

L'iconographie de « l'espace intérieur » entre peinture surréaliste et science-fiction : le cas de J.G. Ballard

**Séminaire Art et Lettres:
L'Émergence de l'Inconscient dans la Littérature Européenne**

**Valentina Fenga
Université de Bologna**

Introduction

Le XXème siècle a été le scénario d'un changement social, cultural, médiatique, technologique profond et rapide dans les pays industrialisés, une mutation qui a été le centre des nombreuses réflexions sur les effets que les modifiées conditions étaient en train de produire sur les êtres humains, au moins sur la part qui avait le privilège ou la malchance de subir ce changement. Certaines formes d'art et de littérature se sont intéressées particulièrement à délimiter la géographie de cette mutation avec un regard particulier pour les effets au niveau soit de l'intériorité humaine que des espaces psychiques et de l'influence que les conditions présentes auront sur les individus et leur perception et réception de l'extérieur. En particulier, la science-fiction surtout dans les franges plus expérimentales et attentives au panorama artistique et cultural contemporain a fourni sa vision et sa définition de cette mutation intérieure de l'être humain en se concentrant sur un imaginaire que loin de sonder l'espace sidéral (typique de la *hard*¹ science-fiction) a indagué, par contre, l'espace psychique humain et son rapport avec la réalité technologique et médiatique de la fin du millénium. La création de cet imaginaire a souvent trouvé son origine, sa source dans les expériences artistiques que, précédemment, vers la moitié du siècle, se sont intéressé au même *monde*, au même espace psychique, en particulier les avant-gardes historiques et le surréalisme.

Dans la première partie du siècle, les découvertes et les théories psychanalytiques et scientifiques sur la structure de la psyché a été le centre de la recherche des avant-gardes qui ont vu dans la libération, la nouvelle définition et esthétisation des contenus de la psyché une voie pour révolutionner l'art et la littérature. Il est donc assez clair pourquoi ces expériences sont un référent important, pour un genre (la science-fiction) marginale, par rapport à la littérature traditionnelle mais au même temps très conscient et corrélé aux mécanismes culturels qui se meuvent autour de lui.

Il est nécessaire donc de circonscrire le champ de recherche parce qu'on comprend qu'on parle des phénomènes complexes, de l'influence et la réception des œuvres et des mouvements, multi facettés, qui souvent incluent sous la même étiquette critiques artistes qui sont très différents, soit pour techniques que pour thématiques et poétiques. Avant tout on doit préciser que, dans cette étude, on ne prétend pas faire une analyse historique

¹ On utilise le mot anglais *hard* pour définir la frange de la science-fiction classique, celle de l'exploration des espaces sidérale et planètes aliènes.

exhaustive du mouvement dans toutes ses expressions, mais plutôt on va considérer des occurrences visuelles particulières afin de les confronter avec les théories et les écrits d'un écrivain anglais J.G. Ballard, qui a souvent tracté la question de l'influence de la peinture surréaliste sur la science fiction. Le cas de J.G. Ballard, écrivain qui se situe dans une position critique par rapport à la science-fiction même si son œuvre a été souvent assimilée par le genre, offre dans ce sens un « cas clinique » très intéressant où l'on peut observer la relation entre science fiction européenne et surréalisme, dans son expression visuelle : la peinture. Cette étude offrira donc un point de départ pour une double réflexion : au niveau de l'échange et du rapport entre média divers, l'écriture et la peinture et au niveau plus général entre un mouvement européen, le surréalisme, et sa relation avec un genre (la science-fiction) dont la définition est encore en train de se faire. Le raccord, le tissu connectif de cette réflexion va être, en particulier, la définition et l'étude de l'espace intérieur, son iconographie et la réalisation de la part des artistes (Dali, Ernst, De Quirico, Tanguy, Magritte) et la lecture que Ballard fait dans un écrit de 1966, *Coming of the unconscious*².

Représenter l'inconscient

L'œil existe à l'état sauvage³

Le premier *manifeste*⁴ du Surréalisme a été publié en 1924 et rédigé par André Breton. Depuis ce moment, le mouvement s'est déroulé en Europe, en innovant l'esthétique littéraire et des arts visuels à travers une réflexion sur les moyens expressifs de l'écriture, de la peinture de la photographie et du cinéma. Le but du surréalisme était l'expression immédiate de la psyché et ses états hors du contrôle de la raison, finalité qui nécessite, évidemment, une nouvelle théorie de la représentation de la réalité à travers l'art, parce que est la notion même de réalité à être mise en discussion. Depuis la

² J.G. Ballard, *Coming of the unconscious*, *New Worlds* n. 164, July 1966. Dans cet écrit Ballard analyse cinq œuvres : *Les muses inquiétantes* de De Chirico, *L'éléphant de Célèbes* et *L'œil du silence* de Ernst, *L'annunciation* de Magritte, *Décalcomania* de Dominguez et *La persistance de la mémoire*, 1932 de Dali. Ces œuvres sont les œuvres analysées dans cet étude.

³ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965. p.1

⁴ A. Breton *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1985. p.15-40.

découverte de l'inconscient par les théories freudiennes, cette dimension devient « manifeste », le nœud principal de la recherche soit scientifique que médicale mais surtout artistique e littéraire.

L'intériorité humaine est dévoilée, classifiée et systématisée par les sciences humaines et par la psychanalyse, mais, loin de constituer un motif de clarification en jetant une lumière sur un monde jusqu'à ce moment obscur, ce procès découvre des espaces, symboles et mécanismes inattendus et profonds qui fourniront l'imaginaire primaire de la littérature du XX^e siècle.

Dans notre étude, on va se concentrer sur les œuvres de quatre peintres, Ernst, De Chirico, Dominguez Dalí et Magritte, par rapport à leur vision et représentation de ce qu'on a défini espace intérieur et dans son rapport avec l'idée de Ballard.

L'espace intérieur représenté par ces peintres est l'espace inconscient, l'espace de la psyché profonde hors du command de la raison, l'espace du rêve et de la rêverie. La peinture surréaliste a donc offert, même si en manifestations différentes, un regard sur la dimension psychique inconsciente, une iconographie puissante qui brise les canons esthétiques de l'art mimétique et classique européenne entre les deux guerres, pour trouver un langage apte à restituer les procès associatifs, les espaces et le temps psychiques, ses symbolismes imprévus et déstabilisants.

Dans le fameux passage du premier manifeste du surréalisme rédigé par André Breton en 1924, on lit :

SURRÉALISME, n.m. automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure des certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie⁵.

Pour comprendre la portée et le rôle de la peinture dans le mouvement il est nécessaire, vue la définition bretonienne de surréalisme, une réflexion sur les potentialités du

⁵ A. Breton *Manifest du surréalisme* (1924), Folio, Paris, 1985.

langage d'actualiser les propos théoriques et celles de la peinture. Pour être capable de rendre la réalité psychique, le langage doit être révisé, la forme linguistique, la forme littéraire n'ont possibilité d'adhérer à cette réalité supérieure dans son expression traditionnelle, classique. Le langage est moyen d'expression mais aussi moyen de control, de suppression de l'extériorisation de l'inconscient parce que il est soumis à la raison ; le surréalisme cherche, à travers l'écriture automatique ou les jeux linguistiques (le *cadavre exquis*, un entre les plus fameux), d'apporter une modification à son statut et les mécanismes qui le règlent.

La question de la langue et sa possibilité mimétique de la réalité soit-elle le dehors ou l'espace psychique, l'espace intérieur de l'individu, reste central dans la réflexion surréaliste, et devienne motif de production des formes nouvelles qui puissent la résoudre.

La où le langage révèle soi-même, découvre le mot comme objet multi facetté dans lequel l'homme peut relever et doit s'interroger sur le statut de sa propre compréhension du monde autour et dedans lui-même, la peinture offre un corrélatif immédiat, dans le sens de non-médiat par le langage : l'image.

Dans la peinture surréaliste l'ancien problème de la signification, de l'adhérence signifiant - signifié semble se résoudre, non pas parce qu'elle offre une solution, mais parce qu'elle pose la question en autres termes, elle va au dé-là de la volonté de comprendre comment représenter la réalité psychique et comment libérer l'expression humaine du domaine, du control de la raison. Elle offre, pour utiliser les mots de Breton, son « œil sauvage ⁶», qui regarde la réalité et en particulier la réalité intérieure, en la représentant automatiquement.

En parlant de la peinture de Magritte, Almansì dans son essai *L'incerta chiarezza*, affirme :

Magritte insegue un suo sogno di significanza trascendentale, al di là degli antichi divari fra segno e immagine, fra parola e icona, fra discorso e pittura, fra lettura e visione. In un mondo culturale dominato dal dogma dell'arbitrario del segno (quale altre legge scaturita dalla cultura moderna è così profondamente radicata nella nostra psiche ? un segno è un segno perchè è arbitrario), Magritte esplora freneticamente tutta la gamma dell'arbitrarietà (arbitrarietà dell'immagine, della nominazione, della somiglianza, della

⁶ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, éditions N.R.F. Paris, 1928. p.1

titolazione). [...] Il linguaggio impone una dittatura sul suo fruitore : decide ciò che i parlanti debbano, possano, vogliano dire. In un certo senso la rivolta di Magritte è epistemologica prima ancora che pittorica.⁷

La peinture surréaliste, pas seulement dans les œuvres de Magritte, mais aussi dans celles de Ernst ou Dalì, semble surmonter la question de la représentation en remarquant le paradoxe qu'elle représente des « choses », la réalité psychique, la logique du rêve, les images de la psyché, qui n'existent pas dans la réalité phénoménologique.

Elle trace les contours des objets qui n'existent pas, des images qui personne ne peut voir sinon dans le tableau dans lequel le spectateur peut regarder directement la dimension inconsciente que les a produits.

La peinture surréaliste rend visible un espace intérieur invisible, et en le rendant visible connaît⁸ au même temps tous les aspects du domaine psychique en particulier l'inconscient, en le restituant ce qu'il est, en créant une réalité autre qui n'a rien à voir avec le monde des objets mais toutefois valide, réel :

Le second principe qui a longtemps régi la peinture pose l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif. Qu'une figure ressemble à une chose (ou à quelque autre figure), et cela suffit pour que se glisse dans le jeu de la peinture, un énoncé évident, banal, mille fois répété et pourtant presque toujours silencieux (il est comme un murmure infini, obsédant, qui entoure le silence des figures, l'investit, s'en empare, le fait sortir de lui-même, et le reverse finalement dans le domaine des choses qu'on peut nommer) : « ce que vous voyez c'est cela ». Peu importe, là encore, dans quel sens est posé le rapport de représentation, si la peinture est renvoyé au visible qui l'entoure ou si elle crée à elle seule un invisible qui lui ressemble⁹.

⁷ G. Almansi, *L'incerta chiarezza – storie irregolari tra pittura e letteratura*, Garzanti, Milano, 1990. p. 135.

⁸ «La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perchè vedere è avere a distanza e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei [...]Quando il giovane Berenson parlava, a proposito della pittura italiana, di un evocazione dei valori tattili, non poteva sbagliarsi di più : la pittura non evoca niente e meno che mail il tattile. Fa tutt'altra cosa , quasi il contrario : dona esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un senso muscolare per avere la voluminosità del mondo. Questa visione divorante, spingendosi al di là dei dati visuali si apre su una trama dell'essere di cui i messaggi sensoriali discreti sono solo le interpunzioni o le cesure, e che l'occhio abita, come l'uomo la sua casa » M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964 consulté dans l'édition italienne, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.

⁹ M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Scholies, Paris, 1973.

La peinture surréaliste donne existence à l'invisible, elle résout ce que le langage, même dans ses formes « automatiques », ne peut pas résoudre, les « choses » sont sublimées dans une réalité qu'on regarde directement non pas à travers mais dedans l'œil du peintre.

L'œil du peintre est celui qui voit, selon Merleau-Ponty¹⁰, ce qui manque dans le monde pour être tableau, et, dans le tableau, il voit ce qui manque au tableau pour être soit même. Le tableau une fois accompli, répond aux manques du monde et il voit dans les tableaux des autres des autres manques du monde. La peinture surréaliste dévoile la psyché et l'image manquant au monde qui est l'image inconsciente qui transfigure la réalité. Elle ouvre le regard sur le monde intérieur, sur les limbes entre réalité et rêve, produisant des images qui remplissent l'abîme entre perception et représentation auquel, on a vu, les mots peuvent tendre à l'infini, sans le rejoindre.

Une lecture donc purement littéraire ou purement visuelle du surréalisme semble être insuffisante, parce que sa signification profonde, surtout au niveau de valeur au-dedans le parcours artistique et culturel européen, doit rendre compte de toutes ces complexités, toutes ces questions qu'il pose surtout à l'écriture et aux possibilités de la peinture.

Il est dans le rapport dialogique entre images et mots qui acquies une nouvelle valeur l'expérience artistique surréaliste, l'intertextualité entre l'écriture et la peinture, les mots qui s'ouvrent à la dimension visuelle, pour arriver à figurer l'espace de la réalité psychique.

L'écriture qui regarde dans l'œil du peintre, pour dévoiler ses mécanismes, pour manifester ses manques charge ses mots de la capacité d'accueillir une nouvelle dimension visuelle, une richesse neuve. À travers la visualisation, l'iconographie de l'espace intérieur la peinture donne à l'écriture un matériel pur sur lequel fonder sa recherche.

Le mouvement surréaliste offre cette hybridation des médias pour enrichir la connaissance et la manifestation des états inconscients, du fonctionnement de la psyché donnant à l'expérience un respire non pas seulement international mais aussi une dimension interdisciplinaire. L'écriture, la peinture, la photographie et le cinéma, sont les arts qui, chacune avec son particulier système sémiotique, restituent une vision de l'être humain multi facetté, multi stratifié en composant un regard nouveau sur la réalité

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

et sur la réception et élaboration de cette réalité dans l'intériorité des individus, souligné déjà par Franco Fortini en 1959 :

Il surrealismo non si era voluto impresa letteraria o artistica o politica, ma scoperta e appropriazione di una realtà diversa da quella proposta alla coscienza quotidiana. E trasformazione generale dell'intelletto umano¹¹.

La portée de cette interconnexion entre les arts, la recherche sur le langage et sa libération des nœuds logiques qui le règle et les résultats de la recherche sur les mécanismes et l'iconographie de l'espace intérieur inconscient des individus est si forte que son écho ne se tait avec la fin du mouvement, mais devient matériel dense pour expériences artistiques successives.

En effet on a déjà anticipé que l'iconographie proposé par les peintres surréalistes devienne une référence esthétique fondamentale dans l'expérience de J.G. Ballard, et on va donc, avant de se concentrer sur l'analyse des chaque œuvre, selon la lecture soi ballardienne que de la critique d'art, à dire quelques mots sur la notion d'espace intérieur selon l'acceptation de l'auteur et de la science fiction expérimentale européenne.

L'iconographie de l'inner space ballardien

La signification profonde de ce procès artistique surréaliste est connoté, on a vu, par le fait qu'il ne finit pas de susciter des questions, de fournir un langage, un discours qui reste valide même en contexte et temps complètement divers.

J.G. Ballard, écrivain anglais né en 1930, semble confirmer le fait que le surréalisme a dévoilé une réalité psychique avec une puissance si forte qu'il n'est pas possible pour ceux qui s'approchent à une nouvelle définition de cet espace, de l'ignorer.

L'idée Ballardienne d'espace intérieur est strictement liée au genre de la science-fiction auquel souvent sa narration est attribuée surtout celles des années '60-'70. Pour comprendre son idée d'espace intérieur et les interconnexions avec le surréalisme, il est nécessaire de tracer brièvement la poétique de l'auteur et son rapport avec le genre.

¹¹ Franco Fortini, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959.

La science fiction est désormais un genre auquel on a consacré plusieurs des études et ses formes sont entrées dans le débat académique avec une urgence particulière dans les dernières décades. *Science-fiction its criticism and teaching* de Patrick Parrinder, le volume *French science fiction and fantasy*, de Jean-Marc Lofficier et Randy Lofficier, *La science fiction française au XX^e siècle* de Jean-Marc Gouavnic, sont seulement quelques-uns entre les études les plus fameuses dans le panorama européen à témoigner l'intérêt des académiciens pour le genre.

Presque tous les études semblent souligner la différence profonde qui passe entre une production plus populaire, caractérisée par l'usage massif des stéréotypes formels, narratifs et thématiques, nommée « *Hard* » science fiction et une production plus expérimentales qui peut s'inscrire dans le panorama européen avec la même dignité des genres traditionnels du roman réaliste, et en proposant thématiques et structures qui prennent en considération une réflexion profonde sur la condition humaine contemporaine et les effets de la technologie sur les individus.

Dans ce parcours on peut sans doute inscrire l'écriture de J.G. Ballard¹² qui devient le symptôme d'une narration qui, s'inscrivant dans la zone liminale entre expérimentation et science-fiction, produit une œuvre qui réfléchit sur l'homme, sur sa psyché et les conséquences de la réalité contemporaine ; une opération très « sérieuse » (en opposition avec un genre défini souvent d'évasion) qui récupère les thématiques, les formes, l'iconographie des avant-gardes historiques et en particulier du surréalisme.

Le rapport conflictuel de Ballard avec la science-fiction est une constante de toute sa production narrative. L'intention de Ballard est de renouveler le genre de la science-fiction parce qu'elle, selon l'auteur, ne doit pas concerner les mondes inconnus et aliènes mais :

« Science fiction should be concerned with the here and now, not with the far future but with the present, not with alien planets but with what was going on in the world¹³. »

Le progrès scientifique et technologique qui a vu une accélération si rapide à partir des années 60, force les auteurs plus sensibles et intéressés aux procès culturels de leur société de se questionner sur les effets que cette amplification des media, cette

¹² R. Bozzetto, *Science-Fiction moderne et postmodernité : J.G. Ballard et la métafiction* publié sur l'Internet, dans la revue *Quarante-Deux*:

<http://www.quarantedeux.org/archives/bozzetto/ecrits/jalons/postmodernite.html>

¹³ J.G. Ballard, *From Shangai to Shepperton*, in *Re/search n°8/9*, V search publishing, San Francisco, 1984, p. 121.

« technologisation » de la réalité auront sur l'individu et sur sa perception de la réalité. En Angleterre en particulier la science-fiction se modifie, elle devient un phénomène plus atteint au discours sur la forme littéraire et sur le rôle de l'écrivain, ce mouvement qui voit dans ses membres J.G. Ballard prend le nom de *New Wave*¹⁴.

L'espace intérieur devient donc l'espace aliène, non pas l'intériorité psychique tout court, mais cet intériorité cachée qui agit sur l'homme malgré lui et sur laquelle la réalité extérieure, amplifié par le media jusqu'à devenir la simulation de soi-même, selon la célèbre formule de Baudrillard¹⁵, agit en changeant le regard de l'individu sur soi-même et sur le dehors. Dans l'acception ballardienne et de la *New Wave* en général, l'espace intérieur et un espace psychique, assimilable à la notion freudienne de l'inconscient, où les symboles, les traumas les rêves sont profondément contaminés par le dehors technologique et médiatique.

La science-fiction avec son langage hybride hautement contaminé par le langage scientifique et technologique et sa propension à la vision dévié de la réalité devient la forme littéraire plus adaptée à le représenter :

Above all, science fiction is likely to be the only form of literature, which will cross the gap between the dying narrative fiction of the present and the cassette and videotape fictions of the near future [...]. In essence, science fiction is a response to science and technology as perceived by the inhabitants of the consumer goods society, and recognizes that the role of the writer today has totally changed – he is now merely one of a huge army of people filling the environment with fictions of every kind¹⁶.

Mais la réalité qui intéresse a Ballard est la réalité filtrée et reproduite au niveau psychique et cérébral (on expliquera avant ce concept) : l'*Inner Space*, un domaine psychologique où le monde intérieur de la psyché se fonde avec le monde extérieur de la réalité. Pour mieux comprendre cette idée on peut se référer directement aux mots de l'écrivain :

¹⁴ The organs of the so called New Wave introduced a tone of knowingness and literary sophistication with an almost obligatory commitment to journal experiment [...] the evident connection between J.G.Ballard insistente that outer space fictions was really a projection of the inner space and the popular psycho analytic thories of the decade are a case point. P.Parrinder, *Science Fiction its criticism and teaching*, London Methuen & co. 1980 p.17

¹⁵ J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*,

¹⁶ J. G.Ballard, *Fictions of every kind*, *Books and Bookman*, February, 1971.

I feel that the writer of fantasy has a marked tendency to select images and ideas which directly reflect the internal landscape of his mind, and the reader of fantasy must interpret them on this level, distinguishing between the manifest content, which may seem obscure, meaningless or nightmarish and the latent content, the private vocabulary of symbols drawn by the narrative from the writer's mind. The dream worlds, synthetic landscapes of plasticity of visual forms invented by the writer of fantasy are external equivalents of the inner world of the psyche, and because these symbols take their impetus from the most formative and confused periods of our lives they are often time-sculptures of terrifying ambiguity¹⁷.

La narration de science-fiction emprunte pleinement de cet espace, selon Ballard, et cet espace adopte pleinement, à son tour, l'imaginaire de la peinture surréaliste.

The painters De Chirico, Dali, Max Ernst, among others, are in a sense the iconographers of inner space, all during their most creative periods concerned with the discovery of images in which the internal land and external reality meet and fuse. Dali in his paintings with their soft watches and minatory luminous beaches, are of almost magical potency, suffused by that curious ambivalence that one can see elsewhere only on the serpentine faces in the painting of Leonardo¹⁸.

La peinture surréaliste devient un corrélatif objectif de l'impact entre réalité psychique et réalité extérieure, une iconographie qui est importante et valide pour son regard « brut » sur les espaces inconscients. Dans un autre essai, *Coming of the unconscious*, Ballard propose une lecture des œuvres emblématique, selon lui, du mouvement : Dali, *La persistance de la mémoire*, Ernst, *l'œil du silence* et *L'éléphant de Celebes*, Magritte, *L'annonciation*, De Chirico, *Les muses inquiétantes*, Dominguez, *Décalcomanie*, qu'on va maintenant à analyser plus attentivement en comparant les mots de l'auteur et celles de la critique d'art. Il est nécessaire une sorte d'inventaire des œuvres analysées suivies par les textes de Ballard, pour mieux comprendre l'analyse. On va considérer le premier deux tableaux qui offrent le point de départ pour une réflexion sur la notion d'espace et temps, fondamentale soit pour l'espace intérieur surréaliste que celui de l'écrivain.

¹⁷ J.G. Ballard, *Time, Memory and Inner Space*, publié pour la première fois en *Women Journalist*, Spring 1963, et édit en *Re/search n°8-9*, V-search publication, San Francisco, 1984.

¹⁸ J. G. Ballard, *Fictions of every kind*, *Books and Bookman*, February, 1971 républié en *Re/Search*

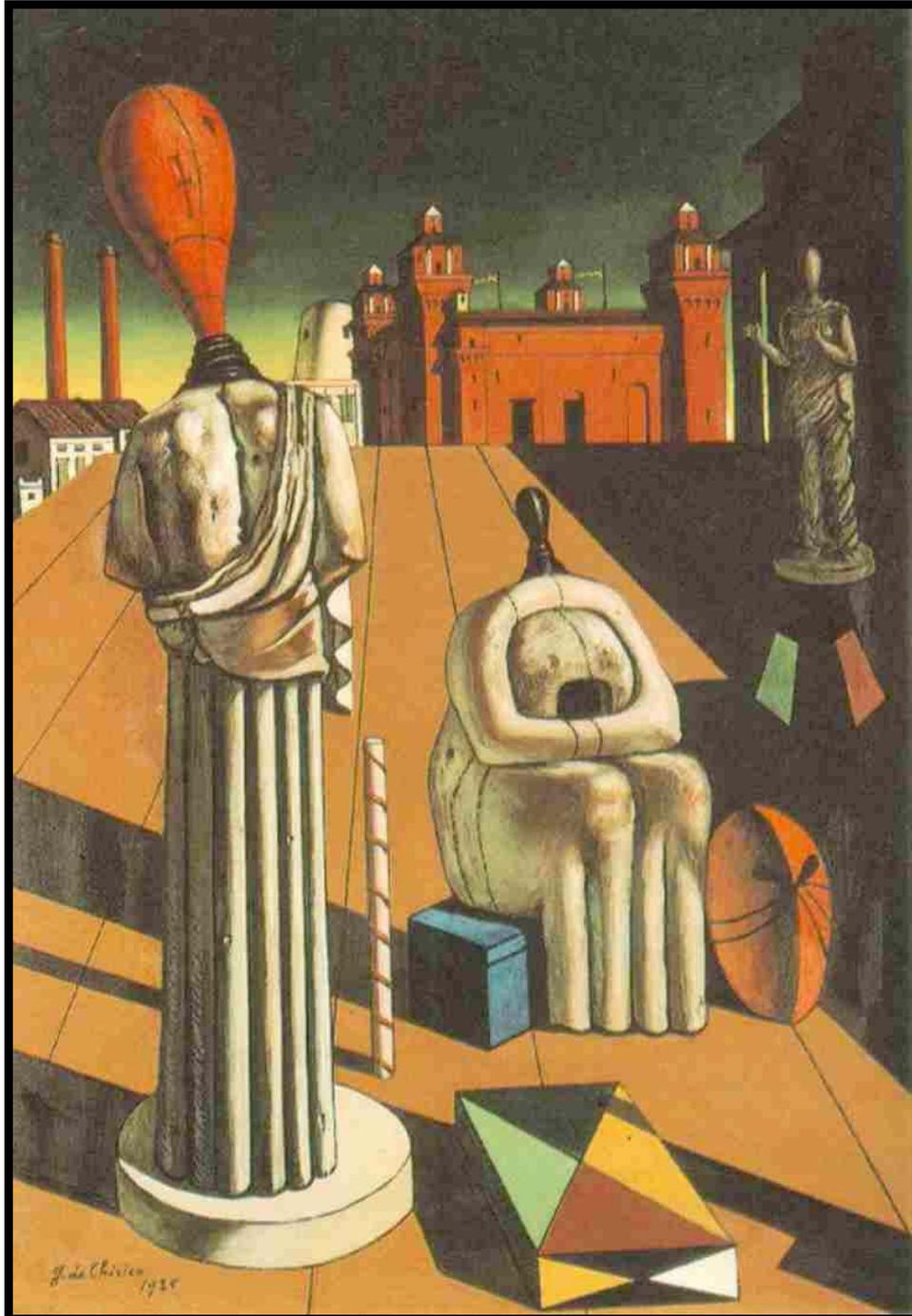


Image 1 – Giorgio De Chirico - *Les muses inquiétantes* - 1918

De Chirico: The Disquieting Muses. An undefined anxiety has begun to spread across the deserted square. The symmetry and regularity of the arcades conceal an intense inner violence; this is the face of catatonic withdrawal. The space within this painting, like the intervals within the arcades contains an oppressive negative time. The smooth, egg shaped heads of the

mannequins lack all features and organs of sense, but instead are marked with cryptic signs. These mannequins are human beings from whom all transitional time has been eroded; they have been reduced to the essence of their own geometries¹⁹.

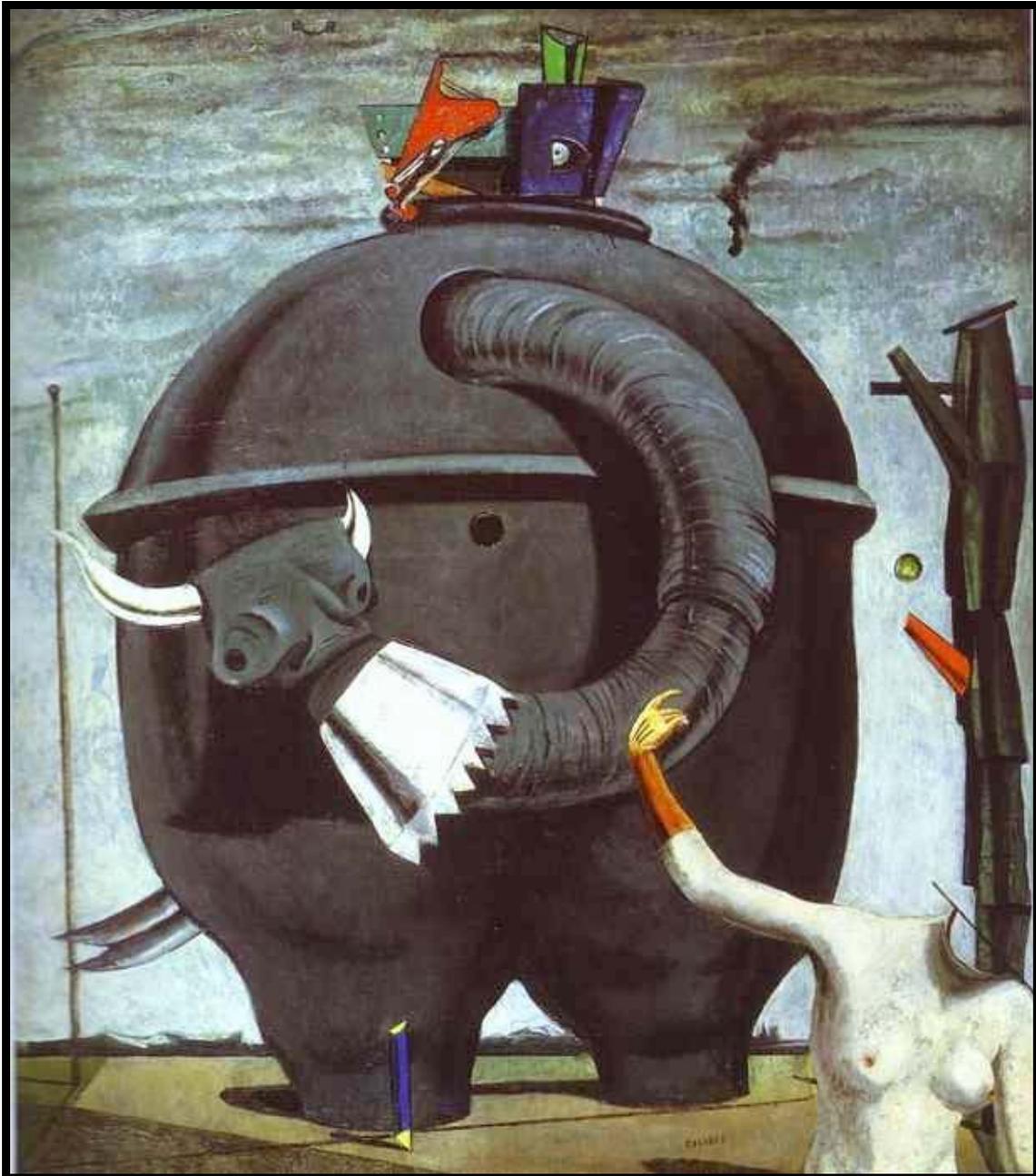


Image 2 – Max Ernst - *L'éléphant de Celebes* - 1921

Max Ernst: The Elephant of Celebs. A large cauldron with legs, sprouting a pipe that ends in a bull's head. A decapitated woman gestures towards it, but the elephant is gazing at the sky. High

¹⁹ J.G. Ballard, *The coming of the unconcious*, *New Worlds* n°164, July 1966.

in the clouds, fishes are floating. Ernst's wise machine, hot cauldron of time and myth, is the tutelary deity of inner space, the benign Minotaur of the labyrinth²⁰.

La peinture métaphysique de De Chirico et l'espace onirique du tableau de Ernst offre à Ballard un remarque sur deux éléments fondants de l'espace intérieur qui semblent être communs soit à son idée que aux tableaux : l'espace et le temps, catégories qui seront signalés aussi pour le tableau de Dali. La fixité spatiale et temporelle, relevée aussi par Barilli²¹ e Argan²², est connotative de l'espace psychique, une fixité qui se transmet aussi aux présences humaines, « inquiétantes » parce que mutilées de leur dimension temporelle réelle, selon la lecture de Ballard. C'est un espace où les formes, même si présences quasi-humaine, semblent être seulement la représentation géométrique, important non pas pour leur essence mais pour leur occuper une position, sans consistance, comme les mannequins de De Chirico. Cette obsession pour la géométrie du corps sera développée, on va voir, dans un roman de Ballard, *The Atrocity Exhibition* où la psychopathologie du protagoniste lui force à voir le monde extérieur selon le diktat de son espace intérieur, super imposant sur les êtres humains réels, l'image plate, bidimensionnelle, qu'il se figure dedans soi. L'espace intérieur est donc un espace peuplé des présences et objets déduit par la réalité mais transfiguré par la psyché en recréant un « énigme²³ » sans solution.

La complexe relation entre espace et temps est encore plus manifeste dans la peinture de Salvador Dalì, et en particulier sur son tableau, *La persistance de la mémoire*, sur lequel Ballard a écrit :

²⁰ J.G. Ballard, *The coming of the unconcious*, *New Worlds* n°164, July 1966.

²¹ Renato Barilli, *De Chirico e il recupero del museo*, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp. 27-67.

²² Giulio Carlo Argan, *Il sublime subliminale* di Max Ernst, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp. 13-26

²³ "L'énigme che le sue (De Chirico) tele ci pongono, a differenza di quello che I sogni pongono agli intenti terapeutici di Freud, o anche di quello che le settimane enigmistiche pongono all'attenzione dei loro lettori, è destinato a rimanere perpetuamente senza soluzioni, o almeno ad averne soltanto di provvisorie che subito rimandano ad alter utleriori." Renato Barilli, op. cit. p.43.

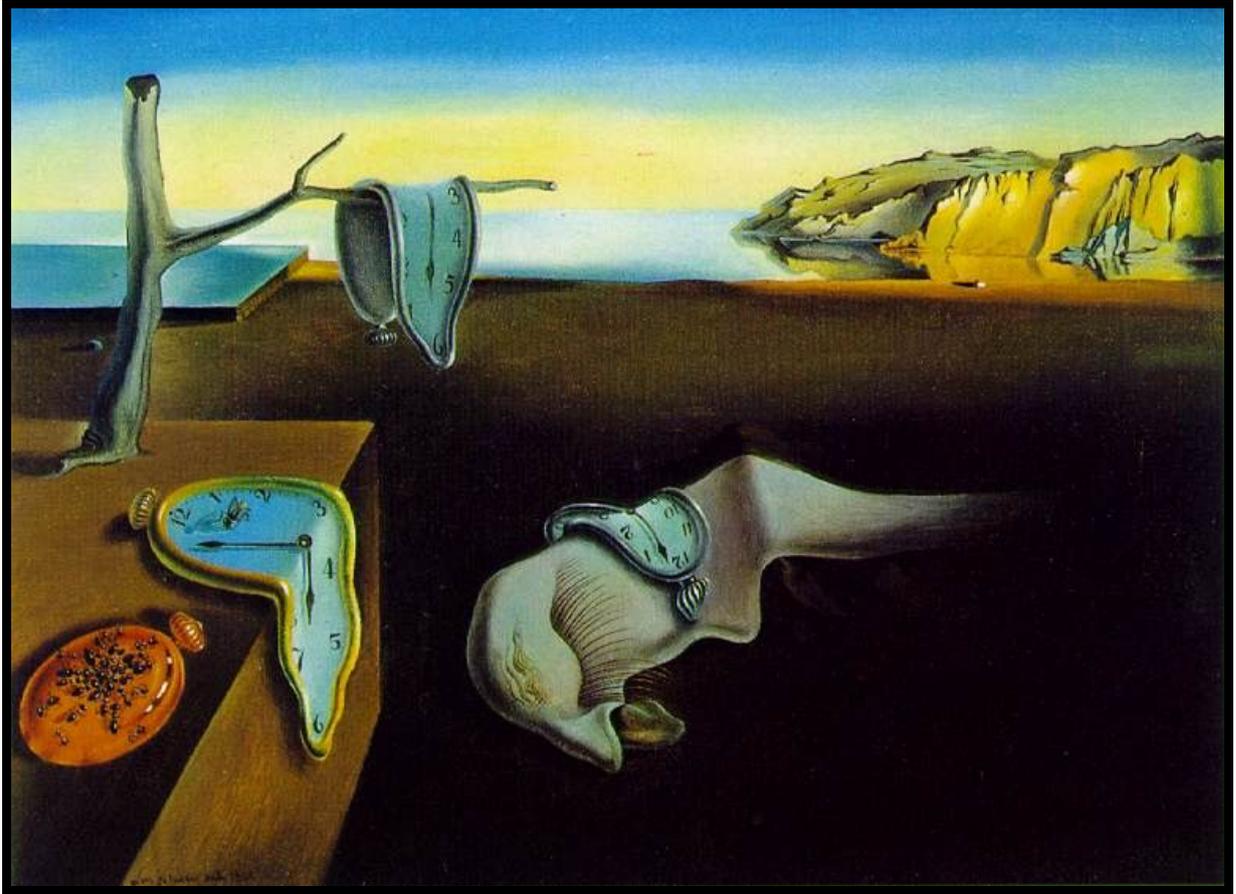


Image 3 – Salvador Dalí - *La persistance de la mémoire* - 1931

Dalí: The Persistence of Memory. The empty beach with its fused sand is a symbol of utter psychic alienation, of a final stasis of the soul. Clock time here is no longer valid, the watches have begun to melt and drip. Even the embryo, symbol of secret growth and possibility, is drained and limp. These are the residues of a remembered moment of time. The most remarkable elements are the two rectilinear objects, formalizations of sections of the beach and the sea. The displacement of these two images through time, and their marriage with our own four-dimensional continuum, has warped them into the rigid and unyielding structures of our own consciousness. Likewise, the rectilinear structures of our own conscious reality are warped elements from some placid and harmonious future²⁴.

Le tableau de Dalí est représentation visuelle de sa méthode « critique-paranoïaque » selon laquelle le monde extérieur doit être totalement discrédité en étant seulement une source des images pour illustrer le monde intérieur, selon un jeu de bouleversement

²⁴ J.G. Ballard, The coming of the unconcious, *New Worlds* n°164, July 1966.

totale entre conscience et inconscient. La paranoïa est l'interprétation de l'extérieur selon l'ego, selon le monde intérieur du peintre et le paranoïaque critique est celui qui peut évaluer, utiliser sa paranoïa pour inventer continûment la réalité extérieure. La recherche basée sur ce projet arrive, dans le cas de Dalí, au paradoxe d'une libération de l'inconscient presque artificielle, selon un schéma décidé a priori, non-immédiat²⁵. Mais cette contradiction entre intention et réelle libération psychique ne diminue pas la portée et l'efficacité de la représentation de la temporalité. Le temps intérieur, le temps de la psyché ou de l'inconscient dévient dans la peinture de Dalí, la matière première, constamment joué entre réalité et rêve, temps de la mémoire et temps présent. Dans *La Persistance de la mémoire* soit la formule de la paranoïa critique que la fluidité du temps se « transforme » en image, en restituant l'écart, l'intersection entre réalité extérieure et intérieure, selon l'interprétation ballardienne et celle de Maurizio Fagiolo dell'Arco en *Salvador Dalí « razionalista arrabbiato »* :

Il tempo è sempre nodo vischioso tra i diversi frammenti di realtà che danno vita al sogno ad occhi aperti. Ma si rivela con certezza iconografica nei famosi « orologi molli » : nel quadro più esplicito (Persistenza della memoria, 1932) si collegano al paesaggio atavico di Port Lligat. è la fluidità del tempo a trasformarsi in immagine, non in modo oggettivo (Dada) ma voluttuosamente soggettivo. Ma la spiegazione più chiara è data da una formula : Paranoico = molle ; critico = duro. Cioè l'alternativa di tempo e spazio che non riescono a coincidere viene razionalizzata²⁶.

L'idée de *inner space*, l'espace psychique élaboré par la théorie de Ballard trouve son iconographie dans les œuvres qu'on a considérées, surtout pour la définition de la dimension spatiale et temporelle. Le *crono-topos* intérieur, totalement subjectif, s'exteriorise soit dans la peinture surréaliste que dans la narrative, avec une modalité très intéressante qu'on va considérer dans la dernière part de cet étude.

La peinture surréaliste, toutefois, semble avoir dévoilé et « visualisé » une autre dimension, moins abstraite de celle qu'on vient de délinéer, c'est à dire, la dimension biologique, physiologique des mécanismes psychiques, leur fonctionnement, le point de

²⁵ "Dalí proietta il suo inconscio spacciandolo quasi come una merce. Una lettura psicanalitica di Dalí e del suo lavoro è ovvia e addirittura tautologica. Tanto meccanico è il rapporto arte-psiche da far pensare che non sia il vero obiettivo dell'operazione." Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Salvador Dalí "razionalista arrabbiato"*, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, p.186.

²⁶ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Salvador Dalí "razionalista arrabbiato"*, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp.

rencontre entre matière vivant et psyché. Le modèle psychique de référence pour la peinture et le mouvement surréaliste ont été principalement la psychanalyse, la notion d'inconscient et les études sur le rêve qui ont influencé profondément la poétique et les techniques du mouvement. L'évolution et les intégrations successives développées principalement par les sciences neurologiques et médicales ont suggéré, surtout pour l'imaginaire de la science-fiction, qui a souvent atteint au langage scientifique, une élaboration ultérieure de la notion d'espace psychique. La psyché, en autres mots, se charge de la dimension organique, le fonctionnement neurologique du rêve, les dysfonctions neurologiques et cérébrales, la possibilité de créer des êtres artificiels fournis d'un appareil cérébral équivalent à celui de l'être humain, posent des questions que les auteurs de science-fiction ont tenté de considérer. Les résultats de cette réflexion sont évidents dans la figure du *cyborg*²⁷ et l'imaginaire qui tourne autour de lui. Mais la voie qui intéresse à Ballard est différente et reste dans le domaine de « l'espace aliène » qui il a décidé d'analyser : l'être humain.

Les trois derniers tableaux, qu'on va analyser, lui offrent une représentation de la dimension organique de l'espace intérieur, fusion entre espace et temps psychique et système nerveux.

Il est évident que l'intention représentative réelle des tableaux est totalement différente, Magritte, Dominguez ou Enst, ont réalisé par ces plateaux leur particulière vision de l'inconscient, qui part à partir de bases philosophique et esthétique différentes des celles de Ballard. Il est toutefois intéressant, surtout pour étudier la réception de ces œuvres de la part des artistes contemporains, considérer son interprétation.

²⁷ Sur l'évolution de la figure du cyborg, A. Caronia, *Il cyborg*, Shake Edizioni, Milano, 2000.

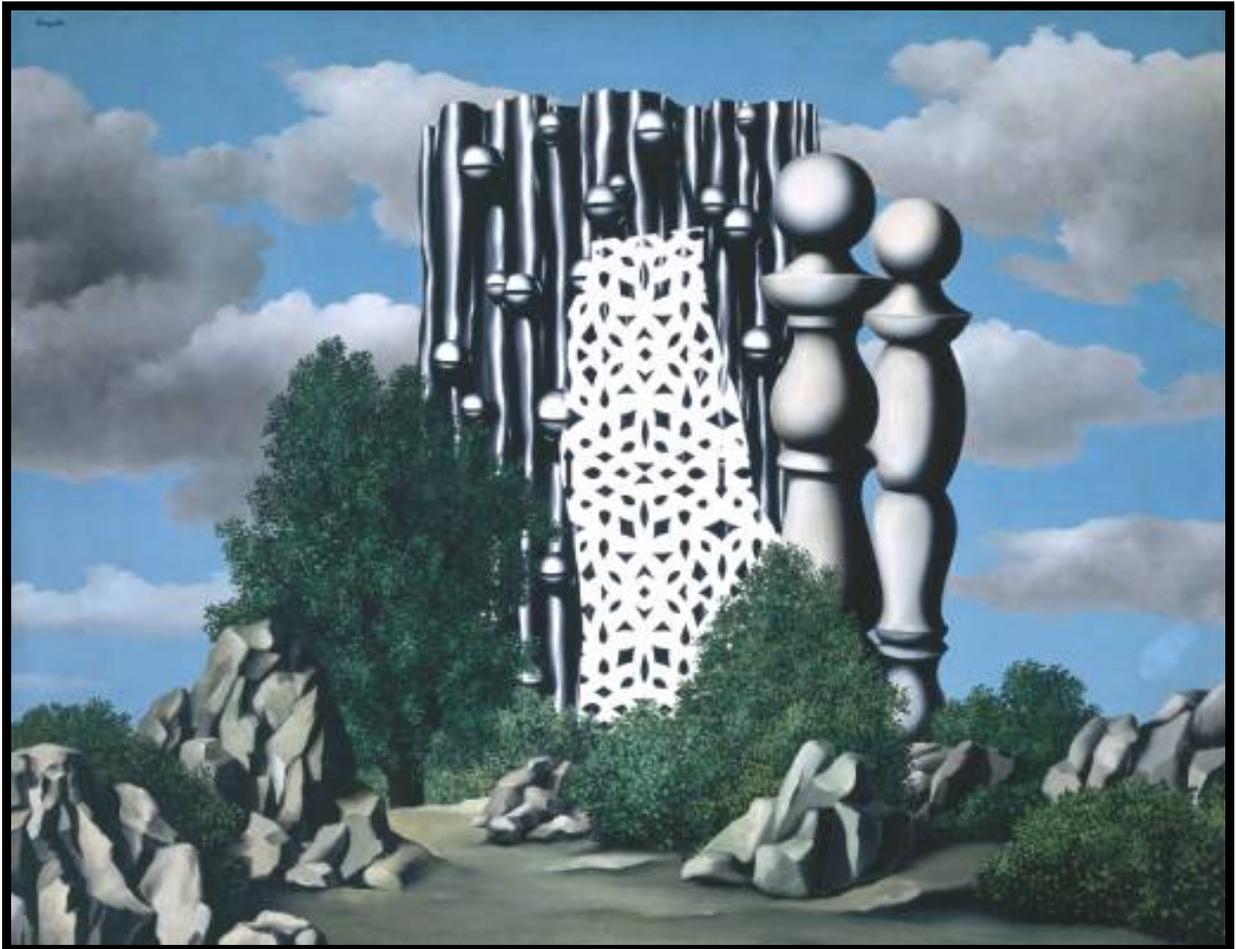


Image 4 – René Magritte - *L'annunciation* - 1930

Magritte: The Annunciation. A rocky path leads among dusty olive trees. Suddenly a strange structure blocks our way. At first glance it seems to be some kind of pavilion. A white lattice hangs like a curtain over the dark façade. Two elongated chessmen stand to one side. Then we see that this is no sense a pavilion where we may rest. This terrifying structure is a neuronal totem, its rounded and connected forms are fragment of our own nervous systems, perhaps an insoluble code that contains the operating formulae for our own passage through time and space. The annunciation is that of a unique event, the first externalization of neuronal interval²⁸.

La dimension organique de l'inconscient, l'espace organique qui donne vie à la psyché est ici dévoilé, selon Ballard. La peinture de Magritte est renommée surtout pour son discours sur la potentialité représentative du langage, soit-il verbal que des images, mais dans le commentaire ballardien le problème de la représentation n'est pas le point

²⁸ J.G. Ballard, The coming of the unconcious, *New Worlds* n°164, July 1966.

principal. Le paysage exceptionnel et son titre causent un court-circuit du sens, qui ouvre la porte d'une dimension supérieure de la psyché où espace et temps psychiques et matière organique se mêlent sans solution.



Image 5 - Oscar Dominguez - *Decalcomania*

Oscar Dominguez: Decalcomania. By crushing gauche, Dominguez produced evocative landscapes of porous rocks, drowned seas and corals. These coded terrains are models of the organic landscapes enshrined in our central nervous systems. Their closest equivalents in the outer world of reality are those to which we most respond - igneous rocks, dunes, drained deltas. Only these landscapes contain the psychological dimensions of nostalgia, memory and the emotions²⁹.

²⁹ J.G. Ballard, The coming of the unconcious, *New Worlds* n°164, July 1966.



Image 6 – Max Ernst - *L'oeil du silence* - 1943

Max Ernst: The Eye of Silence. This spinal landscape, with its frenzied rocks towering into the air above the silent swamp, has attained an organic life more real than that of the solitary nymph sitting in the foreground. These rocks have the luminosity of organs freshly exposed to light. The real landscapes of our world are seen for what they are – the places of flesh and bones that are the living façade enclosing our own subliminal consciousness³⁰.

Soit le paysage de Ernst que celui de Dominguez, donc l'iconographie de l'organe, la chair, le tissu biologique qui contient la psyché, l'inconscient. Selon Ballard le surréalisme est allé au delà de la représentation psychique inconsciente et a fourni aussi la matérialité organique de l'intériorité, non pas seulement l'espace du rêve, mais l'espace physique, où le rêve se forme.

³⁰ J.G. Ballard, The coming of the unconcious, *New Worlds* n°164, July 1966.

La peinture donne l' image qui naît de la psyché profonde mais aussi image de l'organicité à la base des procès psychiques, selon la lecture ballardienne.

Ballard met en évidence la validité absolue des œuvres qui naît, selon l'auteur, de leur montrer et donner non pas seulement une iconographie fixe, mais le résultat d'un processus psychique en train de se faire, comment si la forme, l'icône se chargeait aussi de l'instance, la tension psychique que l'a produite. Les tableaux ne sont pas seulement une représentation simple mais procès psychique en acte en rendant non pas un paysage, une image inconsciente, mais le sens profond de la réalité telle qu'elle est perçue par la psyché et élaboré au niveau de l'inconscient :

What they demonstrate conclusively is that our commonplace notion of reality, for example, the rooms we occupy, the rural and urban landscapes around us, the musculatures of our own bodies, the postures we assume, may have very different meanings by the time they reach the central nervous system. Conversely, the significance of the images projected from within the psyche may have no direct correlation at all to their apparent counterparts in the world outside us. [...].

Surrealism offers an ideal tool for exploring these ontological objectives : the meaning of time and space (for example, the particular significance of rectilinear forms in memory) of landscapes and identity, the role of the senses and emotions within these frames.³¹

Mais comment la leçon de la peinture surréaliste peut s'intégrer à la pratique littéraire ? Dans son œuvre la plus expérimentale, *The Atrocity Exhibition* (1970), Ballard cherche de définir l'histoire psychique d'un personnage en narrant ce qui se passe, à la fois, autour et dedans lui, dans un jeu continu de passage entre réalité extérieure et espace intérieur du personnage, deux dimension qui se mêlent, transfigurées constamment par le regard pathologique du protagoniste (obsédé par la structure et la géométrie des êtres humains et des espaces³²). Les paysages, les formes, les présences ne sont jamais

³¹ J.G.Ballard, *The coming of the unconcious*, *New Worlds* n°164, July 1966.

³² **The lost symmetry of the blastosphere.** This reluctance to accept the fact of his own consciousness' Dr Nathan wrote 'may reflect certain positional difficulties in the immediate context of time and space. The right-angle spiral of a stairwell may remind him of similar biases within the chemistry of the biological kingdom. This can be carried to remarkable lengths – for example, the jutting balconies of the Hilton Hotel have become identified with the lost gill-slits of the dying film actress, Elizabeth Taylor. Much of Travis's thought concerns what he terms "the lost symmetry of the blastosphere" – the primitive precursors of the embryo that is the last structure to preserve perfect symmetry in all planes. It occurred to

totale­ment réelle ou inconscientes, ils superposent continûment en créant une atmosphère onirique, où les images psychiques deviennent les images de la réalité extérieure. La création de ce type de narration est possible grâce à la structure fragmentaire que l'auteur donne au roman. Il s'agit d'une série de paragraphes, chacun avec son titre, divisés en chapitres ; ces paragraphes prennent le nom de *romans condensés*³³ à souligner, de la part de l'auteur, sa structure à la fois indépendante et concaténée. Mais la contribution fondamentale est donnée sans doute par l'usage de l'iconographie surréaliste qui est la référence principale pour l'espace psychique du protagoniste.

On donne ici des exemples :

The persistence of memory. An empty beach with its fused sand. Here clock time is no longer valid. Even the embryo, symbol of secret growth and possibility, is drained and limp. These images are the residues of a remembered moment of time. For Talbot the most disturbing elements are the rectilinear sections of the beach and the sea. The displacement of these two images through time, and their marriage with his own continuum, has warped them into the rigid and unyielding structures of his own consciousness. Later, walking along the overpass, he realized that the rectilinear forms of his conscious reality were warped elements from some placid and harmonious future³⁴.

Journeys to an interior. Waiting in Karen Novotny's apartment, Talbot made certain transits: (1) Spinal: the eye of silence – these porous rock towers, with the luminosity of exposed organs, contained an immense planetary silence. Moving across the iodine water of these corroded lagoons, Talbot followed the solitary nymph through the causeways of rock, the palaces of his own flesh and bone. (2) Media: montage landscapes of war – webbing heaped in pits beside the Shanghai-Nankin railway; bargirls' cabins built out of tyres and fuel drums; dead Japanese stacked like firewood in L.C.T.s off Woosung pier. (3) Contour: the unique parameters of Karen's body – beckoning vents of mouth and vulva, the soft hypogeum of the anus. (4) Astral: segments of his posture mimetized in the procession of space. These transits contained an image

Travis that our own bodies may conceal the rudiments of a symmetry not only about the vertical axis but also horizontal. [...] In conclusion, it seems that Travis extreme sensitivity to the volumes and geometry of the world around him, and their immediate translation into psychological terms, may reflect a belated attempt to return to a symmetrical world, one that will recapture the perfect symmetry of the blastosphere, and the acceptance of the "mythology of amniotic return". In his mind World War III represents the final self-destruction and imbalance of an asymmetric world. The human organism is an atrocity exhibition at which he is an unwilling spectator." J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, op. cit. p. 9

³³ Ballard définit la structure du roman *condensed narrative* dans l'édition commentée de *The Atrocity Exhibition*, Flamingo, London 1993.

³⁴ J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape pub. London 1970. p. 24

of the geometry assembling itself in the musculature of the young woman, in their postures during intercourse, in the angle between the walls of the apartment³⁵.

Ce que Ballard nomme espace intérieur est un espace complexe qui est soit la dimension inconsciente mais aussi la réponse psychique au dehors et l'élaboration du dehors selon le diktat de l'intériorité et ses obsessions. L'image joue donc un rôle fondamentale parce que elle est la matière sur laquelle cet espace prend vie. Si l'on observe attentivement les textes, on peut noter que il est presque impossible diviser la dimension réelle de celle psychique, emprunté sur l'iconographie surréaliste, le tissu formé de leur stratification et rencontre est trop serré. L'image va au-dehors de son contexte sémiotique et devient part intégrante du texte, créant une sorte de lien quasi hypertextuelle, qui va sans cesse du mot à la l'image et vice-versa. Une intertextualité profonde qui semble remettre en discussion toute la question sur le rapport mot, réalité psychique, image psychique et sa possibilité représentative. Les mots qui s'installent sur l'image acquièrent une profondeur nouvelle, qui les rendent capable de raconter la rencontre entre crono-topos psychiques, son fonctionnement physiologique et ses symboles et images.

³⁵ J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, op. cit. p. 27.

Conclusions :

La notion et la définition d'espace intérieur nous a guidé dans ce parcours de comparaison entre peinture surréaliste et une frange très particulière de la science-fiction qui départ de l'intérêt pour la description des réponses psychique, soit à niveau organique que psychologique, de la réalité. L'apparente divergence entre les deux mouvements semble devenir plus subtile, substitué par un jeu de référence et élaboration du même matière : la psyché et ses profondeurs, la capacité créative et imaginative.

On conclut remarquant que le rapport entre surréalisme et science-fiction, ou narration spéculative, doit être entendu dans leur commune intention de recherche ontologique et expressive, souligné déjà par McHale dans son écrit *Postmodernist fiction* :

La science fiction, dans la même manière de la narration postmoderne, est ordonné par la dominante ontologique. En effet elle est le sous-genre ontologique par excellence. On peut penser à la science-fiction comment à un sous-genre non orthodoxe du postmoderne.³⁶

Après la lecture ballardienne du surréalisme, on peut comprendre que représenter l'espace intérieur est à la fois chercher de comprendre comment la réalité est perçue, filtré et élaboré par la psyché et trouver un moyen d'expression adapte a rendre ce procès. L'imagination, dans le sens de capacité de créer des images libres des toutes constrictions mimétiques ou logiques, est élément primaire soit de la peinture surréaliste que de la science-fiction expérimentale. Mais l'usage de l'imagination, selon la volonté iconoclaste du surréalisme (par rapport à l'art classique) et de la science-fiction (par rapport aux catégories mimétiques du roman réaliste), n'est pas seulement une volonté de rupture mais surtout une reponse active au monde, à la réalité.

Le surréalisme reste une question ouverte, il n'est pas un répertoire stérile des images, mais procès *in fieri*, qui fonctionne comme un « catalyseur » des autres recherches des artistes qui en ayant regardé à travers l'œil des peintres, ont vu leur réalité, leur contemporanéité transfiguré.

L'imagination permet de tendre au moment où les choses son vues à travers cet œil à l'état sauvage dont a parlé Breton au début de sa récolte d'écrits sur la peinture

³⁶ B. McHale, *Postmodernist fiction*, Methuen, NY and London, 1987, p.59.

surréaliste. Ce moment primaire, cette vérité qui, par utiliser l'expression de Ballard, est le moment où le dehors est reproduit par la psyché, dans son état hors du control de la conscience, son états inconscient, et reproduit à son tour par l'art, en suscitant des associations en créant des images qui échappent totalement à la logique de la rationalité ; il est dans cet usage de l'imagination la voisinage entre surréalisme et, l'on oserait dire, la narration spéculative et la vision ballardienne.

Une imagination qui permet d'arriver à la beauté bouleversante, qui est celle qui est possible trouver partout grâce à sa capacité ri-créative de la réalité. La réalité est transfigurée une fois arrivé dans les espaces psychiques profonds, réinventée selon des codes, des symboles, des images inattendues, nouvelles. L'imagination qui permet de voir la beauté convulse des espaces psychiques, sur lesquels la réalité et le paysage urbain, technologique, médiatique de la science-fiction, se réfléchit.

I believe in the power of the imagination to remake the world, to release the truth within us, to hold back the night, to transcend death, to charm motorways, to ingratiate ourselves with birds, to enlist the confidences of madman³⁷.

³⁷ J.G. Ballard, What I believe, en *Re/search n°8/9*, V search Publications, San Francisco, 1984.

Bibliographie

G. Almansi, *L'incerta chiarezza – Storie irregolari tra pittura e letteratura*, Garzanti, Milano, 1990.

G. C. Argan, Il sublime subliminale di Max Ernst, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp. 13-26

J. G. Ballard, Fictions of every kind, *Books and Bookman*, February, 1971

J.G. Ballard, Time, Memory and Inner Space, publié pour la première fois en *Women Journalist*, Spring 1963, et édit en *Re/search n°8-9*, V-search publication, San Francisco, 1984.

J.G. Ballard, The coming of the unconcious, *New Worlds* n°164, July 1966.

J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape pub. London 1970.

J.G. Ballard, What I believe, en *Re/search n°8/9*, V search Publications, San Francisco, 1984.

R. Barilli, De Chirico e il recupero del museo, in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, pp. 27-67.

L. Bonesio (a cura di) *Le poetiche delle avanguardie*, Zanichelli, Bologna, 1980.

R. Bozzetto, *Science-Fiction moderne et postmodernité : J.G. Ballard et la métafiction* publié sur l'Internet, dans la revue *Quarante-Deux*:
<http://www.quarantedeux.org/archives/bozzetto/ecrits/jalons/postmodernite.html>

A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, éditions N.R.F. Paris, 1928

A. Breton *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1985.

A. Caronia, *Il cyborg*, Shake Edizioni, Milano, 2000.

F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959.

M. Fagiolo-Dell'arco, Salvador Dalí "razionalista arrabbiato", in *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma, 1977, p.186.

M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Scholies, Paris, 1973.

B. McHale, *Postmodernist fiction*, Methuen, NY and London, 1987.

M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964 consulté dans l'édition italienne, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.

P. Parrinder, *Science Fiction its criticism and teaching*, London Methuen & co. 1980.

P. Waldeberg, *Le surréalisme*, Genève, Skia, 1967.