



HAL
open science

Documenter l'écart. L'imagination surréaliste ready made

Émilie Frémond

► **To cite this version:**

Émilie Frémond. Documenter l'écart. L'imagination surréaliste ready made. Barontini (Riccardo), Lamy (Julien). L'histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours), 361, Classiques Garnier, pp.39-50, 2019, collection "Rencontres", 978-2-406-07721-3. 10.15122/isbn.978-2-406-07723-7.p.0039 . hal-03624580

HAL Id: hal-03624580

<https://hal.science/hal-03624580>

Submitted on 30 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DOCUMENTER L'ÉCART

L'imagination surréaliste *ready made*

Associer le ready-made, le document et l'imagination pourrait bien faire l'effet d'un coup de pistolet au milieu du concert de l'historiographie surréaliste. On conçoit mal en effet comment le surréalisme, dont le discours militant consista à libérer l'imagination pour lui assigner les pleins pouvoirs au sein de la République du rêve, pourrait s'accommoder d'un *déjà là* et que l'artiste moderne puisse être tenu pour un simple archiviste. C'est pourtant à l'enseigne du document que se réunissent les surréalistes dissidents qui quittent le mouvement d'André Breton en 1929 (Michel Leiris, Georges Limbour, Robert Desnos, Roger Vitrac, Georges Ribemont-Dessaignes), dans la célèbre revue de Georges Bataille dont le titre — *Documents* — substitue à l'*ethos* révolutionnaire (*La Révolution surréaliste*) et au geste polémique (*Littérature*), un *ethos* savant, volontairement didactique¹.

La notion n'est cependant pas nouvelle et la contre-Révolution pas aussi franche que le revendiquent les sectateurs du nouvel ordre. En effet, on pourrait considérer que « l'observation médicale » que Breton transfère dans le champ de la poésie depuis son expérience au Centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier et à la Salpêtrière, constitue l'Autre de la méthode surréaliste définie dans le *Manifeste* — l'« enregistrement de la dictée intérieure ». En cherchant à libérer l'imagination de ce qui l'opprime, les surréalistes inventent ou réactualisent des méthodes de création dont la première conséquence est de substituer à l'œuvre, le document. Au Bureau central de Recherches de rue de Grenelle, on consigne les résultats et on lance des enquêtes. Comment comprendre dès lors que les surréalistes dissidents choisissent d'opposer aux excès de la métaphore, aux « chènevis de l'imagination » (Aragon, *Le Paysan de Paris*), la valeur objectivante du document, lorsqu'on sait combien le « surréalisme héroïque » reste lié à la collecte de documents ?

On se souvient de la phrase d'Apollinaire en 1919 : « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait du surréalisme sans le savoir » (*Les Mamelles de Tirésias*). Devenue par analogie avec le produit technique le résultat d'un accident de parcours, l'œuvre oblige à considérer tout ce qui dans le processus de l'invention, peut contraindre le sujet à se décentrer. Elle appelle l'enquête. Que le médecin et l'explorateur aient servi à penser le fonctionnement de l'imagination est d'ailleurs significatif. Toute la difficulté désormais est que le médecin ne se distingue plus du patient, pas plus que l'explorateur ne se distingue du continent qu'il découvre, le sujet de la connaissance se trouvant, à partir de la physique quantique, impliqué dans son objet par une action réciproque. En soumettant les produits de l'imagination à la méthode de l'observation médicale, le surréalisme transforme donc en même temps que le statut de l'œuvre celui de l'imagination : entre l'objet trouvé, le produit manufacturé, les dessins d'aliénés et l'enregistrement de la dictée intérieure, une même imagination semble avoir travaillé, *en l'absence* du sujet.

Nous voudrions donc envisager ici la productivité de la notion de « document » comme une sorte de trait d'union ténu entre les surréalistes et leurs anciens compagnons dissidents. Étudier tout d'abord comment se développe l'idée d'une imagination sans sujet, qui déporte l'activité imageante ou analogique sur une autre instance, examiner ensuite comment le discours esthétique se fait symptomatologie et de quelle manière les auteurs de *Documents* composent avec le refus du lyrisme et de la métaphore. L'enjeu sera de comprendre à l'issue de notre parcours ce que pourrait être une imagination sans image (sans *eikon*), qui aurait expurgé toute ressemblance pour n'être précisément

¹ Ce que confirme le sous-titre de la revue : « *Doctrine-Archéologie-Beaux-arts-Ethnographie* ».

qu'écart, à l'abri de toute fiction ou dans une perspective moins radicale, une imagination qui pousserait la métaphore dans ses retranchements, rapprochant pour déclasser et fournissant les preuves de l'ignoble.

Une imagination sans sujet

Si le ready-made n'a sans doute pas porté un coup fatal à la conception que l'on se faisait de l'œuvre d'art, du moins en a-t-il durablement écorné le concept. L'éloge de l'indifférence dont s'accompagne chez Duchamp la définition du ready-made — qui prolonge semble-t-il la recherche d'une poésie impersonnelle chez Baudelaire — relève bien de la mise au tombeau². Défini comme « une sorte de rendez-vous entre un objet et son auteur », le ready-made élimine le geste de l'artisan, sans enrayer toutefois l'imagination : le processus générateur se réduit à une sorte d'instantanéité, au choc de la rencontre qui n'est pas sans rappeler la définition de l'image surréaliste. Mettre le « hasard en conserve », ce serait un peu comme mettre l'imagination sous cloche. Il n'est pas jusqu'au geste de sélection qui ne se trouve déporté du sujet vers l'objet : c'est l'objet du futur ready-made qui vous choisit plus que vous ne le choisissez, rappelle à cet égard Duchamp.

De nombreux procédés de création surréalistes congédient de leur côté la belle facture du poème et le faire de l'artiste. Si chez Duchamp, l'intention suffit à occulter l'œuvre et aveugle celui qui voudrait en rester à un « art rétinien », l'absence d'intentionnalité assure du côté des surréalistes la pureté du matériau et fonde l'œuvre dans une opération qui fait disparaître le sujet, comme l'illustre « l'écriture sans sujet » (André Breton) des *Champs magnétiques*. Dans le *déjà fait*, dans l'involontaire, l'automatique, le spontané ou l'arbitraire, ne se joue pourtant pas tout à fait la même chose : en faisant disparaître la part volontaire du processus créateur, on modifie seulement le champ d'action de l'imagination, on l'*escamote* mais on ne l'annule pas. Reste à savoir s'il est encore possible d'isoler une instance ou s'il ne s'agit que de forces éparses dont le sujet ne serait que le siège fortuit.

On sait l'importance accordée aux objets trouvés à partir de 1934, date à laquelle Breton publie dans *Documents 34* son « Équation de l'objet trouvé » (le premier recueil de Breton s'intitulait, rappelons-le, *Mont de piété*). La trouvaille opère comme une résolution, offre une réponse à ce que l'imagination précisément échouait à concevoir, en fournissant l'image objective du *jamais vu*. Mais l'objet trouvé ne vaut pas seulement comme « catalyseur », puisqu'il en vient dès qu'il s'expose, à concurrencer la sculpture. L'exposition de 1936 à la Galerie Charles Ratton marque de ce point de vue une étape importante. Dans la préface qu'il rédige pour le catalogue, Breton opère ainsi le rapprochement entre ready-made et objet trouvé, mais pour les réunir sous le signe d'une nature merveilleuse : de la même manière que Duchamp envisageait des *ready-made aidés*, l'exposition propose, à côté des objets sauvages et des objets naturels, des « objets naturels interprétés », « incorporés à des sculptures » et des « objets perturbés » (« modifiés par les agents naturels, incendies, tempêtes »)³. Or, la conclusion est assez claire : repoussant la valeur d'usage des objets, Breton les convertit en document, en vertu de la preuve qu'ils apportent de cette « énergie poétique que l'on trouve un peu partout à l'état latent mais qu'il s'agissait une fois de plus de révéler »⁴.

Les « sculptures involontaires » photographiées par Brassai et utilisées par Dali dans *Minotaure* en 1933, fournissent un autre exemple de cette forme de dé-subjectivation des produits de l'imagination. Démesurées par le médium photographique, ces sculptures présentent plutôt qu'une œuvre ou une intention, les traces d'un mouvement, véritable abécédaire des formes convulsives de la matière, non pas brute, mais déjà transformée : papier imprimé, dentifrice, pain ou savon. Or, ces sculptures *involontaires* sont aussi des sculptures sans auteurs : le sommaire se contente d'une série de X, phénomène inédit dans l'histoire de la revue. Les graffiti auxquels Brassai consacre dans le même numéro un article, participent de la même fascination pour ces documents de l'imagination qui renouent avec un fond archaïque et Brassai n'hésite pas à en faire un véritable étalon de l'imagination

² Voir *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, [1967], L'Échoppe, coll. « Envois », Paris, 2008.

³ André Breton, *Alentours II*, in : *Œuvres complètes, tome II*, édition dirigée par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 1199-1200.

⁴ *Ibid.*

créatrice : « Que ce qui, sous des apparences trompeuses, ne contient pas autant de vérité, n'est pas autant une nécessité physiologique, ne se tient pas dans les limites d'une discipline aussi austère qu'un graffite, soit rejeté comme une non-valeur »⁵.

Les années trente sont en effet l'occasion pour les surréalistes d'opérer un décentrement, amorcé du côté de la poésie dans *L'Immaculée conception*. Breton et Éluard se proposent en effet de renouer avec des moyens d'expression « instinctifs », en parlant le langage de la folie — les différentes manies étant désignées comme des « ressources jusqu'alors insoupçonnables » pour l'imagination⁶. Que la voix poétique s'aliène donc pour vider le discours de toute intentionnalité, et l'imagination, on le voit, change de statut, comme si la confusion délibérée entre l'expression de l'imaginaire et ces phénomènes psychiques entés sur le corps organique avait pour effet de redonner une légitimité à l'imagination, devenue une faculté naturelle, sinon une sécrétion. Ce décentrement n'apparaît toutefois qu'au début des années trente, comme une forme de réaction — réaction aux dangers de l'idéalisme que les surréalistes dissidents réunis autour de *Documents* entendent littéralement humilier.

Économie et énergétique de l'écart

La volonté de donner aux recherches surréalistes un caractère documentaire, de substituer aux descriptions romanesques le médium photographique et d'observer au microscope les cils vibratiles de l'imagination aux prises avec l'inconscient, traduit de la part des surréalistes comme de leurs dissidents une dynamique de rupture. La diatribe bataillienne, les sarcasmes de Carl Einstein furent tels à l'endroit des surréalistes que l'on oublie souvent que c'est parce que les uns et les autres partaient de refus communs qu'ils purent s'opposer aussi violemment sur ce qu'il convenait de substituer au naturalisme occidental et à cet art mimétique (« imitatif » dit Einstein) que le cubisme venait, au sens propre, de faire voler en éclats, tout comme la découverte des arts nègres.

Le violent refus des transpositions et de la sublimation qui anime, selon ses détracteurs, l'imagination surréaliste signifie-t-il que la revue *Documents* développe une conception de l'imagination foncièrement différente ? Les « forces hallucinatoires » auxquelles s'abandonne le peintre, le « fleuve des dynamismes » qui mène aux « psychogrammes », l'archaïsme psychologique avec lequel l'artiste doit renouer pour parvenir à une tectonique consciente (autrement dit, une force de détachement et de structuration) ou encore l'identification totémiste — toutes notions qui émaillent les textes que Carl Einstein consacre aux peintres — se situent-ils dans un espace théorique irréconciliable avec l'esthétique surréaliste ? La « nuit humaine, burlesque et affreuse » que Bataille découvre dans les animaux monstrueux des monnaies gauloises⁷ ne ruine pas tant, semble-t-il, les pouvoirs de l'imagination qu'elle ne ramène à ce magma que décrit Leiris dans l'article « Civilisation » du *Dictionnaire* et au-dessus duquel l'homme ne se contente pas de danser, mais avec lequel il communique chaque jour : « notre respiration même est en liaison avec les laves, les cratères, les geysers et tout ce qui touche aux volcans » (*D*, I, 4, 221).

Le premier point de convergence entre surréalistes et dissidents, où s'origine pourtant une différence majeure nous le verrons, tient au rejet de ce que Einstein appelle le « conservatisme biologique » (*D*, I, 1, 38), qu'il associe à une mécanique du vivant propre à faire de toute œuvre d'art une pure tautologie. À la nature, devenue un « monde de signes rationnels » arbitraires et artificiels, il oppose des « figurations autistes et libres » où l'on voit se réintroduire, sous la forme du symptôme et de la pulsion, un autre versant de la nature proche d'un certain vitalisme⁸. C'est pourquoi il oppose au biologique l'hallucinoire et le spontané, comme l'avait déjà fait dada. La causalité à l'œuvre

⁵ Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, n° 3-4, 1^{ère} année, décembre 1933, p. 6.

⁶ André Breton en collaboration avec Paul Éluard, « Les Possessions », *L'Immaculée conception*, [1930], *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, pp. 848-849.

⁷ Pour l'ensemble des articles de la revue, nous renvoyons au reprint édité par Jean-Michel Place en 1991. Les références seront désormais désignées par la lettre *D*, suivie de l'année de publication (1929 : I / 1930 : II), du numéro dans lequel est paru le texte en chiffres arabes et de la page à laquelle figure la citation : « Le Cheval académique », *D*, I, 1, 30.

⁸ Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *D*, I, 1, 34.

dans la nature est en effet interprétée comme un « obstacle aux processus spontanés »⁹, idée partagée d'ailleurs par la plupart des surréalistes. La rencontre s'arrête là cependant, dans la mesure où Einstein rabat toute « répétition des formes biologiques » sur la tautologie, catégorie par laquelle il subsume l'ensemble des images. Or c'est bien autour de l'image que se noue le différend : toute analogie, en ce qu'elle établit un rapport de conformité, en ce qu'elle génère un tissu à l'intérieur du réel — là où Einstein et Bataille cherchent la déchirure — empêche l'invention et le travail de l'imagination, dont le produit, radicalement inouï, doit demeurer pour Einstein « invérifiable »¹⁰.

Le second point de convergence tient au primat de la représentation sur la perception, ce que Einstein appelle une vue « autonome et autiste », apte à engendrer une « création autonome ». La mémoire, elle aussi, est congédiée pour préserver les prérogatives de l'imagination : tandis que Breton défend Tanguy en 1928 contre les « positivistes », « néo-criticistes » ou « psychanalystes »¹¹ qui voudraient réduire l'imagination du peintre à la mémoire subliminale et aux impressions d'enfance, Einstein rend hommage aux cubistes d'avoir « ébranl[é] l'objet toujours identique à lui-même, c'est-à-dire la mémoire dans laquelle les notions sont adaptées les unes aux autres »¹². Dernier point sur lequel se rencontrent les surréalistes orthodoxes et dissidents : l'influence d'un paradigme clinique qui fait de l'œuvre un symptôme, une *contraction* (Einstein) ou une *crise* (Leiris), proche en cela de la beauté convulsive de Breton. Les œuvres de Masson sont ainsi qualifiées de « contractions psychologiques au cours desquelles la vitesse hallucinatoire s'est trouvée forcée de persévérer » et les symptômes ataviques que le théoricien découvre dans les gravures d'Hercule Seghers anticipent sur le rôle que confèrera Dali aux « atavismes du crépuscule », en particulier dans *Le Mythe tragique de L'Angélu de Millet*¹³.

La « force meurtrière de l'œuvre d'art » qui s'inscrit pour Einstein dans une histoire de l'art elle-même décrite comme une épopée matérialiste — « lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations » (*D*, I, 1, 32) — transforme le texte consacré aux gravures de Seghers en une véritable étude de cas clinique. Einstein y découvre des « symptômes d'anesthésie », « d'une grave psychose d'anxiété », les paysages de rochers deviennent le signe d'un « complexe de strangulation et d'agoraphobie » et le traitement des motifs y est présenté comme une ruse de l'imagination pour tromper la mort, l'œuvre du peintre étant reliée à la fois aux « catalepsies hystériques » et aux phénomènes de mimétisme ou aux fictions animales : celles de ces insectes qui simulent la mort pour échapper à un péril, insectes auxquels Roger Caillois consacra dans *Minotaure* un article important en 1935. La phénoménologie de la réception qui s'élabore enfin au gré des numéros emprunte elle aussi aux pathologies. Leiris devant les danses de jazz nègres fait par exemple de la contagion hystérique le fondement de la relation esthétique et Carl Einstein évoque devant les tableaux de Masson la « réaction mythique » qu'ils opèrent « comme par une sorte d'infection ».

Ainsi l'imagination, sous l'effet conjugué de la théorie des humeurs (bien connue des surréalistes et de Michel Leiris, grand lecteur de Paracelse) et d'une psychanalyse empreinte de pensée mythique et de primitivisme, se trouve-t-elle reliée à un matérialisme qui prend néanmoins des formes très différentes : d'un côté une forme de physicalisme tempéré par le merveilleux, de l'autre un matérialisme bas et agressif qui comme l'Ennui chez Baudelaire, « dans un bâillement avalerait volontiers le monde ». L'imagination pour les auteurs de *Documents* corrode, liquéfie, délite et délire. Autant qu'une expérience de la création, médiatisée par l'art, elle est expérience du vide.

L'imagination en morceaux : tectonique des blocs

Venons-en donc à présent à ces points d'achoppements, à cette part sinon maudite, du moins irréconciliable entre les deux camps. L'expérience du vide constitue la première opération de la « dialectique des formes » exposée par Carl Einstein pour lequel l'imagination, qui est aussi

⁹ Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *D*, I, 2, 98.

¹⁰ Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », *D*, I, 1, 35.

¹¹ André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 44

¹² Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », *D*, I, 3, 154.

¹³ Cf. « André Masson : étude ethnologique », *D*, I, 2, 102; « Gravure d'Hercule Seghers », *D*, I, 4, 208.

libération, ne semble pouvoir s'exercer qu'en détruisant les limites des objets, les figures connues ainsi que toute forme de ressemblance et de subjectivité. L'hallucination, loin d'en être le vecteur, permet au contraire de transporter le sujet vers le collectif et l'archaïque parce que seule « les époques mythiques » possèdent « le sens de la grande construction et des formes tectoniques »¹⁴, cette géométrie des formes à l'œuvre dans l'inconscient dont Einstein critique la représentation chez Freud, parce qu'elle en fait une « substance constante »¹⁵.

De cette annulation des formes et de la personnalité qui n'est chez Einstein qu'une manière de renouer avec l'obsession et l'hallucination, toutes deux branchées non sur le Moi mais sur les couches enfouies de la psyché et sur un « archaïsme psychologique », de cette décomposition psychique qu'il trouve dans l'œuvre de Hans Arp et qui, par retraits successifs (« décapitation », « démembrement », « isolement »), permet d'accentuer le réel par le détail qu'elle isole¹⁶, Leiris fournit une sorte de mode d'emploi qui permet de comprendre ce qui distingue cette ontologie formée à la marge du surréalisme, à l'autre extrémité de ce qui deviendra le signe ascendant : « Aujourd'hui, il semble bien qu'avant d'écrire, peindre, sculpter ou composer quoi que ce soit de valable, il faille s'être accoutumé à un exercice analogue à celui que pratiquent certains ascètes thibétains (*sic*), en vue d'acquérir ce qu'ils appellent à peu près [...] la *compréhension du vide* ». Leiris présente ainsi à partir de l'observation d'un jardin une méthode dont l'art de Miró lui semble fournir la meilleure illustration :

Il s'agit de soustraire un à un tous les éléments qui composent le jardin, sans que l'image perde en rien de sa force, ni qu'elle cesse, si faiblement que ce soit, de vous halluciner [...]. Feuille par feuille, on dépouille mentalement les arbres, pierre par pierre on dénude le terrain. [...] Alors seulement on reconstruit pièce à pièce le jardin, parcourant la même route en sens inverse, puis on recommence, poursuivant cette série de destructions et reconstitutions successives jusqu'à temps que l'on ait, par cette suite de démarches répétées selon un rythme de plus en plus rapide, acquis l'entière compréhension du vide physique [...].¹⁷

Einstein le répète, l'œuvre d'art doit acquérir un statut radicalement nouveau, être entièrement inventée, au point de devenir « invérifiable ».

Le refus de l'analogie et des transpositions s'inscrit par ailleurs dans une « négation dialectique de la nature » héritée d'Engels qui s'adosse à la critique de l'inconscient freudien : « Ce qui est identique à l'homme » explique Einstein, est une « réalité qui meurt continuellement en se noyant dans l'inconscient, c'est-à-dire dans l'irréel, le rien »¹⁸. Machine à absorber, à assimiler, l'inconscient individuel rend soluble tout ce qui pourrait au contraire s'en dégager au profit d'une construction des formes, cette notion indissociable chez Einstein des forces hallucinatoires de l'imagination — la tectonique. L'inconscient qui capitalise pour ne produire que des « rentes » devient une sorte de spéculateur, le moteur d'une reproduction sociale avant l'heure (« Exposition de collages », D, II, 4, 244). Or, produire du continu, de la ressemblance c'est produire de l'« assurance sur la vie », un « trucage d'éternité » (« Notes sur le cubisme », D, I, 3). Il n'est pas anodin dès lors que de cette histoire des formes où se mêlent économie psychique et économie politique, se dégage une image récurrente, chargée de traduire les résistances de l'archaïque : celle du bloc, « bloc d'a-causalité », « blocs d'imagination », « blocs de mythes et d'inventions » (D, I, 2, 95 et D, II, 2, 156-157).

D'un côté Einstein fait de la nécessité « d'inventer du nouveau » une nécessité tragique parce que « l'homme ne dispose d'aucune ressource autre que lui-même », l'art étant défini « comme une technique du doute, du départ, de la mort continuel »¹⁹, de l'autre, Breton rappelle à la fin du « Surréalisme et la Peinture » en 1928 : « Il ne faudrait pourtant pas nous prendre pour des fanatiques de l'invention ». De la même manière que la sculpture et la peinture semblent relever d'ontologies différentes parce que la première retire, évide, quand la seconde colore, recouvre, on pourrait résumer

¹⁴ « Notes sur le cubisme », D, I, 3, 152.

¹⁵ Carl Einstein, « Pablo Picasso, Quelques tableaux de 1928 », D, I, 1, 35.

¹⁶ Carl Einstein, « L'enfance néolithique [Hans Arp], D, II, 8, 42.

¹⁷ Michel Leiris, « Joan Miró », D, I, 5, 263 et sq.

¹⁸ Carl Einstein, « Picasso », D, II, 2, 155 et sq pour l'ensemble des citations.

¹⁹ « Gravure d'Hercule Seghers », D, 4, 29.

ces deux approches de l'imagination par le haïku célèbre cité dans « Signe ascendant » en 1947 : « Une libellule rouge — arrachez-lui les ailes — un piment »/ « Un piment — mettez-lui des ailes — une libellule rouge »²⁰. Une fleur, arrachez-lui sa tige, « des racines ignobles et gluantes [...] dans l'intérieur du sol » (Bataille, « Le Langage des fleurs », *D*, I, 3) ; des racines, suivez le filon : « un monde ramifié à perte de vue » (Breton, « Signe ascendant »). Telle pourrait être la réécriture de cet apologue zen relu à la lumière anachronique du « langage des fleurs », ce texte violemment anti-idéaliste de Bataille.

Malgré une même condamnation de la science « ensorcelé[e] par les unités » et une commune attente — sortir de la répétition et de la tautologie — le surréalisme bretonien et le surréalisme dissident de la revue *Documents* divergent donc non seulement par le statut qu'ils accordent à la subjectivité dans le travail de l'imagination et par la place que peut encore y occuper le réel, reconnaissable ou défiguré par cet art de la composition qu'Einstein qualifie de « tectonique ». Breton concédait déjà en 1921 : « Malheureusement l'effort humain, qui tend à varier sans cesse la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau. Un paysage où n'entre rien de terrestre n'est pas à la portée de notre imagination » et il concluait : « Nous devons en passer par ces acceptions, quitte ensuite à les distribuer, à les grouper selon l'ordonnance qu'il nous plaira. C'est pour avoir méconnu, dans ses bornes, cette liberté essentielle que le symbolisme et le cubisme ont échoué »²¹. Or, le cubisme constitue bien le fondement de l'esthétique de Carl Einstein qui affirme devant l'œuvre de Picasso : « L'œuvre de Picasso nous montre que la réalité est toujours inventée par l'homme, et qu'à chaque instant il doit à nouveau la découvrir, parce qu'elle meurt continuellement et que sans cesse il la désavoue par ses souffrances, son écœurement, ses rêves ou sa poésie »²².

S'il s'agit d'un côté de recomposer à partir d'un matériau connu et d'inventer une nouvelle syntaxe, il s'agit de l'autre de procéder à un assassinat en règle parce qu'accepter les formes connues, ce serait continuer de singer Dieu. Tandis que l'image — métaphore ou allégorie — ne permet du point de vue de ses dissidents que de *broder*, la synecdoque au contraire, figure de substitution par contiguïté dont Carl Einstein fait l'éloge dans l'art nègre²³, pourrait constituer la réponse de *Documents* au groupe surréaliste : on ne compare plus, on remplace (Einstein) ou, en vertu d'une effroyable contiguïté, on se concentre sur le détail informe qui contamine l'ensemble (Bataille) par une méthode récursive qui concerne autant la *figure humaine* que l'œuvre d'art.

Le gros orteil, pourtant, photographié par Jacques-André Boiffard tout autant que les pieds de bœufs des abattoirs de la Villette, cette bouche ouverte encore sur un abîme organique qui témoignent, au niveau de l'image, d'un changement de regard plutôt que d'une oblitération, ne sauraient être des éléments moins « conducteurs » pour l'imagination qu'un cristal, une racine de mandragore ou une agate œillée²⁴.

C'est bien toujours une histoire d'œil. La même année, Breton déclarait en ouverture du *Surréalisme et la peinture*, « l'œil existe à l'état sauvage ». Bataille publiait à la dérobée *L'Histoire de l'œil*.

Émilie Frémond
Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle

²⁰ Repris dans *La Clé des champs, Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 769.

²¹ André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 245.

²² « Picasso », *D*, II, 2, 157.

²³ « Selon les croyances nègres, une partie signifie autant sinon plus que l'ensemble ; car un état plus vaste est concentré dans le fragment, sans que les forces magiques soient dispersées dans les accessoires », « L'enfance néolithique », *D*, II, 8, 42.

²⁴ Nous renvoyons là à quelques images célèbres de l'iconographie de *Documents* et à ces images qui, au même moment ou immédiatement après, se donneront libre cours chez Breton, notamment dans « La Beauté convulsive ».

