

MARIE-PAULE BERRANGER

Épiphanie de l'image surréaliste

Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche? Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium...

A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*

Depuis le dernier tiers du XIX^e siècle l'ébranlement de la notion de *mimesis*, ou sa re-définition, non plus tant comme «imitation» que «représentation», produit une nouvelle distribution du champ artistique: la poésie tend à s'excepter de la littérature pour revendiquer l'attraction du domaine plastique. D'une part elle rompt avec l'idéal de labilité classique selon lequel pas un mot plus haut qu'un autre ne doit venir faire scandale dans la phrase, en privilégiant le signifiant aux multiples aiguillages. Le mot devenu objet de perception sensuelle acquiert substance, forme, couleur, malléabilité et le poète se veut sculpteur, qui déforme, manipule, ajuste. D'autre part, le poète, visionnaire ou voyant, renoue avec son ancienne vocation: trobar, trouver. La poésie, interstitielle, naît dans le saut imprévisible, au défaut des signes. L'image, perçue comme choc de mots, doit surprendre les associations consacrées par l'usage pour «donner à voir». Se faire voyant, révéler... Les pièces des *Illuminations* — *coloured plates* ou *painted plates* — déjà font du poème un verre coloré, une plaque de lanterne magique et Baudelaire le premier, promène dans ses poèmes en prose un vitrier qui a tout à apprendre de la couleur. La poétique de la trouvaille et de la surprise devant l'insolite sidérant de l'image s'alimente en fait d'un jeu sur le double-sens, rhétorique et réténien du mot «image», qui amène le poète à se considérer comme un frère du peintre, uni à lui dans la malédiction qui, au siècle dernier, frappe celui qui «lâche la proie pour l'ombre» et dérive loin des apparences.

Le poète devient donc ce frère du «suicidé de la société» — mais un frère doué de parole, enclin à expliciter les intentions merveilleuses et muettes qu'il découvre dans l'œuvre de son Autre silencieux. Ainsi, après Baudelaire, selon des modalités diverses qui demandent à être ailleurs confrontées, Apollinaire, Breton, Éluard, Desnos, Char, Ponge, Michaux, Tardieu, Bonnefoy, d'autres encore, prêtent diversement

langue au peintre. *Le Surréalisme et la peinture*, publié à partir de 1925¹, en plusieurs livraisons dans *La Révolution surréaliste*, permet de saisir le passage acrobatique entre théorie de l'image poétique et théorie de l'image picturale, dans un texte symétrique et complémentaire, du *Manifeste du surréalisme* de 1924.

Breton, dans le *Manifeste* de 1924 reprend et corrige la définition de l'image selon Reverdy, définition qui, en fait, correspond à la poétique de la métaphore depuis Hugo et que légitime la théorie des correspondances. On se rappelle les termes exacts :

*C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons extrêmement sensible. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est par conséquent fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque la différence se produit à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas*².

On se rappelle aussi que l'originalité d'André Breton se situe dans deux corrections opérées sur la formule de Reverdy :

— l'adjonction de l'adjectif *fortuit* : pour Breton, l'esprit ne concerte rien consciemment, ne saisit pas d'abord les rapports entre des réalités éloignées : l'image est *donnée*, « la beauté *convulsive* » ne se prémédite pas. La disjonction entre comparé et comparant doit être telle que l'esprit ne puisse la penser mais soit au contraire pris au dépourvu, dénudé par et dans le langage. Ce caractère *fortuit* de la coïncidence renvoie au hasard surgi dans la langue à la faveur de l'automatisme et correspond dans le texte de 1925 sur la peinture à une sacralisation de la rencontre dont le collage apparaît comme la suprême expression. On est là sur la voie du concept ultérieur de « hasard objectif » dont l'idée travaille le *Carnet* de 1924 et le texte de *Nadja* (1927-28). Longtemps avant sa formulation, on le voit s'élaborer dans ce texte comme un processus symétrique de la pratique de l'automatisme dont Breton, à cette époque, doute qu'il puisse se réaliser dans le domaine pictural. La collusion d'éléments disjoints, non contrôlés, induit dans *Le Surréalisme et la peinture* toute une stratégie sur les modalités de reconnaissance du semblable dans la multiplicité, de complémentarité du divers.

— l'autre différence avec Reverdy réside dans la disparition du critère de *justesse* qui alimentera après guerre la polémique avec Caillois et que remplace justement le critère du hasard, du fortuit. L'image pour Reverdy doit instaurer entre des réalités des rapports *lointains et justes*.

1. À partir de juillet 1925, dans les numéros 4, 6, 7, et 9-10. Les citations qui figurent ici sont empruntées au volume publié chez Gallimard qui regroupe en 1965 *Le Surréalisme et la peinture*, Genèse et perspective artistiques du surréalisme (1941), ainsi que divers textes critiques de Breton (1933-1961).

«Lointains et justes», il n'y a rien là qui ne soit en germe chez Aristote:

Il faut tirer ses métaphores de choses appropriées mais non point évidentes, comme en philosophie, apercevoir des similitudes même entre des objets fort distants témoigne un esprit sagace³.

«Juste» implique que Reverdy accorde au réel un pouvoir de sanction quant à la pertinence du rapprochement. Le réel doit finalement corroborer la proximité d'abord sémantique qui s'établit entre les termes en dépit de leur distance. Mais qu'est-ce que cette *ressemblance* qui fait que la métaphore porte sur *des choses appropriées*? C'est celle, pour Aristote, qui sans être «tirée de loin» fait *voir* la similitude du genre au sein de la différence — sans pour autant transcender les diversités particulières comme le fait le concept. Si l'on interroge la *Métaphysique*:

Semblable se dit de choses affectées de plus de ressemblances que de différences et de celles dont la qualité est une. Enfin ce qui a en partage, avec une autre chose, un plus grand nombre de contraires ou de plus importants contraires, selon lesquels les choses sont susceptibles d'altération, est semblable à cette autre chose.

Ainsi, selon l'acception accordée à *semblable*, le rapprochement sera-t-il plus ou moins évidemment *juste*: dans la seconde catégorie, celle des choses qui sont affectées de plus de ressemblances que de différences, le scandale du rapprochement disparaît. En revanche la métaphore qui rapprocherait simplement des choses dont la qualité est semblable, ou dont certains contraires seulement sont communs, présenterait sans aucun doute un degré d'arbitraire plus élevé: c'est évidemment ce type de rapprochement qui fonde pour Breton l'image poétique comme l'œuvre picturale. En témoigne entre mille ce bel exemple de ressemblance par une qualité identique entre le corbeau et le lucane cerf-volant:

Ainsi le lucane cerf-volant qui, par les soirées orageuses de juin, vole face au soleil couchant dans les forêts de chênes, en dépit de sa merveilleuse armure de prince noir, après une période d'éclosion qui dure quatre ou cinq ans, n'est fait pour jouir que durant un mois de l'existence à l'air libre, à ce même air libre que le corbeau piteux de son cri déchirera cent ans. S'il y a place dans la nature pour deux êtres qui présentent cette analogie de couleur, cette opposition de structure et cette différence paradoxale de longévité, il me semble que la création artistique doit s'en ressentir, que l'artiste, dont le premier souci doit être de réaliser une œuvre vivante ne peut faire moins, avant de l'entreprendre, que soupeser alternativement une plume de l'oiseau et un élytre de l'insecte⁴.

Contestant l'idée de justesse, ce n'est donc pas la reconnaissance d'une similitude dans la différence qu'attaque Breton mais la définition *restric-*

2. P. 31 de l'édition Idées/Gallimard.

3. *Rhétorique* III, 11, 5.

4. «Pablo Picasso», 1933, éd. cit., p. 109.

tive de cette similitude. Chercher la ressemblance métaphorique entre l'expression figurée et le référent, c'est faire retomber l'image sur terre bien trop près de son point d'envol. Le concept de «hasard objectif» qui se substitue au critère classique de justesse trouve à s'élaborer, me semble-t-il, à partir de cette *homologation* qu'offre l'œuvre peinte. Il réside en germe dans cette vérification du langage par lui-même qui prouve que «ça colle», contre toute apparence. Au lieu de voir dans la métaphore le produit d'une substitution — «un mot *pour* un autre» — assimilé grâce au contexte Breton propose d'en finir avec l'accommodation pour continuer à voir l'un *dans* l'autre, valorisant la tension. Richards, à propos de Coleridge, remarque:

*L'esprit est un organe qui relie, il n'opère qu'en reliant et il est capable de relier deux choses quelconques selon un nombre indéfiniment variable de manières différentes*⁵.

C'est cette constatation que Breton a faite pour sa part et qui prend plus tard la forme du jeu de *l'un dans l'autre*. Il est clair pour Breton qu'on peut décrire n'importe quel objet à partir de n'importe quel autre, que les pouvoirs de l'image sont illimités. C'est cela dont il félicite Arp, capable d'*homologuer tour à tour à peu près tout ce qui se propose* et de commettre (avec impudence) le crime de lèse-réalité: *nul n'est près d'associer comme lui l'inassociable, de rompre (indifféremment) ce que nous n'osons souhaiter voir rompu*.

Le peintre sera donc apprécié autant qu'il *figure* la métaphore, rend visible l'un dans l'autre, bâtit à la toute puissance de l'image un sanctuaire visible. Ainsi de Miró grâce auquel:

*Il est permis de voir en chaque étoile une fourche, dans un corps même humain une substance pleine de points, de lignes et d'angles et cela sans plus, dans un animal à plumes les plumes, dans un autre animal les poils*⁶.

C'est cette permission d'étonner qui exaspère Caillois, et plus encore l'idée que tout est susceptible d'être ratifié par l'imagination et peut se passer de la vérification du réel qui l'inquiète:

Selon lui, c'était l'image impossible, absolument irrecevable qui devait et pouvait provoquer, en déconcertant l'auditeur à l'extrême, cette stupeur radicale qu'il n'était pas loin de tenir pour l'essence même de la poésie.

Et Caillois de préciser sa conception par laquelle il se protège de la tentation du vide et du stupéfiant image:

Il convient que l'esprit éprouve une joie spécifique à découvrir une relation inattendue, une connivence nouvelle dans le réseau de l'inextricable univers. Mais il

5. Cité par José Pierre, *André Breton et la peinture*, éd. L'Age d'Homme, 1987.

6. Arp, éd. cit., p. 46-47, texte de 1928. Miró, éd. cit., p. 38, texte de 1928.

*me paraît nécessaire que l'esprit soit conduit à acquiescer et ne puisse même refuser de le faire sans mauvaise foi, au lieu que la conception surréaliste de l'image le mène à s'extasier à vide et de parti pris devant des métaphores dont l'unique vertu consiste à décourager la moindre justification*⁷.

Breton, évidemment, ne reconnaît pas la menace du vide dans un univers où, pour lui, tout est lié, tissé du réseau flottant des fils de la Vierge, des fils de la *sensation vierge*.

Des deux mécanismes aristotéliens à l'œuvre dans l'image, épiphore et diaphore, Breton récuse le second, qui est le temps de la construction, de la sélection du poète-géomètre⁸. L'épiphore, intuition qui transporte et se transporte, comble cette fascination pour le génie que Breton se reconnaît dans *Nadja* et correspond en tous points à la «beauté convulsive» que vise l'extase métaphorique.

Aristote, à la fin de la *Poétique* constate l'irréductibilité de l'épiphore :

La plus grande chose de loin est l'usage de la métaphore; cela seul ne peut être enseigné: c'est le don du génie; car bien user de la métaphore, c'est voir le semblable.

Bien métaphoriser, c'est voir — contempler, avoir le coup d'œil pour le semblable.

On le vérifie, le passage de l'ordre du verbal à celui du visuel à la faveur d'une métaphore et du double-sens du mot «image» ne date pas de Breton. Mais cette faculté qui ne se communique ni ne s'enseigne place le discours surréaliste sur la peinture devant une double gageure: parler de ce qui doit se voir est la moindre; il faut aussi greffer une vision sur une vision, révéler dans un langage poétique adéquat l'évidence du «modèle intérieur» parallèlement à la révélation picturale proprement dite. Nougé, dans l'étude sur Magritte que publie *Le surréalisme au service de la révolution* a cette formule: «L'œil voit comme la main prend». La vue cesse d'être faculté naturelle qui s'exerce continuellement. L'art du peintre consiste à amener à voir en arrachant les objets aux contiguités usuelles pour révéler leur étrangeté. «Voir, entendre n'est rien, constate aussi Breton. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout» Au-delà de l'automatisme pur (verbo-auditif) ou impur (visuel), ce sont les modalités de cette reconnaissance qui sont en jeu dans l'œuvre critique de Breton. Cette difficulté explique sans doute que, comme le remarque José Pierre⁹, la *relation lyrique* semble avoir pris le pas sur la relation critique c'est-à-dire sur la rationalisation et l'analyse au point qu'on ne peut bien souvent comprendre en quoi le jugement porté sur une œuvre se déduit

7. Roger Caillois, *Approches de la poésie*, Gallimard, 1978.

8. Sur ce rappel de la poétique aristotélicienne et l'évolution de la conception de la métaphore, voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, 1975, notamment p. 19-40 et p. 121-262.

9. *Op. cit.*

de prémisses souvent longues, sinon au prix d'un «rétablissement» comparable à celui qu'exigerait l'explicitation de la métaphore.

Le Surréalisme et la peinture se caractérise par un incroyable va-et-vient, un collage entre des registres d'écriture étrangers, sinon exclusifs dans la typologie littéraire traditionnelle. On voyage sans cesse de la périphérie au cœur et c'est quand on se croyait perdu dans une extrapolation théorique, «à mille milles de toute terre habitée» et du peintre annoncé que Breton, en prestidigitateur, nous découvre la toile. Une courte introduction au *La*, en 1960, rappelle que l'incipit chez Breton est souvent, comme dans «Le Message automatique» (1933), une phrase d'endormissement ou de réveil, une phrase donnée, qui enclanche sur un texte d'un tout autre registre. Le discours critique de Breton n'échappe pas à ce rituel; ainsi le texte de 34 qui célèbre Brauner commence-t-il sur un vers hypnagogique: «Botte rose blanche». L'écriture de Breton procède à une rupture des catégories généralement admises — ici, la distribution en genres — en juxtaposant des types de textes exclusifs par une oscillation du philosophique au lyrique, du manifeste didactique au poétique. Brouillant les frontières rhétoriques, il commence par contester les classifications internes au discours pour faire admettre dans le même mouvement la non-pertinence de celles qui opposent, par exemple, écriture et peinture. Le chapitre V de *L'Amour fou*, montre à l'évidence que l'exaltation de l'amour, comme principe de vie, présuppose une poétique, l'amour ne pouvant se réinventer qu'au travers d'une langue nouvelle, forgée pour la circonstance, où la pensée sort de la sensation, où l'émotion lyrique produit la théorisation en toute continuité. Faire tenir ensemble des réalités distantes, dans la métaphore, engage une tentative identique au niveau des macro-structures: ce montage est une des lois de l'invention chez Breton, c'est le cadre qui lance la dérive et les recroisements métaphoriques. Dominique Combe a justement dit ici que la disposition était éclipsée dans cette rhétorique; je dirais qu'elle est récupérée, mise au service de l'invention — et je lis comme lui la fin du *Surréalisme et la peinture* comme une dénégaration.

Le texte de 1925 commence par un long préambule théorique sur la vue, l'imitation et la représentation qui apparaît comme un véritable manifeste dont la rhétorique impeccable est celle-même du manifeste poétique de 1924: les anaphores, interpellations et questions rhétoriques, les hyperboles, antithèses et sentences, les périodes et vers blancs scandent un discours superbe sur la nature et la mission de l'art. *Le Surréalisme et la peinture*, malgré la coordination prudente, est bien le complément prévu au *Manifeste du Surréalisme*. Le détour peut être de l'ordre de l'anecdote, du récit — par exemple confidence d'un comportement superstitieux, magique, lors d'une rencontre avec Max Ernst, longue histoire de diète et de bouillon pour introduire Chirico, évoca-

tion de Varengueville-sur-Mer et de «l'atmosphère de l'arrière» dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq, puis de l'exode de 1940 avant *Les Constellations* de Miró (1958). Survient alors une transition foudroyante qui semble rompre la démonstration ou le récit par le retour au particulier: le nom d'un peintre dont l'œuvre est censée illustrer ou résumer tout ce qui précède. Le peintre, à la faveur d'un comparatif de supériorité, est présenté comme le produit génial d'une intuition philosophique: il est le *premier* qui, *le seul* qui, *celui* qui a abordé, aperçu, affronté ou résolu une difficile gageure — préalablement construite par Breton lui-même.

De Picasso: *Il tenait à une défaillance de la volonté de cet homme que la partie qui nous occupe fût tout au moins remise, sinon perdue.*

D'Arshile Gorky: *Le trésor de l'œil est ailleurs: la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du ressort caché dans la boîte opaque.*

*Le ressort de l'œil... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé le secret*¹⁰.

Il arrive même dans des textes plus tardifs qu'une seule phrase de conclusion ramène le texte abstrait dans le faisceau d'une œuvre. En 1944 un texte célèbre consacré à Donati débat longuement de la réactivation du conflit ancestral entre nominalistes et réalistes sur la question des universaux¹¹ avant d'en venir au peintre par un «en attendant» joliment désinvolte:

En attendant, c'est au plus fort de la dispute qu'intervient Enrico Donati: ses antécédents l'ont tenu à l'écart de la lutte qui se livre et d'emblée on découvre que son message est avant tout un message d'harmonie.

Et après un long recensement de ce message surgit détachée à la ligne la chute magnifique, en rupture apparente avec ce qui précède:

J'aime la peinture d'Enrico Donati comme j'aime la nuit de mai — où l'on vérifie que la comparaison lyrique doit l'emporter sur toutes les raisons que l'esprit peut avoir d'acquiescer à une œuvre. Le texte théorique apparaît ainsi comme l'énoncé d'une énigme à l'intérieur du rituel de pensée de Breton, dont un seul peintre constitue la solution. La justification de cette solution s'élabore dans le tissu du texte par des motivations d'ordre lexical. On est surpris par cette phrase au milieu d'un paragraphe qui débat d'idées: «Les côtes septentrionales de l'Aus-

10. Sur Picasso, éd. cit. p. 5; sur Arshile Gorky, texte de 1945, p. 199.

11. À propos de Duvillier, un texte de juin 1945 «Duvillier au Tramail» s'engage sur un long rappel de la querelle des ovistes et des spermatistes, puis *ceux qui connaissent Duvillier savent que nul ne s'est penché de manière plus ardente sur le spectacle de la nature [...]*, éd. cit., p. 339.

portugais puis oubliées»¹² mais une métaphore préparait son irruption : «Les seuls rivages heureux de notre pensée». La phrase suivante reprend le propos principal : *Me faut-il donc croire que tout a commencé avec moi ?* — imposant au lecteur une laborieuse paraphrase pour opérer le rapprochement, trouver cette table de dissection, ce plan non convenant où feront sens ensemble parapluie et machine à coudre.

Autre court-circuit spectaculaire : *Le pinceau merveilleux des joncs n'arrive qu'imparfaitement à tracer et à limiter la nappe d'eau*. «Le pinceau merveilleux des joncs» ne renvoie pas à la peinture d'un quelconque paysage lacustre mais anticipe sur la proposition suivante : «je n'écris pas ce que je croyais penser» pour suggérer cette source du subliminal, cette nappe souterraine que la technique d'expression — pinceau ou plume — ne saurait circonscrire : il y a un au-delà de la technique.

Si le rapprochement est imprévu il est parfaitement éclairant, moins pour l'œuvre elle-même que pour ce paysage mental que Breton conserve au fond de l'œil lorsqu'il se penche à la fenêtre du tableau. En tout cas la juxtaposition de deux modes d'approche exclusifs dont les tensions et les ruptures produisent la signification — signification à rétablir, qui reste à l'horizon — me paraît emblématique d'un mécanisme mental propre à Breton.

De même s'il est vrai que ce que Breton attend d'un tableau c'est «une lumière d'orage, d'éclipse ou de crépuscule» qui fait tenir ensemble dans un espace invraisemblable soudain révélé des objets hétérogènes, les images filées jusqu'à la dérive qui abondent dans ses textes critiques ne seront ni des ornements rhétoriques, ni des complaisances poétiques mais méthode critique littéralement mise en œuvre, et qui obéissent à un fonctionnement analogue à celui du texte rimbaldien. La transposition figurale, le changement brutal de plan de référence sont essentiellement dynamiques, assurant l'avancée du texte sur son erre. La métaphore filée, balle saisie au rebond, ne se contente pas de motiver le texte, de le justifier après coup, elle le conduit. Ainsi un texte consacré à Le Maréchal à partir d'un vers de Rimbaud justement : «Il y avait des visions derrière la gaze des rideaux» file le motif tout au long du texte. *Et la gaze des rideaux que devient-elle dans tout cela ? C'est à jamais derrière elle que cherche à voir le poète, l'artiste. Cette gaze est aujourd'hui lacérée mais rien ne peut empêcher que les visions s'y accrochent toujours. Le propre de ces visions [...] puis : Il est le seul qui sache que les visions sont une gaze derrière laquelle se tapissent d'autres gazes à visions et ainsi de suite*¹³. Ce ressourcement à

12. Éd. cit., p. 7. Le paragraphe précédent, il est vrai, posait déjà le thème de la «troublante découverte» et des comptoirs établis par des explorateurs pillards.

13. Éd. cit., p. 265. On retrouve avec ces gazes qui cachent d'autres gazes à visions les emboîtements infinis dont il faudrait repérer la fonction dans l'imaginaire de Breton : ombres qui dissimulent les ombres, fenêtres qui s'ouvrent indéfiniment sur d'autres fenêtres, ou petite cuiller dont le soulier pourrait lui-même celer un autre objet du

l'image inaugurale est sans nul doute une méthode personnelle d'*inventio*, équivalente à l'anaphore, qui répond à celle donnée dans le *Manifeste du surréalisme* pour conjurer le tarissement par le choix arbitraire d'une lettre, le *l*. Là encore, la prose lyrique critique retrouve celle qui s'élabore pleinement dans *L'Amour fou*, au chapitre V.

Il n'est pas question ici de proposer une étude du fonctionnement de la métaphore dans ces textes critiques, ni de son jeu ambigu avec le tableau qui constitue la référence, notons seulement qu'elle renvoie à l'atmosphère générale du tableau, aux qualités du peintre. Ainsi de Braque:

*De sa tête à ses mains, il me semble voir un grand sablier dont les grains ne seraient pas plus pressés que ceux qui dansent dans un rayon de soleil. Parfois le sablier se couche sur l'horizon et alors le sable ne coule plus*¹⁴.

Les métaphores les plus spécifiques se présentent comme *analogon* de l'objet pictural, substitut équivalent à travers la diversité des langages, et qui doit orienter le projecteur sur le «modèle intérieur» de l'artiste. Bien souvent la dérive métaphorique court-circuite le discours didactique, sur le ton de la sommation: *Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche?* en une représentation figurale qui souvent emprunte au registre des sciences naturelles, de la zoologie, de la botanique, pour naturaliser — légitimer — le concept.

Max Ernst, Man Ray, Tanguy, Arp prennent place dans le texte de 1925 portés par des métaphores longuement filées et certains textes de catalogues d'après guerre sont de véritables poèmes magnifiquement posés en regard de l'œuvre peinte. Par exemple en 1948 sur Edgar Jené, ou en 1938 sur Yves Tanguy, sept textes glosant un titre. Le plus beau est pour moi ce poème en prose écrit en 1958 pour un tableau de Toyen, *La Somnambule*, en entier entre guillemets comme s'il était proféré par cet être fantasmé à partir du titre du tableau et de la longue coulée blanche d'une robe, dictée ininterrompue de cet être mystérieux, qui tenant à un fil, symbolise peut-être l'automatisme.

La liquidation dans le texte de 1925 du concept d'imitation, déjà bien mis à mal depuis Apollinaire, apparaît comme un simple corollaire de la définition surréaliste de l'image poétique. Breton lui substitue celle de représentation, plus complexe et plus souple, qui rend compte de la transposition et du travail du sujet là où l'imitation insiste sur la seule

même type, plus petit, qui lui-même... Identifié comme «le ressort même de la stéréotypie», ce vertige en tout cas accompagne l'œuvre de Breton et préside pour lui à «l'enchantement», *L'Amour fou*, éd. Gallimard, p. 41.

14. Là encore il est permis de constater la cohérence profonde de ces figures où prend son élan la prose lyrique de Breton. Qu'on songe à *L'Amour fou* où le sable volcanique, plus dense que le sable clair qu'on fait couler d'une main dans l'autre, forme aussi un *sablier récalcitrant*, par terre «couleur du temps».

ressemblance avec l'objet¹⁵. Il me paraît symptomatique que cette notion de représentation s'énonce précisément grâce à Max Ernst, à propos de la technique du collage dont tout l'effet repose sur le «rapprochement de réalités distantes», collage qui matérialise la définition poétique de l'image et qui, si l'on considère les dates, lui a sans doute permis de prendre conscience de la nature de l'image poétique et de l'énoncer. La mission du peintre est donc la même que celle du poète: donner à voir à la faveur de l'insolite le point où les disjonctions se résorbent. Si le poète s'est voulu *voyant*, Breton, lui, le situe comme un *médiateur* à égalité avec le poète, et le modèle intérieur sur lequel ouvre le tableau est d'ordre verbal. C'est souvent de Rimbaud, de Lautréamont que part Breton pour jauger l'œuvre picturale — et c'est encore le cas pour Max Ernst. En 1961, appréciant l'œuvre de Magritte, il rappelle:

Si la figuration concrète, au sens descriptif que réclame Magritte n'était aussi scrupuleuse, c'en serait fait du grand pont sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré et de conjuguer d'un même regard ces deux sens en vue d'une «pensée parfaite» c'est-à-dire parvenue à sa complète émancipation¹⁶.

C'est ici, je crois, que Breton énonce le plus directement ce qui constitue ce paysage mental qu'il observe en se penchant à la fenêtre du tableau: un grand pont sémantique sur ces fleuves cachés qui remontent vers leurs sources...

Magritte, pour mettre en question l'imitation, produit une humoristique démonstration a contrario, bande dessinée didactique publiée dans le n° 4 de *La Révolution surréaliste*, celui même où Breton publie *Le Surréalisme et la peinture*. Dans «Les mots et les images», Magritte s'attaque à l'illusion mimétique comme à la croyance dans «l'irréductibilité de l'objet réel»: le tableau ne saurait donner sur la réalité, c'est aussi ce que montrent ces fenêtres qui s'emboîtent à l'infini dans les toiles de Magritte, figurant «au pied de la lettre» la métaphore initiale de Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*.

Ce jeu de relais entre le peintre et le poète montre en tout cas assez que, pas plus que la spécificité du langage poétique, celle du langage pictural n'est pour Breton à prendre en compte: sous peine de faire écran, elle doit être traversée comme la vitre au-delà de laquelle nous attire ce texte littéralement *manifeste*. *Le Surréalisme et la peinture* apparaît alors comme un texte *performatif* qui dans son écriture critique tente de produire ce qui est en jeu dans l'œuvre picturale. À l'automatisme verbo-auditif, à la vitesse du geste de saisie, d'enregistrement — dont Breton hésite encore à reconnaître la possibilité dans la peinture —

15. Voir à ce sujet ici-même l'article de Jacqueline Chénieux-Gendron.

16. Éd. cit., p. 270.

répondent les idées de hasard et de rencontre, *faits de langue ou de discours* que le tableau réalise. Ce *fait de langue* que le peintre constitue en événement — quelque chose qui m'arrive — il appartient au lyrisme de lui inventer un équivalent:

Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium.

Marie-Paule Berranger
Université de Paris X-Nanterre