

JEAN MICHEL RABATÉ
«...Ou ne sera pas»
Breton et la beauté convulsive

Dès 1949, Maurice Blanchot notait que le surréalisme n'existait plus en tant que mouvement précisément parce qu'il avait trop bien réussi. Cette «réussite» apparaît probablement à tout visiteur de l'exposition sur la «Beauté convulsive» du Centre Georges Pompidou: il garde l'impression qu'on ne peut définir un «style» assignable au surréalisme, précisément parce que ce mouvement traverse toutes les ruptures des avant-gardes de notre siècle.

*Le surréalisme s'est évanoui? C'est qu'il n'est plus ici ou là: il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise. À son tour, métamorphose méritée, il est devenu surréel.*¹

Tel serait mon point de départ: poser la question de l'esthétique surréaliste en suivant le motif du fantôme à travers théories et textes, manifestations et œuvres. La «hantise» dont parle Blanchot n'est certes pas sans évoquer le début de *Nadja*, dans lequel la question du sujet («qui suis-je?») s'avère indissociable d'une question de localisation («où suis-je?») — s'il est vrai que l'on peut me dire qui je suis en sachant ce que je hante. «Hanter» vient effectivement de «habiter» au fréquentatif, à moins qu'il ne dérive de la racine germanique *heim* / *home* ... le nœud reliant le locatif au subjectif se resserre lorsque l'on arrive à la fin du roman, lors de l'énoncé de la fameuse définition de la beauté convulsive. «... il n'est plus ici ou là: il est partout», écrivait Blanchot. L'équivoque auditive en français d'un «ou» avec ou sans accent serait déjà impliquée par la conclusion de *Nadja* avec son insistance sur la localisation d'un avion perdu corps et biens:

1. *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 90.

[...] a cru pouvoir localiser l'avion dans un rayon de quatre-vingts kilomètres autour de l'Ile du Sable

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.

En faisant entendre à plusieurs reprises un «ou ne sera pas», Breton suggère autant un «non-lieu» qu'une «esthétique de la disparition» pour citer Paul Virilio. Blanchot me servira encore de guide lorsqu'il relie la disparition féconde du surréalisme en tant que mouvement à la pensée de l'idéalisme allemand, depuis la phénoménologie de l'esprit de Hegel jusqu'au «retour aux choses mêmes» de la phénoménologie husserlienne. Ce qui disparaît, selon lui, c'est autant le langage que le sujet du mouvement collectif: «Le langage disparaît comme instrument, mais c'est qu'il est devenu sujet»². Ce jeu de substitutions à l'infini s'accommodent donc des saccades ou renversements dialectiques, en un mouvement qui célèbre, selon le mot de Hegel cité par Breton, «la folie des manifestations de l'esprit», et ne renvoie, en dernière analyse, qu'à la «manifestation du non-manifeste»³. Ces secousses dialectiques autour d'une certaine lecture de Hegel associeraient, dans un rapport complexe, ambivalent, voire surdéterminé, les noms de Bataille et de Breton.

Ces deux noms ont longtemps été opposés lorsqu'il a fallu dresser la cartographie de la «disparition» surréaliste. Bernard-Henri Lévy est allé jusqu'à systématiser leur couple, comparé à celui de Kant et Hegel, ajoutant que lui ne pouvait que choisir la voie, négative et individuelle, de Georges Bataille refusant de rejoindre le surréalisme en tant que mouvement. Annie Le Brun a récemment réagi à ces propos, y devinant un désir de ne pas être dupe — à tout prix — de l'histoire. En ce qui me concerne, j'ai le sentiment que Bataille comme Breton ont tous deux toujours «raison» lorsqu'il s'agit de juger l'activité de l'autre. Bataille a sans doute raison de récuser ces «emmerdeurs idéalistes» qui voudraient l'enrôler dans leurs rangs. Breton n'a probablement pas tort lorsqu'il ironise sur le mysticisme pervers de cet «obsédé». L'un et l'autre dénoncent plutôt ce qu'aurait de risible la prétention à «avoir raison» dans une dialectique par définition historique et interminable.

Plutôt donc que Kant et Hegel, je voudrais suggérer une autre analogie avec le domaine anglo-saxon. Dans la célébration forcenée du bordel métaphysique et trop réel où s'exhibe pour Bataille la béance d'un Dieu-vagin obscène, je tends à voir la version française — plus philosophique et profonde, certes — des effets de provocation et de scandale d'un D. H. Lawrence tentant de faire sauter le carcan du puritanisme anglais. En revanche, je ne peux m'empêcher de voir dans la «pureté» revendiquée de Breton la sérénité dogmatique et l'illumination visionnaire d'un William Butler Yeats.

2. *Ibid.*, p. 93.

3. *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 598.

Mages et rassembleurs, toujours à quelque distance en avant d'une action collective qu'ils propulsent malgré leurs doutes personnels, Breton et Yeats ont en commun un fond celte qui accepte de voir des fantômes en plein jour, de peupler le monde d'esprits et de croire à la force morale de l'hallucination comme à la beauté du merveilleux. «Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je «hante»?

La célèbre ouverture de *Nadja* peut servir d'introduction à cette esthétique si particulière. C'est que si le mot «hanter» «égare», Breton dès l'abord, lui fait «jouer de (s)on vivant le rôle d'un fantôme» et lui suggère qu'il n'est déjà plus lui-même lorsqu'il s'efforce de revenir sur ses pas, cet égarement conjoint d'emblée les domaines de l'ontologie et de l'éthique.

La représentation que j'ai du «fantôme» avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu, vaut avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel⁴.

En «revenant sur ses pas», Breton figure lui-même ce revenant des «pas perdus» qui affronte pourtant une perte radicale (qui ne sera jamais rachetée, rédimée, sublimée) et qui offre au texte, dès le départ, la tâche éthique d'accomplir jusqu'au bout et l'expiation et le travail du deuil.

Notons la curieuse syntaxe de cette phrase du premier paragraphe: «...il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu»⁵. «Ce qui passe» signifie-t-il ce qui «dépasse de» ou ce qui «outrepasse»? Est-ce ce qui «transpire» d'un domaine inconnu, ou bien ce qui franchit, transgresse ces limites de la vie et de la mort? Compte avant tout le *passage* même, ce «pas au-delà» dont Blanchot a su faire entendre l'inépuisable ambiguïté.

Le fantôme a donc une première caractéristique: il «passe», et si l'on se poste au bon endroit, on le voit passer. C'est, en substance, ce que Breton dit de la peinture de Chirico, qui de 1910 à 1917, laissait pressentir un lieu magique, plein d'énigme et de mystère.

Nous sommes-nous assez souvent retrouvés sur cette place où tout semble si près d'être et est si peu ce qui est! C'est là que nous avons tenu nos assises invisibles, plus que partout ailleurs [...]. Il faut dire qu'arrivés là, à ce poste où il se tenait, il nous était impossible de rebrousser chemin, qu'il y allait de toute notre gloire de passer. Nous sommes passés⁶.

4. *Nadja*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 647.

5. *Ibid.*

6. *Le Surréalisme et la peinture*, p. 13. Dorénavant, la référence à *Le Surréalisme et la peinture* sera indiqué par SP suivi du numéro de la page.

Et Breton d'évoquer les «Époques des portiques, des Revenants, des Mannequins» — ajoutant à propos de la peinture de Chirico que l'on pourrait répéter la phrase du film *Nosferatu*: «Quand il fut de l'autre côté du pont les fantômes vinrent à sa rencontre». Et il ajoute: «Les fantômes... Si réticent qu'il se montre aujourd'hui sur ce point, Chirico avoue encore qu'il ne les a pas oubliés» (SP, p. 17). Chirico évoque ainsi l'entrevue de Cavour et de Napoléon III à Plombières, unique rencontre officielle de deux fantômes, et Breton rappelle toutes les manifestations de sa croyance aux revenants: un enfant venu vendre des fleurs dans un café de Pigalle, examiné à l'aide d'une glace, se révèle être un fantôme... La découverte de fantômes sous les traits humains renforce et complète l'exercice de l'hallucination visuelle systématique d'un Rimbaud. Toutes deux provoquent une même «exaltation» grâce à laquelle la vie s'en-trouve et «donne» subitement sur une autre vie. Le programme esthétique du premier surréalisme (Chirico me semble, à cet égard, plus fondamental pour cette esthétique que Picasso, en dépit de l'antériorité que Breton reconnaît à la force inventive de ce dernier) se double d'une éthique fondée sur le respect et la reconnaissance de ces apparitions.

Il ne suffit pas de fixer sur une toile le ciel de tous les jours, une coupe et quelques fruits aigres pour que le tour soit joué. Encore vous demandera-t-on compte des apparitions qui ont cessé et, si vous ne répondez pas assez vite, devra-t-on se détourner de vous avec mépris. (SP, p.17)

La violence de cette phrase s'applique bien sûr à la trahison de Chirico: n'est-il pas symptomatique que le premier «passeur» vers le pont aux fantômes eût aussi été le premier traître du mouvement?

Chirico était sans doute devenu son propre fantôme — faute de s'être expliqué assez rapidement, peut-être. On peut comprendre en quoi la logique de l'exclusion dont Breton fit un si grand usage double celle du dédoublement fantomatique de la vie. C'est que chacun peut s'oublier lui-même, puisque nous sommes doubles et absents à notre propre vie. Le geste répété de l'excommunication n'est que l'envers d'une purgation de soi qui rappelle paradoxalement que les fantômes appartiennent à tous et non à un seul.

«Tant pis pour lui s'il s'est cru un jour le maître de ses rêves!» (SP, p. 16). Heureusement qu'il a pu laisser, léguer ses fantômes à sa place: le groupe continue à rêver avec eux. La phrase du *Surréalisme et la peinture* condamnant ceux qui ne peuvent «rendre compte des apparitions qui ont cessé» se concluait par cette terrible remarque: «Il y a ainsi des hommes qui osent parler de l'amour quand déjà ils n'aiment plus» (SP, p. 17).

Comment ne pas laisser cette phrase résonner comme une auto-accusation de Breton lui-même, lorsqu'il «rend compte» de son seul manquement grave face à l'amour offert par Nadja en son délire — ce

qui explique qu'il eût fallu un nouvel amour, même désespéré, pour achever le livre sans manquement éthique:

Quelque envie que j'en aie eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait. Mais que me proposait-elle? N'importe, seul l'amour au sens où je l'entends — mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour — tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle⁷.

C'est aussi pourquoi, dans le sous-texte fantomatique de *Nadja*, il y aurait par exemple, un «journal du séducteur» (surtout dans la première version), avec l'aveu d'un homme incapable d'aimer, échappant à cet amour «fou» et désespéré par une perpétuelle fuite en avant vers d'autres amours — et tirant de cette fuite un éloge paradoxal de l'hystérie féminine en manque de «maître»!

Nadja est cependant le plus beau livre de la vie hantée qui soit, il explique comment inventer des fantômes, exactement comme Chirico les peignait. *Nadja*, dans sa psychose bien réelle, reste la «créature toujours inspirée et inspirante, qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable» (p. 716) — elle se donne l'air du Diable ou d'une sorcière, elle croit aux apparitions — la chimère est ce qui *tombait* sur elle dans la rencontre inopinée⁸.

Certes, Breton ne se flatte pas, lui qui se dépeint, attendant «le sourcil froncé, qu'elle voulût bien passer à d'autres exercices» (p. 735), admettant qu'il s'ennuie ou qu'il ne s'attende, ce jour-là, à «rien d'exceptionnel» de sa part!

Il y a donc comme une auto-accusation dans ce livre rendu nécessaire par la disparition physique et mentale de *Nadja* — disparition qui fait apparaître (dans l'après-coup) une aventure de l'esprit: «Il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges» (p. 716) face à la réalité qui s'évanouit et se dissout: «... la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de *Nadja* comme un chien fourbe...» (p. 714). Elle reste identifiée à l'esprit libre, aérien, délivré de la pesanteur, tandis qu'il devient Œdipe aux pieds du Sphinx, et déchiffre l'énigme: «Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme» (p. 716).

Ceci relance d'un bout à l'autre du roman la question lancinante sur le «qui suis-je?»

Qui vive? Est-ce vous Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même? (p. 743).

7. «*Nadja*», Œ. C., Bibliothèque de la Pléiade, p. 736.

8. *Ibid.*, p. 716.

Il serait injuste, et décevant, de dire que Breton se sauve de ces impasses en élaborant — dans la dernière partie du livre — une esthétique sur les décombres de l'éthique (de la reconnaissance à défaut de l'amour fou). Car, c'est là tout ce que je voudrais suggérer, la question ouverte et jamais refermée par la «hantise» de Nadja introduit à un perpétuel balancement entre ontologie (la problématique de l'être ou du non-être, du lieu de l'être) et éthique (avec les thèmes du don, du regard, de la responsabilité, de la *condamnation* à revenir...)

Car le prologue complexe de *Nadja* fait suivre le questionnement angoissé sur la fantomaticité du sujet écrivant d'un curieux développement circulaire autour de l'esthétique. Du fantôme presque invisible (Nadja est à la fois trop visible, tout le monde l'observe, elle fascine — et invisible, comme Rimbaud qui dit que «ceux qui (l')ont rencontré *ne (l')ont peut-être pas cru...*»), Breton passe à la «maison de verre» qu'il habite dans sa fiction, et met violemment en cause le roman traditionnel qui déguise la réalité. C'est le mouvement de ce passage qui m'intrigue: de Hugo nous allons vers Flaubert, puis vers Chirico, nous retrouvons ensuite Huysmans et concluons avec la «disparition totale» de Lautréamont qui a quelque chose de «surnaturel». Flaubert trouve grâce aux yeux de Breton, non pour son style, mais pour sa préoccupation majeure, celle de «donner l'impression de la couleur jaune» dans *Salammbo*, de «faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures»: «ces préoccupations somme toute extra-littéraires me disposent en sa faveur» (p. 649). Le terme utilisé ici est curieux, car parler de couleur appartient encore au domaine littéraire, à la visée stylistique. Flaubert vient paradoxalement cautionner une entreprise aussi «extra-littéraire» que la sienne précisément parce qu'il se montre à son tour «hanté» par une impression indéfinissable. Contrairement à Poe, qui voudrait calculer les moyens en vue d'effets à accomplir sur le lecteur, Flaubert est comme Breton, hanté par une vision matérielle. On le sait, Breton s'inspire d'un article de Jacques Rivière sur le dadaïsme dans lequel il notait ceci: «Oui, si l'on y regarde de près, Flaubert en somme n'écrit que pour donner corps à certaines lubies dont il est hanté»⁹.

Breton va donc lui aussi donner corps à ses «lubies», et faire figurer entre mythe (et auto-dramatisation mythologique) et référence vérifiable (que le jeu des photos, des lettres, des documents tente d'attester) une femme réelle et spectrale, dont la fonction primordiale est d'incarner la hantise à l'état pur. Le retour de ce spectre féminin dans l'écriture du «revenant» sur ses pas signifie l'exigence de ce deuil de l'amour, deuil toujours en retard d'une phrase sur l'aventure vécue. Celui qui est ainsi cité à comparaître devant le tribunal des ombres, sommé de rendre compte de ses apparitions évanescentes, est donc curieusement obligé de

9. *Œ. C.*, note p. 1525.

fonder son œuvre sur une absence de fondement. Absence qui redit pourtant, avec véhémence, la nécessité d'une loi morale. Comment mieux désigner la stricte logique du transcendantal? Le transcendantal ne se fonde que sur un «effondrement» comme le dit Deleuze dans *Différence et répétition*¹⁰.

L'image d'un spectre convulsé de toute éternité par un tourment en rapport avec la vengeance ou le deuil n'est leurrante, nous dit Breton, que dans la mesure où elle suppose une vérité qui pré-existerait à la subjectivité individuelle, et serait sous-tendue par un dogme ou un dieu.

*Cette vue sur moi-même ne me paraît fausse qu'autant qu'elle me présuppose à moi-même, qu'elle situe arbitrairement sur un plan d'antériorité une figure achevée de ma pensée qui n'a aucune raison de composer avec le temps, qu'elle implique dans ce même temps une idée de perte irréparable, de pénitence ou de chute dont le manque de fondement moral ne saurait, à mon sens, souffrir aucune discussion*¹¹.

*
* *

Or, c'est un point généralement admis, la dynamique particulière de la langue de Breton, en sa grandeur formulaire, sa vélocité dialectique et son emportement qui n'exclut jamais la nécessité de la frappe verbale, provient de sa longue familiarité avec les moralistes français:

Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation. (E. C., p. 195).

Comme tout penseur de l'éthique — comme Hermann Broch, par exemple — Breton refuse l'intervention de l'acte et de son résultat (ce qui définit, selon Broch, l'idéologie de l'esthétique) et exalte la beauté du geste lui-même: «Je n'aime, bien entendu, que les choses inaccomplies»¹². Breton aime donc, comme Nadja, hanter les rues de Paris plus que les salles des musées car c'est là qu'il peut y prendre «comme nulle part ailleurs, le vent de l'éventuel»¹³.

On commence donc à entrevoir pourquoi la série fameuse des sentences définissant la beauté doit se conclure, à chaque fois, sur le couperet dogmatique de «ou ne sera pas». Retrouver le tranchant du non-être, c'est formuler un inévitable appendice éthique, voire politique (on sait les échos de «La République sera conservatrice ou ne sera pas» de Thiers, voire de «La liberté ou la mort!» dans cette sentence) qui

10. PUF, 1968, p. 251.

11. «Nadja», E. C., Bibliothèque de la Pléiade, p. 647-648.

12. *Ibid.*, p. 202.

13. *Ibid.*, p. 196.

s'attache immanquablement aux énoncés majeurs d'une esthétique en devenir éthique.

«L'œuvre plastique [...] se référera donc à un *modèle purement intérieur* ou ne sera pas»¹⁴.

*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*¹⁵.

«La beauté convulsive sera érotique - voilée, explosante - fixe, magique - circonstancielle, ou ne sera pas», dans le premier chapitre de *L'Amour fou*, publié à part dans le *Minotaure* en 1934, formule qui se diviserait logiquement en trois sous-sentences ou thèses:

Thèse n° 1: La beauté sera d'ordre sexuel, érotique et physique ou ne sera pas.

Thèse n° 2: La beauté fixera un vertige ou ne sera pas.

Thèse n° 3: La beauté sera magique et située ou ne sera pas.

Après cette date, la sentence devient l'enjeu de redites, auto-citations, répétitions de promulgations: ainsi dans le cours du texte consacré à Max Ernst en 1942, qui se donne l'apparence d'un catéchisme en sept commandements, dont le quatrième «déjà promulgué, toujours valable» redit que «la beauté sera convulsive ou ne sera pas» tout en s'illustrant d'un fantasme trans-historique: on voit Max Ernst en jeune prêtre qui officie de nuit au cimetière Saint-Médard en 1731, il est donc celui qui lance l'affaire des célèbres convulsionnaires de Saint-Médard.

La formule fait florès, puisqu'en 1956 André Breton l'utilise pour la critique d'art à propos d'Yves Tanguy: «La critique sera amour ou ne sera pas» (Introduction au Catalogue Tanguy de New York en 1956, communication de José Pierre), et qu'en 1957 elle revient dans *L'Art magique*, citée d'après la forme développée que l'on trouve dans *L'Amour fou*, et ajoute: «À la vérité, les trois épithètes doubles («érotique-voilée», «explosante-fixe», «magique-circostancielle») sont presque équivalentes l'une de l'autre»¹⁶.

Ce qui retient, outre la force morale de la maxime, c'est la récurrence d'un futur à penser entre prophétie et interdiction. Le ton du législateur pose implicitement la possibilité que la beauté ne «sera» pas si elle n'obéit pas à certains critères. Nécessité d'une postulation *a priori*, qui fait basculer la présence d'œuvres d'art contemplées vers un futur toujours plus loin.

Face à la beauté qui avait l'exorbitante prétention d'être «là», on n'arriverait qu'à mimer le délire radoteur de «l'essai de simulation de paralysie générale», dû à la plume d'Éluard:

[...] *belle avec la beauté des milliards de reines qui parent la terre l'adoration que j'ai pour ta beauté me met à genoux pour te supplier de penser à moi je me mets à*

14. *La Révolution surréaliste*, juillet 1925. Désormais, cet ouvrage sera mentionné par R.S. suivi du numéro de la page.

15. *Nadja*, p. 753 de l'édition de la Pléiade.

16. *L'Art magique*, Édition Adam Biro/Phébus, 1991, p. 250.

*tes genoux j'adore ta beauté pense à moi toi ma beauté adorable ma grande beauté que j'adore ...*¹⁷.

À cette phrase, Breton répliquerait avec ce qu'il écrit dans la simulation du délire d'interprétation: «Ne comptez plus sur moi pour vous faire oublier que vos fantômes ont la tournure des paradisiens»¹⁸.

Pour donner à mon tour mon propre essai de simulation du délire d'interprétation, je voudrais suggérer que si les fantômes à venir — ces fantômes qui reviendront sur des scènes déjà passées — renvoient l'esthétique et sa contemplation sidérante, voire leurrante, aux catégories d'une éthique pourtant privée de fondement, c'est qu'il faut penser les conditions de la manifestation d'une beauté de l'idée, à mi-chemin entre Hegel et Freud, grâce à l'intervention décisive de Croce.

Pour aller au plus vite, et résumer ce qui devrait s'élaborer patiemment, je proposerai simplement un programme de vérification future. Il me semble que chaque fois que Breton rencontre les données fondamentales de l'œuvre d'art plastique (forme, couleur, figure, rapport entre matière et idée, etc.), il reprend à son compte les analyses de Hegel. Mais c'est un Hegel saisi, lui aussi, comme un fantôme, un spectre de la pensée, parasité par l'inconscient, et à qui il s'agit de redonner le sang neuf d'une rencontre avec la vie spontanée. Bref, un Hegel plus proche de Nosferatu ou de Frankenstein, qui ne se ravive que dans les convulsions d'une pensée critique (donc d'une pensée-amour).

Reprenons quelques-uns de ces éléments. On aura noté que la belle «maison de verre» évoquée au début de *Nadja* afin de proposer un modèle de transparence déictique au roman en cours d'élaboration devient dans *L'Amour fou* l'image d'une «forêt de cristal». Cette forêt de cristal «cristallise» justement le début et la fin de *Nadja*, rassemblant les membres épars de cette esthétique de la convulsion en un étonnant «éloge du cristal»:

*La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris: je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme*¹⁹.

On se souvient, d'autre part, qu'une des figures permettant à Breton de se dégager de l'impasse du manque de fondement moral de son écriture est la décision de chercher à «savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation»²⁰. Cette *différenciation* passe par le concept de figure, que Hegel définit dans la *Philosophie de la nature* traduite par Véra comme «le mécanisme matériel de l'individualité» par lequel «la forme se manifeste spontanément»²¹. La figure traverse trois moments:

17. Œ. C., p. 855.

18. Œ. C., p. 858.

19. *L'Amour fou*, édition Folio, p. 17.

20. *Nadja*, p. 648.

21. Deuxième partie, p. 563.

celui du *magnétisme*, qui correspond au «principe abstrait» qui se «produit dans sa libre existence»; celui de l'*électricité*, lors de la différenciation dans des corps; et le *processus chimique* qui réalise une totalité dont les corps sont les différents temps²². Hegel conclut une analyse de la figure sur cette phrase: «La figure dans sa réalité, le *cristal*»²³. On saisit alors le passage des *Champs magnétiques* à la forêt de cristal qui vient curieusement illustrer «l'explosante-fixe» de la beauté convulsive dans *L'Amour fou*, en passant par la forme subjective de différenciation romanesque telle que la précipite *Nadja*.

«Toute figuration contient le magnétisme», dit Hegel (p. 610) et dans ces productions paradoxales, la Nature semble imiter un artiste:

*La forme qui se déploie dans la cristallisation est, pour ainsi dire, une vie muette qui se ment d'une manière merveilleuse dans des produits purement mécaniques, qui semblent ne pouvoir être déterminés qu'extérieurement, tels que les pierres et les métaux, et qui se manifeste dans des formations particulières comme un effet organique et organisateur. Ces formations se développent librement et d'une manière indépendante. Et celui qui n'est pas habitué à observer ce qu'il y a en elles de régulier et de gracieux ne les prendra pas pour des produits de la nature, mais il les attribuera plutôt à l'art et au travail de l'homme.*²⁴

Une remarque s'impose: Breton utilise plus volontiers le programme hégélien lorsqu'il s'agit de la philosophie de la Nature. Car même s'il multiplie les renvois à l'idée d'Esprit dans ses essais sur l'art, il vise avant tout à penser l'unité de la nature et de l'esprit. Ceci explique pourquoi Hegel peut ensuite être cité comme une autorité philosophique dans le *Deuxième manifeste du surréalisme* lorsqu'il prouve que toute action est sociale et collective, puis récuse alors que le marxisme remplace l'idéalisme par le matérialisme et s'élabore sur l'avortement de cette philosophie, pour enfin réapparaître dans le terme de *surclassée* qui traduit très originalement le *aufgehoben* de l'*Aufhebung* (relève dialectique) du même Hegel²⁵.

Dans le domaine de la couleur (terme qui apparaît peu dans la version de 1928 du *Surréalisme et la peinture*, tant Breton s'efforce d'abord de décrire des gestes créateurs plus que des objets ou des surfaces) — une même référence à la *Philosophie de la nature* de Hegel s'impose. On le vérifie dans cette référence à ce fameux verre à vin donné par Goethe à Hegel, que Breton utilise à propos de l'œuvre de Marcelle Loubchansky en 1956:

En 1821, Hegel reçut en présent de Goethe un verre à vin retraçant, dans les grands traits, sa Théorie des couleurs et ainsi dédié: «Le phénomène originnaire prie très humblement l'absolu de lui faire un cordial accueil». De la lettre de

22. *Ibid.*, p. 561.

23. *Ibid.*, p. 569.

24. *Philosophie de la nature*, II, p. 566.

remerciements de Hegel ne nous est parvenu qu'un fragment: «Le vin, disait Hegel, a toujours été un puissant allié de la philosophie de la nature, parce qu'il a montré au monde, de la manière la plus évidente, que l'esprit réside aussi dans la nature». Mais, ajoutait-il, un verre à vin aussi instructif que celui que Goethe lui avait donné était un véritable verre cosmique où le ténébreux Abriman se joignait à Ormuzd, l'enfant de la lumière, pour servir la folie de la révélation (zur Folie der Offenbarung diene). C'est ce verre que porte à ses lèvres Marcelle Loubchansky. (346)

Breton se sert ici des notes abondantes de Véra, p. 113-114 de la *Philosophie de la nature*, à propos de la «couleur», et du «phénomène fondamental» de Goethe (p. 119).

C'est que Breton accepte de continuer l'héritage hégélien, même avec une inflexion «matérialiste» (on sait qu'il ne suffit pas de se proclamer matérialiste pour l'être), soit de se penser comme un philosophe de la médiation. C'est le compliment qu'il lance à Max Ernst — dont le rêve artistique est un «rêve de médiation»²⁶, qu'il reprend bien sûr à Hegel.

Hegel explique que le plus important en tout est la médiation, soit la mise en rapport des termes, sans quoi l'eau ne serait pas de l'eau mais de l'oxygène et de l'hydrogène, ou bien une armée pas une armée:

*Dans une armée, le moyen terme est le général. Sans le général il peut bien y avoir une agglomération d'hommes, mais il n'y a pas d'armée*²⁷.

Breton a accepté jusqu'au bout d'incarner ce principe de la médiation surréaliste, sans lequel il n'y aurait pas eu de mouvement mais une agglomération d'artistes. C'est aussi pourquoi il pense tout objet — naturel ou esthétique — comme produit par cette «folie de la manifestation» qui recèle une lutte dialectique entre la lumière et l'obscurité:

*L'objet extérieur, tel que j'ai tenté de le définir visuellement comme produit de la manifestation dans la toute-lumière du principe de l'obscurité, manifestation qui se trouve en surface à se mesurer par la couleur...*²⁸

Ces échos de Hegel confirment son intuition d'une philosophie de l'immanence:

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu. C'est dire si je repousse de toutes mes forces les tentatives qui, dans l'ordre de la peinture comme de l'écriture, pourraient avoir étroitement pour conséquence de soustraire la pensée de la vie, aussi bien que de

25. Œ. C., p. 792-795.

26. SP, p. 26.

27. *Philosophie de la nature*, II, p. 121.

28. SP, p. 111.

*placer la vie sous l'égide de la pensée. Ce qu'on cache ne vaut ni plus ni moins que ce qu'on trouve*²⁹.

Plus tard, Breton reviendra sur l'adage hégélien («Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel») pour se réclamer d'un *surrationalisme* qui double le *surréalisme*³⁰. On le sait, Breton a découvert Freud et Hegel à peu près en même temps, et leurs textes n'ont cessé de travailler sourdement sa pensée. Cependant, Croce a été le grand introducteur à la philosophie de Hegel, et le titre de l'un de ses essais est révélateur: *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel* (Paris, 1910). Croce tentait de concilier Vico, le penseur italien de la poétique mythique des peuples, l'inventeur des cycles historiques, et Hegel dans sa dialectique de l'Esprit. Le seul domaine où il refuse de suivre Hegel est celui de l'esthétique. Hegel compose, selon Croce, une esthétique du cadavre, c'est un fossoyeur des Beaux-Arts.

*L'esthétique de Hegel est une oraison funèbre: il passe en revue les formes successives de l'art, montre les étapes progressives de sa destruction interne et dépose le tout dans sa tombe, laissant à la philosophie le soin d'écrire son épitaphe*³¹.

Hegel pensait que la chouette de Minerve ne prenait son envol qu'à la tombée de la nuit. Croce et Breton veulent attendre qu'il soit au moins minuit, que les spectres — «de l'autre côté du pont» — viennent à leur rencontre, que ces «revenants» leur apprennent que tout recommence parce que rien n'a encore vraiment eu lieu.

Voilà pourquoi la dialectisation se conjugue au futur: il s'agit d'ouvrir la totalisation du savoir vers un avenir encore imprescriptible. Nous sommes ainsi aux antipodes de la version de Hegel donnée par Kojève, et acceptée avec enthousiasme par Bataille, Lacan, Queneau et bien d'autres. On le sait, dans cette version, l'histoire est terminée, et Napoléon ou Staline se chargent d'incarner le savoir absolu. Tout aurait eu lieu, l'esprit universel enterre toutes les formes. Au contraire, dans la version de Croce reprise par Breton, c'est de l'art que doit venir un sursaut *éthique* qui empêche la fermeture du système spéculatif. La fin de *Nadja* reprend ce thème en parallèle avec Hegel: nul ne peut vouloir «arrêter le cours du monde»³², celui qui veut être «meilleur que ce monde qui est sien» «ne fait qu'exprimer mieux que d'autres le monde même»³³. Ces citations de Hegel sont prélevées sur le livre de Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel*, et sa traduction est

29. *SP*, p. 46.

30. *SP*, p. 276.

31. Benedetto Croce, *Aesthetics*, translated D. Ainslie, Noonday Press, New York, 1969, p. 302.

32. *Œ. C.*, p. 752.

33. *Ibid.*

déjà contaminée par les *ricorsi storici* de Vico. Si le «cours de l'histoire» ne peut se remonter, il n'en va pas de même du regard: «Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoires les choses qui sont et celles qui ne sont pas»³⁴.

Remonter, revenir: voir ces revenants, ou les halluciner, comme autant d'ombres projetées par mon regard? Hegel emploie bien une image comparable lorsqu'il loue la poésie, supérieure à tous les autres arts, en comparant l'union du particulier immédiat et de la généralité conceptuelle accomplie par l'image à ce qu'effectuerait un lecteur malhabile: «Il n'y a que le lecteur peu exercé qui soit obligé de prononcer les sons pour pouvoir comprendre le sens des mots. Or, ce qui est ici l'effet du défaut d'exercice est précisément le beau dans la poésie et constitue l'excellence de l'image poétique»³⁵. Lire comme on balbutie, à la recherche éperdue d'un recommencement du monde et des visions.

La critique d'art d'André Breton nous ouvre donc un champ littéraire et esthétique dont la cohérence n'est pas d'ordre épistémologique ou conceptuel, mais éthique. Y prédominent la sentence, la maxime, le commandement: plaisir de multiplier aphorismes et axiomes, pour que le sujet retrouve le lien entre l'activité légiférante de son esprit et l'éblouissement érotique. On peut, certes, résister à ce vertige sententieux — certains refusent de se laisser donner des leçons — certains, comme Barthes, d'en donner. De Breton, qui aimait tant en prodiguer, j'accepte volontiers de mesurer mes goûts aux siens.

Au niveau inférieur à la réticulation des sentences, on arrive vite au mot: ses télescopes et collisions (Hegel sur la tragédie, *Système des Beaux-Arts*) étoilent la page et enchantent l'imagination. Non pas, comme aurait tendance à le dire un certain formalisme, qu'ils seraient de pures métamorphoses ou des dérapages du signifiant pur. Le mot «coq de roche» utilisé à propos de la couleur chez Tanguy désigne très précisément une nuance entre ocre, melon et vieux rose — souvent repérable chez Tanguy, avec «pieuvre» et «capucine» dans la nomenclature des pastels (vrai poème objectif). C'est d'ailleurs la teinte des murs d'un café célèbre donnant sur la place du Capitole à Toulouse. C'est aussi un véritable animal, le rupicole, d'un beau rouge orangé. Et c'est encore une chimère verbale, chantée dans «Tout paradis n'est pas perdu»:

*Les coqs de roche passent dans le cristal
Ils défendent la rosée à coups de crête*

34. SP, p. 7.

35. Hegel, *Système des Beaux-Arts*, II, p. 201.

*Alors la devise charmante de l'éclair
 Descend sur la bannière des ruines
 Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente
 Qui dit minuit
 Par les bras d'une femme oubliée ...*³⁶

Tanguy propose donc un modèle de vision *intérieure*: son génie, dit Breton, a été de se rendre maître de ces *spectres*, ces êtres errants entraperçus par Nerval:

*Pour y parvenir nul n'a tablé avec plus de certitude sur l'accident poétique de la couleur et cela au point qu'on pourrait, je crois, décomposer sa lumière en capucine, coq de roche, feuille de peuplier, chaîne de puits, sodium coupé, ardoise, méduse et cannelle*³⁷.

Au niveau supérieur, on passe de ces perceptions discrètes, couleurs devenues formes et noms magiques, à la perception imaginative de la systématité d'un arrangement de la nature. Elle surgit dans la folie de la manifestation, lorsqu'Ormuzd et Ahriman, Dionysos et Apollon se réconcilient. Breton cite Lulle à ce propos, de manière éclairante, et toujours en rapport avec le fantôme:

Le fantôme est une ressemblance abstraite des choses par l'imagination.

[...]

*La beauté est une certaine forme spacieuse, reçue par la vue ou par l'ouïe, ou par l'imagination, ou par la conception, ou par la délectation*³⁸.

Ceci tendrait donc à nous faire suivre avec Breton le surréalisme, mouvement hanté par de délicieux fantômes, et qui finit par s'identifier à un «vaisseau fantôme». On sait que Breton reprenait à son compte l'accusation de ses anciens amis, qui lui reprochaient de mettre à l'abri du torpillage dadaïste un «bâtiment quelconque, quelque chose comme un vaisseau fantôme»³⁹. Peut-être parce que nous restons hantés par des «attitudes spectrales», car:

*Le Pavillon Noir du temps d'aucune histoire d'enfance
 Aborde un vaisseau qui n'est encore que le fantôme du sien*⁴⁰.

Jean-Michel Rabaté
 Université de Bourgogne

36. *Clair de terre*, coll. Poésie/Gallimard, p. 69.

37. *SP*, p. 179.

38. *SP*, p. 32.

39. *Œ. C.*, p. 807.

40. *Le Revolver à cheveux blancs*, repris dans *Clair de terre*, Poésie/Gallimard, 1966, p. 115.