

DAWN ADES

Visions de la matière: Breton, *Cubisme* et Surréalisme

Je pose dans mon intervention les questions suivantes: étant donnée l'importance extrême qu'accordait Breton au cubisme de Picasso, quel fut le rôle de ce dernier dans la formation du surréalisme? Est-ce que ce cubisme-là contribua à élaborer une «esthétique surréaliste»? Comment réconcilier les principes du surréalisme — l'automatisme, par exemple — avec ce style apparemment moderniste? Jusqu'à quel point peut-on dire que la lecture dominante du cubisme, lequel naquit dans l'esthétique puriste ou abstraite de l'après-guerre, et qui a été mis en opposition, en tant qu'art proto-abstrait, au surréalisme, a déformé ses vraies relations avec ce mouvement?

En effet, le cubisme de Picasso et de Braque dans les années 1909-1914, et même les théories qui foisonnaient alors dans les milieux cubistes, eurent une grande conséquence dans la formulation des idées surréalistes pendant les années vingt. Leur portée ne se trouvait pas bornée à une «esthétique». Le mot lui-même, «sur-réalisme», avait trouvé sa source dans la reconnaissance par Apollinaire de la nature radicale du cubisme. Bien que ce dernier eût lié ce terme à un nouveau ressort esthétique — la surprise —, des relations directes, même si elles sont ambiguës, s'établissent avec les théories cubistes, par exemple celles de Gleizes et Metzinger, ou de Kahnweiler, qui formulaient le problème du «réalisme» du cubisme avec des concepts tirés de la philosophie et de la psychologie.

Je dois distinguer mon objectif de deux autres qui lui sont contigus. Je ne parle pas des relations longues et assez compliquées entre Picasso et le mouvement surréaliste déjà commentées, parmi d'autres, par John Golding, Elizabeth Cowling et José Pierre¹. Je ne parle pas non plus de

1. Elizabeth Cowling, «Proudly we claim him as one of us»: Breton, Picasso and the surrealist movement», *Art History*, 1986; John Golding, «Picasso and Surrealism», *Picasso 1881-1973*, Paul Elek, London, 1973.

l'influence du cubisme sur la peinture surréaliste, dont l'exemple le plus connu est André Masson. L'attention critique s'est portée sur les usages symboliques qu'a faits Masson de la fragmentation cubiste pour des métaphores architecturales et des attributs alchimiques. D'ailleurs Miró aussi, mais dans un esprit ironique, se réfère au prétendu géométrisme du cubisme. Bien que ce que je voudrais montrer doive à mon sens trouver des échos dans l'œuvre de Masson, je veux me situer d'abord dans le champ historique du cubisme de Picasso et Braque avant la guerre: un art sans véritable nom, multiple, anonyme, sans théories, ambivalent.

Le cubisme pour Breton ne signifiait que le cubisme de Picasso et de Braque entre 1909 et 1914, et dès lors de Picasso seul. Il le distinguait fortement des autres groupements qu'il désignait sous l'étiquette de «dérisoire» et des théories qui se multipliaient pour remplir le vide du silence de Picasso et de Braque. Breton s'était néanmoins familiarisé avec ces théories pendant la guerre.

Ce n'est pas en tant que goût personnel de Breton, mais en tant qu'événement de grande importance dans la formation du surréalisme qu'on va considérer le cubisme. Ce dernier était considéré non seulement comme art visuel, mais dans le champ total du surréalisme. On comprendrait mal le surréalisme, en effet, si on croyait possible d'isoler ses activités et attitudes les uns des autres. L'intérêt du cubisme ne résidait pas du tout dans une esthétique picturale pure. «Un homme, écrit Breton dans «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe» dont la décision semble à certains égards avoir tout déclenché car elle a beau ne régler en apparence que le sort de la peinture, elle intéresse au plus haut point la pensée et la vie, c'est à coup sûr Picasso»².

Bien que, dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) Breton ne fasse mention des peintres que dans une note, l'art visuel et les artistes ont joué un rôle central à l'époque précédente, surtout pendant cette période curieuse, le mouvement flou, et ils étaient même en tête de ceux qui partageaient l'aventure dada puis surréaliste. Ce sont, dans «Caractères de l'évolution moderne...», Picasso, Duchamp et Picabia qu'il estimait au-dessus de tout; «serait-ce que Marcel Duchamp, écrivait-il dans *Littérature* en 1922, parvienne plus vite que quiconque au point critique des idées?»³

Ce n'est qu'en 1925, comme on le verra, que Breton parvint à écrire plus à fond sur le cubisme; mais il faut d'abord noter un point important. Pour Breton, la rupture avec la tradition commence avec le cubisme, et ce dernier, le futurisme et le dadaïsme ne sont pas trois

2. «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe», Conférence donnée à Barcelone, novembre 1922, *Les Pas Perdus*, Paris, 1924.

3. «Marcel Duchamp», *Littérature*, n° 5, octobre 1922.

mouvements distincts. «Considérer successivement le cubisme, le futurisme et Dada, c'est suivre l'essor d'une idée qui est actuellement à une certaine hauteur et qui n'attend qu'une impulsion nouvelle pour continuer à décrire la courbe qui lui est assignée»⁴. Ce qu'il faut reconnaître, donc, c'est que cette «idée» contenait en elle-même les mouvements de pensée de négation et d'affirmation. Cette espèce de congruence inattendue entre le cubisme et Dada (et dans ce contexte on peut bien situer les Ready-made de Duchamp de 1913 et 1914) permettait à Breton de faire valoir l'ironie et l'agression au cœur du cubisme et, comme on le verra, marquait ses écrits sur le visuel d'une certaine ambivalence.

À plusieurs reprises Breton parlait des œuvres prétendument cubistes de Picasso et de Braque: il se souvenait particulièrement de la séduction des «Braque blonds de 1912» qui lui dispensaient «les ondes les plus heureuses»⁵, et de «l'élégance fabuleuse» de *L'Homme à la clarinette* de Picasso (on trouve cette toile reproduite ici page 28).

Les constructions cubistes qu'Apollinaire fit reproduire dans *Les Soirées de Paris* furent les premières œuvres de Picasso que vit Breton.

*Que n'ai-je pu garder l'œil que j'eus à dix-sept ou dix-huit ans pour telles œuvres plastiques alors toutes neuves, en butte à un décri et à une intolérance presque unanimes! La rencontre avec ces œuvres, voire avec de médiocres reproductions photographiques [...] m'offrait le plus exaltant aperçu du possible dont je n'ai pu, naturellement, découvrir qu'à distance qu'il était le certain*⁶.

Le titre de ce texte, *C'est à vous de parler, jeune voyant des choses*, relève des mots de Valéry, qui, incapable de discerner le cubiste A du cubiste B, passait la parole à Breton en ce qui concernait les arts visuels d'avant-garde.

Quatre des cinq natures mortes reproduites

consistaient en un assemblage de matériaux de caractère résiduel tels que planchettes, bobines, chutes de linoleum, ficelle empruntés à la vie de tous les jours [...] Près d'un demi-siècle a passé depuis lors: [...] mais l'image qui en reste suffit à montrer à quel point elles anticipent sur les formes d'expression qui se veulent les plus osées aujourd'hui.⁷

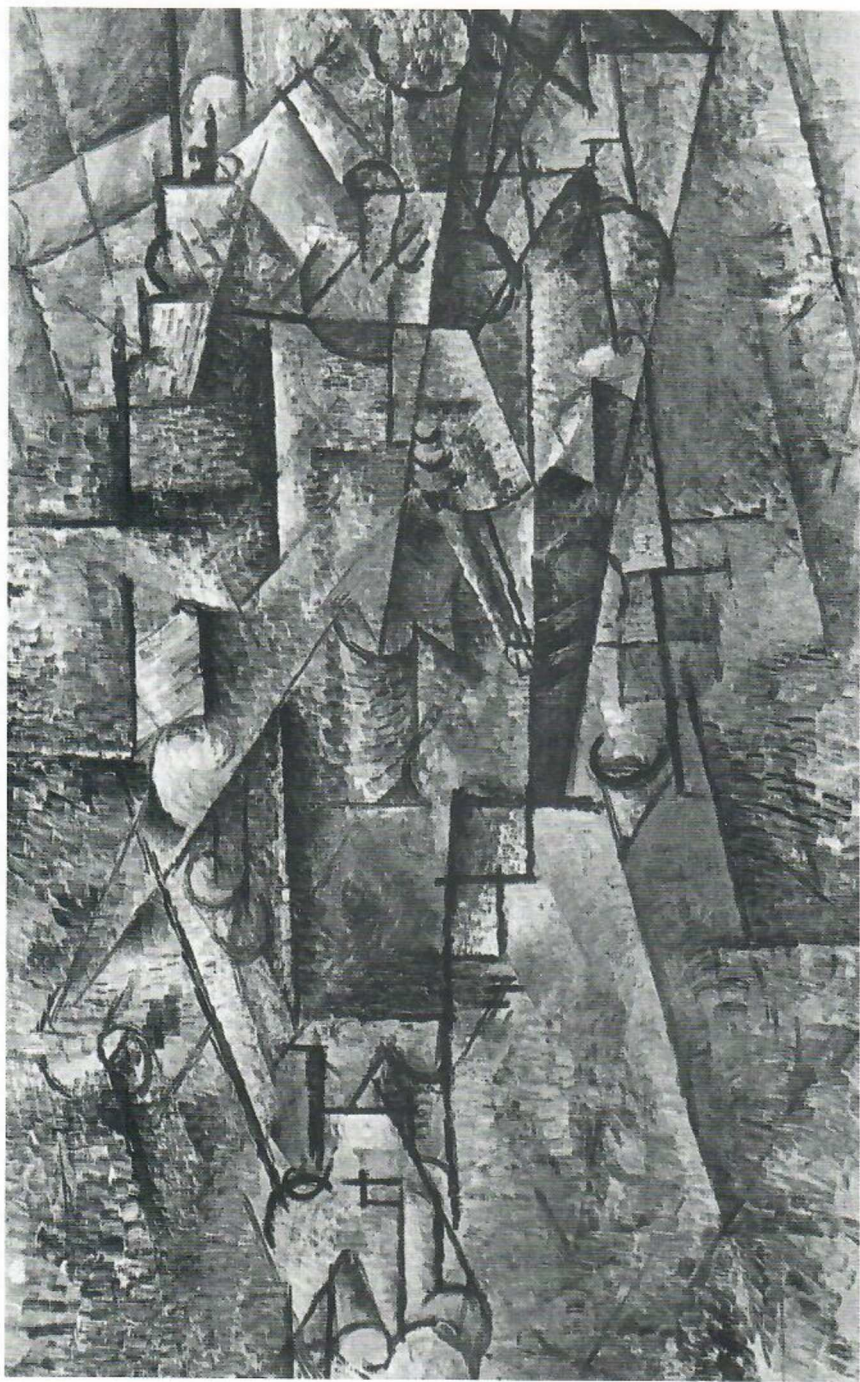
Breton en 1913-14 était encore loin, comme il dit, «d'avoir fait le tour des théories qui foisonnaient alors». Mais ce qu'il voyait dans les assemblages dépassait pour lui révolte esthétique et expérimentation

4. «Caractères de l'évolution moderne...», voir note 2.

5. «C'est à vous de parler, jeune voyant des choses...», dans *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris, 1970.

6. *Ibid.*, p. 13.

7. SP, «Pablo Picasso», 1961, p. 116.



Pablo Picasso, *L'Homme à la clarinette*, 1911

pure. La révolution des apparences qui le bouleversait semblait permettre une révision plus large des valeurs.

Vers 1917, Breton était plus conscient des théories cubistes, mais aussi dans un état croissant de désillusion envers l'avant-garde. Cette année-là, Apollinaire lançait le terme «sur-réaliste», dans le programme pour le ballet *Parade* ; il a expliqué dans une lettre à Paul Dermée en mars 1917 que c'était plus neuf que le terme sur-naturalisme, et par conséquent plus malléable. «Le sur-réalisme n'existe pas encore dans les dictionnaires, et sera plus facile à manier que sur-naturalisme, déjà utilisé par MM. les philosophes». Le caractère général et flou du terme le laissait ouvert à maintes interprétations et maints usages avant le *Manifeste* de 1924.

Le scandale de *Parade* résidait dans le contraste entre le rideau bucolique, assez naturaliste, et même légèrement mythologique, et les costumes cubistes du *French Manager* et *American Manager* — des tours cubistes encadrant les danseurs qui ne pouvaient guère bouger. Évidemment, un esprit de contradiction animait Picasso dans cette conjonction choquante du rideau, des costumes et, bien sûr, de la musique de Satie.

C'était spécifiquement le «cubisme» qui attirait Breton, et non pas la production entière de Picasso. Dans la revue *Littérature* (numéro 10, mai 1923), Breton reproduisit, parmi les quelques illustrations éclectiques mais très soigneusement choisies, la toile cubiste de 1919, *Les Amoureux*. Ainsi désignait-il à la fois un contexte après-dada pour le cubisme, contre l'avant-garde cubiste des années d'après-guerre, et en même temps il excluait les toiles néo-classiques de Picasso.

La série de textes *Le Surréalisme et la peinture* fut publiée à partir de 1925 quand Breton prit la direction de la revue *La Révolution surréaliste*. Les exigences visuelles du surréalisme s'étaient manifestées dans une polémique dont les traces apparaissent dans la revue en 1924/25. Elles tournaient autour des problèmes d'une pratique visuelle qui équivalait à l'automatisme — à l'écriture automatique. *Le Surréalisme et la peinture* était la réponse de Breton au propos provocant de Pierre Naville, dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925, que «plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. La mémoire et le plaisir des yeux: voilà toute l'esthétique».

Le changement de politique de la revue à l'égard de l'aspect visuel se fit remarquer tout de suite avec un accroissement impressionnant de reproductions de peintures — presque bannies des trois premiers numéros. On y trouve la *Maternité* de Miró, *Pieta* de Max Ernst, et bien en vue *Les Demoiselles d'Avignon* de 1907 et *Les Trois danseuses* de 1925. Mais au lieu de continuer la polémique sur la question de savoir comment trouver un équivalent à l'automatisme, et de définir une pratique qui consonne avec les définitions du surréalisme dans le *Manifeste*, il s'occupait de l'état actuel du langage visuel, et ensuite,

parlait exclusivement de Picasso et de son cubisme. Ce n'était que dans les numéros suivants de la revue qu'il désignait les artistes membres du groupe.

Breton situe ses paragraphes sur Picasso, non seulement en le plaçant à la tête de tous les artistes initiés au surréalisme, mais au cœur même de son exégèse sur la peinture. Il discute de l'état actuel du « langage visuel », des pouvoirs de l'image, et de la nécessité d'un modèle intérieur. Il n'y a nulle césure entre la discussion sur la conception trop étroite de l'imitation, et la discussion sur Picasso — sur le cubisme de Picasso.

On cherchera [...] avec passion ce qui dut animer Picasso vers la fin de l'année 1909. Où était-il? Comment vivait-il? « Cubisme », ce mot dérisoire pourrait-il me dérober le sens prodigieux de la trouvaille qui pour moi se place entre L'Usine Horta de Ebro et le Portrait de M. Kahnweiler? Ce ne sont pas non plus les témoignages intéressés des assistants ni les pauvres exégèses de quelques scribes qui parviendront à réduire pour moi une telle aventure aux proportions d'un simple fait-divers ou d'un phénomène artistique local⁸.

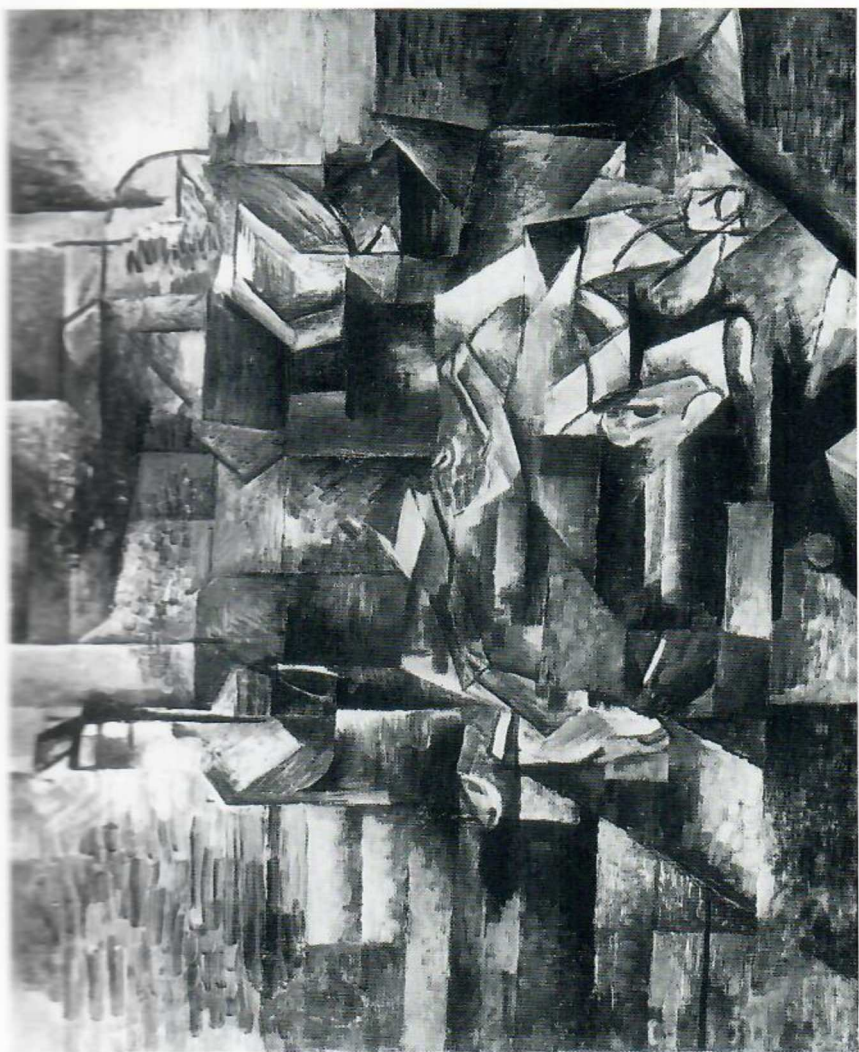
Bien qu'il ait l'air d'être inspiré par l'intuition, ce texte de Breton se base sur une conception assez précise du développement du cubisme chez Picasso qui passe selon lui d'un état de contradiction à un état d'évasion.

Il est à remarquer que Breton ne fait aucune mention directe dans son texte de la discussion de Morise sur le cubisme et l'automatisme, parue dans le premier numéro de la revue⁹.

La contradiction se manifeste dans la façon dont les tableaux de 1919 rompent avec le monde extérieur. Cette rupture n'est pas poussée par une soif d'abstraction. Bien plutôt c'est une rupture qui se manifeste par une lutte avec le monde matériel des objets et des corps et leur situation dans l'espace. Breton l'explique ainsi:

8. *La Révolution surréaliste*, n° 4, juillet 1925, p. 28, repris dans SP, p. 5.

9. « Mais en vérité nous avons toutes les raisons du monde pour croire que l'élément direct et simple qui constitue la touche du pinceau sur la toile porte sens intrinsèquement, qu'un trait de crayon est l'équivalent d'un mot. Les premiers tableaux cubistes: aucune idée préconçue ne venait imposer le souci d'une représentation quelconque; les lignes s'organisaient au fur et à mesure qu'elles apparaissaient et pour ainsi dire au hasard; l'inspiration pure, semble-t-il, présida à cette manière de peindre, avant que celle-ci trouvât en elle-même un modèle et réintégrât le goût dans ses anciens privilèges. À chaque seconde, il était permis au peintre de prendre un cliché cinématographique de sa pensée et, comme sa pensée s'appliquait parfois aux objets qui l'entouraient, il inventa le collage qui lui rendait aisé l'emploi de figures toutes faites dont son imagination pouvait instantanément disposer. Coups de pinceau ou paquets de tabac, la peinture n'a jamais eu la tête plus près du bonnet », Max Morise, « Les Yeux enchantés », dans *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924.



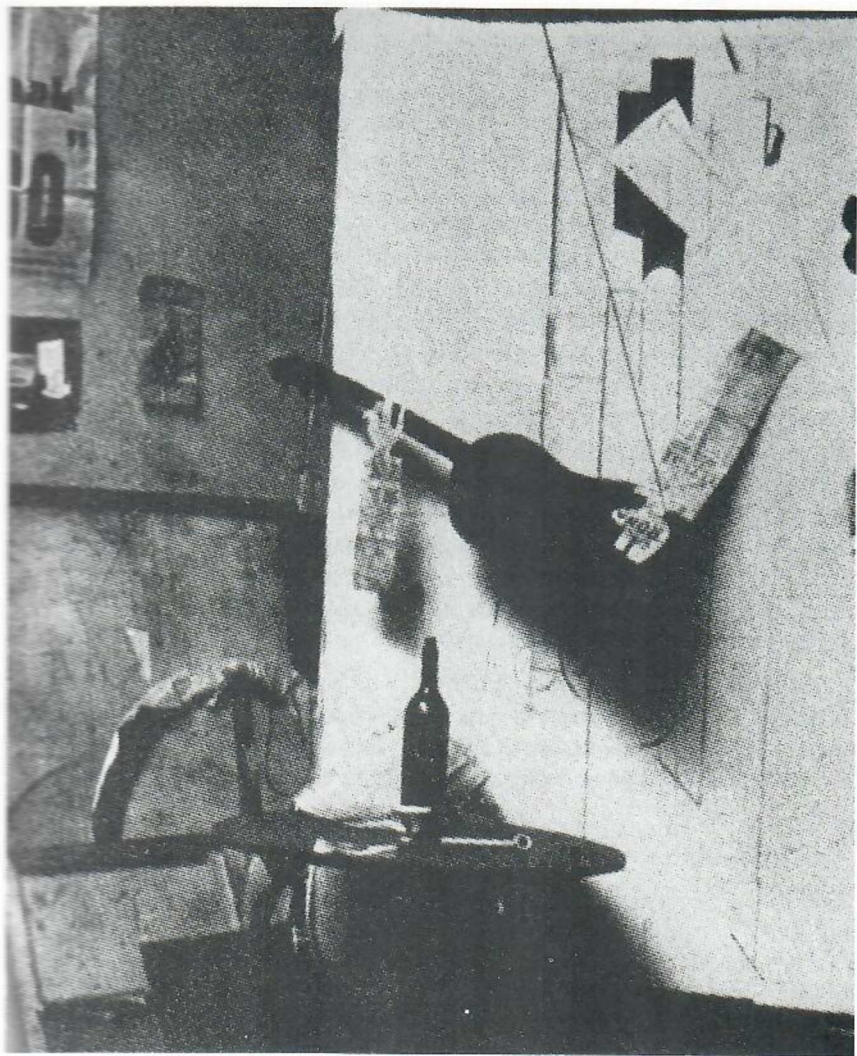
Georges Braque, *Nature morte aux harengs*, 1909-1911

*Il faut avoir pris conscience à un si haut degré de la trahison des choses sensibles pour oser rompre en visière avec elles, à plus forte raison avec ce que leur aspect coutumier nous propose de facile, qu'on ne peut manquer de reconnaître à Picasso une responsabilité immense*¹⁰.

Prenons pour exemple la *Nature morte aux harengs* de Braque, peinte à peu près à la même époque que le *Portrait de Kahnweiler*. La plupart des commentateurs du cubisme y voyaient l'exploration d'espaces et de volumes: pour Gleizes et Metzinger, les «peintres cubistes [...] sans cesse étudient la forme picturale et l'espace qu'elle instaure». Pour Kahnweiler, la nouvelle méthode naissait des tentatives pour résoudre le problème de représenter les formes des objets et leurs positions dans l'espace au lieu de les imiter par des moyens illusionnistes. Mais chercher dans ce tableau un espace pictural autonome, qui offre des «nuances de la notion de la plénitude», qui ne dépende plus de la perspective illusionniste, ne correspond pas réellement à l'expérience de le regarder. Il y a un conflit spatial, dans lequel des perspectives alternatives luttent et se contredisent, ou se nient. On voit la table, dont la surface rectangulaire s'impose à deux reprises dans un espace illusionniste très profond: en dessous, son pied orné, au-dessus, une bouteille, des poissons. Mais ce récit de reconnaissance se termine brusquement, les objets ne se révèlent point dans leur plénitude et l'espace est non seulement intérieurement contradictoire mais démenti à la faveur de la surface de la peinture: cette tache d'huile au coin droit, par exemple, qui coupe le coin de la table et résiste totalement à la signification. C'est «l'état de contradiction» identifié par Breton, qui révèle «la trahison des choses sensibles» à travers cette oscillation continuelle et jamais résolue entre surface et espace, structure et détail, plein et vide. De là l'ironie du cubisme, qui se charge quelquefois aussi d'une espèce d'humour surréaliste, surtout dans les papiers collés et les collages de Picasso.

Je résume ici très brièvement les deux points de vue qui ont le plus influencé le discours théorique cubiste. D'un côté, Gleizes et Metzinger, dont *Du Cubisme* fut publié en 1912, ont attribué à l'artiste le pouvoir suprême d'imaginer, et celui, nietzschéen, de nous imposer son regard. Ils tournent en ridicule les efforts des autres critiques pour justifier les différences remarquables entre les formes de la nature et les formes que l'on trouve dans la peinture moderne et pour les attribuer à un désir de représenter les choses non pas comme elles apparaissent, mais comme elles sont. Ils rejettent la notion d'une vérité absolue: l'artiste est un «réaliste», qui formera le réel à l'image de son esprit. Mais à la différence de ce qu'il en est chez Breton, leur intention est bien plus esthétique. De l'autre côté, Kahnweiler — l'ami de Picasso et de Braque et leur marchand de tableaux — fondait son interprétation sur l'idée-

10. *SP*, p. 5.



L'Atelier de Pablo Picasso vers 1912.

lisme¹¹. Kahnweiler, s'appuyant sur Locke et Kant, allègue que la peinture cubiste répond à nos catégories de vision. Les formes géométriques sont, dit-il, profondément enracinées dans l'homme: cubes, sphères et cylindres sont des formes de base pour notre perception objective. Donc, le cubisme, conformément à son rôle à la fois de construction et de représentation, ramène les formes du monde physique aussi près que possible de ces formes fondamentales. Le cubisme nous offre l'élucidation de toutes les formes.

Plus récemment, certains critiques ont aussi proposé des lectures opposées du cubisme. John Berger, par exemple dans «The Moment of Cubism», publié en 1969, déclare qu'il trouve difficile de croire que les œuvres cubistes furent peintes il y a si longtemps. «Elles sont trop optimistes et trop révolutionnaires pour cela»¹². Les caractéristiques structurelles fondamentales du cubisme que Berger décrit sont assez semblables à celles que Foucault désigne dans les termes de «l'ordre moderne du savoir». Berger écrit que le modèle métaphorique du cubisme est le «diagramme: le diagramme étant une représentation visible, de procédés, de forces et de structures invisibles». Par contraste, Roger Cranshaw voit le cubisme en terme de négation et d'aliénation¹³.

Breton ne s'intéresse pas à de telles généralités sur la nature ou «l'essence» du cubisme. Mais à certains égards il englobe les lectures opposées du cubisme dans un contexte surréaliste qui de plus en plus essaye d'élaborer une dialectique. On pourrait citer ici un passage de *Les Mots et les choses* de Foucault, tiré de «L'Homme et ses doubles» (L'Empirique et le transcendantal):

*... la pensée moderne n'a pas pu éviter [...] de chercher le lieu d'un discours dont la tension maintiendrait séparés l'empirique et le transcendantal, en permettant pourtant de viser l'un et l'autre en même temps; un discours qui permettrait d'analyser l'homme comme sujet, c'est-à-dire comme lieu de connaissances empiriques...*¹⁴.

Breton identifie le projet de Picasso et le projet surréaliste:

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. Il est bien entendu que l'engagement héroïque que nous avons pris de lâcher systématique-

11. D.-H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism* trans. Henry Aronson, Documents of Modern Art, New York, 1949. Voir John Nash, «The Nature of Cubism: a study of conflicting explanations», *Art History*, décembre 1980, pour une discussion très clarifiante sur le cubisme, à laquelle je dois beaucoup.

12. John Berger, «The Moment of Cubism», *Selected Articles*, Penguin, London, 1972.

13. Roger Cranshaw, «Cubism 1910: The limits of discourse», *Art History*, 1985.

14. Michel Foucault, «L'Homme et ses doubles», dans *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 331.

ment la proie pour l'ombre, à cette deuxième ombre, à cette troisième ombre, quelqu'un a su donner tour à tour tous les caractères de la proie (SP, p. 5).

Breton décrit le passage du *Portrait de Kahnweiler*, à travers les papiers collés et les collages jusqu'aux tableaux comme *Femme en chemise* comme un «angoissant voyage», pendant lequel Picasso passe d'un état de contradiction à un état d'évasion.

Nous laissons derrière nous les grands «échafaudages» gris ou beiges de 1912, dont le type le plus parfait est sans doute L'Homme à la clarinette, d'une élégance fabuleuse et sur l'existence «à côté» de qui nous n'en finirions pas de méditer. Dès aujourd'hui les prétendues conditions matérielles de cette existence nous laissent indifférents. Que sera-ce donc plus tard? L'Homme à la clarinette subsiste comme preuve tangible de ce que nous continuons à avancer, à savoir que l'esprit nous entretient obstinément d'un continent futur et que chacun est en mesure d'accompagner une toujours plus belle Alice au pays des merveilles¹⁵.

Impossible ne pas entendre ici des échos du *Manifeste* de 1924, où l'enfant et le fou seuls gardent la liberté de l'imagination. «Chaque matin, les enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais». L'importance suprême de l'imagination — qui seule donne l'idée du possible — tout autant que l'importance du rêve trouvent leur justification dans les idées de Freud.

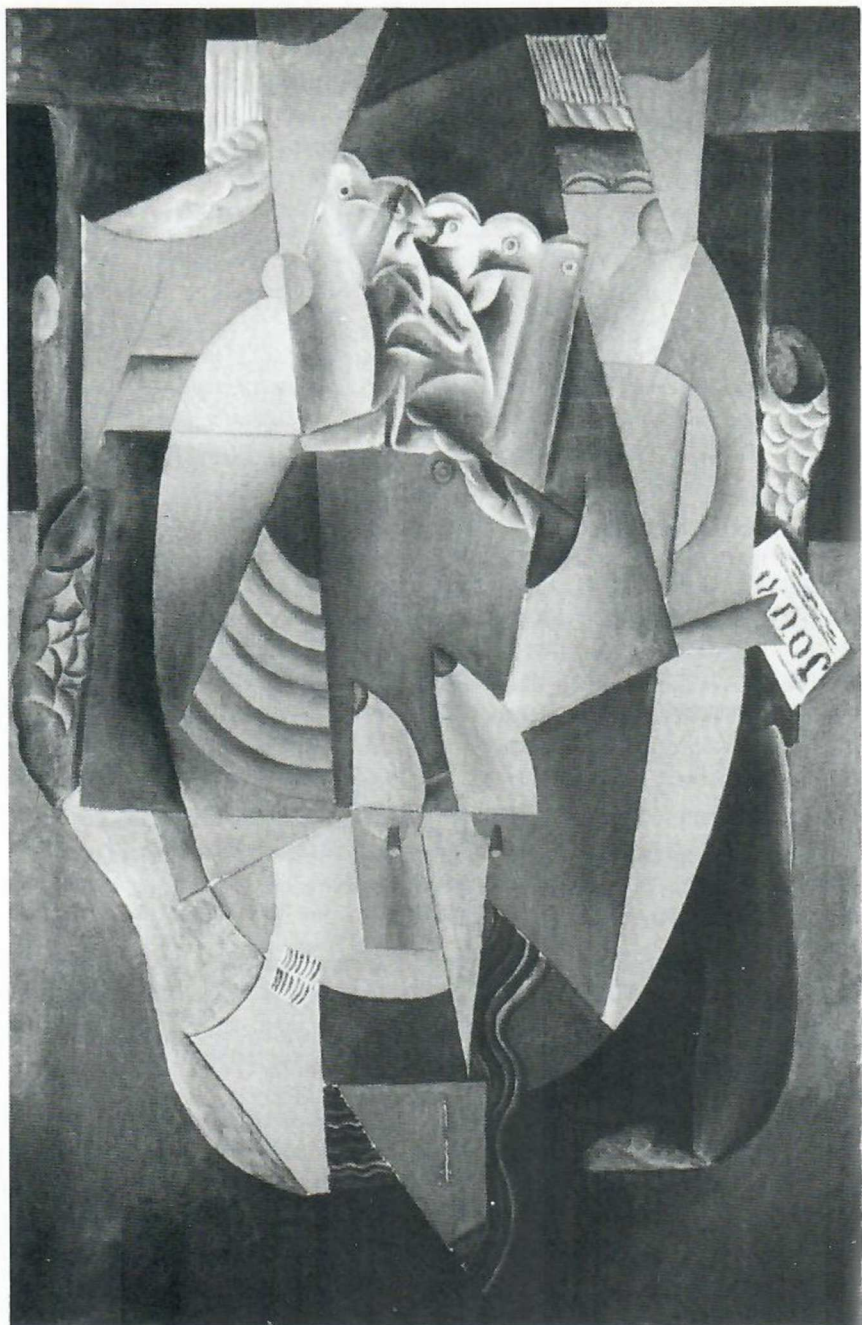
Par «évasion», Breton entend «un véritable *isolant* grâce auquel cet esprit, se trouvant idéalement abstrait de tout, commence à s'éprendre de sa vie propre où l'atteint et le désirable ne s'excluent plus...». Il entend aussi par là que Picasso élude les pièges du *métier*:

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! (SP, p. 6).

«Évasion» peut être entendu dans le même sens que ce qu'il désigne quelques mois plus tôt, en septembre 1924, dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, par le souci de mettre en circulation dans le monde «réel» des objets conçus dans les rêves, afin de «jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses de 'raison'»¹⁶. C'est là une des questions primaires du commencement du surréalisme, comme Aragon aussi l'a commenté dans *Une vague de rêves*: le réel «n'est qu'un rapport comme un autre, que l'essence des choses n'est aucunement liée à leur réalité, qu'il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le

15. SP, p. 5-6.

16. André Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité», *Point du jour*, Paris, 1970.



Pablo Picasso, *Femme en chemise (ou) Femme aux seins dorés*, 1913.

rêves»¹⁷. Un peu plus tard Breton se rendit compte des dangers de cet appel trop simple au fantastique. Comme Dalí avait parlé de son côté de «systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité»¹⁸, il ajouta qu'il voulait dire de son côté «réalité immédiate».

Breton reconnaissait dans les collages de Max Ernst certaines qualités qu'il trouve aussi dans le cubisme: c'est par exemple, l'image poétique.

Les poètes parlaient bien d'une contrée qu'ils avaient découverte, ou le plus naturellement du monde leur était apparu «un salon au fond d'un lac», mais d'était là pour nous une image virtuelle. Par quel miracle cet homme [Picasso] [...] se trouva-t-il en possession de ce qu'il fallait pour donner corps à ce qui était resté jusqu'à lui du domaine de la plus haute fantaisie?»¹⁹

Les jeux métaphoriques remplissent les papiers collés et collages: *Tête d'étudiant*, par exemple, dont la forme noire signifie en même temps oreille, figure, guitare, pendant que les deux points ne peuvent que représenter des yeux. Il me semble qu'on pourrait chercher et trouver dans les œuvres cubistes des équivalents aux

types innombrables d'images surréalistes, [depuis] celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé [jusqu'à] celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dernière, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire...»²⁰.

Breton termine sa discussion avec la *Femme en chemise*, la nature morte «où l'inscription «VIVE LA» éclate sur un vase blanc, au-dessus de deux drapeaux tricolores croisés», et les dessins pour le ballet *Mercury*. Ils lui font penser au théâtre de l'enfance. «Enfants nous avions des jouets qui aujourd'hui nous feraient pleurer de pitié et de rage [...] Picasso, créateur de jouets tragiques à l'intention des adultes...» Implicites, ici, les références à Freud, et aussi à Baudelaire.

Dans *La Morale du joujou*, Baudelaire décrit le joujou de l'enfant comme barbare, primitif; c'est une image construite, aussi approximativement que possible, avec des éléments aussi simples, aussi peu coûteux

17. Louis Aragon, «Une vague de rêves», *Commerce*, Paris, automne 1924.

18. Salvador Dalí, «L'Ane pourri», *Le SARDL*, n° 1, [juillet 1930], p. 9.

19. *JP*, p. 5.

20. *Manifeste du surréalisme*, Paris, 1924, dans *Œ. C.* p. 338-339.

que possible, «le cheval et son chevalier en trois morceaux, quatre chevilles pour les jambes, la queue du cheval formant un sifflet»²¹.

Le monde de l'enfant, irrationnel et poétique, le fait entrer de plain pied dans les processus de l'art et de l'imagination. L'imagination n'a pas moins de réalité que le monde qu'on dit vulgairement réel. Mais pour l'adulte, l'art dont les jouets sont la promesse n'aura jamais «les mêmes chaleurs, les mêmes enthousiasmes, la même croyance». C'est la tragédie de l'homme. D'autres artistes dans l'orbite surréaliste ont mis en évidence des références semblables — Joseph Cornell, par exemple, créait ce qu'il appelait des «jeux oubliés», mais si nostalgiques et charmants qu'ils soient, ils perdent peut-être dans la littéralité de leurs allusions aux jouets la violence de Picasso. Et c'est cette violence tragique qui détenait selon Breton la promesse révolutionnaire.

* *
*

Je veux conclure en comparant assez brièvement les valeurs distinctes données par Breton et par les théoriciens cubistes et «post-cubistes» au terme de «lyrisme». Chez Kahnweiler, le lyrisme fournit la résolution du conflit entre la représentation et la structure. Le lyrique, c'est la joie devant la beauté des choses, en dehors du narratif, du dramatique, de l'épopée, qui permet à la beauté formelle des choses de se marier avec la beauté formelle de la structure de la peinture. Apollinaire, qui annonçait en 1917/18 une nouvelle esthétique rendue un peu ambiguë (équivoque) par un esprit dadaïste, déjà, écrivant sur Jarry après sa mort en 1907, décrivait comment le lyrisme, par l'intervention de l'humour, pouvait devenir la satire.

Le lyrisme était un des termes-clés du discours esthétique de «l'esprit nouveau». Un texte intéressant de Paul Dermée, «Découverte du lyrisme», publié dans *L'Esprit nouveau*, n° 1, 1920, rapproche le surréalisme d'un lyrisme qu'il caractérise comme l'opposé de l'intelligence. Dermée rassemble autour du terme «flux lyrique» plusieurs notions puisées dans Bergson, Janet, Ribot et Freud. Il prête surtout à Janet le processus d'activité que celui-ci appelle *l'automatisme psychologique*, mais il insiste sur le fait que l'emploi de ce mot doit être limité à celui de «mécanique» — par exemple, un acte conscient répété: «L'automatisme de cet acte peut, d'autre part, s'exercer au service des tendances au cours d'états inconscients (sommeil, hypnose, etc.)». Breton, dans «Pour Dada», publié dans *La NRF*, 1er août 1920, rapproche le mot «surréaliste» de la création spontanée des images. Plus tard, dans le *Manifeste*, il rappelle les mots de Reverdy parlant de l'image, laquelle naît du

21. Charles Baudelaire, «La Morale du joujou», *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853, *Curiosité Esthétiques*, Garnier, Paris, 1962.

rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. «Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte...» Pour Breton, une telle image ne pouvait naître consciemment, et il y allait du rêve ou de l'automatisme pour la gagner. Pour Dermée, le *Surréalisme* devait être «l'expression lyrique pure»:

Pas d'idées.

Pas de logique apparente.

*Pas d'images réalisables par la plastique*²².

Tout à fait à l'opposé, pour Breton, le lyrisme qui écartait Picasso «de la catégorie des peintres dits «cubistes» [...] résidait dans la liberté avec laquelle il transcendait ce nouveau mode de représentation», et dans le caractère irrationnel et poétique de ses images:

*[...] la rigide charpente du cubisme dit «analytique» est apparue secouée de grands vents et hantée. De cette époque, à mes yeux la plus fascinante de son œuvre, le pouvoir d'incantation n'est pas près de décroître. La figuration, en ce qu'elle pouvait de caduc, même s'il ne s'agissait que de la renouveler, s'est trouvée là bouleversée, révolutionnée de fond en comble. Opération titanesque, à coup sûr*²³.

Dawn Ades
Université d'Essex

²² Paul Dermée, «Découverte du lyrisme», *L'Esprit nouveau*, n° 1, Paris, 1920.

²³ «Pablo Picasso», 1961, dans *Le Surréalisme et la peinture*, p. 117.