

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON

De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu

On laissera ici de côté, par précaution méthodologique, la *figure* de Breton, ses conversations, la supputation de ce qu'il a pensé — dans la mesure où la continuité d'une vie laisse toujours supposer la continuité d'une pensée — et on s'attachera aux textes sur la peinture: *Les Pas perdus* et *Point du jour*, *Le Surréalisme et la peinture*, *L'Art magique*, *Nadja*, *L'Amour fou*. Or ce qui me frappe le plus, et je voudrais commencer par cette remarque, ce sont les discontinuités, les échappées vives, dans les mots de Breton, le moment où la parole lui manque, où la langue lui fourche (comme dans le touchant *Nadja* de 1928, définitivement enterré, par l'édition de la Pléiade, sous l'édition canonique de 1962)¹ — ces pages de prose où le sens éclate plutôt qu'il n'est conduit, où les mots aventurés sont les augures de la pensée, laquelle faisant retour sur eux les ressaisit dans leur étrangeté en leur donnant une fonction².

Je donnerai un exemple, faisant appel aux brouillons, qui authentifient ce que nous devinons à la lecture (malheureusement l'exemple n'est pas issu des brouillons du *Surréalisme et la peinture* mais il a affaire avec son texte, selon moi, comme on le verra plus loin): c'est une phrase de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924-1925), précisément cette échappée:

J'oublie, je parle de ce que j'ai déjà oublié. J'ai oublié systématiquement tout ce qui m'arrivait d'heureux, de malheureux, sinon d'indifférent. L'indifférent seul est

1. Julien Gracq remarquait à sa manière: «Même les très légères (et très discrètes) retouches que Breton a apportées à *Nadja* pour l'édition du Livre de Poche me gênent [...] nous supportons mal que le Verbe s'encanaille dans la variante, et que la bouche d'ombre se mette par moments à vocaliser», *Lettrines* 2, José Corti, 1974, p. 127.

2. S'apparente aussi à ce phénomène la quasi citation, non repérable par des guillemets, quand quelqu'un *d'autre* parle par la bouche de Breton. André Breton jette son filet et ramasse les mots des autres, qu'il détourne de leur sens à son profit.

admirable [et plus loin]. C'est à l'indifférent que j'ai tenté d'exercer ma mémoire, aux fables sans moralité...

Phrase d'écriture libre, en roue libre, sinon d'automatisme (qu'en savons-nous?). Or voilà qu'il ressent un sentiment de *déjà vu* lorsqu'à peine deux ans plus tard, il lit ce qu'on appelle alors *La Science des rêves* dans la traduction de Meyerson (décembre 1926, en fait 1927), lecture d'où nous reste ce cahier d'écolier «à la girafe» dont il parle dans *Les Vases communicants*. Dans ce document inédit sur lequel j'ai pu travailler, il recopie une phrase de Freud, en la résumant: «Préférence de la mémoire du rêve pour l'indifférent, l'inaperçu» et il note pour lui: «C'est à l'indifférent que j'ai tenté d'exercer ma mémoire...» (Premier *Manifeste* ?) [il se trompe de référence], «phrase qui m'était demeurée assez obscure», ajoute-t-il.

Cette obscurité poétique ressaisie par la pensée, secondairement, je pense qu'elle est un des modes d'écriture du *Surréalisme et la peinture*, au moins dans ses premières vagues, celles qui ont été publiées en juillet 1925, mars et juin 1926, puis octobre 1927 dans *La Révolution surréaliste*.

Une deuxième série de remarques: le discours d'André Breton sur les arts plastiques est dès la première lecture un texte que l'on perçoit comme composite, et sa pratique de «l'art» (on pense à ses poèmes objets qu'on peut voir désormais dans le livre étonnant élaboré par Jean-Michel Goutier *Je vois, j' imagine*) est une pratique plurielle. Est-ce que ce travail de bricolage — terme que j'entends dans le sens que lui donne Claude Lévi-Strauss, c'est-à-dire un travail utilisant des éléments *bétéroclites* et *limités* — nous donne la vision subjective mais cohérente d'une nouvelle histoire de l'art, ou bien offre-t-il les bribes d'une théorie de la production artistique? Je proposerai d'y lire ces deux aspects. Une histoire de l'art effilochée, constamment ouverte ou à rouvrir, en vertu de mille et un critères, tels ceux si surprenants à premier abord de la cooptation par un groupe d'un homme ou d'une femme à qui il arrive de peindre. Une «théorie» de la production artistique? J'essaierai de montrer que la réflexion qui y est menée sur les conditions de la production artistique a son originalité, située qu'elle est aux confins de l'épistémologie, de la phénoménologie et de la psychanalyse. On se posera donc la question de savoir *comment le texte d'André Breton met en question les structures de la représentation*, lui qui s'interroge sur les conditions de la représentation iconique, sur les conditions perceptives et sémiotiques qui déterminent l'engendrement des images, lui qui ouvre ainsi à la lecture des effets symboliques de ces images mêmes. Une autre question serait de se demander si effectivement les structures de la représentation ont changé avec le surréalisme, dans son expression picturale, et si c'est un *retour* (rétrograde), ou un *progrès* (ou du moins une modification inventive de ces structures): ces points seront sans

doute abordés par certaines contributions, mais non par la mienne, dans la mesure où ce problème concerne davantage l'histoire de l'art et l'iconologie.

Enfin, pour en terminer avec les remarques liminaires, les questions que j'ouvre (sous un titre qui utilise les termes de savoir, non-savoir, savoir absolu) laissent entendre que la question du beau chez André Breton a à voir avec des problèmes de connaissance (le beau permettrait de connaître/rencontrer le *vrai*), et qu'on aurait avantage à utiliser le vocabulaire hégélien pour en juger. Ce serait, si j'ose dire, «trop beau». On ne peut simplifier à ce point la pensée du jeune Breton ni la faire se rabattre sur la pensée de Hegel, bien qu'il ait lu toutes les traductions accessibles dans les années 20: la traduction de Véra, d'ailleurs réputée approximative depuis la traduction par Hyppolite, et l'ouvrage de vulgarisation *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel* par Benedetto Croce, en traduction française. De plus, comme on ne peut tout dire en un titre, ces questions semblent ne pas envisager ce que le *convulsif* désigne en matière érotique: une prime de plaisir. Or du *plaisir* du beau, et de son lien avec l'économique au sens freudien, il faut évidemment parler *aussi*.

De la sauvagerie comme savoir

Tout *incipit* est rupture avec le silence qui le précède, et celui du *Surréalisme et la peinture*: «L'œil existe à l'état sauvage» ouvre pour Breton — l'analyse des textes le montrerait — une nouvelle manière de penser la peinture. Le Breton des *Pas perdus* et celui qui prend la direction de *La Révolution surréaliste* ne sont pas le même homme: j'entends qu'ils ne disent pas la même chose parce que la perspective est différente, orientée qu'elle est par cette ouverture. On remarquera qu'on peut citer cette courte phrase hors contexte et qu'elle fait effet de sens. Comme la figure de style désignée par la *Poétique* d'Aristote sous le nom d'*énigme*, elle «enchaine des impossibles tout en disant des existants». Si bien qu'à une lecture rapide elle est close sur elle-même, sur son rythme et sa brièveté. Si on lui cherche un sens, on sursaute devant la naïveté de sa proposition ou son habileté. Habileté en effet, dira-t-on, de «récupérer» ainsi toute la tendance primitiviste qui court dans l'art du début du siècle (depuis que Matisse, Derain, Vlaminck et Picasso vers 1906-1907 «découvrent» les masques africains). Peu importe ici que le surréalisme s'emploie à gauchir ce goût vers l'Océanie et l'Amérique. Le «sauvage» dont l'art est dit «primitif» ou «tribal», est un inventeur de formes dont les codes sont différents des nôtres. Il devient grisant d'affirmer, avec Breton, que notre œil à nous peut aussi, par moments, se retrouver dans une situation où il reconstitue de nouveaux codes. Grisant mais naïf, si

œil désigne l'organe physiologique de la vision et si *sauvage* veut dire a-culturé. Bernard Teyssèdre le rappelait³. On sait avec Panofsky qu'il n'y a pas de spectateur naïf du tableau, mais seulement des spectateurs dont la culture convient ou ne convient pas à un tableau, que tout l'effort de l'historien est de prendre conscience de son propre conditionnement culturel. Pourtant (Bernard Teyssèdre le faisait justement remarquer) chez Panofsky même, «l'intuition synthétique» du regardeur est non seulement irrationnelle mais subjective. Cette intuition emprunte à J. Volkelt et par là aux théoriciens de l'*Einfühlung* (qu'on traduit par *empathie* et qui renvoie aussi à l'œuvre de Worringer): elle opère une synthèse originelle de perception et d'émotion où nous retrouvons tout à fait un *topos* bretonien. «L'œil existe à l'état sauvage» nous met au défi d'utiliser notre sensibilité *sans réserve*. Panofsky ajouterait, certes, que cette sauvagerie retrouvée doit *dialoguer* avec le savoir, que l'«intuition synthétique» des regardeurs que nous sommes n'est *synthèse intuitive* qu'au terme de médiations multiples. Elle n'est nullement *a priori*; elle est une *expérience concentrée*. Du point de vue des concepts, les différences sont majeures entre Panofsky et Breton, mais la pensée n'est pas antithétique.

La suite du texte de Breton oppose l'œil, organe de la «vue», qui préside à «l'échange conventionnel de signaux qu'exige [...] la navigation de l'esprit» et l'*œil*, organe de la «vision». Qu'est-ce à dire? Si *vision* s'oppose à *vue*, c'est comme l'imaginaire s'oppose au conventionnel. Ici Breton élabore toute une classification phénoménologique de différents types de perception. Or ce sont deux «échelles» de classement qui sont dressées, deux principes de classification. L'une a affaire *avec les formes*, et cette échelle-ci va de «Ce que j'ai vu maintes fois [et] que je crois pouvoir reconnaître» jusqu'à «Ce que je commence à voir qui *n'est pas visible*», en passant par ce qui reste dans le souvenir («ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai pas toujours choisi d'oublier»), ce que je vois par suggestion, par contagion mimétique de certains autres, et ce que je vois différemment des autres. J'ai omis intentionnellement, point central qui est aussi un point aveugle, la phrase: *Il y a ce qu'ayant beau le regarder, je n'ose jamais voir, qui est tout ce que j'aime (en sa présence, je ne vois pas le reste non plus)*. L'objet aimé, on ne le voit jamais.

L'autre échelle, qui double la première, a affaire avec le langage: je vois «ce que d'autres [...] m'ont *dit* voir» et «ce que d'autres ont vu, *disent* avoir vu, et que par suggestion ils parviennent ou ne parviennent pas à me faire voir»⁴.

3. «Iconologie: réflexion sur un concept d'Irwin Panofsky», *Revue philosophique*, 1964, tome 1, p. 321 à 340.

4. C'est moi qui souligne.

La perception devient vision, éclate en morceaux, *nous fait bouger en tant que sujet*, dès lors simplement qu'on prend conscience, dans son exercice, de la part de l'affect, de la part du savoir, de la part du langage articulé. La sauvagerie n'est rien d'autre que l'inhumanité nécessaire de l'humain : aveuglement hagard devant ce que j'aime (aveuglement au sens physique, point aveugle), mélange insensé d'illusion et de savoir dans la reconnaissance des formes, part de l'imaginaire dans le jeu des signifiants. L'imaginaire dans lequel baigne notre perception, imaginaire qui a partie liée avec le langage, marque le retour de la «sauvagerie».

On souligne souvent le fait que chez Breton le champ des objets est ponctué de trouvailles ou de balises, qui se différencient et se dégagent d'un ensemble par leur éclat particulier, et comme par un *cerne* d'évidence. Ainsi, «Bois-charbons» dans *Nadja* accroche l'œil par la forme d'une enseigne peinte sur la devanture de boutiques, «ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints grossièrement par petits tas [...], et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre»: «J'étais averti, guidé...», écrit bien Breton — de signal en signal, en somme. Ce n'est plus l'objet qui est réel, tout se recentre sur la perception émue, fonction élective. Mais on n'a pas toujours assez dit combien le signifiant intervenait aussi et à mon sens toujours dans le choix, par le regard, de tel objet plutôt que de tel autre. Je dirais que dans le surréalisme de Breton, *ce n'est pas l'objet qui est réel, c'est mon langage qui le désigne*. Tout à fait de la même façon que chez Marcel Duchamp où le jeu des mots (*French window*, *fresh widow*) crée l'objet qui répond aux qualités supposées de la «jeune veuve» (*fresh widow*) et de la fenêtre à la française. Car Breton dit finalement la même chose: l'objet rêvé (le livre à dos de gnome trouvé du côté de Saint-Malo) est passé par le pétrissage verbal inconscient du rêve. Quel est-il à chaque fois? Nous hasarderons-nous à dire que Malo aurait à voir avec mâle dans la mesure où le gnome à longue barbe pourrait bien être une figure du père? On n'en sait trop rien, mais il est sûr que la fascination de Breton *et la nôtre* tient au fait que la fabrication de l'objet donnerait forme et constance à des signifiants qui *ont passé*, souterrainement. La «rencontre» du hasard objectif, de même, n'est sans doute rien d'autre que l'exhibition de cette part insolente du langage humain, chez l'humain. Comme le dit Walter Benjamin, dans l'amour courtois, «la dame est l'inessentiel»: c'est le nom de la dame qui l'est.

Finalement, pas plus chez André Breton que chez Marcel Duchamp, le regard n'accomode: il «précède la perception», par le langage — *ou bien* il devient déréalisant et traverse l'objet à la recherche d'un «au-delà» de la perception. Chez Breton, «il y a un masque sur les visages qu'on croit le mieux voir: chaque paysage nous trouve dans la même attente qui est celle du lever d'un rideau»⁵. Idéalisme? Il s'agit plutôt de

5. «Exposition X...Y...», 1929, dans *Point du jour*, édition Idées/Gallimard, 1977, p. 56.

concevoir l'objet d'une façon opératoire comme «la résultante d'une série d'efforts qui le dégagent progressivement de l'inexistence pour le porter à l'existence, et *vice versa*»; «il ne connaît de fait aucune stabilité entre le réel et l'imaginaire»⁶. S'agit-il alors de fonder une phénoménologie lyrique de la perception? Sans doute aucun. Il s'agit d'une façon globale de *décomposer le mouvement* qui porte l'esprit à son extériorisation: vers l'autre, ou vers l'objet, mais alors, en un second temps, il faut *nommer* cet objet second, fantômatique. Ce que l'on voit bien à l'œuvre chez Duchamp, dans les *Notes* de la Boîte verte⁷, et qui me paraît travailler aussi la rêverie de Breton, par exemple dans ces derniers dessins⁸ de l'été 1966, mais aussi dans la désignation de l'enveloppe «silence» des *Vases communicants*.

En face de cette tendance qui consiste à déréaliser l'objet pour le recharger de qualités *secondes*, et le désigner de mots *secondaires*, d'autres modes de regarder se repèrent chez d'autres surréalistes. Sous le regard d'Aragon, la réalité, spontanément sensible, s'organise en unités inséables, suivant des lois toutes différentes. Aragon ne remet pas en question l'individualité de cet objet; parmi les pipes du marchand du Passage de l'Opéra, l'une figure bien une sirène, et le surgissement de cette dernière comme une image de l'Idéal correspond bien à la chute d'une pipe:

«L'idéal! » m'écriai-je, ne trouvant rien de mieux à dire dans mon trouble. La sirène tourna vers moi un visage effrayé et tendit ses bras dans ma direction. Alors l'étalage fut pris d'une convulsion générale [...] Quand je revins au matin, tout avait repris son aspect normal, sauf dans la seconde vitrine, une pipe d'écume qui figurait une sirène, et qui, au râtelier, sans qu'on s'en aperçût, s'était brisée comme dans un vulgaire tir forain, et qui tendait encore au bout de son tuyau d'illusion la double courbe d'une gorge charmante⁹...

Entre l'illusion et la réalité, rien qu'un grand chambardement humoristique, et finalement une différence d'échelle et de forme, justement. L'objet se métamorphose: il change de forme sans que sa mutation passe par les mots. Qu'est-ce d'autre que l'activité paranoïaque-critique prônée par Dali? La version d'une photographie de case africaine peut bien être une tête humaine de style cubiste, il suffit d'opérer une torsion

6. «Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim», 1933, dans *Point du jour*, même édition, p. 126. Cet idéalisme est appelé par Breton «l'erreur grandiose de Fichte», qui consiste dans le fait de croire à l'attribution *par la pensée* de l'être (de l'objectivité) à la sensation étendue dans l'espace.

7. On se rappelle le jeu sur le *coupage* et *coupaïson*: entre les lames de rasoir qui coupent bien et celles qui ne coupent plus, il y a une différence, les premières ont du *coupage* en réserve. Duchamp ajoute «Se servir de ce *coupage* ou *coupaïson*», texte repris dans *Duchamp du signe*, édition de Michel Sanouillet, Flammarion, 1975, p. 47.

8. André Breton, *Je vois, j' imagine*, Gallimard, 1991, p. 161. Je pense à ce dessin du 9 septembre qui porte le titre: *Cematoulanpiè*, explicité «Cerisesmanègetourellelangoustepiège»

9. *Le Paysan de Paris*, Le Livre de poche, 1966, p. 32-33.

(une per-version), une con-vulsion de l'horizontale à la verticale. Ni chez Aragon ni chez Dalí n'intervient le langage, dans le plaisir du flottement qui fait passer notre regard de l'appréhension d'une forme à une autre. Ma perception ne dit pas le pouvoir d'élire mais le pouvoir de se tromper et de nous tromper — délicieusement — dans les icônes qu'elle suscite.

Voici donc ici se former une sorte de Gestalt exaltée et perverse, dont la règle du jeu serait: *Ce n'est pas l'objet qui est réel, c'est ma perception comme pouvoir de déplacement des formes*. À la notion de «bonne forme» de la Gestalt se substitue la volonté de rendre lyrique et motile cette appréhension. Si les unités sont insécables, l'insolite du quotidien chez Aragon est bien à la jointure des choses: dans ce qui s'aperçoit dans la promenade, et dans tous les *passages* du Paris de Haussmann; mais aussi dans le passage du *moi* aux choses. Et ce qui devient le plus «réel» c'est la *relation* du moi aux choses.

Nous voici loin, en apparence, de Breton et de la *sauvagerie de l'œil* du regardeur. Pourtant il ne s'agit que de cela. Mot-outil, dont la fonction est chaque fois à redéfinir, l'ensauvagement désigne, chez Breton, de façon globale, la façon dont l'affect de l'homme, et sa parole ainsi que son savoir, travaillent sa vision. Mot paradoxal puisque la sauvagerie rime ici avec le savoir: mais c'est ce savoir «immédiat», cette appréhension sans intermédiaire des formes que la Gestalttheorie va bientôt mettre en évidence en France, quelques mois plus tard, avec l'article de Paul Guillaume de novembre 1925, dans le *Journal de psychologie normale et pathologique*. La combinatoire mise en place par Breton a toute sa cohérence, si on prend conscience du pivot qu'est pour lui le langage dit «naturel», articulé: ensemble de *signifiants*. Tout langage au sens métaphorique, tout système non fondé sur le langage humain le voit réservé, méfiant, vite exaspéré. On se rappelle la diatribe contre la musique, totalement aberrante pour le lecteur non prévenu, mais c'est que la musique, en tant que système de sons n'ayant rien à voir avec le langage naturel ni avec le bruit (du moins à l'époque où écrit Breton), ne se rêve pas et ne peut être le lieu de surgissement du hasard objectif: on ne peut pas reconnaître un son «dans la réalité» quotidienne.

Mais alors, ce qui devrait faire réelle difficulté pour la peinture, c'est que le «langage» des peintres n'y est pas plus «naturel» que celui des musiciens. La reconnaissance de la peinture est au moins aussi aberrante que l'exclusion de la musique! Sans élégance aucune, Breton se débarasse du problème. Le besoin de peindre... «a abouti à la formation d'un véritable langage qui ne me paraît pas plus artificiel que l'autre et sur l'origine duquel il serait vain que je m'attarde. Tout au plus me dois-je de considérer l'état actuel de ce langage...». Et d'enchaîner. En fait le statut de la peinture n'est à mon avis guère ancré dans le surréalisme

avant la lecture de *La Science des rêves*, que l'on peut dater avec précision de l'année 1927. Auparavant, et ce sont toutes ces pages publiées dans *La Révolution surréaliste*, jusqu'à la page 19 de l'édition en volume («Seuls? il n'y aura pas d'appel»), c'est le seul goût de Breton qui le porte à défendre un moyen d'expression que confusément il ne place pas sur le même plan que la musique. C'est dans cette traduction de Freud nouvellement parue que Breton peut lire la phrase qui compare le rêve à un rébus, et qu'il note *in extenso* dans ce cahier entièrement couvert de citations précises dont j'ai déjà parlé: «Le rêve est un rébus, nos prédécesseurs ont commis la faute de l'interpréter en tant que dessin. C'est pourquoi il leur a paru absurde et sans valeur»¹⁰, et celle-ci, qu'il note non moins scrupuleusement: «Rien ne nous contraint (scientifiquement) à nous représenter plastiquement notre état psychique lors de la formation du rêve»¹¹.

L'intérêt de la peinture est qu'elle a affaire avec le rêve — et les formes du rêve sont peut-être d'abord des rébus —, avec les mots de la rêverie éveillée, avec le «hasard objectif»¹². Tout cela travaille le texte de Breton, à travers l'interrogation globale du surréalisme sur le rêve. Mais c'est la lecture par Breton de Freud qui l'amènera peu à peu à déplier son intuition.

Avant cette lecture, il explicite la fonction de ce mot-outil qu'est la «sauvagerie» dans l'ordre poétique et épistémologique. Loin du discours «standard» des surréalistes (je pense à ce texte d'Éluard si décevant, et d'ailleurs insatisfaisant à ses propres yeux, qu'il écrit dans l'été de 1927 et qu'il publiera finalement dans *Variétés* en 1929 sous le titre «L'Art sauvage»¹³, où flotte l'assimilation simpliste entre l'art des sauvages et l'art surréaliste, entre l'*inconscient* d'un civilisé libéré, et l'art sauvage qui reflète et ordonne le réel autour de lui¹⁴), lisons cette fable

10. S. Freud, *La Science des rêves*, trad. Meyerson, p. 250, *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., trad. D. Berger, 1971, p. 242.

11. *Ibid.*, p. 252, Berger, p. 244.

12. Que j'entends comme «un effet d'événement [...] : ces noyaux de subjectivité et d'affects disent seulement et étonnamment qu'il y a prise des mots sur les choses, et sur le régime de leur survenue pour moi», «Bavardage et merveille», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XL, automne 1989, p. 277. Dans cet article, utilisant un avant-texte des *Vases communicants*, j'explicite page 278 le fait que le hasard objectif ne surgit qu'au niveau de l'énonciation.

13. Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 814-816.

14. «Voici que la réalité devient l'image de l'inconscient. Voici qu'il est permis au langage d'exister, aux formes de se fixer pour assister au départ des gestes du délire. Le sauvage a fait une image, voici que la réalité ressemble à cette image et qu'elle devient sacrée. La création s'inscrit enfin dans un monde incréé», p. 816. En revanche, admirons, loin de cette thématique, l'apologie d'un art qui refuse d'*imiter*: dans le texte «D'un véritable continent», seconde préface à l'exposition *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, la lutte de l'artiste avec la forme est présentée comme Prométhéenne et gouvernée par la mort: «Ne dites plus: ce qu'il crée. Dites: ce qu'il détruit à son image», tome II, p. 812.

eschatologique qui relance le texte «Le Surréalisme et la peinture» dans sa deuxième livraison (*La Révolution surréaliste*, n° 6, mars 1926): «Longtemps je pense les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux...» Au rebours du voyage exalté et pourtant facilité de Rimbaud vers la mer:

Comme je descendais des Fleuves impassibles...

la fable de Breton se construit, elle, sur plusieurs stéréotypes thématiques: celui des grands explorateurs africains qui comblent peu à peu les *blancs* des cartes de géographie sous les yeux émerveillés des petits écoliers (ils s'appellent Limbour, Georges, Breton, André, Aragon, Louis...), celui de la grandeur d'âme des explorateurs qui devraient agir pour le savoir et la gloire, sans *but* commercial: «qui sait, peut-être [quelques explorateurs vont-ils trahir] là encore établiront-ils leurs comptoirs misérables, se multiplieront-ils, s'extermineront-ils et n'auront-ils d'autre envie que de revenir à terre après avoir pillé!» Je me demande même si l'on ne peut y lire la réécriture, évidemment *détournée*, du Conrad du *Cœur des ténèbres* dont la première traduction française paraît juste en 1925. Le marin qui remonte le fleuve pour retrouver celui qui a trahi, Kurtz, se garde bien de mettre pied à terre, craignant la contagion de la folie et de la sauvagerie. Car Kurtz a trahi *dans* la sauvagerie. L'ivoire recherché par Kurtz, on le lui offre maintenant en offrande votive, le tenant pour un dieu, lui se prenant pour un cacique. Enfin la fable de Breton est sans doute traversée par le stéréotype du fleuve qui par *impossible* (c'est l'*adunaton* de la rhétorique grecque) remonte vers sa source. Par impossible, mais, comme dans tout le surréalisme, dans la jubilation de l'impossible réalisé.

Or, remonter le fleuve du regard, c'est s'interroger sur les conditions d'exercice de ce regard, non pas dans l'optique des percepteurs classiques où le regard devient *point*, et la coulée, cône géométrique. Cette remontée a une intention perceptive: on découvre que les choses «qui sont» et celles «qui ne sont pas» baignent dans la même lumière et la même ombre hallucinatoires. Le regard est vision. Mais elle a aussi, cette remontée, un sens logique et épistémologique: comment ne pas la lire comme une interrogation sur les *conditions* de possibilité et d'engendrement des images?

Je voudrais ici mettre en évidence un mode spécifique d'exposition de la pensée chez André Breton. C'est justement le mode de la fable, où cristallisent conjointement une histoire, ou même une simple description (telle celle d'*Il y aura une fois*) et un mode argumentaire discret, qui implique, conformément à la loi du genre de la fable, la participation du lecteur à un système conventionnel commun à ce dernier et au scripteur. Ce système conventionnel est ici de type méthodologique et pratique. Ce qui justifie ma lecture, c'est la *présence* d'un tel niveau, fixé à la fin de

cette page. Car justement, que découvrons-nous, comme terme à cette histoire d'exploration à travers «le désordre du vain et de l'obscur»? *La jubilation que nous pouvons trouver quand notre pensée aborde aux rivages de la peinture*. Aborde: je veux dire s'abolit devant (*devant l'image* comme le remarque Georges Didi-Huberman) — mais chez Breton ce n'est pas devant toute la peinture, c'est en face de quelques toiles que nous aimons par un choix singulier: «les vingt ou trente tableaux dont nous avons fait les seuls rivages heureux de notre pensée — heureux sans y penser, heureux qu'après tout il y ait des rivages». *Tel* tableau, c'est le hâvre et le bord d'une pensée identifiée au fleuve que l'on remonte.

Voici exactement le point d'ancrage central d'une esthétique phénoménologique telle que la formulera Maurice Merleau-Ponty¹⁵:

Il faut que la pensée de la science — pensée de survol, pensée de l'objet en général — se replace dans un «il y a» préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes.

Point d'ancrage exact de l'esthétique de Breton quand il envisage la fonction du spectateur et qu'il constate la nécessaire *singularité* de ce dernier, sa singularité sensible, et son pouvoir d'élection.

Élection? Aimantation, plutôt. Justement le texte propose plusieurs aiguillages pour *penser* la fascination. D'abord, la fascination visuelle nous est présentée comme n'ayant pas de limites: «Je jouis, à l'intérieur d'un cadre de *n figure, paysage ou marine*, d'un spectacle *démesuré*». Elle nous tient «à sa merci», totalement, absolument. Si j'arrête mon regard sur la planche illustrée d'un livre, déclare Breton, «voici que ce qui m'entourait n'est plus» (p. 2). Tout mon pouvoir de *consentir* adhère à la représentation («en dépit de la chaleur presque incommode, je ne refuse pas la moindre part de mon consentement à ce paysage d'hiver»). Mais alors, vision confondue avec l'hallucination? Non pas: ce que Breton dit à sa manière, c'est que l'image est une conscience (pour parler dans le langage de Sartre). Ou bien on perçoit, ou bien on imagine. Ce sont «les deux grandes attitudes irréductibles de la conscience» (Sartre). On peut balancer de l'une à l'autre, mais l'une ne peut se constituer qu'au prix de l'anéantissement de l'autre. La réflexion d'André Breton est bien de type phénoménologique.

Et puis, la fascination visuelle chez Breton a affaire avec la séduction: «la vue est belle» et «Je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue». Ce passage à la limite est aussi passage de «l'autre côté». Du côté de la perte et de la perdition du sujet. Car le simulacre qu'offre la peinture délivre *en sus* un plaisir de séduction d'autant plus fort que le

15. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1961, p. 12.

simulacre est perçu comme tel, que la peinture est perçue comme peinture. Mais cette phrase à mon sens fonctionne aussi comme une autre tautologie. La vue est toujours perte. Pour un regardeur, la «structure en doigt de gant du regard»¹⁶ est repérée en même temps que le contenu de la perception. Le procès de perception se dit dans la perception même. Le regard toujours se fascine de lui-même, et de sa propre perte.

La vue comme non-savoir. Et l'exercice de la peinture?

On voit comment on a basculé du «savoir» (certes immédiat) de la sauvagerie à un *non-savoir*, à un *savoir-de-la-perte* qu'est la vue.

Or que serait une peinture de la perte, un geste de peindre qui inclurait son propre oubli? On a tendance à répondre, comme Max Morise dans *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924, «Les Yeux enchantés», p. 27: cherchons «les formes et les couleurs [qui] se passent d'objet, s'organisent selon une loi qui échappe à toute préméditation, se fait et se défait dans le même temps qu'elle se manifeste» — bref: une peinture automatique. Morise lui oppose, pour la dévaloriser, la «copie» des rêves et apparitions, telle qu'on la trouverait chez De Chirico. Mais Breton rassemble ces deux modes — tous deux allant à l'encontre d'un art d'imitation — pour les synthétiser en prônant la *référence* au «modèle purement intérieur», retour amont, remontée du fleuve vers le lieu de perte qu'est le lieu où peindre.

Appliquer le «pouvoir magique de figuration» dont certains possèdent l'agrément à la remontée vers le modèle intérieur, qu'est-ce à dire? Entre l'art d'imitation et l'art de *figurer* le modèle intérieur, la dissymétrie n'est pas aussi forte que Breton ne le croit. La critique l'a souvent fait remarquer: positivisme en miroir, dit-on. Copier les images de rêve ou copier des pommes, même banalité. Insistons: la notion d'imitation est en effet employée de longue date en son sens le plus positiviste. Or Breton d'une part est sans doute plus près d'Aristote qu'il ne le pense et de l'autre, le positivisme est loin de tout cela: c'est par «représentation» qu'on traduit désormais *mimésis*, et *mimeisthai*, «représenter» renvoie à des connotations théâtrales, c'est-à-dire prend en compte l'activité du sujet-acteur, et par sa forme «moyenne» prend en compte le *procès* même. *Se référer* est lui aussi une forme «réfléchie» qui prend en compte et le sujet et le *procès* de l'acte.

Une *mise en scène* est impliquée par la représentation, la figuration du «modèle intérieur», au moins autant que par la représentation du modèle extérieur dans un art dit «figuratif»: mise en scène, travail de

16. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 317.

mise en place, scénographie. Sacrifier ce pouvoir tombe sous le coup de la parabole des talents, et conduit à s'humilier devant le monde tel qu'il est. Renforcer ce pouvoir est indispensable, et il faut s'inspirer de la leçon de Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé en matière poétique: «douer l'esprit humain [...] d'un véritable *isolant*». (De même, peu d'années après ces lignes, Breton parlera-t-il dans *Il y aura une fois* de l'imagination comme d'une conduite forcée, lieu où doit se canaliser l'énergie d'écrire). Pourquoi s'isoler? Afin de suivre la route mystérieuse et solitaire où «la peur à chaque pas nous guette» et où la *main*, la main seule, suscite et avère la peinture: ainsi Picasso porte-il fort avant devant lui ses «mains pleines de rayons».

Plutôt que non-savoir dans le sens vague qu'il prend dans une critique d'inspiration hégélienne, disons plus modestement d'une façon imagée que Breton semble peut-être nous exhorter à nous attacher à l'écorce du savoir, je veux dire à ses limites (à «l'autre côté» des limites), du savoir de la main et du savoir de l'œil. L'œil conscient de ce qu'il est perte de la vue, la main en tant qu'elle est mue par autre chose que le vouloir.

Beautés/savoirs/plaisirs

Rencontrerons-nous alors la Beauté convulsive? Autant les sauvages et la sauvagerie sont des mots-outils qui apparaissent partout dans le corpus surréaliste, autant le mot de *convulsif*, sans être isolé, dialogue avec bien peu d'autres occurrences. Tout juste cette réponse ironique de Salvador Dalí dans *Minotaure*, n° 3-4, 1933: «La Beauté sera comestible ou ne sera pas», et la reprise sur le mode majeur, par Breton, dans *Minotaure*, n° 5, 1934: «La Beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique circonstancielle ou ne sera pas» (ce texte est repris dans le premier chapitre de *L'Amour fou*).

L'homologie est trop évidente entre le «savoir-des-limites» dont j'ai parlé jusqu'ici et le savoir atteint par celui qui appréhende la beauté. Savoir porté à l'incandescence par l'appréhension d'énoncés contraires ou contradictoires. On ne peut *penser ensemble* «explosante-fixe», qui place côte à côte mouvement et immobilité, ni «magique-circonstancielle» qui prétend combiner, par le moyen du trait d'union, l'immédiateté à la médiation. Ce sont des énoncés contradictoires. Contraires sont *érotique* et *voilée*, si *érotique* glisse du côté de la provocation, et *voilée*, de la prudence, plus encore que de la réserve. Mais non contradictoires, comme on le voit bien. En termes de rhétorique, ce couple d'adjectifs *érotique-voilée* est antonyme, mais il fait effet d'oxymore. C'est une «image surréaliste». Il finit en somme par faire effet de sens. Au lieu que les deux autres couples d'adjectifs (*explosante-fixe* et *magique-circonstancielle*)

restent bloqués sur un signifiant sans signifié. Le trait d'union qui contraint de penser ensemble les deux termes contraint du même coup la pensée à se vider de contenu, à se fasciner de son incapacité même. Et c'est comme si Breton nous poussait, d'antonymie en antonymie, d'un oxymore superbe à l'exercice de la béance de la pensée. Je ne peux m'empêcher de voir là, sous la plume du jeune Breton, une nouvelle énigme¹⁷, qu'il nous tend en miroir. Enigme dont la résolution nous fait retourner finalement au mot de *convulsif*¹⁸. La pensée qui se contemple elle-même dans son impuissance devient convulsive. Elle ne peut que mimer ce qu'il est dit de la Beauté. Savoir sans contenu.

Savoir absolu. Car l'appréhension simultanée des contradictoires, qu'est-ce d'autre que leur contemplation? Car appréhender l'énigme, qu'est-ce d'autre que savoir le tout des choses?

Tout se passe comme si Breton appliquait à la beauté ce que Hegel dit de l'Idee: «...l'idée éternelle en et pour soi se démontre et s'engendre éternellement elle-même et jouit éternellement d'elle-même comme esprit absolu». Cette phrase est le finale sur lequel culmine *La Philosophie de l'Esprit* (dernière partie de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques*, qui, dans la traduction de Véra, est pourvue des longs commentaires de son traducteur). C'est que chez Hegel, l'art et ses produits sont déjà le moyen d'adorer l'esprit comme sujet. Véra commente, au chapitre sur l'art¹⁹:

L'art est l'idée absolue, seulement c'est l'idée absolue dans sa forme immédiate [...] il ne faut pas dire que l'art est la splendeur du vrai, mais qu'il est lui-même le vrai, et le vrai absolu. Seulement, il est le vrai absolu dans sa sphère immédiate.

Et Benedetto Croce, dans le livre que détenait André Breton, commentait de son côté en soulignant:

*Dans la contemplation esthétique, il n'y a pas de distinction de sujet et d'objet, il n'y a pas de comparaison d'une chose avec une autre, il n'y a pas classement dans la série spatiale et temporelle.*²⁰

Les commentaires de Hegel sur l'*immédiateté* dans l'exercice de l'art et comme moyen de saisir l'absolu²¹ travaillent assurément le texte de

17. que j'entends, comme je l'ai dit plus haut, dans le sens de la *Poétique* d'Aristote, comme une figure qui «enchaine des impossibles tout en disant des existants.»

18. Une autre forme de neutralisation de ces adjectifs entre eux est suggérée par *L'Art magique*: «À la vérité les trois épithètes doubles, écrit Breton, sont presque équivalentes l'une de l'autre», édition Adam Biro/Phébus, 1991, p. 250. Effectivement, dès lors qu'ils sont tous dès l'origine présentés comme équivalents de l'adjectif *convulsif*. La phrase de 1934 en dit pourtant beaucoup plus.

19. Paragraphe 564, p. 468-470.

20. Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, traduit par Buriot, 1910, p. 100-101.

21. Dans la *Phénoménologie*, 1807, Hegel fait de l'art une forme de religion supérieure à la religion purement naturelle — laquelle adore des fétiches — car elle est déjà une

Breton et l'incitent à concevoir la convulsivité non de façon banale comme mouvement, mais comme moment de «l'expiration exacte de ce mouvement même»²².

Ce qui chez Hegel est faiblesse de l'art, dans son incapacité à utiliser la raison par la médiation, ne semble pas retenu par Breton. Finalement, le convulsif dit l'*expérience* totale de la beauté. Savoir absolu et expérience deviennent synonymes chez Hegel, souligne Jean Hyppolite: «Le savoir absolu serait chez Hegel l'expérience comme telle et non pas un moment de l'expérience. La conscience, étant dans le champ, ne voit pas le champ. Voir le champ, c'est cela, le savoir absolu»²³.

Les formes du convulsif rejoignent les signes de ce que j'appelais l'écorce du savoir: les temples de Joseph Crépin ou le *Palais idéal* du Facteur Cheval «ne comportent pas à proprement parler d'intérieur et d'extérieur, ou cet intérieur et cet extérieur sont comme imbriqués les uns dans les autres»²⁴. C'est pour cela qu'ils sont «beaux». Et de même, pour que la vie devienne digne d'être vécue, il faut que la pensée et la vie soient imbriquées l'une dans l'autre convulsivement, comme l'envers et l'endroit dans le ruban de Möbius ou, dit André Breton, «comme le contenant et le contenu» (*SP*, p. 46). Image qui n'a rien à voir avec celle, banale, des vases communicants.

Symétriquement, s'il est question d'un savoir absolu, telle la révélation de Pascal («Certitude, Certitude, Sentiment, Joie, Paix»²⁵), surgit, bien proche de la métaphore du convulsif, celle du chavirement: «Il y a des testaments qui sautent les murs pour aller *chavirer* dans les yeux des loups, lesquels ne se montrent plus guère dans nos campagnes».

Tout cela est loin des thématiques tardives du surréalisme, qui mettent en avant la notion d'analogie, par exemple, laquelle, quelle qu'en soit la forme, implique de toute façon deux termes, deux vases qui communiquent, ou la confusion volontaire et proclamée du Beau avec le Vrai qui, dans *L'Art magique*, nous fait retourner à Platon.

Mais Breton applique aussi à la beauté ce que Freud²⁶ dit de l'énergie

façon d'adorer l'Esprit comme sujet. Même si dans l'*Encyclopédie*, 1817, Hegel fait au contraire de la religion de la Beauté un premier degré par rapport à la religion révélée, inférieure à cette dernière comme la religion révélée l'est par rapport à la philosophie, il en reste une idée positive sur l'art, sur laquelle les derniers commentateurs mettent l'accent (Claude Bruaire).

22. *Minotaure*, n° 5: «La beauté sera convulsive», 1934, repris dans *L'Amour fou*, chap. I.

23. Intervention de J.H. dans *Le Séminaire* de Jacques Lacan, livre 2, *Le Seuil*, 1978, p. 91.

24. *Le Surréalisme et la peinture*, texte de 1954, dernière édition, p. 307.

25. *Ibid.*, p. 386, à propos de Jean Benoît. C'est moi qui souligne.

26. C'est dans les années 20 le Freud de la première topique, c'est-à-dire celui des *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1905, traduit par le Dr. Reverchon-Jouve en 1923, des *Cinq leçons sur la psychanalyse*, 1910, traduction en 1921 par Yves Lelay. C'est surtout, sur

libidinale. Quand la beauté se manifeste, quand l'émotion esthétique s'empare de nous, c'est «une aigrette de vent aux tempes» qui nous anime²⁷, et elle est homologue à la sensation érotique. Une circulation s'établit entre la Femme aimée passionnément et la Beauté, entre la Beauté et la Femme aimée; et cette circulation est «nécessaire»:

*Une certaine attitude en découle nécessairement à l'égard de la beauté, dont il est trop clair qu'elle n'a jamais été envisagée ici qu'à des fins passionnelles*²⁸.

Or cette beauté est jouissance, elle qui est «faite de saccades dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une *Saccade*, qui en a»²⁹. Remarquons surtout l'identité de source entre sensation érotique et sensation esthétique: et c'est l'origine libidinale des deux que Freud mettait en évidence:

[Une] énergie déplaçable, indifférente, probablement en activité dans le Moi et dans le Ça, provient de la réserve de libido narcissique et est donc de l'Eros déséxualisé. Les pulsions érotiques, en effet, se montrent d'une façon générale plus plastiques, plus susceptibles de dérivation et de déplacement que les pulsions de destruction. On peut alors poursuivre sans forcer les choses, en disant que cette libido déplaçable travaille au service du plaisir, pour éviter les stases et faciliter les décharges [...]

*Si cette énergie de déplacement est de la libido déséxualisée, il est permis aussi de l'appeler aussi sublimée, car elle s'en tiendrait encore et toujours à l'intention principale d'Eros, unir et lier, en servant à instaurer cette aspiration unitaire qui caractérise le Moi*³⁰.

Je ne serais pas loin de traduire alors *convulsif* dans «beauté convulsive» tout simplement par «effet de la sublimation», effet de cette translation de forces qui contournent le refoulement et rééquilibrent les charges psychiques au profit du principe de plaisir, tout en retrouvant la réalité. L'hystérie est de son côté sur le chemin de ce contournement, dès lors qu'elle *subvertit* les «rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever en-dehors de tout système délirant»³¹.

ce point, le Freud du texte charnière avec la seconde topique: *Le Moi et le Ça*, traduit en 1927 par Jankélévitch.

27. *L'Amour fou*, 1937, édition Folio/Gallimard, p. 12: «J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré.»

28. *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, p. 752. C'est moi qui souligne.

29. *Ibid.* Le frisson du sublime dans l'esthétique de Burke reprise par Kant disait sans doute, de façon convergente, le lien d'Eros avec le Beau, mais aussi avec Thanatos.

30. Chap. IV, «Les deux espèces de pulsions» dans *Le Moi et le Ça*, 1923, traduit en 1927, nouvelle traduction, Petite Bibliothèque Payot, p. 258-259.

31. «Cinquantenaire de l'hystérie», *La Révolution surréaliste*, n° 11, mars 1928.

En revanche, on appauvrit la proposition, on la rend positiviste, en la renversant en «tout le convulsif est beau», tendance qui gouverne tant d'œuvres néo-surréalistes.

La force de la formule «La beauté sera convulsive» est à mon sens d'être formidablement tautologique, dans la mesure où elle désigne la translation de forces en acte dans la sublimation, et cette translation seule. La beauté est décharge (Freud) ou Saccade (Breton).

*
* *

C'est ce renversement, cette équivalence non dénuée d'humour, qui travaille le texte d'André Breton: le savoir absolu s'appréhende comme non-savoir. Aucune déception, aucun dégrisement. Au contraire, on soupçonne que seules les ombres sont belles. «Figures de notre suspension, belles et lamentables ombres qui rôdez autour de notre caverne, nous savons que vous êtes des ombres», écrit Breton à propos de Tanguy en 1928, juste avant la publication en volume du *Surréalisme et la peinture*. Cette phrase rappelle le souhait de Nietzsche de renverser le platonisme, et celui de Gilles Deleuze de «glorifier ainsi le règne des simulacres et des reflets»³². Le poète surréaliste, libre de toute illusion à l'égard de nos facultés connaissantes, choisit de cultiver ses erreurs «supérieures à la vérité»³³. Une poétique s'installe alors à la place qu'occupait la métaphysique dans l'allégorie platonicienne.

Et voici peut-être une autre forme de ce non-savoir du savoir absolu: ce serait l'indifférence qui chez Breton est à mon sens une catégorie esthétique, et nullement psychologique. Elle échappe en effet à «toute préoccupation logique ou morale»³⁴. André Breton s'y réfère justement quand il s'agit du «passage de la subjectivité à l'objectivité», lorsqu'on suit la leçon de Léonard et que, «considérant longuement un vieux mur», on attend de voir s'y peindre des formes. On se rappelle aussi cette phrase de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* que je citais au début et que projette André Breton dans sa lecture de Freud. La

32. Je renvoie ici au bel article de Jean Decottignies: «Fantômes et machines. Contribution surréaliste à la promotion du simulacre», *Autrement dire*, 1990, p. 151-160 et avec lui à Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 92 ainsi que *Logique du sens*, Éd. de Minuit, 1969, p. 292-307.

33. Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, 1963, p. 215 et avant lui Aragon: «Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler qu'elles. À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirable jardin des croyances absurdes...», Préface à une mythologie moderne, 1924, première partie du *Paysan de Paris*.

34. «Le Château étoilé», *Minotaure*, n° 8, 1936, repris dans *L'Amour fou*, chap. V, p. 129 de l'éd. Folio/Gallimard.

pratique de l'indifférence conduirait à l'émergence de ce «savoir non-savoir» dont nous parlons.

Une notion homologue semble jouer le rôle de moyeu autour duquel tourne le «sens intérieur» chez Kandinsky. D'autres que moi³⁵ ont déjà remarqué l'homologie du «modèle intérieur» chez Breton et du «sens intérieur» chez Kandinsky, lequel est un processus rythmique refusant la question des origines. Or, comment utiliser le «sens intérieur»? Il faut, disait Kandinsky, l'utiliser *intégralement* et dans sa dimension d'*inexpressivité*³⁶.

Quand Breton ou ses amis perdent le sens de ce non-savoir du savoir, quand le surréalisme se remplit de certitudes, il se trahit, il est trahi par les siens. De la beauté convulsive à l'art magique déjà, nous suivons la trace de cet appauvrissement, de cette esthétisation. On ne le pardonne guère au surréalisme. Il arrive à des mouvements exclusivement picturaux d'abâtardir leurs objectifs picturaux en esthétisme. Mais le surréalisme du premier Breton, selon ma lecture, n'élabore pas d'esthétique: il nous contraint à penser les conditions de possibilité d'une esthétique, si bien que le passage soudain à une forme quelconque d'esthétique, sans parler d'esthétisme, est ressenti par nous comme une trahison: c'en est une.

À la limite, le surréalisme ne peut se définir dans son être. Chaque fois que ce mouvement s'affirme comme un corps de doctrine ou même énumère et classe ses modes d'écrire et de peindre, il se renie. Et Breton a renié le surréalisme tant de fois, en ce sens! Mais j'opposerai à cette tentation le sursaut du même André Breton, qui définit le surréalisme comme un rôle³⁷:

À vingt ou vingt-cinq ans, la volonté de lutte se définit par rapport à ce que l'on trouve autour de soi de plus offensant, de plus intolérable. À cet égard, la maladie que présente aujourd'hui le monde diffère de celle qu'il présentait durant les années vingt.

En France, par exemple, l'esprit était alors menacé de figement alors qu'aujourd'hui il est menacé de dissolution.

Le surréalisme serait donc, pour chaque époque et pour chaque lieu, la réponse apportée par quelques poètes et quelques peintres, suivant des modes et des formes spécifiques, à un état donné de la société. La fin

35. Ingrid Eberz, «Kandinsky, Breton et le modèle purement intérieur» dans *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985 et Mary Ann Caws, «The great reception: Surrealism and Kandinsky's inner eye», *The Art of interference*, Princeton University Press, 1989, p. 145-156.

36. *Rétrospective*, ouvrage posthume. Ce propos prononcé à Cologne en 1914, est rapporté par Werner Hofman: «Je réduisais l'expressif à l'inexpressif». Nous devons cette référence à Ingrid Eberz.

37. *Entretiens*, 1951, dans l'édition Gallimard, 1969, p. 218.

d'*Arcane 17* peut servir de point de repère parce que sa généralité la sauve de la recette. «C'est la révolte même, la révolte seule, qui est créatrice de lumière». La *réponse* dont je parlais et en quoi se définirait seulement le surréalisme, serait du côté de l'occupation d'un site poétique plutôt que de l'installation dans une certaine situation de la poésie; l'histoire de l'art surréaliste serait ainsi la forme vide d'une histoire, ombre consciente d'être ombre, et toujours menacée d'être trahie; *l'art surréaliste, l'occupation pour chacun du lieu où penser l'esthétique.*

Jacqueline Chénieux-Gendron
C.N.R.S.