

MARY ANN CAWS

L'Œil Fixe, Les Yeux Croisés

*Le soleil a comme un regard. Mais un regard qui regarderait le soleil.
Le regard est une icône qui se renverse sur le soleil. Et tout l'air est
comme une musique figée¹.*

Je partirai de la notion de «convulsion». Le passage en saccade — ou fait-glissade — entre la quasi homonymie *les yeux/les jeux* m'a fait glisser dans ce texte par une fixation de l'œil/oreille: les yeux croisés — les jeux croisés — les mots croisés. Le terme médian, c'est bien le jeu. Je fixe si fort de mon regard ce que je choisis de fixer, que mes yeux se croisent. Comme je suis narcoleptique (petit fait vrai), je risque de tomber dans les musées si je regarde trop intensément les toiles: j'ai donc abandonné l'histoire de l'art comme profession pour tomber dans la littérature, autre fait-glissade, fait-précipice même. Mais vous voyez pourquoi ces «salles glissantes des musées» dont parle Breton me fait un tel effet.

Ce sont donc ces mots-là qui se croisent dans mon esprit: ce n'est peut-être pas là un Grand Jeu, si vous voulez, mais un jeu de ce système binaire qui fait fonctionner les ordinateurs. Ce qu'on appelle un «toggle» *on/off*. Convulsion/compulsion. *Les yeux, les jeux*: je joue, mais sérieusement.

Petit prélude blasphématoire...

Les mots, nous le savons, ont fini de jouer. Ils font l'amour. Breton le dit, et nous nous fixons bien (trop) souvent sur ces jeux amoureux de mots à tous les carrefours, à tous les croisements de route et de personnalités. Ce sont ces jeux-là qui retiennent l'attention, qui fixent le regard: sinon, il glisse le long de la page, de la vie. L'œil fixe le texte, figeant la pensée, parfois, avec désespoir. Les mots croisés du dimanche,

1. Antonin Artaud, «Description d'un état physique», dans *L'Ombilic des limbes*, Paris, Poésie/Gallimard, p. 65. Voir la discussion à propos de ce passage dans Jacques Garelli, «Métamorphoses du regard», dans le dossier «Art et phénoménologie», Bruxelles et Paris, *La Part de l'œil*, 1991. Voir aussi les commentaires de Roland Barthes «La Métaphore de l'œil» dans *Critique*, de Jacques Derrida, *L'Avengle*, etc.

les yeux croisés de tous les jours: Breton a quitté depuis longtemps la salle des pas perdus, et ne voudrait plus perdre pied. Le vertige aragonesque n'est pas toujours le sien.

«Et il y a une image à trouver qui renversera l'univers...» Ce poison vertigineux, il n'est pas toujours à son goût. Son œil fixe. Sa pensée, si révolutionnaire soit-elle, et si souvent exprimée comme pour prendre son envol, a tendance à se figer, et parfois à figer les autres. Le fuyant n'est pas son fort.

Ah, me direz-vous, attention. Son refus des garde-fous au-dessus de l'abîme, son amour de Nadja. Oui, mais. Mais il ne voulait pas jouer le jeu de Nadja au volant, Nadja qui aurait voulu lui bloquer la vue pour qu'ils meurent ensemble en un mouvement de haut romantisme: un accident où la prévision aurait remplacé la vision. Lui, voulait voir. Des deux yeux. C'est donc lui qui a figé cette voiture qui aurait pu être en route, pour une mort glorieusement non-bourgeoise comme celle de *Jules et Jim*. Elle glisse vers l'asile, et lui vers la femme qui suit, celle «qui n'est pas une énigme pour moi...» Breton, qui ne voulait pas qu'on l'interrompe quand il était en train de manger ses artichauts, qui ne voulait pas qu'on le voie sans chaussettes, ne voulait pas tellement donner dans l'abîme. Les faits-glissades, bien qu'il les recherche, ne menacent nullement la réunion obligatoire au café.

Non, ce sont plutôt les mots qui glissent et pas la vie: à celle-ci, il tient ferme. Et à la vue, sur laquelle il voudrait exercer un contrôle certain. La fascination de l'œil, sujet qui le fascine, lui inflige une certaine peur: s'il perdait pied, ou tête...Il ferme les yeux, donc, avec tout son groupe autour de lui, pour ne pas voir la femme nue dans la forêt. Cette fermeture collective arrête le passage de ce corps à la conscience, mais fascine le lecteur dont le regard fixe cette bizarrerie: ces messieurs se refusent la vue de cette dame. C'est un petit peu impoli, pour elle. Elle est là, et personne ne veut la voir. Mais voilà: il faut contrôler l'œil, les réactions, la perception dominatrice. N'entre pas ici ce qui n'est pas voulu.

Contre le processus qu'il appelle «perception-réaction»², il réagit fort, mettant l'accent sur la possibilité d'un art tactile qui réagirait contre «ce qu'il peut y avoir de tyrannique et de décadent dans l'empire de la *vue*»³. On a beau célébrer l'ouverture psychologique, la philosophie de l'attente — ces messieurs ferment l'œil. Cette dame-là n'aura pas de chance, si elle attend quelque chose de leur mâle collectivité. N'y aurait-il pas un léger problème à propos de la spontanéité même individuelle si la vue collective fait peur à ce point?

2. *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 59. Dorénavant, cet ouvrage sera référencé *SP* suivi du numéro de la page.

3. En parlant du futurisme, dans sa rencontre fortuite avec la méditation de Diderot sur les aveugles, dans André Breton, *SP*, p. 59.

Voyons...

*La tentation ininterrompue de confronter tout ce qui existe à tout ce qui peut exister, de faire surgir du jamais vu tout ce qui peut exhorter le déjà vu à se faire moins étourdiment voir*⁴.

Tout est bon pour déconstruire «l'esprit d'arrangement et de luxe bourgeois» quant il s'agit du domaine de l'art: ce n'est pas ici que domineront les convenances pour manger-des-artichauts à une table bien mise. Chez Picasso les boîtes de cigarettes vides empilent dans un tournoiement irrégulier leurs étiquettes rouges et blanches pour révéler toute la mystérieuse construction humaine et animale. Ses objets nous font signe d'une gestation qui se passe ailleurs, parmi les fleurs sauvages, dans un bois où, pour le moment, Breton ne s'interrogera pas sur son dilemme d'intellectuel — que faire de ces autres qui ont droit, tout comme lui, aux fraises de bois, même si ce sont des brodeurs, même s'ils ont pactisé avec la vie de couple, de meubles, d'arrangements bourgeois et bien pires?

Et c'est chez Picasso que Breton se fixe sur une extraordinaire petite toile, qu'il décrit avec «un large empâtement au centre», pour figurer l'excrément des enfants qui croquent les cerises avec les noyaux. Picasso allait ajouter des mouches pour signaler que c'était de la merde (mot que Breton n'écrit pas dans cette instance) et Breton — tout en considérant le lyrisme de ces mouches ajoutées — y trouve encore plus un «intérêt très spécial» à cette représentation du rapport entre l'assimilé et l'inassimilé, c'est-à-dire, «le goût électif de ces noyaux à cette place...»⁵. Mais justement, l'excrément lui-même est, par nécessité, la chose inassimilée, que Breton a lui-même assimilée dans son système esthétique: ce qu'il aime, il l'absorbe, ce qu'il n'aime pas, il le laisse de côté. Ses passions fétichisantes — pour les toiles, pour les représentations, pour les notions de haut intérêt — lui permettent lui aussi de ne pas rejeter les noyaux sur lesquels d'autres pourraient s'étrangler. Voici que sa fixation très spéciale — c'est le cas de le dire — le rend gai comme un enfant qui jouerait avec son excrément, s'en servant précisément pour faire de la peinture. À cette impression de joie le passage suivant apporte confirmation, parlant haut de la liberté aussi bien que des mouches étincelantes sur l'excrément: fixation et liberté sont bien les deux pôles du désir bretonien.

Je me surpris à imaginer ces mouches brillantes, toutes neuves, comme Picasso saurait les faire. Tout s'égayait; non seulement mon regard ne se souvenait de s'être porté sur rien de désagréable, mais encore j'étais ailleurs où il faisait beau,

4. SP, p. 105.

5. SP, p. 114.

*où il faisait bon vivre, parmi les fleurs sauvages, la rosée: je m'enfonçais librement dans les bois*⁶.

S'il s'enfonce avec tant de bonheur, ce n'est pas seulement dans les bois. Et c'est exactement, comme il dit, son regard qui ne se souvient pas de la matière première. J'aime bien Breton grand oublieur, dont le regard sait choisir dans son souvenir:

il y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai pas toujours choisi d'oublier, ou de ne pas oublier, selon le cas...

Et c'est un Breton possédé de premier ordre:

il y a ce qu'ayant beau le regarder je n'ose jamais voir, qui est tout ce que j'aime (en sa présence je ne vois pas le reste non plus)...

L'amour du paradoxe lui inspire, comme toujours, les passages les plus mémorables:

*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.*⁷

Toute cette liste s'ouvre sur le possible de l'énumération, et finit par recommencer: («Ce n'est pas tout»). Le début en ressort passablement dramatique.

Tout d'abord, que ses yeux à lui soient fermés ou ouverts («il fait grand jour»), il sait chercher quelque chose de non-spécifique au monde, par sa contemplation silencieuse. Et c'est lui qui se contrôle et nous contrôle, pendant cette recherche: il ne dira pas, pour parler du moment où ses yeux fixent une image dans un livre, qu'il est saisi par l'image — non, c'est plutôt lui qui arrête son propre regard pour que le monde extérieur ne compte pas:

*Rien ne s'oppose, en ce moment, à ce que j'arrête mon regard sur une planche quelconque d'un livre et voici que ce qui m'entourait n'est plus*⁸.

Il ne sera pas pris, ni par la planche, ni par le non-savoir. Breton reste la tête claire, même au moment où son œil fixe son obsession. Il s'obsède lui-même. Comme Mathilde de la Môle qui voulait «se donner une grande passion», Breton choisit de fixer son œil. La vue peut bien se perdre devant lui, mais lui ne se perd pas dedans, ni dans le tableau, ni dans le cadre de la fenêtre dans laquelle il modifie le tableau par une expérimentation marquée par des verbes de connaissance, de savoir, de soin:

6. SP, p. 114.

7. SP, p. 1.

8. SP, p. 2.

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 et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à perte de vue⁹.

Il jouit, dit-il, de ce spectacle démesuré, à l'intérieur du cadre. Justement, dans ce cadre, il n'y a pas à se perdre, on peut jouir. Les mots ont fini de jouer, mais Breton n'a pas fini de jouir. Pourquoi pas, en fait, puisqu'il peut choisir le rôle de passer «comme un fou dans les salles glissantes des musées», et qu'il peut même perdre le sens de son rôle sans pour autant renoncer à ses définitions du primitivisme, ni à celles qu'il a adoptées de lui-même. Il maintient son attitude: il est celui qui voit différemment, qui ne sera pas comme les autres brodeurs jusqu'à plus tard, quand son imagination «ne fera plus que coïncider avec sa mémoire», comme il le dit avec son éloquence habituelle. «Mais pas avant!» — le cri de guerre est lancé pour inciter à la révolution esthétique.

Qu'est-ce qui glisse?

Notre pensée est ail....
Xavier Forneret¹⁰.

Les salles des musées sont glissantes par la force des toiles frissonnantes, qui rendent fou celui qui choisit de croire à cette force-là: c'est bien le cas de Breton, que ce soit dans le musée ou dans le monde. Si Picasso laisse pendre de ses tableaux une corde pour y monter ou descendre dans son sommeil, Breton se sent le courage de s'en saisir. En s'opposant à l'œil miroir de la réception banale, il définit deux notions puissantes: l'œil qui jette un fil conducteur entre les objets qui lui sont extérieurs, et, d'autre part, l'œil actif et activant «la perception interne», dans laquelle le fil relie plutôt les idées qui s'y trouvent selon un *modèle intérieur*, chez celui qui a su se protéger du monde par un «isolant».

Il n'y a pas que les images des peintres qui l'impressionnent à ce point, imbuës de ce «lyrisme» par quoi tout ce qu'il aime se recommande¹¹. Ce que j'aime, ce que nous aimons: la façon dont Breton glisse du pronom personnel à la première du singulier au pluriel est à remarquer... voilà une glissade marquante. On a beau se protéger par un «isolant», on ne sera pas seul au moment fort du surréalisme. Ce que les surréalistes aiment, à ce moment-là, ils l'aiment ensemble. Cela comprend l'œuvre de certains poètes. Par exemple, tel vers de Victor Hugo (autour duquel il a oublié le reste du poème): «Botte rose blanche» lui donne une sensation de plaisir, qu'il associe aux toiles de

9. SP, p. 3.

10. SR, n° 11, 1928, p. 11-19.

11. SP, p. 23.

Victor Brauner, lui donnant «la mesure du pouvoir inconscient» que cette œuvre peut exercer sur lui, «provoquant une modification appréciable de la force énergétique»¹². Le verbe *provoquer* importe, car il témoigne de cette même technique d'irritation que le frotage utilisé par Max Ernst, ou Jean Arp, faisant ressortir d'une matière ses possibilités d'images imprévues. Les vers provoquent à l'énergie, seule aptitude qui compte, pierre de touche de l'authenticité de l'expérience de l'œuvre d'art, qui se trouve bien au-delà de toute considération d'agrément ou de désagrément — voilà encore pour excrément et sa représentation si convaincante que Breton en ressort pour s'enfoncer gaiement dans la forêt, parmi les fleurs sauvages. Ivre d'énergie, en route pour le *dépassement* de tout critère dit normal, vers ce comportement lyrique qui donne le ton au surréalisme créateur et revivifiant, dont le but serait de faire passer de la vision ordinaire au pouvoir dit visionnaire. L'excrément s'assimile au pouvoir dans ce passage tout-puissant : c'est vraiment un cas d'excrément/expression.

Le jeu de patience de la création

*Imagination n'est pas don mais par excellence objet de conquête*¹³.

«Quand Max Ernst vint...». La date indique la nécessité de tout réagencer. Breton s'appuie ici sur l'image du labyrinthe dont Ernst apporte les morceaux, pour accentuer la nature héroïque de l'arrivée, et ensuite l'issue du narratif : il faudrait trouver la voie — allusion implicite au fil conducteur que l'œil créateur sait jeter entre les objets, qui ne se reconnaissent plus et cherchent à se former autrement qu'avant. Ils seront révolutionnés dans leurs rapports autrefois si élémentaires, si clairs. Pour ce qui est de l'atmosphère appropriée, il fait appel à une mise en scène des moins claires et des plus douces, située au début du monde : «Une pluie diluviale, douce et certaine comme le crépuscule, commençait à tomber.» Là, dans cette situation liminale entre jour et nuit, les objets qui ont été en crise comme en révolution matérielle contre les arrangements bourgeois, choisiront des sièges inattendus à l'écart.

René Magritte a su garder l'œil «mi-fermé, mi-ouvert» pour régler «l'instant précis où la représentation onirique bascule dans l'état de veille, où la perception éveillée chavire aux portes du sommeil, elle aussi»¹⁴. Toute l'audace du monde était essentielle, dit Breton, «pour s'attaquer à ce problème : extraire simultanément de l'ombre ce qui est

12. SP, p. 121.

13. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930.

14. SP, p. 402.

clarté et de la clarté ce qui est ombre», comme dans le tableau *L'Empire des lumières* de 1952.

C'est le moment hypnagogique, au seuil du sommeil, qui est propre à ces interrogations sur l'état des choses et de l'esprit. Ceux parmi les créateurs qui suscitent l'admiration de Breton savent, par des techniques chaque fois différentes, faire durer ce moment où l'on ne voit pas clair. Victor Brauner, en 1938, perd un œil dans une querelle entre deux autres personnes, qu'il essaie de séparer. Il se trouve frappé par un destin que prédit un auto-portrait de 1931 ; il sera borgne comme sujet et objet de sa propre création, prophète-victime, lui aussi aux limites du jour et de la nuit. L'œil, nous rappelle Pierre Mabillet dans son article à propos de Brauner : « L'Œil du peintre »¹⁵, est dans le visage une « partie de nature féminine », comme le représentent des images très anciennes d'un œil à la place du sexe féminin. Brauner lui aussi avait déjà mis un œil à la place du sexe féminin dans une de ses toiles de 1927. Mais voici que l'histoire devient plus inquiétante : avant son accident, dit Pierre Mabillet, Brauner était « effacé, timide, pessimiste, démoralisé » et après, il est devenu « délibéré, affirmant avec clarté et autorité ses idées », travaillant avec une vigueur nouvelle et plus apte à atteindre son but¹⁶. S'il s'agit d'un point de vue selon lequel il faudrait perdre la vue du côté féminin pour perdre son pessimisme et sa timidité, peut-être devrait-on repenser ce surréalisme-là... Toujours est-il que Brauner garde sa bonne humeur, jouant des tours dans ses tableaux. Là, dit Breton, « les personnages se doublent, s'éclipsent d'eux-mêmes », et il cite deux vers de Saint-Pol Roux pour illustrer comment « La prune magnétique est le seul astre de cette nuit » — les vers ont cet air mystérieux que Breton a le génie de détecter dans les textes pour les projeter sur les toiles des peintres qu'il affectionne :

Personne avec toi n'est entré ?

*Personne que ma chevelure*¹⁷.

En fait, le regard d'André Breton a une telle puissance que parfois c'est plutôt le regard qu'il porte sur les vers qui les imprègne de mystère, pour leur faire tapisser les murs des pièces isolantes où les créations surréalistes jouent entre elles, et devant nous. Il faudrait marquer le seuil d'un monde où les jeux surréalistes peuvent se développer décontextualisés, à l'écart des interruptions du rationnel. Dans ce but, il prête l'oreille à cet « ardent regard des poètes »¹⁸, y compris des poètes à qui tout le monde maintenant prête l'oreille et l'imagination aussi :

15. *Minotaure*, n° 12-13, p. 53, repris dans Pierre Mabillet, *Conscience picturale, conscience lumineuse*, José Corti, 1989.

16. *Minotaure*, n° 12-13, p. 54, repris *ibid.*

17. *SP*, p. 124.

18. *SP*, p. 396.

*À la fin tu es las de ce monde ancien
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine*

Ce manifeste en vers, dit Breton, ouvre «le plus grand recueil de poèmes de notre siècle». Lui, comme nous, s'enivre de ces *Alcools*-là. Ces vers marquent la rupture avec le passé, tant du point de vue oculaire — finie la peinture rétinienne — que du point de vue spirituel ou matériel, et il «ne pouvait manquer de s'ensuivre une assez longue dérive de l'esprit, en quête de nouveaux ports d'attache».

Construire un contenant: Joseph Cornell

De tous les constructeurs de boîtes magiques pour contenir l'imagination et la nourrir, c'est l'américain Joseph Cornell le plus célèbre¹⁹. Breton parle de Cornell sur un ton émerveillé propice à en inciter d'autres à lui prêter leur enthousiasme. Entre autres, il déclare que Cornell, se trouvant «aux confins de la vue stéréotypée, a médité une expérience qui bouleverse les conventions d'usage des objets»²⁰. Dans ses boîtes — précisément, une solution pour isoler du monde extérieur ses expériences — on trouve parfois matière à jouer. Du sable qui se renverse dans un verre longuement, si vous le voulez, et cela s'appelle *Fontaine*, comme l'objet un peu différent trouvé et inventé (au sens propre du mot: in-venire) sous le même nom par Marcel Duchamp. Cela mesure le temps, comme un *memento mori*, une *vanitas* baroque en mouvement. Il y a surtout des boules et des cercles qui peuvent glisser le long d'un fil, toutes sortes d'objets qui se meuvent dans une ambiance de rêve, imprégnée de mystère — comme un rassemblement de faits-glissades ou même de faits-précipices — merveilleusement réduits à l'image de scènes érotiques.

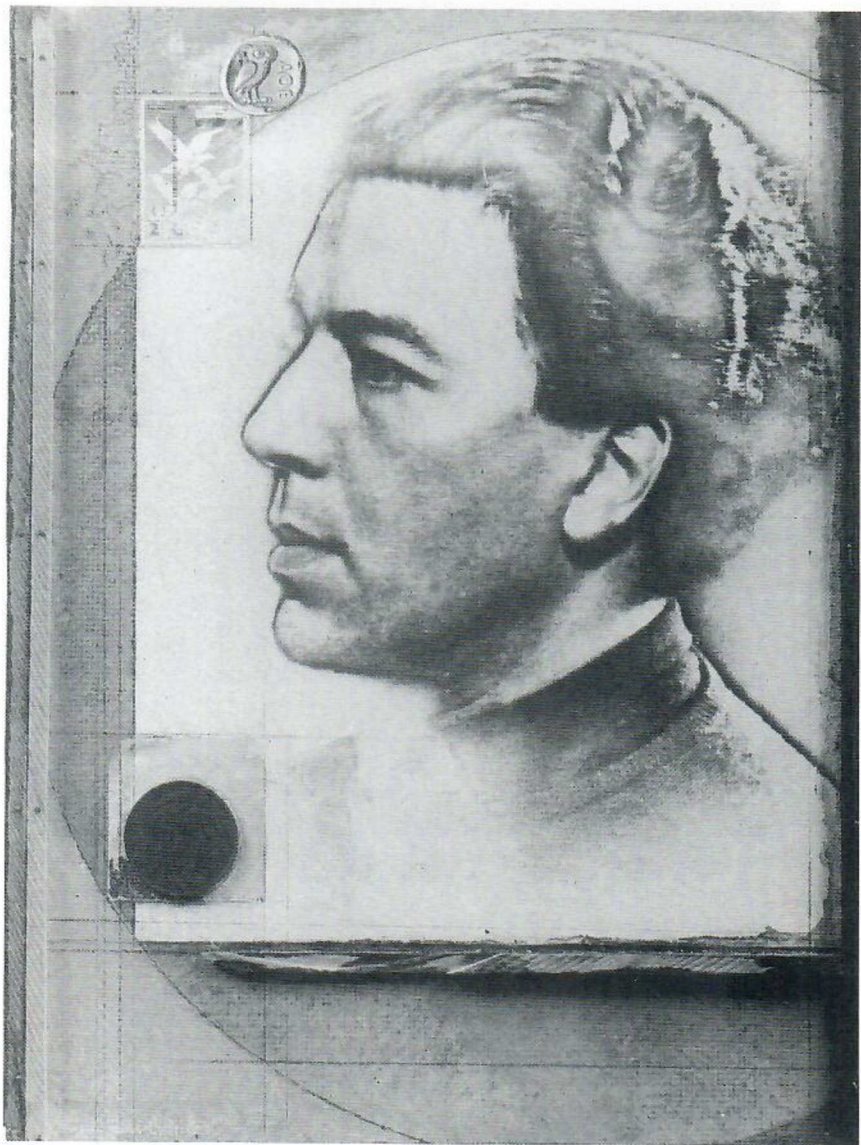
Quant à l'invention de la boîte même, Cornell en a eu l'inspiration un jour en regardant la vitrine d'une banque où différents objets hétéroclites se côtoyaient. Il aurait voulu, dit-il, dans son journal, construire un moyen de se souvenir, comme les boîtes que gardent les marins pour le voyage de retour²¹. Matta parlera longuement de l'architecture de ces boîtes-là, et Cornell note dans son journal intime à plusieurs reprises sa joie de s'entendre appelé *architecte*²². Architecture s'entend ici, il me semble, comme la rencontre de l'esprit et de l'espace... C'est cette

19. Voir mon article «Joseph Cornell: l'invention de la boîte surréaliste», *Études françaises*, n° 26, E, 1990, p. 79-86.

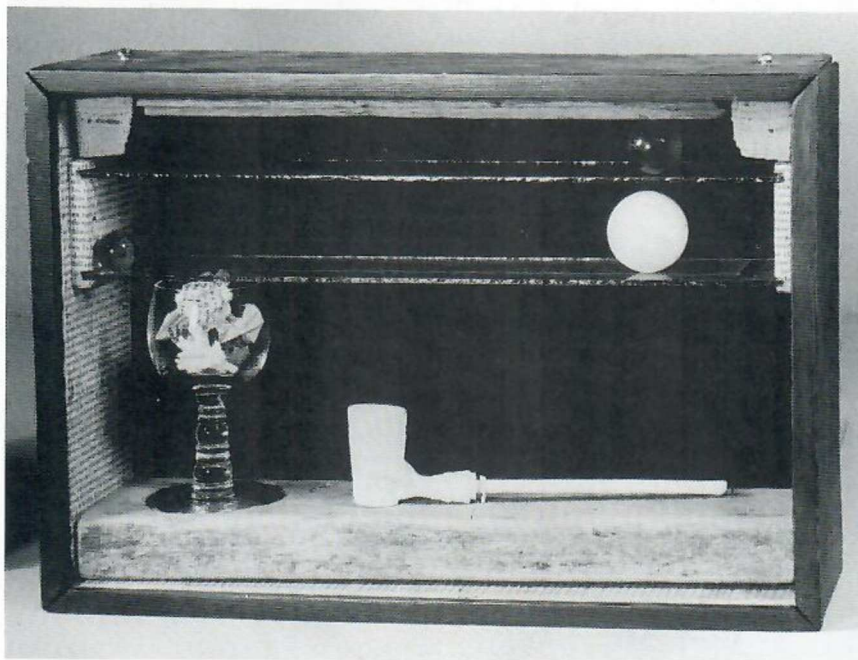
20. *SP*, p. 81.

21. En préparation pour la maison Thames and Hudson: *Joseph Cornell: Diaries and Correspondence*, edited by Mary Ann Caws.

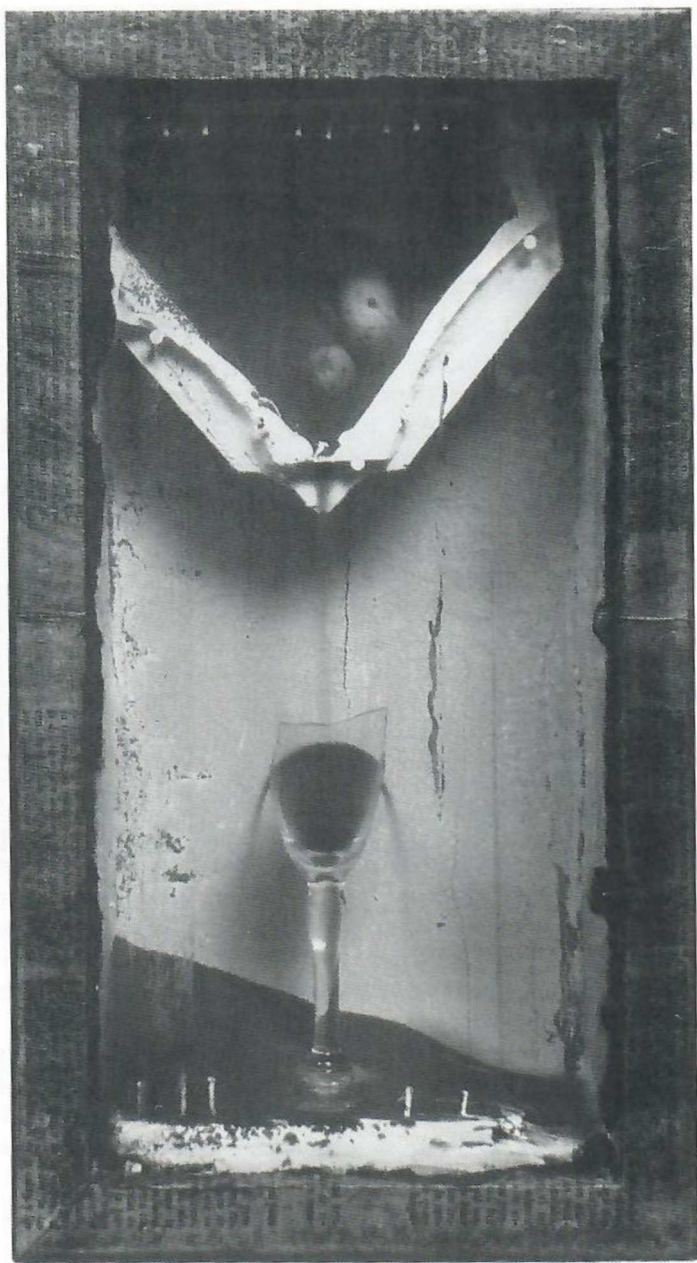
22. Cela occupe une page entière la première fois.



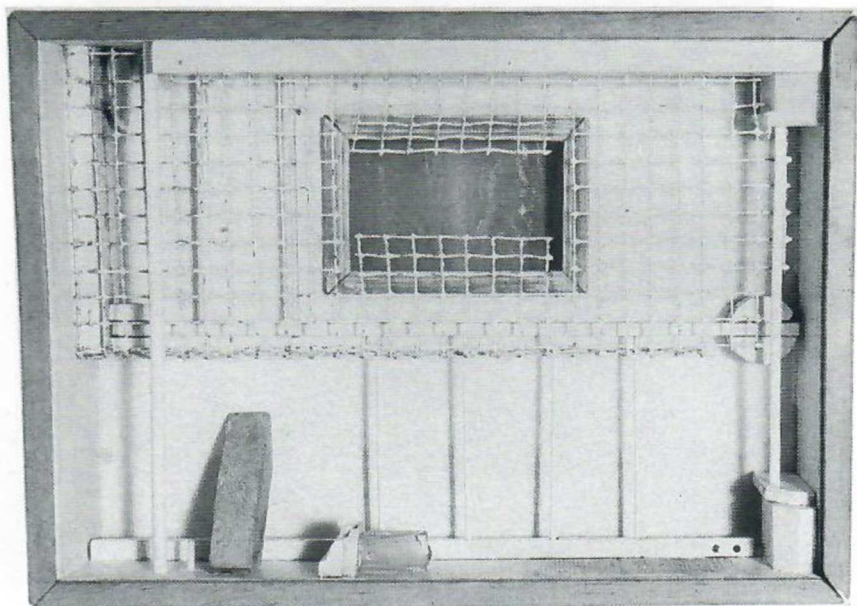
André Breton, *Collage*, 1966, photographie de Man Ray



Joseph Cornell, *Boîte aux bulles de savons*, 1948



Joseph Cornell, *Sand fountain*, 1948



Joseph Cornell, *Vers la Péninsule bleue*, 1951-1952

rencontre que célèbrent les boîtes cornelliennes. Ne sachant ni peindre, ni dessiner, il a cependant construit des espaces intérieurs pour un théâtre de l'esprit. Cornell a été hanté sa vie durant par le souvenir de Mallarmé et ce sont bien là des théâtres pour des mises en scène que Mallarmé aurait pu faire jouer²³.

Breton, lui, admire cette invention d'un espace nouveau, un cadre à trois dimensions pour garder ces images hypnagogiques et les faire fleurir dans des jardins d'un merveilleux à la fois quotidien et prophétique. Dans la boîte aux bulles de savon, dont Breton présente une illustration, accompagnée d'un commentaire, nous voyons une pipe pour former des bulles, mais aussi des verres de la même fragilité, et des objets créés à partir de cette imagination de l'imagination. Il a créé la méta-imagination... dans une maison de verre, exactement ce que Breton lui, voulait choisir comme domicile pour son esprit.

Du surréalisme, Cornell n'aimait pas ce qu'il appelait la magie noire, mais il a énormément aimé *Les Vases communicants*, livre qu'il n'a découvert qu'en 1966, grâce à Susan Sontag. Il vouait presque un culte à André Breton, dont il consacre la photographie célèbre par Man Ray, l'éternisant en icône dans plusieurs versions. Cornell représente la création surréalisante comme personne d'autre, et il a inventé une façon de la garder intacte. Parmi les constructions de Cornell dont parle Breton, et qu'il illustre dans *Minotaure*, on peut voir d'abord des objets rassemblés sous une cloche de verre, qui sert justement à les *isoler*, à les garder comme dans une bulle de savon, à l'écart du monde. Sous la cloche que montre Breton, il y a une main, tenant un éventail entre les doigts, main rendue voyante par l'œil au centre de la paume. Pour ce qui est des éléments dans les boîtes, il y a parfois des bulles de liège — souvenir de la chambre de Marcel Proust, à qui Cornell pense si souvent, dont les murs étaient tapissés de liège. Cornell aussi a trouvé le moyen de cette recherche du temps perdu, les sphères lui servant de chambre créatrice, de laboratoire pour un travail de nostalgie et de préservation d'un monde perdu, ici gardé à l'abri du temps. Ailleurs, sous le même toit d'une boîte magique, qu'il appelle boîte d'ombre, des verres contiennent des coquilles, juste comme la réponse de Giacometti à la question de Breton: «Qu'est-ce que l'art?» «C'est une coquille blanche dans un verre d'eau...»

De la mise en espace de Joseph Cornell, Alain Jouffroy a récemment proposé le commentaire: «Quel est ce prudent silence, autour de son œuvre?» Dans cette nuit, dit Jouffroy, en pensant à cette série de *Hotel Boxes* de Cornell, «où nous avons le bonheur et le malheur de vivre, il

23. Le peintre américain Robert Motherwell raconte une anecdote qui n'est pas sans intérêt à cet égard. Un de ses tableaux s'appelait autrefois *Mallarmé's Swan*. Mais dans le souvenir de Joseph Cornell, ce tableau était devenu: *Mallarmé's Dream*. Comme Mallarmé figurait souvent dans les rêves de Cornell, cela en dit long.

est interdit d'emporter la merveille dans sa valise, sauf clandestinement...». Nous n'avons que «notre trésor mental pour transformer le lieu le plus banal en paradis». Et Jouffroy continue: «L'idée de réduire le monde à une boîte vitrée, dans laquelle on dispose de petits objets symboliques sur des tringles métalliques, ou dans des alvéoles en bois, c'est une idée d'enfant». Mais — et voilà l'important — pour de «nouvelles lectures du monde»²⁴. Ces constructions ont permis aux objets de jouer et aussi, comme aux mots, de faire l'amour.

Breton parle avec nostalgie et affection de l'époque des petits papiers et des cadavres exquis, quand le surréalisme, tout juste né, se trouvait dans un état d'innocence, comme, une fois de plus, au début du monde. Il s'agissait, dans ces jeux, de «faire courir à l'esprit [...] le maximum d'aventure»²⁵. Dans ces jeux d'enfant, nous retrouvions, dit Breton parlant de lui-même et de ses amis, la même ferveur qu'autrefois, mais sensiblement accrue. C'est à croire qu'ils cherchaient à rerouver, dans leurs rapports aux objets et à eux-mêmes, les témoignages de cette nécessité intérieure qui motive et fait fonctionner la vision, la compréhension de l'univers, et à transmettre tout cela au moyen d'un discours hautement analogique. Ainsi, tous les pouvoirs du lyrisme résident dans la foi ardente portée à l'analogie, clé de toute chose.

Les croisés

Après avoir regardé longuement certaines instances esthétiques, comme celle de cet excrément expérimental de Picasso, on a bien le droit de s'en trouver les yeux croisés par cette vue obsédante. Grand amoureux de tous les jeux, Breton croit à cette enfance joyeuse, à la source de la révolution du regard. Comme le jeune Rimbaud «écrasant son œil de darne» pour découvrir les visions internes, Breton connaît d'autres moyens pour voir ce que nous ne voyons pas d'ordinaire: il sait fixer les objets du regard, faire se croiser les choses à la naissance de nouveaux carrefours. Il prend ces yeux et ces jeux au sérieux: là, tout est incertain, parfois curieux, parfois érotisé. Détachés de leur statut habituel, les objets se croisent différemment, et rien n'est comme avant. La voie telle que Breton la décrit est celle du *dépassement* dans tous les sens du mot: nous ne sommes plus où nous avons été, «nous sommes très haut, et nullement disposés à descendre».

L'art magique surréalisant — car nous préférons mettre l'accent sur ce qui est en train de se faire plutôt que sur ce qui a déjà été fait — l'art surréalisant, donc, utilise plusieurs techniques de non-assimilation et de

24. Alain Jouffroy, «Les Hôtels de Joseph Cornell», dans *André Breton et le surréalisme international*, n° 123-124, *Opus international*, avril-mai, 1991, p. 90-93.

25. *SP*, p. 288.

dépassement des moyens ordinaires d'entendement et de voir. Le collage genre Max Ernst, et le frottage genre Jean Arp, incitent (*provoquent*) sciemment et inconsciemment à de nouvelles manières de voir, de même que le grattage à la lame de rasoir que pratique Esteban Francès; il y a ce geste par lequel on fait couler des encres de couleur sur une feuille blanche, qu'on soumet à des mouvements de rotation, ou au souffle pour disperser les couleurs; il y a le lithochronisme, ce «mécanisme de la solidification et de la pétrification du temps», genre Kurt Seligmann; et il y a tous ces mouvements automatiques et non-dirigés du bras ou de la main, avec de la peinture ou avec un crayon — la liste est si longue qu'elle commence à ressembler elle aussi aux possibles quotidiens, aux pluriels, indiqués par Apollinaire, cette liste de «il y a...il y a...» qui mènera finalement jusqu'à ce «il y aura» de Breton. «Il y aura une fois», et toute la poésie surréaliste peut en repartir. Parmi toutes ces techniques-là, une des plus fructueuses est celle qui est décrite longuement dans le texte suivant. Il s'agit de la pression d'un papier sur l'autre, érotique au plus haut point, délibérément large de geste:

*Pour ouvrir à volonté sa fenêtre
sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs*

Étendez au moyen d'un large pinceau de la gonache noire plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à sa perfection²⁶.

Dans ce délire paranoïaque savamment provoqué à volonté, on voit se développer devant les yeux fixes, d'une façon cohérente, certaines erreurs, auxquelles «le sujet marque un attachement passionnel»²⁷. Par ces fortes émotions, on peut repassionner le monde comme Artaud aurait voulu le faire — lui par les rites sanglants de l'ancien Mexique. Comme Nadja aurait voulu le faire — elle par les jeux de la folie vraie et qui risque tout. Ah, dit Breton, mais elle aurait dû savoir simplement détourner la tête quand passait le drapeau national. Les jeux de la paranoïa ne risquent pas de vous incarcérer. À moins que...

À cet égard, nous pourrions trouver instructive l'histoire de «Front rouge», ce poème où Aragon a tout insulté, pour lequel il a été accusé

26. *SP*, p. 129.

27. *SP*, p. 130.

de semer des graines révolutionnaires. Ah, dit Breton, ce n'est que de la poésie. Ah non, dit Aragon; c'est du réel.

Voilà le moment où l'œil fixe de Breton regarde ailleurs et pas ici; c'est bien le moment des yeux croisés et des mots croisés. Les mots n'ont pas fini de jouer à ce moment-là. On a beau parler du *dépassement*; il est possible que les événements dépassent parfois les jeux. Mais ici on parle de l'intérieur du domaine surréalisant: restons là, si vous voulez. Les arrangements ont été faits, et d'abord par Breton lui-même.

L'invention contre l'«inventoir», ou le jeu des fractales

De l'autre côté du lac un grand rire clair lui répondit...

Benjamin Péret²⁸

Selon la théorie géométrique des fractales, la forme de n'importe quel petit morceau reflète la forme de la structure comme tout. Exemple: pour voir la structure d'une invention de Bach, on peut sauter plusieurs notes, et condenser la composition. Ce qui sous-tend la composition paraîtra intact. Par cette réduction mathématique, on peut recommencer le jeu de la création, en route vers de nouvelles découvertes. Matta quant à lui écrit l'article «Mathématique sensible — Architecture du temps»²⁹, où il parle des rapports rapports surréalistes. Pour illustrer les fractales, l'analogie qu'on offre souvent, c'est l'ouverture du jeu d'échecs, sur laquelle les joueurs doués peuvent construire la structure du jeu à venir. Constantin Brunner utilise le mot *fictivisme* pour parler du système de croyance superstitieuse basé sur l'*analogon*, et convertit cette relativité en absolu, ou du moins en «absolu fictif»³⁰.

De tels espaces fictifs — des créations condensées — se trouvent dans l'œuvre de certains peintres. Des sources d'un avenir toujours à expérimenter. De l'esprit de Frida Kahlo, Breton attend «qu'il soit un lieu géométrique: en lui sont faits pour trouver leur résolution vitale une série de conflits...». Frida Kahlo de Rivera, dit-il, «est placée précieusement en ce point d'intersection de la ligne politique (philosophique) et de la ligne artistique, à partir duquel *nous souhaitons qu'elles s'unifient dans une même conscience révolutionnaire sans que soient amenés pour cela à se confondre les mobiles d'essence différente qui les parcourent*»³¹. De ce lieu géométrique pourraient donc partir plusieurs routes vers un avenir non prévisible.

28. *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 22.

29. *Minotaure*, n° 11, p. 43.

30. Breton se réfère ici à W. Bernhard, *The Philosophy of Spinoza and Brunner*, New York, Spinoza Institute, 1934, et aux *Cahiers du Sud*, «Constantin Brunner, un philosophe hors les murs», 1964.

31. *SP*, p. 144.

Ne serait-il pas important que ce soit un lieu nourricier, féminin, où les ressources de la géométrie fractale peuvent se répandre — si condensées qu'elles soient — en liberté? On pourrait envisager une rencontre de la femme-enfant et de la géométrie des fractales qui fournirait la matière à bien d'autres jeux croisés pour un surréalisme de l'avenir.

C'est plus ou moins ce qui se passe dans la lecture de ces pierres qu'on trouve le long des rivières, dans le Lot ou ailleurs, et que Breton salue sous l'appellation d'agate mentale. Matta, dit-il,

*Matta est celui qui s'est jeté à l'agate — je cesse de désigner par là telle variété minérale particulière pour englober toutes les pierres recélant cette «eau exaltée», cette «âme de l'eau» qui dissout les éléments et «donne le vrai souffre ou le vrai feu» au témoignage des occultistes.*³²

Cette eau dissout suprêmement, ne laissant rien subsister des apparences dites conventionnelles — cet occultiste qui travaille sur les apparences des objets pour l'œil peut, on le voit, se transformer en un occuliste savant, qui sait pratiquer le changement de la vue. Vue/vision/visionnaire: ces correspondances du merveilleux n'ont pas cessé de jouer sous nos yeux.

«Le ressort de l'œil...» Arshile Gorky reste, selon Breton, le premier peintre à qui ces secrets se soient dévoilés, et c'est à son propos qu'il émet sa définition de l'œil dans ses fonctions surréalisantes, contre ses tendances d'inventeur d'autrefois, du temps qu'il servait de miroir, avant notre temps analogique. L'*analagon*, c'est la clé de l'œil, aussi bien que des champs de l'écriture libérée de ses assises anciennes. L'œil «fait passer un *fil conducteur* entre les choses d'aspect le plus hétérogène», comme nous le savons, et ce fil nous permet de percevoir et d'appréhender les rapports qui enchaînent toutes ces structures de notre tête et du monde. Ne serait-ce pas là le monde en petit, cette volonté avant la lettre de la découverte récente de la géométrie des fractales? Car d'abord dans un comportement lyrique, nous comprendrons les structures dans leur condensation, et ensuite nous comprendrons l'essence des choses. La fructification viendra ensuite — et le monde autrefois frappé de stérilité deviendra fertile. En voilà, du moins, le projet: trouver «cet instant où l'intérieur de la vue sera devenu enfin l'extérieur de la vision»³³.

Ce regard qu'on projette — c'est toujours l'espoir — saura pénétrer toujours plus avant. Il sera toujours en proie au désir de dépassement, inassouvi et éternellement actif. On ne pourra pas s'«installer» dans le surréalisme. Il faut envisager d'autres voies. Le peintre Le Maréchal, dit

32. *SP*, p. 184.

33. Breton cite Charles Estienne (*SP*, p. 338), dans son *Manifeste «22»* publié en préface au Second Salon d'Octobre (1954).

Breton, est le seul à savoir «que les visions sont une gaze encore, derrière laquelle se tapissent d'autres gazes à visions, et ainsi de suite»³⁴. C'est à cela que sert la théorie des fractales: nous pourrions envisager d'autres avenir à partir d'un présent, même si celui-ci paraît «emboîté» à la manière d'une «boîte cornélienne» qui contiendrait toute la nouveauté possible.

Tout fait partie d'une «suite de *latences*» — les puissances de l'œil fournissent la possibilité des puissances aggrandies de l'objet. Parfois on pourrait croire que, dans le surréalisme, l'amour des objets domine l'amour de l'autre. Nadja, dit Breton, «ne m'apporte rien ce jour-là». L'amour comme échange de regards fait partie de cette érotique du don à laquelle se réfèrent les sociologues³⁵. Entre le créateur, parfois, et l'objet créé, ou entre celui qui aime et celui qui est aimé, cet échange de regards utilise un objet adoré, serait-ce une toile, des vers ardents, des fétiches à emboîter³⁶.

Rendez-moi donc...

La passion en boîte? Il s'agirait de focaliser le regard sans le priver de son ardeur convulsive, compulsive, de le contenir sans qu'il perde son acuité énergétique: «Notre monde a perdu sa passion», crie Antonin Artaud, qui demande un retour à l'univers du sang et du feu — c'est avant tout le regard qu'il faudrait repassionner dans un univers à réinventer.

Voilà que je parle ouvertement de cet univers, tout en sachant que nous sommes au moins quelques-uns à ne pas avoir fini de jouer avec l'œil fixe et les yeux croisés contre les choses toutes faites. Car «il était temps... qu'on nous rendit le fil du labyrinthe».

34. *SP*, p. 264.

35. Voir Lewis Hyde, *The Gift: The Erotic Life of Property*. Nous avons longuement analysé cette présentation dans «Ladies Painted and Shot: Female Embodiment in Surrealist Art», *The Art of Interference*: Princeton University Press, 1990.

36. Prenons, par exemple, ce poème-objet de Breton, où il voit dans les initiales de son nom AB telles qu'il les fixe de son œil maniaque à volonté, la date 1713. Aussi, voyez-vous, il s'insère dans l'histoire, prenant date dans une «fixation inconsciente à un temps révolu» — l'œil fixe le temps glissant. D'une expression telle que 'paix pattes de velours', par l'intermédiaire de l'expression 'faire patte de velours' qui veut dire rentrer ses griffes, et Utrecht, célèbre universellement par ses velours, engendrent ici un chat qu'il n'est pas trop difficile d'apercevoir... Les yeux... en réalité, sont ceux d'un lynx, sans doute, «parce qu'un aveugle vient de passer» (*SP*, p. 285). Et ainsi de suite. Les expressions engendrent (et l'œil fixe) les yeux du lynx — comme dans une de ces interprétations par Breton de ses propres fascinations. C'est sûr que l'œil cherche l'œil, et il n'est pas moins sûr qu'il faille rentrer ses griffes aux moments de rencontre. Car l'univers surréaliste pourrait être des plus féroces, si on n'y prenait pas garde.

Qu'on me redonne mon fil conducteur, mais qu'on me laisse mon œil féminin: si j'arrive à jouer dans ces conditions là, je n'aurai pas hâte d'en finir.

Mary Ann Caws
CUNY, New York