

## Multiplicités surréalistes

Louis Cummins

Volume 18, numéro 1-2, 1991

Questionner le modernisme  
Modernism in Question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1072982ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1072982ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Cummins, L. (1991). Multiplicités surréalistes. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 18(1-2), 31–42. <https://doi.org/10.7202/1072982ar>

### Résumé de l'article

Selecting Meret Oppenheim's *Fur-Covered Cup, Saucer and Spoon* (1936) as the paradigmatic surrealist object, this article tries to show how the critical reception of the work has generally overlooked the actual disrupting functions of surrealist objects at both their psychological and epistemological levels. Furthermore relying on Roland Barthes's text "The Semantics of the Object" which analyzes the dual—metaphorical and metonymical—character of objects, this article suggests that the increasing fascination for hybrid things in Surrealists' activities during the 1930s not only offers the opportunity for a symbolic interpretation, but also requires a contextual reading of their typical presentation in exhibitions. It is only at these levels that the amplitude of the Surrealists' epistemological project as some sort of Borghesian heterotopical taxonomy can be fully understood. Finally, the gendering of Meret Oppenheim's piece opens up a criticism of the Freudian theory on fetishism, usually conceived as an essentially masculine perversion towards the sexually neutralized theory developed in Mélanie Klein's analysis of pre-Oedipian part-objects. This assumption can be supported by the Surrealists' texts on the paranoid function of the objects they had the urge to make.

# Multiplicités surréalistes\*

LOUIS CUMMINS, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## Résumé

Selecting Meret Oppenheim's *Fur-Covered Cup, Saucer and Spoon* (1936) as the paradigmatic surrealist object, this article tries to show how the critical reception of the work has generally overlooked the actual disrupting functions of surrealist objects at both their psychological and epistemological levels. Furthermore relying on Roland Barthes's text "The Semantics of the Object" which analyzes the dual—metaphorical and metonymical—character of objects, this article suggests that the increasing fascination for hybrid things in Surrealists' activities during the 1930s not only offers the opportunity for a symbolic interpretation, but also requires a con-

textual reading of their typical presentation in exhibitions. It is only at these levels that the amplitude of the Surrealists' epistemological project as some sort of Borghesian heterotopical taxonomy can be fully understood. Finally, the gendering of Meret Oppenheim's piece opens up a criticism of the Freudian theory on fetishism, usually conceived as an essentially masculine perversion towards the sexually neutralized theory developed in Mélanie Klein's analysis of pre-Oedipian part-objects. This assumption can be supported by the Surrealists' texts on the paranoid function of the objects they had the urge to make.

Il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y sont «couchées», «posées», «disposées» dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun.

Michel Foucault<sup>1</sup>

En mai 1936, André Breton organisait à la Galerie Charles Ratton, à Paris, l'*Exposition surréaliste d'objets* qui est sans doute, avec l'*Exposition internationale surréaliste* de 1938, l'une des manifestations collectives les plus importantes que le groupe ait tenues durant cette période. Parmi les objets présentés à cette occasion, plusieurs oeuvres sont devenues des paradigmes avérés non seulement de la sculpture surréaliste, mais du modernisme artistique en général. Une brève nomenclature de quelques-unes des pièces qui y ont été présentées saura nous en convaincre: *Boule suspendue* (1930-1931) de Giacometti, *Sèche-bouteilles* (1914) de Duchamp, quelques reliefs de Picasso, dont *Guitare* (1914), la célèbre *Nature morte* de 1914 qui se trouve dans la collection de la Tate Gallery à Londres, et *Le verre d'absinthe* (1914), ainsi que *Objet: Le déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim.

Alors que la *Guitare* de Picasso représente un exemple type de la technique de l'assemblage et de la projection, dans l'espace, de la surface plane du tableau (deux phénomènes constituant, selon la critique formaliste, la voie moderniste par excellence pour échapper à la structure monolithique et anthropomorphique de la sculpture traditionnelle<sup>2</sup>), les autres reliefs exposés, notamment *Le verre d'absinthe* et la *Nature morte* de 1914, soulèvent le problème crucial de l'appropriation directe d'objets mondains dans les papiers collés et les assemblages cubistes<sup>3</sup>.

Quant aux readymades de Duchamp, faut-il encore souligner jusqu'à quel point ils sont au coeur même d'une multitude de discussions qui portent, de manière typiquement moderniste, sur le statut ontologique de l'oeuvre d'art ou sa reconsidération nominaliste, sur



Figure 1. *Exposition surréaliste d'objets*, Galerie Charles Ratton, Paris, 1936 (vue d'ensemble d'une section de l'exposition). Collection de la Galerie Charles Ratton.

son positionnement institutionnel aussi bien que sur les rapports entre son unicité et son caractère reproductible<sup>4</sup>?

Par ailleurs, si la *Boule suspendue* de Giacometti a dû attendre que des préoccupations attentives aux transgressions sexuelles viennent pleinement l'élucider<sup>5</sup>, l'objet d'Oppenheim a connu une telle renommée qu'il serait à peu près impossible de faire l'inventaire exhaustif de sa fortune critique.

En effet, *Objet: Le déjeuner en fourrure*, mentionné à peu près partout où il est question de sculpture surréaliste, en incarnerait la quintessence même. La reproduction photographique de cette oeuvre, réalisée par Man Ray et publiée dans un numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à l'objet<sup>6</sup>, de même que son acquisition dès 1937 par Alfred Barr, Jr. pour le Musée d'art moderne de New York, expliquent peut-être l'attention qu'on lui a portée. Sa réputation surprenante, toutefois, n'a d'égale que l'indifférence presque totale entourant l'ensemble de l'oeuvre de son auteur<sup>7</sup>.

Meret Oppenheim serait elle-même passée inaperçue dans l'histoire de l'art moderne n'eût été la magnifique photographie de Man Ray où on la voit nue, derrière une presse à imprimer, la main ouverte et l'avant-bras droits maculés d'encre noire<sup>8</sup>. Aux côtés des

Jacqueline Breton, des Gala Dalí et de plusieurs autres, Meret Oppenheim incarnerait ainsi l'une de ces Muses qui nourrissent les phantasmes poético-érotico-oniriques des surréalistes. En contrepartie, on peut être surpris de constater que les analyses de la seule oeuvre véritablement connue d'Oppenheim sont tout à fait muettes quant à son caractère érotique. Tout se passe comme si ces Muses étaient elles-mêmes dépourvues de toute capacité d'expression érotique qui pourrait leur être propre<sup>9</sup>. Cependant, la restitution de cette propriété et l'analyse des modalités selon lesquelles elle fonctionne sont d'autant plus cruciales qu'elles pourraient conduire à une réévaluation des thèses freudiennes sur le fétichisme<sup>10</sup>.

Toutefois, l'analyse que nous proposons ici de *Objet: Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim ne se réduit pas à la seule interprétation symbolique de l'oeuvre; elle veut aussi relier cette interprétation aux conditions spécifiques d'exposition qui ont été les siennes. Une telle lecture permettrait, nous semble-t-il, de réarticuler l'impact des mutations sémiotiques, épistémiques et, même, culturelles qui y sont à l'oeuvre<sup>11</sup>. Il importe donc de rappeler, au préalable, quelques-uns des modèles interprétatifs qui ont prévalu jusqu'à maintenant, pour en faire ressortir les caractéristiques propres et les limites.

#### Un talon d'Achille du formalisme

Tout, dans le surréalisme, semble déviant par rapport au courant dominant du modernisme tel que lu habituellement par le discours formaliste: retour de la représentation figurative et restauration de l'espace illusionniste de la peinture, caractère hétéroclite des objets et mélange des genres (peinture, littérature, photographie, sculpture et design ne semblent plus devoir se distinguer), engagement politique et représentation intéressée de la sexualité. C'est au milieu des années soixante, au moment même où le modèle formaliste, jusqu'alors hégémonique en Amérique, commençait à vaciller avec la montée de l'art minimal, que le Museum of Modern Art de New York s'attaquait à nouveau à la question problématique du surréalisme et organisait une importante exposition *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. Dans le catalogue de l'exposition, le conservateur William Rubin définissait l'objet surréaliste en ces termes:

The Surrealist object was essentially a three-dimensional collage of "found" articles that were chosen for their poetic meaning rather than their possible visual value. Its entirely literary character opened the possibility of its fabrication—or, better, its confection—to poets, critics, and others who stood professionally outside, or in the margins of, the plastic arts. This partially explains the tremendous vogue of object-making in Surrealist circles during the 1930s.<sup>12</sup>

Suivant le présupposé moderniste par excellence qui consiste à «oublier» la pertinence de la sculpture dans le champ de la modernité, Rubin refoule deux fois le statut d'objet de l'objet surréaliste.

Figure 2. Meret Oppenheim' *Objet: Le déjeuner en fourrure*, 1936; tasse, soucoupe et cuiller, recouvertes de fourrure, 4 3/8" de diamètre (tasse), 9 3/4" de diamètre (soucoupe), 2 7/8" (pour l'ensemble); collection du Museum of Modern Art, New York.



D'abord en l'associant au collage, pratique qui s'est développée sur le territoire de la peinture, et plus particulièrement sur celui de la peinture cubiste. Ensuite, en l'amenant sur celui de la littérature.

La première opération semble à première vue peu significative. En effet, pourquoi les objets surréalistes ne pourraient-ils pas être associés aux collages, du moment que leur caractère tri-dimensionnel se trouve reconnu, comme Rubin l'a fait? On se souviendra que, dans la conception formaliste de la sculpture, le lien indéfectible de l'objet en trois dimensions avec la structure du monolithe et avec les connotations anthropomorphiques qui lui sont associées constituait l'obstacle majeur de son émancipation par rapport à la tradition et déterminait son asservissement à un type de sujet bien précis, la figure humaine. Greenberg n'avait-il pas clairement établi programmatiquement la nécessité de cette émancipation en empruntant les voies ouvertes par la peinture et le collage? Programme établi, bien sûr, à partir d'un point de vue historique on ne peut plus téléologique:

Between the Renaissance and Rodin, sculpture suffered as a vehicle of expression because of its adherence to the monolithic, somatic Greco-Roman tradition of carving and modeling. [...] [Rodin, Maillol, and Lemberck] mark an end, and their art cleared the way for something radically new to fill the vacuum left by the extinction of the Greco-Roman-Renaissance tradition. Meanwhile cubism had appeared in painting. [...] The new sculpture really begins with Braque's and Picasso's cubist collages, springing up out of a mode of painting that thrusts forms outward from the picture plane instead of drawing them back into the recessions of the illusionary space.<sup>13</sup>

Le rapprochement des objets surréalistes avec les collages cubistes permettait à Rubin de refouler par la même occasion le caractère proprement biomorphique de ces objets. Dans cette perspective et si l'on ne s'en tenait qu'à ce seul aspect, on aurait vite tendance à associer une grande partie du surréalisme avec tout ce qu'il y de

plus réactionnaire sur le plan artistique. En contrepartie, la référence aux collages permet de supporter l'appartenance légitime de l'objet surréaliste à l'histoire du modernisme sans avoir à défendre son caractère anthropomorphique ou biomorphique.

Le second refoulement consiste à passer du domaine des arts visuels à celui de la littérature: les objets surréalistes n'auraient pas de valeur proprement plastique, ils seraient plutôt des cristallisations d'images poétiques ou oniriques. Selon Rubin, Breton aurait défini dès 1923 les conditions permettant de créer des objets conçus en tant que représentations oniriques; cependant, il aura fallu attendre l'émergence d'un courant surréaliste figuratif, favorisant l'illusionnisme, pour que de tels objets connaissent un véritable développement<sup>14</sup>. En insistant sur la dimension littéraire de ces objets, cette thèse semble faire éclater le présupposé moderniste de la spécialisation des disciplines artistiques et favoriser leur distribution entre un ordre de visibilité et un ordre de lisibilité, de textualité. Elle pourrait nous apparaître aujourd'hui très séduisante, mais il ne faut pas s'y tromper. Ce que Rubin propose n'est rien de moins qu'un retrait de ces objets insolites de la scène des arts plastiques proprement dits et leur relégation dans un contexte où ils apparaîtraient davantage appropriés, celui d'une autre discipline et d'une autre pratique spécialisées: «*Its entirely literary character opened the possibility of its fabrication to poets, critics, and others who stood professionally outside, or in the margins of, the plastics arts*». La position de Rubin est peut-être justifiable en regard des *Poèmes-objets* de Breton ou de *L'objet poétique* (1936) de Miro qui se trouve dans la collection du MoMA; ces oeuvres pourraient effectivement former un énoncé poétique dans lequel des figures se substituent aux mots suivant les chaînes syntagmatiques qu'ils constituent. Mais il est loin d'être absolument certain que la même situation prévale pour tous les objets surréalistes. En effet, on ne voit pas très bien comment le *Plateau d'objets* (1936) de Salvador Dalí<sup>15</sup>, le *Sèche-bouteilles* de Marcel Duchamp, les *Natures mortes* de Picasso, *Ceci est un morceau de fromage* (1936) de Magritte pourraient être interprétés de cette manière.

L'argument littéraire de Rubin s'explique, me semble-t-il, par l'incapacité constitutive du discours formaliste à tenir compte des caractéristiques spécifiques de la sculpture moderne et, surtout, de son «objectivité»<sup>16</sup>. En outre, sa position est inconsistante sur le plan théorique puisque, d'une part, elle refuse l'appartenance des objets surréalistes à l'histoire de la sculpture moderne en les associant à une activité marginale de la littérature, mais l'intègre d'autre part à cette même histoire par le biais du collage.

Ceci dit, il est assez étonnant de voir comment Rubin décrit *Objet: Le déjeuner en fourrure* d'Oppenheim:

Among the more sophisticated Surrealist objects were those which, like Meret Oppenheim's classic *Fur-Covered Cup, Saucer and Spoon*, confused the texture of one article with the form of another; here the fur, which might provoke pleasant tactile sensations on a coat, becomes disconcerting with objects of oral use.<sup>17</sup>

Au moment d'analyser les objets surréalistes tels qu'ils se présentent, tout se passe comme si les habituelles considérations stylistiques s'effondraient. L'ordre des référents (la tasse, la cuiller, le manteau) prend en quelque sorte le relais des catégories plastiques (textures et formes) et confère à celles-ci une dimension sémantique qui semble indispensable à leur interprétation. Mais ce n'est pas tout; si on lit attentivement le texte de Rubin, on se rend compte que «*le sens, c'est l'usage*» (pour reprendre la formule de Wittgenstein), c'est-à-dire qu'on est passé subrepticement de l'ordre du sémantique à celui de la pragmatique. En prenant tout leur sens dans l'usage oral que suggère l'objet d'Oppenheim, ces catégories de la conscience et du savoir que constituent les attributs formels de l'interprétation de l'oeuvre s'abîment alors dans les réminiscences et les associations de l'inconscient. Malheureusement, Rubin ne développe pas les conséquences théoriques et analytiques de ses propres observations. Il préfère feindre de ne pas croire un seul instant aux connotations érotiques suggérées par l'oeuvre d'Oppenheim. Car, s'il avait exploré le véritable statut d'objet et les aspects biomorphiques de *Déjeuner en fourrure*, il aurait fallu qu'il prenne en considération les formes symboliques de la sexualité. C'aurait été abandonner, du même coup, la présupposition moderniste qui veut que la juste appréciation des oeuvres d'art se fasse de manière tout à fait désintéressée, dans la distance esthétique.

#### Iconographies du surréalisme

De toute évidence, même une approche méthodologique comme celle de Rubin, qui préférerait ne s'en tenir qu'aux catégories formelles des oeuvres d'art, semble devoir prendre en considération la signification des objets surréalistes à partir de ce qui pourrait encore s'appeler une iconographie. Ce type d'interprétation d'Oppenheim a effectivement été tenté, bien que suivant des voies différentes, d'une part par les conservateurs de l'exposition *High & Low, Modern Art and Popular Culture*<sup>18</sup>, et, d'autre part, par Bice Curiger, conservateur de l'importante rétrospective de l'artiste qui s'est tenue à Berne en 1987<sup>19</sup>. Contrairement à l'exposition du MoMA, qui contextualisait *Objet: Le déjeuner en fourrure* dans l'environnement commercial des années 30 en présentant l'oeuvre sous une vitrine dans la section «Advertising», Curiger l'interprétait par le contexte biographique de l'artiste.

L'auteur rapporte en effet que, pour gagner sa vie au moment où elle se trouvait à Paris, Oppenheim travaillait durant les années trente comme designer de bijoux, de meubles et de vêtements. Ceux-ci avaient d'emblée une allure surprenante et étrange. Elle aurait ainsi conçu, dès cette époque, des objets «surréalistes» destinés au marché de la consommation de luxe: une paire de chaussures couvertes de poil d'animal, par exemple, ou une paire de gants sur lesquels était imprimée en blanc l'ossature de la main, ou encore une table à café dont les pattes imitaient des jambes humaines ou des pattes d'animaux.

L'idée de l'oeuvre qui fut présentée lors de l'*Exposition surréaliste d'objets* de 1936 lui serait venue à l'occasion d'une circonstance

relativement banale. Au cours d'une conversation avec Dora Maar et Picasso dans un café de Paris, le peintre aurait suggéré, à la vue du bracelet de fourrure de sa conception qu'Oppenheim portait, qu'on pourrait recouvrir n'importe quoi de fourrure; ce à quoi celle-ci aurait ajouté: «Même cette tasse et cette soucoupe...». Quelques jours plus tard, Breton l'aurait invitée à participer à l'exposition de la Galerie Ratton. Oppenheim se serait alors empressée de se procurer, dans un magasin à bon marché, une tasse, une soucoupe et une cuiller, toutes de grandes dimensions, qu'elle aurait ensuite recouvertes de fourrure. André Breton, en voyant l'objet, lui aurait donné l'appellation qu'on lui connaît. Selon Curiger, le titre proposé par Breton serait associé au tableau de Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, et au roman de Sacher-Masoch, *Vénus en fourrure*<sup>20</sup>.

Par ailleurs, Curiger souligne que Meret Oppenheim se défendait d'avoir conçu *Objet: Le déjeuner en fourrure* à la manière des objets dadaïstes, qui avaient une fonction stratégique déterminée et réfléchi dans le champ des pratiques artistiques; les objets surréalistes arboraient pour leur part un caractère de gratuité:

In telling the banal story of its creation, Meret Oppenheim was not depreciating the work itself but quarrelling with its reception: its valuation as an act of grave and far-reaching consequence, as an explicitly conscious stroke of genius in the continuum of art history, comparable to Marcel Duchamp's *Urinoir*.<sup>21</sup>

Tout comme dans le texte de Rubin, l'analyse s'arrête là où elle pourrait devenir intéressante. Quelle est la signification de ce rapport à la *Vénus en fourrure* de Sacher-Masoch et quelle est la signification de cette association avec le tableau de Manet? Qu'est-ce qui, dans l'objet, aurait pu expliquer la relation établie par Breton? Doit-on se contenter du recouvrement de fourrure des éléments qui «composent» l'oeuvre (la tasse, la soucoupe et la cuiller) pour que ces associations soient justifiées dans l'esprit de Breton? La démarcation avec les readymades de Marcel Duchamp est-elle vraiment établie par cette histoire banale qui met l'accent sur la gratuité du geste? Contrairement aux stratégies dadaïstes qui opéreraient une *dénégation* du statut ontologique de l'oeuvre d'art et qui, par là, demeureraient prises dans l'horizon d'une telle conception de l'art, les objets surréalistes s'articuleraient au-delà de toute distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Nous y reviendrons.

La conception d'*Objet: Le déjeuner en fourrure* pourrait d'autre part être rattachée à tout un environnement social que les conservateurs de l'exposition *High & Low* n'ont pas manqué de souligner. Elle serait étroitement liée à l'activité productrice d'objets de consommation à laquelle se livrait Meret Oppenheim.

[...]in the numberless passing strategies window designers devised to give 'a new thought' to commercial objects, from pots and pans and tennis rackets to clothes, the kind of tableau Picasso constructed in his studio, where objects took on a new life as props in an implied story, was a staple of show-window technique. And certainly the seductive and/or disturbing objects given

contradictory life by the Surrealists following Duchamp's lead—Man Ray's *Gift* and Meret Oppenheim's furlined teacup are among the classic instances—were made against a daily backdrop of shop-window play, with the notion of the mind-arresting isolation, transformation, and dramatization of similar banal items.<sup>22</sup>

L'objet de Meret Oppenheim ferait ainsi partie d'une cohorte d'oeuvres et de manifestations qui résulteraient d'une sorte de *Zeitgeist* enfiévré par la frénésie d'une société de consommation à laquelle les artistes de l'avant-garde, non seulement n'auraient pas échappé en y puisant largement leur inspiration, mais à laquelle ils auraient aussi généreusement contribué. Toute l'exposition visait en effet à nous en convaincre, sinon par la force de l'argumentation, du moins par la preuve statistique, tant la quantité d'oeuvres retenues était impressionnante et nombreuses les références iconographiques puisées à même la culture de masse<sup>23</sup>.

Autant l'interprétation biographique proposée par Bice Curiger que la contextualisation du MoMA demeurent peu satisfaisantes pour rendre compte des objets surréalistes. Dans le premier cas, en dépit d'une reconnaissance que leur réalisation résulte d'une activité productrice—qui demeure, somme toute, passablement artisanale—non seulement n'arrive-t-on pas à en dégager la dimension symbolique, mais l'explication anecdotique réduit la valeur de cette production à son niveau le plus insignifiant. Il y aurait, bien sûr, moyen de tirer parti d'une telle explication; mais encore faudrait-il rendre compte de cette opposition entre gratuité du geste et stratégie rationnelle à la lumière des conceptions surréalistes des rapports entre l'art, le monde et l'activité scientifique. Quant à l'association avec la société de consommation proposée par Varnedoe et Gopnik, elle banalise une critique qui se voulait autrement plus radicale: *les expérimentations surréalistes avec les objets visaient à déstabiliser les conditions habituelles d'aperception du monde*. Les surréalistes ont produit des objets hybrides qui, comme nous croyons pouvoir le démontrer, ne se laissent pas réduire à la seule catégorie d'oeuvres d'art. Pour eux, *c'était tout le système de la signification symbolique et de la distribution taxinomique des objets qui était remis en question*.

«Sémantique de l'objet»

Comme Roland Barthes l'a démontré dans son texte, «La sémantique de l'objet»<sup>24</sup>, il est non seulement possible, mais nécessaire, d'interpréter en tant que signes tous les objets qui pénètrent et circulent dans l'environnement humain. Bien que nous percevions spontanément et tout «naturellement» les objets en relation avec leur utilité, ceux-ci sont aussi des signes pour nous; nous leur attribuons une valeur symbolique. Ils connotent un statut social, une activité professionnelle, une attitude psychologique, par exemple. Comme les autres signes, ils ne s'articulent pas uniquement sur l'axe des associations et des substitutions, ils n'ont pas seulement une valeur symbolique; ils se distribuent également selon différents classements possibles; ils entrent de manières variées dans des rapports de concaténation avec les autres objets.

Les objets, en tant que signes, dénotent une fonction et connotent des valeurs culturelles qui, dans le contexte des sociétés contemporaines, sont re-naturalisées par la parole. Ils occupent ainsi une position utopique, irréaliste, qui fait que :

nous croyons être dans un monde pratique d'usages, de fonctions, de domestication totale de l'objet, et en réalité nous sommes aussi, par les objets, dans un monde du sens, des raisons, des alibis : la fonction donne naissance au signe, mais ce signe est reconverti dans le spectacle d'une fonction.<sup>25</sup>

C'est ce mouvement qui permet de rendre compte du fonctionnement des objets surréalistes ; c'est par un retour du signe vers une *valeur d'usage phantasmée*, symbolique, que les objets surréalistes produisent du sens.

L'idée que l'usage ou la simple possession d'un objet procure une satisfaction affective symbolique nous apparaît plutôt triviale aujourd'hui, mais cela semblait être une révélation passablement significative à l'époque où les surréalistes s'emballaient pour la confection d'objets à fonctionnement symbolique. En témoigne l'article que Tristan Tzara publia dans *Le Minotaure*, en 1933, à propos «D'un certain Automatisme du Goût». Dans cet article, l'auteur analyse l'évolution de la mode des chapeaux féminins de son époque pour constater que l'appropriation récente, par les femmes, de couvre-chefs qui étaient habituellement portés par les hommes, n'a pu se faire que par la transformation de cet attribut masculin en des formes sexualisées manifestement féminines. Il y constatait également que cette mode avait eu davantage de succès que celle de l'époque précédente où l'on avait tenté de lancer le chéchia dont la forme virile était évidente<sup>26</sup>. Tzara voulait ainsi montrer que les mécanismes inconscients opéraient aussi dans l'ensemble de l'univers culturel.

La fabrication d'objets surréalistes rencontrait cet impératif de rendre explicite un tel symbolisme érotique et de provoquer ainsi des réactions émotionnelles appropriées. Dès 1932, dans son texte «L'objet fantôme», paru dans *Le Surréalisme au service de la révolution (LSASDLR)*, Breton exhorte ses camarades du mouvement surréaliste à créer des objets qui pourraient avoir de telles connotations<sup>27</sup>. Un numéro ultérieur du *LSASDLR* permet à Dali, qui prend pour modèle la *Boule suspendue* (1930) de Giacometti, de définir ces «objets à fonctionnement symbolique» :

[ces objets] qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique sont basés sur des phantasmes et susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients [...]

Et il poursuit en démontrant leur fonctionnement sémantique :

L'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphores, leur réalisation symbolique constituent le processus type de la perversion sexuelle, lequel ressemble, en tous points, au processus du fait poétique.<sup>28</sup>

Ainsi, même une lecture superficielle de quelques-uns des textes surréalistes majeurs qui portent sur l'objet suffit à donner aux pro-

ductions surréalistes une extension et une intensité que les interprétations précitées occultent.

Les interprétations de l'oeuvre de Meret Oppenheim que nous avons mentionnées plus haut laissaient transparaître une certaine sensibilité à sa dimension phantasmatique et érotique, mais de manière beaucoup trop embryonnaire, sans en mesurer l'ampleur et les conséquences. La mention de Rubin relative au caractère déconcertant de la rencontre entre la sensation tactile, la forme de la tasse et son usage oral, les allusions à l'attrait séducteur des vitrines de magasins proposées par les rédacteurs du catalogue *High and Low*, et le rappel de l'association, opérée par Breton au moment de la création du titre de l'oeuvre d'Oppenheim, avec le tableau de Manet et le livre de Sacher-Masoch, suggèrent tous la fonction érotique de l'objet surréaliste. Toutefois, celle-ci n'est ni explicitée de manière suffisante, ni analysée comme on devrait s'y attendre. Il en résulte que les enjeux, tant sur le plan de la structure symbolique que sur le plan des distributions taxinomique et économique, sont très incorrectement évalués.

#### Structure symbolique

Si on accepte l'hypothèse que les objets surréalistes fonctionnent sur le plan phantasmatique et érotique, la théorie psychanalytique est, de toute évidence, le modèle qui semble le mieux approprié pour interpréter le système symbolique prenant forme, telle une condensation, dans l'objet de Meret Oppenheim aussi bien que dans son titre. La thèse freudienne sur le fétichisme apparaît alors spontanément comme la grille d'interprétation la plus pertinente pour analyser cette oeuvre. Deux raisons différentes militent en faveur de cette option. Dans la mesure où *Objet: Le déjeuner en fourrure* fonctionne sur le plan psycho-érotique, il déclenche une série d'associations mentales qui substituent la valeur fétichiste de l'objet à sa seule valeur d'usage «normal». Ensuite, le titre réfère au texte de Sacher-Masoch qui a servi à nommer, dans la formation du discours clinique, cette déviation particulière. Or, comme Deleuze l'a montré de manière tout à fait pénétrante dans son analyse du masochisme, cette déviation est aussi liée au fétichisme de l'objet<sup>29</sup>. En effet, elle est toute entière articulée autour du désaveu de la castration de la mère et de la restitution imaginaire de son phallus (absent) par un substitut fétiche.

Il importe également de remarquer que cette relation entre le masochisme et le fétichisme n'est pas étrangère à certains aspects de l'esthétique *photographique*, c'est-à-dire à la suspension du mouvement et à la saisie de l'instant en tant qu'il se trouve arrêté dans son redoublement<sup>30</sup>. La fixation fétichiste ne peut effectivement inscrire une substitution prégnante que dans la mesure où l'objet-fétiche supplée le phallus absent en un clin d'oeil, en un délai instantané<sup>31</sup>. Par ailleurs, les composantes structurelles du tableau de Manet, auquel il est aussi fait allusion dans le titre, permettraient à nouveau de mettre en évidence les composantes fétichistes dans l'oeuvre d'Oppenheim<sup>32</sup>.

Si le titre légitime la lecture de *Objet: Le déjeuner en fourrure* dans les termes du fétichisme, l'oeuvre elle-même n'échappe pas à cette interprétation. Le recouvrement de poils, la forme concave de la tasse, la surface de la soucoupe, de même que celle de la cuiller procurent à la fois une série associative et une relation de concaténation: la soucoupe remplaçant un pubis de femme (comme une synecdoque du corps tout entier), la tasse équivalant au vagin et la cuiller symbolisant le phallus sont réunis pour restituer l'opération fétichiste; le membre absent retrouve sa place substitutive comme un objet détaché et détachable, mais dans une sorte d'oscillation perpétuelle entre les deux moments (celui du désaveu de l'absence du phallus maternel, qui implique simultanément le constat de cette absence, et celui de sa substitution fétichiste), en un délai instantané, constamment réitéré. Meret Oppenheim étant bien sûr une femme, nous nous trouverions devant un cas typique de fétichisme féminin—à cette nuance près, toutefois, que *Objet: Le déjeuner en fourrure* est d'ores et déjà interprété par le titre que lui a donné Breton<sup>33</sup>. Cette lecture, toutefois, semble confirmée de manière pleinement satisfaisante par l'objet lui-même de sorte qu'il n'y a pas de raison pour qu'on la refuse.

Si l'objet d'Oppenheim constitue un cas de fétichisme féminin, nous nous trouvons devant l'alternative: 1- soit de réfuter toute la thèse freudienne sur le fétichisme (Freud considérant cette perversion comme typiquement masculine puisque, selon lui, la peur de la castration touche spécifiquement le petit garçon qui, à la vue de l'absence du sexe de la mère, se voit menacé dans sa propre intégrité physique), de dénoncer le phallogocentrisme de la psychanalyse, de réviser les stades de développement de la sexualité infantile dont la phase génitale opère une discrimination des sexes, de réarticuler tout le système de la formation du Complexe d'Oedipe dans laquelle la menace phantasmée de la castration joue un rôle déterminant, et d'opter pour un fétichisme généralisé, neutre, comme le propose Derrida, puisque la vue insupportable de l'absence n'est pas tant celle de l'absence d'un pénis que celle de l'absence d'un phallus, c'est-à-dire d'un objet phantasmé, d'un *Ersatz*, d'un simulacre d'origine, qui fait éclater l'opposition de la chose réelle et de son substitut<sup>34</sup>; 2- soit de nous rabattre sur la théorie de Melanie Klein concernant les objets partiels, non pas tellement pour sauver le phallogocentrisme de Freud et donner ainsi une certaine crédibilité à sa théorie du fétichisme, que pour l'enraciner dans une structure pré-oedipienne, pré-génitale, et neutre en termes de genre. Qu'importe l'option choisie, dans tous les cas, ce qu'on met en place, c'est une théorie du simulacre et de la neutralisation, de l'oscillation et de l'indécidable<sup>35</sup>.

Pour ce qui est de cette seconde hypothèse, plusieurs textes en confirmeraient la pertinence. Marcel Jean, dans un article du numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à l'objet, qui avait été publié à l'occasion de l'exposition de 1936, associe l'objet de Meret Oppenheim autant à la nutrition qu'à la perversion sexuelle<sup>36</sup>. Dans sa description de l'oeuvre, Rubin se disait déconcerté par ce curieux rapprochement entre l'oral et le tactile. Si l'on considère le premier aspect plutôt que le second, il faut trouver un autre modèle

interprétatif que celui du fétichisme; conséquemment, si l'on se réfère aux thèses de Melanie Klein, *Objet: Le déjeuner en fourrure* agirait à la manière des objets partiels introjetés et projetés, bons et mauvais, réconfortants mais, simultanément, menaçants et angoissants<sup>37</sup>.

Sur le plan de l'analyse strictement formelle de l'oeuvre d'Oppenheim, cette hypothèse semble relativement moins opérante que l'analyse fétichiste qui vient d'être proposée. Cependant, elle offre plus d'intérêt quant à l'évaluation de l'ensemble du projet surréaliste. Les objets partiels, tels qu'analysés par Melanie Klein, correspondent en effet à la position paranoïde-schizoïde du développement de la personnalité (et par conséquent désignent une étape bien antérieure à la possibilité même d'une fixation fétichiste) qui convient davantage aux thèses présentant ces objets comme des concrétions et des signaux naturels. Ne faudrait-il pas, dans ce sens, accorder plus de crédibilité à la proposition de Dali qui annonçait «l'avènement paranoïaque de l'objet»<sup>38</sup>? Cette formule est tirée d'un texte de *LSASDLR*, intitulé «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques». Dali y décrit tout un processus de production et de destruction d'objets dont les résidus sont de telles concrétions *informes* qu'ils n'ont finalement plus rien à voir avec les représentations iconiques et avec ce qu'il appelle le symbolisme. Les dessins qui illustrent l'article sont des taches d'encre offrant l'aspect de pierres diverses disposées en série et numérotées de 1 à 51. Ils évoquent les objets partiels dont parle Melanie Klein, objets à la fois aimés et détestés, retenus avec ostentation et lâchés avec générosité.

Il faudrait aussi accorder plus d'attention à la description de Marcel Jean qui écrivait, à propos des objets surréalistes:

C'est par la présence *organique* du contenu sexuel-poétique qu'on peut constater la vie profonde et le développement des objets surréalistes depuis leurs premières apparitions. Leur origine purement paranoïaque, souvent automatique, onirique [...] rend compte de cette présence. [...] L'objet trouvé est toujours un objet *retrouvé*. Retrouvé cette fois dans son sens symbolique, originel ou acquis, ce qui lui confère une plénitude rarement atteinte par l'objet «créé».<sup>39</sup>

Affirmer l'avènement paranoïaque de l'objet, c'est lire le monde, et tous les éléments qu'il contient, comme étant un foisonnement de signes et de phantasmes. Ce qui n'est pas sans rappeler aussi la science pré-classique des similitudes.

Dans son interprétation des objets partiels de Melanie Klein, Gilles Deleuze associe ces objets à des simulacres<sup>40</sup>. Cette analyse repose sur une interprétation et un renversement de la philosophie platonicienne des idées. Selon Deleuze, Platon distingue deux sortes d'images: les *copies-icônes* et les *simulacres-phantasmes*. Les premières peuvent prétendre à la vérité dans la mesure où elles conservent un lien essentiel de ressemblance avec le modèle qu'elles représentent; les simulacres, quant à eux, sont des prétendants illégitimes à la vérité dans la mesure où les liens de similitude, obtenus par ruse et subversion, avec les objets et les idées ne retiennent que leurs aspects accidentels. Ce serait, en effet, mal comprendre le simulacre



platonicien que de le penser comme une copie de copie, une icône dégradée. Il faut plutôt le concevoir comme une simulation qui prend sa source dans des séries hétérogènes, sans modèle originaire, où le monde lui-même est posé comme phantasme<sup>41</sup>. Et c'est bien l'effet que vise la création surréaliste d'objets: *instaurer le monde comme phantasme en produisant des séries essentiellement hétérogènes*.

#### Hétérogénéités

En effet, *Objet: Le déjeuner en fourrure* n'est pas un, mais multiple. Du fait qu'une partie de cet objet relève de la production industrielle, il se trouve d'ores et déjà membre d'une série indéterminée. Il forme cependant une classe à lui tout seul puisqu'on se l'est approprié et qu'on l'a transformé. Ainsi, il est un objet d'art qui appartient et n'appartient pas, simultanément, à la classe des produits de l'industrie. Son aspect biomorphe le fait également entrer dans une catégorie opposée aux artefacts, aux produits de la culture et de l'industrie, qui ne subsume pas, cependant, son caractère fabriqué et l'étroite relation qu'il entretient avec les objets d'usage courant. Sans compter la dimension esthétique de l'objet qui ouvre une infinité d'autres connexions. Dans cet objet, unique et multiple à la fois, plusieurs séries se rencontrent mais se neutralisent et s'abîment mutuellement; elles forment ainsi un ensemble paradoxalement singulier et hétérogène.

*Objet: Le déjeuner en fourrure* est encore hétérogène en ce qu'il provoque des sensations qui relèvent de deux ordres différents: celui d'une aperception visuelle, qui se fait à distance, et celui d'une sensation tactile, stimulée par des textures, et qui s'accomplit dans la proximité. Cette disparité, toutefois, ne se fait pas sans échanges; l'une et l'autre instances s'appellent réciproquement, comme en un écho résonnant à l'infini, glissant d'un ordre à l'autre, sorte d'interface entre deux niveaux sensoriels distincts. *Objet: Le déjeuner en fourrure* joue donc, à la fois, de la proximité et de la distance; mieux, il subvertit l'ordre strict du visuel par celui du tactile. Pour être plus précis, il faudrait dire que sa dimension tactile engendre une sensation visuelle, une vue à proximité, bref que son espace est haptique, selon la notion développée par Riegl<sup>42</sup>. Il rend ainsi manifeste que la dimension optique de la vision—qui, dans les civilisations occidentales, correspond à une volonté de dominer et de posséder en soumettant n'importe quoi sous le mode d'une totalité rationnelle<sup>43</sup>—est également investie du désir et vise la procuration du plaisir.

Deux séries historiques se profilent aussi dans le titre de l'oeuvre d'Oppenheim: celle de la littérature et celle de la peinture. Et cette entrée dans la seconde n'est pas arbitraire non plus puisqu'elle réfère à ce tableau de Manet dont Michel Foucault aura dit qu'il était, avec son *Olympia*, le premier d'une longue série: celle d'un art conçu explicitement en fonction de sa relation réflexive à l'histoire de l'art, c'est-à-dire fait pour entrer au musée, parce qu'il définit initialement les conditions critiques de la peinture moderniste<sup>44</sup>. Cela veut aussi dire que cet art sera pensé de manière intrinsèquement sérielle puisque sa conception dépend de sa rencontre avec les autres objets

Figure 3. Exposition surréaliste d'objets, Galerie Charles Ratton, Paris, 1936 (vue d'ensemble d'une section de l'exposition). Collection de la Galerie Charles Ratton.



de la collection de même qu'avec leur «historicisation». Ce tableau de Manet n'est pas seulement le premier tableau moderne, il est aussi un tableau à propos de l'histoire de la peinture; il réunit en une seule représentation la scène de genre, le paysage, le portrait et la nature morte; bref, on pourrait suggérer qu'il est une peinture d'histoire, dont le sujet est l'histoire de la peinture. *Objet: Le déjeuner en fourrure* se situe quelque part dans cette double sérialité, moderne et historique, sans toutefois y prendre place à part entière. Il est là, mais ailleurs en même temps, parce qu'il se réfère également à l'histoire de la clinique, de la pathologie, de la littérature et de la culture industrielle; il induit dans cette histoire réflexive et auto-référentielle toute une extériorité qui la déplace et l'inquiète.

Sorte de résidu réapproprié de la production industrielle dont le caractère d'objet, bien que déplacé et transformé, demeure prégnant, il se laisse comprendre dans cette série tout en la subsumant dans sa totalité. S'il se voit troublé par cette étrange appartenance, il bouleverse à son tour tout le système des biens de consommation. Il conserve en tant qu'objet une valeur d'usage; celle-ci est désormais mobilisée à des fins psycho-sexuelles. Les objets surréalistes—et plus particulièrement ceux dont le fonctionnement poétique ou textuel s'avère moins explicite—exercent leur subversion de trois manières différentes. Ils le sont d'abord en ce qu'ils révèlent que tout objet de consommation comporte une valeur fétichiste et psycho-sexuelle plus originaire. Ensuite, ils inscrivent dans le système capitaliste de la production de biens, des objets dont l'instrumentalité est reliée à la jouissance plutôt qu'à la simple reproduction de la force de travail. D'un point de vue productiviste, ils apparaissent alors comme des objets sans finalité autre qu'esthétique. Ils possèdent néanmoins une instrumentalité intéressée en ce qu'ils produisent un déplacement révélateur de la structure fétichiste de toute valeur d'usage. Dans le régime de production capitaliste, cette structure n'a d'autre finalité que de permettre l'échange des marchandises. Les objets surréalistes sont subversifs d'une troisième façon en s'inscrivant dans un ordre de produits qui relèvent, eux aussi, d'une pure consommation fétichiste, tels que des bijoux, par



exemple; ils les confondent et les rabaisent. Oppenheim avait eu l'idée de faire *Le déjeuner en fourrure* comme une extension de son activité de designer de bijoux qui possédaient déjà ce caractère trivial, primitif, séducteur et érotique qu'on retrouve dans sa sculpture. La prolifération d'objets dont la valeur d'usage apparaît tout à fait gratuite dérange donc ultimement cet ordre de biens hautement considérés, que sont les bijoux et les oeuvres d'art. Elle leur propose des équivalents qui, tout en se présentant comme des objets de luxe, n'ont pas l'habituel raffinement qu'on leur connaît. Mais l'économie libidinale que les objets surréalistes transfèrent, du seul fait de leur existence, à l'ensemble du système de la consommation, s'inscrit elle-même dans une perspective encore plus large: celle de tout un horizon du savoir et de toute une culture.

D'une distribution muséologique

L'oeuvre d'Oppenheim s'est avérée paradigmatique des objets surréalistes et son hétérogénéité significative à plusieurs niveaux: économique, historique, psycho-sexuel, matériel et sensoriel. Mais on aurait manqué l'essentiel, si on négligeait d'analyser les circonstances de sa circulation et de sa distribution initiales—ce que la plupart des textes critiques ont effectivement omis de faire<sup>45</sup>.

Comme on l'a vu précédemment dans l'analyse barthésienne de la sémantique des objets, ceux-ci ne signifient pas seulement en raison de leur valeur symbolique et associative. Bien qu'ils connaissent aussi une distribution et une circulation économiques, ils n'opèrent pas non plus sur ce seul plan matériel. En effet, comme tous les autres signes, ils relèvent encore d'un agencement taxinomique: ils entrent de différentes manières à l'intérieur des systèmes de classifications que nous en faisons. Et, à ce titre, ils contribuent à la formation des savoirs et des discours.

Comme toute la formation des savoirs consiste à établir des frontières dans les étendues du monde, à organiser un ordre quelconque parmi les visibilités, à cartographier des continuités et à repérer des discontinuités dans l'espace de ce qui peut être connu<sup>46</sup>, instiguer l'insolite et le singulier dans l'univers des objets, c'est instaurer parmi eux d'autres continuités et, conséquemment, provoquer des bouleversements dans les modalités et les contenus du savoir; c'est établir d'autres contiguïtés et d'autres associations; c'est engendrer de nouvelles séries possibles et produire des ramifications multiples:

Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci ou cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la «syntaxe», et pas seulement celui qui construit les phrases—celle moins manifeste qui fait «tenir ensemble» (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. [...] [L]es hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.<sup>47</sup>

Rappelons-le, l'exposition de 1936 à la Galerie Charles Ratton portait le titre: *Exposition surréaliste d'objets*. Ce qui n'est pas la même chose qu' *Exposition d'objets surréalistes*. En effet, le catalogue comprenait: 1- des objets naturels répartis selon les trois ordres (minéral, végétal et animal), mais aussi des objets hybrides, tels des fossiles de plantes ou de bestioles préhistoriques, présentés comme tels ou interprétés; 2- des objets perturbés, certains par une irruption volcanique, ou par un incendie; 3- des objets trouvés; 4- des objets trouvés interprétés; 5- des objets américains (masques esquimaux, poupées Hopi, poteries mexicaines et péruviennes, sculptures des Antilles, têtes momifiées Mundurucu et Jivaro); 6- des objets océaniques (des masques en écaille, en vannerie, en bois, en racine de fougère, une figure d'ancêtre et un appui-tête de Nouvelle-Guinée, des masques des Nouvelles-Hébrides, un galet gravé des îles Loyauté); 7- des objets mathématiques; 8- des readymades et des readymades assistés; 9- des objets surréalistes.

L'année suivante, une exposition similaire était organisée à Londres dans la London Gallery Ltd. (*Surrealist Objects and Poems*). Par son titre, elle semblait proposer une version «esthétisante» de la présentation de la Galerie Charles Ratton. Mais il ne faut pas s'y tromper, car, pour l'essentiel, elle répondait à une même logique distributive. Certaines catégories étaient les mêmes: 1- des objets surréalistes (dont certains avaient fait partie de l'exposition de Paris); 2- des objets trouvés; 3- des objets trouvés interprétés. D'autres catégories, tout aussi intéressantes et significatives, venaient s'ajouter: 4- objets oniriques; 5- objets d'usage quotidien; 6- objets réalisés par un schizophrène lunaire; 7- objets mobiles; 8- objets livres; 9- poèmes-objets; 10- objets ethnographiques; 11- objets construits; 12- collages; 13- photo-collages.

Ces deux expositions—qui marquent le point culminant de l'activité surréaliste à propos des objets—doivent être mises en relation avec le constat que Rosalind Krauss a fait à propos de ce qui lui semblait être la préoccupation majeure de ces artistes. La quantité impressionnante des revues produites par le mouvement, revues présentées en 1978 à l'exposition *Dada and Surrealism Reviewed* de la Hayward Gallery, l'avait convaincue que les surréalistes n'était pas principalement intéressés par la peinture et la sculpture, mais par cette production frénétique de journaux, c'est-à-dire par des *documents dans lesquels textes et photographies étaient intercalés*<sup>48</sup>. De plus, si l'on consulte ces publications, *Documents*, *La Révolution surréaliste* ou *Le Minotaure*, par exemple, l'on se rend rapidement compte que la part qui est effectivement consacrée aux catégories habituelles des beaux-arts se trouve elle-même passablement limitée comparativement à tout ce qu'on peut y trouver: culture en général, ethnographie, psychanalyse, archéologie, biologie, fragments de dictionnaire, etc<sup>49</sup>. Ces observations ont conduit Krauss à déduire qu'une définition du surréalisme qui procéderait à partir des médiums traditionnels resterait immanquablement inconsistante et que, de ce fait, il fallait explorer d'autres paramètres d'interprétation. Ceux-ci devaient avoir un lien organique avec la production de traces, de marques, d'indices—caractéristiques constitutives tout aussi bien de l'écriture que de la photographie. *Le photographique*

lui apparaissait ainsi comme la condition de réalisation des oeuvres surréalistes.

Substituer à la logique de l'iconicité une logique de l'index et des écarts (textuels), c'est repérer des lieux de rencontres, des interfaces, où des similitudes s'échafaudent et produisent des séries qui se développent dans toutes les directions du visible et du lisible<sup>50</sup>. En congédiant ainsi l'ordre de la représentation et de la ressemblance, les mots et les énoncés, les objets et leurs rapports, apparaissent du coup pouvoir se substituer les uns aux autres, de manière indifférenciée, dans une trame illimitée. Or, il nous semble que ce soit là très précisément ce qu'avait aperçu André Breton dans un texte d'une importance capitale intitulé «Crise de l'objet», et publié dans *Cahiers d'art*<sup>51</sup>, la même année que l'exposition de la Galerie Ratton.

Ce texte, dans lequel Breton développait des considérations épistémologiques quelque peu étonnantes pour l'époque, était bel et bien illustré; mais aucun objet surréaliste, aucun readymade, aucune sculpture cubiste, aucun objet ethnique, bref rien de ce qui est habituellement considéré comme une oeuvre d'art, même au sens large du terme, ne venait y soutenir la démonstration. Seules des photographies de pierres, de fossiles et de cristaux—c'est-à-dire des condensations des différents ordres de la nature, des amalgames rudimentaires—démontraient les propos de l'auteur. En marge de *l'Exposition surréaliste d'objets*, ce texte introduisait d'autres éléments qui appartenaient à un ordre différent de celui des objets appropriés, transformés ou produits par les humains, comme si la démonstration voulait insister sur des correspondances qui auraient pu passer inaperçues dans le seul contexte de l'exposition. *Il en radicalisait et en généralisait ainsi la thèse distributive et taxinomique*. Le texte insistait aussi amplement sur des développements relativement récents des mathématiques dont on ne mesurait pas encore, à l'époque, les implications. De plus, il établissait un parallèle entre ces découvertes mathématiques et l'histoire de la littérature. Il s'agissait donc d'un bien curieux mélange construit sur fond de similitudes où les ordres du monde, les sciences et la culture se mêlent et forment du savoir.

Dans cet article, Breton constate que les deux ruptures épistémologiques majeures qui se sont produites dans l'histoire moderne de la connaissance (à savoir: d'une part, la découverte d'objets mathématiques non-euclidiens et, d'autre part, la démonstration de l'inclusion de la géométrie euclidienne dans les espaces courbes de la géométrie riemannienne) coïncident avec l'apogée du romantisme (qu'il fixe en 1830) et l'émergence de la poésie symboliste (qui se serait produite en 1870). Breton remarque à juste titre que ces découvertes auraient ébranlé définitivement l'édifice cartésien-kantien fondé sur le présupposé rationaliste de la science, qui se trouverait le mieux exprimé dans la formule de Hegel: «tout ce qui est réel est rationnel et tout ce qui est rationnel est réel»<sup>52</sup>. Parce que ces présupposés rationalistes reconnaissent dans la réalité leur équivalent le plus strict, serait aussi visée la conception positiviste de la science—que Breton définit comme un attachement au donné plutôt qu'au réel, lequel s'avère, quant à lui, plein de latence et de

possible. L'idée de produire des objets surréalistes, de les exposer avec différentes sortes d'objets appartenant à des catégories hétéroclites et de présenter des objets mathématiques non-euclidiens, visait à faire valoir une logique conceptuelle qui en aurait fini avec le positivisme, le rationalisme et la pensée déductive, une logique qui serait inductive et indéfiniment extensive<sup>53</sup>.

Si Breton mentionne les géométries non-euclidiennes ce n'est pas seulement parce qu'elles ont le pouvoir de rompre avec l'édifice cartésien-kantien, comme il le nomme, mais parce que la logique qui s'y trouve impliquée en est une des *multiplicités* qui n'entretient aucun rapport avec une logique de l'unité ou des dichotomies; une logique qui n'est pas structurale, mais ouverte à toutes les connexions, à toutes les relations et à toutes sortes de segmentations<sup>54</sup>. L'intuition de Breton était particulièrement exemplaire: *l'Exposition surréaliste d'objets* consistait bel et bien en une accumulation hétérogène juxtaposant dans une sorte de capharnaüm des objets de culture, des produits industriels, des formations naturelles, des démonstrations mathématiques, des concrétions oniriques, des oeuvres d'art. Elle différenciait les ordres, les inscrivant dans une collection hétéroclite et multiple et, sur fond de désordre, elle instaurait des séries indéfiniment extensibles. Elle créait des multiplicités.

On peut mesurer ici l'importance de *l'Exposition surréaliste d'objets* par opposition aux démarches des avant-gardes artistiques qui recherchaient le contraire, c'est-à-dire présenter leurs oeuvres dans un espace de plus en plus continu, homogène et rationnel<sup>55</sup>. Comme l'a montré d'une manière tout à fait convaincante Yve-Alain Bois, Courbet avait présenté une partie importante de sa production (quarante tableaux!) dans un pavillon installé à la limite de l'Exposition universelle de 1855 pour éviter la distribution trop stochastique des accrochages de l'époque. La chose était d'autant plus significative que, juste à côté des salons réservés à la peinture, se trouvaient les lieux mis à la disposition des produits de l'industrie<sup>56</sup>. Les avant-gardes se seraient ainsi édifiées sur ce fond d'un espace continu où leur historicisation avait partie liée avec la création d'un monde autonome, parfaitement auto-réflexif et, surtout, indépendant de toute confusion avec les fétiches modernes, avec les marchandises. L'entreprise surréaliste aura consisté à inverser le processus: plutôt que de sublimer les objets d'art, dans un espace absolu, utopique, elle aura créé des hétérotopies où des séries co-extensibles se croisent et se démultiplient indéfiniment. Non pas, cependant, pour tirer profit cyniquement du fétichisme de la marchandise, comme certaines pratiques contemporaines le font, mais pour en révéler la structure en le redoublant sur le plan du mythe et du phantasme.

\* Une première version embryonnaire de ce texte a été produite dans le cadre d'un séminaire de doctorat dirigé par Rosalind E. Krauss alors qu'elle enseignait encore à la City University of New York. Une bonne part des recherches que j'ai effectuées à cette occasion ainsi que les modèles conceptuels qui sont ici développés sont largement tributaires des réflexions, à la fois originales et pénétrantes, qu'elle y a exposées. Je ne saurais trop la remercier pour les encouragements qu'elle m'a apportés tant pour la poursuite de ce travail que pour sa publication.

- 1 Michel Foucault, *Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines* (Paris 1966), 9.
- 2 Clement Greenberg, «The New Sculpture», dans *Arrogant Purpose, 1945-1949* (Chicago & London 1986), 139-145.
- 3 Yve-Alain Bois analyse en détail - dans «Kahnweiler's Lesson», dans *Painting as Model* (Cambridge Mass. & London 1990), 65-97—la manière dont les assemblages (tels *Guitare* de 1912) et les papiers collés avec lesquels Picasso expérimentait durant cette période ont constitué une rupture «esthétique» dans l'histoire de la peinture moderne. L'argument de Bois dépasse largement la remarque que je propose sur l'objectivité créée par l'appropriation de matériaux divers dans la sculpture cubiste de l'époque, puisque le changement de paradigme dont il est ici question est celui d'une «sémiotisation» de la peinture et de la sculpture, qui serait opérante dans les pratiques artistiques elles-mêmes. Néanmoins, mon argumentation, qui s'appuie sur une «sémantique de l'objet» (voir plus loin), plutôt que d'être infirmée par les thèses de Bois, s'en trouve fondée plus solidement.  
La partie du texte de Bois à laquelle je me réfère sur la question épineuse de la littéralité greenbergienne se trouve aux pages 75-79 du livre.
- 4 La discussion de toutes ces questions en regard des readymades de Duchamp a été proposée dans le beau texte de Thierry de Duve, «L'art était un nom propre», dans *Au nom de l'art; pour une archéologie de la modernité* (Paris 1989), 9-65.
- 5 Rosalind E. Krauss, «No More Play», dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge Mass. & London 1985), 42-85.
- 6 *Cahiers d'art*, I-II (1936).
- 7 Cette omission presque absolue a été récemment corrigée par l'importante rétrospective de son oeuvre organisée par la Kunsthalle de Berne. Curiger, Bice - Meret Oppenheim, *Defiance in the Face of Freedom*, Kunsthalle, Berne, 9.8.87-10.14.87 (Zurich, Frankfurt, & New York 1989).
- 8 Il existe deux versions de cette photographie; l'une où le cadrage de la partie supérieure du corps de Meret Oppenheim inclut la région pubienne alors que, dans l'autre, cette région a été censurée. Cette opération n'est pas seulement significative d'une certaine conception moderniste de l'art (qui se traduit par une occultation de toute forme de relation entre l'art, les pulsions et les phantasmes), elle comporte aussi une dénégation de la procédure photographique qui était mise en évidence dans la photographie originale de Man Ray. Dans «Photography and Fetish», *October*, XXXIV (Fall 1985), 81-90, Christian Metz a montré de manière convaincante comment le cadrage photographique a partie liée avec la castration et le fétichisme. En cadrant le corps de Meret Oppenheim juste à la hauteur de la portion inférieure du pubis, Man Ray doublait de façon explicite cette opération essentielle à la photographie comme l'a si bien vu Metz. Nous discuterons plus en détail de ces questions dans le chapitre «Structure symbolique».
- 9 L'une des critiques féministes du surréalisme a été articulée de manière assez caractéristique par Mary Ann Caws, «Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Surrealist Art», dans *The Female Body in Western Culture* (Cambridge Mass. & London), 262-287.
- 10 La critique de la position phallogocentrique de Freud en regard du fétichisme et la recherche d'une caractérisation du fétichisme féminin ont été proposées par Naomi Schor, «Female Fetishism: The Case of George Sand», dans *The Female Body in Western Culture* (Cambridge Mass. & London England 1985), 363-372. Cette étude est particulièrement intéressante en ce qu'elle fait l'analyse d'un cas de fétichisme féminin tel qu'imaginé par un auteur féminin.  
Dans *Feminizing the Fetish; Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Ithaca & London 1991), Emily Apter propose une lecture du fétichisme féminin tel que perçu dans la littérature française masculine au tournant du siècle. Ce fétichisme était en même temps occulté comme un penchant féminin naturel pour la collection, caractéristique de la personnalité rêveuse des femmes. L'analyse qu'en propose Apter vise à déconstruire cette occultation et à en détecter les formes spécifiques.
- 11 Au moins deux ouvrages majeurs ont su en dégager toute la signification culturelle et épistémologique dans une optique applicable au surréalisme: 1- Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier 1973); 2- Denis Hollier, *La prise de la Concorde* (Paris 1974).
- 12 William Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, Museum of Modern Art, 2.27.68-6.9.68 (New York 1968), 143.
- 13 Clement Greenberg, «The New Sculpture», 1948. Cet article très important de Greenberg a connu une autre version qui mettait encore davantage l'accent sur l'opticalité de la sculpture que ne le faisait le texte original: *Art and Culture* (Boston 1961), 139-145.
- 14 Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, 316.
- 15 Dans le texte du catalogue, Rubin décrit cette oeuvre de Dali comme si celle-ci avait été montrée lors de l'exposition de 1936. Or le catalogue de la Galerie Ratton n'en fait aucune mention, ni sous la catégorie des objets trouvés, ni sous celle des objets surréalistes proprement dits.
- 16 Suivant la recommandation de Thierry de Duve, le néologisme «objectivité» a été adopté par les traducteurs français de «*Art and Objecthood*» de Michael Fried pour le deuxième terme du titre. *Art Studio*, VI (automne 1987), 11.  
Dans mon Mémoire de Maîtrise présenté au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, en 1990, sous le titre *Le discours critique moderniste et les stratégies de la sculpture; quelques exemples canadiens*, j'ai discuté de cette incapacité constitutive de la critique formaliste à tenir compte de l'objectivité de la sculpture moderne qui résulte de sa perte de monumentalité et de son nomadisme.  
On trouvera également une excellente discussion de cette question dans le texte de Benjamin Buchloh, «Construire (l'histoire de) la sculpture», dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (Paris 1986), 254-274.  
Dans le même catalogue, le texte de Thierry de Duve, «Réponse à la question 'Qu'est-ce que la sculpture moderne?'», 275-291, rapporte un procès en appel qui s'est tenu en octobre 1928 devant la troisième chambre du tribunal des douanes des États-Unis. Le procès eut lieu pour protester contre la décision d'un douanier d'imposer une taxe d'importation sur une oeuvre de Brancusi alors que les oeuvres d'art, contrairement aux autres marchandises, devaient être exemptes de cette taxe. L'objectivité d'une sculpture moderne était ainsi discutée; mais pas par des critiques formalistes, cette fois!
- 17 Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, 144.
- 18 Kirk Varnedoe and Alan Gopnik, *High & Low, Modern Art and Popular Culture*, The Museum of Modern Art (New York 1990).
- 19 Bice Curiger, *Meret Oppenheim, Defiance in the Face of Freedom*.
- 20 Bice Curiger, *Meret Oppenheim, Defiance in the Face of Freedom*, 39.
- 21 Bice Curiger, *Meret Oppenheim, Defiance in the Face of Freedom*.
- 22 Varnedoe and Gopnik, *High and Low, Modern Art and Popular Culture*, 280-283.
- 23 J'ai discuté de cette question et des problèmes qui en découlent en regard de la révision du modernisme dans mon commentaire de l'exposition parue dans *Parachute*, 62 (avril, mai, juin 1991), 47-48.  
En marge de l'exposition, la revue *October* a organisé, en collaboration avec la *DIA Art Foundation*, un colloque sur ce thème à l'automne 1990; les communications qui y ont été prononcées ont été publiées dans *October*, 56 (printemps 1991).
- 24 Roland Barthes avait donné ce titre au texte d'une conférence qu'il avait prononcée en septembre 1964 à la fondation Cini, à Venise, lors d'un colloque sur «L'art et la culture dans la civilisation contemporaine». Le texte de la conférence, «La sémantique de l'objet», a été publié dans *L'aventure sémiologique* (Paris 1985), 249-260.
- 25 Roland Barthes, «La sémantique de l'objet», 259-260.
- 26 Tristan Tzara, «D'un certain Automatisme du Goût», *Le Minotaure*, I-IV (1933), 81-84. Cet article de Tzara est cité par Rosalind Krauss, «Photographie et surréalisme», *Le photographique* (Paris 1990), 119.

- 27 André Breton, «L'objet fantôme», *Le Surréalisme au service de la révolution*, III (1932), 20-22.
- 28 Salvador Dali, «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques», *Le Surréalisme au service de la révolution*, V (1933), 45-48.
- 29 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* (Paris 1967).
- 30 Cette analyse d' *Objet: Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim dans les termes du masochisme et du fétichisme confirme la thèse développée par Rosalind Krauss qui a démontré avec justesse les «Photographic Conditions of Surrealism», *October*, XVI (hiver 1981); ce texte a été reproduit dans Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge Mass. & London 1985), 87-118. La traduction française du titre, «Photographie et surréalisme» (*Le photographique; pour une théorie des écarts* (Paris 1990), 100-124) ne rend malheureusement pas compte de cette thèse essentielle que l'auteure y développe. Dans ce texte, il ne s'agit pas seulement de tenir compte d'une activité particulière parmi l'ensemble des activités des surréalistes, mais de démontrer que les définitions habituelles, notamment celles fournies par Breton et Rubin, sont contradictoires et inconsistantes parce qu'elles s'en tiennent aux pratiques traditionnelles des beaux-arts, à la peinture et à la sculpture, alors que le surréalisme était absorbé par des activités qui dépassaient largement ces seules catégories. Dans l'article de Krauss, la photographie serait déterminante et constitutive du surréalisme.
- Le fétichisme opérerait de façon similaire à la photographie comme saisie d'un événement qui se marque dans l'instant de sa substitution, de sa fixation. Voir à ce propos, Christian Metz, «Photography and Fetish».
- 31 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, «Les éléments romanesques de Masoch», 61-71.
- 32 (a) Outre le contraste étrange entre les nus féminins et les personnages masculins habillés, d'une part, et l'effet de présence et de contemporanéité du tableau, il est intéressant de noter qu'une analyse structurale sommaire permettrait de confirmer cette hypothèse.
- Les deux pieds de Victorine Meurent, le modèle féminin qui se trouve à l'avant plan, peuvent être localisés précisément de chaque côté du centre de l'axe horizontal du tableau. Le pied gauche du modèle semble complètement détaché du corps, la jambe étant recouverte d'un morceau de tissu. L'autre pied est dirigé vers le sexe du modèle masculin, doublement caché par le vêtement et par le pan de sa redingote. La baigneuse à l'arrière plan se trouve, quant à elle, sur un axe vertical qui vient passer par le pied droit du modèle du premier plan. Les deux pieds de Victorine, leur position et leur orientation seraient en quelque sorte renforcés par le doublement du modèle qui se trouve sur l'axe vertical central et inversement. Toute la partie érotique du tableau ne se jouerait pas seulement par le contraste entre les modèles féminins et masculins et par le regard insistant de Victorine vers le spectateur, mais serait aussi articulée par la composition axiale qui semble mettre en scène un discours narratif dont le phallus se situerait quelque part au centre, mais quelque peu décalé, déplacé.
- (b) Bien sûr, cette mise en relation de la construction narrative d'un discours pictural signifiant avec le complexe de castration et sa substitution fétichiste demanderait d'être d'avantage raffinée qu'elle ne l'est ici. Elle nécessiterait qu'on rappelle le rôle déterminant du regard dans la constitution du fétichisme et, surtout, qu'on évalue la pertinence, pour le cas qui nous occupe, de l'analyse «ichnographique» proposée par Johanne Lamoureux dans «Ichnographies», *Trois*, I (automne 1988), 3-39. «Ichnographie» réfère étymologiquement à l'écriture du pied; une bonne part de l'analyse de Lamoureux porte sur la récurrence du fétichisme du pied dans l'art contemporain, de même que dans la littérature et le discours psychanalytique.
- 33 Il est intéressant de noter qu'André Breton était à cette époque particulièrement fasciné par toute cette question du fétichisme et, incidemment, que cette fascination s'est manifestée à propos d'une cuiller. Dans *L'amour fou*, publié en 1937 aux éditions Gallimard, Breton relate la découverte qu'il fit, en la compagnie de Giacometti, d'une cuiller tout à fait particulière. Cette découverte coïncidait avec ses préoccupations pour les objets oniriques qu'il faisait à l'époque. L'idée de réaliser un objet de la sorte lui serait venue d'un fragment de phrase de réveil qui lui était apparue énigmatique, «le cendrier cendrillon», dont il ne comprenait pas véritablement le sens, mais qu'il désirait concrétiser. Cet objet phantasmatique lui paraissait véritablement comme un manque, selon ses propres termes (38). Il aurait alors demandé à Giacometti de créer un cendrier en forme de soulier. Ce que, de toute évidence, celui-ci ne semblait pas trop enthousiaste à réaliser. L'objet trouvé par hasard aux puces, une cuiller dont la partie supérieure du manche se terminait en forme d'escarpin, aurait ainsi comblé ses desseins. Celle-ci avait une structure signifiante spécifique, celle de la mise-en-abîme, puisque la forme d'ensemble de l'objet contenait elle-même son propre double, reproductible à l'infini.
- Cette duplication et cette production linguistique se confirment également dans la suite des associations de signifiants reliés à la cuiller. Plus loin dans son texte, Breton présente une interprétation de la cuiller comme substitut du pénis: pantoufle = cuiller = pénis-moule-parfait-de-ce-pénis; mais aussi l'association signifiante, homophone, de verre et de vair, de même que les associations avec les mots «écureuil» et avec le nom de la soeur de Cendrillon, «Cucendron» (42-44), montrent bien que tout le dispositif associé à l'objet-fétiche fonctionne à la fois sur le plan du signifiant iconique et sur celui du signifiant linguistique. L'objet retrouvé, sous forme de fétiche, est symptomatique de la reconnaissance de l'absence de pénis de la mère, de la peur de castration qui s'en suit, de l'instauration de la loi du Père et celle de l'ordre symbolique dans le langage; à ce point qu'on a du mal à penser que l'histoire de Breton n'a pas été montée de toutes pièces pour démontrer le fonctionnement du modèle fétichiste de Freud.
- La coïncidence entre cet événement et l'enthousiasme enfiévré de Breton dans la recherche d'objets oniriques est confirmée par les notes en *post-scriptum* du texte dont les dates correspondent *grosso modo* à celle de l'exposition de la Galerie Ratton.
- 34 Derrida a développé cette question dans *Glas* (Paris, 1974). Une partie de mon argumentation repose sur la critique qu'en a faite Sarah Kofman dans «Ça cloche», in *Lectures de Derrida* (Paris 1984), 115-151; voir, en particulier, 132-139.
- 35 Gilles Deleuze a commenté cette hypothèse in *Logique du Sens* (Paris 1968), 259-268.
- 36 Marcel Jean, «Arrivée de la belle époque», *Cahiers d'art*, I-II (1936), 60. Cet article de Marcel Jean est sans doute celui qui dégage le mieux les enjeux esthétiques et socio-culturels de la création d'objets surréalistes. La dichotomie entre peinture et sculpture devrait, selon lui, être dépassée à la faveur d'une production d'objets qui auraient une signification symbolique universelle telle que les objets d'usage courants apparaîtraient en fonction de leur caractère phantasmatique. Il rappelait, notamment, la prophétisation de Dali qui anticipait que «La culture de l'objet s'identifiera à la culture du désir»; ce qui veut dire que les objets seront des signes et des signaux pour l'inconscient et, conséquemment, qu'ils apparaîtront comme des simulacres.
- 37 Mélanie Klein, *Selected Writings*, ed. by Juliet Mitchell (New York 1986-1987), 115-145 et 175-200. Voir également, Hanna Segal, *Introduction à l'oeuvre de Mélanie Klein* (Paris 1969), 28-45. Gilles Deleuze a présenté un résumé fort succinct, mais très bien articulé de la théorie des objets partiels de Mélanie Klein, dans *Logique du sens*, 259-268.
- 38 Salvador Dali, «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques», *Le surréalisme au service de la révolution*, V (1933), 45-48.
- 39 Marcel Jean, «Arrivée de la belle époque», 60.
- 40 Gilles Deleuze, *La logique du sens*, 260.
- 41 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 356.
- 42 Gilles Deleuze définit ainsi un art nomade qui a partie liée avec la vision rapprochée, l'espace haptique et le lisse (par opposition au strié) dans «Le lisse et le strié», *Capitalisme et schizophrénie; Mille Plateaux* (Paris 1980), 592-625.
- 43 La vision éclairée constituerait cette métaphore par excellence de la connaissance moderne et occidentale, au moins depuis Descartes.
- 44 Cette remarque résulte d'une citation d'un texte d'Yve-Alain Bois sur lequel nous reviendrons plus en détail un peu plus loin: «Exposition: esthétique de la

- distraktion, espace de démonstration», *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, XXIX (automne 1989), 57-79. La référence pour le texte de Michel Foucault est «La bibliothèque fantastique», repris in *Travail de Flaubert*, essais rassemblés par Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Paris 1983), 107.
- 45 Fait exception à cette norme, le texte remarquable de Haim N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*, University Microfilms International (Ann Arbor, Michigan 1979). L'auteur, cependant, n'en dégage pas toutes les implications qui s'imposent et que nous examinons ici à titre programmatique.
- 46 Evidemment, nous nous référons à l'oeuvre exemplaire de Michel Foucault et au commentaire passionné qu'en a fait Gilles Deleuze dans son *Foucault* (Paris 1986).
- 47 Michel Foucault, «La bibliothèque fantastique», 9-10.
- 48 Rosalind E. Krauss, «Photographie et Surréalisme», 109 (de la traduction française).
- 49 James Clifford a bien vu la diversité des articles publiés dans *Documents* et l'étrange composition de cette revue, dont la mention de l'ethnographie dans le sous-titre manifeste une politique éditoriale inattendue. James Clifford, «On Ethnographic Surrealism», in *The Predicament of Culture; Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge Mass. & London 1988), 107-151.
- 50 Toute l'analyse de l'oeuvre de René Magritte par Michel Foucault (*Ceci n'est pas une pipe* (Paris 1973)) est construite sur cette opposition entre une logique de la représentation et de la ressemblance, d'une part, et celle des similitudes et des simulacres, d'autre part.
- 51 André Breton, «Crise de l'objet», *Cahiers d'art*, I-II (1936), 21-26.
- 52 André Breton, *Crise de l'objet*, 22.
- 53 André Breton, *Crise de l'objet*.
- 54 Sur les multiplicités, voir Gilles Deleuze, *Foucault*, 22 sq., et *Capitalisme et schizophrénie; Mille Plateaux* (Paris 1980), 13-16 et 602-609. La définition suivante devrait permettre d'apprécier la pertinence de ce rapprochement que nous proposons ici: c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet. [...] Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature... (14-15).
- 55 L'utopie rationaliste d'un espace continu a été démontrée avec éloquence par Brian O'Doherty, *Inside the White Cube; The Ideology of the Gallery Space* (Santa Monica & San Francisco 1976).
- 56 Yve-Alain Bois, «Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration», 57-60.