

MICHAEL RIFFATERRE

Ekphrasis lyrique

Les écrits d'André Breton sur la peinture occupent dans l'œuvre du poète une place à part. Certains ont l'ampleur, le ton à la fois prophétique et polémique des *Manifestes*; d'autres, nés de l'occasion, semblent n'être que des notules annonçant des vernissages, mais toujours bâtis autour d'une image, se révèlent proches du poème en prose; les plus complexes font alterner la théorie, la paraphrase des textes visuels, l'historique d'un mouvement et le rappel nostalgique des grands moments du surréalisme. Les préoccupations d'actualité, et l'adaptation quotidienne aux urgences polémiques, rapprochent ces textes du journalisme intellectuel, si bien que l'historien des idées est parfois tenté d'y voir un ensemble en marge de la littérature. Je voudrais au contraire proposer cette vue que la critique d'art d'André Breton est quintessentiellement littéraire, qu'on ne peut l'expliquer, ou même la justifier, la défendre, qu'en fonction de sa poétique.

C'est pourquoi j'ai choisi pour titre un terme de rhétorique, *ekphrasis*, qui depuis les *Images* de Philostrate désigne un type de description spécialisée: le genre littéraire dont le but est de représenter avec des mots une représentation visuelle, de motiver dans un second mouvement l'interprétation de la peinture par une mimésis de mimésis et enfin d'utiliser cette herméneutique de l'art de peindre en général, ou d'une toile en particulier, à justifier ou à rationaliser les jugements de valeur qu'on attend de toute critique. On en attend ces jugements, certes, mais cela n'exclut pas la possibilité que la démarche critique soit moins le but ultime que le moyen d'autre chose.

C'est le cas, me semble-t-il, des essais d'André Breton. On doit y voir une variante en prose de la poésie lyrique, l'expression du moi (et ce moi, bien sûr, c'est celui du poète) plutôt qu'une réflexion sur l'Autre. L'œuvre critique de Breton serait alors un exercice sur la surréalité, très semblable à ses poèmes. Bien qu'utilisant une rhétorique spécialisée, son *ekphrasis* nous rappelle à chaque instant que ce mot était synonyme d'un autre trope, l'hypotypose, désignant à la fois la représentation frappante,

directe, immédiate, et émotionnelle des sentiments que suscite en nous le monde extérieur, et la lecture symbolique qui nous sert à prendre cette interprétation à notre compte, qui nous sert à l'intérioriser. Intérioriser est ici le mot-clef.

En effet, André Breton, loin de s'effacer devant l'art qu'il commente, substitue au métalangage analytique, herméneutique et normatif qu'on attend d'un critique d'art, un discours du moi. Il ne se soucie même pas ou très peu, de donner les règles de son jeu, d'explicitier les critères sur lesquels reposent ses jugements de valeur. En revanche il se met en scène constamment, se reflète littéralement dans l'artiste et dans l'œuvre qui sont les objets de sa glose. Ces objets sont déformés par l'angle sous lequel il les observe, si bien que ses textes ne sont vraiment compréhensibles que dans la mesure où une anamorphose est compréhensible, à condition que le lecteur retrouve le point de vue qui gauchit la perspective, et ce point de vue, c'est l'œil, c'est le regard d'André Breton. Son discours critique est en somme un cas extrême de la subjectivation de l'objet qui est la définition même du lyrisme.

L'Autre n'en reste pas moins une donnée essentielle, pour que joue la polarité nécessaire à l'échange dialectique: il faut bien que le sujet regardeur reçoive de l'œuvre d'art des impressions ou perceptions sensorielles, et qu'il y réagisse. Ces réactions sont d'abord des constructions intellectuelles, des systèmes d'interprétation, et ensuite des constructions émotionnelles. Mais dans les deux cas, ces constructions constituent une grille préparée à l'avance, une grille comme celles dont on se sert pour déchiffrer un cryptogramme: la grille filtre les composantes du message qui sont comme des chevilles, un remplissage dénué de pertinence, dont le rôle est d'égarer le décrypteur ou retarder le déchiffrement. La grille ne laisse subsister que les composantes pertinentes qui demandent à être interprétées et évaluées. Or la grille ici, c'est le sujet, c'est Breton, et ce que cette grille laisse passer du message visuel, ce qu'elle privilégie dans la peinture, ce sont les indices d'une surréalité — tout ce qui dans la réalité et dans la représentation de la réalité invite le regardeur à imaginer autre chose, au-delà des limites de la perception sensorielle, en dehors des structures logiques qui nous servent à conceptualiser le monde sensible, en dehors du sociolecte, des réseaux signifiants qui assurent la communication intersubjective et utilitaire dans la vie quotidienne.

Ce qui oppose donc la surréalité à la réalité, c'est d'abord que celle-ci est perceptible tandis que la surréalité est latente¹. Le problème de représentation que Breton doit résoudre est premièrement d'expliquer

1. Sur la latence, voir «Crise de l'objet», dans *Le Surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965. Paris, Gallimard, 1965, p. 279. Toutes les références à ce volume seront désormais indiquées dans le texte par le numéro de la page entre parenthèses.

comment le peintre réussit à faire voir ou deviner ce qui est caché, et ensuite de convaincre ses lecteurs que son explication à son tour est efficace, qu'elle rend bien compte des modalités de l'objet peint ou dessiné. La seconde différence entre réalité et surréalité, c'est que la surréalité est déconcertante, déroutante, qu'elle s'ouvre sur une vision hallucinatoire ou onirique tandis que la réalité jalonne nos itinéraires mentaux et les oriente à des fins pragmatiques. Ici le problème à résoudre est comment démontrer l'efficacité de ce bouleversement visuel, de cette puissance de rêve dans la peinture par la manière dont ils sont traduits du visuel au verbal.

Pour répondre à la première de ces questions, l'analyste doit tourner une difficulté considérable: le simple fait que Breton décrit fort peu; il garde pour lui ce que le tableau lui donne à voir. Et le problème, pour répondre à la deuxième question, c'est qu'André Breton ne propose pas d'évaluation. Il ne calcule pas le taux d'efficacité, il ne mesure pas l'impact. C'est pourquoi je suis réduit à parler d'efficacité, ou simplement d'effet, puisqu'aucune échelle de valeur ne nous est offerte. Disons tout de suite que le texte propose, sinon une évaluation, du moins une image de l'évaluation: on y reconnaît la dimension esthétique précisément à ses dimensions, si je puis jouer sur les mots. Le lecteur déduit que l'œuvre picturale est réussie, efficace, du fait qu'André Breton traduit une référence ponctuelle à cette œuvre en une séquence verbale complexe: un mot ou groupe de mots matriciel génère tout un texte qui s'allonge en proportion de l'efficacité de l'œuvre d'art visuel. Cet allongement (j'y reviendrai) peut prendre trois formes: ou bien le texte de Breton se développe par le biais d'un paradigme de synonymes du mot matriciel, ou bien il amplifie cette donnée par des variations sur une structure, ou encore en reliant la donnée à un intertexte, voire à un véritable corpus intertextuel.

Revenons à l'absence de description. La pratique de Breton alterne entre deux démarches. Tantôt, à propos d'un tableau ou de l'ensemble d'une œuvre, il fait un exercice de surréalité, racontant ses émotions sur le mode visionnaire, mais sans représenter ce qui, dans l'œuvre regardée, les déclenche. Tantôt il précise un aspect de la représentation visuelle, sans faire plus, toutefois, que le nommer ou nous référer à un contexte, à un consensus du langage sur cet aspect. Il donne ensuite un exemple de réaction du regardeur, du lecteur, à cet aspect, en développant en un texte bien à lui, avec ses propres images, la donnée sémantique du mot référant à l'aspect en question. Mais ce développement ne part que de la face signifiante du signe, du mot, et il ne reste rien de la face signifiée, rien du motif pictural que ce mot désignait pour commencer. Ce mot-charnière, cette clef de contact lexicale, mot de liaison formelle mais qui reste imperméable quant au contenu, je l'appellerai *connecteur*.

Je distingue deux types de connecteurs, le premier purement formel, le second métaphorique, et donc chargé d'un double contenu, où le connecteur réfère à l'expérience même de la surréalité.

Le premier type, par contre, est vide: techniquement parlant, c'est la catégorie de signe qu'on appelle un index et qui n'a de sens qu'en raison de sa proximité avec une représentation réelle. Cet index est tout simplement le nom du peintre, ou bien, dans l'œuvre de cet artiste, un trait récurrent, une constante mimétique révélant une structure de dépaysement.

De l'emploi du patronyme de l'artiste comme connecteur, un exemple nous est donné par le morceau de bravoure de 1950 sous-titré «Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe». Breton y raconte, sous forme autobiographique, à la première personne, les souvenirs d'une amitié qui remonte à 1919. Ce qui n'aurait aucun intérêt critique, sauf que Max Ernst est dépeint tantôt comme un des personnages de ses propres tableaux, tantôt comme un magicien ou visiteur extraterrestre chargé de la mise en scène ou du trucage d'épisodes lourds d'un sens qui se dérobe à l'analyse. Même en tenant compte de la pertinence de ce déguisement (il est pertinent parce qu'il nous fait pénétrer dans le monde imaginaire de Loplop), cette convention relève tout au plus de l'*encomium*. Mais la manière de l'éloge en fait l'équivalent d'une expérience réelle sur laquelle pourra se fonder un jugement de valeur: chaque fragment de récit s'interrompt avant son dénouement, et chaque assertion reste immotivée.

Les interruptions narratives et les formules apodictiques, de par leurs manques mêmes, semblent annoncer la révélation imminente, au tournant de la page, d'une raison d'être:

Des brèches de lumière s'ouvraient dans les matières les plus opaques, comme se montre irrationnellement le cœur dans les images de piété ou d'amour [...] Mais quelque événement grave est survenu: on emporte des blessés [...], il n'est pas jusqu'au rossignol qui pour la première fois n'apparaisse maléfique [...] Max Ernst, dans l'armure du Prince noir traverse la scène. En prêtant l'oreille on entend malgré tout chanter (162-164).

Le suspense en somme rassure le lecteur: d'un moment à l'autre les éléments d'une solution seront mis à sa portée, et les affirmations présupposent que les détails aperçus clarifieront tout, si seulement il réfléchit un peu. Il en est de même des références à des toiles connues: le rossignol, par exemple, est une allusion précise au collage *Deux enfants sont menacés par un rossignol* (1924). Tant qu'il y est fait allusion, ces toiles en effet semblent promettre une explication, alors qu'elles-mêmes, vues sans médiation, restent irrémédiablement fermées au regardeur². Dans

2. Le collage de ce titre donne bien l'impression qu'une menace pèse sur des personna-

les deux cas, une latence est indirectement représentée en renvoyant le lecteur à une version plus complète du récit, version annoncée, préparée par des détails qu'on devine, que l'avenir du narratif devrait expliquer. L'ensemble de ces procédés constitue une mimésis de symbolisme, et rien de plus qu'une mimésis: nul besoin de déchiffrer. C'est comme une pierre de Rosette contemplée par quelqu'un qui n'est pas égyptologue: sa validité comme cryptogramme n'est nullement affectée. L'effet, et la technique, sont les mêmes que dans *Nadja*, dans *La Tentation de Saint Antoine*, ou dans les visions des deux poèmes rimbaldiens intitulés *Villes*, ou encore les paysages de rêve du *Promontorium Somnii* de Victor Hugo. Mais au lieu du hasard objectif des rencontres dans les rues de Paris, dont le sens dépend de la réceptivité d'un promeneur médiumnique, la référence à des tableaux peu identifiables, mais que nous savons exister, offre le fantôme d'un système interprétable ailleurs, simplement parce qu'étant ailleurs, il postule une référence.

Quant aux intertextes, ce sont tous des récits de mystère au sein du réel: le Paris nocturne de Lautréamont dont le chant a un sens (162); un vautour dans un tableau de Léonard de Vinci, mais puisque le vautour est celui du fameux rêve de Léonard, le véritable intertexte est au fond l'interprétation qu'en donne Freud (164); ou encore l'épisode d'Ernst imaginé officiant d'un culte diabolique dans un cimetière du XVIII^e siècle dont les modèles sont pour moitié le *Joseph Balsamo* d'Alexandre Dumas et moitié pour le *Centenaire* de Balzac. L'ensemble de ces intertextes légitime le tableau en ayant l'air de le replacer dans une tradition et dans une thématique. En faisant appel à des effets garantis par l'histoire littéraire, par un comparatisme empirique, le récit bâti sur des intertextes impose au lecteur comme une gymnastique, un exercice, les gestes rituels d'un critique historiciste. Mais il va sans dire que les intertextes ne sont pas des preuves, mais des programmes, des modèles de participation donnant au lecteur les éléments nécessaires pour prendre à son compte ces comparaisons et ces rapprochements. Ai-je besoin d'ajouter que l'intertextualité, dont le siège est l'esprit du lecteur complétant un récit, remplissant les blancs par ses souvenirs, constitue la pratique subjective par excellence, l'appropriation du récit par le lecteur-sujet, l'inscription des lectures qui meublent son esprit dans les blancs du texte-objet.

La seconde catégorie de connecteur vide est l'emprunt au tableau d'un trait qui signale un sens caché, l'équivalent d'un point d'interrogation, signe anormal, illogique, agrammatical, qui est intégré au texte critique. Il y est marqué d'une anomalie analogue à celle qui le distinguait dans le tableau, sans que cette seconde anomalie puisse être comprise comme une description de l'originale. J'en prendrai pour

ges en fuite, mais nul rossignol n'est visible, et la barrière ouverte ferait plutôt penser à un cheval échappé.

exemple l'*Avis au lecteur pour 'la Femme 100 Têtes'* de Max Ernst. Les illustrations d'Ernst, on le sait, sont riches en contrastes entre certaines scènes et le contexte où elles se déroulent. Si Breton le décrivait directement, à partir des images elles-mêmes, le dépaysement auquel elles donnent lieu serait annulé en raison de la nature même de la référentialité, et de la différence entre montrer et dire.

De même que le mot *vague* est précis, et que le mot *obscur* est parfaitement clair, dire en quoi un objet est surréaliste n'est pas un dire surréaliste, mais un métalangage réaliste, précis, et logique appliqué à un langage fondé sur le concept du peu de réalité. Breton décrit, mais ce n'est pas sur les objets du tableau que porte sa description. Celle-ci reste indirecte, recréant les effets de Max Ernst, mais par analogie:

La Femme 100 Têtes sera, par excellence, le livre d'images de ce temps où il va de plus en plus apparaître que chaque salon est descendu « au fond d'un lac » et cela, il convient d'y insister, avec ses lustres de poissons, ses dorures d'astres, ses danses d'herbes, son fond de boue et ses toilettes de reflets³.

Il n'y a rien de tel dans le roman, mais maints exemples de ces contrastes que j'ai mentionnés. Comment s'expliquer que Breton ne les ait pas exploités directement? Il ne suffit pas de dire que ce n'est pas son habitude. Il faut encore expliquer en quoi les originaux d'Ernst et la citation ci-dessus diffèrent: alors que l'incompatibilité visuelle entre un décor normal et une scène fantastique peut laisser froid le regardeur sceptique, le texte écrit ne laisse pas au lecteur la même latitude. Dans le cas présent, le style publicitaire du morceau énonce ses affirmations sans crainte de contradiction, puisque sa promesse reste future. Mais l'efficacité du texte tient essentiellement à ce qu'il propose des archétypes, non des faits ou des détails qu'on pourrait taxer d'invraisemblance. Ce *salon*, en effet, n'est pas une pièce regardée, mais un exemple cité, l'exemple par excellence du décor de dépaysement. Le mot (et non la chose) symbolise la sécurité de la vie bourgeoise, et par conséquent le décor idéal pour le bouleversement qu'y apportera le *Unheimlich*. De plus, ce bouleversement chez Rimbaud n'a rien d'une réalité fantastique qu'on nous demanderait de prendre au pied de la lettre. Ce n'est qu'une fantaisie verbale, une figure symbolisant, et non représentant, le surréel. Qui plus est, l'allusion à Rimbaud confère à l'image l'autorité du premier poète à avoir formulé la règle du dépaysement: *je est un autre*, règle doublement pertinente puisque son agrammaticalité peut aussi se lire comme la formule de l'emprise du moi sur l'objet. Il y a, certes, un symbole d'exactitude, de rigueur dans la mimésis authentique. Mais ce symbole même s'intègre à son tour dans la sémiotique du surréel (car

3. *Point du jour*. Nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1970, p. 68 (le texte est de 1929).

rien dans un texte littéraire ne peut échapper au réseau de la signifiance): c'est le signal, l'appel à l'attention — certains détails vont nous être donnés pour établir à la fois la réalité de l'eau et la surréalité du salon — composantes inséparables d'une polarité contenue chaque fois dans un seul terme, la série ou paradigme des mots décrivant le salon au propre étant aussi au figuré une série de clichés métaphoriques qu'on trouve dans maintes descriptions aquatiques: les poissons y sont lustrés, les étoiles qui se mirent y sont d'or, l'herbe sous-marine y danse dans le courant.

Quant au connecteur de sens plein, représentant métaphoriquement la surréalité, il s'agit d'une référence à l'expérience du dépaysement en soi, au fait de la surprise, au sentiment de l'altérité, de l'étrange au sein d'une réalité familière. Bref, ce connecteur peut simplement référer au concept même du *Unheimlich*. Mais comme c'est à la littérature qu'il incombe d'étoffer, de rendre tangible ce concept, et non aux conventions de la logique symbolique, le connecteur superpose au concept un récit d'étrangeté vécue.

L'analyse détaillée d'un exemple remarquable par le scandale verbal qu'il cause montrera assez que nous ne sommes pas en présence du discours cognitif qu'on attend de la critique, mais de la littérarité toute formelle qu'on trouve en poésie.

André Breton note que Matta et Arshile Gorky ont su «ne rien laisser subsister pour l'œil des apparences conventionnelles» (184). Ils ont réussi, selon lui, parce qu'ils ont compris que «tout ce qui est spectacle... tend à se concevoir sur le principe d'un *animisme* total». Principe qu'il attribue aussi à Lautréamont, à Rimbaud, et avant eux, aux romantiques chez qui

il peut être observé à son stade infantile. Certes il n'est plus question aujourd'hui de se demander si le rocher pense, si la fleur souffre, moins encore d'envisager le monde matériel comme un carrefour d'âmes prisonnières, les unes entraînées dans un processus de chute, les autres dans un processus d'ascension: l'animisme actuel s'est pour cela trop bien dégourdi des boues glaçantes du péché. Ce qui demeure [de l'animisme], ce qui culmine, c'est la certitude que rien n'est en vain, que toute chose considérée tient un langage déchiffrable, susceptible d'être entendu à l'unisson de quelque émotion humaine (188).

C'est donc dans la plus insignifiante des choses que Breton cherche son exemple: il choisit une pierre qui n'est précieuse que parce qu'on la veut telle, un caillou irisé, avec des bandes de couleurs changeantes assez pâles pour qu'on ne puisse y voir une beauté en soi, mais où l'œil néanmoins trouvera de quoi rêver: c'est l'agate.

Le premier des deux articles sur Matta commence par une anecdote, déjà subjectivée par le souvenir:

Ici, sur la plage de Percé, en Gaspésie, du matin au soir les gens de tous âges, de diverses conditions, sont en quête d'agates brutes apportées par la mer (183).

Le ton est celui des récits de voyageur; la notation pittoresque recèle un motif de la quête poétique: ces petites pierres qu'apporte l'océan, comme l'ambre des plages de la Baltique, où les cailloux roulés par des ruisseaux qu'on voudrait aurifères, ou les galets que ramassent les estivants du moins le premier jour qu'ils marchent sur la plage, ne sont objets qu'en fonction du désir, et ne sont intéressants que parce que c'est le hasard qui nous les apporte. Tel est le premier point: l'objet surréaliste n'est pas seulement authentifié par le hasard. Il est proposé à l'attention par un cratylisme naturel: proposer, donner à voir, *objicere/objet*, telle est la leçon de l'étymologie.

Deuxième point: l'objet est sans valeur en soi, mais le fait de la découverte et la curiosité éveillée y discernent une signifiante d'autant plus attirante qu'elle n'est qu'entrevue. Peut-être erreur, peut-être illumination:

Il s'agit de petites pierres dont l'aspect général assez ingrat trouve très avantageusement à se compenser dans une lueur d'angle caractéristique, quand bien même celle-ci ne serait qu'entr'aperçue. Mais dans cette lueur, aussitôt, qui sait ce qui peut bien tourner à l'ail de tous, pour qu'entre en jeu cette avidité dans la quête, cette délectation retrouvée à chaque nouvelle approche du regard? (183).

L'important ici, c'est *entr'aperçue*: il y a peut-être un abîme dans ce caillou (on ne croira pas que j'exagère — je ne fais que paraphraser un vers de Hugo), si l'on a la chance de le regarder sous un certain angle, position qui définit précisément l'observateur, le sujet comme la source réelle du désir que la cathaxis maintenant transfère à l'objet:

À la grisaille croissante des œuvres réfléchies et «construites», ce fut le premier geste du surréalisme d'opposer des images, des structures verbales toutes semblables à ces agates (183) [c'est moi qui souligne]

Et plus loin, sans égard à la vraisemblance, André Breton traduisant en discours narratif le sème essentiel du mot *quête*, il sonde cet abîme que j'ai dit:

Même les agates de Percé, chétives, quelle habileté, quel génie humain parviendra à me faire voir l'équivalent de ce qui passe de l'une à l'autre dans le losange curviligne agité d'un tremblement intérieur que découpent les rideaux superposés de leurs fenêtres arc-en-ciel? Il y a là fusion et germe, balances et départ, compromis passés entre le nuage et l'étoile, on voit le fond comme a toujours rêvé l'homme (184).

Breton lui-même a donné l'exemple de la facilité avec laquelle le discours critique devient véritablement un poème en prose. Un poème de *Poisson soluble*, resté inédit jusqu'à l'édition de Marguerite Bonnet,

accumule une page et demie de variations sur les perspectives qui s'ouvrent dans les lointains de l'agate, avec, entre autres, des fenêtres ouvertes derrière des rideaux qui ne font obstacle que pour mieux tenter le regard⁴.

Ceci établi, le métalangage critique, trop vite cru contraire au langage poétique, inverse les rapports. On se rappelle la formule de Breton décrivant dans l'écriture surréaliste des «structures verbales toutes semblables à ces agates»; c'est lui maintenant qui fait de l'agate une structure verbale: Matta, nous dit-il, est un poète visuel parce qu'il est «celui qui s'est jeté à l'agate». (184)

La phrase, sans doute, est ridicule, mais le grotesque n'est que la forme extrême de ces agrammaticalités qui remplacent chez les surréalistes les tropes et les figures.

Puisque *se jeter à* en français appelle des compléments comme *la mer* ou *l'eau*, la substitution de l'agate devrait faire de celle-ci la métaphore de l'eau. C'est bien ce qui se passe, du moins dans un premier mouvement, cette agrammaticalité constituant en somme une illustration, ou mieux, une rationalisation par l'image de cette faille entr'aperçue dans la pierre, de cette profondeur que seul le sujet peut attribuer à un si petit objet, et qui en effet s'y trouve de son point de vue aux deux sens, littéral et figuré, de l'expression.

Dans un second mouvement, une équivalence s'établit entre cette agate où on se jette avec abandon (comme on se jette «Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!»), et la perle qu'il faut aller pêcher à grand-peine en plongeant. Il se trouve que *perle* désigne aussi bien l'ornement rhétorique, la perle de style de l'écriture travaillée (et par antiphrase, des artifices ratés, voire des balourdises). Sur ce plan, l'opposition est claire: l'agate, donnée du hasard, apportée par le flot, et qui soudain révèle un abîme intérieur, ne peut que représenter l'écriture automatique. Elle remplacera la perle, chef d'œuvre de la «littérature de calcul», terme dont Breton a stigmatisé l'art verbal traditionnel, fondé sur le système et la rature. Cette rationalisation, loin d'effacer l'audace de *se jeter à l'agate*, la confirme en la justifiant: elle encourage à valoriser l'équation d'*agate* et d'*eau* indépendamment de son rôle métaphorique. Inversement, *agate* valorise *eau* et lui donne, en dehors de la somme de ses sens possibles une signification nouvelle, en la contaminant, pour ainsi dire, en lui «passant» sa fonction d'échangeur sémantique.

Dans un effort pour appliquer à la peinture de Matta la doctrine de l'analogie universelle, Breton doit d'abord tenir compte de la différence fondamentale entre l'écriture et le pictural, entre dire et donner à voir. Les correspondances, dans l'écriture poétique, demeurent en effet invisibles: tout au plus parle-t-on, par exemple, dans le sonnet «Correspon-

4. *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, vol. I, p. 556-557.

dances», ou dans «Vers dorés», des lois mystérieuses qui justifient le symbolisme. Dans la peinture, par contre, il faut qu'elles soient visibles, du moins dans leurs effets. Or chez Matta, cet effet, nous dit Breton, c'est que «l'image ne laisse rien subsister pour l'œil des apparences conventionnelles». Ne pouvant toutefois expliquer sur pièces en quoi cette évacuation du réel révèle un ordre occulte, il a recours au prestige de l'autorité, de la citation, imitant en cela cette littérature qu'il rejette. Mais ses références à lui sont amenées par jeu de mots, remplaçant le *comme* du raisonnement comparatif ou le *comme si* de l'hypothèse scientifique par une identité de forme, par une syllepse: le mot *eau* signifie à la fois au propre l'élément liquide où plonge le pêcheur mystique, au figuré la profondeur où sous les apparences du réel se cachent les réalités du surréel, et au sens technique la substance alchimique qui en effectuant les transmutations remplace l'univers de la contingence par l'harmonie universelle

je cesse de désigner par [le mot agate] telle variété minérale particulière pour englober toutes les pierres recélant cette «eau exaltée», cette «âme de l'eau» qui dissout les éléments [...] au témoignage des occultistes. Il est bien clair que la captation de cette eau, dans la mesure où elle agit comme suprême dissolvant, ne laisse rien subsister pour l'œil des apparences conventionnelles (184).

Or ceci n'étant clair que pour Breton, le lecteur ne se laisserait pas séduire s'il n'y avait une note au bas de la page, citant les rêveries pseudo-philosophiques d'Eliphas Lévi, lequel affirme qu'alchimie et correspondances reposent sur le même principe d'harmonie: si «l'eau exaltée» dissout les différences apparentes entre les choses, les correspondances établissent leur identité cachée. Peu importe que la fausse science de Lévi ne prouve rien, car la note en soi relève d'une sémiotique de la preuve: toute note, tout commentaire marginal, est un signe d'autorité. Pourvu qu'elle ne se dise pas ouvertement fantaisiste, comme le font par exemple les notes parodiques de Rabelais, toute glose, même dénuée de fondement, reste efficace comme trope, comme image de raisonnement. La note est à la démonstration savante ce que le sens figuré est au sens propre.

Sur le modèle de ce glissement du commentaire à l'image d'un commentaire, Breton élabore un discours critique qui n'est qu'une métaphore d'*ekphrasis*, réponse tout à fait appropriée à une peinture dont le symbolisme n'est qu'une métaphore de philosophie. C'est pourquoi Breton peut se permettre de conclure sur une citation de traité d'alchimie, car l'alchimie se passe d'éclaircissement. Elle n'a de valeur cognitive que dans la mesure où la transmutation des métaux, inexplicable, et pour cause, dans le réel, est consignée dans un langage fait de métaphores dont la clef sémantique est perdue. Une fois de plus, une mimésis de démonstration tient lieu de démonstration

l'interprétation symbolique des couleurs [...] se trouve chez [Matta] révolutionnée par l'interférence constante du visuel et du visionnaire (cela a commencé avec Seurat, chez qui se maintient toutefois une très forte prédominance du visuel), phénomène qui ne trouve de répondants que dans l'esprit des primitifs, d'une part, et, d'autre part, dans certains textes ésotériques de grande classe: «La tête de corbeau disparaît avec la nuit; au jour l'oiseau vole sans ailes, il vomit l'arc-en-ciel, son corps devient rouge, et sur son dos surnage l'eau pure» (Hermès) (188).

Deux procédés ici méritent d'être soulignés. Le premier est un cliché fréquent des textes où il est question de formes de pensée étrangères à la logique, ou anti-rationnelles: c'est l'allusion à la mentalité primitive. L'apparence de raisonnement résulte ici d'une circularité: c'est comme si l'on disait «le visionnaire ressemble au mystique». La phrase a l'air d'expliquer, alors qu'elle ne fait que donner à un énoncé purement tautologique une structure syntaxique de causalité.

Le deuxième procédé conclut la série de dérivations syntaxiques générée par les trois sens du connecteur *eau*: le dernier sens, le «vrai», le sens alchimique engendre les cinq phrases de la citation finale, cinq exemples d'opérations décrites en métalangage hermétique. Cette transformation d'un seul mot en récit, d'un terme de spécialiste en exemples, illustre ce qu'accomplit l'alchimie. C'est donc d'abord une amplification rhétorique du mot *alchimie*, la «preuve» de sa fécondité verbale. Mais ces énoncés techniques usent de métaphores comprises des seuls initiés: par conséquent, cet hermétisme donne au non-initié comme vous et moi le sentiment de contempler des visions fantastiques⁵, et de faire l'expérience d'une «alchimie du verbe». Enfin, la dernière transmutation laissant «surnage(r) l'eau pure», il semble que nous soyons arrivés au point où l'eau s'est vidée de ses sens successifs pour finir sur un résultat décevant. Je ne sais ce qu'il en est en alchimie. Mais dans le texte critique, cet épuisement des sens s'est accompagné d'une valorisation progressive due au rôle de connecteur qu'a joué le mot, sinon le liquide. Ainsi mis en relief et simultanément libéré de ses sens, *eau* devient le véhicule d'une signifiante qui mobilise, électrise, poétise rétrospectivement tout le texte, y compris la citation finale où l'*eau pure* est à la fois réussite de l'alchimie et culmination du paradigme.

Un raisonnement de critique mènerait à une louange de l'artiste, démontrant que Matta est arrivé à ses fins. Le récit symbolique d'une quête du Beau chez Breton ne démontre rien de tel, mais elle suit la même courbe ascendante, équivalent poétique d'un récit d'épreuves et de triomphe: un mot est choisi qui fournira à la fois le lexique de l'objet et celui du sujet, et ce mot neutre encore ou ambigu au début, signe

5. Breton fait la théorie de l'effet visionnaire causé par la lecture d'un texte spécialisé par des lecteurs ignorants de la technique, de la science, ou simplement de la matière dont il est question: *Point du jour*, p. 63-66.

quasi négatif comme donnée initiale, reparaît à la fin, signe positif, transmué en objet esthétique.

L'*ekphrasis* chez André Breton reste donc une apparence, ou un geste symbolique, puisqu'elle ne performe pas les actes de langage requis par le genre. Elle ne décrit pas le tableau et ne formule pas de jugements de valeur. Mais elle dessine une image langagière analogue à l'image visuelle, elle déroule un texte parallèle à celle-ci. Et elle remplace les jugements de valeur en modifiant le rythme de ce déroulement: l'espace occupé par la séquence verbale dérivée d'une référence à un aspect du tableau est proportionnel à la valeur attribuable à cet aspect. Nous sommes en présence d'une preuve rhétorique de la valeur, d'un cas particulier de l'*amplificatio*, que j'appellerai textualisation. C'est une forme d'engendrement qui consiste à transformer un mot matriciel en un texte complexe, lequel répète en détail et sur tous les plans de la mimésis un programme, un modèle qui était implicite dans les sèmes de la matrice. Un détail significatif du tableau, une donnée mimétique résumant ses caractéristiques visuelles, un aspect figuratif qui est la clef de la scène représentée aura un homologue verbal, mot ou figure, que la textualisation amplifie en un récit ou en une série de variations tautologiques sur un thème extrait de la donnée verbale. Cette transformation prouve l'efficacité de la donnée, et en convainc le lecteur par la richesse mimétique du texte ainsi produit. Les dimensions de cette transformation équivalent à un jugement de valeur. Le texte démontre son impact sur l'imagination et sa fécondité en se développant. De même Diogène, pour confondre un philosophe qui niait le mouvement, avait dédaigné de disputer, se contentant de le démontrer en marchant en long et en large devant son adversaire.

Je distinguerai deux catégories de cette textualisation que je viens de définir. Dans la première, le mot matriciel doit sa générativité, sa capacité à se changer en texte, au symbolisme réel ou supposé de son modèle visuel. Dans la seconde catégorie, la générativité ne peut s'expliquer que parce que le mot matriciel et son modèle visuel actualisent une structure, et c'est en tant que variantes de celle-ci qu'ils déclenchent une transformation du mot en phrases, et de ces phrases en texte.

Le symbolisme générateur, dans le premier cas, résulte d'une difficulté d'interprétation. Un mot anormal ou agrammatical en contexte n'offre en effet qu'une seule opération herméneutique. Il ne peut être qu'un symbole: car, étant donné que l'objet visuel qu'il est censé représenter est à la fois extraordinaire par rapport à la réalité et exemplaire dans le cadre de l'œuvre d'art, l'interprétation du mot qui lui correspond (comme homologue plutôt que comme représentation) n'est ni référentielle ni contextuelle. Ainsi dans les tableaux érotiques de Pierre Molinier, il n'y a rien d'explicite, à part des femmes nues au regard

intense et provocant, ou des visages de femmes agressives, seules formes reconnaissables dans un fouillis de lignes ou de volumes, suggérant à la rigueur des hybridités monstrueuses et où peut-être le regardeur ne percevrait pas des symboles de la tentation si des titres comme «Succube» ne le mettaient sur la voie. Mais il y a des fleurs, et Breton, qui pourtant sait bien que ce sont d'innocentes pivoines, les échange contre des fleurs à lui auxquelles il attribue le symbolisme qui lui tient à cœur et qui est d'ailleurs vrai du peintre, mais que le peintre a placé dans d'autres images :

tout ce que Pierre Molinier a peint en dehors d'elles participe, avec la digitale, la belladone et la stramoine, de leur sillage de rosée (246).

Analysons : puisque ces femmes laissent un sillage de rosée, elles sont elles-mêmes fleurs. Parce qu'elles figurent dans le même bouquet que des fleurs vénéneuses, elles sont des fleurs du mal. Parce que leurs poisons règlent les battements du cœur, elles sont passionnelles. Bref, le poète remplace les fleurs du peintre par un «langage des fleurs». Et comme ce langage traduit son angoisse de la *vagina dentata*, Breton va chercher dans l'intertexte un motif de roman noir, «le vieux rêve oppressant du personnage descendant de son cadre»⁶, motif littéraire, figure de l'angoisse qu'il se plaît à transformer en menace littérale par un tour de passe-passe, par un jeu de mots : puisqu'il s'agit ici de vrais tableaux, la menace aussi est réelle. Et puisque c'est de la sexualité que sort cette terreur, voici un nouveau symbole, libéré des connotations conventionnelles qui le priveraient de toute subjectivité, rendu réel par l'investissement obsessionnel de l'objet : «une échelle de soie a pu enfin être jetée du monde des songes à l'autre, dont se trouve ici démontré qu'elle ne pouvait être que celle de la tentation charnelle» (246). Breton ne s'arrête pas là, car les analogues de l'objet sont atteints de proche en proche par la contagion paranoïaque. Investis de la libido du regardeur, ces yeux s'animent du désir même qu'ils ont allumé chez le sujet et donnent une réalité à des personnages qu'il ne pouvait auparavant qu'imaginer. Ils font

ciller et vaciller tour à tour [des yeux] que nous ne pouvions que prêter à la Mathilde du Moine, à l'Alberte du Rideau cramois, à la Solange des Détraquées, à Madame Edwarda, à O... (246).

On ne saurait mieux dire que l'art visionnaire dicte, comme si le tableau était l'inconscient du texte, cette analyse qu'est la lecture : de fait la lecture de Breton reflète une décision de ne voir dans les choses que des signes, et son objet que comme une projection du désir.

6. P. 246. Ce thème obsède Breton, cf. p. 22, 23, 73.

Je terminerai sur la seconde catégorie de textualisation, où la dérivation se fait à partir d'un mot dont le pouvoir générateur résulte d'une structure latente. Alors que dans la première catégorie l'objet était désigné à l'emprise d'investissement par son isolement même, il est maintenant transformé en cible de la subjectivation, parce que le sujet y reconnaît une structure dont la perception lui est facilitée par une autre variante déjà familière. À la lumière de cette structure, lumière que seule une lecture comparative peut lui conférer, lumière dont seul le sujet lisant peut l'éclairer, l'objet devient un code pour servir à l'interprétation. Relevant encore du réalisme comme objet, il relève du surréalisme parce que hanté par le sujet.

Cet objet habité ou investi par la structure est défini par celle-ci puisqu'il l'actualise. Elle l'apparente à d'autres objets, lesquels sont aussi des variantes de cette même structure. L'objet établit ainsi avec ses analogues un réseau de correspondances. Par définition, sa dépendance de la structure ne devrait fonctionner que si elle est perçue, résultant donc uniquement de la capacité du sujet, mis en présence de l'objet, à se rappeler d'autres objets isomorphes de celui qu'il perçoit maintenant, à reconnaître leur identité profonde sous des apparences différentes. L'activité comparatiste qui permet la perception des structures de l'identité au sein des différences, est donc bien une anamorphose, en fait la plus essentielle des anamorphoses, puisqu'elle est le travail de la mémoire. Une fois reconnu variante d'une structure, le signe est à la fois ancré dans celle-ci et dans son référent, réalité profonde et apparence, intercesseur magique entre le surréel et le réel.

Ainsi André Breton ne l'utilise-t-il pas à l'interprétation, mais à une paraphrase émotive du tableau. Celui-ci est alors l'équivalent visuel des objets sur lesquels se greffe la mémoire involontaire chez Proust, objets qui dans le récit coïncident au moins deux fois avec la même structure de désir.

Dans un essai sur Arshile Gorky (1945), Breton a appelé ces objets

[...] les formes hybrides dans lesquelles tend à se précipiter toute émotion humaine. J'entends désigner par «hybrides» les résultantes qu'est amenée à produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres [...] Il ne s'agit plus, avec lui, de prendre l'expression de cette nature pour fin mais bien de requérir d'elle des sensations pouvant agir comme tremplins vers l'approfondissement, tant en conscience qu'en jouissance, de certains états d'âme [...] La nature est traitée ici à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes sensibles antérieures de l'artiste viennent apposer leur grille, à la découverte du rythme même de la vie. (200)

Cette grille est une construction imaginaire dont Breton souligne l'arbitraire. Le parallélisme entre son texte — la grille — et le tableau est donc singulièrement à l'abri des doutes que des lecteurs pourraient

concevoir s'il dépendait de faits qui leur seraient inconnus, ou leur paraîtraient erronés après avoir regardé la toile de plus près. Le parallélisme ne dépend que de la rigueur d'une démarche déductive. Dans l'essai sur Tanguy, il est entièrement dérivé d'une belle idée poétique, que Breton adapte à partir d'un intertexte illustre, imité par bien d'autres poètes avant lui, imitations qui nous habituent à y voir une source de rêveries, un des grands archétypes romantiques. Breton en effet choisit de placer sur les toiles de Tanguy une grille goethéenne.

À la lumière du mythe des Mères, les objets caractéristiques de ce peintre, accumulations de galets colorés sur des plages désertes, ou corps mystérieux dont on ne sait s'ils vivent ou non, volant au-dessus du sable marin, ces objets dont Breton lui-même avoue qu'il n'y a «aucune interprétation valable» (179) deviennent avec une évidence toute logique un mythe des modèles de la naissance de la vie, de la création de la matière et des formes à partir de la couleur. Au lieu d'une critique incertaine, et impure à sa source, dans la mesure où elle dépend de faits dont la pertinence à l'œuvre resterait à établir, nous lisons un apologue dont la convention fondamentale élude toute question puisque c'est un postulat — un exercice métaphysique sur le sens de la vue.

L'essai sur Tanguy commence sous le signe de la latence («Ce que Tanguy voile et révèle») par une invocation au texte du *Faust*. Suit une traduction des Mères archétypiques en métaphore :

*le royaume [...] des Mères, c'est-à-dire des matrices et des moules [...] où toute chose peut être instantanément métamorphosée en toute autre [...] par la seule baguette magique du Verbe*⁷.

André Breton alors développe l'image des matrices, qu'un structuraliste ne désavouerait pas, sur le modèle d'un intertexte supernaturaliste, celui de Nerval dans «Vers dorés» :

[...] pour exprimer la vie [Tanguy] part non plus de l'écorce insensible mais du cœur de l'arbre, d'où s'élancent les anneaux de l'aubier [...] Le paysage intérieur change à chaque minute: il n'est pas fait d'objets simples, indépendants, aisément reconnaissables, mais d'empreintes dans lesquelles viennent se fondre d'autres empreintes. Nous sommes dans les coulisses de la vie, là même où nous avait transportés Gérard de Nerval, là où les figures du passé et celles de l'avenir «coexistent toutes, comme les personnages divers d'un drame qui ne s'est pas encore dénoué, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur» (179).

En insérant la citation de Nerval, en ajoutant son autorité à celle de Goethe, Breton rend visible la filiation, la tradition intertextuelle qui en poésie tient lieu d'authenticité. Il continue en ces termes :

7. P. 178. Entendons par là que ces objets doivent être interprétés comme les variants d'une même matrice structurale: Breton donne comme exemple Apulée métamorphosé en âne.

[...] ces êtres errants, c'est à Tanguy qu'il a appartenu vraiment de nous les faire voir. Son génie a été [et c'est de nouveau une phrase de Nerval] de «condenser dans leur moule immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière, se réunissant et s'éclairant tout à coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil». (179)

Ainsi renforcé d'un autre thème, également consacré par l'imagination collective, un mythe de la création de la couleur s'esquisse, entouré d'images aussi familières et donc aussi facilitantes⁸ qu'une mythologie établie. Il ne restera plus qu'à imaginer joliment que ces petites formes sautellant sur la plage sont des couleurs incorporées et devenues formes vivantes — ce que fait aussitôt notre poète. On objectera qu'à ce point, peut-être, sa trouvaille redevient par trop artificielle. Question de goût, qui ne change rien au parfait parallélisme de la paraphrase, de ce fantôme de critique, de cette interprétation ludique qui rationalise une fantaisie visuelle par une fantaisie verbale, mais une fantaisie dont les précédents dans le sociolecte sont bien connus, fondée sur une tradition mythologique établie.

Supposons un instant que cette tradition se perde. Les références à Gœthe et à Nerval maintiendront néanmoins son existence sous forme écrite et citationnelle, avec des symboles d'autorité semblables à l'appareil de gloses et de notes dont il a été question tout à l'heure.

Ce n'est pas tout. Voici que la langue elle-même confirme le mythe, et fonde l'histoire des origines de la forme selon Breton sur un récit tout aussi fictif que cette histoire. Mais c'est un récit vérifiable par une lecture paronomastique. Parlant du spectre solaire, Breton, au lieu de l'analyser en ses couleurs fondamentales, imagine de parler de coloris très particularisés, puis d'en tirer des choses qui portent le même nom que ces nuances — modèle d'un récit de la Genèse selon Tanguy. Le procédé est une preuve par la langue, cette fois. Les faits de langue ne sont pas déformés, mais le récit nous invite à les lire deux fois, comme s'il s'agissait d'hiéroglyphes déchiffrables indifféremment à deux niveaux, sacré ou démotique:

[...] on pourrait, je crois, décomposer sa lumière en capucine, coq de roche, feuille de peuplier, chaîne de puits, sodium coupé, ardoise, méduse et cannelle (179).

Le principe de production de la signifiante consiste à remonter en sens inverse la démarche de production du sens: c'est comme si un portraitiste souhaitant peindre une femme portant un corsage gorge-de-pigeon plaçait une colombe entre les seins de son modèle. Et il me vient à l'esprit qu'en choisissant pour exemple un corsage plutôt qu'un

8. Je fais allusion à la facilitation dans la terminologie de Freud (*Bahnung*). Le concept de paragramme (Saussure), ou d'hypogramme (terme qui, à mon sens, représente mieux la double lecture simultanée de l'écrit et du sous-entendu qui l'autorise) conviendrait aussi.

chapeau ou un foulard, j'ai moi-même remonté la dérivation métaphorique qui allait du collier nacré d'un plumage d'oiseau à un autre sens de *gorge* qu'appelait la sexualité inhérente à l'objet.

En partant de la substitution d'un *coloris* à la couleur, la capucine redevient une fleur avec le décor de vrilles frissonnantes qu'implique une pariétaire. De la nuance *coq de roche*, on remonte à l'oiseau, nullement gallinacé, auquel elle sert de camouflage, et tout le drame du chasseur et du gibier est prêt à se dérouler. Puis, par analogie morphologique et non plus sémantique, un mot composé stable, établi, existant indépendamment de toute coloration maintenant qu'il est lu dans le contexte de la séquence verbale, semble avoir été extrait d'une couleur imaginaire: c'est ce qui fait que *feuille de peuplier* semble désigner la couleur propre au feuillage d'un arbre comme le tremble, dont on savait déjà qu'il était délicatement frémissant, que ce frémissement faisait de cette essence l'hyperbole des arbres en pinceau, etc. Toute cette délicatesse gracieuse maintenant paraît sortie d'une nuance. Et de l'obscurité du puits, et de la couleur sombre et rouillée de la chaîne qui fait qu'on peut puiser dans sa profondeur, de cette double ténèbre sort non seulement le puits mais son symbolisme, car s'il n'y a pas de puits sans chaîne, il n'y a pas de chaîne de puits qui n'invite à la rêverie métaphysique — elle remonte de l'infini d'en bas (Hugo y voyait l'image du dogme), elle descend dans l'inconnu. *Ardoise*, bien sûr, génère dans les deux sens, puisque c'est une syllepse déjà dans le dictionnaire. Et *méduse* naît d'*ardoise* par allitération, avec dans un lointain visionnaire, une gorgone sortant à reculons de ce mollusque qui ne devait qu'au caprice de la nomenclature des sciences naturelles de porter un nom mythologique.

Le discours poétique est ainsi ramené à sa fonction première, qui est de raconter des origines — théogonie, naissance d'un monde, création de merveilles, mais de merveilles au sein du réel, sorties du réel, c'est-à-dire du langage. Création consacrée, vérifiée par le regard en apparence, mais en fait par la mémoire du sujet, puisque c'est dans la tête du sujet que vit le lexique d'une langue, et que fonctionne, annulant l'espace, qui sans elle séparerait le texte critique du texte visuel, l'intertextualité.

Michael Riffaterre
Columbia University, New York