

INGRID EBERZ
Kandinsky, Breton
et le modèle purement intérieur





Breton et Kandinsky vers 1934.
Cl. Musée National d'Art Moderne.
 Fonds Kandinsky, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Page précédente :
 Wassili Kandinsky. Sans titre, 1910,
 dit «Première aquarelle abstraite»
Cl. Musée National d'Art Moderne.
 Centre Georges Pompidou, Paris.

Les artistes du premier quart du siècle sont conduits à explorer des voies très au large des théories du regard mimétique, pour se concentrer sur ce que Kandinsky en 1910 appelle «le sens intérieur»¹ et que Breton, une quinzaine d'années plus tard, va désigner d'un terme analogue, «le modèle purement intérieur», quand il décrète que «l'œuvre plastique pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas².» Déjà, de l'œuvre poétique, Breton avait déclaré en 1922, qu'elle se référerait à un modèle purement intérieur, qu'il définit alors comme une dictée magique : «Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette *dictée* magique.»³

Sens intérieur, modèle purement intérieur et dictée magique sont les mots-clés d'une problématique qui ne s'insère plus dans la longue tradition artistique du modèle extérieur à copier, ni dans la tradition, plus récente, de déformation provocatrice du modèle extérieur, mais qui indique un nouveau terrain de recherches dans lequel l'art n'est plus le reflet de la réalité (laquelle ?), mais où il devient le moyen d'investigation d'une réalité non-définie *a priori*, car, «n'oublions pas que pour nous, à cette époque, c'est la réalité même qui est en jeu.»⁴ La problématique de l'art moderne n'est plus celle d'un monde intelligible à représenter, à faire reconnaître, mais celle d'un monde en puissance de création, dont le modèle n'est ni visible ni audible, mais selon Kandinsky et Breton, *intérieur*.

Notre recherche se concentrera sur le sens du terme «intérieur», qui, nous le verrons, n'est pas employé comme terme antinomique d'«extérieur». La comparaison des notions kandinskienne et bretonienne révélera une parenté au niveau ontologique, c'est-à-dire à ce niveau où l'on prend les critères pour ce qu'on va appeler «réel». Nous nous demanderons aussi dans quelle mesure on peut parler d'une influence kandinskienne sur cette notion essentielle du surréalisme.

Kandinsky développe sa vision sur le sens intérieur non pas à l'encontre d'une théorie d'art quelconque, mais, ce qui est significatif pour l'étendue de ses pro-

pos, contre une des philosophies régnautes de son temps, à savoir la philosophie matérialiste dont «l'écrasante oppression» a fait «de la vie de l'univers une vaine et détestable plaisanterie». ⁵ Par ses appétits grossiers et par son avidité de biens les plus matériels, la philosophie matérialiste a tué la vie de l'âme, selon Kandinsky. Il appelle cette philosophie un cauchemar qui fait souffrir profondément celui qui veut la dépasser. Mais vouloir la dépasser est une gageure qui en vaut la peine, car de ce combat l'âme «sortira affinée par la lutte et par la douleur» (*ibid.*, p. 33). Condamnant le matérialisme, Kandinsky propose une philosophie de l'intériorité qu'il proclame être le seul moyen pour sauver l'homme moderne : «Lorsque la religion, la science et la morale sont ébranlées (celle-ci par la forte main de Nietzsche) et lorsque leurs appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène sur lui-même.» ⁶

La question est : comment comprendre les propositions de Kandinsky concernant l'intériorité ? Sont-elles une exhortation à se replier sur soi-même, à s'adonner à l'introspection ? Kandinsky propose-t-il d'éliminer l'existence du monde extérieur et affirme-t-il la seule existence d'un monde intérieur à partir duquel le monde extérieur serait créé ? Le monde comme produit de la subjectivité humaine, le monde idéaliste à la Berkeley ou le monde comme volonté et représentation à la Schopenhauer ? Breton lui-même ne semble-t-il pas suggérer que le monde de Kandinsky est un reflet platonicien de son monde intérieur lorsqu'il écrit que l'art de Kandinsky apparaît «comme le plus philosophiquement fondé depuis Seurat : nul ne tend davantage, en distinguant autour de lui ce qui est essentiel de ce qui est accidentel, à nous faire retrouver dans la nature une simple image de nous-même» ? ⁷

L'intériorité kandinskienne devrait donc être rattachée à un idéalisme de la représentation ? La critique du matérialisme entraînerait inévitablement une adhésion à l'idéalisme ? L'abandon de la perception empirique et la tendance au non-réaliste, à l'abstrait, qui constituent pour Kandinsky le moment décisif du tournant spirituel, ne seraient rien d'autre qu'un retour à Schopenhauer ou même à Platon ou à Plotin ?

Rien n'est moins sûr. D'abord, ce serait méconnaître tout à fait la nouveauté révolutionnaire des recherches de Kandinsky. Ce serait oublier que Kandinsky parle d'un tournant et non pas d'un retour — qui n'est retour ni à Platon ni à n'importe quel autre philosophe. Les signes avant-coureurs de ce combat philosophique, dont l'enjeu est l'esprit moderne, Kandinsky ne les perçoit pas seulement chez ces savants qui mettent en doute l'existence de la matière sur laquelle reposaient, encore hier, toutes les théories scientifiques, mais aussi dans la théorie théosophique de Blavatzky et de Steiner, qu'il considère, malgré son attitude sceptique envers leurs aspects théoriques, comme «un puissant ferment spirituel.» ⁸ Mais c'est surtout dans la littérature, la musique et l'art plastique que Kandinsky voit percer les signes d'un tournant spirituel. Il est remarquable que la philosophie ne figure pas parmi les signes annonciateurs du nouvel esprit et que ce soit l'art qui prenne le relais dans la recherche des constituants de la réalité, jusque-là réservée à la philosophie. Le seul philosophe figurant dans le livre de Kandinsky est Nietzsche, dont Kandinsky a certainement lu l'œuvre. L'inspiration de la première partie du livre de Kandinsky — «Généralités» — est d'ailleurs nettement nietzschéenne ⁹. Kandinsky y reprend en vol d'oiseau les grands thèmes de la critique nietzschéenne sur la science objective

et positiviste, sur la politique socialiste, sur la culture après la mort de Dieu. En plus, l'idée directrice du livre — *l'art monumental* qui naîtra un jour de l'union des forces de tous les arts¹⁰ — est la réplique exacte de l'idée nietzschéenne d'une histoire monumentale de la pensée : « Que les grands moments dans la lutte des individus forment une chaîne, que les sommets de l'humanité s'unissent dans les hauteurs à travers des milliers d'années, que pour moi ce qu'il y a de plus élevé dans un de ces moments passés depuis longtemps soit encore vivant, clair et grand — c'est là l'idée fondamentale cachée dans la foi en l'humanité, l'idée qui s'exprime par la revendication d'une *histoire monumentale*¹¹. » Un art monumental et une histoire monumentale engendreront ce que l'art du moment et l'histoire des moments qui passent n'ont jamais pu réaliser : la fusion de la forme et de la vie, qui est génération et non pas répétition.

Ensuite, ce serait oublier que la notion centrale de l'intériorité kandinskienne est le *sens intérieur* et que Kandinsky a établi la distinction entre sens immédiat et sens intérieur *après* l'écroulement de la science, de la religion et de la morale, qui se sont donc débarrassées de leur enveloppe métaphysique : « Und nur auf einer freigewordenen Stelle kann wieder etwas *wachsen*.¹² » Selon Kandinsky, les mots ont deux sens : un sens immédiat et un sens intérieur¹³. Le sens immédiat est la signification conventionnelle par laquelle l'objet est désigné. Le sens intérieur comprend tous les autres pouvoirs qu'un mot recèle et par lesquels il agit sur l'âme humaine. Kandinsky, imposant à l'artiste « d'éveiller des sentiments plus nuancés, encore sans *nom* » et de susciter chez le spectateur « des émotions plus délicates que notre langage n'est pas capable d'exprimer » (*ibid.*, p. 33) veut se rapprocher d'un sens qui n'en existe pas moins, même si le langage pratique tend à le supprimer¹⁴. Or, ce sens-là, il l'appelle le sens intérieur, qui inclut le sens extérieur ou pratique, sans en être l'opposé. On voit que la perspective kandinskienne de 1910 dépasse la perspective saussurienne de 1916 : la distinction de la parole et de la langue se limite au système socio-symbolique, tandis que le sens intérieur s'étend aux possibilités de la langue en-deçà de la grammaticalité et de la signification, et met en question la position de l'objet univoque ainsi que celle du sujet unitaire. Kandinsky a raison de souligner la puissance dialectique du langage poétique moderne qui vise au-delà du sens immédiat à *l'utilisation intégrale* du sens intérieur¹⁵. Contrairement à la dyade saussurienne du signifié et du signifiant qui adhère encore à la pensée métaphysique dualiste où la parole intérieure est l'origine du sens dans un processus logique, l'utilisation intégrale du sens intérieur kandinskien est un processus rythmique qui se moque bien de l'origine et ouvre ainsi le sens dans tous les sens. Dans l'utilisation *intégrale* du sens intérieur réside la force révolutionnaire de l'artiste moderne, car l'éclatement du sens implique l'éclatement de la réalité appartenant à ce sens.

Envisagé sous cet angle, le terme « intérieur » suggère une nouvelle voie à suivre : loin de réintroduire un idéalisme platonicien ou platonisant, il fait apparaître une structure que Kandinsky appelle « l'inexpressif ». Cette structure qui n'est pas une cause première ni un point de départ absolu fait éclater le cadre antinomique de l'intérieur et de l'extérieur, de la forme et du contenu, du sujet et de l'objet et confronte l'homme avec de nouvelles formes de vie.

Enfin, ce serait oublier que Kandinsky a mis en œuvre ce qu'il entend par « sens intérieur » à partir de sa *Première aquarelle abstraite* de 1910 : 1910, l'an-

née même de son livre *Du spirituel dans l'art* qu'on peut considérer comme un commentaire philosophico-artistique de la *Première aquarelle abstraite*.

Dans son excellente analyse de la *Première aquarelle abstraite*, Werner Hofmann se pose également la question importante de savoir s'il s'agit là d'un monde intérieur ou d'un monde extérieur¹⁶. A première vue, tout semble indiquer que Kandinsky a voulu exprimer son monde intérieur, subjectif, son tempérament — «ramener ses regards sur soi-même» — puisque l'aquarelle ne contient aucune référence au monde empirique. De plus, Kandinsky a souvent comparé la genèse de l'œuvre à un événement cosmique, produit par l'éruption spontanée de forces intérieures. Mais, de même que «ramener ses regards sur soi-même» n'est pas une exhortation à l'introspection comme notre analyse l'a démontré, de même il serait faux de conclure à un monde intérieur sur la *Première aquarelle abstraite*, puisque Kandinsky a déclaré expressément qu'il ne veut pas peindre d'états d'âme et qu'il veut réduire l'expressif à l'inexpressif (*ibid.*, p. 60). Faudrait-il alors conclure que Kandinsky s'est égaré dans ses propres contradictions et qu'il aboutit à une aporie insoluble ? Il le faudrait si l'on restait dans le système de l'opposition classique de l'intérieur et de l'extérieur. Mais dès qu'on essaie de les penser autrement qu'en opposition — et Kandinsky nous y force sous peine de ne rien comprendre à la nouveauté de son œuvre —, on doit reconnaître que les taches et les gribouillis de la *Première aquarelle abstraite* font partie d'un mouvement de pensée en rupture totale avec les habitudes de pensée conventionnelles caractérisées par une volonté de systématisation antinomique. Pour admettre que l'intérieur et l'extérieur ne sont pas des régions opposées, mais font partie d'une dimension préalable, inexpressive, qui est là telle quelle avant de pouvoir être divisée en dualité logique, il faut changer radicalement de point de vue, se libérer des anciens moules, chercher des images et des sons qui correspondent à une nouvelle sensibilité, dont naîtra l'Art monumental.

Or, l'ouverture et la disponibilité totale du vocabulaire de la *Première aquarelle abstraite* sont une protestation effective contre tout système, toute syntaxe et tout symbole, lesquels exigent du créateur et du spectateur une souplesse infinie devant un sens infini. Kandinsky, effaçant l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, a inventé un vocabulaire hors de toute syntaxe et de tout système, qui ne fixe pas l'objet, mais produit, pour reprendre l'expression heureuse de Werner Hofmann, un monde *in statu nascendi* (*ibid.*, p. 62). Ce monde n'est ni le monde extérieur ni le monde intérieur, mais il évoque une certaine manière de voir le sensible. Seulement, au lieu d'approfondir le contenu philosophique de cette nouveauté kandinskienne, Werner Hofmann la ramène à une théorie esthétique quand il la fait remonter à la prescription de Ruskin de donner une image confuse de ce qu'on voit confusément : «the confused mode of execution» (*ibid.*, pp. 65-68). Même s'il y a sur le plan de l'exécution du dessin une certaine parenté entre les façons de voir de Ruskin et de Kandinsky, sur le plan ontologique Kandinsky va beaucoup plus loin. Non seulement parce qu'il ne se réfère plus au monde empirique, ce qui est totalement nouveau en 1910, mais, en posant le problème d'une confusion inhérente à la structure du voir, il pose en même temps le problème d'une confusion inhérente à la structure de la réalité, de l'être, de l'inexpressif. Bien que Kandinsky n'ait pas élaboré une doctrine systématique de l'intériorité, les nombreux éléments dans son œuvre théorique et plastique auxquels nous nous sommes

référée, permettent de retrouver l'enchaînement des thèmes qui en fondent la possibilité ontologique. En évoquant un monde non-reconnaissable où l'œil ne peut pas se fixer aux objets, Kandinsky ouvre l'œil au pré-formel, à l'initial, à l'inexpressif qui précède et dépasse en même temps toute expression et qui s'offre au pouvoir créateur — Kandinsky appelle ce pouvoir «l'esprit abstrait» — comme une image invisible que l'homme doit faire parler intégralement afin de rendre pleinement justice à l'être.

Plus tard, Kandinsky a peut-être frôlé le danger d'une certaine stylisation : cela ne diminue aucunement son importance, qui réside non seulement dans la révolution du regard qu'il a provoquée par l'abandon de la perception empirique mais encore bien plus — et ceci est beaucoup moins reconnu — dans sa contribution à une spiritualité vraiment moderne, non-platonisante, dont les possibilités, une quinzaine d'années après, seront explorées au maximum par les surréalistes et par certains peintres abstraits, par exemple Malévitch¹⁷.

*

Breton introduit sa notion de «modèle purement intérieur» en 1925, dans *La Révolution surréaliste*. Ce texte est né comme réaction à une remarque de Pierre Naville dans le numéro précédent de la même revue sur l'impossibilité d'une peinture surréaliste.

Le titre de l'article de Naville, «Beaux-Arts», ne nous indique-t-il pas, dès le début, que la route à suivre est celle de l'ironie et de la polémique ? Ne s'agit-il pas de la même ironie dont les surréalistes ont déjà fait preuve en intitulant leur première revue «Littérature» ? En effet, le titre «Beaux-Arts» nous avertit de ne pas confondre l'art et les Beaux-Arts comme le titre «Littérature» mettait en garde contre une identification de la littérature de bon goût et de l'autre, surréaliste. Le titre «Beaux-Arts» exprime le mépris pour cette peinture de bon goût qui se cache derrière l'étiquette des Beaux-Arts : «Je ne connais du goût que le dégoût.»¹⁸ Le ton de l'article est celui du dédain pour l'art académique, consacré, officiel, dans le cadre duquel le surréalisme ne saurait jamais entrer. C'est pour se défendre d'une consécration officielle par les historiens d'art que Pierre Naville écrit que «plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*.» Il ne s'agit pas d'une constatation de fait, mais d'une protestation contre la catégorie de peinture surréaliste, à côté de peinture classique, impressionniste, cubiste, etc. Naville proteste contre une classification historique de la peinture surréaliste qui la rendrait inoffensive, mais il ne proteste pas contre l'activité des peintres dans le groupe surréaliste¹⁹. Le genre «peinture surréaliste» fait horreur aux surréalistes, car établir un nouveau genre pictural ne fait pas partie de leur objectif, qui est la recherche du fonctionnement réel de la pensée en dehors des catégories morales ou esthétiques. Ils explorent la créativité dans son rapport à la vie entière et non pas seulement à l'art. C'est pourquoi Naville condamne le genre «peinture surréaliste», mais prône une esthétique des spectacles de la vie : «Mais il y a des spectacles.» Il critique évidemment cette esthétique du spectateur désintéressé qui a endormi l'esprit en le conduisant invariablement aux surfaces encadrées qu'on nomme tableaux : «La mémoire et le plaisir des yeux : voilà toute l'esthétique. Songez que, de cette manière, l'esprit en est venu à n'admettre que des *figures* invariablement rectangulaires : les coins, les bords d'un tableau, l'équilibre, la hauteur et

la largeur, etc...» L'objectif de l'article de Naville n'est pas la négation de la peinture surréaliste, mais la négation de la classification «peinture surréaliste» qui ferait partie d'une esthétique du spectateur désintéressé. Il vise à une esthétique des spectacles, immanente à la vie qui comprend pour lui «le cinéma, non pas parce qu'il est la vie, mais le merveilleux, l'agencement d'éléments fortuits. La rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel. Les photographies : Eusèbe, l'Etoile, le Matin, Excelsior, La Nature, — la plus petite ampoule du monde, chemin suivi par le meurtrier. La circulation du sang dans l'épaisseur d'une membrane. S'habiller, — se dévêtir.» La vie entière — y compris ses aspects les plus insignifiants et apparemment les plus décousus — comme œuvre d'art.

C'est cette esthétique-là, qui n'a plus rien à faire avec celle des Beaux-Arts, mais qui est principe de vie, productivité artistique immanente à l'être de la vie, que Breton va développer dans sa série d'articles : «Le Surréalisme et la peinture», dont la notion de modèle purement intérieur détermine la direction. Pour mettre en évidence le parallélisme entre le sens intérieur de Kandinsky et le modèle purement intérieur de Breton, je me référerai essentiellement au premier texte de la série parue en prépublication dans *La Révolution surréaliste* (dans le numéro 4, en 1925).

Breton y salue en Picasso, et non pas en Kandinsky, celui qui a dépassé l'esprit de contradiction par un esprit d'évasion, dans lequel l'intérieur et l'extérieur s'effacent : «La route mystérieuse, où la peur à chaque pas 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.²⁰ Il va sans dire que le mot «évasion» n'est pas employé péjorativement comme fuite devant les difficultés de la vie, mais qu'il fait appel à un courage extrême face aux *possibilités* non encore explorées de la vie : «Qu'y a-t-il au bout de cet angoissant voyage, le saurons-nous même un jour ? Tout ce qui importe est que l'exploration continue et que les signes objectifs de ralliement s'imposent sans équivoque possible, se succèdent sans interruption [...] On a dit qu'il ne saurait y avoir de peinture surréaliste. Peinture, littérature, qu'est-ce là, ô Picasso, vous qui avez porté à son suprême degré l'esprit non plus de contradiction, mais d'évasion !»

Pourquoi Breton, quand il veut expliquer la notion de modèle purement intérieur — «Reste à savoir ce qu'on peut entendre par *modèle intérieur*, et c'est ici qu'il convient de s'attaquer au grand problème soulevé ces dernières années par l'attitude de quelques hommes ayant vraiment retrouvé *la raison de peindre*, problème qu'une misérable critique d'art s'efforce désespérément d'éluder» (c'est moi qui souligne) — pourquoi Breton se réfère-t-il à Picasso et non pas à Kandinsky, qui, historiquement, est l'inventeur de ce concept ?

Dire que Breton n'a pu lire le livre de Kandinsky qu'en 1951 est une réponse qui ne nous satisfait pas car elle ne fait pas sa part au mouvement des idées. Dans les années précédant la première guerre mondiale, les contacts entre artistes français et allemands étaient fréquents. Apollinaire, dont on connaît l'emprise sur le jeune Breton²¹, était très averti de ce qui se passait en Allemagne du point de vue artistique. En 1912, alors que *Du spirituel dans l'art* vient d'être publié en Allemagne, Apollinaire collabore à la revue *Der Sturm* qui présentera en 1913 le premier «Salon d'Automne» allemand, importante manifestation

internationale organisée par Macke et son ami Kandinsky²². En 1913, le même Apollinaire fait un séjour à Berlin et y tient une conférence sur «La peinture moderne» qui paraîtra dans *Der Sturm*²³. La voix d'Apollinaire s'accorde aux voix d'autres artistes de cette époque qui veulent purifier l'art, comme celles d'un Kandinsky, d'un Picasso et d'un Marinetti. Or, parmi ces artistes, le retentissement du livre et de l'œuvre de Kandinsky a été très grand, même s'ils n'ont pas lu son livre²⁴. Delaunay participe en 1911 à la première exposition du «Cavalier bleu» que Kandinsky venait de fonder et Picabia fait, à la même époque, des tableaux proches du «Cavalier bleu» (*Les Chevaux, Le Poulailler*, 1912)²⁵. Duchamp en 1912 séjourne à Munich où il a acheté un exemplaire de *Über das Geistige in der Kunst*, qu'on a retrouvé dans sa bibliothèque couvert d'annotations et accompagné d'une tentative de traduction en français²⁶. N'est-ce pas d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Marcel Duchamp se lassa assez vite du cubisme et de toute la peinture rétinienne ?²⁷

Du spirituel dans l'art a connu en 1912 deux rééditions (allemandes) qui ont suffi à en faire un mythe; tout le monde en discutait, même si peu de personnes avaient lu le livre²⁸. L'absence de quatrième édition — cette dernière paraîtra seulement en 1952 — augmente encore le prestige du livre de Kandinsky dont les idées ont commencé à mener une vie propre et ont influencé de façon plus souterraine que formelle la formation de l'esprit moderne. Si l'on ne peut parler d'une influence *directe* de Kandinsky sur Breton, on peut dire qu'à travers ses contacts avec Apollinaire et Picasso le terrain sur lequel le jeune Breton allait développer son concept du modèle purement intérieur, avait été préparé *aussi* par Kandinsky. A côté des poètes cités par Breton dans son article — Mallarmé, Lautréamont et Rimbaud²⁹ — d'autres peintres, dont surtout Gustave Moreau, ont joué un rôle important dans la genèse du concept de modèle purement intérieur³⁰. Rappelons pourtant que Kandinsky aussi a été très influencé par les poètes et par les peintres symbolistes, parmi lesquels il cite Maeterlinck et Böcklin³¹.

Quand Breton fait remonter sa notion de modèle purement intérieur à Picasso, c'est dans le choix du terme «modèle» qu'il faut chercher la différence fondamentale et originale d'avec le «sens» kandinskien. La modification du sens intérieur en modèle purement intérieur révèle que le surréalisme se range dans la dichotomie kandinskienne de l'art moderne du côté du *grand* réalisme où l'on conserve l'apparence matérielle et non pas du côté de la *grande* abstraction où on l'abandonne. On dirait que c'est Kandinsky lui-même qui a inspiré à Breton la modification de «sens intérieur» en «modèle intérieur», quand il écrit de Picasso : «Dans ses dernières œuvres (1911) il arrive à force de logique à détruire les éléments *matériels*, non point par dissolution, mais par une sorte de morcellement des parties isolées et par la dispersion constructive de ces parties sur la toile. Chose étonnante, il semble, en procédant ainsi, vouloir quand même conserver *l'apparence matérielle*.» (*ibid.*, p. 70. Je souligne).

Ce qui renforce encore notre analyse de l'influence kandinskienne — même si elle n'est plus repérable pour Breton — sur la genèse de la notion de modèle purement intérieur, c'est le fait que Breton, se référant à l'année 1910 où le cubisme atteint son apogée, ne salue pas en Picasso le peintre cubiste — «Cubisme», ce mot dérisoire pourrait-il me dérober le sens prodigieux de la trouvaille entre «l'Usine Horta de Ebro» et le portrait de M. Kahnweiler ? — mais *l'explorateur d'un continent futur* dont *l'esprit* nous entretient

obstinément³². Comment approcher ce continent futur dont la notion essentielle est le modèle purement intérieur ?

Evidemment, il ne s'agit pas d'un continent non encore découvert par les explorateurs ni d'un pays utopique dont on peut rêver. Quand Breton indique que le continent futur est une dimension dont l'esprit nous entretient obstinément, il exprime déjà le changement par rapport à la raison positiviste-matérialiste qui exige de l'artiste de ne s'adresser qu'au visible. Comme Kandinsky, Breton réagit aux restrictions de la théorie de l'imitation : «Une conception très étroite de l'imitation, donnée pour but à l'art est à l'origine du grave malentendu que nous voyons se perpétuer jusqu'à nos jours.» (*ibid.*, p. 27). Dans la théorie de l'imitation, la perception ne fait pas problème, non plus que le monde qu'elle reflète. Breton ne met pourtant pas en discrédit cette peinture de laquelle peut, bien sûr, se dégager une émotion, mais il lui reproche de ne pas agrandir le monde, d'être une affirmation du monde existant et unidimensionnel. Pour Breton, ne pas accroître les limites du champ réel est une abdication inexcusable de la perception, c'est un arrêt devant le miroir au lieu d'être une traversée. Il s'agit pour lui de revoir le rôle de la perception par rapport à la *pensée* constitutive du monde : «Il est impossible en tout cas, dans l'état actuel de la pensée, alors surtout que le monde extérieur paraît de nature de plus en plus suspecte, de consentir à pareil sacrifice.» Notons bien que la notion de «monde» employée par Breton ne veut pas seulement dire l'ensemble sensoriel de ce qui est là devant nos yeux, mais ce qui *tend* à être là, à travers «la mémoire du futur» dont disposent l'œil et l'oreille. Breton indique nettement que la recherche de ce processus se fait par le rappel de la *raison d'être* du langage pictural et poétique. Il situe ainsi dès l'abord sa problématique entre les deux pôles de l'être et du langage.

En introduisant ses notions de modèle purement intérieur et de dictée magique, Breton essaie de penser la relation entre l'être et le langage, il cherche à saisir le processus de la création comme un surgissement de sens qui est déjà un monde de «lignes et de taches colorées», mais pas encore un champ sémantique : «Il me semble que je puis beaucoup exiger d'une faculté qui, par-dessus presque toutes les autres, me donne barre sur le réel, sur ce qu'on entend vulgairement par le *réel*. De quoi suis-je autant à la merci que de quelques lignes, de quelques taches colorées ?» Poser en ces termes le problème du façonnement du chaos du réel, de la relation entre intérieur et extérieur, situe le niveau fondamental de la recherche, par le surréalisme, du fonctionnement réel de la pensée, qui ne se fonde plus sur l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, mais sur leur *apparition simultanée* dans ce continent futur dont l'esprit nous entretient obstinément. Le dispositif visionnaire auquel Breton se réfère quand il dit que le continent futur est une dimension où nos yeux reflètent ce qui, *n'étant pas*, est pourtant aussi intense que ce qui *est*, fait apparaître un élément temporel et spatial qui accompagne tout penser, mais qui n'a pas son origine dans l'intériorité subjective et qui, pour cette raison, a toujours été oblitéré par la pensée occidentale préoccupée par l'opposition du sujet et de l'objet dans l'acte représentatif. Considéré sous cet angle, le modèle purement intérieur, au lieu de réintroduire le dualisme de l'*Erscheinung* et du *Ding-an-Sich*, ou de l'*eidos* platonicien et son ombre, résumerait la structure du réel comme image invisible à inventer. Le modèle purement intérieur n'a donc pas un caractère intelligible comme l'en-soi du dualisme métaphysique. Il n'est pas

non plus une sorte d'archétype ou une possibilité qui attendrait de se réaliser : il n'est ni sujet, ni objet, ni force, ni matière. Confronté à toute image, le modèle purement intérieur est l'inventer même qui maintient l'affinité originaire de toutes les images. Ainsi détermine-t-il comment et pourquoi le réel se dévoile comme surréel : «la surréalité, mille fois définie, et toujours différemment définissable, cette ligne réelle qui relie toutes les images virtuelles qui nous entourent.»³³

Ingrid Eberz

1. Wassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, trad. Pierre Volboudt, p. 64 et *passim*. En 1949, une traduction française par de Man a paru en édition de luxe de 300 exemplaires, chez René Drouin, Paris. En 1951, *Du spirituel dans l'art*, accompagné d'un résumé par Charles Estienne, a paru aux Editions de Beaune, Paris.

2. André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, p. 28.

3. André Breton, «Entrée des médiums», *Littérature*, nov. 1922, repris dans *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1969, Collection Idées, p. 125.

4. André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, p. 27.

5. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, trad. Pierre Volboudt, p. 32.

6. Kandinsky, *op. cit.*, *éd. cit.*, p. 61. Dans sa traduction, Pierre Volboudt donne «rude» au lieu de «forte» pour l'adjectif allemand «stark».

7. André Breton, «Kandinsky», 1938, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 286. Gardons-nous surtout de simplifier l'emploi du mot «simple» chez Breton.

8. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, p. 61.

9. Pour Kandinsky, imprégné de culture allemande, l'influence nietzschéenne nous semble bien plus probable que celle de Bergson comme Werner Hofmann le suggère par sa référence à la traduction allemande de 1909 de l'œuvre de Bergson. (Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Kröner, 2^e édition, Stuttgart, 1978, p. 306.) En outre, Kandinsky a composé son livre à partir de notes qu'il avait prises pendant une période de dix ans (Voir sur ce point l'introduction de Max Bill au livre de W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 1952, p. 5). La critique bergsonienne recoupe d'ailleurs celle de Nietzsche sur les points nommés plus haut.

10. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, trad. Pierre Volboudt, p. 78 : «Chaque art en s'approfondissant se renferme en soi et se sépare. Mais il se compare aux autres arts et l'identité de leurs tendances profondes le ramène à l'unité. On est amené de la sorte à constater que chaque art possède ses propres forces. Aucune de celles d'un autre art ne peut s'y substituer. Ainsi aboutira-t-on enfin à l'union des forces de tous les arts. *De cette union naîtra un jour l'art que nous pouvons dès maintenant pressentir, le véritable art monumental.*» (Nous soulignons).
11. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, «De l'utilité et des inconvénients des études historiques», pp. 139-140, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1943.
12. W. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli-Verlag, Bern, 1955, p. 47. Nous traduisons : «Et seulement dans un lieu désencombré quelque chose d'autre pourra se développer.»
13. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, p. 64.
14. W. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli-Verlag, Bern, 1955, p. 40.
15. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, p. 66.
16. W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Kröner, Stuttgart, 1978, pp. 56-69, notamment p. 62.
17. E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, L'Age d'homme, Lausanne, 1977.
18. P. Naville, «Beaux-Arts», *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, p. 27.
19. Voir aussi José Pierre, *Le Surréalisme*, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 22.
20. André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, p. 28.
21. Marguerite Bonnet, *André Breton — Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, Paris, 1975, pp. 83-87.
22. Max Ernst, *Ecritures*, Gallimard, Paris, 1970, p. 21.
23. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Hermann, Paris, 1980 (1965), Coll. Savoir, p. 49.
24. Voir Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Kröner, Stuttgart, 1978, p. 388. Voici par exemple la table des matières du numéro 150/151 de la revue *Der Sturm* de mars 1913 : Pour Kandinsky / Une protestation / F.T. Marinetti : Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste / Alfred Döblin : Technique verbale futuriste / Lettre ouverte à F.T. Marinetti / Günther Mürr : Poèmes / Guillaume Apollinaire : Lettre de Paris / André Rouveyre : Cinq dessins originaux. (Nous traduisons).
25. Werner Spies, *Das Auge am Tatort*, Prestel-Verlag, München, 1979, p. 151 : «L'œuvre de Kandinsky était connue. Duchamp avait fait un séjour à Munich en 1912 et dans l'œuvre de Picaabia il y a des tableaux proches du «Cavalier bleu» (*Les Chevaux*, *Le Poulailler*, 1912).» (Nous traduisons).
26. John Dee, «Ce façonnement symétrique», *Duchamp-Colloque de Cerisy*, Coll. 10/18, 1979, p. 395, note 132.
27. Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp ingénieur du Temps Perdu*, Belfond, 1967 et 1977, p. 44.
28. Wassili Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli-Verlag, Bern, 1952, Introduction par Max Bill, p. 7.
29. André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, p. 28.
30. Même si l'attaque symboliste contre la représentation a échoué en tournant au psychologisme, à l'ésotérisme ou à la préciosité, Breton a très bien vu la grandeur initiale de l'entreprise symboliste qu'il qualifie, en se référant à Mallarmé, Huysmans et Moreau, de rare. On peut voir sur ce point André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, coll. Idées, pp. 18-20, Marguerite Bonnet, *André Breton*, Corti, 1975, pp. 29-30 et Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 562.
31. Wassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Paris, 1969, pp. 61 et 68.
32. André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, p. 28.
33. Aragon, *Les Collages*, «La Peinture au défi», Coll. Savoir, Hermann, Paris, 1980, p. 44.