

## MICHAEL SHERINGHAM

### Le *Théâtre* de l'espace pictural

Quels que soient les avatars de la peinture, quels que soient le support et le cadre, c'est toujours la même question: qu'est-ce qui se passe, là? Toile, papier ou mur, il s'agit d'une scène où advient quelque chose... Aussi faut-il prendre le tableau [...] pour une sorte de théâtre à l'italienne: le rideau s'ouvre, nous regardons, nous attendons, nous recevons, nous comprenons...

Roland Barthes, *Sagesse de l'art*<sup>1</sup>

André Breton n'aimait pas le théâtre. Pourtant, des allusions à ce qu'on peut appeler «la chose théâtrale» sont assez fréquentes dans ses écrits, à travers des mots tels que *scène*, *drame*, *spectacle* et *rideau*. Qu'est-ce qui le requiert dans cet art? Parmi ses divers aspects quels sont ceux qui sont mobilisés dans son emploi, métaphorique, d'un vocabulaire théâtral? On pourrait chercher du côté de la théâtralité du quotidien chez Breton — le théâtre de la rue où l'on prend «comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel»<sup>2</sup>; ou bien partir de l'idée que le théâtre a partie liée avec la dialectique — l'affrontement de forces contraires sommées dans une situation particulière à résoudre leur conflit. Mais ce qui s'avère fondamental, dans le domaine pictural comme ailleurs, est l'idée que sur la scène du théâtre *il se passe quelque chose*: un événement a lieu dont je suis à la fois le spectateur et le sujet. On trouve cette idée de *dédoublement*, liée au théâtre, au début de *L'Amour fou* où il est question de cette «revue à grand spectacle qui toute une vie... possédera le théâtre mental»<sup>3</sup>. Breton y voit évoluer des «êtres théoriques», avatars de lui-même, figurants des vies parallèles qu'il aura menées, et qu'il aimerait, nous dit-il, «porter à la scène». Ce fantasme se rattache, bien sûr, à la «scénographie» de l'écriture automatique bretonienne telle qu'elle se donne à lire dans maints poèmes plus ou moins allégoriques où le processus de l'écriture est mis en scène. À travers l'ascèse de l'écriture automatique, le sujet, s'étant fié «au caractère inépuisable du murmure», fait l'expérience de ce que Rimbaud appelle «l'éclosion de [sa] pensée». Ainsi, dans «Rideau Rideau» le sujet assiste aux «théâtres vagabonds qui

1. *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 163.

2. *Les Pas perdus*, Gallimard, coll. Idées, 1970, p. 11.

3. *L'Amour fou*, Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 7.

auront joué [sa] vie»: d'une part, il reste enfermé dans son «cachot» barré, toujours victime des contraintes du monde réel; mais d'autre part il évolue sur une autre scène, jouant dans une «pièce», aux côtés d'une «héroïne nue jusqu'à la ceinture», le rôle d'un «personnage... qui s'est fait un masque de [ses] traits»<sup>4</sup>. À travers le dédoublement — l'idée d'évoluer en même temps sur deux plans, véritable hantise de Breton — on voit tout ce qui rattache son rapport au théâtre à «l'autre scène» de l'inconscient<sup>5</sup>. Dès qu'il s'agit de théâtre mental, idée assez rebattue bien sûr — que l'on songe à Mallarmé, à Maeterlinck — nous avons affaire à un théâtre dans le théâtre, un théâtre au second degré, voire une perversion du théâtre — comme d'ailleurs dans toute la tradition de l'avant-garde théâtrale. À ce titre beaucoup d'éléments de la dramaturgie et de l'art scénique peuvent entrer en scène: Breton a subi l'attraction du côté auto-parodique de l'opérette, du vaudeville, du grand guignol — tout ce qui fait qu'un théâtre puisse ressembler à un château gothique, et donc, pour Breton, à l'intérieur d'une tête humaine<sup>6</sup>. Théâtre, château, tête: hauts lieux de l'illusoire, de l'équivoque entre le vrai et le faux, et de *l'insolite*. Comme l'indique ses propres pièces écrites en collaboration avec Soupault, Breton est tenté par l'idée de la scène vide sur laquelle peuvent se produire la rencontre fortuite d'éléments — acteurs et objets — incongrus, incertains quant à leur rôle ou leur fonction. (Dans *Vous m'oublierez* les personnages se nomment «Machine à coudre» et «Parapluie» en hommage à la fameuse table de dissection ducassienne). D'autre part Breton aimait beaucoup le dialogue: sa conception de l'automatisme est dominée par l'idée de voix qui sourdent dans notre for intérieur, et la mise en scène de ces voix — que l'on songe à telle partie des *Champs magnétiques*, ou au merveilleux «colloque des armures» de «L'Introduction au discours sur le peu de réalité» — le préoccupait souvent, phénomène que l'on retrouvera dans ses écrits esthétiques lorsqu'il s'agit de «faire parler» le tableau. Scène vide, espace à meubler: tel est le tableau dans son aspect théâtral. Nous sommes loin de cette *théâtralité* qui s'oppose à *l'absorption*, dans les termes de Michael Fried<sup>7</sup>; mais proche de Roland Barthes lorsqu'il compare le tableau à un «théâtre à l'italienne»<sup>8</sup>; proche aussi de Georges Didi-Huberman lorsque dans son analyse de ce qu'il en est d'être *Devant l'image* il définit le «pan» par

4. *Clair de Terre*, Gallimard, coll. Poésie, 1984, p. 132. Voir aussi «Ligne brisée» (p. 83), «La Mort rose» (p. 99), «Les Attitudes spectrales» (p. 114), etc.

5. Cf. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire, ou L'Autre Scène*, Seuil, 1969; Joyce McDougall, *Théâtre du Je*, Gallimard, 1983.

6. «UN CHATEAU A LA PLACE DE LA TETE/C'est aussi le «Bazar de la Charité», Le Corset Mystère, *Clair de Terre*, édition citée, p. 32.

7. *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Univ. of California Press, 1980.

8. Voir la citation en épigraphe à cet article.

opposition au «détail»<sup>9</sup>. Dans ses rapports avec la scène, le tableau pour Breton renvoie toujours à ce mur apparemment vide que les élèves de Léonard devaient scruter pour s'entraîner à voir ce qui se passait devant — et derrière — leurs yeux<sup>10</sup>.

Ce que Breton va puiser dans la métaphore du théâtre, c'est l'idée de deux espaces, contigus sans être homogènes, et des échanges et communications éventuels entre eux. Une situation fondamentale se dessine, qui s'applique dans tous les domaines — le langage, le tableau, l'événement: je me trouve devant un rideau dont j'attends impatiemment le lever (l'attente ici est capitale). Le tout est de savoir si, la toile levée, je me trouverai toujours sous le régime du *même* (comme le «curieux» rêvant d'assister à sa propre mort dans le poème de Baudelaire), si je serai toujours dans une situation spéculaire, confronté à la simple réplique en miroir du monde duquel je voulais décoller; ou bien si je me retrouverai ailleurs, dans un nouvel espace, à un autre niveau, où j'entreverrai les prémices, du moins, d'un nouvel ordre. La chance d'un atterrissage ailleurs — tel est l'enjeu de la démarche esthétique de Breton: «le tout», écrit-il, «est ce qui vaut de se jeter par la fenêtre pour retomber *ailleurs* sur des pattes de chat»<sup>11</sup>.

On aura reconnu quelques-unes des idées-forces de Breton dans ses écrits sur la peinture: le tableau est une fenêtre mais le tout est de savoir sur quoi elle donne; dans l'art le regard se porte — se transporte — ailleurs, mais il faut dresser une «échelle de la vision», classer les aventures du regard, les degrés de la voyance; la perception extérieure, rétinienne, doit céder la place à la représentation intérieure, mentale, sans que celle-ci se targue d'être indépendante du réel (d'un réel redéfini s'entend); l'art est un voyage dont l'œuvre individuelle n'est qu'une étape: il y a une *histoire de l'œil*, un drame dont les multiples péripéties reflètent l'interaction constante entre la vie de l'artiste et son œuvre.

Avant de creuser davantage la théâtralité de ces notions, il est utile

9. «Question de détail, question de pan» in *Devant l'image*, Editions de Minuit, 1990, p. 273-318. «Le détail est donc un objet sémiotique qui tend à la stabilité et à la clôture; par contre, le pan est sémiotiquement labile et ouvert. Le détail suppose une logique d'identité selon laquelle une chose sera définitivement le contraire d'une autre (ou bien couteau, ou bien tire-bouchon): et cela suppose, au fond [...] une certitude du jugement d'existence quant à ce qui est vu. Le pan, lui, ne met au jour que la figurabilité elle-même, c'est-à-dire un procès, une puissance, un pas-encore [...]. L'homme du détail écrit donc des romans à clefs, avec question posée au début et réponse donnée à la fin. Si on le laissait faire, l'homme du pan, lui, écrirait des *ekphrasis* sans fin, réticulées, aporétiques» (p. 316).

10. Breton fait souvent allusion à la «leçon» de Léonard, e.g. *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 156.

11. *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 97. Les mots cités sont extraits du très théâtral «Petit colloque initial» à un livre de Robert Lebel (1955) qui met en scène Lichtenberg et Lacos «cheminant à petites étapes par le trottoir droit de la rue Royale...»

d'indiquer une mutation dans la pensée de Breton qui peut d'abord s'éclaircir à partir de la pensée d'Antonin Artaud. On sait que pour Artaud la scène «est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose»<sup>12</sup>; «un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret»<sup>13</sup>. Si ces *desiderata* s'appliquent tout à fait à l'espace pictural tel que le conçoit Breton, on ne s'étonnera pas que l'évocation d'un tableau de Lucas Van den Leyden joue un rôle important dans *Le Théâtre et son double*<sup>14</sup>; ni qu'Artaud ait donné dans *L'Ombilic des limbes* la description saisissante d'un tableau d'André Masson, tableau dans lequel, dit-il, «je sens ma pensée se déployer comme dans un espace idéal, absolu, mais un espace qui aurait une forme introductible dans la réalité»<sup>15</sup>. Pour Artaud le théâtre réel, dont le statut est toujours en partie métaphorique, et dont l'idée se laisse approcher grâce à une série de métaphores (comme la peinture chez Breton, qui aurait pu intituler son livre *La Peinture et son double*) doit réaliser «l'identité profonde du concret et de l'abstrait»<sup>16</sup>; mais en cela, et pour être cela, le théâtre doit être en même temps un lieu de l'esprit et un lieu physique, le foyer d'une opération mentale et le creuset de forces vitales et corporelles. D'une part ce qui est atteint par le langage matérialiste du théâtre — gestes, sons, cris, éclairages — est merveilleusement intellectuel et spirituel: les gesticulations des acteurs baliniens renvoient à des attitudes secrètes et détournées de la pensée; et c'est à l'intérieur de l'esprit que nous nous mouvons grâce à la magie du théâtre. Mais d'autre part nous assistons à «l'épaississement de l'idée»: pour que le théâtre devienne une «opération authentique vivante», pour qu'elle soit «une thérapeutique de l'âme», il faudra qu'elle devienne une «action poussée à bout» qui fasse «affluer nos démons»<sup>17</sup>, qu'elle dépasse l'esprit par la voie d'une action directe «sur la sensibilité pas les organes»<sup>18</sup>; qu'elle devienne, enfin, le lieu «où se créent des mythes»<sup>19</sup>.

Or, ces deux voies, ces deux valorisations du théâtre qui en font, d'une part, un lieu mental, et de l'autre un lieu où foisonnent mouvements organiques, rythmes naturels et mythes en formation, se retrouvent dans l'esthétique de Breton où l'on peut reconnaître le glissement progressif de l'une à l'autre. C'est ce glissement que je voudrais éclaircir en indiquant d'abord, dans *Le Surréalisme et la peinture* de 1928 et quelques textes des années trente, tout ce qui relie la métaphore théâtrale à l'idée d'une opération mentale; et ensuite, progressivement, tout ce qui fait

12. *Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 53.

13. *Op. cit.*, p. 162.

14. *Op. cit.*, p. 47.

15. *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard «Poésie», 1968, p. 66.

16. *Le Théâtre et son double*, p. 164.

17. *Op. cit.*, p. 91.

18. *Op. cit.*, p. 144.

19. *Op. cit.*, p. 177.

que les mêmes images — de rideau, de drame et de mise en scène — soient sollicitées par un autre théâtre, celui qui fait du tableau le lieu des «Mères», des «sèves», des rythmes, des mythes, et de ce que Breton appelle le «champ psychophysique total»<sup>20</sup>.

On retrouve le mot *esprit* à chaque page du *Surréalisme et la peinture* (1928); plus tard ce «mot-mana», comme le dirait Roland Barthes, se fait de plus en plus rare et d'ailleurs se dote d'un sens différent. C'est que pour le Breton des premières années du surréalisme, malgré le désir qui l'anime d'aborder un *continent futur*, de «remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de [ses] yeux» (p. 7)<sup>21</sup>, la topographie des contrées nouvelles dont il voit la promesse dans les œuvres de ses amis peintres reste des plus vagues. Nous avons affaire plutôt à ce que Breton appelle dans un poème célèbre, «la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée»<sup>22</sup>. C'est *l'esprit* qui, à travers *L'Homme à la clarinette* de Picasso «nous entretient obstinément d'un continent futur» (p. 6); lorsque Duchamp signe un *ready-made* il s'agit d'une opération de la vie mentale» (p. 90); les collages de Max Ernst effectuent un «bouleversement de la notion de relation» (p. 64); chaque tableau de Magritte est «le lieu de résolution d'un problème» (p. 72). De même si Picasso, œuvrant dans son «laboratoire à ciel ouvert», a «porté à son suprême degré l'esprit, non plus de contradiction, mais d'évasion»; s'il «laisse pendre de chacun de ses tableaux une échelle de corde», le secours qui nous est offert se situe avant tout sur le plan mental. C'est «en fonction du drame qui n'a pour théâtre que l'esprit» que Picasso, «créateur de jouets tragiques à l'intention des adultes, a grandi l'homme...» (p. 7). Breton, se méfiant toujours de la bêtise ou de la trahison des peintres, en vient à les classer «selon qu'ils font plus ou moins grand cas de l'esprit» (p. 12): mesurées à cette aune, les œuvres néo-académiques de Chirico — «dont l'esprit est absent» (p. 16) — se montrent particulièrement défectueuses. «Faire grand cas» ou, comme Breton le dit ailleurs, «faire amende honorable à l'esprit» (p. 9), c'est très souvent, «enregistrer» comme le fait Picasso, «le mouvement dialectique de l'esprit» (p. 105), et faire de l'œuvre d'art un lieu «géométrique» (p. 143), un théâtre où des forces contradictoires peuvent se confronter et résoudre leurs conflits. On connaît le goût de Breton pour les formules qui désignent le lieu imaginaire où s'affrontent et se rejoignent «[le] vécu et [le] viable» (p. 3), «l'atteint et le désirable» (p. 4), «les choses qui sont et celles qui ne sont pas» (p. 7), «tout ce que nous évitons d'entreprendre [et] tout ce que nous entreprenons» (p. 36).

20. «Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total [...] L'automatisme conduit à cette région en droite ligne», *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 70.

21. *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965. Les renvois au *Surréalisme et la peinture* sont incorporés dans notre texte.

22. *Clair de terre*, p. 85.

C'est dans cet «entre-deux» que se situe l'action picturale. «À ces limites où l'esprit se refuse à tout emprunt, où l'homme ne veut tirer argument que de son existence propre, dans ce domaine des formes pures où toute méditation sur la peinture nous introduit...» (p. 44): ici nous sommes dans un espace irréductible, immanent, loin du monde des «apparences actuelles», certes, déplacé ailleurs, mais sans être dans un autre monde; le peintre nous a amené plutôt dans une région «inondée... par la grande lumière subjective» (p. 46), mais une subjectivité virtuelle et décorporalisée, spectrale, à la limite de la sensation et du visible: «entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas, dit Breton, il y a moi» (p. 44).

Si Breton met l'accent sur le côté irréductible et l'altérité du lieu pictural c'est qu'il se méfie de cette «survivance du signe à la chose signifiée» à laquelle il fera souvent allusion pendant toute sa carrière d'écrivain<sup>23</sup>. Il craint ce qu'il appelle ailleurs «l' établissement d'un 'poncif' surréaliste» — la victoire du procédé sur le processus, du contenu sur le continu. En tant que théâtre mental, la création picturale doit être un processus continu, «une interminable gestation» (p. 107) comme l'œuvre de Picasso. Elle doit se situer au-delà de l'apparence et au-delà des systèmes de pensée établis. Si les spéculations d'un Derain nous maintiennent sous la tutelle des disputes entre raison et mystique, Max Ernst foule ces catégorisations à ses pieds:

*[Chez Ernst] la tête humaine qui s'ouvre, vole et se ferme sur ses pensées comme un éventail [...] qui se tient en équilibre entre le vrai et le faux [...] est comme le fleuve qui ne rencontrera pas la digue* (p. 27).

Dans *Le Surréalisme et la peinture* (1928), le *modèle purement intérieur* auquel le peintre surréaliste est tenu de se référer s'identifie au déploiement souverain de la pensée. En se posant la question de «ce qu'on peut entendre par *modèle intérieur*» il convient, indique Breton, de s'inspirer de ces pionniers dans le domaine poétique qui ont su «douer l'esprit humain d'un véritable *isolant* grâce auquel cet esprit, se trouvant idéalement abstrait de tout, commence à s'éprendre de sa vie propre» (p. 4). C'est la capacité d'*abstraction* qui permet à l'esprit de voir le *jamais-vu*: à la limite, le *modèle intérieur* renvoie au spectacle d'une «pensée éprise de son propre mouvement» (p. 277). Et Breton de faire le portrait de l'artiste (Picasso, en l'occurrence, dans un texte de 1933) en «oiseau migrateur qui en plein vol va tourner la tête vers ce qu'il quitte [...] va tenter de se retrouver dans le labyrinthe de son propre chant» (p. 106).

Ces impératifs, ainsi que d'autres qui en modifient le sens, se manifestent avec éclat dans un texte remarquable, datant de 1929 et recueilli dans *Point du jour*, consacré à une exposition des œuvres de

23. E.g. *Le Surréalisme et la peinture*, p. 252; *Position politique du surréalisme*, p. 8, 156, 252, 269.

deux peintres, «X» et «Y», d'un anonymat exemplaire quoique, semble-t-il, involontaire<sup>24</sup>. Prenant comme point de départ le souvenir de ce combattant qui arrivait à nier totalement ce qui se passait autour de lui sur le champ de bataille, Breton fait la réclame des «valeurs oniriques», prônant une attitude d'opposition totale envers le donné, fêtant ce qu'il appelle «notre faculté de résistance à l'égard de ce qui passe pour être». Ici le réel est ce qui échappe au tamis des sens, ce qui se cache derrière les yeux, derrière le masque de chacun, c'est-à-dire ce qu'il voit avec ces «yeux de derrière dont se prévalait» un personnage d'Arnim. Si «chaque paysage nous trouve dans la même attente qui est celle du lever d'un rideau» c'est qu'il s'agit d'abolir le paysage de la sensation physique au profit de celui du désir, du besoin et de la distraction psychiques. Un *champ visuel* — «tristement éclairé par des considérations physiques» — peut en cacher un autre «dont le déroulement incessant ne souffre pas de la texture ou de la disposition d'un organe sensitif comme l'œil humain» et dans lequel

*se distribue, selon les lois psychiques les plus impromulguées, ce qui fait la substance de la pensée de l'homme livré à ses génies et à ses démons personnels, et caché et buissonnant, et diversement velléitaire, à son insu multiples intentionnel, trompant malgré lui la bête sociale et hébergeant [...] des hôtes ayant aussi peu l'habitude de se produire ensemble qu'Henriette d'Angleterre, l'ombre d'une prêle immense et le diabolisme de la taille de guêpe?*<sup>25</sup>

Ce morceau de bravoure en dit long sur l'état des lieux en matière d'esprit, et de peinture, chez Breton en 1929. Comme l'auberge espagnole, le tableau doit héberger une foule d'hôtes aussi mal assortis que possible, doit être la scène où ils pourront se produire à loisir, mettant à nu à sa façon «la substance de la pensée de l'homme».

Avant d'aborder la deuxième voie, le second *théâtre* de l'espace pictural, essayons d'identifier quelques indices de la mutation graduelle que connaîtra la pensée de Breton dans ce domaine. Symptomatique à cet égard est sa façon de caractériser la subjectivité, celle-ci tendant de plus en plus à prendre l'allure d'un territoire plutôt que d'un lieu réflexif. Revenant à l'automatisme dans «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme» (1941) Breton, tout en soulignant que la main *ailée* du peintre restera «éprise de son mouvement propre et de lui seul», explique que, dans l'automatisme, «la plume qui court pour écrire, le crayon qui court pour dessiner, file une *substance* infiniment précieuse dont tout peut-être n'est pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle d'émotion-

24. «Exposition X..., Y...», *Point du jour*, Gallimard, 1973, p. 28. Il s'agissait de deux peintres belges, Delbrouck et Defize (voir la communication de José Vovelle dans le présent volume).

25. *Op. cit.*, p. 29.

nel» (p. 68). La subjectivité ici se voit dotée d'une épaisseur, d'une densité nouvelles, et Breton met l'accent sur «l'unité rythmique», comparable «à la construction du nid chez l'oiseau», se manifestant dans «l'automatisme graphique» qui, grâce à la présence du corps, balaie la distinction, désuète, «des fonctions sensibles et des fonctions intellectuelles».

L'évolution de la notion de subjectivité chez Breton se dessine assez nettement dans les textes réunis dans *Position politique du surréalisme* (1935) où l'auteur de *L'Amour fou* tente de concilier Marx et Freud (et d'amadouer ses compagnons de route marxistes) en insistant sur la qualité objective du terrain subjectif. Loin de tourner le dos au réel l'art surréaliste s'oppose à la clôture de la représentation réaliste qui enferme l'homme dans la prison spéculaire des «rapports entre la perception extérieure et le moi»<sup>26</sup>. Ouvrir la représentation c'est s'ouvrir à la représentation intérieure qui ne se borne pas au «domaine hallucinatoire», à l'irréel, mais se base sur les «restes visuels provenant de la perception externe», les «restes mnémiques d'ordre optique». Il ne saurait y avoir de «génération spontanée» dans ce domaine. Il s'agit donc pour l'artiste surréaliste de «multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes du mental»<sup>27</sup>, de «concilier dialectiquement ces deux voies violemment contradictoires — perception et représentation»<sup>28</sup>. Toutefois, l'art surréaliste devra maintenir l'indépendance de la représentation intérieure, quelles que soient ces origines, pour qu'elle persiste à porter garant d'une réalité plus étendue. «Tout dépend», écrit Breton, «de la liberté avec laquelle [l'] imagination parvient à se mettre en scène et ne mettre en scène qu'elle-même»<sup>29</sup>.

L'élargissement du domaine de la subjectivité chez Breton se manifeste dans un passage remarquable de «Position politique de l'art aujourd'hui» où il s'agit des rapports entre deux catégories traditionnelles — «puissance d'émotion» et «don d'expression»<sup>30</sup>. S'opposant à l'idée que celui-ci doit se plier aux exigences de celle-là, Breton renchérit en insistant sur le fait que l'émotion subjective ne saurait être suffisante «tant qu'elle n'a pas été ramenée à ce foyer vivant d'où seulement elle peut rayonner». À la suite d'une première définition — «fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser» — l'idée de foyer vivant s'éclaircit par le biais du souvenir d'un spectacle naturel qui en fournit une allégorie parfaite. Séjournant dans le sud-ouest de la France, Breton avait vu de sa fenêtre «un très bel arc-en-ciel dont la queue s'enfouissait dans un petit enclos à ciel ouvert couvert de lierre». La maison avec

26. *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, 1972, p. 155.

27. *Op. cit.*, p. 157.

28. *Op. cit.*, p. 158.

29. *Op. cit.*, p. 31.

30. *Op. cit.*, p. 33-37.

tous ses accessoires — «mousse», «herbes folles», «petits animaux» (inutile d'insister sur la symbolique sexuelle de ce scénario) — ramène Breton «aux toutes premières émotions de [son] enfance... [à] la découverte du mystère, de la beauté, de la peur»; la maison semblait être le point d'origine de l'arc-en-ciel et celui-ci, dit Breton, «m'apparaissait alors comme la trajectoire même de l'émotion à travers l'espace». D'après cette scène allégorique, d'après cette fable, toute situation émotive, tout rapport authentique avec le monde, serait vécu à travers ce «foyer vivant», théâtre permanent de la subjectivité de l'artiste, que la spéculation critique, selon Breton, devrait s'astreindre à localiser<sup>31</sup>.

Si, au fil des années trente l'idée de foyer vivant de la subjectivité profonde tend à se substituer au théâtre de l'esprit, cette mutation ira en s'accéléralant une fois mises en place les préoccupations majeures de Breton, esthétiques et autres, qui domineront à partir de 1940. Plutôt que de livrer accès au domaine irréductible, immanent du théâtre mental, il sera exigé de l'œuvre d'art qu'elle fournisse une clé pour *sortir* de la «prison mentale» (p. 200), qu'elle entrouvre les rideaux qui tendent à obscurcir et entraver les rapports entre l'homme et l'univers. À propos de Frida Kahlo (p. 143), du Maréchal (p. 265), de Pierre Molinier (p. 246), Breton se servira de l'image du rideau, mais la scène sur laquelle il est censé s'ouvrir, ce sur quoi il donne, pour être toujours lié à la représentation intérieure, aura dorénavant une autre allure, s'apparentera à une nouvelle anthropologie et à une autre topique du sujet. Surtout à partir du repliement nécessité par son exil à New York, Breton, toujours à l'affût de nouveaux témoins, se constituera un musée imaginaire, un théâtre personnel où se produiront des dizaines d'acteurs, mais où les meilleurs rôles ne seront plus réservés aux monstres sacrés du surréalisme. Malgré le caractère contingent des textes — souvent des préfaces d'exposition — les écrits sur l'art de Breton constitueront un grand réseau toujours en voie de transformation, marqué par le désir de faire la synthèse de savoirs, de cultures et de systèmes de pensée très variés.

La première voie qui s'accuse — celle du primitif et de l'instinctif — paraît déjà clairement dans un texte de 1934 où Breton accordait à l'œuvre de Victor Brauner la capacité de «provoquer en moi une modification appréciable de la force énergétique» (p. 101), et reconnaissait à l'imagination du peintre le pouvoir de «tordre les filières par lesquelles le surréalisme même est tenté parfois de la faire passer». Chez Brauner «la grande marmite nocturne gronde au loin...» et il en sort «toutes sortes d'êtres et objets douteux qui se répandent dans la campagne mentale» (p. 122). Un climat inquiétant de peur et de désir

31. Programme qui se rattache, bien sûr, à travers une commune prise au sérieux et de l'œuvre de Bachelard et de la phénoménologie husserlienne, à celui de la critique thématique de l'école de Genève.

mélangés font du «cercle visuel» le théâtre d'une lutte crépusculaire entre *l'apparence* et *l'apparition*, l'instinct de mort et l'instinct de vie. Un deuxième texte sur Brauner, de 1946, renforce le principe, d'ores et déjà acquis, que la démarche critique bretonienne devra répondre de l'émoi ressenti devant l'œuvre en cherchant à rendre le *climat* particulier du pays mental du peintre. À cela s'ajoute l'idée de flairer et de décrypter la qualité «située» de telle œuvre, c'est-à-dire ce qui fait d'elle non pas le reflet docile de son époque mais plutôt, sur le plan divinatoire où l'artiste pressent ce que Breton appelle (dans un texte sur Picabia), «le happement du futur par le présent», une antenne susceptible de capter les ondes essentielles, de traduire «de sensibles bifurcations dans le temps» comme l'art de Masson en 1939 (p. 152), ou celui de Toyen, sensible, à travers ses racines dans la ville de Prague, à tout ce qui fait que nous soyons, sur le plan du drame de l'histoire, «les acteurs du dénouement» (p. 217).

«Les puissances du spasmodique» qui se font sentir dans l'art de Brauner, provoquant, dit Breton, «un grand bruit de feuilles dans les peupliers de mon front», se retrouveront dans le «théâtre d'ombres» du «domaine de Paalen» traversé par «une grande allée mentale de peupliers», habités par les «figures furtives de la divination» (p. 137). Dans la figuration abondante des œuvres qui le touchent, Breton verra volontiers les figurants d'un drame se jouant dans les coulisses de l'histoire où s'élaborent les mythes en construction. Aussi, il empruntera les moyens du dialogue et du monologue pour donner la parole à des «êtres» mythiques tels que «le somnambule» de Toyen (p. 215), pour «dramatiser» les multiples remous pressentis dans telles œuvres, ou pour «traduire» le langage muet des formes étalées dans les tableaux d'un Riopelle (p. 218). Cette pente — de l'instinct et du mythe — mène aussi, par le biais d'un peintre muni du courage de se jeter «par la fenêtre de son propre œil» (p. 178) — il s'agit de Tanguy — «à la plus profonde des profondeurs», c'est-à-dire le domaine des «Mères» goethéennes, figures de latence et de métamorphose. Chez Tanguy, écrit Breton, «nous entrons... dans un monde de latence totale... au cœur même du concret». Ici nous sommes «dans les coulisses de la vie», où le «paysage intérieur change à chaque minute». (p. 178-179).

Cela nous mène à la deuxième voie — celle qui fait de l'espace pictural le théâtre des rapports entre l'homme et la nature. C'est une véritable *philosophie naturelle* qu'élabore Breton, surtout dans ses écrits sur des peintres qui ont su pénétrer les secrets de la partie du monde dont ils sont originaires (il s'agit en général de pays que Breton lui-même connaît de première main: Antilles, Mexique, Canada, Bretagne). Chez le Mexicain Tamayo, «on vit... dans un monde tremblant où l'homme est resté en rapports directs avec les forces de la nature»

32. Voir par exemple p. 210, 213, 325 du *Surréalisme et la peinture*.

(p. 234). Préposée à la captation des forces vives, la peinture — «langue universelle» (p. 232) — raccorde «les nerfs de l'homme aux cordes des constellations» (p. 234). Dans le «message [des] poètes et artistes qui tiennent par quelque fil... à la ceinture équatoriale du globe» (p. 319) on peut reconnaître le rétablissement d'un contact entre l'homme et la terre, un «perpétuel recours... aux sources nourricières (de l'esprit aussi bien que du corps) qui réside dans la nature», «le souci constant... de fonder le psychologique sur le cosmologique», et la résurrection de la «pensée analogique, officiellement abandonnée depuis la «Renaissance» (p. 319). S'opposant à la distinction entre figuratif et non-figuratif, s'appuyant sur les concepts de la *Gestalttheorie* et les thèses de Rorschach sur la perception<sup>32</sup>, Breton élabore une constellation de thèmes où reviennent sans cesse des mots tels que *rythme, force, sève, texture, éclosion, harmonie, analogie*. Chez le sculpteur Maria, Breton sent le battement d'un «rythme originel» (p. 321), «aux racines mêmes du sacré». La peinture d'Enrico Donati livre «un baume pour la déchirure» entre ces deux systèmes de figuration que sont pour Breton l'art dit, à tort, *abstrait*, et l'art qui garde un contact manifeste avec le monde extérieur, puisque «même lorsqu'elle se déprend tout à fait de la silhouette des choses qui nous entourent», la peinture de Donati «se maintient à l'antipode de l'abstraction par la fidélité qu'elle marque à la texture de ces choses amoureusement caressées» (p. 198). Ici le «message d'harmonie» tient en partie du «sentiment de l'éclosion... [du] craquement global des coques qui se fait sentir». De même l'art de Degottex nous permet «d'accéder à [un] univers toute d'éclosion» puisqu'il reprend «le grand exploit de l'art moderne» qui résiderait maintenant pour Breton dans «le rejet de ce qui n'est que *cortical* pour remonter jusqu'à la sève» (p. 341). Arshile Gorky, quant à lui, se place devant la nature mais, au lieu de se borner «au rôle passif de miroir» son œil — «à ressort» — «fait passer un *fil conducteur* entre des choses d'aspect le plus hétérogène» (p. 199); les sensations provoquées par le spectacle naturel agissent comme des «*tremplins* vers l'approfondissement [...] de certains états d'âme». Dans le cas de Matta le revirement qui le mène d'un «animisme total», où la nature est un cryptogramme, vers une figuration humaine est interprété par Breton, dans une analyse très subtile, en fonction d'une crise dans la vie intérieure de l'artiste, «une expérience intime de la résurrection» (p. 189) qui lui fournit des raisons d'espérer malgré le «déchirement du monde».

En effet, à côté du désir et de la peur, des forces naturelles et leurs analogies dans l'homme et la femme, se manifeste, dans l'esthétique (ou parmi les esthétiques, qui s'emboîtent) de Breton une troisième voie qu'on pourrait nommer «spirituelle» dans le sens de Kandinsky, figuré dans ce contexte. À propos de Degottex, Breton renvoie, dans une très belle formule, à «cet angle toujours fuyant sous lequel les «choses

s'estompent jusqu'à disparaître, au prix de quoi commence à se dévoiler *l'esprit* des choses» (p. 341). La légitimité d'un art dit abstrait serait à ce prix, l'abstraction (relative) reflétant la pression de ce que Kandinsky, cité par Breton, appelait «le principe de la nécessité intérieure» (p. 324). L'abstraction risque de n'être qu'un «fallacieux plongeon dans la Mer Morte» si elle ne tire pas son origine de la «quête d'un nouveau régime vital» (p. 325). Ce qui a passionné Breton dans la découverte de l'art gaulois c'est la rupture complète avec l'esprit latin et le réalisme romain, se traduisant par un art rythmique qui transgresse «le monde visible pour lui arracher ce qu'il cache sous ses apparences». Le statère de Philippe II élu comme point de départ par les monnayeurs gaulois donne lieu à une suite d'interprétations et d'improvisations «qui l'arrache à sa rigidité, la sensibilise au point de lui faire supporter... toute l'énigme du monde» (p. 334). «La tête humaine [celle du statère] s'éloigne de la vue naturaliste si bornée, qu'on puisse avoir d'elle; elle se cherche et se trouve à travers le plus subtil entrelacs de fils qui la font dépendre des forces de la nature...» (p. 329).

Dans l'art gaulois la *ligne* devient, comme le dit Breton à propos de Kandinsky, «le fil d'Ariane qui permet de se retrouver dans le dédale des apparences» (p. 286). La traversée de l'apparence devient quête de l'unité, prend l'allure d'une «chasse spirituelle», «répondant à la méditation sur les fins dernières». Plutôt qu'un espace mental, ou un espace où l'on guette l'apparition, le lieu pictural manifeste cette «profondeur cachée sur la surface» dont parle Focillon: c'est dans un réseau eurythmique de signes faisant appel en même temps à l'esprit et au corps, tout en contestant, il va sans dire, nos façons habituelles de voir, que se situe (souvent sinon exclusivement) la vérité en peinture. Chez un peintre comme Yahne le Toumelin «tout élément *onirique* ou *obsessionnel* est nécessairement exclu»; «la réussite d'une œuvre», insiste Breton, faisant allusion comme il le fait souvent dans les années cinquante au Bouddhisme Zen, «dépend de l'état intérieur (supposant l'équilibre au plus haut degré de tension vers la sagesse) de celui qui la crée» (p. 253). C'est dans cette perspective que dans sa belle préface aux *Constellations*, ou les vingt-deux gouaches de Miró s'accompagnaient de poèmes en prose du poète, Breton envisage la réussite du peintre espagnol. «Considérées à la fois dans leur progression et leur totalité» (p. 257), les *Constellations* de Miró forment une *série* au sens mathématique, et au sens ludique où le gagnant profite d'une suite exceptionnelle — et apparemment nécessaire — de *chances*. Elaborées en temps de guerre, où l'art «s'est senti [...] menacé jusqu'en son principe», l'œuvre — *située* — de Miró s'alimente à ce foyer vivant, source de ces «figures sensibles» — fragments de la beauté où réside «l'exigence mystérieuse» de l'art — que sont «nos propres constellations». Comme l'oiseau migrateur qui posséderait — d'après un message du 12 septembre 1958 capté par Breton dans un

journal zurichois — «de manière innée le sens d'une relation telle avec le firmament qu'il est en mesure de se diriger, sans apprentissage préalable, d'après les constellations» (p. 263), Miró a pu se diriger, dans sa création de formes, à la faveur de ses «propres constellations».

Et Breton à sa suite si l'on admet, comme je suis prêt à le faire, l'exceptionnelle réussite de la série de poèmes, *Constellations*, ultime mise en scène, et hautement théâtrale, du monde poétique de Breton. Mais c'est là une autre histoire. Celle que j'ai racontée, une des possibles histoires de l'œil qui peuvent s'écrire à partir des textes esthétiques de Breton, nous a mené du théâtre de l'esprit au domaine des sèves et des Mères, des «valeurs oniriques» à la figuration de l'«esprit» des choses à travers la conjonction d'un artiste «situé» dans son temps, une subjectivité animée par ses «années profondes», et un langage formel approprié. Selon Giordano Bruno, cité par Breton (p. 51), «la possibilité continue de spectacle nouveau» serait un des apanages de l'esprit. Il me semble que cette pensée pourrait s'appliquer à l'esthétique mobile de Breton, et aussi à sa dimension théâtrale. À travers les changements d'optique ou la révision des valeurs, le rapport vécu de Breton à la peinture et son attente devant le rideau, sont restés les mêmes, ainsi que les questions suscitées par l'œuvre: que se passe-t-il sur cette scène, sur quoi donne le tableau, quelle est, au juste, la source — ou la bouche — du fleuve magique sur lequel j'espère qu'il va m'entraîner?

Michael Sheringham  
Université de Kent