

ADÉLAIDE RUSSO

André Breton et les dispositifs du jugement: spéculaire, spéculatif

À celui que je voudrais mieux connaître
À Dédé, Mon Cher Sunbeam¹.

Entrée en matière: mise en œuvre

Pour commencer cette discussion d'A.B. et de ses stratégies d'argumentation, j'aurai recours à Dada, plus précisément à Monsieur AA l'antiphilosophe. Tristan Tzara nous l'explique dans «Monsieur AA nous envoie ce manifeste»: «S'il y a un système dans le manque de système — celui de mes proportions — je ne l'applique jamais.»² En outre, son confrère, auteur du *Manifeste Dada de 1918* nous avertit dans son manifeste: «Une œuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité»³. Je ne saurais dire si M. A.B. partagerait les opinions de ses dignes concurrents, mais ces citations pour commencer serviront à m'avertir des dangers de l'imposition intentionnelle d'un système critique, dans ces textes où, à première vue, l'existence de l'aléatoire est plus sûrement identifiable que le désir de l'instauration de tel système ou de telle organisation. Prenons comme hypothèse l'existence d'une organisation latente afin d'étudier la manière particulière dont André Breton l'emploie pour agencer et élaborer son discours critique. Quand il parle de l'art, Breton le juge et ses jugements sont basés sur les dispositifs que l'on peut repérer.

1. Je voudrais remercier Louisiana State University qui m'a accordé un congé sabbatique, et la Fondation Camargo où j'ai passé l'automne 1990 à préparer ce texte.

2. Tristan Tzara, «Sept manifestes Dada» dans *Œuvres complètes*, tome I, (1912-1924), éd. Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, p. 375.

3. *Ibid.*, p. 360-361.

L'enjeu ou l'entrée en jeu

Mon objectif est double: spéculatif dans le sens philosophique et théorique, je chercherai des présuppositions qui sous-tendent l'argumentation de Breton dans son discours sur l'art — voire les dispositifs de ses jugements, tout en sachant que cette quête de système risque de constater moins la découverte de l'absence que la fragmentation d'un tel système; spéculaire, d'une manière analogique parce que ce n'est pas la transparence que je cherche, mais une série d'hypothèses à propos des préoccupations qui ont motivé une pareille spéculation. Je passe l'écriture de Breton au crible; je la mets devant un miroir pour mieux voir comment elle réfléchit, non pas n'importe quel miroir, mais un miroir kaléidoscopique qui divise cette écriture, qui vise à mettre en évidence l'agencement de sa complexité.

Comment désigner la critique artistique d'André Breton? À quel genre littéraire ces écrits appartiennent-ils? À l'essai? Au catalogue? Au compte-rendu d'exposition dans le style des Salons de Diderot ou de Baudelaire? À l'histoire de l'art d'une période que Breton avoue lui-même, dans son texte sur Marcel Duchamp, «Phare de la *Mariée*», publié dans *Minotaure* n° 6, difficile à délimiter⁴. Breton décrit le bouleversement total du paysage artistique en termes de transformation complète, de métamorphose accomplie par ce qu'il décrit comme *une lame de fond*. Malgré la confusion créée par ce cataclysme, qui a rendu le «paysage artistique» méconnaissable, Breton désire étudier les étapes de sa transformation et donner sa version de ce processus évolutif. Georges Didi-Huberman nous en avertit dans son livre récent, *Devant l'image*, celui qui entreprend l'établissement d'un catalogue ou la rédaction d'un texte qui prétend pénétrer l'écran du passé ou qui essaye de décrire la spécificité de l'objet artistique se confronte à des paradoxes et des pièges créés par son incapacité à interroger ses propres présuppositions⁵. Notre tâche sera de trouver les données implicites qui informent les jugements de Breton.

Avant d'analyser les dispositifs sur lesquels Breton base ses jugements, ses critères, il faut considérer le geste critique lui-même. Chaque geste, chaque discours, critique, soit littéraire, soit artistique, est un acte de jugement, un examen de la valeur du texte ou de l'objet plastique. Comment réconcilie-t-on la pensée surréaliste — son éthos — avec un type d'activité et de discours qui présuppose la pratique du jugement et le transfert ou la transmission d'un savoir — deux activités qui relèvent

4. André Breton, «Phare de la *Mariée*», *Minotaure*, n° 6. Les références des citations correspondent à l'édition du *Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 85-99. Désormais, ce volume sera indiqué par SP suivi du numéro de la page dans le texte.

5. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, éd. de Minuit, Paris, 1990, p. 9-64.

de la raison, du rationnel, plutôt que de l'automatisme psychique, défini dans le premier *Manifeste* comme: «Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en-dehors de toute préoccupation esthétique ou morale»⁶? Je voudrais proposer une solution à ce dilemme, ou plutôt souligner quelques aspects du discours sur l'art de Breton, qui lui permettent de surmonter l'imposition trop stricte de la raison, et de la menace résultant, encore une fois selon le premier *Manifeste*, de l'inhibition, voire de la destruction même de l'imagination. Les textes de Breton sont hybrides, composites, discours critique et discours poétique entremêlés, paradoxaux et même parfois contradictoires, discours à plusieurs registres souvent incompatibles, et surtout marqués par des digressions multiples — en fait un discours qui établit la digression comme *modus faciendi*. La digression, au lieu d'être un trait qu'il faut épurer de son style, devient la marque même de style, le fait stylistique par excellence.

Renée Riese Hubert, dans un article fondamental, le remarque: «Les surréalistes ne se sont pas posés la question: qu'est-ce que la critique d'art surréaliste? — question qui serait comparable à celle que Sartre devait se poser à propos de la littérature (1945)»⁷. D'une manière catégorique, elle ajoute: «Cette question ne se réduirait guère chez les surréalistes, à un problème de genre, problème auquel ils n'attachaient aucune importance». Je dirai plutôt que même si les surréalistes ne se souciaient pas du problème de la pureté des genres ni de l'homogénéité du discours, leur tendance à changer de registre subitement, à morceler les genres, relève d'une compréhension profonde de ce qu'est l'unité du discours et l'effet de fragmentation de cette unité. Breton n'était pas le seul parmi les surréalistes à manier avec habileté un discours très hétérogène, à tisser les morceaux de textes — à bricoler. Citant l'éditeur de la version définitive du *Surréalisme et la peinture*, Hubert souligne la nécessité d'une certaine consistance dans la pulsion expressive: «L'ambition déclarée [...] de faire prévaloir la *nécessité intérieure* sur les théories picturales»⁸. Quant à la digression, Hubert la perçoit comme un aspect négatif qui rend la perception de cette «nécessité intérieure» plus problématique à discerner: «Malgré les digressions nombreuses qui semblent interrompre le cours de la pensée, malgré la grande diversité de style qui va d'une complicité engageant avec son lecteur à l'agression polémique, du lyrisme à un récit anecdotique, le poète soutient dès la

6. André Breton, «Manifeste du surréalisme», dans *Œ. C.*, éd. Marguerite Bonnet et al., Gallimard, Paris, 1988, p. 328. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Œuvres complètes* suivi de la page dans le texte.

7. Renée Riese Hubert, «La Critique d'art surréaliste: création et tradition», *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n° 37, mai 1985, p. 214.

8. *Ibid.* p. 219. Voir aussi l'article de Renée Riese Hubert, «The Artbook as Poetic Code: Breton's Yves Tanguy», dans *The Poet as Art Critic*, numéro spécial de *L'Esprit créateur*, vol. XXII, n° 4 (Winter 1982), p. 56-66.

première page [du *Surréalisme et la peinture*] que le regard lui-même doit «se changer»⁹. Tout en soulignant l'identification complète entre Breton et Max Ernst, Hubert n'a pas suggéré le lien entre ce choix stylistique de la part de Breton, la démarche digressive et parfois décousue de son commentaire, et des parallélismes avec certains des procédés élus par Ernst dans son travail de collage. En parlant de Max Ernst, dans l'ultime livraison du *Surréalisme et la peinture* dans *La Révolution surréaliste*, Breton décrit la méthode d'Ernst d'une manière qui peut être considérée comme emblématique de sa propre tentative d'essayiste.

*Il ne s'agissait de rien moins que de rassembler ces objets disparates selon un ordre qui fût différent du leur et dont, à tout prendre, ils ne parussent pas souffrir, d'éviter dans la mesure du possible tout dessein préconçu et du même ail qu'on regarde de sa fenêtre un homme, son parapluie ouvert, marcher sur un toit, du même esprit qu'on pense qu'un moulin à vent peut, sans disproportion aucune, coiffer une femme puisqu'il la coiffe dans la « Tentation » de Bosch, d'établir entre les êtres et les choses considérés comme donnés, à la faveur de l'image, d'autres rapports que ceux qui s'établissent communément et, du reste, provisoirement, cela de la même façon qu'en poésie on peut rapprocher les lèvres du corail, ou décrire la raison comme une femme nue jetant son miroir dans un puits*¹⁰.

La juxtaposition des éléments, l'insistance sur l'arbitraire et l'aléatoire, sur la volonté de composer à sa guise sont à souligner. On peut voir le rapprochement entre ce type de composition et la démarche poétique de Breton dans son travail d'essayiste.

Notre effort pour décrire ce maniement des discours hétérogènes, des genres morcelés et juxtaposés, se limitera à un corpus réduit de textes choisis dans les revues surréalistes — *Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, et *Minotaure* — revues considérées comme les porte-parole du mouvement. Ce que Breton publie dans ces revues est censé être l'expression la plus authentique de sa pensée surréaliste, sa manière la plus orthodoxe, la plus réfléchie, de parler de la peinture, surtout quand on les compare à certaines préfaces de catalogue; il y a une échelle de valeurs et des jugements de qualité à faire à propos des écrits sur l'art de Breton. Les articles parus en revue sont de loin plus intéressants que tel ou tel exercice circonstanciel: que l'on songe à son texte de 1956 sur Aloys Zötl, qui relève de l'ordre d'un dépliant de vernissage offert au grand public à propos de cet artiste inconnu, qui, en tant que peintre naïf, et ceci est la seule remarque qui

9. *Ibid.*

10. André Breton, «Le Surréalisme et la Peinture». Ce texte a été publié dans *La Révolution surréaliste* n° 4, 15 juillet 1925, p. 26-30; n° 6, 1er mars 1926; p. 30-32; n° 7, 15 juin 1926, p. 3-6; n° 9-10, 1er octobre 1927, p. 36-43. Les références de page dans cet article sont tirées du *Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 26.

dépasse le plan de l'information biographique simple, mérite une comparaison avec le Douanier Rousseau; ou sa défense de l'exposition «L'Œuvre au XXe siècle», organisée par James Johnson Sweeney, texte intitulé «125 Œuvres de haut vol au Musée d'art moderne» qui, lui, relève de la publicité, article qui contient, pareil au plus sommaire des catalogues, une longue liste des titres des tableaux inclus dans l'exposition et une justification de cette sélection des œuvres de l'École de Paris, critiquée par ses détracteurs comme un choix démontrant le «goût américain». Ces deux textes tardifs caractérisés par leur exposition claire, par une pensée soutenue et agencée, mais simple, représentent des démarches critiques conventionnelles, prévisibles, frôlant même les bords du poncif, un discours sur l'art qui est journalistique plutôt que critique et très éloigné de la complexité digressive des textes que l'on peut désigner comme relevant de la critique artistique surréaliste.

La faculté de juger — Le jugement comme thème et possibilité

Bien que la démarche d'André Breton relève très peu de l'histoire de l'art, énumérons quelques activités essentielles de cette discipline: 1. l'attribution d'une toile à un peintre; 2. la distinction des limites de la collaboration de deux artistes qui travaillent ensemble — Où finit le travail du maître ou où commence celui de l'apprenti?; 3. la découverte d'une documentation qui mène à la meilleure connaissance de la vie d'un peintre; 4. la reconstruction des conditions originelles de l'installation d'une œuvre d'art dans un bâtiment; 5. la redécouverte d'un artiste oublié; et 6. l'exégèse de l'iconographie¹¹. Quoique Breton mentionne Paolo Uccello dans *Le Surréalisme et la peinture* — restitution d'un artiste oublié, quoiqu'il ajoute à notre connaissance de la vie des artistes dont il parle, mais pas à partir de la découverte d'une documentation rare, plutôt grâce à un témoignage contemporain et à la découverte de l'artiste pour la première fois, ce qu'il a en commun avec l'historien de l'art est limité à son interprétation iconographique — parfois psychanalytique et sa production d'une série d'opinions et de jugements. L'histoire de l'art est foncièrement une discipline d'appréciation et d'approbation (ou de condamnation).

Le discours critique sur l'art est un texte qui représente ou est censé représenter ce dont il parle — un discours descriptif, et qui ensuite interprète ce qui est déjà représenté. L'acte de juger — la faculté de juger — est coextensive au discours critique de Breton. Fondamentalement interprétatifs, les textes de Breton mettent à l'épreuve les limites

11. L'énumération de ces traits est basée sur le livre de Mark Roskill, *What is Art History?* (London: Thames & Hudson, 1976).

du narratif et du descriptif¹². Les digressions qui caractérisent le discours critique de Breton sont créées par un jeu d'alternance entre trois niveaux: interprétatif, narratif, et descriptif. Le niveau interprétatif est cependant prédominant. La préface au catalogue de l'exposition «La Peinture surréaliste» à la Galerie Pierre, texte écrit en collaboration avec Robert Desnos, est exemplaire à cet égard:

*Est-il trop tard encore pour parler de ce paysage? Qui nous le dira, de la marquise dont la rose et le sourire ornaient la fête jamais commencée à l'homme à la guitare se levant, immense sur le brouillard et dans les gémissements des quais humides?*¹³

Cette préface, texte narratif et descriptif, ressemble à un récit surréaliste, grâce à la rencontre des éléments incongrus. Fait d'un montage des titres des toiles incluses dans l'exposition — la *marquise* est censé se référer à une toile de Man Ray, *l'homme à la guitare* à un tableau de Picasso — le récit peut être considéré comme un effort pour faire de ce texte surréaliste, qui s'interroge sur la possibilité de parler «de ce paysage», un discours critique surréaliste.

Mise en scène du jugement

On voit dès la publication d'un texte sur André Derain, «Idées d'un peintre» paru sous la rubrique «La Vie intellectuelle» dans le numéro 18 de *Littérature* (mars 1921) la mise en scène de l'acte de juger. Le titre est significatif. Qui est mieux placé que l'artiste lui-même pour partager ses intentions et expliquer son œuvre aux spectateurs? L'activité même du peintre, si nous la regardons par rapport aux conclusions de cet article, est un geste de jugement. Le jugement, donc, est le thème majeur de cet essai, et la stratégie d'argumentation principale dans le discours sur l'art de Breton.

Le texte est présenté sous forme de chronique: une visite à l'atelier d'un peintre — Derain — si connu que Breton déclare: «Nul besoin d'entrée en matière»¹⁴. L'échange entre le poète et le peintre comprend deux actes de jugement. Breton fait l'éloge du tableau que Derain est en train de faire: «Une chasse au sanglier (pour l'appartement de l'explora-

12. Voir Gérard Genette, «Frontières du récit», dans *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 49-69 et «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, et l'essai de Jacques Derrida, «La Loi du genre», *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 251-287.

13. *Œ. C.*, p. 915.

14. André Breton, «Idées d'un peintre», *Littérature*, n° 18 (mars 1921), p. 13. Breton, *Œuvres complètes*, p. 246-253. La version de la revue *Littérature* diffère légèrement de celle de la Pléiade. Ce texte a été repris dans *Les Pas perdus*. Voir aussi le poème intitulé «André Derain» publié dans *Nord-Sud*, n° 12 (février 1918) et inclus dans *Mont de piété*.

teur Nansen)». L'éloge présuppose l'expression de l'approbation mais la réaction de Derain est celle de quelqu'un qui refuse ce compliment reçu comme une flagornerie: «Derain s'en montre plutôt mécontent: l'œuvre manque de lyrisme». En refusant l'éloge de Breton et en soulignant la lacune de l'œuvre, Derain présente un jugement de valeur. Le lyrisme en tant que manque devient une qualité désirable qui est synonyme de la réussite du tableau. Les quelques phrases sentencieuses qui suivent — dont on ne sait s'il s'agit des paroles de Derain rapportées par Breton ou des énonciations de Breton lui-même — sont perçues presque comme des aphorismes, des règles techniques pour le travail du peintre, présentées en tant qu'explication du jugement négatif sur l'absence du lyrisme:

*Il faudrait avoir intimement pénétré la vie des choses qu'on peint. La forme pour la forme ne présente aucun intérêt. Quand je parle à quelqu'un que sais-je de la forme de ce quelqu'un. Rien d'autre ne compte que la tension de ses sens vers moi; elle seule me donne l'impression de la vie*¹⁵.

La dévalorisation catégorique de la forme, en faveur d'un rapport plus intime, d'une pénétration (dans le sens d'être inclus dans ce que l'on peint, de partager l'expérience de l'autre par le sentiment d'une attirance magnétique) est présentée comme une attirance érotique, voilée par l'abstraction qui décrit ce rapport en termes de tension purement sensuelle. Breton, qui parle pour Derain, précise en élaborant la théorie suivante de la primauté des sens:

*La peinture ne peut prétendre à une plus haute ressemblance. La forme doit renseigner sur la fonction. Rien à chercher au-delà des sens. La même règle s'applique aux bêtes et aux plantes. La vie d'un arbre est un mystère qu'aucun peintre n'a réussi à percer*¹⁶.

La mimésis, la fidélité du tableau à son modèle, relève de l'expérience partagée. Des abstractions telle que la déclaration «La forme doit renseigner sur la fonction» donne l'apparence de vouloir bien dire quelque chose, phrase symétrique basée sur le binarisme «forme-fonction», mais s'agit-il de la fonction du modèle ou de la fonction de l'art?

L'ambiguïté du dispositif énonciatif — s'agit-il des propos de Derain recueillis par Breton, ou d'une interprétation du rapport entre forme et fonction dans la peinture de Derain tel que Breton le conçoit? — cette difficulté est doublée d'un brouillage de la distinction entre la narration du début du texte et l'énumération des principes en forme de règles gouvernant la notion de forme. Cette complexité engendre plus loin une explication, ou plus précisément un essai d'exégèse des implications de ce mystère créé par la difficulté de comprendre la vie d'un arbre. Avant

15. Œ. C., p. 247.

16. Œ. C., p. 247.

d'aborder l'analyse de ce semblant d'explication, clarifions le problème de l'énonciation. D'abord le titre de l'article «Idées d'un peintre»: une note à la fin de l'article et un aveu dans le Carnet 1920-1921 soulignent le fait qu'il s'agit des propos recueillis par Breton lesquels dépassaient parfois l'entendement de son auditeur. Dans la note Breton demande: «Qu'André Derain me pardonne la publicité faite par surprise à des propos tout spontanés, auxquels je n'entends prêter aucun caractère définitif, une heure de conversation sans apprêt n'ayant encore engagé personne» (Œ. C., p. 250); Breton dit carrément que cette histoire d'arbre lui échappe: «Derain difficile à saisir. Ses idées sur le temps et le calcul. L'addition et la soustraction sont absurdes; rien dans la nature ne se livre à ces opérations (l'arbre, etc.)» (Œ. C., p. 616)¹⁷.

Résumons les diverses positions adoptées par Breton dans ce texte. Il est d'abord un personnage dans le récit de sa visite chez Derain. Visiteur dans l'atelier du peintre, il ressent le besoin de complimenter l'artiste, geste de politesse nécessité par les conventions de la rencontre, expression plutôt sincère de quelqu'un qui appréciait la peinture de Derain. Breton, ensuite, face à la réaction négative, va s'effacer pour devenir l'oreille et le porte-parole du peintre, rôle qui lui permet de dévoiler les principes chers à l'artiste. On peut même dire que certaines de ses remarques sont motivées par son rôle d'auditeur¹⁸. Après avoir affirmé la nécessité de pénétrer «la vie des choses qu'on peint», il aborde le problème de la spécificité de l'être ou de l'objet qui sert de modèle en donnant comme exemple les différences entre l'aspect physique de l'oreille et sa capacité à capter le son:

Rien d'autre ne compte que la tension de ses sens vers moi; elle seule me donne l'impression de la vie. Cela n'entraîne nullement à peindre l'homme et à ne pouvoir peindre un homme; les différences individuelles subsistent (le pavillon de l'oreille est d'autant plus grand chez un sujet que celui-ci entend moins bien) (Œ. C., p. 247).

Le choix de l'oreille est motivé par le texte; n'oublions pas que l'échange verbal était employé comme exemple d'un rapport qui dépasse

17. Breton élabore cette pensée dans *Le Surréalisme et la peinture*: «Selon lui, l'addition et la soustraction arithmétiques étaient vaines. Tout dans la nature et par exemple l'arbre en se couvrant de feuilles procédait et ne savait procéder que par la multiplication. Il y eût cinquante autres opérations. La division aussi l'inquiétait: diviser par tant étant toujours diviser par un (J'ai mangé 3/3 de canard. On pense successivement: j'aurais pu en manger 1/3, 2/3, j'ai tout mangé. Ou encore, il y avait 3 personnes à table, j'ai mangé le canard à moi tout seul)» (SP, p. 21-22).

18. Les éditeurs de la Pléiade nous signalent: «Causeur brillant, Derain n'a guère laissé d'écrits» (Œ. C., p. 1268) et ajoutent une référence à la publication posthume de ses cahiers «Notes sur la peinture», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1980, p. 348-362.

les limites de la conscience des formes: «Quand je parle à quelqu'un, que sais-je de la forme de ce quelqu'un?» (Æ. C., p. 247)¹⁹.

Par la suite l'énonciation se complique. Cette déclaration étrange — «La vie d'un arbre est un mystère qu'aucun peintre n'a réussi à percer» — provoque une comparaison avec l'œuvre du Douanier Rousseau. Il se peut que ce soit Derain qui parle, mais comment expliquer la nature ironique du commentaire qui suggère que le problème de l'arbre n'inspire pas l'intérêt général: «Presque seul Henri Rousseau s'en inquiéta: encore vit-il trop la feuille au détriment de l'ensemble» (Æ. C., p. 247). Breton intervient comme connaisseur d'art aussi capable que Derain d'établir une analogie et souligner une comparaison, au surplus, capable de placer la comparaison dans la perspective adéquate. À la fin du passage Breton interprète explicitement les implications des propos du peintre. Derain insiste sur la nature subjective de ses propres perceptions: «Tout ce qui tombe sous mes sens joue un rôle pour moi; ne pas tout rapporter à moi serait naïf et hypocrite». Breton commente: «Derain ne met en cause que la vie physique»²⁰.

Breton répète à plusieurs reprises — toujours à travers les paroles rapportées de Derain — la déclaration fondamentale de cet article — propos assez kantien —: la beauté n'est pas simplement une question de formes parfaites. Il y a toujours une autre dimension, ou un autre détail qui met en valeur cette perfection physique. Breton nous propose des anecdotes, des paraboles, qui soulignent l'attitude de Derain vis-à-vis de la forme, ou de la technique. Limitons notre discussion à trois exemples. Derain/Breton attire notre attention sur «une balle» en expliquant qu':

En peinture on ne l'a jamais prise que pour une sphère, on n'a jamais donné d'elle qu'une représentation mathématique. Elle est douée pourtant de propriétés plus importantes: elle roule, posée sur un plan elle oscille. Elle peut aussi être élastique, rebondir. Qu'aurais-je dit de la balle quand je l'aurai faite ronde? Il ne s'agit pas de reproduire un objet, mais la vertu de cet objet, au sens ancien du mot²¹.

Les éditeurs du volume Breton de la Pléiade citent le *Littre* pour clarifier ce que Derain veut dire par *vertu*. La *vertu* en tant que «Qualité qui rend propre à produire certains effets» peut être comparée à cette pénétration de la vie de l'objet, comme un détail saillant qui fait fonctionner le tout. Le deuxième exemple, cette fois-ci un commentaire technique, peut être considéré comme le développement concret de cette

19. Voir la citation de Georges Duthuit à propos de la conversation de Derain dans le livre de José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 41.

20. Æ. C., p. 247-248.

21. Æ. C., p. 248.

notion du détail saillant, de la *vertu* de l'objet. Comment peut-on reproduire la *vertu* de l'objet? Bien qu'il n'y ait pas de règle unique pour le découvrir, les peintres hollandais du XVII^e siècle ont utilisé un «point blanc» pour rehausser l'objet. Paradoxalement le point blanc n'a pas de rapport avec la couleur de l'objet, ni avec son éclat lumineux. Derain explique: «Ce point, toujours mystérieusement et admirablement placé, n'a pu être aperçu» par ces artistes, qui, remarque-t-il, fréquentaient les laboratoires d'alchimie. Une deuxième analogie s'ajoute à la première — celle d'une bougie allumée, éloignée de l'œil qui devient, elle aussi, point blanc dans la nuit. Cette analogie permet à Derain d'expliquer d'une manière concrète comment il reproduit la *vertu* du modèle, sans le dire explicitement: «L'objet que je peins, l'être qui est devant moi ne vit que lorsque j'ai fait apparaître sur lui ce point blanc. Le tout est de bien placer la bougie»²².

L'importance de la composition, de l'emplacement de ce détail qui anime l'objet amène Breton à analyser le problème du cadrage. Il décrit l'activité du peintre en termes de cette délimitation du champ de sa vision par l'imposition d'un cadre qui devient, à son tour, synonyme de l'acte de composition même, mais en fait, encore une fois, comme dans le cas de la forme, le cadrage dans le contexte de l'œuvre de Derain n'explique pas tout:

*Pourquoi, dans ces conditions, ne pas signer le cadre de carton noir qui se découpe sur le mur de chaux? Le peintre est amené à regarder son modèle à travers une série de cadres rectangulaires semblables, de dimensions et de couleurs différentes. [...] Sans cet artifice, comment pourrait-il peindre le ciel qui s'étend de toutes parts au-dessus de lui?*²³

Breton souligne l'importance de la nécessité de penser la peinture par rapport au cadre en donnant l'exemple de Matisse qui a pris l'habitude de se représenter de dos dans ses toiles: «il se peint maintenant dans ses tableaux, en se plaçant par la pensée derrière lui-même» (Œ. C., p. 249). Derain, lui, au-delà, interroge le fonctionnement du cadre mais aussi la manière dont le cadrage n'est qu'une des dimensions problématiques de l'acte de peindre:

*Derain n'est point tenté pour cela de signer le cadre noir. Il importe de prouver, démontrer, ce que ce dernier ne fait pas. Si je le donne pour autre chose que pour l'image de ce à quoi je tends, perfection et mort, il devient une figure satanique*²⁴.

Breton prend la parole lui-même pour désigner le cadre comme beaucoup plus qu'une simple limite, qu'une fin en soi, image d'une certaine finitude donc image de mort — donc figure satanique. Site de passage, le

22. Œ. C., p. 248.

23. Œ. C., p. 248-249.

24. Œ. C., p. 249.

cadre est quand même un obstacle que l'on ne peut contourner: «N'oublions pas que nous sommes obligés d'en passer par la matière.» Cette confrontation de l'obstacle mène à la connaissance foncière de l'art — sa capacité de provoquer le désespoir.: «(Nous ne choisissons l'art que comme moyen de désespérer)» (Œ. C., p. 249).

Breton va répéter cette notion déjà présentée qui décrit le tout comme plus que la somme de ses composants. La beauté en soi n'existe pas, de la même manière que la forme n'explique pas l'essence ou la vertu de l'objet; l'acte de cadrer est insuffisant — artifice nécessaire, mais limite imposée artificielle. Breton l'explique ainsi:

Derain n'est pas subjectiviste. Il nie qu'un ensemble de traits quelconques puisse paraître beau. Les trois courbes que voici ne m'émeuvent que parce qu'elles forment le signe zodiacal du Lion²⁵.

Évidemment, il est de nouveau question de forme et de fonction. La forme seule n'a pas de valeur esthétique intrinsèque. Breton souligne de plusieurs manières que Derain voit les limites du formalisme, défaut que Breton va lui-même souligner dans *Le Surréalisme et la peinture*. La dimension fondamentale, définitive, d'une œuvre ne dépend pas de ses composants; mais l'impossibilité de décrire la nature de l'objet en termes de ses composants nous laisse dans l'incertitude. Comment peut-on juger autrement qu'à partir des données formelles de l'œuvre? Tout reste à inventer:

La portée révolutionnaire d'une œuvre, ou sa portée tout court, ne saurait dépendre du choix des éléments que cette œuvre met en jeu. De là la difficulté d'obtention d'une échelle rigoureuse des valeurs plastiques en un temps où l'on est sur le point d'entreprendre une révision totale de toutes les valeurs et où la clairvoyance nous oblige à ne reconnaître d'autres valeurs que celles qui sont de nature à hâter cette révision²⁶.

Sans parler des échos de Nietzsche dans cette idée de la transcendance de toutes les valeurs, il faut souligner que Breton insiste sur une méthode d'évaluation rigoureuse. La rigueur présuppose une règle qui a une forme exacte, une exigence d'ordre scientifique, susceptible de reconfirmation empirique. La rigueur en tant que valeur sûre est un critère que Breton invoque à plus d'une reprise dans *Le Surréalisme et la peinture*, mais c'est un critère problématique. Par exemple, après s'être approprié Picasso comme emblème d'un certain type de démarche artistique qu'il estime, qu'il veut même suggérer comme modèle pour d'autres artistes surréalistes:

C'est à ces multiples égards que nous le revendiquons hautement pour un des nôtres, alors même qu'il est impossible et qu'il serait du reste impudent de faire

25. Œ. C., p. 249.

26. SP, p. 8.

*porter sur ses moyens la critique rigoureuse que, par ailleurs, nous nous proposons d'instituer. Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore; j'espère en disant cela me montrer très exigeant*²⁷.

Avant de passer à l'analyse plus détaillée du *Surréalisme et la peinture*, il faut conclure notre discussion des «Idées d'un peintre». À la fin de son texte, Breton compare Derain à d'autres peintres, établissant une catégorie de préférences — ceux dont il veut parler — ceux dont il estime qu'il ne vaut pas la peine de parler — décision qui va l'influencer dans ses textes postérieurs. Giorgio de Chirico lui inspire un panégyrique sous forme d'un compte rendu de livre intitulé *12 Tavole in fototipia* publié dans la nouvelle série de *Littérature* (n° 11, janvier 1920), repris comme préface au catalogue de l'exposition Giorgio de Chirico à la Galerie Paul Guillaume, et dans la collection *Les Pas perdus*. Selon Breton, Chirico est en train de former une mythologie moderne (*Œ. C.*, p. 251). L'éloge du peintre quelque peu sacrilège dans son exagération enthousiaste — «À son image Dieu a fait l'homme, l'homme a fait la statue et le mannequin» (*Œ. C.*, p. 251) — va être remplacé par la dénonciation bien connue du *Surréalisme et la peinture*:

*Si cet homme avait eu quelque courage, il y a longtemps qu'il se serait lassé de ce jeu qui consiste à bafouer son génie perdu. En dépit de lui-même, de cette conscience acquise si chèrement d'Italien esclave, de cette prison dont il ne s'évadera plus, lui qui s'est évadé de la liberté, nous garderons intact l'étrange espérance que nous ont donnée ses premières œuvres*²⁸.

Une donnée importante de cette thématization de la faculté de juger chez Breton est le droit de changer d'avis — voire les exclusions, les adhésions, et les réintégrations des membres du groupe dans les *Manifestes*. Cette démarche caractérise aussi son discours sur l'art. Breton s'autorise non pas seulement de changer d'avis, mais d'adopter une position intermédiaire, de réévaluer le statut d'un peintre. En parlant de Braque donc, qui ne correspond plus complètement aux critères de Breton, il déclare: «Enfin... Braque est, à l'heure actuelle, un grand réfugié. J'ai peur d'ici un an ou deux de ne plus pouvoir prononcer son nom. Je me hâte»²⁹ (*SP*, p. 10). Qu'a-t-il fait, Braque, pour mériter de telles réserves? Selon Breton, jouant le rôle à la fois de juge et de jury pour le transgresseur, Braque a commis l'erreur d'être trop attaché à une règle que Breton méprise:

27. *SP*, p. 7.

28. *SP*, p. 18-19.

29. Il faut souligner la désapprobation de Braque que Breton attribue à Apollinaire: «Apollinaire dès 1918 s'empôrtait contre lui», *SP*, p. 10.

*C'est que Braque « aime la règle qui corrige l'émotion » alors que je ne fais, moi, que nier violemment cette règle. Cette règle, où la prend-il ? Il doit encore y avoir une quelconque idée de Dieu là-dessous*³⁰.

Cette mention du nom de Dieu déclenche une dénonciation virulente dans une note qui se termine avec la déclaration significative : « Dieu, qu'on ne décrit pas, est un porc » (SP, p. 10, note 1). La première phrase de la note est à examiner. Breton y indique sa propre conscience du fonctionnement de la présupposition. Le fait de « parler de Dieu » révèle toutes sortes de partis-pris et de manières de penser : « Parler de Dieu, penser à Dieu, c'est à tous égards donner sa mesure, et quand je dis cela, il est bien certain que cette idée, je ne la fais pas mienne, même pour la combattre » (SP, 10, note 1). Malgré ce dernier aveu, la virulence des propos dans la note indique qu'en fait, Breton veut dénoncer Dieu, le combattre.

Ce paradoxe nous mène à la dernière remarque à propos du texte sur Derain. Breton revient au manque de *lyrisme* que Derain a cru reconnaître dans sa toile. Derain a décidé de changer certaines proportions des objets disposés dans sa composition. Le remède — une véritable correction des valeurs — a été entrepris par une altération des formes, contradictoirement à tout ce que Breton racontait à propos de ce que Derain croyait être le rapport entre forme et fonction :

*Mais Derain pensait aussi que le lyrisme exigeait que le bol fût plus grand que l'armoire, que le bâtiment d'usine tint tout le paysage. Maintenant, il croit devoir accorder à chaque objet la place convenue. Le véritable homme lyrique est celui qui ment*³¹.

La phrase finale, à première vue énigmatique, est, en fait, une interprétation du récit narratif et aussi un commentaire sur tout le texte qui précède et toutes les paroles rapportées de Derain.

Dans *Le Surréalisme et la peinture*, le discours principal sur l'art de *La Révolution surréaliste*, article publié en plusieurs livraisons, Derain va être parmi les artistes à qui Breton attribue une « défaillance incontestable [...] qui, chez deux ou trois d'entre eux, va jusqu'à nous paraître résulter de la perte d'un état de grâce (comme Matisse, Braque, De Chirico) »³². Mais la manière dont Breton présente Derain dans *Le Surréalisme et la peinture* diffère de cette fusion de paroles rapportées et de commentaires dans le texte de *Littérature*. En fait, le peintre — selon un désir de créer une distance que Breton souhaite établir entre lui-même et l'objet de son commentaire — devient plus le motif d'une critique objective. Comparant, par exemple, les passages sur Max Ernst avec ceux qui parlent de Chirico, ou de Picabia, on constate que le cas de

30. SP, p. 10.

31. Œ. C., p. 250.

32. SP, p. 9.

Braque représente un stade intermédiaire entre l'engouement et le dédain³³. Cette distanciation semble être contradictoire avec sa déclaration frappante dans sa considération d'André Masson dans le n° 9-10 de *La Révolution surréaliste*: «J'aime André Masson et c'est pure condescendance envers mes gardiens si parfois je simule moi-même autre chose que la folie furieuse»³⁴.

On comprend mieux cette attitude à travers son affirmation de la primauté de la subjectivité qui apparaît au milieu d'une série d'exclamations, d'hyperboles, qui mettent en question la possibilité de toute entreprise de critique artistique:

Rien de ce qui nous entoure ne nous est objet, tout nous est sujet. À quoi bon la peinture, à quoi bon telle ou telle méditation sur la peinture! N'en parlons plus. Parlons à mots couverts de l'alibi que nous nous donnons pour ne pas être à cent mille lieues d'où nous sommes. Aucune règle n'existe, les exemples ne viennent qu'au secours des règles en peine d'exister. Pigeon vole! Poisson vole! Flèche vole! Flèche vole contre pigeon vole! Poisson vole (certain poisson). Poisson ne vole pas! Pomme monte et tombe! Jet d'eau soutient œuf qui ne tombe et ne monte pas. Femme chérit homme qui aime femme qui craint homme. Vaudevilles! ³⁵

Sentences — règles — décrets — définitions

La constatation qu'«aucune règle n'existe» n'est pas forcément surprenante dans un texte où Braque était déjà critiqué pour son amour pour «la règle qui corrige l'émotion». Breton peut explicitement écarter l'existence des règles de jugement, ou de création artistique, mais cela ne l'empêche pas de formuler en même temps une série détaillée de critères — des *critérium* qui sont à la base de ces jugements pour décrire les qualités de la peinture surréaliste et le fonctionnement du surréalisme dans le domaine plastique. Ce qui distingue *Le Surréalisme et la peinture* de beaucoup d'autres textes sur l'art de Breton, c'est cette élaboration d'une série de *critérium* indépendamment de la présentation des critères utilisés pour décrire les qualités de tel ou tel peintre. Breton propose des traits qui devaient jouer le rôle d'axiomes-définitions de la peinture surréaliste. Présenté sous forme d'aphorisme ou de sentence, Breton élabore un raisonnement qui semble être l'extension logique de la proposition initiale.

33. Remarquez l'attitude très positive vis-à-vis de Max Ernst: «Quand Max Ernst vint, ces différentes données étaient outrageusement simplifiées. Il apportait avec lui les morceaux irreconstituables du labyrinthe. C'était comme le jeu de patience de la création: toutes les pièces, invraisemblablement distraites les unes des autres, ne se connaissant plus aucune aimantation particulière les unes pour les autres cherchaient à se découvrir de nouvelles affinités», *SP*, p. 24-25.

34. *SP*, p. 35.

35. *SP*, p. 35.

Avant d'identifier ces critères, il faut mentionner que Breton réfléchit d'une manière explicite à l'appartenance de son activité à l'histoire et à la critique d'art. Sa désapprobation de la complicité entre la critique d'art et le marché de l'art est clairement exprimée dans son essai *Distances*:

Afin de porter le dernier coup à l'un des plus admirables modes d'expression que je connaisse, la spéculation s'est mise de la partie et l'on commence à tenir à jour le tableau des changes artistiques avec la même rigueur que celui des changes monétaires. L'art est en train de se liquider comme les patries. Ici encore la critique n'est plus de force. Longtemps jalouse de cette apparence de sanction que conférerait à ses jugements l'annonce tapageuse de certains prix de vente, elle n'apparaît plus que comme l'agent louche de ces combinaisons qui n'ont rien à faire avec l'art et n'en menacent pas moins de le déconsidérer (Œ. C., p. 288)³⁶.

Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton continue à dénoncer avec véhémence la critique artistique et le goût de son temps en insistant sur l'équation critique d'art = marché de l'art. Le vocabulaire tiré du domaine financier — «spéculation» — «tableau des changes» — «change monétaire» — que Breton a employé dans *Distances* est repris, mais il décrit cette spéculation critique en termes négatifs de «faillite complète»:

En présence de la faillite complète de la critique d'art, faillite tout à fait réjouissante d'ailleurs, il n'est pas pour nous déplaire que les articles d'un Raynal, d'un Vauxcelles ou d'un Fels passent les bornes de l'imbécillité. Le scandale continu du cézannisme, du néo-académisme ou du machinisme est incapable de compromettre la partie à l'issue de laquelle nous sommes vraiment intéressés. Qu'Utrillo «se vende» encore ou déjà, que X ou Y arrive ou non à se faire passer pour surréaliste, c'est l'affaire de ces messieurs les employés de l'Épicerie³⁷.

Étant donné cette attitude vis-à-vis de la critique, la désignation du discours sur l'art de Breton comme appartenant à la critique d'art est aussi peu exacte que, comme nous l'avons déjà vu, celle de son appartenance à l'histoire de l'art. Je dirais plutôt que *Le Surréalisme et la peinture* relève à la fois du traité esthétique, du catalogue d'exposition, d'un exercice de définition — un manifeste, mais surtout, l'essai peut être considéré comme une version littéraire du *Kunstkammer*, du cabinet d'amateur³⁸.

36. Cet article a été écrit après la fermeture du Salon des Indépendants le 13 mars 1923 et publié dans *Paris-Journal* le 23 mars 1923, repris dans *Les Pas perdus* (voir Œ. C., p. 1315).

37. SP, p. 8-9.

38. Je voudrais remercier José Pierre qui m'a signalé un texte tardif dans lequel Breton précise son attitude vis-à-vis de la critique artistique. Dans «l'Avant-dire» de son étude de Tanguy (*Yves Tanguy* [New York: Pierre Matisse Edition, 1946]), Breton écrit: «Qu'on aille chercher ci-après rien qui ressemble à la critique d'art: nulle tentation explicite de situation de l'œuvre considérée ou d'analyse des moyens qui lui sont

Si Breton refuse la désignation de critique d'art, toutefois il est conscient du fait qu'il base ses jugements sur des *a priori*, qu'il juge selon certains *critérium*. En se référant à son article sur Francis Picabia dans *Les Pas perdus*³⁹ — article dans lequel il évalue l'art de Picabia en termes d'une série de réflexions et d'émotions inspirées par cette peinture, qu'il aurait pu développer comme il le fera pour les *critérium* utilisés dans *Le Surréalisme et la peinture*: «l'élan calculé en fonction de sa brisure et en prévision de nouveaux élans; une pensée ne répondant à aucune autre nécessité connue qu'à la foi en sa propre exception; cette perpétuelle sécurité dans l'insécurité [...]; l'humour [...]; l'amour [...] etc.» (Œ. C., p. 281) — Breton explique l'incompréhension par Picabia de la nature du surréalisme, lacune qui a une influence majeure sur son jugement futur:

*Seuls son incompréhension parfaite du surréalisme et son refus très probable de se rendre à quelques-unes des idées que j'exprime ici m'empêchent de le considérer de près, comme je le voudrais, ce qu'il a fait et ce qu'il peut encore faire et de tenter de le situer comme peintre selon le critérium qui est le mien*⁴⁰.

Sans prétendre établir une liste exhaustive, je voudrais analyser quelques-uns de ces *critérium* et expliquer comment Breton les perçoit dans leur constitution et dans leur fonctionnement. Commençons au commencement, avec ce passage qui est devenu l'emblème même de son discours sur l'art: «L'œil existe à l'état sauvage». La démonstration qui suit sert à prouver qu'effectivement, Breton nous ment quand il dit «l'œil existe à l'état sauvage». Les qualités énumérées dans ce passage sont à la base même de ses jugements. Peu importe que l'œil hagard soit le témoin des merveilles de la terre et de la mer. Peu importe qu'il préside «à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit». Ce qui est plus significatif, c'est la constatation de l'incertitude sur celui qui sera responsable de cette hiérarchie de

propres. Exclue *a priori* de ces pages toute intention didactique, elles se présentent comme une suite d'échos et de lueurs que cette œuvre a su éveiller chez un seul à des moments assez éloignés les uns des autres: d'où les formes disparates qu'elles revêtent. Leur unité profonde vient de ce qu'elles jalonnent une quête ininterrompue d'émotions auprès de cette œuvre et, par-delà ces émotions mêmes, tendent à la relève d'une série d'*indices* susceptibles d'éclairer quoique d'un feu vacillant la route actuelle de l'homme. Dans la mesure où cette quête se poursuit ici au fur et à mesure que l'œuvre se déroule et que le témoin «change», c'est-à-dire en pleine vie, l'interprétation n'évite pas, chemin faisant, un minimum de dérive. Telle quelle, on la croit capable de balayer d'un mince projecteur un fragment du devenir et — à tout le moins — de trouver grâce du fait qu'elle ne transgresse en rien le principe: la critique sera amour ou ne sera pas.»

39. Breton termine son article avec une appréciation très élogieuse du peintre: «Et comment la majorité des hommes s'apercevrait-elle que, pour la première fois, une peinture devient source de mystère après n'avoir été longtemps que spéculation sur le mystère et qu'avec cet art sans modèle, ni décoratif ni symbolique, Picabia vient sans doute d'atteindre au degré le plus élevé dans l'échelle de la création?», Œ. C. p. 283.

40. SP, p. 21.

valeurs qui dépend de l'œil. La réponse tacite à sa question — «Mais qui dressera l'échelle de la vision?» — peut être expliquée à travers l'énumération des possibilités de ce que l'on peut voir — ce qui est connu et ce qui est inconnu. L'énumération est très variée et sa force est dérivée du nombre et de l'hétérogénéité des alternatives suggérées. Les alternatives possibles sont à leur tour dérivées de certains *critérium* : d'abord, l'expérience multiple de la chose vue; la capacité de reconnaître et d'identifier l'objet de vision, capacité influencée par l'oubli et la mémoire. Le jeu entre ce que l'on a vraiment vu et ce que l'on peut imaginer voir est intensifié par la longueur de l'énumération mise en relief par la phrase finale — «Ce n'est pas tout» — et la progression de ce que le narrateur a vu, et ce que les autres ont pu voir. La vue, donc, est traitée à fond:

[...] il y a ce que d'autres ont vu, disent avoir vu, et que par suggestion ils parviennent ou ne parviennent pas à me faire voir; il y a aussi ce que je vois différemment de ce que voient tous les autres; et même ce que je commence à voir qui n'est pas visible. Ce n'est pas tout (SP, p. 1).

Breton va ensuite, une fois que le spectre de la vision est exploré du visible au virtuel, établir un système d'équivalences:

[...] des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserais de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle (SP, p. 1).

On comprend facilement comment cette attribution d'équivalence va mener Breton à postuler la possibilité d'un langage visuel. Quant au contenu de la phrase — cette exclusion de la musique de son champ d'intérêt — et sa bêtise, il a provoqué comme prévu des réactions diverses de la part des mélomanes⁴¹. Je préfère interpréter cette déclaration catégorique (et mal fondée) comme l'expression de la possibilité

41. Marcelin Pleynet utilise ce passage pour souligner la nature contradictoire des principes du surréalisme et du raisonnement de Breton. Dans «La Peinture et Le Surréalisme et la Peinture» il écrit: «Sans dresser ici un inventaire de l'idéologie surréaliste, je pense qu'on peut immédiatement convenir que celle-ci n'a pas une réputation de rationalité telle que la revendication par Breton des réalisations «précises et distinctes» tangibles de «l'expression plastique» ne surprennent de quelque façon» (*Art & Littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 367). Voir aussi l'essai d'Yves Bonnefoy «Le Surréalisme et la musique» qui traite de ce passage d'une tout autre manière: «Breton parlait de la poésie, de sa tâche la plus profonde quand il polémiquait, si légèrement semble-t-il, si dérisoirement, contre l'immense musique de l'Occident; et puis-je apporter ici mon témoignage, de surréaliste de quelques brèves saisons, mais qui donnèrent beaucoup? C'est parce que je ne pouvais écrire que «musicalement» que j'ai quitté le surréalisme, qui ne voulait connaître que l'écriture automatique, vague qui laisse en désordre ses épaves sur le rivage» (*Entretiens sur la poésie*, 1972-1990, Paris, Mercure de France, 1990, p. 166-167).

d'un jugement absolu et arbitraire qui n'est pas à justifier — un acte de classification et d'exclusion.

La progression entre l'œil qui gouverne l'échange conventionnel des signaux — un œil sémiologue — et la formation d'un véritable langage visuel dû «au besoin de fixer ces images» est prévisible. Sans examiner l'origine de ce langage ni comment il s'articule, Breton le désigne comme la faculté qui lui donne «barre sur le réel».

L'enjeu entre le visible et le virtuel sera aussi exploité par Breton dans sa définition de ce que c'est qu'un tableau. Dans l'exemple donné, il souligne le statut réel du virtuel de la représentation :

«Il vit devant lui une caverne illuminée» dit une légende et, effectivement, je la vois aussi. Je la vois comme à cette heure je ne vous vois pas, vous pour qui j'écris, et pourtant j'écris pour vous voir un jour [...] Entre ces êtres évoqués et les êtres présents, la différence a beau rester sensible, il m'arrive à chaque instant d'en faire bon marché. C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit si, d'où je suis, «la vue est belle», et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue⁴².

Breton va utiliser la métaphore de la vision de nombreuses fois dans son texte, mais au lieu de poursuivre l'évolution de cette métaphore filée, je voudrais noter très brièvement plusieurs autres critères avant d'aborder l'évolution de son discours sur l'art. J'aurais pu parler du *modèle purement intérieur*, ou du but révolutionnaire de l'art ou de la nécessité de faire une critique morale, ou du critère du lyrisme, qualité que Breton désigne comme «par quoi se recommande toute œuvre que nous admirons», qu'il définit par la métaphore du cheval emporté — «Quelque chose de dressable et que d'aucuns disaient même avoir dressé» (*SP*, p. 24); j'aurais pu parler de l'«automatisme pur», technique que Breton attribue à Miró; ou de la nature unique des «verbes sensoriels: voir, entendre, toucher, goûter, sentir [qui] demandent à ne pas être conjugués comme les autres» (*SP*, p. 43); ou de la surréalité considérée comme contenue dans la réalité; ou du désir de ne pas séparer la vie de la pensée. J'aurais pu parler des toiles «qui tiennent devant la famine». Ces généralités divergentes et disparates ont ceci en commun: Breton les utilise comme des critères pour élaborer sa pensée esthétique, pour définir les qualités de la peinture surréaliste. Chaque critère devient d'une manière paradoxale une règle qui est en quête d'exemples pour exister — pour contredire Breton quand il dit: «Aucune règle n'existe». «Aucune règle n'existe» avant qu'on ne les crée.

42. *SP*, p. 2-3.

Impositions

La contribution des commentaires sur l'art par Breton au *Surréalisme au service de la révolution* est beaucoup plus limitée. Examinons «L'Objet fantôme», un extrait des *Vases communicants*, texte qui montre une évolution de la pensée sur l'art de Breton. L'objet est considéré comme symptôme ou indice de l'individu ou de la société qui l'a produit. Breton se sent obligé d'articuler ses analyses avec des références à la pensée politique et à la théorie freudienne. Une citation d'Engels lui permet de distinguer le rôle de l'art dans la société capitaliste. L'art que Breton estime est exceptionnel et échappe aux conditions qui créent des objets qu'Engels considère comme «les mauvais produits d'un mauvais régime»⁴³. Breton donne les exemples suivants des objets qui peuvent être considérés comme emblématiques du XXe siècle. À cause de leur particularité, il les désigne d'une manière ironique comme *monstres*:

*Pour m'en tenir au domaine plastique, je n'aurai qu'à donner pour exemple de ces monstres le «Joueur de clarinette» de Picasso, le «Vaticinateur» de Chirico, «La Mariée» de Duchamp, la «Femme 100 têtes» d'Ernst, le «Grand Masturbateur» de Dalí, tel étrange personnage en mouvement de Giacometti*⁴⁴.

La pensée politique joue quand même un rôle secondaire dans «L'Objet fantôme». Ce que Breton veut démontrer, c'est que l'objet d'art en tant que manifestation du fonctionnement inconscient de la psyché, est donc susceptible d'être interprété par la psychanalyse. Bien que l'exemple qu'il nous donne — l'analyse de la citation célèbre de Lautréamont: «Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» soit simpliste, Breton insiste sur la pertinence de l'analyse psychanalytique de l'objet d'art:

[...] Si l'on veut bien se reporter à la clé des symboles sexuels les plus simples, on ne mettra pas longtemps à convenir que cette force tient à ce que le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme»⁴⁵.

Breton lui-même effectue l'analyse d'un «cadavre exquis» qu'il a désigné comme «*objet fantôme*». Il s'agit du dessin d'une enveloppe vide, bordée à gauche par des cils et à droite par une anse — objet dont la description produit le calembour «silence» [cils—anse]. Son analyse va amener Breton à agencer son discours avec celui de Freud, d'entrer dans une discussion qui démontre l'efficacité des notions freudiennes tout en les déformant à sa guise dans l'élaboration de son geste interprétatif.

43. André Breton, «L'Objet fantôme», *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, 1931, p. 20. Désormais, la référence à ce texte sera SASDLR.

44. *Le SASDLR*, n° 3, p. 20.

45. *Le SASDLR*, n° 3, p. 21.

Peut-être Freud dénierait-il les propos de Breton, mais Breton a tout de même démontré l'applicabilité de la pensée de Freud :

Il y a lieu, dans ces conditions, de se demander si « l'enveloppe silence », pour indifférente et toute capricieuse qu'elle se donne, ne dissimule pas certaines préoccupations foncières, ne témoigne pas, en d'autres termes, d'une activité psychique moins désintéressée. Je ne crois pas avoir grande précaution à prendre pour m'expliquer à ce sujet. Il me paraît en effet démontré que le contenu manifeste d'une improvisation poétique tout comme d'un rêve ne doit pas nous faire augurer de son contenu latent, tel rêve innocent ou gracieux (« Pendant son séjour d'été un lac de ..., elle se précipite dans l'eau sombre, là où la lune pâle s'y reflète ») pouvant nécessiter à l'analyse toutes sortes de gloses moins séduisantes, alors que tel rêve d'aspect « choquant » (cf. La Science des Rêves, p. 419) est susceptible d'une interprétation qui n'exclut pas toute élégance⁴⁶.

Breton, par la suite, révèle qu'il n'est pas complètement satisfait de son interprétation. L'objet continue à le hanter par sa puissance de suggestion. Breton a tiré les critères de son explication de la théorie freudienne qui sert à déchiffrer la signification des objets surréalistes. L'explication psychanalytique, qui réduit la signification de l'objet à une série de symptômes cachés, néanmoins n'a pas le pouvoir de dissoudre le mystère de leur effet sur nous. En parlant des objets « animables » à inspiration érotique proposés par Dalí, Breton précise :

À en juger par ceux que je connais, je crois pouvoir dire, sans par là formuler la moindre réserve — ils sont véritablement extraordinaires — sur leur valeur explosive ou sur leur « beauté », qu'ils livrent à l'interprétation une étendue moins vaste, comme on pouvait s'y attendre, que les objets dans le même sens moins systématiquement déterminés⁴⁷.

*
* *

En guise de conclusion, je voudrais souligner deux autres stratégies dont Breton se sert dans sa critique artistique pour démontrer que la description des dispositifs du jugement entreprise dans cette discussion n'est que le commencement d'une étude qui doit être plus approfondie.

Breton commence son essai sur Marcel Duchamp, « Phare de *La Mariée* », en répétant certains principes politiques à propos de la nature nécessairement révolutionnaire de l'art. L'art a subi, à cause des changements sociaux, un bouleversement profond, mais pour Breton, il ne suffit pas d'expliquer les difficultés dans le domaine artistique et moral par des troubles d'ordre social et politique. En se référant aux causes profondes du « tourment » du paysage artistique, Breton

46. *Le SASDLR*, n° 3, p. 21.

47. *Le SASDLR*, n° 3, p. 22.

remarque: «on se contente, en général, de l'expliquer par l'impossibilité de rien édifier de stable sur un terrain socialement miné» (SP, p. 85). Breton revendique l'art malgré l'incapacité de ce dernier à effectuer une amélioration de la situation politique:

Pour expédiente que soit cette façon de juger, qui rappelle heureusement l'artiste à une juste appréciation de ses limites (la transformation de plus en plus nécessaire du monde qui est autre que celle qui peut s'opérer sur des toiles), je ne pense pas qu'elle doive nous soustraire à l'étude du processus de formation de la vague particulièrement creuse et vorace dont je parlais (SP, p. 85).

Cette *lame de fond*, indice de la transformation de l'art moderne, s'appelle Marcel Duchamp. Dans le n° 5 (mai 1933) du *SASDLR*, Marcel Duchamp a publié un extrait de son recueil de notes pour «*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*». L'essai de Breton apparaît dans le n° 6 de *Minotaure* (hiver 1935). Inspiré par la publication des manuscrits et des croquis utilisés dans la composition du *Grand Verre*, Breton incorpore l'auto-analyse de l'œuvre faite par Duchamp lui-même dans sa présentation. L'étude de ce calque, du chassé-croisé intertextuel entre Breton et Duchamp, dépasse les limites de notre discussion ici. À mi-chemin entre un catalogue des œuvres et un compte rendu de documents, cet essai est caractérisé par cet emploi intertextuel des citations de Duchamp qui incite par la suite Breton à des digressions à leur propos. Il n'est pas étonnant que Breton préface son entrée en matière avec une remarque sur la «redite éternelle» qui inspire simultanément la haine et l'attraction. Une citation de Poe tirée de «La Genèse d'un poème» lui permet d'examiner le rapport entre originalité et répétition. L'emploi d'un texte littéraire comme point de départ pour son commentaire sur l'art est très fréquent chez Breton et mérite une étude à elle seule. Ses remarques à propos de la répétition peuvent être appliquées à cet essai aussi dans son rapport à son objet — les notes de Duchamp. Breton conçoit le commentaire comme une série de greffes — des discours multiples — «philosophique, poétique, — de confiance, de suspicion, — romantique, humoristique, etc.» (SP, p. 97) — qui peuvent être intercalées et superposées:

Il y a diverses manières de répéter, depuis la répétition verbale pure et simple, si malséante, du type «ciel bleu» — dont la rencontre, en ouvrant un livre de poèmes, me dispense, en tout état de cause, de prendre connaissance du contexte — en passant, dans l'art, par la répétition du sujet traité, fallacieusement excusée par la manière nouvelle dont on le traite, ou par la répétition de la manière, fallacieusement excusée par la nouveauté du sujet, jusqu'à la répétition dans le cadre de l'existence humaine, de la poursuite de certain «idéal» artistique exigeant une application continue incompatible avec une autre forme d'action (SP, p. 87).

Cette dernière remarque peut être rattachée à notre point de départ, la constatation de la contradiction nécessaire entre l'activité surréaliste et le

geste critique. Pour Breton, Duchamp est parmi ceux qui ont le mieux maîtrisé la dialectique créée par cette contradiction:

*Aucune œuvre d'art comme La Mariée mise à nu ne me paraît jusqu'à ce jour avoir fait si équitablement la part du rationnel et de l'irrationnel. Il n'est pas, on vient de le voir, jusqu'à son aboutissement dialectique impeccable qui ne lui assure une place prépondérante parmi les œuvres marquantes du vingtième siècle*⁴⁸.

Notre dernier exemple suit. Le contexte historique dans lequel une œuvre est produite — l'actualité — peut jouer le rôle de critère pour Breton, par exemple dans son essai «Prestige d'André Masson», publié dans le n° 12-13 de *Minotaure*. Dans cet essai écrit à la veille de la guerre, Breton reprend la phrase de Braque citée dans *Le Surréalisme et la peinture*: «[...] Braque eut naguère l'idée de transporter deux ou trois de ses tableaux au sein d'un champ de blé, pour voir s'ils «tenaient» (SP, p. 11). À ce moment-là, 1939, le problème a beaucoup changé:

*[...] c'est qu'en effet le problème n'est plus comme naguère de savoir si un tableau «tient», par exemple dans un champ de blé, mais bien s'il tient à côté du journal de chaque jour, ouvert ou fermé, qui est une jungle*⁴⁹.

La valeur de l'œuvre de Masson vient du fait qu'elle est capable de confronter et de surmonter l'épreuve présentée par les événements: «Cette épreuve, nul tant qu'André Masson n'a été désireux de s'y assujettir: nul n'en sort plus grandi» (SP, p. 152). La force de la peinture de Masson, c'est son pouvoir de se métamorphoser:

La peinture d'André Masson n'a cessé de procéder de ces phénomènes de germination et d'éclosion saisis à l'instant où la feuille et l'aile qui commence à peine à se déplier, se parent du plus troublant, du plus éphémère, du plus magique des lustres (SP, p. 154).

On peut en dire autant de la critique artistique d'André Breton. Si l'acte de jugement est constant et central, les critères, les dispositifs de ce jugement, sont toujours en train de se métamorphoser de la même manière que le discours lui-même change continuellement de registres à l'intérieur du texte. Comme dans l'œuvre de Duchamp, Breton essaie dans son discours sur l'art de faire «équitablement la part du rationnel et de l'irrationnel».

Adélaïde Russo
Louisiana State University, Baton Rouge

48. SP, p. 99.

49. SP, p. 151-152.