

LES POUVOIRS DE L'ART NOCTURNE

VOYAGE DANS LE CLAIR-OBSCUR

(Autour de la publication du livre de Marko Ristić, *De nuit en nuit*

Halle-Saint-Pierre – 11 février 2023)

Cet exposé se propose, parallèlement à un voyage dans le clair-obscur, d'explorer les pouvoirs de l'art nocturne, à partir du roman-essai de Marko Ristić, *De nuit en nuit* (publié en 1940 dans la revue *Pečat*, n° 10-12, sous le titre *Iz noći u noć*). Je commencerai par relever quelques caractéristiques de cet essai hybride, relativement inclassable dans sa composition, et qui n'est pas sans faire penser, sous de nombreux angles, aux romans-essais d'André Breton, avant de préciser les fonctions et les différentes propriétés constitutives d'un « art nocturne », puis d'en montrer les prolongements contemporains.

Entre rêve et cauchemar

Contexte d'écriture et contenu de l'ouvrage

De nuit en nuit ne peut être abordé sans faire référence au contexte historique dans lequel l'essai est écrit : nous sommes à l'été 1939, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. De là une angoisse sous-jacente et une certaine urgence d'écriture. Par ailleurs, le contexte géographique exerce directement une influence sur le contenu de l'ouvrage : l'auteur voyage en Italie avec son épouse, visitant tour à tour Venise et Florence, deux villes au patrimoine artistique et architectural exceptionnel, chargées d'histoire et de légendes. Se crée ainsi d'emblée, par l'entremise de la vision poétique et des fantasmes de l'auteur donnant lieu à des paysages mentaux, une superposition entre le monde moderne et le monde médiéval, entre l'onirisme et la réalité la plus crue.

Avec ses palais flottants et ses gondoles parcourant ses canaux tortueux, Venise est la ville du rêve, caractérisée par la fluidité, le mystère et l'imprévisibilité. Une ville musicale, baroque, perpétuellement floue et mouvante, enroulée sur elle-même comme un labyrinthe, et pourtant bien réelle : « [...] bâtie perversément sur les flots, elle est le reflet palpable de l'irrationnel, la rêverie réalisée, le rêve concrétisé par la volonté de l'homme. »¹ Cette définition correspond assez bien à ce que Michel Foucault, dans une conférence sur l'urbanisme, prononcée en 1966, désignera sous le terme d'« hétérotopie »². Florence, de son côté, s'apparente à la ville du crime, à la cité du cauchemar, marquée historiquement par les complots sanglants et le règne despotique des Médicis, mais elle n'en forme pas moins un site remarquable, tout aussi flamboyant et attirant que Venise, dans cet étrange accord de l'obscurité et de la lumière, de la beauté et de l'horreur.

Outre qu'il entame un déplacement géographique à l'intérieur de l'Italie, Marko Ristić propose à son lecteur un voyage dans le temps, à travers l'histoire et la mythologie, magnifiés par les chefs-d'œuvre de l'art. Mais, loin de s'attarder, comme Hippolyte Taine³, sur la peinture académique classique – qui se complaît dans l'illusion du pouvoir, de la maîtrise, de la magnificence et de la grandeur –, il privilégie les tableaux du Trecento et du Quattrocento, à la charnière de la Renaissance, tableaux évoquant le désordre politique et la misère sociale, l'Enfer et la folie, par le prisme notamment des peintres Hieronymus Bosch, Andrea di Cione Orcagna et Piero di Cosimo, auxquels s'adjoint, sous un

1. M. Ristić, *De nuit en nuit*, texte annoté et présenté par Jelena Novaković, Non Lieu éditions, Paris, 2019, p. 34.

2. Cf. la conférence radiophonique de Foucault en décembre 1966 intitulée « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux ». Le texte de la conférence radiophonique sera repris le 17 mars 1967 devant le Cercle d'études architecturales, à Paris.

3. Auteur d'un notable *Voyage en Italie* (1866) qui a fait référence dans le champ de la critique d'art.

certain angle, Leonardo da Vinci. Selon Ristić, ces deux derniers artistes, dans leur génie, mettent en œuvre bien avant l'heure la méthode paranoïaque-critique promue par Salvador Dalí⁴, laquelle sera introduite et valorisée chez les surréalistes serbes par Stevan Živadinović alias Vane Bor.

L'auteur nous plonge également dans la *Divine Comédie* de Dante et l'iconographie propre à l'Antiquité grecque (avec ses monstres, ses dieux et demi-dieux, ses mythes sacrificiels, ses figures de héros expiatoires), il digresse rapidement sur les écrivains et poètes préromantiques et romantiques, parfois dotés aussi d'un talent artistique (comme William Blake, peintre, graveur), adresse un clin d'œil aux poètes maudits (Rimbaud, Lautréamont) ou opère des incursions dans le folklore serbe (à propos des rites funéraires). Le dépaysement provoqué par la contemplation des œuvres d'art dites « primitives » (italiennes ou flamandes), échappant à la censure psychique, favorisent la rêverie, l'interpénétration du passé et du présent, mais aussi la confrontation aux contrées archaïques de l'esprit que forme l'inconscient.

L'auteur trace ainsi un parcours transversal, transhistorique, à la fois émotionnel par son récit et ses descriptions et intellectuel par ses abords théoriques, visitant ou revisitant les créations d'« artistes nocturnes », ceux qui n'ont pas eu peur de se confronter à leur démon personnel⁵, à leur labyrinthe intérieur⁶ comme à la violence et à la misère des temps. En effet, à suivre l'auteur dans son interprétation première, ces œuvres ne sont pas seulement le fruit d'imaginations débordantes mais aussi le produit des conditions socio-historiques et de l'oppression politico-religieuse qui ont présidé à leur conception.

En ces heures sombres où la guerre pointe à nouveau aux frontières, les hordes nazies replongeant la Terre dans une barbarie sans nom, le pacte germano-soviétique scellant quant à lui l'alliance des totalitarismes, Ristić en vient pertinemment à s'interroger : Que peut l'art face à la jouissance de la destruction propre à l'indéracinable pulsion de mort ? Que peut l'art face à l'éternel retour des conflits armés, face à l'asservissement sempiternel de l'homme par l'homme ? La nuit féodale, glaçante, cruelle et délétère de l'histoire, l'emportera-t-elle sur la nuit peuplée, grouillante, vivante, fertile, multiforme, animée, infiniment renaissante, de l'art ?

Genre, style, composition esthétique

De nuit en nuit relève-t-il du récit de voyage ? de l'essai philosophique ou psychanalytique sur l'art ? de l'essai à dimension politico-sociale ou psychosociale ? Sans doute l'ouvrage, placé sous le signe de l'hybridité, relève-t-il un peu de tous ces genres à la fois. Deux grandes références s'égrènent au fil du récit-essai : Freud et Marx (avec le double apport philosophique de Hegel et d'Engels) ; apparaît aussi, en filigrane, une troisième silhouette : celle d'André Breton, figure emblématique pour les surréalistes serbes⁷.

L'écriture de Ristić, par ses phrases à rallonge, l'usage du procédé de l'amplification et son inflation d'adjectifs, épouse la fluidité, la musicalité et l'amplitude vertigineuse des lieux traversés, mais elle présente aussi le caractère hybride, monstrueux, excentrique des œuvres dépeintes et souvent analysées en détail, telles *L'Enfer* d'Orcagna ou *Le Triomphe de la Mort* de Piero di Cosimo, célébrant l'alliance des contraires et le renversement de toutes les valeurs, rejoignant ainsi par anticipation l'esthétique surréaliste :

4. Cf. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 81.

5. Voir *infra*.

6. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 71 sqq.

7. M. Ristić a rencontré André Breton à Paris en 1926-1927. Les échanges entre le groupe des surréalistes serbes (Vane Bor, Monny de Bouilly, Dušan Matić, etc.) et le groupe des surréalistes français, même rassemblés sur une courte période, se sont révélés féconds (cf. *Mélusine*, n° XXX : « Surréalistes serbes », Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, dossier réuni par Henri Béhar et Jelena Novaković, avec le concours de Branco Aleksić, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, et en particulier Jelena Novaković, « Le surréalisme de Belgrade face aux questions d'esthétique et de poétique », in op. cit., p. 29-46).

« Cette mascarade burlesque et follement funéraire est inspirée par l'esprit de ces siècles pleins de morts et de folies, d'horreurs, de furie, porteurs aussi d'une certaine gaîté folâtre : elle tournait et dansait, et réunissait, familièrement et perversément, la Mort avec l'esclave, la lèpre avec le fou, et la sorcière avec le diable [...]. Tout cela, embrouillé et indébrouillable, s'agitait sur le côté sombre, le côté gauche du temps, dans l'hémisphère nocturne, infernal, médiéval des siècles, dans cette partie de l'histoire humaine qui est le revers et la nuit, le côté nocturne de l'humanité, la nuit de l'histoire, la nuit du mal, la nuit méchante, malheureuse, misérable [s'ensuit une kyrielle d'adjectifs], mais aussi *heureuse*, car elle vient de la *gauche*, car, en tant que nuit fatale et méchante, elle est aussi la nuit gauche : *Nox sinistra*. »⁸

Outre les images cauchemardesques et le rythme entraînant de la phrase, on relèvera dans ces lignes le jeu sur la double valence étymologique de l'adjectif *sinistra* (à la fois « de bon » et « de mauvais augure »), actant la transformation de la nuit oppressante – caractérisée par la misère sociale, les maladies, les guerres de religion, la violence et l'omniprésence de la mort – en nuit « heureuse », dansante, jouissante, solidaire et fraternelle par le biais d'un art carnavalesque. Car le côté gauche est aussi le côté du cœur, celui d'où émanent les passions et la sensibilité exacerbée⁹.

Même si le style auquel recourt Ristić dans *De nuit en nuit* relève davantage du symbolisme que de l'application pure de l'automatisme psychique, son appartenance au surréalisme ne fait guère de doute, étant donné le mélange des genres, la prédilection pour l'image métaphorique et l'altérité qui contamine l'écriture, notamment dans le jeu avec la mise en page¹⁰. Ainsi, les extraits de journaux qui ponctuent et trouent le (pseudo-)récit, annonçant à la fois l'échec des négociations de paix avec l'Allemagne, le réarmement mondial et l'envahissement prochain de l'Europe par la soldatesque, constituent des collages, selon un procédé cher aux surréalistes (bien que les extraits ne soient pas présentés en fac-similés¹¹), des collages qui, par leur factualité, s'opposent aux descriptions oniriques – à la fois ténébreuses et rayonnantes – des tableaux de maîtres anciens, tout en convergeant vers des thèmes similaires : guerre, torture, souffrance, folie, sacrifice... Accentuant l'hétérogénéité du texte, cette percée de l'histoire dans le récit provoque un effet de choc¹² et entérine la menace de mort dans un mouvement tragique (et non plus comique ni grotesque, comme dans l'art carnavalesque), car rendant cette menace liée à la Seconde Guerre mondiale concrète et imminente.

À la lecture de l'ouvrage, nous sommes par conséquent confrontés à un phénomène de va-et-vient entre la surréalité, qui se manifeste à travers les reproductions artistiques du rêve ou du cauchemar, d'une part, et la réalité sociale sans filtre, brutale, dans ce qu'elle offre de plus sombre et ruineux pour l'homme, d'autre part. Ce voyage dans le clair-obscur oppose la nuit étoilée de l'art, apportant avec elle ses lumières, ses étincelles, ses éclairs émotionnels, à la nuit belliqueuse, apathique et mortifère que le contexte socio-politique fait tomber sur les esprits, tel un funèbre voile noir.

Les pouvoirs de l'art nocturne

Pour étudier les pouvoirs de l'art nocturne, encore faudrait-il s'entendre sur ce qui définit ledit *art nocturne*. Or, se pencher sur les noms des artistes cités par M. Ristić ne s'avérera pas d'un grand secours, étant donné leur nombre et leur diversité. La longue liste placée en note de bas de page dans

8. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 68-69.

9. *Ibid.*, p. 71. Étrange écho au texte d'A. Artaud intitulé « Uccello le Poil », dans *L'Art et la Mort* : « À gauche les poils, Uccello, à gauche les rêves, à gauche les ongles, à gauche le cœur. C'est à gauche que toutes les ombres s'ouvrent, des nefs, comme d'orifices humains. » (in *Œuvres complètes*, t. I*, Paris, Gallimard, 1984 (1^{ère} éd. : 1976), p. 140.

10. On songera aussi aux nombreux collages réalisés par l'auteur.

11. En revanche, l'éditeur a reproduit en fac-similé quelques pages du manuscrit de l'ouvrage *De nuit en nuit* en ouverture du texte, p. 26, et en clôture, p. 108-109.

12. Cf. J. Novaković, « Les critères de valeur : le principe de désordre et de choc », in « Le surréalisme de Belgrade face aux questions d'esthétique et de poétique », in *Mélusine*, n° XXX, op. cit., p. 43.

*De nuit en nuit*¹³ se réfère en effet aux surréalistes (René Crevel, Philippe Soupault, Antonin Artaud, André Masson...), mais pas uniquement ; les artistes mentionnés appartiennent à tous les siècles depuis le XIV^e, et œuvrent dans de multiples champs disciplinaires : d'Orcagna à Prokofiev en passant par Füssli, Böcklin, Goya, Kafka ou Manet. Par ses affinités avec le fantastique, l'art nocturne évoque bien sûr en premier lieu les grands poètes et écrivains romantiques (Novalis, Goethe, Byron, Milton, Swinburne...), pris aux pièges de leurs tourments spirituels et psychologiques, mais aussi les grandes figures du romantisme noir dit gothique (Ann Radcliffe, M. G. Lewis)¹⁴, de même que les « poètes maudits » (Nerval, Rimbaud, Lautréamont), présentés d'ailleurs par André Breton comme précurseurs de son mouvement dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924.

Peut-être décèlera-t-on un léger abus de Ristić dans cet élargissement presque sans borne du cercle des artistes nocturnes, créant une certaine confusion (*a priori*, pas si facile de croire que Saint-John Perse, Georges Seurat, Charlie Chaplin ou les Marx Brothers puissent avoir été fondamentalement des artistes nocturnes ; et comment expliquer l'absence, dans la liste présentée, d'écrivains russes comme Fiodor Dostoïevski ou Alexandre Blok, à l'âme particulièrement sombre et torturée ?). En fait, il semble qu'aux yeux de l'auteur, fassent partie de ce cercle tous les artistes qui, d'une manière ou d'une autre, ont su réveiller à travers leurs œuvres les puissances de l'inconscient – y compris par l'intermédiaire de l'humour –, contribuant à révéler les vertus progressistes de l'accès à l'inconscient et ses effets bénéfiques, sinon salvateurs, sur l'homme pris individuellement comme dans son rapport à la société.

Alors, qu'est-ce que l'art nocturne ? Pour le savoir, il convient principalement de définir ses qualités ou propriétés, mais surtout ses fonctions, ce que j'appelle les « pouvoirs » de l'art nocturne.

– **Fonction cognitive :**

Contrairement à une affirmation célèbre de Pascal, l'imaginaire n'est pas une « puissance trompeuse », mais une puissance éclairante, porteuse d'un savoir essentiel sur l'homme et sur le monde ; il est notoire que, pour les surréalistes, le savoir ne se situe pas du côté de la conscience ou de la raison (raisonnable et raisonnante), mais du côté des puissances imaginatives, du rêve, de l'inconscient¹⁵ et du préconscient ; qu'on le considère comme objectif ou subjectif, le savoir tire ses racines du « labyrinthe vivant, mobile et noir du sous-sol de l'homme »¹⁶, terreau de la pensée, autrement dit, il provient de l'ombre, de l'obscur ; aussi a-t-on affaire à un apparent paradoxe, ou plutôt à un complet retournement : la nuit elle-même devient porteuse de lumière, se met au service de l'exploration de l'esprit et de l'expansion des connaissances, de l'élévation et de l'émancipation de l'humanité, tandis que le jour, en sa pleine lumière, sous le nom de rationalité, morale, conscience, positivisme ou scientisme, demeure le foyer du mensonge, de la censure et de l'oppression, correspond au règne du simulacre, subordonnée à l'image narcissique de toute-puissance déployée par le Moi. C'est pourquoi il vaudrait mieux parler non des lumières mais de la nuit opaque, obscurantiste, de la raison, dressée contre « la nuit des éclairs »¹⁷ de l'imagination, vantée par Breton. Noyée par son esprit de sérieux et de lourdeur¹⁸, la science comme l'art académique se montrent trop souvent indifférents aux émotions vives, rétive à la spontanéité de l'inconscient comme aux *éclats* de rire. Entrer dans la « sphère » nocturne, à la recherche des vérités humaines ou d'une vérité subjective, revêt alors, au-delà de la morale convenue, une dimension éthique et libératrice (d'où la dimension politico-sociale que prend

13. Cf. M. Ristić, *De nuit en nuit*, *op. cit.*, note 29, p. 56-58.

14. Voir l'éloge qu'en fait Breton dans « Frontières non-frontières du surréalisme », ainsi que sa préface aux œuvres d'Achim von Arnim.

15. Dans le champ psychanalytique, Freud décrit le rêve comme « la voie royale » pour accéder à l'inconscient ; Jacques Lacan parle quant à lui de « savoir insu » pour désigner ce savoir ignoré du sujet conscient, qui souvent n'en veut rien savoir ni rien entendre.

16. M. Ristić, *De nuit en nuit*, *op. cit.*, p. 71. L'expression « sous-sol de l'homme » apparaissait déjà antérieurement, voir *op. cit.*, p. 47. L'auteur emploie aussi la métaphore « sous-sol de l'âme », *op. cit.*, p. 69.

17. Expression qu'A. Breton emploie dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924. (Je souligne.)

18. Tant décrié dans ses œuvres par le philosophe F. Nietzsche.

cette démarche herméneutique chez Ristić) ; chef de file du mouvement naturaliste, Émile Zola, quelques dizaines d'années plus tôt, ne se faisait-il pas lui-même un devoir de dépeindre dans ses romans les vices et les déboires de ses semblables afin de mieux les éclairer, les alerter sur leurs conditions de vie ?

– *Fonction sublimatoire* :

Favorisant la contemplation de la beauté (quelle que soit sa nature) en accord avec le jugement de goût, la fonction sublimatoire, à la recherche d'une moindre tension qui fasse barrière à la violence, est, selon la conception freudienne, orientée vers un autre but que la réalisation sexuelle ; elle assouvit la pulsion de vie (autrement dit l'Éros), sous forme d'une jouissance tamisée, faisant œuvre de liaison dans le psychisme, bien qu'elle puisse tendre également vers Thanatos, dans son versant apaisant, et non destructeur (à l'instar de ce qui se produit dans le sommeil réparateur). Comme le souligne M. Ristić, l'œuvre nocturne, fantastique, étrange, monstrueuse, surréelle, ne produit donc pas forcément un sentiment de malaise chez le spectateur, elle peut aussi lui apporter réconfort et apaisement. Thanatos a effectivement son rôle à jouer dans le champ de l'art, pour rééquilibrer les forces déstabilisantes et angoissantes de l'Éros, et pallier ainsi « le malaise dans la civilisation »¹⁹ :

« Et comme la création artistique ne trouve sa source nulle part ailleurs que dans la puissance vitale sublimée et créatrice de l'Éros, dans cette lutte entre l'Éros et la mort qui voit l'Éros se dépenser impitoyablement avec une majestueuse générosité vitale alors que, selon les lois mêmes de la vie, dans chaque cas individuel, il doit succomber à la fin, la création artistique n'est-elle pas une victoire toujours renouvelée de la vie, en même temps qu'une victoire de la mort, de ses instincts sombres, bas et surnois ? »²⁰

À travers l'exploration des contrées sombres du rêve et de l'Au-delà, par la représentation de parades funèbres et endiablées, l'art nocturne vise également à déjouer l'angoisse de mort, la constante menace de castration qui pèse sur l'homme (l'arrêt de la vie constituant la castration ultime). But atteint momentanément, semble-t-il, grâce à l'effet de suspension du temps produit par certaines œuvres, en témoigne à merveille l'écriture proustienne, laquelle permit à l'auteur de *La Recherche du Temps perdu* de se détourner de sa maladie ; l'œuvre de Proust, d'ailleurs, ne cesse de plonger le lecteur lui-même dans une forme d'extase mémorielle, fusionnant par la même occasion avec le temps anhistorique ; en témoignent également les œuvres si singulières de Paolo Uccello étudiées par Ristić, lesquelles mettent en scène un monde virtuel, situé hors de l'espace et du temps. Monde étrange, à la fois apaisant et inquiétant, flottant comme en apesanteur, auquel le poète Antonin Artaud se montra particulièrement sensible, lui qui, s'inspirant des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, consacra deux textes²¹ hallucinants à Paolo Uccello. Selon la légende, obsédé par les lois de la perspective, arraché tel un saint à la terre et oubliant toute question matérielle, le peintre florentin en vint à négliger sa femme, la laissant mourir d'amour mais aussi de faim ; faisant fi de ses propres besoins corporels, il quitta le monde pour « n'être qu'une ligne et l'étage élevé d'un secret »²². Un tel amour de la beauté picturale, une telle obsession pour les formes et le domaine abstrait (géométrie combinée à la métaphysique), substituée aux appels du corps physique, ne saurait aboutir qu'à la jouissance et, pour finir, à la mort²³.

19. L'une des traductions possibles de l'œuvre de S. Freud, intitulée en langue originale « *Das Unbehagen in der Kultur* » (1930), et dont M. Ristić n'a pu manquer de prendre connaissance.

20. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 60.

21. « Paolo Uccello ou la Place de l'Amour », in *L'Ombilic des Limbes*, dont il existe plusieurs versions, et « Uccello le poil », in *L'Art et la Mort* (cf. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. I*, op. cit., p. 54-56 et p. 140-142. Étonnamment, l'esprit de ces textes est quasiment à rebours de celui qui animera, plus tard, l'essai d'Artaud sur Van Gogh (*Van Gogh ou le Suicidé de la Société*, 1947).

22. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. I*, op. cit., p. 142.

23. Illustrant le processus de sublimation, poussé à son extrémité, ce thème a fait aussi l'objet d'une nouvelle d'E. A. Poe, *Le Portrait ovale*.

Pour ce promoteur de l'esthétique classique qu'est E. Kant, la jouissance (*Genuss*)²⁴ éprouvée face à l'objet d'art est d'un autre ordre que le plaisir physique. Selon le philosophe allemand, la jouissance esthétique exprime un sentiment intellectuel et désintéressé pour le Beau, sentiment qu'il met en rapport avec une certaine conscience morale qui, selon lui, serait toujours impliquée dans le jugement de goût²⁵. Mais en réalité, la fonction sublimatoire n'est pas toujours opérante face aux œuvres d'art, lesquelles engendrent parfois des sentiments détachés de toute morale ainsi qu'une jouissance dépassant les limites du plaisir, ce qui correspond à une forme d'assouvissement sexuel à travers lequel, comme le souligne Ristić se référant à Freud, l'homme s'auto-annihile pour rejoindre l'indifférencié, autrement dit un « état anorganique »²⁶ et dépourvu de pensée.

– *Fonction cathartique* :

Par l'appel direct à la sensibilité, aux passions, aux affects et aux émotions, l'art nocturne a la capacité de faire revivre le trauma (chez le créateur comme chez le spectateur ou le lecteur) afin de pouvoir s'en dégager plus aisément. L'appel au *daïmôn*, cette voix du Dehors qui, paradoxalement, s'agite en notre for intérieur, est l'occasion d'opérer un exorcisme par la parole, prioritairement dans les champs poético-littéraire et philosophique ; sont aussi convoquées, sur un même mode, dans les champs picturaux, plastiques et théâtraux, ses transcriptions imagées que constituent les visions intérieures, fantasmes et hallucinations : il s'agit de faire sortir les fantômes, de les faire apparaître et se mouvoir sur la scène (réelle ou imaginaire), pour éventuellement dialoguer avec eux, tenter de mieux les maîtriser, ou en tout cas de les amadouer pour en faire des puissances alliées²⁷ :

« L'homme doit avoir du courage pour errer dans l'obscurité de son labyrinthe, là où se trament des sortilèges impurs qu'il peut débrouiller uniquement s'il ne les fuit pas, s'il ouvre pour lui-même son obscurité infernale où se sont répandus ces sortilèges. Pour se sauver des puissances de l'obscurité, de leur effet nuisible, destructeur, corrosif, l'homme doit avoir confiance en lui-même, mais aussi en elles, en ces mêmes puissances de l'obscurité, ne pas les ignorer, ne pas les mépriser (car c'est alors seulement qu'elles peuvent se venger), les aimer même, de l'amour étrange dont tous les poètes aiment leur *daïmôn*. »²⁸

En laissant place à l'expression des désirs et des fantasmes (étymologiquement apparentés aux fantômes), comme aux angoisses profondes et immémoriales, en brisant le clivage habituel entre conscient et inconscient, l'art nocturne réconcilie l'homme avec lui-même, avec sa nature profonde ensauvagée. La confrontation aux œuvres d'art recoupe ici la fonction libératrice du Carnaval populaire, résurgence des antiques Dionysies, fêtant l'ivresse et la folie, scellant l'alliance des contraires, suscitant les accouplements les plus sinistres et les plus grotesques, dans une raillerie défiant la destinée, la morale et l'ordre souverain, comme l'illustrent à merveille *Le Triomphe de la Mort* de Piero di Cosimo, *L'Enfer* de Hieronymus Bosch ou *La Folle Griet* de Peter Brueghel l'Ancien.

Or la contemplation de l'horreur peut provoquer un plaisir extrême, que le philosophe Edmund Burke (1729-1797) nomme « *delight* »²⁹, alliage de plaisir intellectuel, d'émotion et d'affect, marqué par le paradoxe. Dans son ouvrage sur l'esthétique du fantastique³⁰, Nathalie Prince précise la nature de cet intense paradoxe qui consiste à rechercher ce que Louis Vax appelle « une angoisse délicate »³¹. L'esthétique de l'étrange qui se manifeste dans les arts du Trecento et du Quattrocento

24. Terme utilisé aussi bien par E. Kant que par S. Freud, quoique dans des sens différents.

25. Cf. E. Kant, *La Critique du jugement (Kritik der Urteilskraft)*, 1790, titre d'ouvrage que l'on traduit aussi par *Critique de la faculté de juger*.

26. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Œuvres complètes*, t. XIII.

27. Ce qui renvoie, dans le champ psychanalytique, à l'« abréaction ».

28. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 71.

29. Cf. *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau* (1757).

30. *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008.

31. L. Vax, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 15.

comme dans les œuvres affiliées au romantisme noir ou au surréalisme, et qui déborde dans toutes les créations influencées de près ou de loin par l'expérience de la folie, confine à l'expérience du « sublime » en provoquant un certain type de jouissance esthétique, bien différente de celle promue par Kant. Cette jouissance « commence par la rencontre (pour emprunter la terminologie de Burke) avec une chose qui est d'une certaine façon terrible, et qui opère d'une façon analogue à la terreur [...], si la terreur n'implique pas la destruction immédiate de la personne [...], de telles émotions peuvent produire un enchantement ; non pas un plaisir, mais une sorte d'horreur enchantée »³². Ainsi opère une forme de *catharsis* liée à un sentiment de révolte, laquelle peut d'ailleurs, comme y insiste M. Ristić, s'exprimer aussi bien par le biais du rire, un rire démoniaque, cynique, railleur, détaché et libérateur³³, que par l'extase (mystique ou non) ou par l'humour :

« Le principe de la négation luciférienne dirige cet *Inferno* nocturne microcosmique, et l'on peut nier non seulement avec les feux du mal, non seulement avec l'horreur, avec les éclairs cornus, mais aussi avec le clair de lune et avec l'extase, et avec l'humour. »³⁴

– **Fonction subversive :**

L'art ne vise pas seulement à faire oublier les affres de la réalité ou le prêt-à-penser lénifiant par le biais du divertissement, ni uniquement à prendre plaisir voire à jouir hors des limites du temps et de l'espace, mais aussi à se rebeller, à se révolter, à se mobiliser *hic et nunc* contre les horreurs manifestes de la réalité – les assauts du fascisme à la fin des années 1930, l'oppression morale et intellectuelle de la bourgeoisie, l'oppression politique exercée par la monarchie yougoslave –, tous produits par la réalité psycho-sociale ou l'interprétation étroite et rigide de la métaphysique occidentale. C'est du moins de cette façon que M. Ristić entend le rôle de l'art nocturne, insistant sur sa dimension subversive, faisant d'Adam et Ève, au même titre que Satan, des figures de la rébellion contre le pouvoir autoritaire de Dieu :

« Tout ce qui est, dans les créations artistiques, le fruit étrange et rayonnant de l'Arbre du Bien et du Mal, dont la racine plonge dans la zone la plus assombrie de l'enfer humain, le fruit défendu, amer et enivrant, nous attire irrésistiblement : mordre dans ce fruit ne signifie pas seulement *connaître*, mais aussi *se révolter*, s'opposer, ne pas consentir à la norme tyrannique. Toutes les œuvres artistiques dans lesquels on sent cette inspiration de l'Impur qui (heureusement pour nous) vit en nous, portent en elles ce caractère âpre et orgueilleux, libre, de refus, de négation, qui peut présenter les aspects les plus variés et être bien loin d'une protestation explicitement sociale. »³⁵

C'est par l'insoumission aux puissances oppressives (qu'elles s'avèrent politico-religieuses ou qu'elles émanent plus largement de toute autorité morale, à commencer par le Surmoi), comme par la revendication de la liberté subjective, prélude à l'action politique, que s'expriment le courage et la dignité humaine. Ainsi se trouve réhabilité le couple d'Adam et Ève, premiers rebelles bibliques qui, malgré l'Interdit divin, n'ont pas craint de mordre à pleines dents le fruit de la Connaissance, ouvrant l'espace du plaisir mortel comme celui de la curiosité et de la réflexion personnelle. De même, l'artiste nocturne, en prenant son autonomie vis-à-vis de la morale imposée, de la censure et des instances de pouvoir, indique au public le chemin pour reconquérir son gradient de liberté, face aux lois arbitraires conjoncturelles, mais aussi, plus largement, face à toutes les contraintes qui s'additionnent depuis la

32. H. Gabes, « Le plaisir différé : l'esthétique de l'étrange », dans P. Chezaud, L. Gasquet et R. Schusterman (dir.), *L'Art de plaire*, Paris, Montfort, 2006, p. 147.

33. Se reporter en particulier aux différents développements relatifs aux tableaux d'Orcagna, de Piero di Cosimo et de Peter Brueghel l'Ancien représentant « le Triomphe de la Mort », in M. Ristić, *De nuit en nuit, op. cit.* Cf. aussi M. Ristić, *De nuit en nuit, op. cit.*, p. 65 : « [...] regardant la vie, voir aussi la mort, et, regardant la mort, voir, dans son triomphe même, son peu d'importance. Cela signifie, dans tous les cas, avoir le regard du romantique, de l'extase et, avant tout, le regard de l'humour. »

34. *Ibid.*, p. 56.

35. *Ibid.*, p. 51.

nuit des temps pour forger à l'être humain son Destin innommable : conditions de vie insupportables, cours de l'histoire implacable, ordre cosmique inaltérable.

Les adjectifs « satanique », « démoniaque », « diabolique », auxquels recourt Ristić pour qualifier l'art de la nuit rendent compte de cette dimension transgressive, l'artiste nocturne, tel un Faust ou un docteur Frankenstein, détenant plus que les autres cette capacité à lever, dans le cadre de l'esthétique, la barrière de l'inconscient et, avec elle, la barrière de l'interdit, sans en subir nécessairement les conséquences néfastes, a contrario de l'individu névrosé qui, lui, aura tendance à en pâtir. Sur un plan historique, militer pour le communisme et revendiquer son indépendance par rapport au pouvoir politique yougoslave autoritaire, aux conceptions guerrières et grégaires qui s'imposaient alors dans la Serbie des années 1920-1930, ne représentaient pas les ambitions les moins nobles ni les moins risquées³⁶.

– *Fonction de régulation psycho-sociale* :

Si, dans *De nuit en nuit*, sont dépeintes des œuvres d'art qui semblent en partie le fruit des contraintes politico-sociales, cette dépendance partielle n'empêche pas chaque artiste de rester en lien avec sa « sphère nocturne » individuelle, correspondant à l'univers de fantaisie qui lui est propre. Ainsi se produit la collusion de l'individuel et du collectif dans des œuvres qui s'adressent à tous, au bas peuple comme aux élites. L'art est présenté par Ristić comme un moyen de défense plus efficace que la névrose, la religion ou la folie (autres expressions de symptômes personnels ou collectifs)³⁷. Il constitue une échappatoire plus glorieuse, plus éthique, plus rassérénante, plus satisfaisante aussi, car pouvant profiter à l'ensemble de l'humanité. En effet, l'artiste n'est pas seulement tourné sur lui-même, comme l'ermite ou le fou, mais il offre son savoir (sur la réalité, sur l'inconscient, sur l'indicible) et son expérience sensible en partage :

« [...] à la différence de toutes ces autres méthodes, construites par notre appareil psychique pour éviter la souffrance, l'art n'affaiblit point, mais renforce la conscience, et n'est pas renfermé en lui-même, n'est pas isolé et désert, mais au contraire il est général, interhumain, généreux, mutuel, salubre pour nous tous qui avons besoin de cordialité. »

Se profile ainsi l'espoir d'un art salutaire, capable de créer du lien entre les hommes malgré leurs différences voire leurs antagonismes, capable de transformer et d'améliorer la société, sans pour autant qu'il se conforme à une quelconque doctrine ou esthétique (réalisme socialiste, entre autres). En préservant les singularités personnelles et les aspérités de chaque style, l'art nocturne fait œuvre de pacification contre l'œuvre de mort abrasive accomplie par tous les régimes autoritaires imposant la pensée unique, poursuivie par toutes les politiques de conquête et d'oppression vis-à-vis de l'autre/Autre (dont l'inconscient constitue l'une des formes). Malgré tout, le choix du pragmatisme politique, dans un contexte particulièrement défavorable aux partisans et sympathisants du marxisme, mettra un terme, dès 1932, au groupe surréaliste serbe, qui ne subsistera dès lors que dissolu, éparpillé dans des activités et initiatives individuelles³⁸.

Les propriétés de l'art nocturne

Parallèlement à la description des fonctions ou pouvoirs de l'art nocturne, je tiens à repreciser quelques-unes de ses propriétés (recoupant les quatre ou cinq fonctions présentées ci-dessus), afin de souligner la complexité et les paradoxes propres à ce domaine spécifique :

36. Plusieurs surréalistes serbes furent d'ailleurs emprisonnés en raison de leurs convictions politiques. Cf. René Crevel, « Des surréalistes yougoslaves sont au bain », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, mai 1933.

37. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 95.

38. Cf. J. Novaković, « Le surréalisme de Belgrade face aux questions d'esthétique et de poétique », in *Mélusine*, n° XXX, op. cit., p. 46.

– *Un art aux propriétés esthétiques* :

À la jouissance du cauchemar et des formes monstrueuses qui se déploient à la faveur de la nuit, renvoyant au sentiment de *delight* décrit dès le XVIII^e siècle par Edmund Burke, s'associe souvent une jouissance *esthétique*, ce que S. Freud appelle le « dessaisissement » ou le « désenparement » face à l'œuvre³⁹. Bien que les surréalistes, tout comme Freud, semblent avoir davantage apprécié l'art figuratif, qui se soumet plus facilement que l'art abstrait à une herméneutique, ils accordent aussi une place importante aux affects produits par l'art, affects liés non seulement aux contenus mais également aux aspects formels des œuvres, qu'elles se caractérisent par la représentation de l'informe et du monstrueux ou qu'elles visent plus largement la présentification ou l'appréhension de l'indicible, à travers l'abstraction ou le réel brut. Dans *L'Amour fou* (1937), André Breton s'émerveille ainsi des halos de lumière que Cézanne parvient à créer autour d'une pomme et qui rendent sensibles le monde hors du tableau :

« Un tel halo existe, aussi bien, autour d'une pomme, ne serait-il constitué que par l'envie qu'elle doit donner de la manger. Tout revient, en dernière analyse, à rendre compte de rapports de lumière qui, du point de vue de la connaissance, gagneront peut-être à être considérés à partir du plus simple. De toute manière la plus ou moins grande justesse de ces rapports décidera de la plus ou moins grande intensité de la sensation. Tout se passe comme si l'on était en présence d'un phénomène de réfraction particulier où le milieu non transparent est constitué par l'esprit de l'homme. »⁴⁰

Dans *Nadja* (1928), A. Breton lançait déjà cette phrase-manifeste : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. »⁴¹ Comme l'a subtilement analysé le psychologue de l'art Anton Ehrenzweig, il existe en effet un « ordre caché de l'art »⁴², par-delà les considérations esthétiques proprement dites. Cet ordre apparaît notamment dans les tableaux d'Uccello : ensemble de traits, lignes et courbes, créant du relief, un volume, un effet de perspective qui cadre et apaise les tensions ; il existe certains traitements de la matière picturale qui attisent au contraire les passions, suscite la jouissance. Dans un cas comme dans l'autre, les propriétés esthétiques jouent un rôle non négligeable ; sans rapport nécessaire avec le contenu manifeste et le sens explicite du tableau, ces propriétés subtiles influent sur la perception, les sensations et l'appréciation du spectateur. Se référant au triptyque de *La Bataille de San Romano*, peint vers 1456, M. Ristić précise à ce sujet, traduisant par la même occasion ses propres impressions :

« Dans ce monde autonome, dans cet espace dont la profondeur, la tridimensionnalité est systématiquement construite par des effets isolés de la perspective, les hommes et les chevaux ne sont plus que les parties d'une construction. Ils sacrifient leur vie individuelle à la vie de l'ensemble, à la vie totale des formes, des lignes et des couleurs, ce qui leur donne incontestablement ce caractère statique, cristallisé, raide, des objets morts. Mais ces objets, en tant qu'objets, vivent quand même, vivent d'une vie intense, telles des parties intégrantes de ce nouveau monde, immobile et extraordinairement dynamique en même temps, d'un dynamisme intérieur, puissant, structural et chromatique, en formes et en couleurs. [...] tout le tableau dans ces tons basanés, sombres, rouillés, orange, rouges et violets, semble enflammé par sa propre fièvre intérieure, semble éclairé du dedans, de manière inconcevable, de la lumière rose, cuivrée, passionnée d'un incendie nocturne. »⁴³

Ainsi perdure le mystère, l'herméneutique se brisant contre l'écueil des sensations : tout n'est pas explicable ni interprétable dans un tableau de Paolo Uccello, comme dans le travail d'un Hieronymus

39. Sur ce point, on se référera également à Romain Rolland et à son « sentiment océanique ».

40. A. Breton, *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 157.

41. A. Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, « Folio », 2008 (1^{er} éd. dans la collection : 1964), p. 190.

42. A. Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, préface de J.-F. Lyotard, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

43. M. Ristić, *De nuit en nuit, op. cit.*, p. 88.

Bosch, ou dans une gravure de William Blake. Cette part d'obscurité irréductible laisse la place au déploiement de l'imaginaire individuel, aux multiples résonnances intérieures de chacun, de même qu'à la jouissance esthétique, laquelle se traduit dans l'œuvre évoquée ci-dessus par le vertige des couleurs produit par un phénomène oxymorique, a priori non calculé par l'artiste mais issu de sa « fièvre intérieure » et perçu, ressenti comme tel par M. Ristić : l'« incendie nocturne », le feu renvoyant à de l'infigurable. Le point limite de l'interprétation existe en psychanalyse ; Freud l'appelle « l'ombilic du rêve » ; il correspond à ce point où les mots eux-mêmes s'effacent, aspirés dans le néant, n'ayant plus la possibilité d'apporter leur charge signifiante face au Réel qui se dérobe à la pensée.

– *Un art érotique et cruel* :

Les dimensions du meurtre, du viol et du sacrifice sont inhérentes à l'imaginaire de la Nuit. Victorieux sur les angoisses existentielles, l'art nocturne ne s'instaure que grâce à la domestication des puissances sombres de la nature ou de l'esprit, grâce au détournement de cette terreur sacrée ou *mysterium tremendum*, représentée au Moyen Âge par le Diable et les démons de l'Enfer, et auparavant, dans l'Antiquité grecque, par le Minotaure ou Hécate, entre autres créatures étranges et monstrueuses. Les mythes grecs ont prouvé à quel point la violence (sexuelle) et la cruauté constituent une dimension inextricable de la vie humaine (la société elle-même, selon Freud, est fondée sur le repas cannibalique – processus d'incorporation – succédant au meurtre du père⁴⁴). Rejouer la scène du sacrifice (primordial ou secondaire), l'illustrer, la déformer ou l'actualiser par le biais de l'art, dans une éventuelle débauche sadienne ou une martyrologie masochiste, vise à apaiser les tensions, à se concilier les dieux et les puissances nocturnes en invoquant la punition ou le pardon.

Dans *De nuit en nuit*, M. Ristić se concentre sur la figure du Minotaure, être abject tant par sa démesure intrinsèque que par sa violence meurtrière et ses actes d'anthropophagie. Bien connu, le mythe de Thésée témoigne du conflit ouvert entre une libido déchaînée (représentée par le Minotaure, qui renvoie à Dionysos, dieu de l'ivresse et de l'excès, et qui se retrouve aussi chez les Centaures) et les puissances de liaison (représentée par Thésée, Ariane et son fil), ces dernières s'efforçant de limiter le désir dévoyé, pervers, ayant ôté toute borne à la jouissance : au festin animal et cruel du monstre dévorant les jeunes vierges d'Athènes (indifféremment hommes et femmes) qui lui sont apportés en tribut, s'oppose l'amour pur que la fille du roi Minos éprouve pour Thésée, amour salvateur et fidèle qui la transforme en héroïne (épique, puis tragique). Le mythe convoque aussi bien la mort, la cruauté et le cauchemar, à travers la figure du Minotaure, que la vie, l'amour et la passion, la solidarité et l'entraide, à travers la figure d'Ariane.

L'intrication entre l'amour, la violence et la mort (la lutte d'Éros et Thanatos) se dévoile également dans les prolongements lyriques et tragiques du récit mythique. Amant ingrat, oubliant sa promesse de mariage, le fils d'Égée abandonne Ariane sur l'île de Naxos où, selon une tradition, elle finira par s'accoupler à Dionysos. Citant *La Plainte d'Ariane*, dithyrambe composée par F. Nietzsche, M. Ristić insiste sur la soumission contrainte de la fille de Minos et de Pasiphaé aux forces de déliaison, l'amoureuse éconduite se retrouvant désormais enfermée sur une île sauvage, prise au piège d'éclairs foudroyants, des tours et tortures aussi bien physiques que psychologiques instiguées par le dieu de l'ivresse, désigné par la jeune femme comme « aiguillon le plus cruel »⁴⁵, « ennemi sanglant »⁴⁶. Et Ristić de préciser cette situation paradoxale :

« Dans la poésie comme dans l'amour, il faut payer de tout son être le rachat à son Dionysos, à son labyrinthe inconnu, caché par la foudre. Son tourment pénible, torturant, son obscurité – qui le guette, qui le pourchasse ! – il doit l'aimer aussi à travers la haine, indéfiniment et finalement,

44. Voir *Totem et Tabou* (*Totem und Tabu*, paru en 1913) et sa théorisation du complexe d'Œdipe, inspirée de la tragédie éponyme de Sophocle.

45. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 73.

46. *Ibid.*, p. 74.

celui qui veut dénouer ses sortilèges, ses propres sortilèges, résoudre ses énigmes, les énigmes cosmiques dans le cœur de l'homme. Il faut savoir en même temps se livrer et résister à cette nuit ; il faut descendre dans son cœur sombre, dans le cœur de la nuit, dans la nuit de la nuit [...]»⁴⁷

De même, dans *La Traviata* de Verdi qui, au terme de l'essai de Ristić, semble exalter les foules au cœur de la nuit florentine, se noue l'alliance de l'amour-passion et de la mort. André Breton, lui aussi, vantait les mérites de l'amour-passion, celui qui ne connaît pas, ou quasiment pas, de déclin, celui qui installe l'éternité dans le moment présent⁴⁸.

Fondateur, avec André Masson et l'éditeur Tériade, de la revue *Minotaure*, Georges Bataille, de son côté, a insisté, dans ses œuvres, sur l'impossibilité de séparer la sexualité de la mort, l'érotisme cherchant à masquer ou à rendre plus supportable l'angoisse de castration, autre forme de l'angoisse de mort⁴⁹ : « Personne aujourd'hui n'aperçoit que l'érotisme est un monde dément, et dont, bien au-delà de ses formes éthérées, la profondeur est infernale. »⁵⁰ L'érotisme « est un dédale affreux où celui qui se perd doit trembler »⁵¹ ; où l'on retrouve, exacerbé, le motif angoissant et vertigineux du Labyrinthe.

Mélange d'érotisme et de cruauté barbare, on comprend que la figure ambiguë, hybride, du Minotaure, au même titre que les œuvres du marquis de Sade, ait fasciné plus d'un surréaliste, parmi lesquels André Masson et Pablo Picasso⁵², ou encore Michel Leiris, qui comparait l'art de la littérature à une tauromachie. Dans nombre de tableaux de Masson ou de Picasso, les figures du taureau et du Minotaure sont associées au viol, au meurtre, au sacrifice. Parfois, la position de la victime s'inverse avec celle du bourreau, renvoyant au sado-masochisme. Ainsi, parmi les eaux-fortes de *Sacrifices* (1936), ouvrage hybride de textes et d'images composé par Georges Bataille et André Masson, « Mithra » représente l'exécution d'un taureau par un antique dieu cornu qui le chevauche ; l'animal apparaît toutefois dans une position ithyphallique qui le pare d'une grande puissance sexuelle, redoublée par les gouttes de sang qui, telles du sperme, ensemencent la terre végétalisée d'où sourd le taureau sacré.

Dans *Le Minotaure* (1942) d'André Masson, la musculature exacerbée du personnage et les couleurs qui rappellent le sang et l'excitation du combat se combinent à une humeur noire⁵³, que traduisent le regard sombre dardé hors de la face animale ainsi que le réseau de traits et de courbes entrelacés sur son front moutonneux, traits et courbes tourbillonnants également autour de la silhouette du monstre, telles de fumantes arabesques.

Dans *Le Labyrinthe* (1938), peinture influencée par le contexte politique de montée des périls, la configuration traditionnelle a été inversée, puisque c'est le Labyrinthe qui se trouve désormais à l'intérieur du Minotaure, lui-même transformé en un monument gigantesque composé d'éléments disparates (pierre, arbres, animaux, végétaux), se détachant sur un fond maritime sombre et inquiétant. Cette représentation onirique traduit une vérité inconsciente ; elle témoigne de la dimension de violence inhérente à l'être humain, violence indéracinable. Chaque homme doit lutter contre son labyrinthe intérieur, image personnelle de son inconscient, s'il veut échapper à la jouissance de la destruction ou de l'autodestruction. L'art nocturne constitue l'une des portes de sortie qui peuvent être choisies, en tant qu'issue non fatale mais fertile, et prodigue pour les autres hommes, car ouverte sur le devenir :

47. *Ibid.*, p. 75.

48. Cf. le passage sur la « Maison du pendu » dans *L'Amour fou*.

49. Voir notamment *L'Érotisme* (1957) et *Les Larmes d'Éros* (1961).

50. *Les Larmes d'Éros* (1961), Paris, 10/18, 2000 (1^{re} éd. dans la collection : 1978), p. 93.

51. *Ibid.*

52. On se référera notamment à leurs *Minotauromachies* respectives.

53. Voir aussi *Mélancolie du Minotaure* (1938).

« Il n'est pas nécessaire de distinguer le noyau le plus caché du tourment créateur d'un artiste [...] il nous suffit de sentir, dans la « sphère » d'une œuvre artistique nocturne, que là se trouve inscrit adéquatement, inexprimablement et concrètement, comment, derrière cette scène poétique, quelqu'un a lutté dans son labyrinthe, a peiné ou jubilé, mais, sans nul doute, s'est trouvé sans embarras dans l'orage intérieur, ce dont il témoigne à travers son œuvre. De telles œuvres [*sous-entendu : les œuvres qui relèvent de l'art nocturne*], traversant le temps, nous servent aujourd'hui encore de points d'appui plus que de consolations, d'encouragements plus que de relâche : de base psychique pour la vie future, pour le rêve de la vie, mais aussi pour le progrès futur de la conscience. »⁵⁴

L'art nocturne illustre ainsi la dialectique et les tensions qui s'exercent entre conscient et inconscient, pulsion de vie et pulsion de mort, sociabilité et asociabilité. Comme le souligne Ristić, l'expression de la lutte interne, du conflit psychique, se révèle plus importante que son dépassement, quand bien même l'ultime ambition des surréalistes serbes demeure la réunion du surréalisme avec la doctrine marxiste. En effet, la révolution socio-politique implique d'abord une révolution intellectuelle et émotionnelle, psychique ou spirituelle, consistant à faire prendre conscience de la dualité humaine, soumise à la fois aux puissances d'Éros et de Thanatos : soit la complexité de la nature humaine, magnifiée par le prisme de l'art et de la poésie. Ainsi les puissances destructrices de Thanatos seront-elles repoussées grâce aux apports bénéfiques (à la fois cognitifs et affectifs) de la « surréalité », que celle-ci s'instaure dans le présent ou dans l'avenir.

Au-delà des œuvres évoquées par Ristić, le combat sempiternel entre Vie et Mort apparaît magnifiquement dans les décors urbains photographiés par Gyula Halász, alias Brassai, autre artiste affilié au surréalisme : cafés et bars, cabarets et dancings, lieux interlopes, affiches publicitaires et enseignes lumineuses, monuments parisiens plongés dans l'ombre ou éclairés, suscitent le plaisir du regard et, souvent, la jouissance du spectateur. Brassai sait créer des atmosphères génératrices de fantasmes, attisant le désir couplé à l'attirance pour l'interdit. Au même titre que le crime, l'érotisme surgit de préférence dans les recoins obscurs, à la faveur de la nuit. Le clair-obscur instaure parfois un climat fantastique, comme dans la vue sur Paris contemplé par le Stryge de Notre-Dame, transformé en penseur solitaire et mélancolique⁵⁵. On trouve aussi, dans la production très large du photographe, des scènes angoissantes, typiques du polar, telles qu'elles pourraient par exemple être tirées des *Dernières Nuits de Paris* (1928), roman atypique de Philippe Soupault, ou d'un film expressionniste de Fritz Lang. Comme le souligne Christophe Deloire, secrétaire général de Reporters sans frontières :

« La ville selon Brassai est profonde comme la lumière dans l'immensité nocturne, saturée de mystères à la manière des films allemands des années trente. La ville a sa vie propre, avec ses lampadaires, ses plaques de rues, ses trottoirs, ses colonnes Morris et tous ses bâtiments aux fenêtres ouvertes et éclairées, sans qu'on sache ce qui se trame dans ce décor étrange. Imprégnée de poésie et d'amour par la présence d'êtres humains qui passent, la ville selon Brassai est un passage des secrets [...], un clair-obscur où sont tapis des monstres, ou des plaisirs fugaces. On ne sait pas très bien ce que l'on trouvera au coin de la rue. On y éprouve un sentiment de déjà-vu, selon l'expression utilisée aussi en anglais, la possibilité d'une résurgence du passé ou d'un surgissement étranger. [...] »⁵⁶

Comme on l'a vu, la fonction de l'art ne se limite pas à la sublimation : émanations de l'inconscient, l'angoisse de mort, la jouissance sadique ou masochiste, le fantasme de viol, eux aussi, peuvent apporter une certaine délectation dans le cadre d'une mise en scène esthétique. Il est alors tentant d'évoquer en contrepoint des œuvres de Brassai le travail photographique de Vane Bor, ami et beau-

54. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 96.

55. Chimère « le Diable », *vue de Notre-Dame sur Paris et la Tour Saint-Jacques* (1933).

56. « Un délicat clair-obscur », édito de Ch. Deloire, in *100 photos pour la liberté de la presse*, n° 71 : « Brassai », Paris, oct. 2022, p. 5.

frère de Marko Ristić, et partie prenante au groupe surréaliste serbe⁵⁷. Son œuvre intitulée *Deux minutes avant le crime ou Milica S. Lazović comme une ombre* (1935) représente une femme vêtue de noir, seule dans une rue quasi déserte qui l'aspire comme une force mystérieuse ; loin derrière elle, longeant un mur, s'avance une silhouette d'homme dont nous ne connaissons pas les intentions. L'étrange angle de prise de vue instille la peur du danger. Dans son « Panorama des usages et pratiques stratégiques de la photographie surréaliste serbe (1925-1935) », Marc Aufraise ajoute :

« Point culminant de sa production [*celle de Vane Bor*], la photographie de 1935, *Deux minutes avant le meurtre*, marque une tension palpable. Véritablement mise en scène, cette image en plongée étire l'espace. Cernée par un fort contraste lumineux, une femme, arrêtée à mi-chemin d'une route pentue, jette son regard en arrière. Son isolement est d'autant plus inquiétant qu'une silhouette masculine s'avance, suggérant l'agressivité de l'instinct sexuel chère à son auteur. »⁵⁸

Nous assistons peut-être ici à la rencontre d'Éros (en l'occurrence, la femme, Milica S. Lazović, mentionnée dans le titre) et de Thanatos (l'homme, figure anonyme indiscernable) tous deux personnifiés, la femme étant déjà, visiblement, phagocytée par l'ombre, laquelle imprègne la photo d'une menace potentiellement mortifère.

On terminera ce point par une illustration plus contemporaine, mais qui nous semble particulièrement significative : la scène finale des *Tribulations de Balthasar Kober* (1988)⁵⁹, film franco-polonais de Wojciech J. Has, cinéaste souvent qualifié de surréaliste⁶⁰. L'histoire se passe sous l'Inquisition, vers 1600 ; un jeune homme orphelin, en quête de père, cherche à percer les secrets de l'existence. Après moult aventures qui le conduisent à fréquenter savants et saltimbanques, il finira par trouver l'amour, en succombant au désir, seule force capable de repousser les démons rampants, insidieux, abjects et coercitifs de l'obscurantisme. En choisissant de narrer l'histoire du point de vue de Balthasar, jeune homme innocent doté d'un fort esprit poétique, le réalisateur crée le trouble chez le spectateur, en brouillant fréquemment les frontières entre rêve, rêverie, fantasme et réalité. Dans la scène finale, les deux jeunes amoureux, enlacés au fond d'une barque, sont conduits sur un lac brumeux par un nocher aux allures de Charon, évoquant un tableau symboliste bien connu d'Arnold Böcklin, *L'Île des morts* (*Die Toteninsel*, 1880-1886) ; ils croisent d'autres barques qui apparaissent peu à peu, formant un étrange balai flottant : les amants langoureux glissent-ils vers la vie ou vers la mort ? De toute évidence, la scène nous indique qu'Éros et Thanatos, inséparables, vont toujours de pair, comme dans la théorie freudienne des pulsions.

Un art en perpétuel devenir

Qu'il soit préhistorique⁶¹, antique ou médiéval, romantique, frénétique ou décadent, ou plus globalement surréaliste, l'art nocturne ne cesse de nous parler, à nous hommes et femmes du XXI^e siècle, comme il aura probablement su toucher le lectorat de Ristić, car son esprit inaltérable hante toujours le monde, en quête de nouveaux hérauts et de représentations actualisées :

« Cet esprit nocturne, sombre, satanique, qui jouait étourdiment dans l'obscurité des temps féodaux son jeu noir frénétique, n'a pas disparu d'Europe avec ces temps féodaux (si tant est que ces temps aient disparu) : il a survécu à son temps et erre parmi ceux qui s'imaginent être

57. On a d'ailleurs sous-estimé, semble-t-il, le travail novateur et très créatif des artistes serbes en matière de photographie. Voir sur ce point M. Todić, « *La Bille explosive*, l'objet et la photographie dans le surréalisme serbe », in *Mélusine*, n° XXX, p. 101-110, et M. Aufraise, « Panorama des usages et pratiques stratégiques de la photographie surréaliste serbe (1925-1935) », in *Mélusine*, n° XXX, p. 111-121.

58. M. Aufraise, « Panorama des usages et pratiques stratégiques de la photographie surréaliste serbe (1925-1935) », in *Mélusine*, *op. cit.*, p. 120-121.

59. D'après le roman picaresque de Frédérick Tristan, publié en 1980.

60. Parmi ses œuvres les plus célèbres, jouant sur l'interpénétration entre rêve ou fantasme et réalité, citons *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965), d'après J. Potocki, et *La Clepsydre* (1973), d'après Bruno Schulz.

61. Voir sur ce point G. Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Genève, Skira, 1955.

loin de lui ; il s'affranchit parfois, en trouvant des médiums qui lui conviennent dans les rêveurs révoltés, et il recommence à jouer et à agiter ses ailes (noires sans doute). »⁶²

L'art nocturne est intemporel, soumis à de constantes métamorphoses ; c'est pourquoi il se renouvelle à l'infini. Dans son tour d'horizon, M. Ristić se fait le témoin de la multiplicité des voix de la « *Nox microcosmica* », chorale des démons intérieurs qui, placés sous la houlette de Dionysos ou sous la griffe de Satan aux mille visages, agitent les illuminés :

« Dans ses expressions et ses manifestations infiniment variées, riches comme l'Enfer lui-même, ce démon nocturne change de voix et de forme selon les milieux où il apparaît, selon les personnes qu'il choisit, ou qui le choisissent, inconsciemment, comme ils choisissent ses armes hypnotiques, selon la nécessité intérieure de ses dominantes psychiques. Changer de voix et de forme, l'Esprit Nocturne s'y connaît souverainement, car son origine est cosmique et corporelle, révoltée et coupable, c'est-à-dire diabolique. William Blake le savait bien, ayant été lui-même un des grands médiums de cet infernal souffleur de l'obscurité. »⁶³

Le réveil du *daimôn*⁶⁴, le démon intérieur qui hante généralement poètes et artistes, mais qui guide aussi certains philosophes⁶⁵, permet de lutter contre la fatalité sociale, et de transmuter l'horreur en beauté, la confusion en illumination voire en suprême lucidité. À travers cette « parole nocturne »⁶⁶, cette « parole noire » qui le possède, et qu'il modèle à sa guise, l'homme peut témoigner « [...] heureusement, son malheur, exprimer logiquement l'illogique, pour s'abriter tant bien que mal, pour se guérir au mieux des coups de butoir de la réalité malsaine, non guérie »⁶⁷. Dans son essai, M. Ristić apporte sa voix au chapitre, lui qui tente – suivant en cela le *Manifeste du surréalisme* –, de faire fusionner de manière oxymorique le rêve avec la réalité, le jour avec la nuit, la conscience avec l'inconscient, célébrant, au même titre que William Blake, « le mariage du Ciel et de l'Enfer »⁶⁸.

Grâce à ses détours, ses errances, ses suspens, ses divagations, ses approfondissements, M. Ristić démontre le pouvoir et le caractère indispensable de l'art nocturne, ainsi que la force du surréalisme, esquissant un surpassement (*Aufhebung*) de la réalité tragique, dans un mouvement hégélien marqué par la négativité critique et créatrice embrassant la théorie marxiste, en même temps qu'il ne cesse d'apporter un démenti à ses plus vives espérances en suggérant la marche forcée de l'histoire et l'éternelle inhumanité de l'homme, la permanence de l'aliénation entre maîtres et esclaves, de la soumission à la pulsion de vie comme à la pulsion de mort dans ses effets destructeurs, ce qui, au-delà de considérations proprement esthétiques, pousse l'essai vers des interrogations mêlant métaphysique, psychologie des foules, psychanalyse et politique.

Ce constant état de clair-obscur, résultat de la fusion de deux hémisphères antithétiques (hémisphère chtonien ou luciférien, hémisphère céleste ou divin), tandis que les deux pôles de la lumière et de la nuit ne cessent de s'inverser, et de s'alimenter l'un l'autre, tels des vases communicants, s'exprime, dans *De nuit en nuit*, par le motif récurrent et ambivalent de la *sphère*, lequel se superpose à celui, également très fréquent, du *labyrinthe*. En effet, l'auteur applique ce motif aussi bien à la ville de

62. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 46.

63. *Ibid.*, p. 48-49.

64. *Ibid.*, p. 48.

65. Cf. Apulée, *Le Démon de Socrate*, traduction de Colette Lazam, préface de Pascal Quignard, Paris, Rivages Poche, 1999, et Stefan Zweig, *Le Combat avec le démon : Kleist, Hölderlin et Nietzsche* (titre original : *Der Kampf mit dem Dämon : Hölderlin, Heinrich von Kleist, Friedrich Nietzsche*, parution : 1925 ; 1^{ère} trad. fr : 1931).

66. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 38.

67. Phrase aux accents nettement artaudiens (cf. « la logique de l'Illogique » in *Manifeste en langage clair*, in *L'Ombilic des Limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs et autres textes*, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard/NRF, « Poésie », 1995 (1^{ère} éd. dans la collection : 1968), p. 193).

68. *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer (The Marriage of Heaven and Hell)*, ouvrage de W. Blake écrit entre 1790 et 1793. Dans cet ouvrage à teneur mystique, l'auteur, en opposition avec l'Église de son temps, et détournant les écrits de Swedenborg, vante les mérites de Lucifer.

Venise qu'à l'univers des tableaux peints par Bosch, Orcagna et Uccello. Formant en lui-même une sphère totalisante, le monde souterrain est évoqué à plusieurs reprises⁶⁹, notamment à travers le Labyrinthe du Minotaure ou l'*Inferno* de Dante, thème pictural repris par maints artistes depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Sévissant dans les neuf cercles de l'Enfer, le tourbillon des âmes en perdition suit un mouvement spiralé, s'enfonçant toujours plus loin au cœur de l'abîme. Au neuvième cercle, le plus profond, les maudits et les désespérés rencontrent Lucifer, l'Ange rebelle, le Porteur de lumière.

Or ce mouvement spiralé, en apparence infini, traversant les abysses et les souterrains strate après strate, ne correspond-il pas également au trajet de la psychanalyse, celui d'un approfondissement psychique continu, d'une introspection à la recherche de vérités intimes, pour tenter d'acquiescer davantage de lucidité tant sur soi-même que sur le monde, voire davantage de paix intérieure ? Au terme de l'analyse surgit la confrontation à son propre désir, source éventuelle de stupeur ou d'effroi mais aussi instrument de désaliénation, pouvant déboucher sur l'action et la transformation de soi.

Cependant, la plongée dans l'obscur, l'abandon aux passions, peuvent aussi enfermer l'homme à l'intérieur de sa propre sphère d'absolu, et le faire basculer dans un monde totalement hermétique, le livrant aux affres de la folie ; c'est ainsi que Ristić, se fondant sur les *Vies* de Vasari et l'interprétation de deux tableaux de Piero di Cosimo, *Les Méaventures de Silène* et *La Découverte du miel*⁷⁰, décrit l'âme du peintre devenu fou comme un satyre engoncé dans le creux d'un arbre, l'esprit torturé et le corps replié sur lui-même, après avoir sombré dans la paranoïa et la bestialité⁷¹. Autre peintre italien primitif, Paolo Uccello n'est pas loin d'avoir connu pareil sort. Pour autant, le Silène, par-delà sa laideur et sa monstruosité, recèle un objet de valeur (l'*agalma*), comme le soulignèrent en leur temps, suivant le propos d'Alcibiade dans *Le Banquet*, les humanistes Érasme et Rabelais⁷².

Cette aura surnaturelle, ou sacrée, se manifeste dans l'art nocturne surréaliste à travers une conception anticlassique, subversive, humoristique et satyrique, à la fois dérisoire et plaintive, élégiaque et grotesque, de la beauté artistique⁷³, conception que Ristić semble appliquer, en partie du moins, à son écriture littéraire⁷⁴. Dans la cacophonie babélienne de la rencontre des langues (serbe, français, allemand, italien) et des sphères humaines (passées et présentes, célestes et chtoniennes), la dysharmonie, la laideur et l'horreur sont précisément les éléments qui favorisent la réconciliation de l'homme avec sa nature double, à la fois rationnelle et irrationnelle, terrestre et cosmique, consciente et inconsciente, par-delà les clivages imposés par la censure personnelle (le Surmoi) ou la censure politique et morale (bien-pensance et bienséance). Se référant à l'histoire naturelle, caractérisée par le classement scientifique des espèces donnant l'illusion d'un certain statisme, Ristić déclarait déjà, dans *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* (1931), rédigé en collaboration avec Koča Popović : « Je répète pour la dernière fois que c'est précisément cette harmonie que nous avons juré de détruire. Cette harmonie à laquelle, nous le savons, nous ne participons pas. »⁷⁵

Ainsi, M. Ristić, s'adonnant à l'art des métamorphoses, propulse son lecteur dans un infini mouvement d'ouverture, oscillatoire et spiralé, le menant alternativement d'une nuit à l'autre, vers les tréfonds comme vers les hauteurs, mélangeant les tonalités, sans jamais étouffer les lueurs de joie ni occulter les moments de vague sérénité – comme cet air de la *Traviata* résonnant dans la nuit florentine –, malgré les accès récurrents de la folie humaine, malgré les bruits de bottes et les incendies crépusculaires embrasant l'horizon. Signes du « hasard objectif », la chatte qui se dore au

69. Voir en particulier la description in M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 40-44.

70. Tableaux composant une paire, exécutés pour Giovanni Vespucci entre 1505 et 1507.

71. M. Ristić, *De nuit en nuit*, op. cit., p. 77.

72. Cf. Érasme, *Éloge de la folie*, et François Rabelais, prologue de *Gargantua*.

73. Voir, entre autres œuvres de P. de Cosimo, *Les Méaventures de Silène*, *Persée délivrant Andromède*, *Chasse primitive*, *Le Combat des Centaures et des Lapithes*.

74. Comme l'attestent également ses poèmes ou son « antiroman », *Sans Mesure (Bez Mere)*, 1928).

75. K. Popović et M. Ristić, « Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel (fragment, 1931) », trad. S. Ducet et B. Aleksić, in *Mélusine*, n° XXX, op. cit., p. 176.

soleil dans la Casa d'Oro, scène poétique qui sert d'ouverture à l'essai, de même que l'envol de l'oiseau blessé hors du Palazzo Vecchio, superbement décrit en clôture, illustrent cette croyance en un ordre cosmique, sacré, sensible, agissant comme régulateur, pointant vers un possible – quoique utopique, temporaire et sans doute illusoire – dépassement du chaos causé par la haine et la paranoïa, ce délire rationnel et contaminateur qui se décline de manière individuelle ou collective.

Face aux horreurs véhiculées continuellement par l'histoire, dans l'expansion de sa nuit sans fond, les deux artistes majeurs que sont Vladimir Velicković (1935-2019), peintre, dessinateur et graveur d'origine serbe ayant émigré en France, et André Elbaz, peintre et plasticien novateur, représentant de la première génération des artistes contemporains marocains⁷⁶, poursuivent chacun à leur manière le double travail d'extraction de la mémoire et de métamorphose continue qui caractérise l'art nocturne.

Les tableaux particulièrement sombres et crus de V. Velicković, emplis de cadavres et de corps blessés, torturés, ne pouvant éviter d'évoquer désormais les massacres perpétrés lors de la guerre fratricide provoquée par l'éclatement de la Yougoslavie, atteignent souvent le stade de l'insoutenable. Et pourtant, ces tableaux, admirablement exécutés, témoignant de la fin de l'homme et de son remplacement par des bêtes sauvages (rats, loups, corbeaux...), comme après une sorte d'anéantissement apocalyptique, s'avèrent d'une très grande beauté formelle.

De même, le choc lié à la découverte de l'histoire de la Shoah a poussé André Elbaz à produire une œuvre remarquable. Entre 1964 et 1967, André Elbaz réalise des encres de Chine, recourant à la technique du *dropping*, pour évoquer les massacres de masse commis lors la Seconde Guerre mondiale. Hommage au roi Mohammed V pour son rôle protecteur vis-à-vis des Juifs du Maroc, et inspiré par l'oratorio de Schoenberg, « Un survivant à Varsovie », son film *La Nuit n'est jamais complète* lui vaut le prix de la Cinquième Biennale de Paris en 1967⁷⁷. Plus tard, à la suite des attentats du 11 septembre 2011, l'artiste commence à détruire ses œuvres figuratives pour les remplacer par un monument funéraire composé de centaines d'« Urnes » transparentes, contenant leurs morceaux éparpillés et disposés de manière à faire ressortir leurs éclats de couleur. L'artiste plasticien développe ainsi une réflexion critique sur les excès de la « société du spectacle », pourvoyeuse d'images sclérosantes et mortifères. Comme il l'affirme, « si l'Histoire est un soleil incandescent qu'aucun œil humain ne peut affronter sans médiation, l'Art, pour que l'être ne s'aveugle pas dans sa découverte des événements les plus brûlants, s'offre comme un filtre protecteur »⁷⁸.

D'une manière générale, les travaux de V. Velicković comme ceux d'A. Elbaz jouent sur de forts contrastes, la lumière parvenant toujours à surgir de la noirceur, bien que la sensibilité du spectateur soit parfois mise à rude épreuve. L'art constitue en effet, grâce à la barrière du Beau, une échappatoire extraordinaire à la folie et à la destructivité humaines, une lueur d'espoir indispensable, aussi ténue soit-elle, au milieu des vicissitudes de l'histoire.

Dans le contexte des années 1930, marqué par l'essor du fascisme et de l'hitlérisme, le seul impératif pour lutter contre toutes les formes de totalitarismes consistait, comme le formula alors André Breton dans « Position politique de l'art d'aujourd'hui »⁷⁹, à leur « opposer en commun cette force invincible qui est celle du *devoir-être*, qui est celle du *devenir* humain »⁸⁰. Et notamment ce devenir multiple et infini de l'art nocturne, qui s'exprime dans la lutte de chaque artiste avec son Minotaure, au cœur même de son labyrinthe intérieur. De fait, l'homme ne saurait échapper à l'articulation entre pulsion de vie et pulsion de mort ; coexistant avec le « mythe collectif »⁸¹ et universaliste d'un art de l'avenir,

76. Au même titre qu'Ahmed Cherkaoui (1934-1967), Jilali Gharbaoui (1930-1971) et Farid Belkahlia (1934-2014), avec lesquels il a entretenu des relations de travail et d'amitié.

77. De ce travail sera issu un portfolio de sérigraphies, *Seuls*, avec des textes d'Elie Wiesel et de Naïm Kattan. Les vingt sérigraphies seront exposées à la Bibliothèque nationale de Paris en 1973.

78. « *L'Exécution de l'œuvre* ou la mémoire par le rebut », in *Shmattès, la Mémoire par le rebut*, sous la dir. de Céline Masson, Limoges, Lambert Lucas, 2007, p. 299.

79. Conférence donnée à Prague, le 1^{er} avril 1935.

80. « Position politique de l'art d'aujourd'hui », in *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1971 (1^{re} éd. : Éditions du Sagittaire, 1935), p. 45.

81 *Ibid.*, p. 43.

envisagé et idéalisé par A. Breton comme par M. Ristić, le mythe individuel consiste donc à mettre en scène et exposer cette dialectique insurmontable, telle qu'elle est vécue individuellement, de manière singulière. L'art et la poésie nocturnes, de même que la nuit sociale, la nuit de l'histoire, n'ont pas de fond, ou du moins ne devraient pas en avoir. Comme le précise le chef de file du surréalisme dans son discours au Congrès des écrivains (1935) :

«[...] il appartient au poète, à l'artiste, d'approfondir le problème humain sous toutes ses formes, [...] c'est précisément la démarche illimitée de son esprit en ce sens qui a une valeur potentielle de changement du monde [...]. Nous nous élevons en art contre toute conception régressive qui tend à opposer le contenu à la forme, pour sacrifier celle-ci à celui-là. Le passage des poètes authentiques d'aujourd'hui à la poésie de propagande, tout extérieure comme elle est définie, signifierait pour eux la négation des déterminations historiques de la poésie même. [...] Ce n'est pas par des déclarations stéréotypées contre le fascisme et la guerre que nous parviendrons à libérer à jamais l'esprit, pas plus que l'homme, des anciennes chaînes qui l'entravent et des nouvelles chaînes qui le menacent. C'est par l'affirmation de notre fidélité inébranlable aux puissances d'émancipation de l'esprit et de l'homme que tour à tour nous avons reconnues et que nous lutterons pour faire reconnaître comme telles. »⁸²

Repousser l'enfer de la violence, de la tyrannie et de la guerre grâce aux inventions, aux subterfuges artistiques et poétiques, retarder un peu la fin de l'homme en lui faisant prendre conscience de sa double nature insurmontable, de son ancrage dans le cosmos mais aussi dans un microcosme intérieur, riche d'une faune et d'une flore nocturnes imaginaires, proliférantes, protéiformes, singulières, à protéger avec attention, telle est l'expérience, à la fois concrète et pleine de sens, que nous offre, conjointement à l'exploration esthétique et anthropologique des œuvres d'art, le récit-essai de M. Ristić.

Jean-Yves Samacher

Chercheur associé à Le Mans Université

82. « Discours au Congrès des écrivains », in *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 67-68.