

Le domaine de l'image : la particularité d'Yves Tanguy au surréalisme

NAGAO Takashi

Waseda University, Tokyo

Yves Tanguy (1900-1955) est l'un des peintres représentatif du surréalisme qu'André Breton, leader de ce mouvement, ait le plus respecté [1]. De nombreuses critiques considèrent Tanguy comme la plus pure incarnation du surréalisme. L'une de ces critiques l'a surnommé « le peintre surréaliste par excellence » [2]. Malgré cela, Tanguy ne fait pas nécessairement l'objet de recherches intensives. Dans cet essai, je veux entreprendre l'analyse de la particularité de l'image de Tanguy qui n'ont pas fait l'objet d'étude concrète jusqu'à présent. Ainsi, j'ai pour objectif de présenter un nouveau point de vue au sujet de l'image du surréalisme.

1. Les discours sur Tanguy

Dans les discours courants qui ont été prononcés sur Tanguy jusqu'à maintenant [3], on interprète l'image de Tanguy à travers la Bretagne [4].

Les parents de Tanguy sont bretons. Tanguy a été élevé à Paris mais il visitait régulièrement Locronan, un petit village breton où sa mère demeurait. Les cendres de Tanguy ont été répandues dans la mer de Douarnenez près de Locronan. D'après ces faits, beaucoup de critiques ont associé l'image de Tanguy au climat particulier de la Bretagne aux confins de la France. De plus, la culture celtique y reste fortement ancrée, ainsi on parle souvent de la similarité de l'image de Tanguy avec les légendes celtiques, les menhirs, les dolmens et l'art celtique très abstrait [5].

Robert Lebel a déjà argumenté contre cette tendance [6]. Iwaya Kunio l'a aussi critiquée : « Dans un certain sens, les œuvres de Tanguy montre au mieux le caractère du vingtième siècle. Il n'y aurait aucune difficulté si l'on pouvait les interpréter à l'aide d'un élément climatique ou d'une origine familiale. [...] plutôt [...] il serait plus judicieux de dire que le paysage de Tanguy lié à quelque universalité nous fait imaginer le spectacle de la Bretagne » [7]. Certes, Tanguy adorait la Bretagne, mais le soulignement de ce fait a séparé les œuvres de Tanguy des contextes plus vastes, le surréalisme ou l'art moderne.

Non seulement la Bretagne, mais aussi des critiques ont vu d'innombrables choses dans les œuvres de Tanguy : le mât totémique, les œuvres de Brueghel et de Bosch, les natures mortes des Pays-Bas du dix-septième siècle, les œuvres de Chardin, les machines bizarres du roman de Roussel et la musique de Satie [8], on y lit aussi l'histoire de la naissance du monde [9]. Cependant, ces interprétations ne se bornent qu'au niveau de la métaphore littéraire.

Donc lorsque l'on parle de l'image de Tanguy, pourquoi de nombreux théoriciens étaient-ils continuellement obligés d'évoquer la Bretagne ou les clichés des métaphores littéraires?

L'évolution stylistique de l'image de Tanguy est, dans un sens, incomparablement claire :

a. Yves Tanguy, *Vieil horizon*, 1928b. Yves Tanguy, *Jour de lenteur*, 1937c. Yves Tanguy, *Le palais aux rochers de fenêtres*, 1942d. Yves Tanguy, *Multiplication des arcs*, 1954

fig.1 : L'évolution stylistique de l'image de Tanguy

sa structure fondamentale qui est constituée d'« objets » informes disposés dans un espace infini n'a pas fondamentalement évolué après 1927 jusqu'à ses vieux jours (fig.1). Et en ce qui concerne ses propres œuvres, Tanguy n'a quasiment pas de discours. Il ne faut pas manquer un problème théorique si l'on parle au sujet du surréalisme, mais comme Tanguy n'en a fait aucune mention, on ne sait pas discuter facilement de sa théorie créatrice. Ainsi, si l'on peut dire, il n'y a aucun problème stylistique et théorique sur Tanguy. En outre dans l'image de Tanguy après 1927, bien que la forme du motif (objet informe) change, le motif ne change jamais. Ainsi, il est impossible d'appliquer le moyen iconographique aux œuvres de Tanguy. C'est-à-dire, il est trop difficile de discuter des images de Tanguy avec des moyens orthodoxes. Ce qui est possible pour des critiques, c'est de lier l'image de Tanguy à la Bretagne ou d'énumérer les clichés des métaphores littéraires.

Donc comment doit-on faire pour discuter de l'image de Tanguy sans dépendre de la

Bretagne ou des métaphores littéraires? Dans cet essai, je veux attacher de l'importance à la difficulté elle-même à discuter de l'image de Tanguy. Les discours prononcés sur Tanguy jusqu'à présent, c'est, pour ainsi dire, une tentative d'échange des œuvres de Tanguy avec quelques autres éléments. Au contraire, dans cet essai, je veux les considérer comme l'image qui est *impossible* d'être échangée.

2. L'image du surréalisme

Ensuite je veux résumer les discours sur l'image du surréalisme pour la comparer avec celle de Tanguy.

Le discours formaliste qui évolue de la peinture figurative jusqu'à la peinture abstraite ne sait pas saisir l'image du surréalisme. Par exemple, les images de Dalí sont très trois dimensionnelles, par contre, celles de Mirò sont très planes. Il est impossible de synthétiser ces images comme *un* style au point de vue de la forme. Malgré cela, William Rubin ne pouvait s'empêcher de proposer le schéma : « automatist - abstract » (Mirò, Masson), « academic - illusionist » (Dalí, Magritte) [10]. Cependant ce schéma n'est qu'une variation du « figuratif - abstrait ».

Rosalind Krauss a critiqué ce schéma comme simple « liste ». Elle prétend qu'il faut saisir le surréalisme plutôt d'un point de vue sémiologique [11]. La pratique du surréalisme consiste à changer la réalité en un signe qui diffère d'elle-même. Dans ce sens, on pourrait synthétiser l'image du surréalisme non pas d'un point de vue formel (forme, couleur, ligne) mais d'un aspect sémiologique. Ainsi se caractérise l'argument de Krauss. Dans cet essai, je vais aussi prendre en considération le point de vue sémiologique (pour mieux dire, sémantique) de Krauss, c'est-à-dire, saisir une image comme construction qui se compose de signifiant et de signifié.

L'image du surréalisme refuse généralement de se rendre seulement aux éléments plastiques et matériels : forme, couleur et média. Selon l'argument de Krauss, il s'agit de désigner quelque chose d'autre qu'elle-même en tant que substance matérielle. C'est-à-dire l'image du surréalisme refuse que le signifiant fasse corps avec le signifié. Au contraire l'idéologie de l'art abstrait cherche à l'atteindre, car elle considère un aspect plastique et matériel comme essentiel.

Par exemple, il va sans dire que le signifiant et le signifié sont clairement séparés dans les images de Dalí et Magritte. Elles sont nettement « représentations ». De plus, dans celles de Miró et Masson qui ne sont pas nécessairement des représentations claires, il est très rare d'y manquer des références explicites : « poisson » ou « homme » etc.. Miró a consenti à considérer son image comme une sorte d'« idéogramme » [12], Masson a analysé son dessin automatique comme un procès créant quelques images à partir d'un geste pur [13], autrement dit, c'est un processus séparant le signifié du signifiant. Même Arp, qui avait un fort goût pour l'art abstrait, dit qu'il portait plus d'importance à l'interprétation de l'œuvre (c'est de lui donner un signifié) qu'à l'œuvre dans les années vingt [14].

Or, concrètement quelle sorte de signe est l'image du surréalisme? Sur ce point, on peut alléguer l'argument de Roger Caillois qui était l'une des critiques la plus importante du surréalisme. Aussi Caillois saisissait le surréalisme d'un point de vue sémiologique.

« Sur les deux plans de l'expression verbale et figurée, il accorde en effet une prépondérance absolue à l'image. [...] Dans les deux cas, l'image et rien que l'image, ou l'image d'abord ; et qui, poétique ou visuelle, cherche à surprendre, à interroger. En un mot, une image qui est signe sans signification assurée ou perceptible ou univoque. » [15]

Selon Caillois, le signe du surréalisme n'est pas celui d'un sens général dont la valeur consiste à la transmission explicite des informations. Par contre, la valeur du signe surréaliste consiste en fait qu'il n'a jamais signification assurée ou perceptible ou univoque.

« La donnée privilégiée n'est pas signe parce qu'elle véhicule un message. Elle fut promue signe parce que, privée naturellement ou accidentellement ou essorée délibérément de toute signification concevable, elle semble continuer d'en exiger une et par conséquent se trouve apte à devenir le support d'une rêverie infinie. » [16]

En bref, le signe surréaliste n'a pas de signification assurée, mais au contraire il est possible d'en tirer diverses significations. Caillois l'appelle image « infinie » ou « nulle » [17]. Et c'est sur ce point que Caillois critique le surréalisme. Pour Caillois, un penseur classique, l'énigme et le mystère doivent être élucidés. Il doit y avoir une solution pour eux. Donc Caillois critique comme négligence intellectuelle l'attitude du surréalisme qui crée l'énigme sans solution, le signe sans signification assurée.

D'autre part, les discours récents concernant le surréalisme ont tendance à saisir plutôt positivement l'aspect que Caillois critique. Selon Suzuki Masao, par exemple, l'attitude d'André Breton à l'énigme est de « mettre un signe inconnu et séduisant dans un autre contexte, en gardant sa *charge* comme énigme, et d'observer ce qui y fonctionne ». Il est « ni de laisser l'énigme intacte, ni de l'interpréter dans son propre contexte, mais de la faire travailler et fonctionner » [18]. Pour Caillois, il s'agit de l'énigme avec solution. Pour Breton, cependant, il s'agit de l'état d'énigme seule.

Autrement dit, la réflexion de Caillois ne dévie pas trop du contexte des recherches récentes concernant le surréalisme. Si l'on obéit à Suzuki, l'énigme du surréalisme ne doit pas être rendue à la seule solution mais doit perdurer. L'image du surréalisme devient signe sans signification assurée puisqu'elle se dirige vers cette énigme. La critique de Caillois a pour cause la différence de position idéologique avec le surréalisme.

On peut trouver les mêmes tendances dans le domaine de l'histoire de l'art. Françoise Levailant remarque une lutte entre « lisibilité » et « illisibilité » dans l'image d'André Masson et elle dit « trouvons un nouveau mot » pour désigner « ce *réseau du sens* infiniment subtil » qui existe chez Masson [19]. Miyashita Makoto dit que les œuvres de Paul Klee et de Max Ernst sont capables de produire d'innombrables interprétations aux spectateurs, et qu'à l'aide de ces interprétations elles peuvent devenir de plus en plus riches [20]. Ces opinions sont aussi ce qui regarde positivement l'image comme signe sans signification assurée.

Conformément aux discussions ci-dessus, dans cet essai, on considère provisoirement l'image visuelle du surréalisme comme suit : l'image visuelle du surréalisme, comme Rosalind Krauss a prétendu, peut être saisi d'un point de vue sémiologique non pas formel. Et selon Roger Caillois, elle est le « signe sans signification assurée ou perceptible ou univoque ». Pour

la commodité, on l'appelle « image obscure ». D'une part, l'« image obscure » crée infiniment des interprétations, mais d'autre part, elle ne se rend jamais à la seule solution. On appelle ce caractère « structure infinie ».

3. L'image de Tanguy

Si l'on compare l'image de Tanguy avec celles des autres surréalistes aux points de vue de l'« image obscure » et de la « structure infinie », qu'est-ce qu'on peut reconnaître?

3-1. L'image comme signe sans référence explicite

D'abord, il y a quelques différences dans les mécanismes où une image devient « image obscure ».

L'image visuelle du surréalisme devient « image obscure » par un *écart* parmi chaque signe. On va l'expliquer par l'un des principes les plus fondamentaux du surréalisme : le « dépaysement ».

Comme une méthode ou un principe créateur, le dépaysement consiste à séparer un objet de son propre contexte et à le remettre dans un autre contexte. D'après la célèbre phrase de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », Max Ernst formule le dépaysement et le montre comme l'important procédé du surréalisme [21]. Malgré qu'il s'agisse de « l'œuvre plastique », Ernst allègue l'expression « verbale ». Par conséquent, ce n'est pas l'aspect formel de l'image qui est en cause, mais l'aspect sémiologique qui est commune entre l'expression verbale et plastique. Il y existe une cohérence sémiologique.

Le dépaysement comme un principe de signe pourrait comprendre presque toute l'image visuelle du surréalisme. Les plus typiques sont les collages d'Ernst et les œuvres de Dali et de Magritte. On peut considérer aussi comme dépaysement les objets surréalistes séparés de leur propre contexte et la photographie qui découpe la réalité [22]. Dans le cas des œuvres de Miró et Masson, quelques références explicites de signes y disparaissent très rarement. Dans ce sens, elles ne dévient pas du principe de dépaysement. Ou l'on peut les saisir d'un autre point de vue : Il y a quelques discussions qui les considère comme une sorte d'« écriture » [23]. Dans ces images, les expressions verbales (lettres) et plastique (lignes, couleurs, formes) se confondent mutuellement. C'est-à-dire, différentes sortes de signes s'y rencontrent et des *écarts* surgissent de leur frontière vague. Il est capable de saisir le flottage et la décalcomanie d'Ernst du même point de vue. Là, surgissent des *écarts* entre des signes comme empreinte matérielle et des signes qui y apparaissent comme, par exemple, un « oiseau » et une « forêt ».

Par contre, la particularité de l'image de Tanguy consiste en l'impossibilité du dépaysement [24]. Ses œuvres après 1928, après que les objets informes ont complètement remplacé les autres motifs, ne se conforment pas au principe du dépaysement (il y a naturellement quelques exceptions : il apparaît souvent des yeux ou des bouches d'un homme dans ses dessins). Autrement dit, le dépaysement est en principe impossible dans l'image de Tanguy. Car, concernant tous les éléments dans l'image de Tanguy, on ne peut jamais répondre à la question « qu'est-ce que c'est ? » [25].

Ernst a expliqué le dépaysement comme « la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant ». Et pour que ces « deux réalités » soient reconnues « distantes », il faut que ce qu'elles représentent soient évidentes. Alors chaque signe est explicite, par conséquent, il devient possible de reconnaître des *écarts* qui surgissent entre des signes. L'image totale devient « image obscure ».

Au contraire, chaque élément dans l'image de Tanguy n' a aucune référence explicite. L'image que Tanguy peint ne désigne pas de paysages réels. Les objets informes placés là ne sont pas de choses réelles. Même s'ils ressemblent aux choses réelles, ils ne correspondent à rien. Ces objets apparaissent comme des cailloux à la plage, des amibes, des os ou des machines, ils paraissent tantôt moelleux ou tantôt solides. Ainsi on peut les décrire de n'importe quel point, cependant, on ne peut jamais vérifier s'ils sont, par exemple, moelleux ou solides. Parce qu'ils ne sont qu'image [26].

Ainsi l'image de Tanguy ne devient pas « image obscure » par le principe du dépaysement, l'effet des *écarts* parmi les signes, comme les autres images du surréalisme. D'une part, les signes qui constituent l'image de Tanguy ne produisent pas d'*écarts* entre eux, car ils manquent définitivement de référence explicite, d'autre part, il indique que ces signes sont déjà « signe » sans signification assurée. L'image visuelle du surréalisme se constitue « image obscure » en totalité de chaque signe. Par contre, l'image de Tanguy est déjà « image obscure ». C'est la première particularité de l'image de Tanguy.

3-2. L'image qui neutralise l'interprétation



fig.2 : L'image de la décalcomanie
Óscar Domínguez, *Sans titre*,
1936

L'autre particularité de l'image de Tanguy se trouve dans sa « structure infinie ». Chaque signe qui constitue l'image de Tanguy n'a aucune référence explicite. Si l'on cherche une telle image sauf celle de Tanguy, on trouverait l'image de la décalcomanie (fig.2).

La décalcomanie est une technique surréaliste : de mettre un papier peint sur un autre, puis de le dépouiller, l'image abstraite y apparaît. Cette image n'a aucun élément dénotable, mais elle n'est pas soi-disant « art abstrait ». Comme André Breton l'a décrite en tant qu'une « fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs » [27], en surréalisme la décalcomanie est ce qui fait regarder différentes images aux spectateurs.

L'image de la décalcomanie ne correspond jamais à des choses réelles. Et ce sont les spectateurs qui y regardent diverses images. Ces deux points sont communs à l'image de Tanguy. Il est, cependant, impossible de les considérer comme toutes pareilles. L'image de la décalcomanie n'a pas de signifié fixé. Par contre, celle de Tanguy est une « représentation » parfaite. Autrement dit, Tanguy peint des objets nettement ombrés dans un espace à trois dimensions, il peint pour ainsi dire une *vision*. Sur ce point, l'image de Tanguy a sûrement un signifié fixé. Dans ce sens, l'image de la décalcomanie diffère définitivement de celle de Tanguy en état de signe.

Et cette différence décide de la « structure infinie » des deux images. Tant que l'image de la décalcomanie dépend de l'effet de hasard, elle ne suppose jamais de signifiés déterminés. Si l'on peut dire, elle n'est qu'empreinte matérielle en tant qu'elle-même. C'est pour cette raison qu'on la considère comme la « fenêtre » où il y apparaît des images infinies. Puisqu'il n'y a aucun signifié déterminé dès l'origine, il est possible d'interpréter l'image de la décalcomanie infiniment et de considérer chaque interprétation aussi pertinente.

Dans son niveau matériel, l'image de Tanguy est aussi empreinte des pinceaux ou masse des couleurs. Il y a, cependant, un autre niveau ici. C'est le niveau d'*illusion* qui se produit d'une description minutieuse et d'une élimination du niveau matériel à l'extrême. Au contraire de l'image de la décalcomanie qui n'a essentiellement que la couche matérielle comme empreinte, l'image de Tanguy est une vision avec l'illusion à trois dimensions plus qu'empreinte matérielle. Dans ce sens, en différant de l'image de la décalcomanie, celle de Tanguy a quelque signifié.

Mais, je répète que l'image de Tanguy n'a jamais de références explicites. C'est-à-dire, malgré qu'il y ait sûrement le signifié fixé, il est absolument impossible de le nommer. À cause de l'obscurité de l'image, le spectateur peut y lire différentes interprétations. Comme on a déjà constaté ci-dessus, de nombreuses interprétations ont été données sur l'image de Tanguy jusqu'à maintenant. C'est, pourtant, bien pour la même raison que ces interprétations ne peuvent jamais atteindre le signifié essentiel de l'image. Dans le cas de l'image de la décalcomanie, il n'existe pas de signifié fixé, donc toutes les interprétations sont pertinentes. Au contraire, dans le cas de l'image de Tanguy, à moins qu'on ne puisse dénoter ou nommer les objets informes, des interprétations resteraient non-sens, l'acte de l'interprétation serait finalement neutralisé. Il est impossible de nommer l'image de Tanguy, mais, à la fois, elle est d'une vision tellement claire qu'on ne peut pas l'identifier, par exemple, avec la plage bretonne abstraite.

La neutralisation des interprétations, c'est une deuxième particularité de l'image de Tanguy. L'image surréaliste à la « structure infinie », elle pend toujours entre la lisibilité et l'illisibilité mais elle ne refuse pas nécessairement l'interprétation. Selon Levillant et Miyashita, on peut dire qu'elle produit plutôt sans cesse des interprétations. L'image de Tanguy les attire toujours aussi, mais pour la raison qu'il n'y a aucune référence explicite et qu'elle est une représentation parfaite, pour autant, il existe sûrement quelque signifié, son image neutralise finalement des interprétations malgré la « structure infinie ». De là surgit la difficulté de parler de Tanguy.

3-3. Au cœur même du concret

Jusqu'ici, on a remarqué la particularité de l'image de Tanguy en comparant l'image du surréalisme avec celle de Tanguy. Enfin comment peut-on placer l'image de Tanguy en surréalisme?

L'image de Tanguy est « image obscure » dont chaque élément n'ont jamais de références explicites, et elle neutralise les interprétations des spectateurs. Autrement dit, elle s'échappe exhaustivement des mots. Cela semble un peu bizarre car l'image visuelle du surréalisme conserve toujours quelques liens des mots.

La pratique plastique du surréalisme détenait une relation intime avec des mots : les « collages romans » d'Ernst, des lettres et des écritures dans les œuvres de Masson et de Miró, une relation compliquée entre des images et des mots chez Magritte, les images de Dalí accompagnées par quelques textes, les objets surréalistes qui fonctionnent au moyen des récits du désir. Le principe du dépaysement a été formulé de la phrase de Lautréamont. Selon Levaillant et Miyashita, l'acte de l'interprétation, c'est-à-dire d'échanger l'image contre des mots, est indispensable à la création des œuvres surréalistes.

Par contre, l'image de Tanguy refuse l'invasion des mots dans son propre domaine. Ce n'est que le titre qui existe sur sa frontière [28]. Finalement il reste seulement l'image dans le domaine de Tanguy. Si l'on avance la réflexion sur Tanguy, elle arrive à ce domaine de l'image. Rappelons encore une fois la phrase de Caillois : il y a « l'image et rien que l'image, ou l'image d'abord ».

Cette phrase a l'air suggestive pour la question sur la position de Tanguy en surréalisme. Et une réponse possible se trouve dans la phrase suivante d'André Breton :

«... des formations d'un caractère tout nouveau, sans aucun équivalent immédiat dans la nature et qui, il faut bien le dire, n'ont donné lieu jusqu'à ce jour à aucune interprétation valable. Et d'abord coupons court à toute équivoque en précisant que nous sommes avec elles non pas dans l'abstrait mais *au cœur* même du concret. » [29]

Le domaine de Tanguy se trouve « *au cœur* même du concret » [30]. Que veut-il dire par « concret »? Suzuki Masao l'utilise comme un mot clé pour synthétiser la peinture surréaliste [31]. Selon lui, ce mot se place à côté de l'adjectif « objectif » pour Breton dans les années trente, en outre il est employé comme « l'irrationalité concrète » chez Dalí ou « l'art concret » chez Arp. Suzuki le considère comme « ce qui est impossible d'être nommé » ou « quelque chose qui ne sait jamais acquérir d'identité stable ».

Si l'on interprète ce mot dans le contexte de cet essai, ce qui est concret, c'est l'image, ce qui est impossible à remplacer par autre chose que l'image elle-même. C'est ce qu'il est impossible d'échanger contre des mots, malgré qu'il soit clairement le même. C'est ce qui ne reste jamais au niveau matériel malgré qu'il soit impossible de le rendre à quelque concept. Et c'est « *au cœur* même du concret » qu'existe l'image de Tanguy.

Reconsidérons l'image du surréalisme de ce point de vue. Peut-on penser que c'est bien ce qui est concret, dans le principe du dépaysement, qui surgit à partir des *écarts* parmi les signes? Les signes perdent leurs significations assurrées, perceptibles ou univoques, autrement dit, ces signes perdent leurs noms et leurs identités. À ce moment, l'image totale apparaît pour les spectateurs comme ce qui est impossible d'être échangé contre des mots. D'innombrables interprétations surgissant des *écarts* parmi les signes restent en effet dans l'état de possibilité pour les spectateurs. Cette possibilité (ou impossibilité), c'est ce qui est concret.

L'image du surréalisme devient ce qui est concret par l'intermédiaire des mots. Par contre, l'image de Tanguy n'en a pas besoin (« ... sans aucun équivalent immédiat dans la nature et qui, il faut bien le dire, n'ont donné lieu jusqu'à ce jour à aucune interprétation valable »), il est déjà ce qui est concret, c'est pourquoi il est situé « *au cœur* même du concret ». Donc serait-ce possible de le considérer comme une forme extrême de l'image visuelle du surréalisme? La

raison d'une grande admiration de Breton pour Tanguy, ce n'est pas seulement sa fidélité à Breton mais le fait que Breton lui a reconnu le « cœur » du surréalisme.

De plus, si l'on place l'image de Tanguy à l'extrémité du surréalisme, il met une direction qui dirige le surréalisme clairement. L'image de Tanguy n'est qu'une image irréductible. C'est-à-dire, ce qui est « concret » vise l'image [32]. C'est ce domaine de « concret » : domaine de l'image qui se manifeste à travers la réflexion sur Tanguy.

La conclusion

Dans cet essai, on a considéré provisoirement l'image visuelle du surréalisme comme « image obscure » (l'image comme le signe sans signification assurée, perceptible ou univoque) avec « structure infinie » (le mécanisme qui fait surgir des interprétations infinies aux spectateurs, mais ils n'atteignent jamais la seule solution). La particularité de l'image de Tanguy se clarifie de ce point de vue.

L'image visuelle du surréalisme devient « image obscure » en totalité par *écarts* parmi chaque signe. Dans ce cas, les références de chaque signe doivent contrairement être évidentes. Sinon, les écarts parmi les signes ne peuvent pas être reconnus. Par contre, les signes qui constituent l'image de Tanguy manquent définitivement de références explicites. Autrement dit, l'image de Tanguy est déjà « image obscure ». C'est sa première particularité.

De plus, malgré que l'image de Tanguy n'ait aucune référence explicite, elle est une représentation parfaite avec une illusion à trois dimensions et elle a sûrement quelques signifiés fixés. A cause de ce fait, si les spectateurs y lisent n'importe quelle interprétation, elle n'atteint jamais le signifié essentiel et finit par être neutralisée. C'est la deuxième particularité de l'image de Tanguy.

Il semble que l'image de Tanguy essayant résolument d'échapper aux mots soit exceptionnelle en surréalisme, mais Breton l'a située « *au cœur* même du concret ». Donc, il serait possible de considérer l'image de Tanguy, que les discours concernant le surréalisme n'avaient pas saisi jusqu'à maintenant, comme une forme extrême de l'image visuelle du surréalisme.

Pour finir, ne serait-il pas possible de revoir le surréalisme de ce domaine concret : domaine de l'image? En particulier, il semble que la recherche récente concernant le surréalisme met de l'importance à la lisibilité ou à la possibilité de la signification. Il faudrait aussi, cependant, affronter ce qui n'est pas lisible.

Abréviations

Breton (1965) : André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965.

Rétrospective (1982) : *Yves Tanguy, Rétrospective 1925-1955* (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, 1982.

View (1942) : *View*, vol.2, no.2 (Special number : "Tanguy-Tchelitchew"), New York, May 1942 (sans pagination).

Notes

- [1] La seule monographie de Breton est dédiée à Tanguy : André Breton, *Yves Tanguy*, Pierre Matisse, New York, 1946.
- [2] José Pierre, « Le peintre surréaliste par excellence », *Rétrospective* (1982), pp.43-61.
- [3] Les dernières monographies sur Tanguy : Karin von Maur (ed.), *Yves Tanguy and Surrealism*, Hatje Cantz Publishers, 2001 ; René Le Bihan, Renée Mabin, Martica Sawin, *Yves Tanguy*, Palantines Quimper-France, 2001 ; André Cariou (ed.), *Yves Tanguy : L'univers surréaliste*, Somogy, 2007.
- [4] 巖谷國士「イヴ・タンギーの「歴史」」『シュルレアリストたち 眼と不可思議』, 青土社, 1986, pp.47-70. (Iwaya Kunio, « L'histoire d'Yves Tanguy », *Les surréalistes : L'œil et la merveille*, Seido-sya, 1986, pp.47-70.)
- [5] Par exemple : Susan Nessen, « Yves Tanguy's Otherworld, Reflections on a Celtic Past and a Surrealist Sensibility », *Arts Magazine*, vol.62, no.5, January 1988, pp.22-29 ; Geneviève Morgane-Tanguy, *Yves Tanguy, druide surréaliste*, Fernand Lanore, 1995.
- [6] Robert Lebel, « La morphologie conjuratoire de Tanguy », *Rétrospective* (1982), pp.31-38.
- [7] Iwaya Kunio, op.cit., p.52.
- [8] *Rétrospective* (1982), passim.
- [9] Marcel Brion, *Art fantastique*, Albin Michel, 1961, pp.171-190.
- [10] William Rubin, « Toward a Critical Framework », *Artforum*, vol.5, no.1, September 1966, pp.36-55. D'ailleurs Rubin dit que la poésie de l'image de Tanguy diffère de ces deux cours : William Rubin, *Dada, Surrealism, and their Heritage* (exh.cat.), the Museum of Modern Art, 1968, p.102. Il y a un point de vue qui situe l'image de Tanguy, avec celle d'Ernst, comme une « synthèse » de ces deux cours : David Sylvester, « Yves Tanguy », *Art News and Review*, vol.2, no.9, London, 3 June 1950, pp.5-6, réimprimé dans ; *Rétrospective* (1982), p.226 ; John Ashbery, « Tanguy : Geometer of Dreams », *Yves Tanguy* (exh.cat.), Acquavella Galleries, 1974 (sans pagination) ; Simon Wilson, *Surrealist Painting*, Phaidon Press, 1994.
- [11] Rosalind Krauss, « The Photographic Conditions of Surrealism », *October*, no.19, Winter 1981, pp.3-34, réimprimé dans ; *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, 1985.
- [12] Joan Miró, Georges Raillard, *Ceci est la couleur des mes rêves*, Seuil, 1977, p.72.
- [13] André Masson, *Le rebelle du suréalisme. Écrits*, Hermann, 1976, p.37.
- [14] Jean Arp, « Looking », James Thrall Soby (ed.), *Arp* (exh.cat.), the Museum of Modern Art, New York, 1958, p.14.
- [15] Roger Caillois, « L'univers des signes », *XX^e siècle*, vol.36, no.42, juin 1974 (sans pagination), réimprimé dans ; *Obliques précédé de Images, images...*, Stock, 1975.
- [16] *Ibid.*
- [17] Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965, p.45.
- [18] 鈴木雅雄「「ギヴ・ミー・ユア・ブック」——ブルトンとホピ・インディアンとの出会いに関する覚書」, 鈴木雅雄, 真島一郎編『文化解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代』, 人文書院, 2000, pp.298-299. (Suzuki Masao, « Give Me Your Book : Notes sur la rencontre de Breton avec les indiens Hopi », Suzuki Masao, Majima Ichiro (eds.), *Décomposer la culture par l'imagination : le surréalisme et la pensée anthropologique*, Jinbun-syoin, 2000, pp.298-299.)
- [19] Françoise Levailant, « Lisibilité vs illisibilité : Dessins d'André Masson au début des années 20 », *L'art, effacement et surgissement des figures. Hommage à Marc Le Bot*, Publication de la Sorbonne, 1991, pp.87-106.
- [20] 宮下誠「たくらみとしての絵画——受容美学的観点から見たクレー作品に於ける具象的形象の機能——」, 「マックス・エルンストと受容美学」『逸脱する絵画』, 法律文化社, 2002, pp.194-208, 288-300. (Miyashita Makoto, « La peinture comme conjuration : une fonction de la forme figurative dans les œuvres de Klee d'un point de vue de l'esthétique de la réception », « Max Ernst et l'esthétique

- de la réception », *La peinture déviant*, Houritsu-bunka-sya, 2002, pp.194-208, 288-300.)
- [21] Max Ernst, « Comment on force l'inspiration », *Le surréalisme au service de la révolution*, no.6, le 15 mai 1933, p.43.
- [22] Rosalind Krauss, *op.cit.* (n.11).
- [23] Ead., « Magnetic Fields ; the Structure », Rosalind Krauss, Margit Rowell (eds.), *Joan Miró ; Magnetic Fields* (exh.cat.), Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972, pp.11-38.
- [24] Caillois dit, concernant l'image de Tanguy, « elle dépayse seulement ». Mais il ne parlerait probablement que d'un effet sensoriel du dépaysement : Roger Caillois, *op.cit.* (n.15).
- [25] Quelques critiques remarquent que l'image de Tanguy échappe au symbolisme conventionnel du fait qu'elle n'a aucun élément réel : James J. Sweeney, « Iconographer of Melancoly », *View* (1942) ; Margaret Breuning, « Surrealist Disillusion of Yves Tanguy », *Art Digest*, vol.19, New York, 15 May 1945, p.9 ; Robert Lebel, « La morphologie conjuratoire de Tanguy », *Rétrospective* (1982), p.34.
- [26] Il y a quelques remarques sur l'absence d'une juxtaposition surréaliste dans l'image de Tanguy : Margaret Breuning, *op.cit.* (n.25) ; Nicolas Calas, « Magic Icons », *Horizon*, no.83, London, November 1946, p.311.
- [27] André Breton, « D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir) », *Minotaure*, no.8, Paris, juin 1936, p.18, réimprimé dans ; Breton (1965), pp.128-129.
- [28] Il est impossible de mentionner le problème de titre pour des raisons de longueur de cet essai. D'ailleurs, l'effet de répétition dans l'image de Tanguy fait fonction de neutralisation des interprétations. Je veux traiter de ces problèmes lors d'une autre occasion.
- [29] André Breton, trad. Rionel Abel, « What Tanguy Veils and Reveals », *View* (1942) réimprimé dans ; Breton (1965), p.179.
- [30] Le mot « concrète » apparaît dans une préface de la première exposition de Tanguy : André Breton, « Yves Tanguy », préface du catalogue de l'exposition, *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*, Galerie Surréaliste, 27 mai-15 juin 1927 réimprimé dans ; Breton (1965), p.44.
- [31] 鈴木雅雄「訳者あとがき——シュルレアリスムにとってサルバドール・ダリとは誰か」, サルバドール・ダリ著, 鈴木雅雄訳『ミレー《晩鐘》の悲劇的神話 「パラノイア的=批判的」解釈』, 人文書院, 2002, pp.260-262. (Suzuki Masao, « Postface par traducteur : Qui est Salvador Dalí pour le surréalisme », Salvador Dalí, trad. Suzuki Masao, *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet : Interprétation « paranoïaque-critique »*, Jinbun-syoin, 2002, pp.260-262.)
- [32] Ici, on pourrait confronter l'argument concernant « informe » par Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss avec ce qui est concret : Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Formless : A User's Guide*, Zone Books, 1997. Tous les deux sont ininterprétables, l'informe reste au niveau matériel, ce qui est concret se sublime à l'image.