

Bernard Vouilloux

Le « trésor de l'œil »

(André Breton dans l'image)

1. La fenêtre, l'échelle et le cristal

Liberté, amour, poésie : chez l'auteur d'*Arcane 17*, le mot *poésie* vient plus volontiers que le mot *art*. Konrad Klapheck raconte qu'à sa dernière visite à Breton, il lui apporta sa toile *Liberté, amour, art* : « J'expliquai que j'avais pensé à lui en mettant ces trois notions sur la toile et il répondit "ah oui, l'art au lieu de la poésie" – "oui, parce qu'il me manquait la place pour un mot plus long"¹. » Pourtant, en un autre endroit d'*Arcane 17*, c'est bien le mot *art* qui était conjugué avec ceux d'*amour* et de *liberté*².

S'il n'y a pas place pour une « littérature » surréaliste, les nécessités de la communication par voie de textes théoriques ou de manifestes, qui imposent de faire référence à une « peinture » (voire à un « art ») surréaliste, ne sauraient entrer en compte pour la poésie : celle-ci, en effet, n'est pas une sous-classe de la littérature, mais son tout-autre³ ; elle n'est pas un genre littéraire, mais la condition de l'homme. Fondamentalement, la poésie ne désigne pas autre chose que la puissance, en deçà ou au delà des genres, qui produit ce dont les textes (automatiques ou non) sont le résultat. En revanche, en appeler à quelque chose comme la « peinture » ne constitue jamais qu'un pis-aller : pas plus qu'il ne se satisfait du classement en genres littéraires, le surréalisme, en Breton, ne tolère les partages traditionnellement autorisés entre littérature et beaux-arts. Et pas plus qu'il n'a jamais défendu une poésie surréaliste, quand il ne saurait y avoir que *de la poésie*, et donc du surréalisme, ou non, Breton ne plaide la cause d'une peinture surréaliste (la « peinture qui se veut recreation du monde en fonction de la nécessité intérieure éprouvée par l'artiste » est à la peinture optique « ce que la *poésie*, dans son acception la plus haute, est à la presse de "best seller" et à la divagation journalistique⁴ »). C'est même tout le contraire : de même que Hugo, Baudelaire ou Desnos ne sont poètes qu'en ce qu'ils partagent avec le surréalisme, celui-ci sauve la peinture d'elle-même, l'arrache à ses déterminations matérielles, sensorielles, optiques, manuelles, techniques, formelles, il arrache la visualité à la peinture : « Et ils viennent nous parler de la peinture, ils viennent nous faire souvenir de cet expédient lamentable qu'est la peinture⁵ ! », lance Breton à l'adresse de ceux qui en sont *encore* à nier l'existence d'une peinture surréaliste, quand, on le voit bien, le problème ne saurait, pour lui, se poser en ces termes. Car il n'y a pas de *peinture* surréaliste⁶. Il y a la peinture, comme il y a la littérature, ce qui est peu (« Peinture, littérature, qu'est-ce là⁷ [...] »), et il y a quelque chose qui subsume la peinture dans sa différence d'avec la poésie, quelque chose que seul le surréalisme, selon Breton, a su *révéler* : l'œil « à l'état sauvage », dont le « *primitivisme* intégral » rend non seulement dérisoire mais intenable la seule proposition de l'« œuvre d'art⁸ ». S'il existe une peinture surréaliste, ou, mieux, si le surréalisme a pu se manifester dans le sensible pictural, c'est uniquement parce que ce dernier tombe sous la juridiction de

l'œil : un œil qui ne se réduit pas à l'exaltation sensuelle induite par la perception optique des formes et des couleurs non plus qu'à la sorte de cécité qu'autorise « l'aveugle représentation réaliste⁹ », mais qui fait fusionner perception et représentation, sensation et pensée, réel et surréel, intérieur et extérieur, actuel et virtuel, etc., un œil qui combine en lui le visible et le visionnaire et qui fonde sur cet élargissement et cet approfondissement son pouvoir révélateur tout autant que son aptitude à capter le révélé¹⁰ ; un œil, enfin, qui passe pour être d'autant plus « sauvage » qu'il est proche de ses sources pulsionnelles, comme chez l'Enfant, le Fou et le Primitif.

Il n'est pas indifférent, tant s'en faut, que l'espace résolutoire auquel l'œil surréaliste est coextensif soit régulièrement thématiqué, chez Breton, par les motifs du théâtre et, surtout, de la fenêtre. Cela n'est pas indifférent, car ces métaphores topiques sont aussi vieilles que le discours que l'Occident a tenu sur la représentation de peinture telle que la déterminent la construction perspective « légitime » et le tableau d'histoire. Chez Alberti, l'assimilation du tableau à une fenêtre dénote ce que Breton appelle pour sa part la « puissance d'illusion » de l'image visuelle fixée par le tableau¹¹ : le tableau troue le mur qui le supporte et donne accès à une *veduta*¹². Quant à la référence au théâtre, Alberti la convoque indirectement pour rendre compte de la construction perspective du tableau et de la circonscription géométrale d'une *scène* sur laquelle prennent place les figures de l'*historia*¹³. Dans la pensée de la représentation, ces deux dispositifs bouclent à double tour la définition optique des objets extérieurs¹⁴. C'est pourquoi, avec Breton, ils prennent un sens tout différent. L'assimilation albertienne du tableau à une fenêtre trouant le mur et donnant pour réelle une vue feinte (peinte) règle l'échange de grandeurs commensurables (les figures et leurs modèles) par la mise en perspective. De l'infini il ne connaît pas d'autre modalité que celle, géométrique, rationnelle, calculable, qui se déduit de l'espace déployé en éventail à partir du point de vue d'où le sujet s'en assure la maîtrise. Dans *Le Surréalisme et la Peinture*, au contraire, la fenêtre fait communiquer des grandeurs incommensurables : la démesure du spectacle y passe toujours la mesure du cadre (ce qui rejoint la définition kantienne du sublime) ; l'échange réglé (selon le modèle, bourgeois, du contrat) y cède la place à un *don* sans retour. La fenêtre ne s'évase que pour favoriser l'évasion du sujet ; la vue ne s'y donne qu'à se perdre :

C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit si, d'où je suis, « la vue est belle », et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue. Je jouis, à l'intérieur d'un cadre de n figure, paysage ou marine, d'un spectacle démesuré¹⁵.

Ajouter que cette illimitation bénéficie non seulement au sujet spectateur, mais aussi au sujet peintre, ce serait reconduire une distinction que le *jeu* d'ouverture des battants rend obsolète, de même que, à « n'ouvrir que du dedans¹⁶ » et par la seule contemplation des « paysages intérieurs », la fenêtre périmé définitivement les partages entre poésie et peinture : « Ici, nous avons affaire non plus à la peinture, ni même à la poésie ou à la philosophie de la peinture, mais bien à quelques-uns des paysages intérieurs d'un homme parti depuis longtemps pour le pôle de lui-même¹⁷. » La fenêtre opère la réversion de l'apparence dans l'apparition, de la perception optique dans la représentation mentale : les tableaux des musées se présentent comme autant de scènes invitant celui qui les voit à y jouer un rôle¹⁸ ; l'imitation cède la place à la participation, la *mimésis* à la *métexis*. Rien n'est plus exemplaire, à cet égard, que la série de changements à vue

décrite dans *Arcane 17* : le cadre vide, d'où l'image de Mélusine a disparu, s'ouvre sur un mur qui, à son tour, s'efface : « Il n'est plus d'autre cadre que celui d'une fenêtre qui donne sur la nuit¹⁹. » Aux sept étoiles qui y brillent²⁰ s'en ajoute bientôt une autre, celle de Mélusine-Eve, dont l'éclat dissipe la nuit intérieure du sujet en y ouvrant une fenêtre : « Quand le sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi et je puis dire que c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte²¹. »

Si les montants de la fenêtre (comme les portants de la scène) reconduisent une position de frontalité (combinant la facialité et la verticalité), s'ils ménagent toujours la possibilité d'un spectacle (points sur lesquels, avec la préservation de la notion de « modèle », pourrait porter notamment une critique du surréalisme), la limite qu'ils instaurent n'est plus ce qui cadre la vue feinte comme vue réelle, mais ce qui délimite l'intérieur et l'extérieur : elle ne passe plus *dans* le réel optique des objets et de leurs représentations, mais *entre* le réel et le surréel. Et elle a pour fonction moins de les séparer que de les mettre en contact, d'établir un pont qui les fasse communiquer : théâtre et fenêtre ne sont pas des opérateurs de cadrage et de cloisonnement visant à détacher des fragments de jouissance optique, mais des opérateurs de connexion ; leur finalité n'est plus de structurer la perception sur les besoins d'une représentation entièrement inféodée au partage des tâches, à la division du travail qu'imposent les calculs de la raison, mais de faire passer l'une dans l'autre perception et représentation. Dès lors le support du tableau ne peut-il plus être déterminé autrement que comme l'extension matérielle, physique, optique d'un *écran*. Là où les règles qui régissent perceptuellement la représentation perspective impliquent la conversion du support matériel opaque (*tavola*) en un volume idéal transparent, la postulation surréaliste qui requiert de remonter « la trace des événements [...] frappants et obscurs » généralise la leçon de Léonard en l'étendant de la peinture à tous les aspects de l'existence :

L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire son propre avenir²².

Entendue comme projection écranique, la peinture, cette *cosa mentale*, peut alors faire office de modèle intérieur pour la lecture iconologique des manifestations de l'inconscient, qu'il s'agisse de la course au marché aux Puces en compagnie de Giacometti ou de la nuit du Tournesol : « Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de désir²³. »

L'œil surréaliste n'est donc pas ce que l'on appelle habituellement un œil de peintre : c'est l'œil du surréalisme en peinture comme en poésie. Le « trésor de l'œil » est ailleurs que dans sa capacité à réfléchir, tel un miroir²⁴, la réalité perçue : il est dans sa capacité à lier, tel un « fil conducteur », le physique et le mental²⁵, à ouvrir l'une sur l'autre la vue et la vision en s'émancipant du couplage de temps et de sensations en quoi consiste le modèle extérieur qu'ont accrédité les préventions de la culture occidentale²⁶ ; il est dans sa capacité à tenir unis tous les « degrés de sensations » qui interviennent aux différents points de l'« échelle de la vision²⁷ » et à substituer la « reconnaissance » aux procès sensoriels²⁸. Cette échelle doit se comprendre comme une série continue qui relie les « êtres évoqués » et les « êtres présents²⁹ », « les choses qui sont et celles qui ne sont pas³⁰ », douant les unes de la même intensité que les autres³¹. Le sensible n'y détient

aucun privilège : qu'il se donne sous des espèces visuelles (picturales, graphiques) ou auditives (les sons du langage, la musique), il devra être *précipité* avec le temps. Dès lors que le temps n'a plus aucune prise sur eux, les êtres et les choses ne sont plus caractérisés par la persistance temporelle des impressions où trouvent à se vérifier les sensations, ils sont *déréalisés* : « Il n'y a pas de réalité dans la peinture. Des images virtuelles, corroborées ou non par des objets visuels, s'effacent plus ou moins sous mon regard. Il ne saurait être question de peinture que comme des visions hypnagogiques³². » C'est pourquoi l'échelle de la vision, graduation physico-mentale continue, est aussi échelle de corde ou de soie, passerelle jetée entre le tableau et le monde des songes³³. Délivrés du temps qui lie les sensations, l'œil et l'espace sont *pris (convulsés)* dans un même cristal :

L'œil admirable de Kandinsky, à peine voilé derrière le verre, forme avec celui-ci un cristal pur, scintillant sous un certain angle de toutes les irisations du rutile sur le quartz. Cet œil est celui d'un des tout premiers, d'un des plus grands révolutionnaires de la vision³⁴.

En lieu et place de l'espace réel, de l'espace temporalisé par les sensations, le surréalisme met donc le cristal. La cristallisation est tout le contraire d'une morphogenèse : procédant d'un saut qualitatif absolu, elle saisit simultanément et instantanément toutes les parties de l'étendue. Elle précipite le temps dans l'espace : elle le solidifie, à l'instar des surfaces lithochroniques de Sabato et Dominguez³⁵. La cristallisation n'est que la modalité spatialisante d'une opération globale, dont l'autre moment, détemporalisant, est constitué par la précipitation. Et c'est dans leur convergence que se délivre (se révèle) la formule de la « beauté convulsive », dont Breton nous dit en effet, dans *L'Amour fou*, qu'elle doit être comprise comme un « mouvement » – un fragment d'espace soumis à la vitesse du temps – qui serait saisi « à l'expiration exacte de ce mouvement même³⁶ », ou encore comme l'« affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet dans son mouvement et dans son repos³⁷ ». Les trois déterminations de la beauté convulsive (« érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstancielle ») opèrent toutes cette cryogénéisation de pôles opposés d'où se dégage ce que Breton nomme à plusieurs reprises une « unité rythmique³⁸ », par quoi le temps (le rythme) se voit réduit à l'unité d'un « point ». Dans tous les cas, le cristallin ne peut *donner* que sur une vue cristalline, un espace cristallisé tout entier présent à lui-même. On n'en finirait pas de relever dans l'œuvre de Breton les récurrences lexicales et les rémanences thématiques qui lient le cristal (à commencer par les boules de cristal) et, plus généralement, la transparence aux pouvoirs d'une vue redoublée par la voyance et à la saisie d'un réel étendu aux dimensions du possible, les voies poétiques et picturales trouvant leur confirmation (mais non leur appui) dans la postulation par la science contemporaine d'un « espace-temps »³⁹. Pour ne mentionner ni la maison aux murs de verre de *Nadja* ni le mythe des Grands Transparents, il suffira d'évoquer ici le voisinage du crâne en cristal de roche et de la boule de voyante dans l'un des textes sur Paalen⁴⁰ ou la présentation consacrée à Jacques Hérold, que son épigraphe (« L'air atmosphérique est d'une qualité cristalline »), empruntée à Novalis, place tout entière sous le signe du cristal, amenant la formule « la clé des champs est dans le cristal⁴¹. » L'« éloge » que nous en lisons aux dernières pages de *L'Amour fou* nous le confirme : le cristal est l'expression parfaite de l'« action spontanée » et non d'un « travail de perfectionnement volontaire⁴² » ; l'opacité (« La grande ennemie de l'homme est l'opacité⁴³ »), le temps et la technique étant

rejetés comme les puissances de tutelle de la réalité à quoi s'attache la main ouvrière, la transparence, « gerbe de rayons à portée de la main », précipite la « royauté sensible » et les « domaines de [l']esprit » en cette « figure » que seule saura accueillir et recueillir une main disponible⁴⁴. Car la main surréaliste ne cherche pas, elle trouve ; n'œuvre pas, mais ouvre. Affranchie de ses fonctions serviles, de son statut ancillaire, de la lieutenance exécutrice à laquelle la reléguait, dans le paradigme théorico-pratique, sa subordination à la vision sensorielle et intellectuelle, la main entre avec l'œil dans un rapport « magique » qui les soustrait, l'une et l'autre (la main radieuse, l'œil tâtonnant), aux contingences du monde réel et aux contraintes et résistances de l'organisation somatopsychique⁴⁵. Ces textes où l'œil s'abandonne à des jeux de mains sont, là encore, si nombreux, cette thématique de la main coupée revêt chez Breton une importance telle que le plus expédient est encore d'en composer un florilège, une anthologie ou, mieux, une chirologie :

De ce palier supérieur du Teide où l'œil ne découvre plus la moindre herbe, où tout pourrait être si glacé et si sombre, je contemple jusqu'au vertige tes mains ouvertes au-dessus du feu de brindilles que nous venons d'allumer et qui fait rage, tes mains enchantées, tes mains transparentes qui planent sur le feu de ma vie. [...] Daignent tes artères, parcourues de beau sang noir et vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts⁴⁶.

Une main de femme, ta main dans sa pâleur d'étoile seulement pour t'aider à descendre, réfracte son rayon dans la mienneté. Son moindre contact s'arborise en moi et va décrire en un instant au-dessus de nous ces voûtes légères où aux vapeurs du tremble ou du saule le ciel renversé mêle ses feuilles bleues⁴⁷.

La route mystérieuse où la peur à chaque fois nous guette, où l'envie que nous avons de rebrousser chemin n'est vaincue que par l'espoir fallacieux d'être accompagnés, voici quinze ans que cette route est balayée par un puissant projecteur. Voici quinze ans que Picasso, explorant lui-même cette route, y a porté fort avant ses mains pleines de rayons. Nul avant lui n'avait osé y voir⁴⁸.

Une aimantation élective, qui exclut toute élaboration préalable, décide seule, par le truchement de la substance qui se trouve littéralement sous la main, de la venue d'un corps ou d'une tête⁴⁹.

L'instant où, du haut en bas de l'échelle, les êtres n'en sont encore qu'à s'émouvoir, avant de s'affairer, où tout juste la buée se dissipe aux vitres de la belle au bois dormant. Instant ou plutôt instance sacrée, poétiquement celle qui nous tient le plus à cœur. Pour la saisir au vol je me dis que sans doute il fallait plus que la main d'un peintre mais une main comme on n'en a pas encore vu, main d'homme indistincte d'une main de femme ou, mieux, la main de la femme et celle de l'homme n'en faisant plus qu'une en vertu d'un accord porté pour une fois si loin qu'il entraîne l'intention unique et va jusqu'à nécessiter la mise en commun de l'expression⁵⁰.

2. Sublime sublimation

Le déni bretonien de la technique est cohérent avec une théorie qui traite les « diverses manifestations de la pensée automatique », les « formes automatiques de l'expression » comme des « documents humains⁵¹ », les tableaux (en l'occurrence ceux de Picasso) comme des « pièces à conviction⁵² », des indices : les traces objectivées, les

fixations concrètes d'un exercice des facultés, d'une activité mentale. Le discours surréaliste sur la poésie et la peinture, tel que Breton l'aura institué, écarte à la fois la question de la spécificité de leurs moyens (à quoi s'arrête la perception) et celle de la spécificité de leurs fins (visée par une critique du jugement) au profit de ce qu'il pose à leur origine : les produits poétiques et plastiques sont reversés à une production qui, pour être celle de l'esprit, engage le Moi et le Soi (comme dit Breton en se référant aux premières traductions de Freud) et met en jeu des représentations de mots ou de choses. Breton le souligne expressément, le problème qui requiert le surréalisme, c'est « *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*⁵³ ». La formule « sous toutes ses formes » est elle-même caractéristique : nulle autre ne manifeste mieux non certes une indifférence aux formes, mais la mise hors jeu d'une problématique de la forme, de quelque manière qu'on entende celle-ci : soit que l'on continue à la définir, en termes de spatialité optique, dans son opposition traditionnelle au contenu, soit que l'on tente de la penser dans son mouvement, en tant que processus temporel de formation travaillé par l'informe. Ces deux destins de forme, pour être diamétralement opposés, Breton les refuse également, en vertu d'une même pétition de principe idéalisante : l'une parce qu'elle consent encore trop de place à la matière, sous les espèces de la sensorialité optique, comme le démontre la déréalisation à laquelle il soumet le tableau ; l'autre parce qu'elle fait une place exclusive à une matière définitivement irrelevable, ainsi qu'il apparaît *a contrario* dans la lecture anti-bataillienne qu'il donne de l'excrément dans un tableau sur sable de Picasso⁵⁴. L'œil surréaliste de Breton, c'est l'œil réaliste du Quattrocento à l'ère de la production automatique des « images virtuelles » : un œil qui émancipe l'espace de la régulation géométrique opérée par la perspective, voire de ses paramètres euclidiens, pour porter à leur puissance maximale les effets de synthèse libérés par la fenêtre et la scène.

La surréalisation bretonienne de la peinture ne fait pas que se construire à distance de tout « formalisme » (lequel, par ailleurs, ne se limite pas à l'acception polémique que le terme prend chez les défenseurs du « réalisme socialiste ») ; elle forçât toute élaboration théorique d'une notion de forme, en se tenant résolument éloignée des problématiques qui la prennent en charge, la font travailler, la repensent, et qui, durant cette période de l'entre-deux-guerres, viennent aussi bien de Moscou (les Formalistes russes), de Francfort (Adorno et l'Institut für Sozialforschung), de Vienne (Freud, mais aussi l'école d'histoire de l'art) que de Paris même (Bataille et certains des contributeurs de *Documents*), et un peu plus tard de New York⁵⁵. Ainsi, pour ne prendre que cet exemple, là où Greenberg verra dans l'histoire de l'art moderne les étapes d'un processus achevant la peinture et la sculpture vers le dévoilement de leurs conditions matérielles de possibilité⁵⁶, il en va pour Breton de la question picturale comme de la « question poétique » : ayant cessé de se poser « sous l'angle essentiellement formel⁵⁷ », elle récuse par avance toute approche qui se limiterait à ce qui en délimite proprement la supposée spécificité. C'est là la conséquence inéluctable de la position générativiste et antigénérique sur laquelle campe le surréalisme : « Le surréalisme, tel qu'à plusieurs nous l'avons conçu durant des années, n'aura dû d'être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation *a priori* de son effort⁵⁸. » La radicalité de l'opposition entre le formalisme d'un Greenberg et ce qu'il faut bien appeler l'idéalisme bretonien est immédiatement perceptible dans la façon dont ils relisent l'histoire de la peinture au début du xx^e siècle. Quand Greenberg trace un axe reliant, sans exclusion ni Monet ni Renoir, Cézanne et le cubisme, Breton n'a de cesse de minorer leur apport : Picasso transcende le cubisme,

comme d'ailleurs le surréalisme⁵⁹, et la lignée qui conduit jusqu'à lui passe par Gustave Moreau, Gauguin, Seurat et Redon⁶⁰. Il amendera plus tard la sévérité de ses premiers jugements sur Cézanne, en précisant que les « préoccupations techniques, sur lesquelles il est convenu de mettre l'accent dès qu'il s'agit de lui », et en particulier de ses pommes, ne sauraient faire oublier son souci pour les « sujets à halo⁶¹ ».

Une autre conséquence résultant de l'éviction des paramètres techniques et formels réside dans la péremption des critères d'évaluation qui leur étaient attachés : les attaques de Breton contre les peintres « à main » manquent rarement de désigner les critiques d'art comme leurs complices⁶². Réciproquement, la révolution surréaliste, en amenant une révision de toutes les valeurs, rend difficile l'établissement d'une quelconque échelle d'évaluation⁶³, étant entendu que le critère permettant de décider si une œuvre est surréaliste ou non « n'est pas d'ordre esthétique⁶⁴ ». Ailleurs, Breton citera largement un extrait du livre de Claude Cahen, *Les Paris sont ouverts*, où est portée au crédit de l'expérience dadaïste-surréaliste la destruction de

*tous les mythes artistiques qui, depuis des siècles permettaient l'exploitation idéologique, aussi bien qu'économique, de la peinture, de la sculpture, de la littérature, etc. (ex. : les frottages de Max Ernst qui, entre autres significations, eurent celle de bouleverser les bases d'estimation des critiques d'art et des experts, estimations basées précédemment sur la perfection technique, la touche personnelle et la durée des matériaux employés)*⁶⁵.

C'est à juste titre que l'auteur invoquait l'exemple de la littérature à côté de ceux des arts visuels. Car ce « problème de la valeur d'échange⁶⁶ », l'écriture automatique, forme d'expression non dirigée, le connaît également, comme le révèle avec une acuité particulière le cas des pastiches, qu'en « l'absence objective de tout critérium d'origine », rien ne permet de distinguer des textes authentiquement automatiques⁶⁷.

En fait, l'évacuation par le surréalisme bretonien des problèmes de forme, de technique et de valeur esthétique participe d'un mouvement théorique plus large qui fait des textes et des œuvres d'art des phénomènes totaux engageant dans leur existence même l'éthos de l'artiste (et autorisant, de manière paradoxale, que soient réassumées sur cette base certaines procédures de la traditionnelle critique d'attribution⁶⁸) : « Avant tout, ce qui qualifie l'œuvre surréaliste, c'est l'esprit dans lequel elle a été conçue⁶⁹. » Concrétisant une de ses très anciennes préoccupations (« La question morale me préoccupe⁷⁰ »), Breton écrase l'esthétique sur l'éthique. C'est ainsi que l'examen du cas de Chirico l'amène à postuler une « critique morale fondamentale⁷¹ » : soumis à celle-ci, qui implique que soit prise en considération l'attitude des peintres face à l'adversité, Chirico est reconnu d'une « complète amoralité ». La mise en équation de la réussite de l'œuvre et de l'éthos artistique sera formulée on ne peut plus nettement dans un texte de 1957 : « [...] la réussite d'une œuvre dépend de l'état intérieur (supposant l'équilibre au plus haut degré de tension vers la sagesse) de celui qui la crée⁷². » Dans « Le Message automatique », Breton se réclamait des travaux de l'école de Marbourg sur l'image éidétique pour caractériser la « faculté unique » à la racine de la perception et de la représentation⁷³. Treize ans plus tard, il revient, dans le deuxième des « A jours » d'*Arcane 17*, sur cette « faculté unique, originelle⁷⁴ » pour lui donner le nom d'« amour ». « Aimer, d'abord⁷⁵ », telle est, en définitive, la faculté de jugement éthique à laquelle doivent être soumises, comme à leur ultime « critère » d'évaluation, la poésie et la peinture :

[...] il ne peut être question de marchander, dans le domaine de l'amour, ce qu'on est prêt à n'accorder dans le domaine de l'expression. Dans la mesure où le surréalisme ne se fait pas faute de juger sans aménité la poésie ou la peinture qui continue, de nos jours, à en appeler au seul ressort sensoriel ou intellectuel, il se doit dans son sein même de ne pas se montrer moins sévère pour cette sorte de frivolité irréparable. La démarche surréaliste ne peut qu'être la même dans les deux cas. L'acte de l'amour, au même titre que le tableau ou le poème, se disqualifie si de la part de celui qui s'y livre il ne suppose pas l'entrée en transe⁷⁶.

Si l'érotique obéit aux mêmes enjeux que l'œil surréaliste – « L'amour réciproque [...] est celui qui met en jeu [...] la perception de l'objet intérieur dans l'objet extérieur⁷⁷ » –, les objets « esthétiques » (pour autant qu'à ce titre, ils puissent encore prétendre à quelque autonomie) ne constituent une modalité sublimée de l'érotique qu'au sens où ils opéreraient la magnification et la dramatisation, la mise en scène sublime de tout ce qui vient de l'autre scène⁷⁸. Une mise en scène qui, prenant le collectif pour matériau, peut enfin récupérer l'histoire : ce temps, mais suspendu, dont textes, tableaux, voire mythes disent la vérité en en précipitant et en en cristallisant les latences. Chez Breton, le mouvement dialectique de l'œuvre est toujours en avance d'une synthèse sur cette négativité dont l'autre nom, dans l'histoire comme dans le désir, est le temps : comme l'image verbale affectée du « signe ascendant », il procède toujours « dans un sens déterminé, qui n'est nullement réversible⁷⁹ ». Dans tous les cas, la fixation surréaliste sur la merveille ne serait qu'une façon d'esthétiser la vie et donc de la placer sous l'emprise de la forme, celle-ci étant d'autant plus contraignante qu'opérant automatiquement et de façon latente, elle fonde le sujet à en dénier l'efficace.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. L'anecdote est rapportée dans une lettre adressée au M.N.A.M. par K. Klapheck le 12-11-1990, citée dans *André Breton. La beauté convulsive*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou (25 avril-26 août 1991), Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1991, p. 430. Voir *Arcane 17, enté d'Ajourns* (1947), Paris, U.G.E., « 10/18 », 1965, p. 121.
2. *Arcane 17, op. cit.*, p. 57.
3. « L'une, qu'elle soit tournée vers le monde externe ou se targue d'introspection, selon moi nous entretient de sornettes ; l'autre est toute aventure intérieure et cette aventure est la seule qui m'intéresse » (« Entretien avec Madeleine Chapsal » [1962], *Perspective cavalière*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, p. 227).
4. « Du symbolisme » (1958), *Le Surréalisme et la Peinture* (S. P.), nouv. éd. revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1979, p. 359.
5. *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), *ibid.*, p. 6.
6. L'expression n'est introduite qu'à la page 6 du *Surréalisme et la Peinture*.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 1.
9. « Présent des Gaules » (1955), *ibid.*, p. 335.
10. Dans le surréalisme, l'image verbale et l'image graphique prennent « le caractère de choses révélées » (*L'Amour fou* [1937], *Œuvres complètes* [Œ. C.], sous la dir. de M. Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 755 ; le tome I a été publié en 1988), tandis que la beauté elle-même « ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée » (*ibid.*, p. 682). Voir encore ce qui est dit de l'« œuvre d'art-événement » qui, par opposition à l'« œuvre d'art-urban », tire sa justifi-

cation « non plus d'un dérisoire perfectionnement formel, mais du seul pouvoir révélateur » (« Prestige d'André Masson » [1939], S. P., p. 152).

11. *Le Surréalisme et la Peinture*, S. P., p. 2.
12. « Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finistra est ex qua historia contuetur [...] » (L. B. Alberti, *De Pictura* [1435], I, 19, éd. et trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 114).
13. Sur la notion de « scène » comme lieu de l'istoria chez Alberti, voir H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 152-158 ; sur les rapports entre perspective, architecture et scénographie, voir encore, du même auteur, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 195-208.
14. La perspective que Breton qualifie de « conventionnelle » présente, selon lui, le grave inconvénient de ne satisfaire que le « sens optique » (« [Matta] Il y a trois ans... » [1947], S. P., p. 193).
15. *Le Surréalisme et la Peinture, ibid.*, p. 178.
16. « [Wolfgang Paalen] Non plus le diamant au chapeau... » (1938), *ibid.*, p. 137. Pour d'autres évocations de la fenêtre, voir « [Oscar Dominguez] D'une décalcomanie sans objet préconçu » (1936), *ibid.*, p. 129 ; « Ce que Tanguy voile et révèle » (1942), *ibid.*, p. 178.
17. « Distances » (1923), *Les Pas perdus, Œ. C.*, t. I, p. 298 (à propos de Picabia).
18. *Le Surréalisme et la Peinture*, S. P., p. 3.
19. *Arcane 17, op. cit.*, p. 70.
20. *Ibid.*, p. 73.
21. *Ibid.*, p. 74.

22. *L'Amour fou*, *Œ. C.*, t. II, p. 754.
23. *Ibid.*
24. « Arshile Gorky » (1945), *S. P.*, p. 199.
25. *Ibid.* Voir les expressions approchantes, comme « la grande circulation physico-mentale » (« Genèse et perspective artistiques du surréalisme » [1941], *ibid.*, p. 81), « le processus de retentissement du psychique sur le physique » (*ibid.*, p. 82), « le champ psycho-physique » (« René Magritte » [1961], *ibid.*, p. 269).
26. « L'œil non prévenu, je veux dire non instruit de ce qu'il va voir, mais aussi non faussé par la "façon de voir" qui, en Occident, lui est impartie depuis des siècles [...] » (« Main première » [1962], *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 238).
27. *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 1.
28. *Ibid.*, p. 43.
29. *Ibid.*, p. 2.
30. *Ibid.*, p. 7.
31. *Ibid.*, p. 4.
32. *Ibid.*, p. 28.
33. *Ibid.*, p. 6, et « Pierre Molinier » (1956), *ibid.*, p. 246.
34. « Kandinsky » (1938), *ibid.*, p. 286.
35. « Certaines surfaces, que nous appelons lithochroniques, ouvrent une fenêtre sur le monde étrange de la quatrième dimension, constituant une espèce de solidification du temps » (« Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » [1939], *ibid.*, p. 149 – je souligne).
36. *L'Amour fou*, *Œ. C.*, t. II, p. 680.
37. *Ibid.*
38. « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », *S. P.*, p. 68 ; « Main première », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 238.
39. Voir « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *S. P.*, p. 149, qui fait référence à Einstein (lequel était déjà cité dans « La Confession dédaigneuse » [1923], *Les Pas perdus*, *Œ. C.*, t. I, p. 194, à propos des rapports entre espace et causalité). Pour des développements analogues du rapport entre idées scientifiques et idées littéraires ou artistiques, outre le passage (cité plus haut) de « [Matta] La perle est gâtée à mes yeux... », *S. P.*, p. 187, voir surtout « Crise de l'objet » (1936), *ibid.*, p. 275-279.
40. « [Wolfgang Paalen] Non plus le diamant au cheveu... », *S. P.*, p. 137.
41. « Jacques Hérold » (1947), *ibid.*, p. 205.
42. *L'Amour fou*, *Œ. C.*, t. II, p. 681. Breton citera plus tard un texte de E. Grosse sur la peinture extrême-orientale dans lequel l'image de la précipitation est justifiée par les mêmes considérations : voir « L'épée dans les nuages, Degottex » (1955), *S. P.*, p. 343.
43. *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 36.
44. *L'Amour fou*, *Œ. C.*, t. II, p. 681.
45. Sur les rapports de l'œil et de la main dans l'automatisme pictural, tel que Breton le théorise, voir mon étude « La touche, la tache », *Revue internationale de psychopathologie*, 11, 1993, p. 451-458 (repris dans *L'Inferstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy [Québec] et Grenoble, Le Griffon d'argile et Presses Universitaires de Grenoble, 1994).
46. *L'Amour fou*, *Œ. C.*, t. II, p. 763.
47. *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 22.
48. *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 5.
49. « Picasso dans son élément » (1933), *ibid.*, p. 111.
50. « Mes amis Seigle » (1951), *ibid.*, p. 235.
51. « Le Message automatique » (1933), *Point du jour*, *Œ. C.*, t. II, p. 378.
52. *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 6.
53. *Second manifeste du surréalisme* (1930), *Œ. C.*, t. I, p. 802.
54. Voir « Picasso dans son élément », *S. P.*, p. 113-114. Cf. Y.-A. Bois et R. Krauss, *L'Informe : mode d'emploi*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou (22 mai-26 août 1996), Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 75-79.
55. Georges Didi-Huberman a mis l'accent sur les convergences apparaissant entre le traitement de la forme chez les Formalistes russes, dans la psychanalyse freudienne et chez Bataille : voir *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit, 1992, p. 153-182 ; *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. De ce point de vue, on pourra opposer la poétique bretonienne du cristal au travail dialectique du cristal et de l'opacité chez le Giacometti de *L'Objet invisible*, tel que l'interprète Didi-Huberman (*Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1993, p. 41-47 et 117-139). Breton se réfère à la théorie de la *Gestalt*, il semble même en assumer implicitement les présupposés (facialité, verticalité, symétrie, « bonne forme »), mais il ne la discute pas : voir Y.-A. Bois et R. Krauss, *L'Informe : mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 82-86.
56. Le « grand récit » greenbergien s'élabore alors même que Breton est aux Etats-Unis : voir C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. I, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1986.
57. *Second manifeste du surréalisme*, *Œ. C.*, t. I, p. 802.
58. *Les Vases communicants* (1932), *ibid.*, t. II, p. 164.
59. *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 7.
60. « Distances », *Les Pas perdus*, *Œ. C.*, t. I, p. 290.
61. *L'Amour fou*, *ibid.*, t. II, p. 772. En 1941, Cézanne compte, avec Van Gogh, Seurat, Rousseau et Matisse, parmi les peintres auxquels il revient d'avoir su opérer la « traversée du miroir » et d'avoir fait éclater l'« art d'imitation » (« Genèse et perspective artistiques du surréalisme », *S. P.*, p. 52).
62. Voir « Distances », *Les Pas perdus*, *Œ. C.*, t. I, p. 288 ; *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 9 ; « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *ibid.*, p. 316.
63. *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 8. Un texte tardif fera encore état de la défaillance des critères du « jugement en matière d'art » : voir « Introduction à l'Exposition internationale du surréalisme » (1959), *ibid.*, p. 381.
64. « Comète surréaliste » (1947), *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert et Le Livre de poche, 1991, p. 123.
65. Cl. Cahen, *Les Paris sont ouverts*, cité dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934), *Œ. C.*, t. II, p. 260-261.
66. « Le Message automatique », *Point du jour*, *ibid.*, p. 379.
67. *Ibid.*, p. 381.
68. Comme il l'avait fait pour le faux Rimbaud (« Flagrant délit » [1949], *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 163-215), Breton soumet à une critique rigoureuse une sculpture attribuée au douanier Rousseau (« Henri Rousseau sculpteur » [1961], *S. P.*, p. 367-375).
69. « Comète surréaliste », *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 124.
70. « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, *Œ. C.*, t. I, p. 194.
71. *Le Surréalisme et la Peinture*, *S. P.*, p. 12.
72. « Yahne Le Toumelin » (1957), *ibid.*, p. 253.
73. « Le Message automatique », *Point du jour*, *Œ. C.*, t. II, p. 391.
74. *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 145. Voir aussi « Situation du surréalisme entre les deux guerres » (1942), *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 87.
75. « Main première », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 239.
76. *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 148.
77. *L'Immaculée Conception* (1930), *Œ. C.*, t. I, p. 874.
78. Plutôt que de *sublimation*, Breton parle parfois de *magnification* et de *dramatisation* (les deux termes sont associés) : voir *Les Vases communicants*, *ibid.*, t. II, p. 142 (voir aussi *ibid.*, p. 136). Pour d'autres emplois du concept de sublimation, voir en particulier « Le merveilleux contre le mystère » (1936), *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 9 ; « [Silbermann] "A ce prix" » (1964), *S. P.*, p. 408.
79. « Signe ascendant » (1947), *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 139.