans la perspective d'individus mutants. Le sexe, donc, devient ce qui va se révéler, se mettre en jeu et apparaître dans l'intimité.⁶ De l'autre, le domaine des technocultures : de la poupée anthropomorphe⁷ jusqu'aux machines et aux robots humanoïdes. C'est notamment la réalisation de ces derniers, et leur évolution constante, qui joue un rôle fondamental sinon décisif par rapport au basculement des limites et du concept d'Objet Neutre. Avatars, en tout premier lieu, non seulement de la philosophie des Lumières

.....
6 Franchi 1991 ; 2012.

7 Franchi 2019: 80-97; 283-288.

(La Mettrie, *L'Homme machine*, 1747) mais aussi de la littérature européenne du XIX^e siècle concernant la création de simulacres robotiques ;⁸ deuxièmement, de l'imaginaire du robot androïde, tel qu'il se déploie dans la littérature et les arts aux rencontres croisées des XX^e-XXI^e siècles.⁹ De nos jours, ce sont les robots humanoïdes qui gardent ce caractère de corps-fétiche inquiétant propre au Surréalisme, tout en déferlant dans notre vie réelle. Bien que l'on assiste à une sorte de retour à la bien connue notion freudienne d'inquiétante étrangeté,¹⁰ il faut considérer la radicale différence entre le fétiche chez Freud et chez les surréalistes. Selon Freud, le désir érotique pour un objet inanimé ou une partie du corps humain (pour tenir lieu du manque de l'objet réel du désir) devient *unheimlich* justement parce qu'il se traduit dans un investissement pulsionnel en dehors du temps, de l'espace et des tabous. Le fétiche freudien, qui remonte aux objets sacrés des époques préhistoriques pour arriver aux objets perturbants de l'Occident, est le dispositif de sa théorie du refoulement à partir de l'être sauvage jusqu'à l'être humain de la modernité. Par contre, pour les surréalistes, le fétiche (du latin *facticius*, artefact, objet artificiel), est intérieurement animiste, fait bouger et bouge, contient et capture le sacré. Le fétiche est "animé" parce qu'il est le double de quelque chose. D'où sa dangerosité et la peur qu'il suscite, vu que si la tâche de discipliner le sacré revient à la religion, le fétiche laïque – à savoir le nouvel Objet Neutre qui est le robot humanoïde contemporain – n'est pas gouvernable.

8 À partir de *L'homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann*, 1817) jusqu'à *L'Ève future* (1886) de Villiers de L'Isle-Adam.

9 À cet égard, l'on renvoie, en particulier, à Corà, Bellasi 2009 ; Foulkes 2017.

10 La situation "[...] où l'on doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme. C'est l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates." (Freud 1988 : 224.)

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES R. (2002), "La Tour Eiffel" (1964), dans *Œuvres complètes*, vol. II, Seuil, Paris.
- BENJAMIN W. (1989), *Paris, capitale du XIX^e siècle – Le Livre des Passages*, Cerf, Paris.
- BOUSQUET J. (1969), *Correspondance*, Gallimard, Paris.
- BRETON A. (1927), *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, Paris.
- Id. (1924), *Manifeste du Surréalisme*, Le Sagittaire-Simon Kra, Paris.
- Id. (2008), "Crise de l'objet", dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- BRUN J. (1975), "Désir et Réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer", dans *Obliques/Bellmer*, Nyons-Paris.
- CAILLOIS R. (1933), "Spécification de la poésie", dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 5-6, mai 1933, p. 30.
- CLAIR J. (1974), "Les vapeurs de la Mariée", dans *L'Arc*, 59, pp. 49-50.
- Id. (2000), *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris.
- CORÀ B., BELLASI P. (a cura di/edited by) (2009), *Corpo, automi, robot. Tra arte, scienza e tecnologia*, catalogo dell'esposizione del Museo D'Arte e Villa Ciani della Città di Lugano (25 ottobre 2009-21 Febbraio 2010), presso Asalba Grafiche Siena, Edizioni Gabriele Mazzotta.
- CREVEL R. (1932), *Le clavier de Diderot*, Éditions surréalistes, Paris.
- Id. (1986), "Dalí ou l'anti-obscurantisme", dans Id., *L'Esprit contre la raison*, Jean-Jacques Pauvert, Paris.
- DALÍ S. (2002), *La vie secrète de Salvador Dalí*, Gallimard, Paris.
- DE CERTEAU M. (1975) : "Sterbekünste : Anti-mystisches Schreiben / Arts de mourir : écritures anti-mystiques", in *Junggesellenmaschinen – Les machines célibataires*, Alfieri, Venezia, pp. 83-97.
- DE NERVAL G. (1993), "Aurélia" (1855), dans *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- DOURTHE P. (1999), *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faure éditeur, Paris.
- FOULKES N. (2017), *Automata*, Editions Xavier Barral, Paris.

FRANCHI F. (1991), *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Lubrina-LEB, Bergamo.

Ead. (2012), *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Sestante, Bergamo.

Ead. (2019), *L'imaginaire de la poupée : le simulacre et la peur/L'immaginario della bambola : il simulacro e la paura/The Imagery of the Doll: the Simulacrum and Fear*, in FRANCHI F., GLAUDES P. (sous la direction de/a cura di/edited by), *Faire peur: aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts/Far paura: ai limiti del visibile. 16 riflessioni tra storia, letteratura e arti/ Fear: The Boundaries of the Visible*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo, pp. 80-97; pp. 283-288.

FREUD S. (1988), "L'inquiétante étrangeté" (éd. or. *Das Unheimliche*, 1919), dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris.

ERNST M. (1970), *Écritures*, Gallimard, Paris.

KRAUSS R. (1993), *The optical unconscious*, Mit Press, Cambridge.

Ead. (1999), *Bachelors*, Mit Press, Cambridge.