

DOMINIQUE COMBE

Rhétorique de la peinture

Une esthétique romantique

Le discours critique de Breton sur la peinture se fonde sur des catégories qui perpétuent largement la pensée romantique, qui lui a été léguée par Nerval mais aussi par Baudelaire, recueillant lui-même l'héritage de Coleridge via Edgar Poe et, plus largement, le symbolisme. Répondant à une question d'André Parinaud, Breton inscrit les recherches surréalistes dans la filiation du romantisme allemand et anglais, en particulier:

Il s'agit de la reprise systématique d'une quête que le XIXe siècle a fait passer par delà toutes les autres préoccupations dites poétiques à partir de Novalis et de Hölderlin pour l'Allemagne, de Blake et de Coleridge pour l'Angleterre, de Nerval et de Baudelaire pour la France et qui devait prendre un caractère véritablement sommatoire peut-être avec Mallarmé, à coup sûr avec Lautréamont et Rimbaud.¹

Au-delà des références explicites à la littérature romantique, Breton semble si imprégné de sa problématique, de sa «vision du monde» que celle-ci innerve ses essais sur l'art (comme d'ailleurs l'ensemble de son œuvre). Aussi peut-on chercher à lire dans les textes fondateurs des années 1924-1935 — *Le Surréalisme et la peinture*, bien sûr, mais aussi *Les Pas perdus*, les *Manifestes*, *Point du jour*, *L'Amour fou* — les grandes lignes d'une «esthétique» romantique.

Le lyrisme

Breton remercie Duchamp de nous avoir «délivré(s) de cette conception du *lyrisme-chantage* à l'expression toute faite»². Pourtant, dans le développement que Breton consacre à Max Ernst dans *Le Surréalisme et*

1. *Entretiens*, 1913-1952, Gallimard, 1952, p. 78.

2. «Les Pas perdus», dans *Œuvres complètes*, Tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, p. 271.

la peinture, il place la peinture en général sous le signe du *lyrisme*, la rapprochant une fois de plus, ainsi qu'il faudra d'ailleurs le montrer, de la poésie (sinon de la «littérature» abhorrée). L'adolescent qui fréquente Reverdy répond à la demande d'un article sur le lyrisme, précisément, dont il résume la thèse à Aragon :

Tous les moyens d'expression lui sont bons. Confusions: de plan, de temps, de ton (...). Mille autres péchés adorables contre la langue (tu passes à une autre) la syntaxe (d'abord l'ellipse première celle du verbe) (...) le mot faible ou usé en désespoir de cause, Beau comme Lautréamont, fautes d'orthographe comme dans les lettres d'amour, rimes soudain pauvres si tu te sers couramment des rimes, les indéfinis, près du ruisseau où tout se tient. Toutes les autres façons de donner sa langue au chat, finalement les blancs comme la vie de Rimbaud après 1875³.

Or il n'est point de catégorie plus révélatrice de l'esthétique romantique, définie qu'elle est par Breton en termes d'affectivité. Le *lyrisme* s'associe à la beauté comme critère du jugement esthétique — ou encore, la beauté, telle qu'elle est envisagée dans la célèbre définition de *L'Amour fou*, ne peut être pensée que par le lyrisme — :

Le lyrisme, par quoi se recommande toute œuvre que nous admirons, n'est pas, dans sa nature, une propriété indéfinissable et, si la critique évite de pousser jusqu'à lui ses petites investigations coutumières, ce n'est pas crainte de profaner ce qui nous va droit au cœur: c'est pure et simple insuffisance, naturellement. (p. 23)

Apparemment, Breton se démarque de la rhétorique classique qui, traditionnellement, chez le Père Bouhours⁴ comme chez Boileau⁵, par exemple, définissait le beau dans la poésie comme un «je ne sais quoi» ineffable. Il n'empêche que nous ne trouvons pas d'autre «définition» ici du lyrisme que «ce qui nous va droit au cœur». Et c'est précisément cette expression si banale, complètement lexicalisée, qu'il faut prendre en considération afin de lui redonner sens et de la «raviver». Car la poétique surréaliste, à bien des égards, est marquée par un retour au sens primitif des catégories de l'esthétique romantique, dans laquelle le «cœur» s'oppose précisément à la «raison», à l'«intelligence» comme critère de l'expérience esthétique. Dans *Point du jour*, Breton reconnaît que «ce n'est pas la moindre gloire des romantiques que d'avoir pris conscience du fait que les vraies possibilités du génie artistique gisent seulement dans les ombres du cœur» (p. 132-133). Breton approfondit la

3. Cité par H. Béhar dans *André Breton le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 62.

4. Le cinquième des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) du Père Bouhours s'intitule précisément le «Je ne sais quoi».

5. «Que si on me demande ce que c'est que cet agrément et ce sel, je répondrai que c'est un je ne sais quoi, qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire.» (Boileau, Préface à *L'Art poétique* (1674), Nouveaux classiques Larousse, p. 33).

notion de «lyrisme» dans «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme», à propos du cubisme :

*[...] selon une conception psychologique moderne, la forme primitive d'un tout quelconque est un sentiment. Le sentiment qui l'emporte, qui vraiment fait éclater ici l'enveloppe rugueuse — je ne parle que des œuvres de premier ordre — et, en raison même de la résistance vaincue, par-delà toutes les vues systématiques, prescrit aux générations artistiques suivantes l'amour sans mesure de la liberté*⁶.

Mais c'est dans les *Entretiens* que la définition est la plus élaborée :

J'entends à ce moment, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée. Je me persuade que ce dépassement, pour être obtenu, ne peut résulter que d'un afflux émotionnel considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour... (p. 43).

Émotion

Le lyrisme apparaît ainsi comme l'expression de l'affectivité, de cette «émotion unique», éprouvée devant les tableaux de Picasso, par exemple («Picasso dans son élément») ou les collages de Max Ernst, «émotion, d'une qualité inédite»⁷. À cet égard, Breton retrouve l'ancien partage rhétorique qui assigne à la poésie lyrique le «sentiment» pour objet, alors que la poésie épique concerne seulement les «actions»⁸. Mais en identifiant le lyrisme tout entier au domaine affectif, et par là en lui assimilant l'art en général, Breton transcende le système de la rhétorique des genres pour identifier la création au lyrisme. Et c'est bien là justement une problématique romantique, telle que Breton a pu la trouver résumée dans l'*Esthétique* de Hegel, dont la IV^e partie est consacrée à la poésie, et tout particulièrement à la poésie lyrique, associée à la subjectivité romantique.

Intensité

L'émotion véhiculée par le lyrisme se caractérise par son intensité, que signifie encore la célèbre définition de la «beauté convulsive» dans *L'Amour fou*, «explosante-fixe», et l'expression même d'«élan lyrique» utilisée à propos du cubisme⁹. Et c'est bien l'exaspération du sentiment qui distingue le lyrisme surréaliste de sa définition classique et le rattache au Romantisme mais aussi à la littérature «frénétique» — au roman noir «gothique», par exemple, si prisé de Breton —, à travers le

6. SP, p. 56-57.

7. SP, p. 64.

8. Voir par exemple: Abbé Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1747.

9. SP, p. 56.

thème de la «passion». Car si l'émotion esthétique décrite dans *L'Amour fou*, au dire même de Breton, est de nature érotique («spasmodique»), c'est parce qu'elle fait intervenir la «passion», c'est-à-dire le sentiment élevé à l'absolu, porté à son intensité maximale, selon des images empruntées à la physique dont Julien Gracq a souligné la fréquence chez Breton: l'expérience esthétique est aussi «amour fou». La thématique du haut degré participe alors pleinement de la définition de l'activité artistique telle que Breton la propose dans sa conférence de Prague en 1935:

*Ce n'est une révélation pour personne de découvrir que tout grand poète ou artiste est un homme d'une sensibilité exceptionnelle et, dans la recherche des circonstances biographiques par lesquelles il a passé, recherche poussée souvent plus loin que de raison, le public a continué de lui prêter des réactions d'une violence proportionnée à son génie.*¹⁰

Breton, méditant sur les peintres de sa jeunesse, en 1952, retrouve tout naturellement le sens étymologique de «lyrisme» (qui n'est pas sans rappeler le portrait que Ponge dresse de Malherbe¹¹: «Je me ravive, la pensée de mes premières rencontres avec lui, le grand émoi intérieur de Braque, une corde de lyre tendue à se rompre dans les bois»¹², ce qui est sans doute la meilleure image de la tension lyrique, de cette «extrême tension» évoquée à propos de la pensée de Picasso («Picasso dans son élément»). À propos de l'écriture automatique, Breton n'hésite pas à la rapprocher du tir à l'arc comme exercice spirituel dans le Zen¹³. Là encore, ces images ont la même portée que celle de la «beauté convulsive», «explosante-fixe», qui renvoie aussi bien à la tension extrême, et par là à l'intensité. Un des maîtres-mots du discours critique de Breton est encore l'«exaltation particulière»¹⁴ que fait naître le sentiment lyrique:

*Mystification à part, nul de ceux qui ont vécu passagèrement pour autre chose que pour la vie, la vie admise, et qui ont éprouvé l'exaltation dont ce sentiment s'accompagne, ne peut ensuite y renoncer aisément*¹⁵.

10. *Position politique du surréalisme*, Pauvert, 1971, p. 6.

11. Ponge n'écrit-il pas: «Breton pourrait dire, à mon sens, que Malherbe est «surréaliste de la raison». En effet, il pousse la raison à un point...!» (*Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, p. 142)? Et Ponge de faire des variations musicales sur ce mot, qui renvoie, comme chez Breton, à l'image primitive du lyrisme: «Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême.» (*ibid.*, p. 97).

12. *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 19.

13. *Ibid.*, p. 206.

14. *AF*, Gallimard, coll. Folio, 1980, p. 15.

15. *SP*, p. 17.

Expression

Comme chez Hegel, l'art est essentiellement «expression» — voire «expressivité», selon une corrélation étroite entre le sentiment et l'expression de la subjectivité. Ainsi que Breton le reconnaît dans la conférence de Prague, il y a deux conditions à la création — l'émotion, dont on vient en somme de dessiner le champ notionnel, et son expression:

*Il est bien entendu que la poésie et l'art véritables sont fonctions de deux données essentielles, qu'ils mettent en œuvre chez l'homme deux moyens tout particuliers qui sont la puissance d'émotion et le don d'expression*¹⁶.

Aussi la peinture de Miró est-elle célébrée (de manière un peu ambiguë, il est vrai) parce qu'elle «ne demande au réel que le *surexpressif*, l'expressif au sens le plus enfantin», et «ne combine rien au-delà de cet expressif»¹⁷. Ce qu'il s'agit certes d'ex-primer par l'art, c'est l'intimité du Moi lyrique, dans la plus pure tradition romantique; mais Breton assigne aussi une dimension objective à l'expression, qui vise également le monde. L'«expression» s'oppose alors à l'«imitation»: «La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer», affirme-t-il après Balzac, dont il cite *Le Chef d'œuvre inconnu*. Et cette «expression» est même triple, dans la mesure où elle concerne aussi le langage: «Le langage ne sert pas seulement à l'homme à exprimer quelque chose, mais aussi à s'exprimer lui-même» (p. 52): expression de la subjectivité, du monde et du langage — telle est la triple fonction du lyrisme. Sans doute Breton est-il influencé par la philosophie, alors dominante en Europe, de Benedetto Croce qui, perpétuant l'héritage hégélien, proposait une véritable «science de l'expression» sur le postulat que l'«intuition» est déjà en soi «expression»¹⁸. Le lyrisme de Breton est entièrement gouverné par cette conception «expressionniste» du langage.

La conscience du monde

L'intérieur et l'extérieur

Une telle conception «expressionniste» conduit Breton à envisager l'art comme une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur: le lyrisme est l'ex-pression c'est-à-dire l'extériorisation du fond caché des affects primordiaux occultés par la logique rationnelle. Dans l'ouvrage sur l'art magique publié en 1957, Breton cite une déclaration capitale du peintre romantique allemand Caspar-David Friedrich:

16. *Op. cit.*, p. 6.

17. *SP*, p. 39-40.

18. Cf. *L'Esthétique comme science de l'expression*, 1902.

*Clos ton œil physique, afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit, afin que son action s'exerce en retour sur d'autres êtres de l'extérieur vers l'intérieur.*¹⁹

Breton va même jusqu'à qualifier le «génie» de Picasso, qui dépasse les «limites assignées à l'expression», de faculté d'«excrétion», développant une image scatologique de l'œuvre d'art à la fin de «Picasso dans son élément»:

*Tout en s'assurant de sa sécheresse, il m'expliqua que le sujet de cette toile devait être un excrément, comme cela apparaîtrait du reste quand il aurait disposé les mouches. Il déplorait seulement d'avoir dû suppléer par la couleur au manque d'un véritable excrément séché et très précisément d'un de ceux, inimitable, qu'il arrive de remarquer dans la campagne à l'époque où les enfants croquent les cerises sans prendre la peine de rejeter les noyaux. Le goût électif pour ces noyaux à cette place me parut, je dois dire, témoigner le plus objectivement du monde de l'intérêt très spécial qui mérite d'être porté à ce rapport de l'inassimilé à l'assimilé, dont la variation dans le sens du profit de l'homme peut passer pour le mobile essentiel de la création artistique.*²⁰

Cette image de l'«excrétion» qui se substitue à l'«expression» apparente évidemment l'art au narcissisme primaire de l'érotisme anal. Et c'est en elle que réside, selon Breton, le «mobile essentiel de la création artistique». L'écriture automatique, qui n'est autre que cette «excrétion» de l'«inconscient», participe pleinement d'un tel lyrisme: ne consiste-t-elle pas, précisément, à «exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée»²¹.

Le lyrisme est «création», au sens le plus fort de ce terme, là encore «ravivé», affranchi du lieu commun pour autant qu'il détache l'œuvre des contraintes du monde extérieur au profit de ce qu'il appelle un «modèle intérieur» — sans doute la notion la plus forte, la plus novatrice du *Surréalisme et la peinture*:

Indépendamment des causes de dégoût qui restent extérieures à l'art, le point terriblement névralgique est qu'aux yeux de l'artiste, le monde extérieur est tout à coup devenu désert, que l'objet extérieur, frappé de discrédit, taxé d'inanité dans son apparition traditionnelle, s'est brusquement évanoui [...] Le modèle ancien, pris dans le monde extérieur, n'est plus, ne peut plus être. Celui qui va lui succéder, pris dans le monde intérieur, n'est pas encore découvert (p. 60).

Bien plus, c'est contre l'extérieur que l'œuvre d'art doit se poser (et c'est en ce sens qu'il y a une dialectique). Breton applique ce schéma

19. Cité par José Pierre dans *André Breton et la peinture*, l'Âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 23.

20. *SP*, p. 113-114.

21. «Manifeste», dans *Œ. C.*, p. 328.

dialectique à la peinture de Picasso, invoquant l'«impérieux besoin humain de former *contre* les choses extérieures d'autres choses extérieures, dans lesquelles toute la résistance de l'être intérieur soit à la fois abdiquée et incluse»:

*Picasso n'est, à mes yeux, si grand que parce qu'il s'est trouvé ainsi constamment en état de défense à l'égard de ces choses extérieures, y compris de celles qu'il avait tirées de lui-même, qu'il ne les a jamais tenues, entre lui-même et le monde, que pour des moments de l'intercession.*²²

C'est non seulement le thème dialectique qui relève d'une logique hégélienne, mais aussi et surtout celui d'une opposition entre l'intériorité de la conscience de l'artiste et l'extériorité de la nature. Le primat accordé à l'intérieur sur l'extérieur, la «main négativiste», pour reprendre cette belle expression de l'«Introduction au discours sur le peu de réalité», portée sur le monde «objectif», est la marque même de la conscience romantique hantée par le désir d'«assimiler» le réel.

Breton reprend d'ailleurs la problématique romantique qui refuse de soumettre l'art aux contraintes objectives du monde extérieur, accordant la primauté ontologique à la conscience. Car le débat entre les pouvoirs de l'imagination créatrice et la fidélité mimétique à la perception, sur lequel s'ouvre *Le Surréalisme et la peinture*, relève encore de cette dialectique romantique entre l'intérieur et l'extérieur, entre la conscience et le monde:

L'erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu'il pouvait y être pris. Certes, la sensibilité humaine peut conférer à l'objet d'apparence la plus vulgaire une distinction tout à fait imprévue; il n'en est pas moins vrai que c'est faire un piètre usage du pouvoir magique de figuration dont certains possèdent l'agrément que de le faire servir à la conservation et au renforcement de ce qui existerait sans eux. Il y a là une abdication inexcusable. 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 encore à un pareil sacrifice. 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 à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas. (p. 4)

Parmi les essais où Breton fait référence à la philosophie du Romantisme allemand l'«Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim», reprise dans *Point du jour*, est sans doute un des plus riches. Outre Arnim, Breton cite Novalis, ainsi que les commentaires de Spenlé dans l'important essai sur «l'idéalisme romantique en Allemagne», Lichtenberg, Hoffmann, Schelling et, surtout, Fichte. La théorie fichtéenne du Moi,

22. «Picasso dans son élément», *SP*, p. 108-109.

son idéalisme subjectif joue pour Breton le rôle d'un antidote aux spéculations mystiques de Schelling. Arnim, Fichte puis Hegel sont ainsi réunis par une commune relation dialectique au monde. C'est très largement à Fichte (même s'il invoque Arnim) que Breton doit le primat ontologique accordé à la subjectivité, il parle de la «grande lumière subjective qui inonde les toiles de Tanguy»²³, à l'«intérieurité» sur le monde objectif, qui est en somme dissous par la négativité du Moi, si bien que, comme l'affirme péremptoirement Breton à propos de Max Ernst dans *Le Surréalisme et la peinture*, «il n'y a pas de réalité dans la peinture. Des images virtuelles, corroborées ou non par des objets visuels, s'effacent plus ou moins sous notre regard» (p. 28). La réflexion surréaliste sur les rapports entre le sujet et l'objet, qu'on retrouve bien évidemment dans *Le Surréalisme et la peinture*, s'inscrit tout à fait dans la problématique fichtéenne. La confusion volontaire du réel et de l'imaginaire — «Rien de ce qui nous entoure ne nous est objet, tout nous est sujet», déclare Breton à propos de Masson²⁴ — est prônée à partir de la pensée de Fichte:

*Je ferai remarquer que cette manière de concevoir le monde extérieur, tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalent pratiquement à le nier, ouvre un champ très large aux possibilités d'«extériorisation» en même temps qu'elle invite l'esprit à procéder à la décomposition du mouvement qui le porte à cette extériorisation même. J'entends que l'Objet, conçu comme résultante d'une série d'efforts qui le dégagent progressivement de l'inexistence pour le porter à l'existence, et vice versa, ne connaît de fait aucune stabilité entre le réel et l'imaginaire*²⁵.

En guise de commentaire, de justification à cette indistinction entre le réel et l'imaginaire, Breton évoque le rêve et la voyance comme conditions de la création artistique:

*Enfin, la création artistique, par les rapports étroits qu'elle entretient avec la création subconsciente du sommeil et du rêve, n'est pas et, il faut bien le dire, ne sera jamais pour permettre entre ces deux solutions, la solution réelle et la solution imaginaire, une totale discrimination*²⁶.

Breton fait alors d'Arnim — c'est-à-dire de Fichte et du Romantisme allemand dans son ensemble — le premier théoricien de la voyance rimbaldienne. Les hommages rendus à Aloysius Bertrand dans *Les Pas perdus*, à Petrus Borel dans un article non recueilli, publié dans *Les Nouvelles littéraires* en 1923²⁷, et surtout dans la conférence de Barcelone

23. *SP*, p. 46.

24. *SP*, p. 35.

25. *Point du jour*, coll. «Idées» Gallimard, 1977, p. 128.

26. *Ibid.*, p. 129.

27. Repris dans les *Œ. C.* par M. Bonnet dans «Alentours II», p. 451.

en 1922, «Caractères de l'évolution moderne», qui fait de Bertrand, via Baudelaire et Rimbaud, comme de Nerval, via Mallarmé et Apollinaire, les précurseurs de la poésie moderne, suffiraient à confirmer l'importance décisive du Romantisme dans la constitution de l'esthétique de Breton.

Esthétique et rhétorique

Imitation et création

Mais ce débat doit être aussi repensé selon l'opposition entre une esthétique romantique de la création et une poétique classique de l'imitation fondée sur la *mimésis* aristotélicienne telle qu'Horace l'a traduite et interprétée, non sans la réduire, voire la déformer. Car outre le couple antithétique de l'extérieur et de l'intérieur, c'est la notion de «modèle» qui est impliquée chez Breton: le monde extérieur est récusé comme «modèle», comme objet de l'«imitation», terme central des essais de Breton sur les peintres dans les années 1925-1935. Ainsi, l'article sur Max Ernst dans *Les Pas perdus*, arguant de l'invention de la photographie, demande de «rompre avec l'imitation des aspects» (p. 245). La gloire de Picasso est d'être un peintre «pour qui le problème a cessé d'être la reproduction inconditionnelle de l'image colorée — le peintre à l'image du perroquet»²⁸. L'«Introduction au discours sur le peu de réalité», qui pose encore le problème de la relation de la conscience au monde en des termes éminemment hégéliens, aboutit à la mise en question de l'idée de modèle, à propos, cette fois, de la littérature: «Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs»²⁹. On connaît, dans le *Manifeste*, la célèbre condamnation de la description et du «réalisme», qui participe du même refus de la représentation ou de la figuration comme soumission de la conscience à l'extériorité. Et en 1952, Breton résumera les débuts du surréalisme par un tel refus de la représentation:

*Le surréalisme est parti, en peinture, de la conviction que l'apparition de certains facteurs entièrement nouveaux dans la vie psychique (dus à la psychanalyse, à la Gestalttheorie, au relativisme) et aussi le perfectionnement de certaines techniques modernes (photographie, cinéma) rendaient caduque l'ambition de reproduire ce qui tombe sous la vue, quand bien même l'artiste l'interpréterait selon son intelligence et sa sensibilité propres, aussi bien qu'en fonction des courants qui mènent son époque...*³⁰

28. SP, p. 103.

29. PJ, p. 23.

30. *Perspective cavalière*, p. 10.

C'est encore dans la lignée de l'opposition entre une «esthétique» et une «poétique» (qui est aussi une «rhétorique»), débattue à la fin du XVIII^e siècle, aux origines du romantisme, et en particulier en Angleterre, qu'il faut situer un tel déni de la «reproduction», de la «représentation», de l'«imitation» ou de la «description» — tous termes qui fonctionnent chez Breton comme de quasi-synonymes. Contre le critère aristotélicien de la *mimésis*, légué à la poétique classique à travers l'*imitatio* par l'*Épître aux Pisons* d'Horace, les romantiques — allemands d'abord, puis anglais, et français enfin — imposent la métaphore biblique de la *création*. À l'image du miroir se substitue celle de la lampe, ainsi que le montre M. H. Abrams dans son essai sur le romantisme, *The Mirror and the lamp*³¹. Il s'agit là, sans exagération, d'une véritable révolution dans la conception de l'art après des siècles d'une poétique qui, selon le titre de l'ouvrage célèbre de l'Abbé Batteux, en 1747, «réduisait les Beaux-arts à un même principe, l'imitation». Et cette révolution correspond à l'apparition d'une «esthétique» qui tend à supplanter l'ancienne rhétorique dès la fin du XVIII^e siècle. Et Breton participe encore d'un tel courant de pensée, qui propose dans *Le Surréalisme et la peinture* un véritable manifeste en faveur de l'«esthétique» pure en évoquant cet «art sans modèle» qui, selon les *Pas perdus*, permet à Picabia d'«atteindre au degré le plus élevé de l'échelle de la création» (p. 283).

Le qualificatif «pur» revient d'ailleurs avec une fréquence surprenante dans les essais esthétiques, pour qui vouait aux gémonies l'«abbé Brémond de misère et d'horreur» (p. 13), théoricien précisément de la «poésie pure» avec Valéry et après Mallarmé, dont décidément Breton ne se détache jamais : «modèle purement intérieur» (p. 4), «imagination pure» (p. 35, 41), «formes pures» (p. 44), etc. Cette pensée essentialiste est encore tributaire de l'idéalisme néo-platonicien légué à Baudelaire, puis à Mallarmé par E. Poe.

Refus de la rhétorique ?

Cette «esthétique» romantique, il est devenu banal de le rappeler, met donc en question la rhétorique. Breton lui-même, sans employer le mot de «rhétorique», disqualifie celle-ci en y condamnant les «recettes» :

*C'était le lyrisme. Quelque chose de dressable et que d'aucuns disaient même avoir dressé. Des recettes, variant selon le mode d'expression auquel on se proposait de faire appel, glissaient de tiroir à tiroir dans l'affreuse cuisine, comme des oiseaux qui épient le garde-manger. Il subsiste de cette époque, sous forme de conseils pratiques et irritants, mille et un moyens d'accommoder au goût le plus élevé du jour...*³²

31. *The Mirror and the lamp, Romantic theory and the critical tradition*, New York, The Norton Library, 1958.

32. *SP*, p. 24.

On retrouve là, bien entendu, la critique romantique des règles, devenue aujourd'hui un véritable poncif (ainsi que le montre Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*): «Aucune règle n'existe, les exemples ne viennent qu'au secours de règles en peine d'exister» (p. 35). Évoquant l'ascendant de Lautréamont sur l'art moderne, Breton rappelle le «Tout est permis» de Nietzsche et que «la meilleure règle applicable à l'esprit, c'était encore la débauche»³³.

L'invention contre la disposition

Pourtant, il n'est pas si évident que la rhétorique soit effectivement évacuée. Si l'on considère les critiques allemands ou anglais, à cet égard plus intéressants que les français, les catégories rhétoriques subsistent, même si leur fonction et leur sens paraissent s'infléchir. Tandis que, parmi les «parties» de la rhétorique — *inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria* —, l'*elocutio*, à travers la théorie des figures, revêtait une importance sans cesse plus grande au fil de l'histoire, le romantisme a su redonner la primauté à la «topique» de l'*inventio*, qui était la base de la rhétorique cicéronienne. Bien plus que de supprimer la rhétorique, il s'agit de déplacer les éléments qui la constituent, de transformer le système, c'est-à-dire en somme d'édifier une nouvelle rhétorique. Cette revalorisation de l'*inventio*, dont le sens a lui aussi changé, se fait contre la *dispositio*, dont le souci logique est jugé sclérosant. Ce primat de l'*inventio* contre la *dispositio* se retrouve directement chez Breton, qui récuse le prix accordé à l'harmonie dans la «composition»:

*Le mot harmonie est absolument dénué de signification, et ne témoigne que du désir d'exprimer après coup, de manière tout à fait insuffisante, que nous éprouvons seulement des émotions raisonnables, ce qui importe peu. De là la prédilection longtemps marquée pour les formes fixes en matière littéraire, de là le dogme de la «composition» en peinture*³⁴.

L'idée d'automatisme est en soi le recours le plus radical contre l'organisation du discours ou de la peinture, et permet de se libérer de la tyrannie de la «composition», mais aussi d'affranchir l'invention des «lieux communs» de la topique littéraire ou artistique «où rien, ni le sujet, ni la manière de le traiter, n'est laissé facultatif», de sorte que Breton «passe comme un fou dans les salles glissantes des musées»³⁵. De la même manière, l'intervention du hasard dans les collages de Max Ernst défie les lois de la composition, en l'absence, dit Breton, de «dessein préconçu» (p. 26), «sans intention préconçue» (p. 68), et contre un «ordre conventionnel» (p. 29) qui est celui de la *dispositio*. Il est significatif que *Le Surréalisme et la peinture* s'achève sur un éloge de

33. «Les Pas perdus», Œ. C., p. 301.

34. *Ibid.*, p. 282.

35. *SP*, p. 3.

l'invention, même si c'est sous la forme d'une dénégation: «Il ne faudrait pourtant pas nous prendre pour des fanatiques de l'invention» (p. 48), reprenant le thème initial de l'«Introduction au discours sur le peu de réalité»: «L'invention, la découverte humaine, cette faculté qui, dans le temps, nous est si parcimonieusement accordée de connaître, de posséder ce dont on ne se faisait aucune idée avant nous, est faite pour nous jeter dans une immense perplexité»³⁶. Plus généralement, le propre de l'évolution de l'art moderne, c'est que le «génie de l'invention» «est en train de rompre ses chaînes» et «s'apprête à porter de plusieurs côtés ses doux ravages» (p. 293).

Il n'empêche que ce privilège accordé à l'invention s'inscrit parfaitement dans la rhétorique, paradoxalement grâce aux concepts d'«imagination», d'«inspiration» propres au Romantisme. C'est d'ailleurs le Romantisme français qui a, de manière réductrice, opposé la «création» à la rhétorique, qui dans la poésie néo-platonicienne de la Renaissance, par exemple, s'exaltaient mutuellement à travers une pensée de l'«invention», précisément. Or l'imagination est la faculté «intérieure» par excellence, qui affranchit l'esprit du «modèle extérieur» du monde. La création est œuvre de l'imagination contre la perception à laquelle est encore soumise l'imitation.

L'imagination

C'est par la valorisation extrême de l'imagination comme faculté créatrice que Breton se montre le plus fidèle héritier de la pensée romantique. Nul doute que cet héritage lui ait été transmis par Baudelaire, qui exalte la «reine des facultés» à la suite d'Edgar Poe, qui avait lui-même diffusé les thèses de Coleridge — notamment sur la différence entre «fancy» et «imagination» — dans ses *Marginalia*, et en particulier dans *The Poetic principle*, cité par Baudelaire dans ses notices sur Poe. Certes, il n'est vraiment rien d'original à ainsi faire appel au concept d'imagination pour caractériser la peinture: c'est même à certains égards un poncif. Pourtant, Breton, par la récurrence de ce terme, semble attester le sens premier qu'il retrouve dans ce mot, là encore «ravivé». La première occurrence de ce mot d'«imagination» dans *Le Surréalisme et la peinture* survient précisément dans une citation de Poe, qu'il faut rappeler:

L'imagination pure, dit Poe, choisit soit dans le Beau, soit dans le Laid, les seuls éléments qui n'ayant pas été associés encore conviennent le plus avantageusement à ses combinaisons. Le composé ainsi obtenu revêt toujours un caractère de beauté ou de sublimité proportionnel aux qualités respectives des parties mises en présence, lesquelles doivent être considérées elle-mêmes comme divisibles, c'est-à-dire comme résultant de combinaisons antérieurement réalisées. Or, par une singulière analogie

36. PJ, p. 7-8.

*entre les phénomènes chimiques naturels et ceux de la chimie de l'intelligence, il arrive souvent que la réunion des deux éléments donne naissance à un produit nouveau qui ne rappelle plus rien des qualités de tel ou tel composant, ni même d'aucun d'eux*³⁷.

À propos de Miró encore, Breton réemploie l'expression «imagination pure» empruntée à E. Poe («L'imagination pure est seule maîtresse de ce qu'au jour le jour elle s'approprie...», p.41) qui montre le crédit illimité accordé à cette faculté.

La magie

Dans la conférence de Prague, Breton évoque pour l'artiste une «violence proportionnée à son génie». Le lyrisme, émotion portée au comble de son intensité selon une véritable dialectique quantitative, s'inscrit encore dans le droit fil des «fureurs» néo-platoniciennes qui président à la conception romantique de l'inspiration. Breton utilise d'ailleurs le terme «enthousiasme» dans son sens étymologique, toujours dans la même conférence, pour peu que celui-ci, précisément, atteigne à son paroxysme: «si cette douleur est *très profonde et très haute*, cet enthousiasme *très vif*, ils seront de nature à *intensifier violemment* ce foyer dont je parlais»³⁸ — celui de l'art. C'est dire qu'à défaut de définition précise, l'essence du lyrisme paraît résider dans sa force émotive. Comme dans la célèbre théorie platonicienne des «fureurs» dans le dialogue *Ion*, la création est assimilée à un état de possession — c'est-à-dire de dépossession de soi, de transe extatique. Aussi faut-il lire littéralement la formulation de Breton selon laquelle les «états poétiques» suscités par certains vers relèvent d'un «effet magique»³⁹, de sorte que la beauté est «magique-circonstancielle», la poésie devant être rapprochée de la fureur divinatoire aussi bien que de la transe religieuse. Et innombrables sont évidemment les références à la magie dans l'œuvre de Breton, ainsi que l'a montré José Pierre dans *André Breton et la peinture*⁴⁰. L'intéressant est que le lyrisme, en peinture comme en poésie, participe pleinement du rituel de la magie. Ici doit-on rappeler à tout le moins la phrase:

*Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoires les choses qui sont et celles qui ne sont pas*⁴¹.

37. SP, p. 35.

38. Op. cit., p. 7.

39. AF, p. 14.

40. *André Breton et la peinture*, L'Age d'homme, 1987.

41. SP, p. 7.

Caractérisant l'art des peintres par la «responsabilité» d'«empêcher, dans le mode d'expression qu'ils servent, la survivance du signe à la chose signifiée»⁴², Breton définit encore un acte magique, une véritable «alchimie de la peinture» par l'identification du signe à la chose même. La peinture en général est conçue comme «pouvoir magique de figuration»⁴³. Or cette conception magique de l'art, qui devait trouver sa théorie dans l'ouvrage *L'Art magique* qui avait été commandé à Breton, doit être encore portée au crédit de l'esthétique romantique. Yves Vadé a montré récemment⁴⁴ combien les écrivains romantiques s'étaient ressourcés à la tradition occultiste pour repenser la création — du «nécromancien» Chateaubriand au «spirite» Hugo, en passant par Nerval et les «alchimistes» Rimbaud et Mallarmé. Certes, pour les surréalistes, la découverte des arts «primitifs» océaniens ou indiens a joué un rôle déterminant dans cette conception magique, mais celle-ci semblait déjà inscrite dans l'héritage reçu du Romantisme.

L'inspiration

C'est bien évidemment le concept d'«inspiration» qui assure un rôle central dans cette filiation avec le Romantisme, en faisant de l'artiste, ainsi que l'affirme Breton de Miró un «instrument»:

*J'aimerais, je ne saurais trop y insister, que Miró n'en conçût pas un orgueil délirant et ne se fiât pas à lui seul, si grands que fussent ses dons, si fidèle que lui demeurât jusqu'à ce jour l'inspiration, si originale qu'apparût sa manière, — pour réaliser entre des éléments d'apparence immuable les conditions d'un équilibre bouleversant.*⁴⁵

Et toute la réflexion sur l'automatisme, sur laquelle on ne reviendra pas ici, peut être envisagée dans cette perspective d'une «aliénation» au sens étymologique, rimbaldien («Je est un autre»). L'imagination est précisément la faculté par excellence du lyrisme car elle est «violemment déchaînée», ainsi que le dit Breton de Brauner (p. 121), et par là même paroxystique: «Les puissances de l'imagination ne sont aucunement domesticables...» (p. 76).

Dans la même perspective, l'anathème lancé contre la musique n'est pas le moindre paradoxe de l'esthétique de Breton. Car pour les romantiques la musique est précisément le premier des arts dans la mesure où il est le moins soumis à l'empire de la réalité objective. Dans l'*Esthétique* de Hegel, la musique est considérée comme l'art «romantique» par excellence, parce qu'à la fois le plus détaché de la matière et le plus «subjectif», c'est-à-dire le moins représentatif. On pourrait attendre

42. *SP*, p. 8.

43. *SP*, p. 4.

44. *L'Enchantement littéraire*, Gallimard, 1990.

45. *SP*, p. 41.

que Breton maintienne une telle précellence. Or il n'en est rien, bien au contraire, puisque rarement la musique aura été si sévèrement condamnée⁴⁶, au nom même de l'image: «En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine» (p. 2-3). Paradoxalement, Breton se montre attaché, sinon à la réalité du moins à l'image. Mais n'est-ce pas réintroduire, par le biais de l'iconicité, en somme, la référence au monde extérieur dans la mesure où la prégnance des images picturales (ou poétiques) dépend tout de même de leur puissance iconique. Or celle-ci est inséparable de la figurabilité, c'est-à-dire de l'analogie avec la réalité. C'est dire que, malgré qu'il en ait, Breton maintient le privilège du mode mimétique, même s'il ne s'agit plus de l'asservissement au «réel». Par là, son esthétique procède encore des fondements aristotéliens et horaciens qu'il récuse si violemment.

Breton, rhétoricien à son corps défendant

Ainsi que l'avait brillamment montré Jean Paulhan, le refus de la rhétorique est encore une rhétorique. Le «Terroriste» surréaliste est d'abord un «Rhétoricien». Certes, ce retournement, peut-être un peu facile, peut s'appliquer à la plupart des écrivains modernes. Mais dans le cas de Breton, le discours critique sur l'art trahit l'attachement aux catégories de l'ancienne rhétorique, qui viennent ainsi contredire l'«esthétique» pure qu'il défend en héritier du Romantisme. D'abord, comme on l'a vu, parce que le refus ne porte pas tant sur la rhétorique dans son ensemble que sur les «règles» de la *dispositio*, afin de réhabiliter les pouvoirs de l'imagination créatrice dans l'*inventio*. Du moins en théorie: le *Manifeste*, décrivant les conditions de l'écriture automatique, ne fournit-il pas à son tour un corps de doctrine, même si Breton a toujours affirmé qu'il ne s'agissait pas de «codifier» la création:

*Sans qu'il ait jamais été question pour moi de codifier les moyens d'obtention de la dictée toute personnelle et indéfiniment variable dont il s'agit, je n'ai pu éviter, en effet, en proposant d'adopter tel comportement en cette matière, de simplifier à l'extrême les conditions de l'écoute non plus que de généraliser des systèmes de reprise tout individuels en cas d'interruption du courant.*⁴⁷

doit-il concéder en 1933 dans «Le Message automatique». On peut ainsi se demander si les «secrets de l'art magique surréaliste» du *Manifeste*, au-

46. Voir le commentaire qu'Yves Bonnefoy propose de ce déni de la musique dans «Le Surréalisme et la musique», *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, 1990, p. 157-167.

47. *PJ*, p. 172.

delà de leur indéniable dimension parodique («Pour faire des discours», «Pour écrire de faux romans»), ne sont tout de même pas le signe d'une tentation de la rhétorique, comme l'attesterait d'ailleurs le style oratoire de Breton dans ses essais.

Au niveau de l'*elocutio*, cette fois, le «culte des images» — de la comparaison et de la métaphore et, plus généralement, des figures d'analogie — ressortit pleinement à une conception rhétorique de la poésie — à une «rhétorique profonde» toute baudelairienne qui est aussi une «sorcellerie évocatoire». Bien plus, en faisant de l'image le critère absolu du poétique, Breton a contribué à réintégrer la poésie dans la rhétorique, même s'il a voulu la débarrasser de sa portée référentielle.

Mais c'est surtout par l'opposition dialectique du «modèle intérieur» au «modèle extérieur» que Breton trahit des schèmes rhétoriques. Car substituer un «modèle intérieur» au «modèle extérieur» afin de faire triompher l'imagination, c'est encore perpétuer une conception mimétique de l'art. Breton pense toujours l'art selon la relation, toute platonicienne, de la copie au modèle. Et que ce modèle soit purement psychique ne change rien à la démarche. Certes, il se démarque tout de même de la tradition aristotélécienne au sens strict, pour laquelle la *mimésis* est *mimésis* d'action, ou de la tradition horacienne qui fait de la «nature» l'objet de l'*imitatio*. Pourtant, l'Abbé Batteux pouvait, à une époque où, insensiblement, l'esthétique s'imposait au détriment de la rhétorique, affirmer que la poésie lyrique relevait encore de la notion d'imitation: imitation de sentiments — c'est-à-dire d'une réalité intérieure et non plus extérieure — et non d'action, mais encore imitation. De la même manière, le lyrisme pictural ou poétique, pour Breton, reste placé sous le signe de ce «principe» de l'imitation. Autant dire que l'«esthétique» de Breton, à ce titre, est encore proche de la poétique classique d'un Boileau ou d'un Bouhours, par exemple. Dans tous les cas, un dualisme entre l'objet artistique et l'imagination est maintenu, de sorte que l'«expression» est toujours seconde — dans le temps mais aussi dans les valeurs — par rapport à l'image. Breton s'acquitte en cela de sa dette à l'égard de la pensée de Benedetto Croce qui ne parvient jamais à combler l'écart entre l'«intuition» et l'«expression». Même dans l'automatisme, «sans intention préconçue», quelque chose préexiste à la création, qu'il s'agit, en somme, d'«imiter», de retrouver selon une réminiscence toute platonicienne encore: une image onirique, une impression cœnesthésique, comme celle de cette femme consentante suscitée par la faim dans le texte de Taine cité par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*.

Le parallèle, voire l'assimilation entre la peinture et la poésie, à cet égard, représente un retour en arrière vers une poétique classique d'inspiration horacienne. Breton ne cesse de rapporter la peinture à la

«littéraire» de la peinture, comme certains s'entendaient à le dire⁴⁸. À vrai dire, l'exclamation «À quoi bon la peinture» dans *Le Surréalisme et la peinture* pourrait justifier pareille accusation, n'était son ton provocateur, polémique. Bien qu'au début du *Surréalisme et la peinture* il affirme hautement l'avance de la peinture moderne sur la poésie, Breton ne cesse de trahir la précellence, dans son esprit, de la poésie sur la peinture: l'œuvre de Chirico est rapprochée de celle de Rimbaud (p. 63), celle de Giacometti de Novalis ou de Nerval. Les expressions comparatives foisonnent: «dans l'ordre de la peinture comme de l'écriture» (p. 46), «en peinture comme en poésie» (p.70), etc. Aussi faudrait-il renverser le principe horacien pour définir l'esthétique de Breton (en cela d'ailleurs une rhétorique): *Ut poesis pictura*. À telle enseigne que l'assimilation de la peinture à un langage n'est nullement une métaphore; et Breton s'empresse d'ailleurs de rapporter ce langage à la poésie:

*Le besoin de fixer les images visuelles, ces images préexistant ou non à leur fixation, s'est extériorisé de tout temps et 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, de même que l'état actuel du langage poétique, et de le rappeler s'il est nécessaire à sa raison d'être.*⁴⁹

Breton se référait d'ailleurs volontiers à Hegel pour défendre la supériorité de la poésie, le «véritable art de l'esprit», qui «n'a pas cessé, dans l'époque moderne, à dater de sa grande émancipation romantique, d'affirmer son hégémonie sur les autres arts, de les pénétrer profondément, de s'y réserver un domaine de jour en jour plus étendu» («Position politique du surréalisme», cité par José Pierre dans *André Breton et la peinture*).

Toujours est-il, de toute façon, que poésie et peinture paraissent indissociables, la poésie appelant réciproquement la peinture en raison de sa dimension iconique. S'il est vrai que *Le Surréalisme et la peinture* complète le *Manifeste*; d'où la peinture était étrangement absente, il en répète aussi le contenu, tant il est vrai que ce qui s'applique à la peinture s'applique aussi à la poésie. Cette analogie entre la poésie et la peinture n'est précisément pas le fait de l'esthétique moderne. Lessing, on le sait, fonde cette esthétique qui prépare l'avènement du mouvement romantique, dans son *Laokoon*, sur une dissociation des «arts du temps», dont relève la poésie, des «arts de l'espace», auxquels la peinture appartient. Autrement dit, le *Laokoon* s'attaque au fondement horacien de la culture

48. «Les Pas perdus», *Œ. C.*, p. 290.

49. *SP*, p. 2.

classique, *Ut pictura poesis*. En rapprochant à nouveau les arts, jusqu'à les confondre, Breton revient à une poétique classique, pourtant difficilement compatible avec l'esthétique d'inspiration romantique qu'il perpétue indéniablement par ailleurs. Ceci permet peut-être aussi de comprendre le déni de la musique, art «du temps» comme la poésie. Cette contradiction est d'ailleurs celle de la modernité puisque les rapports d'analogie entre la littérature et la peinture semblent plus proches que jamais. Mais peut-être le surréalisme y est-il pour quelque chose dans cette confusion, il est vrai féconde.

Le thème du lyrisme, enfin, pourtant si nettement romantique, n'est-il pas le prolongement du genre rhétorique de la poésie lyrique, à laquelle Breton finit par identifier toute poésie et toute forme d'art? En cela, il est bien l'héritier d'une poétique qui s'est esquissée après Baudelaire pour s'imposer avec Mallarmé, Rimbaud et tant d'autres⁵⁰. Mais il n'empêche que les catégories mêmes qu'il utilise sont bien celles de l'ancienne rhétorique, et que rien ne distingue sa conception du lyrisme de celle de la poésie lyrique dans les traités de Batteux ou de Du Bos, au XVIII^e siècle, par exemple...

Cette esthétique est encore une rhétorique dans la mesure où elle est finalement centrée sur le spectateur plus que sur l'auteur. Autant la critique romantique donnait le privilège à l'«état poétique» de l'auteur, à la fois infiniment supérieur à son œuvre et éloigné de son lecteur, autant Breton pose-t-il le problème de l'art en termes pragmatiques. Si *Le Surréalisme et la peinture* développe une «esthétique», c'est bien au sens étymologique: l'effet de l'œuvre sur le spectateur y est privilégié, Breton anticipant sur les travaux de l'École de Constance en matière d'«esthétique de la réception». Sans doute la phénoménologie husserlienne joue-t-elle un rôle décisif dans ce qui peut apparaître, avant même les travaux de Merleau-Ponty, comme une «phénoménologie de la vision», notamment dans les deux premières pages du *Surréalisme et la peinture*: la *Phénoménologie de la perception* et, surtout, les derniers ouvrages de Merleau-Ponty, notamment *L'Œil et l'esprit*, qui part de l'interrogation suscitée par la peinture de Cézanne, semblent étonnamment proches. La recherche de la «vision primitive» où «l'œil existe à l'état sauvage», l'interrogation sur la notion de «réel» et sur la relation sujet-objet correspondent indéniablement à une sorte d'«époque», de suspension du regard quotidien où l'habitude nous prive de la faculté de «voir» en nous imposant de «reconnaître». De cette «époque» témoignerait en outre la thématique et le style de ce passage, qui évoque irrésistiblement la première *Méditation* de Descartes. Les *Méditations cartésiennes* de Husserl ne sont pas si loin non plus. La réflexion sur la puissance iconique de la peinture, sur sa «puissance d'illusion», sur la

50. Cf. notre *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.

technique du trompe-l'œil chez Dalí, par exemple, peut évoquer certaines analyses du Sartre «phénoménologue» de *L'Imagination*, publié en 1936 et, surtout, de *L'Imaginaire*, publié en 1939.

Mais le primat accordé à l'effet peut également être imputé à un retour à la rhétorique, soucieuse de considérer l'efficacité du discours sur le public. Dans l'article des *Pas perdus* consacré à André Derain, «Idées d'un peintre», Breton reprend la poétique mallarméenne de la «suggestion», dont l'influence n'a cessé de se faire secrètement sentir depuis *Mont de piété*, mais aussi le souci rhétorique du lecteur: «Il ne s'agit pas de reproduire un objet, mais la *vertu* de cet objet, au sens ancien du mot» (p. 248). Valéry n'est pas loin non plus, et avec lui toute la tradition rhétorique.

Toutes ces contradictions qui font que le discours critique de Breton sur la peinture — et, au-delà, toute sa poétique — est encore une «rhétorique», sont bien aussi celles du Romantisme et de la «modernité» dont Breton voit en Lautréamont et en Rimbaud les figures de proue.

Dominique Combe
Université d'Avignon