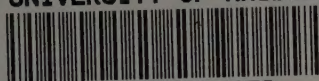


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001030365970



Cette exposition a bénéficié du soutien
de la Société des Amis
du Musée national d'art moderne.
Elle est présentée au Centre Georges Pompidou
du 25 avril au 26 août 1991.

Photo de couverture

«Et il signa...»

*Essai de simulation de délire
cinématographique, 1935*

scénario d'André Breton et
Paul Eluard, réalisation de Man Ray

Collection particulière

©ADAGP, Paris 1991

Dos de couverture:

Masque cérémoniel en tapa

(Nouvelle-Bretagne)

fibre végétale peinte

76 × 45 cm

Musée de l'Homme,

Laboratoire d'ethnologie, Paris

© Éditions du Centre Pompidou, Paris 1991

N° d'éditeur: 773

ISBN: 2-85850-567-5

Dépôt légal initial: avril 1991

Réimpression: novembre 1991

Musée national d'art moderne
 Centre Georges Pompidou

Auquel Breton

La beauté convulsive

Exposition

Commissaire général
Dominique Bozo

Commissaires
Agnès Angliviel de la Beaumelle
Isabelle Monod-Fontaine

assistées de Claire Blanchon

avec la collaboration de Claude Laugier
et Claude Schweisguth

Secrétariat
Réjane Laplanche
Joëlle Lavoine
Geneviève Poisson

Architecte de l'exposition
Lorenzo Piqueras
assisté d'Emmanuelle Delaby

Architecte du département
Bâtiment et Sécurité
Katia Lafitte

Régisseur principal des œuvres
Annie Boucher
Régisseur de l'exposition
Jean-Claude Boulet

Contrôle et restauration des œuvres
Maria Bohusz
Lucia Daniel
Jacques Hourrière
Astrid Lorenzen
Chantal Quirot
Claude Wrobel

Coordination de l'audiovisuel
Martine Debard

Scénographie de l'atelier d'André Breton
Monique Maregiano

Moyens techniques
Service audiovisuel du Centre Georges
Pompidou
Montage audiovisuel : Patrick Arnold
Moyens techniques : Harout Bezdjian

Installation des œuvres
Gérard Herbaut et les ateliers du MNAM

Installation des vitrines
Robert Groborne

Signalétique
Bernard Lévêque

Catalogue

Conception et rédaction
Agnès Angliviel de la Beaumelle
Isabelle Monod-Fontaine
Claude Schweisguth

*Recherches documentaires
et iconographiques*
Claude Laugier, Claude Schweisguth
avec la participation de Nathalie Leleu
et Camille Morineau

Secrétariat de rédaction
Martine Reyss
assistée de Nathalie Leleu
et Claire Blanchon

Secrétariat
Réjane Laplanche
Geneviève Poisson

Fabrication
Jacky Pouplard

Photographes
Jacques Faujour
Adam Rzepka

Conception graphique
Hans Jürg Hunziker
assisté de Sabine Meynard

Service des expositions
Martine Silie

Communication
Anne-Marie Ducroux
Chantal Le Montagner
Nicole Karoubi

Programmation cinéma
Jean-Michel Bouhours

Programmation conférences et colloques
Jean-Michel Foray

L'affichage a été réalisé avec la collaboration
de France Rail et Metrobus.

Les commissaires de l'exposition
tiennent à remercier chaleureusement
toutes celles et ceux qui figurent sur cette liste
pour leur compétence, leur patience
et la qualité du travail mené en commun.

Sommaire

8	Préface		
	Introductions		
11	Julien Gracq		
16	José Pierre <i>Le parcours esthétique d'André Breton : une quête permanente de la révélation</i>		
32	Marguerite Bonnet <i>Le regard et l'écriture</i>		
	L'atelier		
48	Agnès de la Beaumelle <i>Le grand atelier</i>		
64	Isabelle Monod-Fontaine <i>Le tour des objets</i>		
69	Documents photographiques		
	Les premiers engagements		
85	Chronologie 1896-1923		
	<i>Dossiers :</i> Isabelle Monod-Fontaine <i>Breton et Derain</i> Paule Thévenin <i>Les énigmes du «Cerveau de l'enfant»</i> Maria Luisa Borràs <i>Breton et Picabia : une amitié difficile</i> François Chapon <i>«Une série de malentendus acceptables...»</i>		
121	Œuvres		
	Le Surréalisme et la peinture		
	La crise de l'objet		
169	Chronologie 1924-1939		
	<i>Dossiers :</i> Margit Rowell <i>André Breton et Joan Miró</i> David Sylvester <i>La grande icône surréaliste</i> Karin von Maur <i>Breton et Dali, à la lumière d'une correspondance inédite</i> Marie-Laure Bernadac <i>André Breton et Pablo Picasso : «tout le sang du possible vers le cœur»</i> Jean Suquet <i>«Phare de la Mariée»</i> Philippe Bernier <i>Le voyage à Prague</i> Jean-Michel Goutier <i>D'un rêve à l'autre</i> Marguerite Bonnet <i>André Breton au Mexique : rencontre avec Léon Trotsky</i>		
249	Œuvres		
	New York		
345	Chronologie 1940-1945		
	<i>Dossiers :</i> Romy Golan <i>Mise en suspens de l'incrédulité Breton et le mythe des Grands Transparents</i> René Alleau <i>Le mystérieux Livre d'Heures du rêve d'Elisa</i> José Pierre <i>Arshile Gorky : «Le Foie est la crête du coq»</i>		
369	Œuvres		
	Quelles nouvelles perspectives pour le surréalisme ?		
393	Chronologie 1946-1966		
	<i>Dossiers :</i> Jean Schuster <i>1946-1966, les années maudites</i> Jean-Michel Goutier <i>Au regard d'Uli</i>		
433	Œuvres		
481	Liste des œuvres		
501	Bibliographie		

Remerciements

Nos remerciements s'adressent bien sûr en tout premier lieu à Elisa Breton et à Aube Elléouët, sans qui le projet, longuement mûri, de cette exposition n'aurait pu se concrétiser. Que leur générosité, leur disponibilité, la bienveillante attention et l'aide considérable apportée à tous les stades de préparation de l'exposition soient ici très chaleureusement saluées.

Un comité scientifique composé de spécialistes éminents de l'œuvre d'André Breton nous a accompagnées dans ce projet : ni Marguerite Bonnet, ni José Pierre, ni Jean-Michel Goutier n'ont ménagé leur temps et leurs conseils. Ils nous ont aidées notamment dans la préparation du catalogue et nous leur en sommes particulièrement reconnaissantes. A Jean-Michel Goutier, notre gratitude encore pour son amicale et hebdomadaire disponibilité et sa patience devant nos innombrables questions.

Notre reconnaissance va aussi tout particulièrement à Sylvie et Marc Sator, qui ont généreusement accueilli et encouragé notre projet et nous ont libéralement ouvert leurs archives, ainsi qu'à François Chapon, directeur de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, dont le fonds a été bien souvent mis à contribution pour nos recherches, et qui a accueilli l'équipe de l'exposition avec son habituelle générosité.

Nous tenons à remercier ici également tous ceux qui nous ont aidées dans nos recherches ou accueillies avec bienveillance :

Pierre Alechinsky, Jean Alvarez de Toledo, Michel Apelmüller, Marie-Claire Anthonioz, John Armbruster, Jean Aubert, Enrico Baj, Timothy Baum, Denise Bellon, Helena H. Benitez, Jean Benoît, Robert H. Bergman, Marie-Laure Bernadac, Georges Bernier, Ernst Beyeler, René Bianco, Bernard Blistène, Denise Boiffard, M. Bomsel, M. Bonnot, Georges Boudar, Roger Boulay, Gilberte Brassai, Gregory Browner, Françoise Cachin, Jorge Camacho, Agustin Cardenas, Helmut Carpenter, Philippe Cazeau, Jacqueline Chénieux-Gendron, Centre international de recherches sur l'Anarchisme, Bernard Ceysson, Max Clarac-Sérour, Judith Cousins, Marjorie Delpech, Robert Descharnes, Paul Destribats, Marie-Pascale Deszerots, Dominique Doumenc, Teeny Duchamp, Bernard Dufour, Jo Dupin, Enrico Donati, Claude Duthuit, René Duvillier, Gilles Ehrmann, John Elderfield, Christian Erard, Viviane Esders, Eric Fabre, Jacques Fabriès, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Daniel Filipacchi, Marcel Fleiss, Jean Fournier, Marian François-Poncet, Gisèle Freund, Sally Ganz, Mme de Gavardie, Alberto Gironella, Jean Guiard, Diana Hamilton-Johns, Anne d'Harnoncourt, Ruth Henry, Muguet Herold, Thessa Herold, Claude Hersaint, Michel Hoog, Myrtille Hugnet, Paul Israël, Marcel Jean, Michel Joubert, Jean-Paul Kahn, Jacques Kerchache, Jacqueline Kiang, Lilian Kiesler, Konrad Klapheck, Mme Koskanovich, Rosalind Krauss, Geneviève Lacambre, M. Ladrière, Mme Laloy, Jacqueline Lamba, Quentin Laurens, Jean-Jacques Lebel, Carolyn Lenchner, Serge Lemoine, David Levine, Mme Mabile, Isabelle Maeght, Gabriela Mahn, Helena Malagodi, Juliet Man Ray, Laurence Mamy, Sam Mansour, Karin von Maur, Henri Marchal, Massimo Martino, Diego Masson, Tana Matisse, Dominique de Menil, Herbert Neumann, Tom Messer, Jackie Monnier, Donald Morris, Musée de l'Art Brut, Francine N'Diaye, Mme Nocton, Hervé Odermatt, Claude Oterelo, Mimi Parent, Antony Penrose, François Petit, M. Pianta, Mme Pineau, Manon Pouderoux, Jean Polet, Mme Prévot, Dominique Rabourdin, Gérard Régnier, Judith Reigl, Jean-Pierre Reverseau, Claude Roffat, Andrée Rousse, Endre

Rozsda, Inna Salomon, Monique Schneider-Maunoury, Henri Schubnel, Jean Schuster, Arturo Schwarz, Hélène Seckel, Nicholas Serota, Jean-Claude Silberman, Gianna Sistu, Werner Spies, Michael Sweeney, David Sylvester, M. Tafarelli, Geneviève et Javotte Taillade, Philippe Taquet, Hervé Télémaque, Paule Thévenin, Ann Tomkiss, Michel Tranier, Lucien Treillard, Jacques Tronche, Kirk Varnedoe, Françoise Viatte, Pablo Volta, Sabine Weiss, Barbara Wild, Françoise Will-Levaillant, Valérie Zabriskie-Carpentier, Anne Zamir, Alain Zara, Mme Zara, Richard S. Zeisler et nos proches collègues : Jean-Hubert Martin, qui a initié ce projet avec nous, Alain Sayag et Annick Lionel-Marie, dont les conseils nous ont été précieux, Jean-Yves Mock, Viviane Tarenne, Antoinette Rézé, enfin, avec Catherine Schmitt, le service de la Documentation Générale du Musée.

*Isabelle Monod-Fontaine
et Agnès de la Beaumelle*

Que les musées, galeries et collectionneurs privés qui ont contribué par leurs prêts à la réalisation de cette exposition soient ici vivement remerciés :

Fondation Emanuel Hoffmann et
Oeffentliche Kunstsammlung,
Kunstmuseum, Bâle
Fondation Joan Miró, Barcelone
Kunstmuseum, Berne
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen,
Düsseldorf
Scottish National Gallery of Modern Art,
Edimbourg
Musée de Peinture et de Sculpture,
Grenoble
The Menil Collection, Houston
The Tate Gallery, Londres
Museo Nacional, Centro de arte Reina
Sofia, Madrid
Musée Cantini, Marseille
The Museum of Modern Art, New York
The Jacques and Natasha Gelman
Collection, Metropolitan Museum of Art,
New York
Bibliothèque de l'Institut Poincaré, Paris
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet,
Paris
Bibliothèque Nationale, Paris
Galerie Jean Fournier, Paris
Galerie de France, Paris
Galerie Mostini, Paris
Galerie Hervé Odermatt-Philippe Cazeau,
Paris
Galerie de Paris
Musée National des Arts Africains et
Océaniens, Paris
Museum National d'Histoire Naturelle,
Paris
Musée de l'Homme, Laboratoire
d'Ethnologie, Paris
Musée du Louvre, Département des Arts
Graphiques, Paris
Musée Gustave Moreau, Paris
Musée d'Orsay, Paris
Musée de l'Orangerie, Collection
Walter-Guillaume, Paris
Musée Picasso, Paris
Société Psychanalytique de Paris
Philadelphia Museum of Art
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie,
Rennes
Fondation Jean Arp-Sophie Taeuber Arp,
Rolandseck
Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
Fondation Marguerite et Aimé Maeght,
Saint-Paul
Musée d'Art Moderne, Strasbourg
Moderna Museet, Stockholm
Staatsgalerie, Stuttgart
Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin

Peggy Guggenheim Collection, Solomon
R. Guggenheim Foundation, Venise
National Gallery of Art, Washington

M. et Mme Pierre Alechinsky
M. Timothy Baum, New York
M. Jean Benoit, Paris
M. et Mme Pierre Besson, Brest
Mme Gilberte Brassai
M. Max Clarac-Sérou, Paris
M. et Mme Charles Doux, Paris
Mme Thessa Herold, Paris
Mme Myrtille Hugnet, Paris
Isidore Ducasse Fine Arts, New York et
Paris
M. Marcel Jean, Paris
M. Jacques Kerchache, Paris
M. Edward J. Klejman
MM. Jean-Jacques et Hopi Lebel, Paris
M. et Mme Adrien Maeght, Paris
Mme Susi Magnelli, Meudon
M. Jacques Matarasso, Nice
Morton G. Neumann Family Collection,
Chicago
M. Guido Peruz, Milan
M. François Petit, Paris
Man Ray Trust, Paris
M. Endre Rozsda, Paris
Mme Inna Salomon, Paris
M. Arturo Schwarz, Milan
M. Jean-Claude Silbermann, Sannois
M. Lucien Treillard, Paris
Richard S. Zeisler Collection, New York

et tous ceux qui ont préféré garder
l'anonymat.

Préface

Il y a vingt-cinq ans, André Breton nous quittait. Depuis son départ, tous nous avons souhaité une exposition qui, autour de sa personnalité, nous sortirait de la seule histoire du surréalisme, des accrochages toujours répétés, des mêmes œuvres de référence, des mêmes seuls grands noms du mouvement, prolongés de leurs épigones, avec toujours la question : où s'arrête, et avec qui, le surréalisme ? Ainsi projections-nous celle qui, au contraire, affirmerait autour des textes – poétiques et pas seulement théoriques – autour de la vie, toute la vie d'André Breton, de son regard, de ses exigences, de son éthique, le contenu de son « atelier » personnel.

S'y opposait alors le sacrilège de la « récupération par le musée », instance officielle, le risque de l'enfermement par l'institution. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Certes le musée demeure le reflet d'une société, d'un état tel qu'il se tolère. André Breton notait lui-même en 1947 que depuis les expositions des années trente, les risques de scandale n'existaient plus. Doit-on en conclure que le surréalisme n'est plus le grand mouvement perturbateur, qu'il a perdu de son actualité ! Non, et la leçon de Breton, son regard anticipateur, dérangeant, agissent avec la même évidence. Il intervient aujourd'hui plus encore comme morale, comme exigence. Et s'il fallait justifier l'actualité, la pertinence de cette exposition, il suffit de se référer à ce qui a été fait les années passées : à elle seule, elle concentre les questions du primitivisme, des affinités reconnues ou non entre cultures, la mise en question des idéologies et de leurs déviations, la fin du mépris pour les cultures « autres », l'affirmation de critères plus universels, l'intérêt pour toutes les formes d'expression, qu'elles émanent ou non de minorités, l'accueil et la reconnaissance de l'art brut, de celui des aliénés, des

expressions populaires ou naïves, savantes ou sauvages. Bien des expositions ont tenté récemment ces approches.

L'atelier d'André Breton était déjà depuis longtemps le symbole de cette générosité du regard, c'est bien dans ce lieu du merveilleux, dans cette collection «idéale», que s'est opéré pour la première fois le décroisement des arts dont on parle tant aujourd'hui. Car c'est d'abord d'un regard qu'il s'agit, non pas celui d'un amateur constituant un cabinet de curiosités, mais celui qui procède d'une intelligence brillante et avertie, qui cherche au-delà des formes et des expressions, la qualité de l'homme. Le projet de l'exposition, telle que l'ont voulue les organisateurs, est de montrer ce que *l'œil*, la démarche d'approche, la pertinence du regard de Breton ont d'unique. Les objets rassemblés ici ont tous été choisis par André Breton au moment même où il les a rencontrés, aimés, vus. Il ne s'agit donc pas d'un bilan, ou d'une réactualisation du surréalisme, même si sa personnalité recoupe certes, mais aussi déborde la définition du mouvement. L'exposition célèbre sans doute le fondateur, le chef de file, mais elle veut surtout démontrer la fulgurance du regard, la disponibilité aux rencontres, la capacité de désirer et de voir «au travers», concentrées dans l'atelier du poète.

Aujourd'hui encore s'y trouve maintenu l'essentiel, sauf les pièces exceptionnelles dont il dut se défaire pour des raisons personnelles, sauf encore celles que le Musée national d'art moderne a pu acquérir grâce à la générosité d'Elisa Breton et d'Aube Elléouët (Miró, Duchamp, Ernst, Dali...).

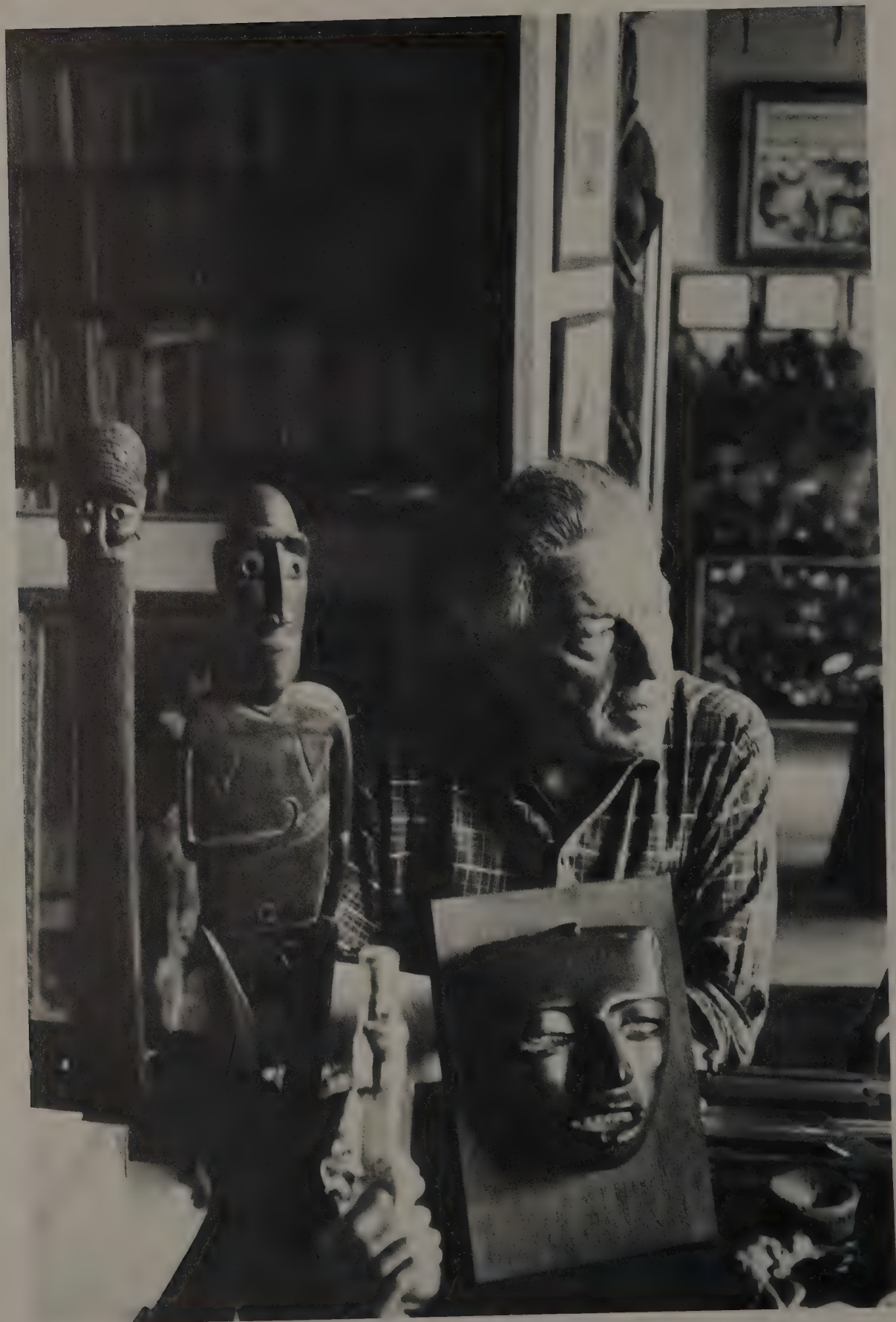
Pour ceux qui ont eu la chance d'y être accueillis, rien n'est indifférent ou médiocre, rien ne se répète. A distance certes, l'exposition tentera de donner à voir

comment tout s'y enchaîne, poursuit, porte plus loin, interroge. Par delà cette leçon, contenue dans des objets qui «excèdent» toujours l'œuvre d'art, qui dépassent l'insolite, le troublant, où s'affirme un caractère «soulevant», s'impose une position éthique, «contre la veulerie».

Rien de ce projet ambitieux n'était possible sans la compréhension, le soutien d'Elisa Breton et d'Aube Elléouët. Ces quelques lignes en forme d'introduction voudraient surtout leur dire à toutes deux notre reconnaissance : cet ancien projet, sur lequel il y a déjà quelques années, elles avaient donné leur accord, a eu ainsi le temps de mûrir. Il était nécessaire peut-être de maintenir la distance, l'épaisseur de temps qu'André Breton lui-même eût sans doute exigé pour se protéger. Chaque événement trouve son heure. Celui-ci me semble une grande leçon pour notre temps. A ces remerciements auxquels s'associent Agnès de la Beaumelle et Isabelle Monod-Fontaine, je voudrais ajouter notre gratitude envers Sylvie Sator, envers Julien Gracq, Marguerite Bonnet, José Pierre, envers Jean-Michel Goutier et tous ceux qui ont accepté de contribuer à ce catalogue, et de s'associer à la préparation complexe de cette exposition.

Qu'il me soit enfin permis de remercier la Société des Amis du Musée national d'art moderne et sa présidente Hélène David-Weill, qui ont trouvé ici encore et avec quelle générosité, l'occasion de démontrer leur attachement et leur soutien efficace au Musée.

Dominique Bozo



Rien de plus propre à dégager la singularité de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou que d'en imaginer par contraste une autre, organisée dans le même esprit, par exemple autour d'un des grands romantiques. Non pas Hugo ; dans une pareille exposition on ne verrait que lui ; il aurait tout fourni à lui tout seul : bibliothèque, dessins, tableaux, meubles compris, et même choix de Voix augustes convoquées d'outre-tombe par les tables tournantes. Mais plutôt Chateaubriand, Lamartine, Vigny, George Sand, Michelet... A la difficulté d'imaginer une telle exposition, on sentirait tout de suite quel rôle majeur y serait tenu par la contingence, et combien clairement y présideraient le manque de nécessité, les partialités amicales, le caprice personnel imprévisible. Le romantisme n'*agrège* pas, il isole : la phrase, si souvent citée, de *René* : « Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères, terminées par des forêts » est la phrase-clé de la quête romantique solitaire, dont le terme est la fusion brumeuse, nocturne, la dissolution cosmique dans une nature sans contours et sans rivages (laquelle s'affirme du début à la fin du romantisme, depuis les brouillards d'Ossian jusqu'au *nirvâna* de *Tristan*). Beaucoup plus lâches qu'on ne l' imagine sont les liens unissant les grands créateurs de l'école, que les manuels scolaires, *a posteriori*, marient bon gré mal gré : les diverses branches de l'art romantique (en dépit de Baudelaire) sont loin, très loin, de se tenir par la main. Combien peu de relations vraiment stimulantes entre Hugo, Delacroix, Decamps, Chopin, Berlioz, David d'Angers ! Bien mieux, si on feuillette distraitemment le *Journal* de Delacroix, on pourrait croire par moments que le romantisme n'a pas existé.

Apparaîtrait ensuite – tout de suite – une dissemblance fondamentale entre le terreau nourricier romantique, à base de théâtre et de musique (par là d'ailleurs bien peu représentable dans une exposition) et le monde de l'art surréaliste, où dominent absolument les images et les « objets élus » sous toutes leurs formes. Le romantisme est un *climat* dissolvant, sa maladie élective, la consommation. Son humeur néantisante ne le prédispose guère à enrichir un séjour, à étayer, exalter, entourer, rehausser matériellement une vie. L'image chez lui a toujours été servie de la poésie, et Delacroix plus d'une fois traité par lui comme un illustrateur. La vraie imagerie romantique en France est plutôt marginale : c'est la *vignette* de Devéria ou de Célestin Nanteuil, timide accompagnement en mineur de textes qui visent toujours plus ou moins au grondement des grandes orgues. Au contraire, la musique – définitivement, elle, sans contours et sans rivages – l'irradie et l'innerve d'un bout à l'autre : Beethoven, Weber, Chopin, Berlioz, un peu plus tard Wagner.

En regard, le caractère organique d'une exposition « autour de Breton » s'impose d'emblée. Dès le début, il a été très difficile de séparer Breton, son œuvre théorique et poétique, de ce qu'autour de lui, dans toutes les branches de l'art civilisé ou sauvage, et même dans les laissés-pour-compte de l'industrie la plus prosaïque, il a aimé, choisi, soutenu, célébré – acquis aussi avec passion, chaque fois (c'était rarement) qu'il le pouvait. *Défense et illustration* du surréalisme, est la formule – insécable – à la fois de toute son œuvre écrite, de sa manière de vivre, de se choisir des amis, de se meubler,

de jouer, de voyager, de prendre même des vacances (à Sein, l'île de Velléda, à Paimpont-Brocéliande). Tout, chez lui, y compris ce qui l'entoure, y compris, au sens le plus large du mot, son environnement, doit *signifier* le surréalisme. Contrairement au romantisme, il existe une aimantation surréaliste vigoureuse, marquée par la constitution d'un groupe de forte cohésion, de contours nettement définis, et plus encore par le fait qu'elle rameute et recompose indéfiniment, autour de ce groupe, son propre milieu organique : réunions rituelles, rédaction d'adresses, de tracts, de manifestes, d'interdits, promenades, visites, jeux orientés, chasse aux objets étranges ; où qu'il s'installe, le surréalisme *retapisse* aussitôt à ses couleurs : des loisirs forcés imposés au groupe en 1940 à Marseille, où il stationne précairement, naît l'invention d'un jeu de cartes surréaliste. Attirant à lui, dans le présent, tout ce qui lui paraît pouvoir prendre feu à sa chaleur, triant impérativement son bien dans le passé (« Lisez-ne lisez pas »), annexant rétrospectivement dans ce même passé non seulement des œuvres, mais des hommes (retouchés un peu s'il en était besoin) le surréalisme a fait preuve, dans toute sa période active, d'un pouvoir d'agglutiner qui ne laisse tout à fait de côté aucun compartiment de la vie. Ce qui fait d'une exposition « autour de Breton » non seulement, de manière banale, un congrès d'œuvres d'art, mais aussi comme une ébauche d'écomusée : un ensemble organique avec quoi, de quoi, au milieu de quoi on peut vivre. Des divers modes véhiculaires du surréalisme, son fondateur n'en a jamais abandonné à sa dérive propre aucun ; de là cette aptitude que manifestent, regroupées, les productions surréalistes à « faire gerbe », à s'entr'appuyer naturellement comme les doigts de la main.

Le *corpus* surréaliste se compose donc, et de ce que le surréalisme a fait naître, et en partie de ce qu'il a rebaptisé. Il arrive en effet que le besoin d'expression d'un artiste au regard neuf ne puisse se contenter de ce qu'il fait lui-même, mais requiert aussi, et parfois tout autant, un éclairage plus suggestif, une mise en perspective plus enrichissante, des œuvres passées. J'ai été frappé depuis longtemps par le fait que les épigraphes choisies par Poe pour ses nouvelles, mises bout à bout, constituaient bel et bien une signature – la sienne – aussi authentifiable que les pages qu'elles ont pour fonction d'introduire et d'informer. Pour un artiste, il s'agit, ou bien – s'il est pénétré de cet « état de mécontentement de tout ce qui existe » où Wagner voyait la marque de l'artiste inspiré – de délivrer coûte que coûte la note, le timbre unique dont il est porteur, en mettant tout ce qui l'entoure et le précède entre parenthèses, ou bien, s'il est possédé de cette soif de conquête des esprits qui fait les chefs des mouvements, de repeupler le monde à ses couleurs. Et, dans ce cas, non pas d'anéantir ce qui a été fait avant lui, et qu'il ne saurait prétendre remplacer à lui seul, mais de lui faire chaque fois que c'est possible, parler une autre langue : la sienne. Celle que Breton fait parler à Chirico, au Duchamp de l'*Armory Show*, à Gustave Moreau, à Filiger, à Raymond Roussel, au douanier Rousseau, au facteur Cheval, à bien d'autres. Un ensemble surréaliste idéal se compose, en dehors de sa masse centrale, d'astres parfois de grandes dimensions qu'il a fait dévier de leur orbite, et qui naviguent plus ou moins de conserve avec lui, et aussi de quelques-uns de ces singuliers déchets célestes, mal dégrossis par la gravitation, anguleux et plus rugueux que du mâchefer, que nous révèlent maintenant les sondes galactiques : sortes d'épaves d'une foire aux puces astrale, ce sont les « objets étranges », « objets magiques », « objets à fonctionnement symbolique », qui viennent souder sur sa frange, dans le surréalisme, le monde de l'art au fourre-tout parfois scintillant du monde comme il va.

Vers 1950. Photo Paul Facchetti.



Il n'y a pas seulement, dans la prééminence de l'image et de l'objet parmi les choix surréalistes, le résultat d'une orientation personnelle du goût de Breton, il y a la marque d'une nécessité. «La beauté *sera convulsive ou ne sera pas*», est la formule finale de *Nadja*, formule hautaine et exclusive sur laquelle on peut faire des réserves, mais qui souligne bien le caractère instantané, fulgurant, dans presque tous les cas, de la révélation que le surréalisme attend de l'art, comme il l'attend du hasard objectif et des «pétrifiantes coïncidences» surgissant de la vie vécue au jour le jour. Une préférence aussi affichée privilégie aux dépens des arts de la durée que sont la littérature et la musique, les arts de l'image, qui peuvent, eux, libérer en quelques secondes la charge dont ils sont porteurs, (Breton a rapporté son éveil à la peinture, presque au sortir de l'enfance, au saisissement que lui causa, alors qu'il passait devant elle en autobus, une toile entr'aperçue à la vitrine d'une galerie de la rue La Boétie). Même en poésie, ce goût du choc révélateur, de l'éternel instant de l'«explosante fixe», se traduit par le choix de ce qui, dans la littérature, s'intègre le moins dans la durée : de l'image, et moins encore de la comparaison développée à la manière romantique que de l'image-collision, de la métaphore abrupte qui heurte l'esprit dans un jaillissement d'étincelle et qui fait que Breton exalte entre toutes, en matière d'images poétiques, une formule de Reverdy : «Plus les termes que l'image met en présence sont éloignés dans la réalité, plus l'image est belle». Entre les deux modes d'action majeurs de l'art sur la sensibilité, qui sont l'imprégnation et le saisissement, Breton n'hésite jamais : le surréalisme est le seul mouvement artistique qui soit riche en aphorismes, en graffiti, en calembours, en jeux de mots, en objets «à jeter» : qualification qui ne comporte à leur sujet aucune réserve, mais seulement le constat, nullement péjoratif, que, comme dans l'amour, la transe brève à laquelle ils ont donné naissance n'est pas faite pour un renouvellement à volonté.

Je reviens maintenant par la pensée à l'intérieur de Breton, dont en somme cette exposition voudrait être l'extension, l'expansion idéale, celle dont il aurait pu revêtir le foisonnement et la richesse, compte non tenu des limitations brutales tracées par le manque d'espace et la précarité des moyens. Cet intérieur dont l'étroitesse hantée, peuplée, m'émeut encore, tant s'y fait jour le besoin obstiné d'y assembler, malgré la pénurie, tout ce qu'il fallait «pour vivre ici». Appartement de collectionneur, certes, si l'on veut, mais tout autant, et peut-être plus encore, antre de chamane ou de féticheur, peuplé de tableaux et d'objets sauvages, mais où toute image élue veut être une image magique, à la manière d'un pentacle, et aussi, à la manière d'un *mandala*, une figuration, condensée, à elle seule, de l'univers surréaliste tout entier («Comment veut-on que nous nous contentions du trouble passager que nous procure telle ou telle œuvre d'art ? Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre *primitivisme* intégral... C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle *donne*, et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à *perte de vue*» *Le Surréalisme et la peinture*). Le choix impérieux qui s'est exercé ici n'a pas été guidé par le seul plaisir de l'œil, ni même par la valeur exemplaire ou démonstrative qui pourrait être l'exigence d'un chef d'école ; toujours il est sous-tendu au moins par la possibilité latente, dans cela avec quoi on a choisi de vivre, de «secrets pour changer la vie». La notion d'art amorce, à travers cette sélection parlante, une dérive insidieuse : non pas «la beauté» – la beauté que nous «savons saluer» nous aussi, mais qui, depuis Rimbaud aussi, «s'est rassise». Nous soupçonnons que cette notion équivoque – notion qui tient à la

civilisation plutôt qu'à la culture – est une idée tardive, née, plutôt que d'une révélation agissante, d'une certaine immunisation progressive contre la virulence de l'art, d'une éradication de sa charge d'agressivité. Plus d'une fois, après l'avoir compris, quand on regarde, dans une exposition – plutôt que les tableaux et les œuvres exposés – les visages du public qui passe devant eux, on naît au sentiment étrange qu'on a affaire en réalité à un public *vacciné*. Vacciné contre les pouvoirs, les ravages, les maléfices, l'envoûtement qu'exerçaient par exemple les peintures des cavernes, et dont le moindre objet sauvage contemporain nous permet encore d'imaginer ce qu'a pu être la hantise. Ce n'est pas la beauté qui règne, ou du moins qui voudrait régner ici, mais la *vertu* – au sens où on parle de vertu des simples, des plantes, des talismans. Ce que le surréalisme a voulu mettre au monde ou exalter, ce ne sont pas des «choses de beauté», mais des poèmes, des images, des objets, des collages, des collisions, des rencontres *porteuses de forces*, de connivence avec les influx cachés qui innervent ce monde, avec les virus aussi (la complaisance qui s'attarde, dans le surréalisme, sur le mot *noir*) qui l'attaquent. A-t-il réussi, a-t-il échoué? La question que pose une telle exposition n'est pas là; il a fait monter l'enjeu de l'art d'un palier en indiquant une direction qui ne pourra plus être à tout jamais abandonnée: il s'est refusé à être immunisé comme à être inoffensif.

Julien Gracq

Le parcours esthétique d'André Breton : une quête permanente de la révélation

Je n'ai pas connu d'homme qui ait une plus grande capacité d'amour. Un plus grand pouvoir d'aimer la grandeur de la vie et l'on ne comprend rien à ses haines si l'on ne sait pas qu'il s'agissait pour lui de protéger la qualité même de son amour de la vie, du merveilleux de la vie. Breton aimait comme un cœur bat. Il était l'amant de l'amour dans un monde qui croit à la prostitution. C'est là son signe.

Marcel Duchamp¹

1. «C'est à vous de parler, jeune voyant des choses...²»

Tandis qu'aujourd'hui critiques d'art, historiens d'art et conservateurs de musées nous arrivent tout fabriqués des universités – et d'ailleurs en parfait état de fonctionnement –, il devient extraordinairement malaisé d'imaginer que, pendant un siècle et davantage, ceux dont le regard sur l'art qui s'élaborait autour d'eux, en France, devait se révéler à la fois le plus pénétrant et le plus entraînant ne furent à tout prendre en ce domaine que des autodidactes : Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, André Breton.

Il est vrai que tous trois furent aussi ceux qui, chacun en son temps, incarnèrent le mieux la grande révolution poétique dont nous restons toujours les débiteurs. Plus proche de nous, André Breton nous permet de saisir le mécanisme paradoxal par lequel un poète peut contribuer à transformer en profondeur les démarches créatrices contemporaines en ne cherchant rien d'autre en apparence qu'à satisfaire ses penchants intimes...

Lui qui, pour écrire, doit affronter de graves difficultés, inventera l'«écriture automatique» grâce à laquelle il pourra surmonter ces difficultés. Hanté par l'ennui, on dirait que c'est tout exprès pour s'en défendre qu'il proposera l'«amour fou» et le «hasard objectif». Et que c'est parce qu'il fuit les «moments nuls» de la vie quotidienne que nous le voyons sans cesse à l'affût de la «rencontre» bouleversante – que ce soit celle d'une femme, d'un objet, d'un poème ou d'un tableau :

Il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi *elle donne*, autrement dit si, d'où je suis, «la vue est belle», et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à *perte de vue*. (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928)

Qu'il en résulte une véritable érotisation de l'attente – et de la quête qui en procède –, c'est ce qui ne pouvait échapper à Breton :

J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré. (*L'Amour fou*, 1937)

Et c'est sur l'existence d'une telle «relation» qu'il se fondera pour affirmer que

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. (*Nadja*, 1928)

Il n'en reste pas moins assez surprenant que Breton soit parvenu à faire accepter par tout un groupe d'individus – dont certains dotés d'une très forte personnalité – des propositions théoriques fondées pour l'essentiel sur ses dispositions psychologiques particulières :

Qu'on discute ou non telle des positions que nous avons prises, en peinture par exemple, je pense que le surréalisme n'a pas failli au premier article de son programme, qui est de maintenir l'expression plastique *en puissance de se recréer sans cesse pour traduire dans sa continuelle fluctuation le désir humain*. («Comète surréaliste», 1947 ; *La Clé des champs*, 1953)

Les exigences que Breton donne ici comme étant celles de la peinture surréaliste dans son ensemble – comparées par exemple à celles qu'affichèrent Baudelaire ou Apollinaire – sont proprement *exorbitantes*. Mais l'on peut juger obscure, ou trop vague, l'expression de «désir humain» – ou redouter qu'elle ne fasse pas plus nettement la part de ce qui pourrait excéder le désir amoureux. Une autre déclaration de Breton, à propos cette fois d'un des sommets de la période dite «hermétique» du cubisme picassien, permettra de découvrir qu'un tel «désir» se confond à la limite avec le devenir humain – dans la mesure où il implique que l'imagination doit finir par l'emporter sur la résignation et l'espoir sur le désespoir :

L'Homme à la clarinette subsiste comme preuve tangible de ce que nous continuons à avancer, à savoir

André Breton, *Autoportrait: l'écriture automatique*, 1938, photomontage, 14,2 × 10 cm. Coll. Arturo Schwarz, Milan.
Photo Enrico Cattaneo, Milan.



*L'écriture
automatique*

que l'esprit nous entretient obstinément d'un *continent futur* et que chacun est en mesure d'accompagner une toujours plus belle Alice au pays des merveilles. (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928)

On pourrait légitimement s'étonner qu'il ait pu se trouver des œuvres en mesure de répondre à l'attente démesurée de Breton. Le fait est qu'il s'en est trouvé, dont on pourrait sans trop de peine dresser la liste – à commencer, au plus lointain, par *La Bataille de San Romano*, de Paolo Uccello – et, plus près de nous, par *Jupiter et Sémélé*, de Gustave Moreau, *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* de Gauguin, *La Parade*, de Seurat, *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, *Le Rêve*, de Rousseau, le *Portrait de la femme de l'artiste*, de Matisse, *Udnie*, de Picabia, *Le Chevalier X*, de Derain, *Le Cerveau de l'enfant*, de Chirico, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même...*, de Duchamp. En regard de cette énumération, on pourrait d'ailleurs se demander si la peinture surréaliste s'est toujours vraiment montrée capable – autant que le furent ces «œuvres de haut vol» – de «traduire dans sa continuelle fluctuation le désir»... d'André Breton.

Certes, le «critère interne» que fera valoir Breton lors de la publication en 1949 d'un faux-Rimbaud, *La Chasse spirituelle*³, procède si étroitement de la subjectivité que, dans son application aux arts plastiques, historiens d'art,

esthéticiens et chroniqueurs mondains ne se sont pas fait faute de le dénoncer comme «littéraire». Car aux yeux de ces messieurs – ou de ces dames –, le «désir humain», c'est pure littérature en comparaison des saines considérations relatives, par exemple, au «support», à la «surface», à l'«espace» ou aux «valeurs plastiques» en général, pour ne point parler de l'«engagement» sartrien ou des lois, naguère sacrées, du «matérialisme dialectique». Malheureusement pour ceux-là – ou pour celles-là –, la seule énumération des œuvres que Breton a convaincu le couturier-mécène Jacques Doucet d'acquérir au début des années vingt est assez éloquente :

La Charmeuse de serpents d'Henri Rousseau, l'esquisse pour *Le Cirque* de Seurat, *Les Demoiselles d'Avignon* et *La Femme dite au sorbet* de Picasso, *Les Muses inquiétantes* de Chirico, *La Glissière* et *La Rotative* de Duchamp, des œuvres importantes de Picabia, de Miró... (*Entretiens*, 1952)

Elle est éloquente en ce sens qu'elle témoigne d'une fulgurante pénétration critique à une époque où il s'en fallait de beaucoup que ces œuvres-là fussent – comme elles le sont aujourd'hui – unanimement reconnues. Breton fut aussi le premier à diagnostiquer l'importance, aujourd'hui incontestée, de Marcel Duchamp, dans un article que publia le numéro de *Littérature* du 1^{er} octobre 1922 – soit cinquante-cinq ans avant que la rétrospective organisée par le Centre Georges Pompidou ait enfin permis à notre *intelligentsia* de s'aviser de cette importance :

C'est autour de ce nom, véritable oasis pour ceux qui *cherchent* encore, que pourrait bien se livrer, avec une acuité particulière, l'assaut capable de libérer la conscience moderne de cette terrible manie de fixation que nous ne cessons de dénoncer. (*Les Pas perdus*, 1924)

Douze ans après, Breton récidivait dans le numéro 6 de *Minotaure*, publié en décembre 1934 – en conservant évidemment la même *avance* sur le troupeau –, pour célébrer cette fois le «grand verre⁴» :

Aucune œuvre d'art comme *La Mariée mise à nu* ne me paraît jusqu'à ce jour avoir fait si équitablement la part du rationnel et de l'irrationnel. Il n'est pas [...] jusqu'à son aboutissement dialectique impeccable qui ne lui assure une place prépondérante parmi les œuvres marquantes du vingtième siècle. Ce que Marcel Duchamp, dans un sous-titre qui figure parmi ses notes, a nommé un *retard en verre* [...], n'a pas fini de classer tout ce que la routine artistique peut encore tenter de faire enregistrer à tort comme *avances*. C'est merveille de voir comme il garde intacte toute sa puissance d'anticipation. Il convient de le maintenir lumineusement dressé, pour les barques futures, sur une civilisation qui finit. (*Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1945 et 1965).

Ainsi une attitude totalement subjective à l'égard de l'œuvre d'art – mais soucieuse de compter la pratique picturale au nombre des activités qui engagent l'être humain *plus haut que le poignet* – avait engendré chez Breton une assez exceptionnelle sûreté du coup d'œil. Car s'il sut de bonne heure montrer une remarquable ouverture d'esprit, c'était en affirmant du même coup un sens critique non moins aiguisé. Au sortir de l'adolescence, alors qu'il avait cependant tout à découvrir, il sut d'instinct se fermer à certaines choses dans le même temps qu'il s'ouvrait à d'autres⁵. Par exemple, bien que, poussé par une admiration qui ignore longtemps toute restriction, il ait longuement fréquenté Valéry, à aucun moment il ne souscrivit aux options picturales de l'auteur de *La Jeune Parque*. Non, jamais ni Degas, ni Renoir, ni Berthe Morisot ne trouvèrent grâce à ses yeux. Un peu plus tard, en revanche, il allait accepter d'emblée et dans sa totalité – Marie Laurencin incluse –, le «cortège d'Orphée» que traînait à sa suite, superbement, Guillaume Apollinaire. A une exception près toutefois, celle de Robert Delaunay – certainement en raison de la bêtise du personnage, dont il s'ouvrit un jour devant moi⁶. Car toujours il lui fallut estimer l'artiste autant que l'œuvre.

Quelquefois plus. Ainsi le voit-on un bref moment séduit par le talent de Vlaminck à conter des histoires fantastiques – nullement par son piètre talent pictural ! Avec Derain, l'histoire se complique. Entre 1914 et 1923, Breton tint sa peinture en très haute estime et le seul poème qu'il écrivit de toute l'année 1917 s'intitulait «André Derain». Le retour de l'artiste à la tradition – quoiqu'un peu moins catastrophique à tout prendre que celui de Chirico – détourna le poète de s'intéresser à ses nouveaux travaux, mais il continua néanmoins à le fréquenter – en raison surtout de l'intérêt qu'il prenait à son éblouissante conversation. Cependant, l'amitié ou l'estime intellectuelle se heurtaient parfois à des limites lorsque certains principes se voyaient transgressés⁷. J'en donnerai trois exemples fort différents et assez peu connus⁸. Tant pis pour ceux qui penseraient que ce ne sont là que des anecdotes !

Breton n'a cessé de témoigner de la plus entière admiration pour l'œuvre de Kandinsky⁹. Lorsque, en 1933, une fois le Bauhaus définitivement fermé, l'artiste, chassé d'Allemagne par les nazis, se réfugia en France, Breton le pria d'être l'hôte d'honneur de la salle surréaliste du Salon des surindépendants. Par la suite, il rendit plusieurs fois visite, dans son appartement de Neuilly, au fondateur du *Blaue Reiter*. S'il cessa de le faire c'est que – vraisemblablement dans un esprit de provocation – Nina Kandinsky ne cessait en sa présence de faire

l'éloge de Hitler, ajoutant à l'intention de son époux : «Ça, au moins, c'est un homme !» Kandinsky baissait la tête – et se taisait.

Le peintre suisse Kurt Seligmann jouissait de l'estime de Breton, surtout sans doute en raison de ses connaissances alchimiques et ésotériques¹⁰, de l'intérêt qu'il portait à l'art des Indiens de Colombie britannique¹¹, enfin de l'extrême générosité dont il fit preuve en mainte occasion. Mais en 1943, à New York, un violent différend éclata entre les deux hommes à propos de Charles Fourier – dans la pensée duquel Breton découvrait avec enthousiasme non seulement un excellent antidote au marxisme-stalinisme, mais un admirable édifice mental tout entier fondé, à partir du «désir sans contrainte», sur les lois de l'analogie¹². Seligmann tenait cet enthousiasme pour absolument injustifié. Excédé, le poète déclara alors que, le lendemain matin, il descendrait dans les poubelles, au rez-de-chaussée de son immeuble, toutes les œuvres de Seligmann qu'il possédait. Breton ajoutait que leur auteur ne manqua pas de venir les chercher à l'endroit indiqué...

On ignore généralement qu'il exista longtemps entre Picasso et Breton une très vive affection, qui se maintint contre vents et marées depuis le début des années vingt jusqu'au départ du poète pour l'exil. Lorsque Breton revint en France, Picasso était devenu l'enseigne lumineuse du P.C.F., ce qui ne facilitait évidemment pas une reprise de contact. Au cours de l'été 1946, en vacances à Antibes, André Breton et Élisa, à bicyclette, croisent la superbe voiture de Picasso, conduite par son fils Paulo. La voiture s'arrête. Grandes effusions réciproques. Picasso : «Il faut que vous veniez à la maison. Mais en ce moment je vais à Cannes, chez mon dentiste : j'ai mal aux dents...» Breton, très ferme : «C'est tout de suite, ou jamais.» Picasso, très embêté : «Mais j'ai mal aux dents...» Bien entendu, ni l'un ni l'autre ne céda¹³.

2. Le «hasard des rues», le «hasard objectif» et la «lecture de nuages»

Voici comment Breton se remémore l'état d'esprit qui était le sien lorsque, âgé de dix-sept ans, il suivait des cours préparatoires aux études de médecine :

Je suis, à cet âge, l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce qui a lieu au dehors, là où je suis contraint de ne pas être, avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne *en propre*, ce qui a profondément à faire avec mon destin. (*Entretiens*, 1952)

Cette sollicitation, des plus pressantes, allait jouer un rôle déterminant non seulement dans sa conception de

la vie, mais dans sa conception de l'art et de la poésie. Elle est en effet à l'origine de cette «quête ininterrompue» dont témoigneront surtout *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1937). Ce dernier ouvrage montre plus particulièrement quelle relation intime peut parfois s'établir, dans un sens ou dans l'autre, entre le poème ou l'œuvre d'art d'une part, la «rencontre» d'autre part. Ainsi une promenade nocturne à travers Paris en compagnie d'une jeune femme inconnue peut-elle se révéler exactement conforme à la lettre d'un poème écrit et publié onze ans auparavant («La Nuit du tournesol»). Ainsi la découverte par Giacometti, au Marché aux puces, d'une sorte de masque va-t-elle lui permettre enfin d'achever sa sublime sculpture, *L'Objet invisible* («Equation de l'objet trouvé») :

La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi. (*L'Amour fou*, 1937)

Ce rôle privilégié reconnu aussi bien au «goût d'errer porté à ses dernières limites» qu'aux manifestations du «hasard objectif» revêt une grande importance pour peu qu'on le replace dans l'histoire des idées et des sensibilités. En effet, prêter au monde extérieur un tel retentissement sur la vie intérieure, c'est s'écarter délibérément de la tentation du «peu de réalité» – c'est-à-dire du doute jeté sur la réalité du monde extérieur – telle que, issue de l'avancée extrême du romantisme et du symbolisme, elle tendra à s'imposer au surréalisme à travers l'expérience de l'«automatisme» écrit, parlé, dessiné, peint ou sculpté – ou encore par le jeu paroxystique de la métaphore qui, conformément à sa logique même, risque de conduire l'analogie entre l'imaginaire et le réel jusqu'à ce fameux «point de l'esprit» où les antinomies «cessent d'être perçues contradictoirement». Car la séduction qu'exerce sur son auteur une poésie jaillie du plus profond de son être – ou qui s'alimente des hallucinations métaphoriques – est parfois si grisante qu'à la réalité vécue il risque de préférer la réalité rêvée, la réalité imaginée, la réalité créée par lui-même. Le risque n'est pas mince, comme l'ont suffisamment prouvé, entre autres, Hölderlin, Nerval et Artaud.

Et puis, il y a cette enquête : «Le suicide est-il une solution¹⁴ ?» Assez tôt, Breton a écarté de sa route la tentation, si forte soit-elle, du «peu de réalité» et celle, non moins forte, du suicide : lorsque, en 1920, il écrivait avec Soupault la pièce de théâtre *S'il vous plaît*, tous deux envisagèrent un moment qu'à la fin de la représentation, l'un ou l'autre – selon qu'en déciderait quelque

dérisoire et tragique «courte paille» – se suiciderait sur la scène. Oui, en vérité,

Plutôt la vie avec ses draps conjuratoires
Ses cicatrices d'évasions
Plutôt la vie plutôt cette rosace sur ma tombe
La vie de la présence rien que de la présence
Où une voix dit Es-tu là où une autre répond Es-tu là
Je n'y suis guère hélas
Et pourtant quand nous ferions le jeu de ce que nous
faisons mourir
Plutôt la vie
(*Clair de terre*, 1923)

D'un autre côté, le «hasard objectif» marque lui aussi un pas décisif par rapport à Dada et à son interrogation du hasard toujours plus ou moins facétieuse. Dans un cas, on ne s'évade pas du jeu – un jeu, certes, non exempt de surprises mais où la part du «désir humain» demeure des plus faibles :

J'ai vu faire à Duchamp une chose extraordinaire, jeter en l'air une pièce en disant : «Pile, je pars ce soir en Amérique, face je reste à Paris». A cela *nulle* indifférence, il préférerait sans doute indéfiniment partir, ou rester. Mais la personnalité du choix, dont Duchamp est un des premiers à avoir proclamé l'indépendance en signant, par exemple, un objet manufacturé, n'est-elle pas la plus tyrannique de toutes et ne convient-il pas de la mettre à cette épreuve, pourvu que ce ne soit pas pour lui substituer un mysticisme du hasard ? («Marcel Duchamp», 1922 ; *Les Pas perdus*, 1924)

Dans l'autre cas – où l'on pourrait dire qu'à «un mysticisme du hasard» s'oppose «un érotisme du hasard» – non seulement le «désir humain» est porté à son plus haut degré d'incandescence, mais, débordant largement toute activité esthétique proprement dite, il en vient à doter de signification – parfois même de signification prophétique – les formes que nous proposons fortuitement aussi bien la nature que certaines substances animales, végétales ou minérales, susceptibles de revêtir des apparences imprévisibles, depuis le foie des poulets sacrés de la Rome antique jusqu'au plomb fondu en passant par le marc de café. De tous temps, les hommes se sont plu à interpréter la fugace configuration des nuages, ce qui suggère à Breton cette formule péremptoire :

Les formes que, de la terre, aux yeux de l'homme prennent les nuages ne sont aucunement fortuites, elles sont augurales. (*L'Amour fou*, 1937)

Aussi va-t-il généraliser sous l'expression de «lecture de nuages» ces divers types d'interprétation – que Dali, de son côté, a voulu théoriser dans sa «paranoïa-critique» – et qui, dans le domaine artistique, englobent notamment le fameux «mur de Léonard», le traité

d'Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (Londres, 1785), certaines recherches de Victor Hugo comme l'«impression de dentelles», telles interrogations des «papiers marbrés» auxquelles se livrèrent, dans la Vienne «fin de siècle», Koloman Moser et Leopold Stolba¹⁵, enfin des techniques surréalistes comme le «frottage» de Max Ernst (1925) et la «décalcomanie du désir» d'Oscar Dominguez (1934). Ainsi, la leçon de la «lecture de nuages» se trouve-t-elle recouper celle que l'on pouvait tirer de «l'objet trouvé» :

Toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir. («Exposition surréaliste d'objets», 1936 ; *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1965)

La recherche d'agates, inaugurée par Breton en 1944 à Percé, sur les plages québécoises de la Gaspésie – ainsi qu'il en est fait état dans *Arcane 17* – et poursuivie dans les années cinquante et soixante sur les rives du Lot, ne fera que confirmer la convergence de la «lecture de nuages» avec la quête de l'«objet trouvé» :

Il me paraît certain que, sur le même parcours, deux êtres, à moins de se ressembler étrangement, ne sauraient ramasser les mêmes pierres, tant il est vrai qu'on ne trouve que ce dont on éprouve en profondeur le besoin et quand bien même un tel besoin ne trouverait à s'assouvir que de manière toute symbolique. («Langue des pierres», 1957 ; *Perspective cavalière*, 1970)

C'était retrouver la règle fondamentale mais secrète de l'ésotérisme, selon laquelle l'univers – macrocosme – ne serait que le miroir de l'homme – ou microcosme. Et réciproquement. Secret qui se révélerait, selon la loi d'analogie, à la faveur de certains aspects inhabituels de l'univers – la configuration particulière des foies de poulets, des murs délabrés ou des nuages fugitifs nous apportant ainsi de furtives révélations sur nous-mêmes ou sur notre destin. A ce prix seulement, semble-t-il, se trouverait éludée la coupure, de caractère non-dialectique, entre réalité vécue et réalité imaginée – et la menace de succomber au vertige du «peu de réalité» –, au profit d'une position dialectique où l'univers et l'homme sans fin se renvoient la balle comme deux miroirs placés l'un en face de l'autre...

3. «Trajectoire du rêve»

S'agissant du rêve, l'on n'a pas bien saisi, me semble-t-il, la différence majeure que sur ce point il y avait de Freud à Breton : c'est que le premier *s'intéressait* au rêve tandis que le second *aimait* le rêve. Symptomatique, la réponse du premier au second qui l'invite à participer à

un recueil de récits de rêves, lequel s'intitulera finalement *Trajectoire du rêve*¹⁶ : «Je ne vois pas quel intérêt il peut y avoir à publier un récit de rêve non accompagné de son interprétation.» Réponse de philistin ? Non, réponse de quelqu'un qui, avant tout, cherche à *comprendre* à un autre qui, lui, entend *célébrer ce miracle quotidien* – mais nocturne – : le rêve. Beaucoup plus tard, Breton s'en expliquera :

L'interprétation du rêve ne peut, bien entendu, trouver qu'un point de départ, une *base* dans la notation objective de l'image onirique. Mais quelque chose d'autre y trouve son compte : c'est la *liberté* humaine, se ravivant dans l'identification parfaite de l'homme et de son langage. Le secret de cette identification, jusqu'au surréalisme, était perdu. («Interview par René Bélance», *Haïti-Journal*, 12-13 décembre 1945 ; *Entretiens*, op. cit.)

Car c'est, à n'en pas douter, à l'aune du rêve qu'il convient de mesurer le surréalisme, ses pompes et ses œuvres. Le rêve qui n'est pas, comme le croit le vulgaire, la négation de la réalité, mais – selon le vocabulaire freudien – «réalisation d'un désir», autrement dit – selon une autre visée et un autre vocabulaire – manifestation de la «surréalité», puisque :

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928)

C'est dans le rêve – ou plus précisément encore dans ce que Géza Róheim appellera le «rêve de base», celui de l'endormissement – que Breton a été mis sur la voie de «l'écriture automatique». C'est dans le rêve qu'il a vu – et palpé – le premier «objet surréaliste». Mais prendre le rêve pour «modèle» de toute activité surréaliste – «vivre comme on rêve», «aimer comme on rêve», «écrire comme on rêve», «peindre, ou sculpter, comme on rêve», «mourir comme on rêve» –, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille copier, imiter, plagier le rêve. Aussi un programme tel que celui de Dali visant, à l'en croire, à obtenir «la photographie en trompe-l'œil et en couleurs des images du rêve» – programme qui, d'ailleurs, ne correspondait en rien à sa «pratique» réelle – n'est-il qu'une caricature des véritables aspirations du surréalisme. Car, en supposant que les images du rêve soient restées très nettes dans la mémoire du rêveur, les reproduire fidèlement sur la toile aboutirait à nous proposer un document d'intérêt psychologique peut-être, mais certainement pas de nature esthétique. C'est d'ailleurs ce qu'a prouvé à plusieurs reprises, dans les années 30, Valentine Hugo – seule de tous les peintres surréalistes à s'être astreinte à cette gymnastique parti-

Brassaï, *Les Halles*, vers 1935.
© G. Brassaï.



Jacques-André Boiffard, *La Place Dauphine*,
vers 1928. Coll. part.



Jacques-André Boiffard, *Le Jet d'eau*,
vers 1928. Coll. part.



culière. Dans une œuvre d'art digne de ce nom, il importe en effet, comme le rappellera Breton en 1935, que le «problème plastique» soit résolu¹⁷. Autrement dit, qu'il y ait invention au niveau des moyens techniques mis en œuvre – la peinture en l'occurrence. Par ailleurs, ne l'oublions pas,

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance.
(*Manifeste du surréalisme*, 1924)

Il me faut donc maintenant reprendre les choses du début et tenter d'épouser depuis l'enfance le parcours esthétique d'André Breton. Comme je l'ai déjà fait ailleurs¹⁸, je crois utile de rappeler que lorsque, en 1900, les parents de Breton, venant de Lorient, s'installent à Pantin, l'Art Nouveau – ou Modern'Style – est à son apogée. Cette année-là, tout au long de la ligne Neuilly-Vincennes, on installe les célèbres entrées de métro d'Hector Guimard. De plus, le père de Breton travaille alors dans une cristallerie où¹⁹ l'on vendait des vases du maître verrier Emile Gallé, inspirateur de l'École de Nancy et l'une des vedettes de l'Art Nouveau. Tous les surréalistes de la première génération se sont épris de cet art frémissant qui fut le décor de leur enfance et dont les courbes enveloppaient toute chose, depuis les façades des immeubles jusqu'au moindre bibelot. L'un des traits spécifiques de l'Art Nouveau, bien fait pour les émouvoir, c'est qu'il exaltait au dernier degré l'être et les grâces de la femme. Breton était d'autant moins susceptible d'échapper à un tel engouement que ces exaltations, ces formes et ces objets constituaient le fidèle écho de la sensibilité symboliste dont il devait bientôt recevoir si profondément l'empreinte. Et en 1950, à un journaliste espagnol, il dira de l'architecte catalan Antoni Gaudí i Cornet – à coup sûr la plus haute incarnation du Modern'Style – qu'il «était déjà surréaliste», «au même titre» que Dante, Uccello, Goya ou Lautréamont²⁰...

La révélation symboliste – telle qu'elle se produit chez lui entre quinze et seize ans – se confond pour Breton avec la révélation poétique et artistique tout court: celle, d'abord, de Baudelaire, de Mallarmé et de Gustave Moreau, qui seront bientôt rejoints par beaucoup d'autres et plus particulièrement par le Schwob du *Livre de Monelle*, par Jarry, par Rimbaud enfin²¹. Mais – et il en sera toujours ainsi pour Breton – cette révélation poétique et artistique n'a de sens pour lui qu'à la condition de demeurer «réversible à la vie» – entendons que, si elle engage l'esprit, elle doit engager le cœur également.

Parmi les survivants du symbolisme qui lui paraissent n'avoir pas trahi la «cause», c'est avec Valéry que

s'établira une relation privilégiée²². Ce qui le fascine chez Valéry, c'est qu'«il n'avait rien publié depuis quinze ans», comme s'il s'identifiait avec son propre héros, M. Teste. Or le comportement de M. Teste préfigure celui des deux hommes qui joueront un rôle occulte mais décisif dans l'aventure mentale où s'engagera Breton: Jacques Vaché et Marcel Duchamp. Tous trois ont ceci en commun qu'ils savent tenir à distance la médiocrité quotidienne et aussi qu'ils se refusent – du moins en apparence – à prendre au sérieux le «métier» d'artiste ou d'écrivain. Mais Valéry, en entrant en 1925 à l'Académie Française et en devenant le poète officiel de la III^e République, révélera que M. Teste n'était qu'un masque...

Gustave Moreau excepté, Breton ne semble pas alors s'être intéressé outre mesure – exception faite, un moment pour les Nabis, Bonnard, Vuillard et surtout Ker-Xavier Roussel²³ – aux autres peintres symbolistes²⁴. Après la Seconde Guerre mondiale, cependant, il ne manquera pas d'intervenir en faveur de Gauguin²⁵, de Filiger²⁶ ou d'Edvard Munch²⁷, ou encore de la peinture symboliste en général – dont il dit qu'elle est «de toute évidence, la seule qui tienne devant le vœu exprimé par Rimbaud d'une langue qui soit «de l'âme pour l'âme»²⁸».

Après s'être brièvement intéressé à Signac, Breton remonte à la source du néo-impressionnisme et voue désormais à Seurat une admiration sans bornes – déclarant notamment en 1934 que «Seurat est surréaliste dans le dessin»²⁹. C'est entre 1913 et 1916 – soit entre seize et vingt ans – que son goût se forme définitivement. A coup sûr, la rencontre d'Apollinaire³⁰ n'y est pas étrangère. Car tandis que, quelques mois auparavant, il se demandait encore si, «oui ou non, c'était de la peinture», au Salon d'automne de 1913 il est définitivement conquis par Matisse. Dès avril 1914, il dédie à Marie Laurencin un poème, «L'an suave»³¹. En 1915, à Nantes, on sait qu'il orne les murs de sa chambre de reproductions de Gauguin, de Toulouse-Lautrec, de Matisse et de Van Dongen. L'été suivant, il reproche à Valéry son insensibilité devant les tableaux cubistes. Et en 1917 – je l'ai déjà dit –, il y a cet unique poème consacré à Derain. Divers signes n'en permettent pas moins de mettre en évidence l'écart qui existe entre le regard de Breton et celui d'Apollinaire...

Par exemple, si profonde qu'ait été l'adhésion du poète d'*Alcools* à la peinture de Picasso, il ne semble pas avoir, comme Breton, compris l'importance cruciale des *Demoiselles d'Avignon*. Certes, le cadet dispose d'un recul qui faisait défaut à l'aîné: il n'a sans doute pas vu le tableau avant 1921, date à laquelle commencent ses relations personnelles avec Picasso – et ses premières

tentatives pour décider Jacques Doucet à cette acquisition³². Il ne paraît pas non plus qu'Apollinaire – plus immédiatement sensible aux outrances de Picabia – ait bien pénétré l'extrême originalité des toiles peintes par Duchamp en 1912 – *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*, *Le Passage de la Vierge à la Mariée et Mariée* –, préludes aux recherches d'où va sortir le «grand verre». C'est surtout dans le cas d'Henri Rousseau que va s'accuser la différence. Lorsqu'il parle du «douanier», Apollinaire ne se défait jamais d'un ton amusé, attendri peut-être mais finalement assez condescendant : comme si le pittoresque et la candeur du personnage lui avaient dissimulé la grandeur de l'œuvre³³. Breton ne s'exprimera pas de bonne heure sur le compte du «douanier», mais c'est en 1922 que, sur ses instances, Jacques Doucet acquiert *La Charmeuse de serpents*³⁴. Vingt ans après, à New York, c'est un hommage solennel qu'il rendra à l'œuvre majeure de Rousseau, *Le Rêve*, qu'il vient de retrouver chez Sidney Janis :

Comme on peut penser que tout est contenu dans *L'Apocalypse* de saint Jean, je ne suis pas loin de croire que dans cette grande toile toute la poésie et avec elle toutes les gestations mystérieuses de notre temps sont incluses : aucune autre ne me garde, dans la fraîcheur inépuisable de sa découverte, le sentiment du sacré. Comme naguère la Vierge de Cimabue à travers Rome, il siéra peut-être un jour, parmi les œuvres qui relèvent de la même sincérité et de la même clairvoyance, de la promener processionnellement dans les rues³⁵. («Autodidactes dits naïfs», 1942 ; *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1945 et 1965)

La dette de Breton à l'égard d'Apollinaire n'en reste pas moins indiscutable. D'abord, il a trouvé en ce témoin considérable – «c'était», dira-t-il, «le lyrisme en personne» –, une approbation pour la plupart de ses choix. Il en a reçu aussi la pressante injonction à «être absolument moderne», d'où découlent diverses incitations non négligeables : à jouer absolument sur le ressort de la «surprise», à ne pas craindre de décevoir – de «laisser à désirer» –, à utiliser la parole poétique comme un instrument on ne peut plus adéquat à la pénétration des arcanes de la création plastique. En outre, Apollinaire a révélé à Breton l'existence d'un peintre des plus singuliers, Giorgio de Chirico, qui ne tardera pas à s'imposer – sans y prétendre aucunement, d'ailleurs – comme le prototype même du peintre surréaliste. En dépit de la lamentable abdication, en 1919, du peintre italien, il prendra une telle importance aux yeux de Breton que celui-ci ne craindra pas de le mettre sur le même plan que la plus haute déité du panthéon surréaliste, l'auteur des *Chants de Maldoror* :

Plus tard, entre nous et à voix basse, dans

l'incertitude de la mission qui nous était confiée, nous nous sommes souvent reportés à ce point fixe comme au point fixe Lautréamont, qui suffirait avec lui à déterminer notre ligne droite.

(*Le Surréalisme et la peinture*, 1928)

L'épisode Dada va réactualiser certaines options déjà présentes dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale. Classés *a posteriori* au nombre des «précurseurs» du mouvement Dada, Duchamp et Picabia, liés à Apollinaire depuis 1912, avaient déjà leur place dans *Les Peintres cubistes*. Breton va faire la connaissance de Picabia en décembre 1919, de Duchamp en juin 1921. Aussitôt, non seulement il leur accorde une extrême attention, mais leur voue un véritable culte, que n'ébranleront pas vraiment ce que l'on pourrait appeler les coquetteries de comportement des deux artistes – au demeurant ses aînés, Duchamp de neuf ans, Picabia de dix-sept. Coquetteries de comportement qui peut-être sont à mettre sur le compte d'une tentation de fuir le principe d'identité et en tout cas s'expriment à travers un fantasme de déconsidération de l'activité artistique – portant, dans le cas de Picabia plutôt sur son œuvre propre, dans le cas de Duchamp sur l'art en général.

En même temps que par cette mise en doute du «sérieux» de toute création artistique ou littéraire – l'exemple de Jacques Vaché demeurant infiniment plus pur aux yeux de Breton que celui de Tzara, de Picabia et même de Duchamp, qui restent malgré tout des «professionnels» –, Dada va se traduire aussi par l'apparition de Hans Arp et de Max Ernst. Avec eux se substituent à l'éloge sans fin de la dérision la traque du rêve et celle du hasard – autrement dit, l'«automatisme». L'histoire de la peinture surréaliste peut maintenant commencer sous l'égide contradictoire de Chirico – «l'ombre du personnage absent»...

4 - «Il faut être absolument moderne»³⁶

Le surréalisme se rêve nouvelle Genèse, recommence d'après le Déluge, Age d'Or retrouvé³⁷. D'ailleurs, Rimbaud l'a dit, «il faut être absolument moderne». Alors, à quoi bon invoquer des références ? chercher les sources ? vanter les incitateurs ? énumérer les précurseurs ? Il y a dans le surréalisme une aspiration à la génération spontanée. Sur le plan poétique ou philosophique, l'opération est moins aisée puisqu'on tient au contraire à se réclamer de Sade, de Hegel, de Lautréamont, de Rimbaud, de Jarry. Mais sur le plan artistique, pourquoi tout ne partirait-il pas de Picasso et du geste sacrilège qui donna naissance aux *Demoiselles d'Avignon* ? C'est ce que manifeste la publication, en



1928, de l'ouvrage fondateur, *Le Surréalisme et la peinture*. Qui ne fonde pas vraiment la peinture surréaliste, mais institue une sorte de contrat entre le surréalisme d'une part, la peinture d'autre part, aux termes duquel à cette dernière il est demandé d'être le véhicule visuel de la «modernité absolue». Non pas au sens un peu puéril que prit cette «modernité» avec Delaunay, Léger ou les futuristes. Cette «modernité»-là, Breton n'en a que faire – et toujours il détesta Delaunay et Léger. Ce qui était «absolument moderne» à ses yeux, en revanche – sensiblement au moment du premier *Manifeste* –, c'était Archipenko et Brancusi, c'était *L'Homme à la clarinette*, c'étaient les premiers Kandinsky «abstraits», c'était *Udnie*, c'étaient le «grand verre» de Duchamp, les premiers «collages» de Max Ernst, les «rayogrammes», les premières œuvres automatiques d'Arp, de Miró, de Masson. Mais ce sur quoi l'on ne saurait trop insister, c'est sur son refus aussi constant que véhément d'avaliser comme forme de la «modernité» toute référence de l'œuvre d'art, tableau ou poème, à l'anecdote sociale ou politique – à plus forte raison lorsque cette référence sera imposée par un système policier, comme ce fut le cas avec le «réalisme socialiste» de sinistre mémoire...

Chemin faisant, Breton ne put s'empêcher d'être parfois frappé par la beauté de certaines œuvres du passé : Uccello, Piero di Cosimo, Vinci, Arcimboldo, Bosch, Baldung, Grünewald, Watteau, Füssli, Blake, Friedrich, Ingres. Mais c'était par accident et en tout cas, toujours il s'interdira de se prononcer sur des œuvres avec lesquelles il n'aura pas eu de contact direct ni de vraie familiarité : c'est ce qui explique, je pense, que nous n'ayons pas, de la main de Breton, des réflexions quelque peu développées à propos, par exemple, de Watteau, de Füssli ou de Friedrich – qui, cependant, avaient tout pour le séduire...

Peut-être a-t-il hérité de Baudelaire et d'Apollinaire cette certitude que chaque époque a son style, qui ne serait pas la résultante des diverses tendances en présence mais quelque chose comme *l'axe invisible de la modernité*. Je me souviens ainsi des propos qu'il tenait sur Soutine et sur Modigliani. Il les avait fréquentés, il les avait appréciés comme hommes et comme artistes – au point d'avoir acquis deux ou trois œuvres de l'un et de l'autre. «Mais ils se trompaient», disait-il. Entendons : la voie esthétique où ils s'étaient engagés n'était pas la bonne – ce n'était pas celle de la vraie «modernité». On se tromperait cependant en s'imaginant qu'il leur reprochait de ne pas avoir rallié les recherches du cubisme, de Dada ou du surréalisme. Rien de moins conformiste que le regard de Breton sur la création artistique. Voici par

Man Ray, *Le Tournesol*, vers 1935.
Coll. part.



exemple ce qu'il écrivait à propos de l'expressionnisme allemand :

J'enrage à penser que cela a été si bien occulté dans ce pays. Autrement l'évolution générale de l'art eût été très différente et je crois qu'à la pointe de cet art même, entre l'Allemagne et la France un courant de grande compréhension, qui a manqué totalement, eût passé. («Lettre à Lotte Eisner³⁸», 25 septembre 1954)

En 1941, à peine arrivé à New York, interviewé par Charles-Henri Ford, il déclare que

Seuls importent les «nouveaux frissons intellectuels». Comme toujours à de telles époques où socialement la vie humaine n'a presque plus de prix, je crois qu'il faut savoir lire et regarder par les yeux d'Eros – d'Eros à qui incombe de rétablir, dans le temps qui vient, l'équilibre rompu au profit de la mort. Rien ne me paraît mieux résister à cette épreuve que deux tableaux choisis à aussi grande distance que possible l'un de l'autre, hors du surréalisme : *New York Movie* d'Edward Hopper et le portrait de sa fille par Hirshfield. (*View*, août 1941 ; *Entretiens*, 1952)

Est-il besoin de préciser qu'à cette date, Hopper est totalement inconnu des Européens – et Hirshfield des Américains ? De même, c'est à tort qu'on a parfois représenté Breton comme l'adversaire déterminé de l'abstraction³⁹. C'est l'inverse qui est vrai : ce sont les abstraits qui, autour de 1930, prenant ombrage des succès de la peinture surréaliste, ont voulu dresser contre elle une sorte de front commun⁴⁰. D'ailleurs, Arp avait des intelligences dans les deux camps – ce qui, à ma connaissance, ne lui fut jamais reproché. J'ai déjà rappelé l'admiration sans réserve de Breton pour Kandinsky. A New York, il eut des échanges avec Mondrian, qui lui affirmait être le «vrai» surréaliste⁴¹. Certes, il lui arriva de juger que les ambitions esthétiques de certains abstraits étaient assez «bas de plafond⁴²». Mais il ne s'en insurgea pas moins avec force contre l'opposition abstraction-figuration qui, dans les années quarante, divisa jusqu'aux surréalistes :

Je ne vois pour ma part aucun profit dans le cadre du surréalisme à vouloir départager ces deux tendances, à quelque antagonisme déclaré qu'elles en soient venues. Il y va de deux formes complémentaires de la tentation humaine en matière d'expression... [...] S'il s'avère par la suite que l'une doit exclure l'autre, j'avertis que la résolution du conflit me paraît devoir être cherchée sur le plan philosophique général où les deux attitudes en présence pourraient bien n'être que des répliques de celles qui mirent aux prises, au Moyen Âge, «nominalistes» et «réalistes» sur la question des universaux. («Enrico Donati», 1944 ; *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1945 et 1965)

Un an après la rédaction de cette préface, la réédition du *Surréalisme et la peinture* – l'ouvrage s'achevant sur les textes consacrés aux plus «abstraits» des surréalistes : Matta, Donati et Gorky – manifestait d'autant plus spectaculairement de la part de Breton le souci de tenir la barre entre les deux tendances que sur sa couverture figurait un tableau de Magritte, *Le Modèle rouge* (1935), d'une figuration on ne peut plus agressive...

Pour aider à la cristallisation de cette «modernité absolue» à laquelle il tenait tant, Breton proposa non pas un dogme, mais tout le contraire : un point de repère et des voies d'accès. Le point de repère – l'Étoile Polaire de l'art du XX^e siècle –, ce fut la notion de «modèle intérieur» :

L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas. (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928)

Proposition de grande conséquence, d'abord parce qu'elle oppose au réalisme sous toutes ses formes un

refus catégorique, ensuite parce qu'elle convient également à toutes les démarches qui refusent le réalisme – abstraction comprise –, enfin parce qu'elle permet de réunir au sein du surréalisme des artistes dont les options esthétiques sont fort différentes – Max Ernst, Man Ray, Masson, Miró, Tanguy et Arp.

La voie majeure d'accès à la «modernité absolue», aux yeux de Breton, demeure, évidemment, l'«automatisme». En 1924, dans le premier *Manifeste*, il avait limité son propos à l'écriture, ne faisant allusion à la peinture que dans une brève note en bas de page⁴³. Mais le *Manifeste* fondait ses réflexions sur cinq années d'exercice assidu de l'«écriture automatique». En ce qui concerne la peinture, Breton se gardera bien de toute théorisation prématurée et, de ce point de vue, il est à remarquer que le terme d'«automatisme» est employé une seule fois – à propos de Miró – dans *Le Surréalisme et la peinture*. Car il n'existe à peu près rien de commun entre les diverses «pratiques» automatiques des peintres du groupe : Masson et Miró cultivent une certaine spontanéité lyrique du trait et de la tache là où Max Ernst développe une interprétation des accidents fournis par un hasard partiellement contrôlé ; Arp et Tanguy, quoique de manière tout opposée, conduisent au figement un jaillissement qui fut au départ automatique ; Picasso répugne à admettre qu'il ne soit pas seul à mener la barque ; Magritte s'insurge contre l'idée même d'«automatisme» ; Dali s'évertue, dans sa «paranoïa-critique», à la fois à l'utiliser, à le combattre et – croit-il – à le dépasser...

En 1933, Breton examine attentivement l'indiscutable antécédent historique que constitue l'œuvre graphique et picturale – voire, avec le facteur Cheval, sculpturale et architecturale – des médiums («Le Message automatique»⁴⁴). Son attachement pour ces artistes – souvent des gens de très humble extraction qui sont les premiers surpris de se mettre soudain à dessiner ou à peindre «sans avoir appris» – ne se démentira pas, comme on le verra plus tard à propos de Fleury-Joseph Crépin⁴⁵. Mais en 1933, on dirait Breton plus attentif à souligner ce qui distingue les objectifs de l'art médiumnique de ceux de l'art surréaliste qu'à pénétrer la vraie nature de l'«automatisme». Sans doute l'a-t-il senti car, à peine cet article est-il publié que Breton reprend et développe dans un autre texte l'hypothèse, soulevée dans *Nadja*, d'une «beauté convulsive»⁴⁶. Aussitôt autour de lui s'organise, s'enfle et finalement déferle sur les plages de la peinture surréaliste un véritable ras de marée automatique, apportant avec lui les constructions somnambuliques de Giacometti, les visions prémonitoires de Brauner, les buissons de rêve de Richard

Man Ray,
Explosante fixe, vers 1934. MNAM.



Man Ray,
Érotique voilée, vers 1935. Coll. Timothy Baum.
Photo Nathan Rabin.



Man Ray,
En pleine occultation de Vénus, 1934. MNAM.



Oelze, les «décalcomanies» spéléologiques de Dominguez, les «fumages» de Paalen avec leurs envols de chauves-souris, les hallucinations narcissiques, «à flanc d'abîme», de Toyen, les ivresses au scalpel de Hayter, les haies de cristaux parmi lesquelles Hérold se fraie un chemin et enfin – couronnant le tout – le fulminant et triple embrasement dû à Matta, à Gordon Onslow-Ford et à Esteban Francès. A la veille de la Seconde Guerre mondiale, Breton est ainsi amené à écrire :

Alors que jusqu'ici une certaine prudence, sinon défiance, avait présidé aux diverses démarches ayant pour objet déclaré de le mettre en avant, c'est seulement quinze ans après le *Manifeste du surréalisme* concluant à la nécessité de sa mise en œuvre passionnée que l'automatisme *absolu*⁴⁷ fait son apparition sur le plan plastique.

(«Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n° 12, mai 1939 ; *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1945 et 1965)

A peine débarqué sur le territoire américain où déjà, véhiculé principalement par Matta et Paalen, l'«automatisme» commence à causer les ravages que l'on sait, atteignant tour à tour non seulement Donati, Kamrowski et Gorky, mais Baziotès, Pollock, Motherwell, Rothko, De Kooning, Still, Gottlieb et d'autres –, Breton va, dans un texte capital à tous égards, préciser son argumentation, étayée cette fois d'observations tirées des ouvrages de l'entomologiste Jean-Henri Fabre et de conclusions issues de la *Gestalttheorie* :

Je soutiens que l'automatisme graphique⁴⁸, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'*unité rythmique* (aussi appréciable dans le dessin, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid), la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est seul à satisfaire également l'esprit).

(*Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 1941 ; *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1945 et 1965)

On n'insistera jamais assez sur le fait que cette analyse en profondeur de l'«automatisme» et de ses implications biologiques, psychologiques et esthétiques fut aussitôt portée à la connaissance de l'avant-garde new-yorkaise puisqu'elle figurait *en anglais* dans le catalogue de la galerie-musée de Peggy Guggenheim, *Art of this Century* – dont l'inauguration en 1942 fut un événement. Robert Motherwell rappelle – et c'est important pour montrer que, dans le même temps qu'il se livre à cet approfondissement des démarches artistiques du

surréalisme, son regard n'en demeure pas moins attentif à toutes les autres solutions proposées par l'avant-garde au XX^e siècle – que c'est Breton «qui avait soigneusement choisi chaque artiste de l'exposition, sélectionnant les commentaires appropriés et insistant pour que les manifestes des futuristes ou celui de Gabo et de Pevsner en 1920 fussent présentés à la fin du catalogue, en compagnie du texte de Max Ernst de 1932, "Aspiration à l'ordre", et de celui de Ben Nicholson, "Notes sur l'art abstrait" ...⁴⁹» Vit-on jamais fondateur d'un mouvement poétique et artistique aussi curieux – et aussi bien informé – de ce qui se passait ou s'était passé en dehors de ce mouvement ?

La seconde voie d'accès à la «modernité absolue» proposée par Breton – mais c'est encore une «pratique» –, ce sera l'«objet surréaliste». Personnellement, il en développera une variante originale, le «poème-objet», où l'écriture poétique interfère avec les ressources du «collage» et de l'«assemblage» – et qui se découvrira une postérité originale dans les «boîtes» de Joseph Cornell, purs joyaux de la quête de «l'or du temps». Dans un de ses rêves, Breton s'était vu découvrant et tenant en main un objet imaginaire – à son réveil, il a souhaité que ses amis et lui mettent en circulation de tels objets, sinon aperçus en rêve, du moins conçus «comme en rêve⁵⁰». Le premier sera, en 1930, *La Boule suspendue* de Giacometti, à laquelle Dali voudra, l'année suivante, donner une suite en partie dirigée : les «objets surréalistes à fonctionnement symbolique» – c'est-à-dire susceptibles d'entraîner chez le spectateur des sensations érotiques. C'est de 1936 que date le véritable épanouissement de la formule, marqué entre autres par d'admirables réalisations de Dominguez, de Paalen et de Meret Oppenheim. Mais la sculpture surréaliste, appelée aux plus beaux développements – avec Arp et Giacometti d'abord, puis avec Maria Martins et Cárdenas –, procédera plutôt de l'«automatisme» que de l'«objet surréaliste».

Me croira-t-on si j'affirme qu'aujourd'hui encore, la «modernité» – la vraie, bien entendu, celle qui n'est pas réductible aux seuls et mornes impératifs du «marché» – reste tributaire de ce point de repère du «modèle intérieur» et des deux voies d'accès ouvertes par Breton ? Perspective qui n'est pas réductrice le moins du monde puisque, si l'expressionnisme abstrait, le «tachisme» et la «Color Field Painting», par exemple, ont trouvé leur compte dans l'«automatisme», des mouvements comme le nouveau réalisme, le «Pop art», le «Funk art» et l'«Arte povera», entre autres, l'ont trouvé dans l'«objet surréaliste». Le rapprochement entre ces deux voies d'accès s'est aussi montré d'un grand secours sur le plan

théorique. En effet, l'apparition de l'«objet surréaliste» a permis de saisir que ce qui, à première vue, paraissait se situer à la plus grande distance de l'«automatisme» – disons par exemple les œuvres de Chirico, de Magritte et de Klapheck –, en fin de compte y tenait aussi sa place. Car l'objet – «trouvé», «rêvé», inventé ou réinventé –, en se chargeant de subjectivité, peut atteindre aux mêmes aptitudes «convulsives» que le dessin ou la couleur. Par là, il devient, lui aussi, *automatique*.

5. «L'Œil existe à l'état sauvage⁵¹»

La place m'est trop mesurée pour qu'il me soit possible de suivre au jour le jour l'évolution des préoccupations esthétiques de Breton à compter de son retour en France au printemps 1946 jusqu'à sa disparition en septembre 1966, soit vingt années au cours desquelles, pour nous en tenir à notre propos, ni les émerveillements – Svanberg, Crépin, Laloy, Cárdenas, Jean Benoît, Baj, Camacho, Gironella, Silbermann, Klapheck – ni les déconvenues – Riopelle, Hantaï, Judit Reigl, les «tachistes»... – ne lui manquèrent. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ses réponses à deux enquêtes similaires où il s'agissait de désigner, par ordre alphabétique, les dix peintres contemporains les plus remarquables, la première en 1961, la seconde en 1965 – cette fois, il était précisé que les artistes devaient avoir moins de cinquante ans. Première liste : Brauner, Degottex, Hartung, Lam, Lapicque, Magritte, Matta, Miró, Svanberg, Toyen⁵². Seconde liste : Alechinsky, Baj, Jean Benoît, Camacho, Degottex, Gironella, Klapheck, Rauschenberg, Svanberg, Télémaque⁵³. Mais il est plus important peut-être de rappeler que la publication en 1957 de son ouvrage *L'Art magique*⁵⁴ fut pour Breton l'occasion – fondée sur une enquête d'une ampleur exceptionnelle menée auprès d'artistes, de poètes, d'ethnologues, d'occultistes et d'historiens d'art – d'une vaste synthèse culturelle en même temps que d'un parallèle très poussé entre les magies «au premier degré» des sociétés «primitives» et les magies «au second degré» des artistes occidentaux...

Il me semble que les trois dernières Expositions internationales du surréalisme tenues à Paris rythment assez justement le mouvement des émotions dominantes de Breton au cours de cette vingtaine d'années. En 1947, à la galerie Maeght, le thème central fut la quête d'un nouveau mythe – Breton se demandait si telles œuvres poétiques ou artistiques particulièrement exaltantes pour les surréalistes n'étaient pas en mesure de se substituer aux mythes traditionnels. En 1959, chez Daniel Cordier, ce fut l'érotisme – après avoir ouvertement soutenu le «tachisme», on le découvrait à peu près incapable de maintenir une relation véritable avec le «désir humain»,

Brassaï, *Magique circonstancielle, (Pomme de terre)*, 1931.
© G. Brassaï.



ce qui rendit toute priorité au témoignage de Hans Bellmer, de Meret Oppenheim, de Pierre Molinier, de Jean Benoît, de Max Walter Svanberg, de Schröder-Sonnenstern. En 1965, à la galerie l'Œil, ce fut, hérité de Fourier, «l'écart absolu» – où il s'agissait de dire ce qui continuait à tenir le surréalisme à l'écart de la «routine artistique» comme de toutes les autres formes de «routine»...

A travers ces trois expositions se vérifiait la continuité du «grand refus» surréaliste – comme disait Marcuse – et se réduisait la distance avec les formes d'expression propres à des «primitifs» de diverses catégories. Les uns séparés de nous par la distance géographique : les «sauvages», en voie de disparition, d'Océanie et d'Amérique indienne chez lesquels se maintenait le secret d'un «pacte» avec le cosmos – l'art africain, lui, se voyant convaincu de sacrifier le plus souvent au réalisme. Les autres par leur condition sociale particulière : les aliénés, notamment les schizophrènes⁵⁵, dont les créations, plastiques et autres, semblaient à leur tour pouvoir constituer un «modèle» par leur soumission même à un impérieux «désir humain» on ne peut plus étranger aux normes qui régissent notre existence quotidienne – et de certains d'entre eux, comme Aloïse et Wölfli, on pourrait dire sans exagérer que Breton leur porta une véritable vénération. Quelques-uns encore par leur éloignement dans l'histoire : les Celtes, avec lesquels on se découvrait brusquement de puissantes affinités : non seulement en raison de leur rejet délibéré de

l'anthropocentrisme gréco-latin, mais par leur ouverture aux grands rythmes cosmiques, sensible dans les monnaies gauloises à leur manière d'interpréter leur «modèle» – ou plus exactement leur prétexte –, le statère d'or de Philippe II de Macédoine.

Ainsi, la «modernité absolue» implique-t-elle plus que jamais que la part soit faite, dans la création contemporaine, au «vieil homme» – ce «vieil homme» prisonnier des croyances et des cultes de sociétés archaïques, prisonnier des hospices et des asiles d'aliénés, ou encore prisonnier d'un passé depuis longtemps révolu⁵⁶. Prisonnier mais en même temps libéré, ce «vieil homme», des conventions visuelles ou mentales sous la contrainte desquelles nous vivons. Éclatant de jeunesse, au fond, ce «vieil homme» – et il nous suffit, pour nous en assurer, de songer à celui qui, dans le surréalisme, s'est le mieux approché de ce «point sublime» où jeunesse et vieillesse, «sauvagerie» et «modernité» «cessent d'être perçues contradictoirement»: Wifredo Lam! Ce «vieil homme» éternellement jeune représente en fait une constante invitation à renouer avec cette logique

profonde du regard: l'accord intime avec le monde extérieur retrouvé dans l'exigence intérieure du «désir humain».

Car nous pouvons de moins en moins en douter: ce monde dans lequel nous vivons est fait à notre image – comme nous à la sienne. Et, bien entendu, l'art de notre temps – ce second miroir – nous renvoie également notre image. Encore faut-il qu'au point de recoupement de ces deux images, nous puissions nous reconnaître encore – et qu'Eros l'emporte toujours sur Thanatos, comme la «beauté convulsive» sur la «vieillesse poétique». Du bien-fondé d'une pareille espérance, André Breton était intimement convaincu – au point de l'avoir exaltée sans relâche, cette espérance, contre les menaces toujours présentes de la compromission et de la misère intellectuelle ou affective. C'est pourquoi sa voix ne cessera pas de sitôt de nous assurer – entre autres choses – de cette révélation permanente qu'autorise – mieux que légitime – le regard...

José Pierre

«L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique».
André Breton, «La beauté sera convulsive», *Minotaure*, n° 5, mai 1934.



Notes

- 1 Propos recueillis par André Parinaud, *Arts*, Paris, 5-11 octobre 1966.
- 2 «Lettre de Paul Valéry à André Breton», juillet 1916.
- 3 Qu'il dénonce la même année dans un virulent pamphlet, «Flagrant délit» (ultérieurement repris dans *La Clé des champs*, Le Sagittaire, Paris, 1953) qui, plus qu'aux auteurs du faux, s'en prend aux critiques littéraires, alors réputés, qui l'avaient donné pour authentique : Maurice Nadeau, Pascal Pia, Maurice Saillet.
- 4 Qu'il n'avait jamais vu – et qu'il ne verra que lors de son exil aux États-Unis, pendant la Seconde Guerre mondiale –, mais dont il avait su prendre toute la mesure grâce à la *Boîte verte*, que Duchamp venait de publier, cette même année 1934, à 300 exemplaires et dans laquelle il avait réuni toutes les notes et croquis préparatoires à la réalisation de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.
- 5 Ces dispositions ne changèrent pas par la suite. L'exemple le plus frappant en serait le peu de goût qu'il montra toujours pour l'œuvre de Paul Klee – il la jugeait mesquine et dépourvue de toute ampleur lyrique – alors qu'elle enthousiasmait nombre de surréalistes, Crevel, Eluard, Max Ernst et Masson en particulier.
- 6 Quant à Chagall, il ne lui rendra pleinement justice qu'en 1941, lorsqu'il le retrouvera à New York – car dans les débuts du surréalisme, les accents mystiques si fréquents chez le peintre russe se heurtaient par trop aux prises de position athéistes et anticléricales du mouvement.
- 7 Je ne crois pas indispensable de reconsidérer ici le «cas» de Chirico – définitivement réglé dans *Le Surréalisme et la peinture* (1928), de sorte qu'à mon avis il n'y a pas à y revenir.
- 8 Je tiens les deux premiers de Breton lui-même, le troisième de sa fille, Aube Elléouët.
- 9 J'en sais quelque chose pour m'être fait nettement rembarquer un jour où j'émettais quelques réserves sur la période du Bauhaus de Dessau, la moins lyrique de toutes et qui me paraissait faite surtout d'illustrations des thèses développées dans *Point-Ligne-Surface* (1926).
- 10 Il publia en 1956 l'édition américaine de son *Miroir de la magie*, dont la version française parut en 1961 aux éditions du Sagittaire à Paris.
- 11 C'est à lui que l'on doit le grand totem haïda placé devant l'entrée de notre musée de l'Homme.
- 12 C'est en 1945, au cours d'une visite aux réserves des Indiens Pueblos en Arizona et au Nouveau-Mexique, qu'il rédigea son *Ode à Charles Fourier*, pour la première fois publiée en 1947. Voir l'édition commentée par Jean Gaulmier, Klincksieck, Paris, 1961.
- 13 Cette version diffère du tout au tout de celle que proposèrent Françoise Gilot et Carlton Lake dans *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, Paris, 1965. Lorsque, peu de temps avant sa publication, un fragment de cet ouvrage, comprenant justement le récit de la rencontre, parut dans *Paris-Match*, Breton envoya à la rédaction de cet hebdomadaire une lettre de protestation niant qu'il ait, comme l'affirmaient Gilot et Lake, refusé de serrer la main de Picasso. Mais quant au reste, il n'entra pas dans le détail.
- 14 Lancée dans le n° 1 de *La Révolution surréaliste* (1^{er} décembre 1924) ; les réponses seront publiées dans le n° 2 (15 janvier 1925).
- 15 Voir Michael Pabst, *L'Art graphique à Vienne autour de 1900*, Mercure de France, Paris, 1984.
- 16 G.L.M., Paris, 1938.
- 17 *Position politique du surréalisme*, Le Sagittaire, Paris, 1935.
- 18 *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1987.
- 19 Information que je tiens de Breton lui-même.
- 20 *Entretiens*, op. cit.
- 21 Quand bien même le souhaiterait-on, il n'est pas possible de ranger Lautréamont – dont Breton n'aura connaissance qu'en 1917, grâce à Aragon – parmi les symbolistes. Rimbaud, si – même s'il apparaît en situation de franc-tireur par rapport au mouvement. Quant à Jarry, plusieurs de ses chefs-d'œuvre sont étroitement tributaires de la pensée mallarméenne – sauf que c'est lui, Jarry, qui les a écrits !
- 22 Il lui écrit pour la première fois le 7 mars 1914 et, à sa demande, lui rend visite le 15 du même mois.
- 23 Son intérêt pour Bonnard se maintiendra quelque peu en raison sans doute des étonnantes illustrations – très Alechinsky «avant la lettre» – dont celui-ci orna, en 1901, le second *Almanach du Père Ubu*. Par contre, il en vint très vite à considérer Vuillard comme «un peintre de loges de concierges». Quant à la sensualité panique de K.-X. Roussel – quelque peu oublié aujourd'hui –, il y retrouvait sans doute – comme le suggère Marguerite Bonnet – l'atmosphère de «L'après-midi d'un faune»...
- 24 Il est certain que – si je me fie à tel de ses propos –, contrairement à Dali, il n'a pas apprécié du tout les préraphaélites. Il n'aura connu Böcklin qu'à travers le témoignage de Chirico et celui de Dali. Mais il n'a rien su, du moins avant 1955, de Klinger, de Munch ou de Khnopff. Quant à Klimt, dont douze grandes toiles furent montrées à une exposition d'art autrichien en 1936 au Petit-Palais, je trouve tout bonnement scandaleux que ni Breton, ni Eluard, ni aucun autre surréaliste ne s'en soit avisé – du moins à ma connaissance !
- 25 Au cours de l'émission radiophonique de Jean-Louis Bédouin et Pierre Demarne, «D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?» (juillet 1950). Texte repris dans *Entretiens*, op. cit.
- 26 Dans l'article «Alfred Jarry initiateur et éclaircisseur» (*Arts*, 2 novembre 1951), repris dans *La Clé des champs*, op. cit.
- 27 Fréquemment cité, le plus longuement dans la préface pour Pierre Molinier (1956), reprise dans *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1965.
- 28 «Préface-manifeste» à une exposition de dessins symbolistes, 1958, *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1965.
- 29 *Qu'est-ce que le surréalisme ?* René Henrieux, Bruxelles.
- 30 Il commence à nouer avec lui une relation épistolaire en décembre 1915. Mais il ne le verra pour la première fois que le 10 mai 1916 sur son lit d'hôpital, au lendemain de sa trépanation.
- 31 Il ne s'en tiendra pas là, écrivant aussi un petit poème sur son chien Coquito, entretenant avec elle – alors exilée en Espagne – une correspondance suivie et lui consacrant enfin sa première étude critique («Madame Marie Laurencin», *Le Carnet critique*, n° 2-3, 15 décembre 1917-15 janvier 1918).
- 32 On remarquera que dans les textes publiés par Breton, ni à ce moment-là ni plus tard, rien ne perce des propos tenus à Doucet à cette occasion. Chose qui est loin d'être exceptionnelle : Breton ne s'est jamais senti tenu de rendre publiques toutes ses préférences ni toutes ses interventions.
- 33 Ce qui n'est pas du tout le cas, malgré certaines apparences, des peintres comme Picasso, Derain, Léger et Delaunay, qui tous ont reconnu les éclatantes vertus picturales de Rousseau. Car je demeure persuadé que derrière la «mise en boîte» du fameux banquet Rousseau tenu dans l'atelier de Picasso (1908) – conforme d'ailleurs à la tradition farceuse chère aux «rapins» – perce une secrète jalousie. Et Fernand Léger, par exemple, tentera tout au long de sa vie d'égaliser le génie du «bonhomme»...
- 34 Auparavant, il importe de rappeler le projet, hélas inabouti, d'illustration des *Champs magnétiques* – le premier livre surréaliste, publié en 1920 – par des reproductions du «douanier».
- 35 Curieusement, Breton s'était déjà servi de la même comparaison, dans sa lettre à Jacques Doucet du 12 décembre 1924, en faveur des *Demoiselles d'Avignon*.
- 36 Rimbaud, *Une saison en Enfer*.
- 37 Nul hasard si le film surréaliste par excellence – le seul film authentiquement surréaliste aux yeux de Breton – s'intitule *L'Age d'or*.
- 38 Auteur de *L'Écran démoniaque*, étude sur le cinéma expressionniste allemand que venait de publier Eric Losfeld. Je sais que Breton en a voulu à Max Ernst de lui avoir tu beaucoup de choses qui s'étaient passées en Allemagne dans le domaine culturel – notamment tout ce qui était relatif à l'expressionnisme.
- 39 Au contraire. Je me souviens par exemple l'avoir vu se réjouir que l'œuvre de Kupka fût enfin honorée comme elle le méritait – quoique fort tardivement.
- 40 Ce fut d'abord «Cercle et Carré» (1929), puis «Abstraction-Création» (1931).
- 41 Et qui non seulement participa à l'Exposition internationale du surréalisme de New York en 1942, mais dont les œuvres ultimes, à partir de *Broadway Boogie Woogie*, ont longtemps plongé ses thuriféraires dans l'embarras – au point que certains de ceux-ci préférèrent les passer sous silence.
- 42 Telle était l'appréciation qu'Odilon Redon portait sur l'impressionnisme.
- 43 Où il énumère Uccello, Seurat, Moreau, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, Chirico, Klee, Man Ray, Ernst, Masson.
- 44 Publié d'abord dans *Minotaure*, n° 3-4, 12 décembre 1933, puis repris dans *Point du jour*, op. cit.
- 45 Dont il préférerait, avec une respectueuse attention, une exposition en 1956 (texte repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, rééd. 1965).
- 46 «La Beauté convulsive», *Minotaure*, n° 5, 12 mai 1934. Cet article deviendra le premier chapitre de *L'Amour fou*, op. cit.
- 47 «Fichtre ! mais tu es un être supérieur, tu marches à grands pas vers l'automatisme absolu, l'idéal.» (Remy de Gourmont, *L'Automate, Conte philosophique*, 1889).
- 48 On peut regretter que «graphique», ici, restreigne le véritable champ d'application de l'«automatisme» pictural. En effet, dès 1924-1925 dans certaines œuvres de Miró, dès 1936 dans les «décalcomanies» de Dominguez et surtout dès les premières peintures de Matta en 1938, la couleur s'est libérée du graphisme et a découvert ses propres ressources «convulsives» – qui culmineront selon moi en 1944 dans le tableau de Gorky : *Comment le tablier brodé de ma mère se déploie sur ma vie*.
- 49 «Artistes parisiens en exil. New York 1939-1945», *Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, 1^{er} juin-19 septembre 1977. Il faut ajouter que, dans le catalogue de *Art of this Century*, chaque artiste était figuré non point par son portrait photographique mais par un détail de celui-ci : ses yeux. J'ignore si c'est à Breton ou à Duchamp que l'on doit cette admirable idée.
- 50 *Introduction au discours sur le peu de réalité*, 1924-1925, repris dans *Point du jour*, op. cit.
- 51 *Le Surréalisme et la peinture*, 1928.
- 52 *Connaissance des arts*, juin 1961.
- 53 *Arts*, 23 juin 1965.
- 54 Club français du livre, Paris. A ce jour non encore réédité.
- 55 Auxquels il faudrait joindre, bien sûr, si l'on voulait être complet, toute cette frange, difficile à délimiter, d'autodidactes dont certains relèvent d'un concept aussi insatisfaisant que celui de «naïveté» et d'autres de celui, tout aussi peu recommandable, d'«art brut». Ainsi Hyppolite et Robert Tatin, avec lesquels Breton eut des échanges passionnés.
- 56 C'est à une semblable exigence qu'obéissait récemment Jean-Hubert Martin en organisant, au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de La Villette, son exposition – la première qui fût vraiment à l'échelle mondiale – *Magiciens de la Terre* (18 mai-14 août 1989).

Le regard et l'écriture

De même que Baudelaire, Breton aurait pu parler du «culte des images» comme constitutif de sa personnalité: «ma grande, ma primitive passion».

Si la musique, à la fois parce qu'il se déniait toute compétence en ce domaine, parce qu'il la jugeait élitiste et surtout parce qu'elle représentait pour lui l'«indéterminé», a été exclue de l'horizon surréaliste, si l'architecture et la sculpture n'y prennent place, pour la première, que par les constructions «Modern Style», les édifices médianimiques, en particulier le Palais Idéal du facteur Cheval — ce magnifique labyrinthe toujours surprenant qui tient de la grotte et de la fontaine pétrifiante — ou, pour la seconde, par de rares œuvres contemporaines — Arp, Henry Moore, Giacometti à ses débuts — et les objets dits surréalistes, la peinture et, au cœur même des livres, la photographie de tableaux, d'objets ou de lieux n'ont jamais cessé d'apparaître comme gémeaux de l'écriture et indissociables d'elle.

Il ne sera pas traité ici d'œuvres comme *Le Surréalisme et la peinture* et *L'Art magique*, où l'image apparaît comme le complément indispensable du texte, pas plus que du poème-objet où l'écriture entre en relation mystérieuse avec des figures ou avec les choses elles-mêmes, puisqu'une étude lui est consacrée dans ce catalogue. Nous nous demanderons d'abord si Breton a été tenté par les recherches typographiques qui transforment visuellement la page imprimée, comme ont pu l'être, dans les années vingt, maints artistes des diverses avant-gardes. Considérant ensuite ceux de ses livres et articles qu'il a voulu illustrés de photographies, nous chercherons quels rapports l'illustration entretient là avec le texte, de *Nadja* à *La Clé des champs*, excluant toutefois l'*Anthologie de l'humour noir*, car les portraits des écrivains rassemblés sous le signe de cet humour ont de toute évidence une fonction documentaire, répondant à la conviction exprimée dans *Point du jour*: «... on ne peut, sans donner son portrait, faire voir si peu que ce soit un personnage auquel on s'efforce, de toutes façons, d'intéresser¹.» En troisième lieu, s'imposera la nécessité d'interroger brièvement ce qui, par les mots eux-mêmes, introduit le sensible dans l'écriture, à savoir l'image. Enfin, avec les *Constellations* de 1959, s'établit une relation inverse de l'image au texte, les «proses parallèles» de Breton venant accompagner les gouaches de Miró peintes plus de quinze ans auparavant.

L'écriture et ses jeux figuratifs

Dada, et en son sein tout particulièrement un Tzara, un Picabia, dans leurs journaux, manifestes ou textes, ont attaché une grande importance au traitement visuel du verbe, faisant «souvent appel aux techniques de la typographie publicitaire²». Il s'agissait par là de provoquer le lecteur en lui imposant certaines difficultés: en l'obligeant, par exemple, à retourner la feuille en divers sens, certaines lignes étant composées verticalement, d'autres horizontalement, d'autres en oblique ou suivant quelque courbe, la différence des corps typographiques, des caractères, accroissant son malaise ou son agacement et l'offusquant nécessairement. Les artistes allemands de l'avant-garde, de même que les Hollandais et les Russes, se sont plus encore attachés à l'art de la typographie pour la réalisation de toutes sortes d'imprimés, affiches, journaux, mais aussi livres. Ils ont expérimenté et développé, en prolongement et en application de leurs recherches dans le domaine de la peinture, une typographie moderne.

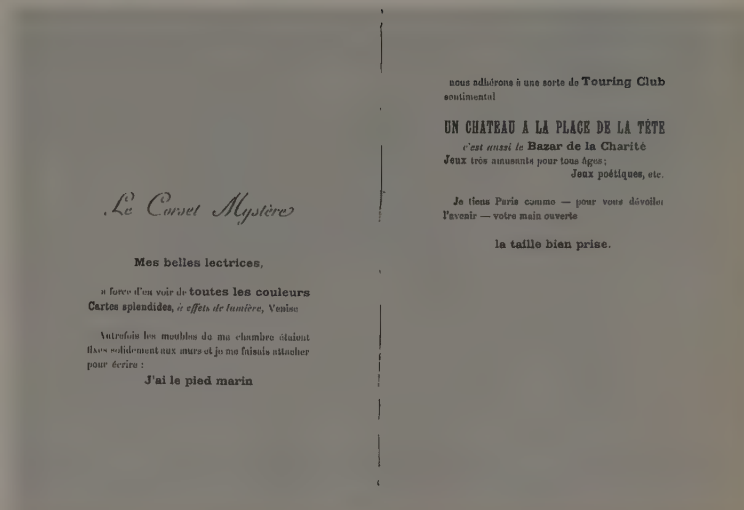
Qu'en va-t-il avec Breton? De manière générale, on peut dire qu'il a peu sacrifié à l'originalité typographique. Elle n'existe guère chez lui qu'à titre d'exception. Dans son premier recueil poétique, *Mont de piété* (1919), «Le Corset Mystère» fait éclater visuellement la représentation qu'est l'écriture et joue sur une typographie subversive certes, mais dans des limites très raisonnables — le parangonnage n'étant en rien bouleversé —; elle force l'attention par l'emploi de divers caractères et corps typographiques volontairement disparates, par des espacements imprévus. Sans nul doute, cette disposition est liée au contenu même du poème tel que le définit son auteur: «Un collage des plus authentiques. (Bouts d'annonces alternant avec des expressions toutes faites et de menues inventions.) "Le Corset Mystère", très belle enseigne qu'on peut encore voir au balcon d'un premier étage rue de la Paix³.» L'aspect précieux des caractères du titre, l'interpellation initiale aux «belles lectrices» en caractères gras prennent à partie lectrice ou lecteur, tandis que les autres «dérèglements» de l'écriture — UN CHÂTEAU à LA PLACE DE LA TÊTE, en hautes lettres capitales — invitent à des rêves chargés de «mystère», comme le suggère le nom même du corset, et que le poème, se bouclant sur lui-même, confirme par

le retour aux caractères gras la promesse de l'enseigne, «la taille bien prise».

C'est surtout avec le POÈME du *Manifeste* de 1924, fait de «l'assemblage, aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe), de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux⁴», que reparaît dans l'œuvre de Breton une sollicitation visuelle. Bien sûr, c'est ici le matériau lui-même qui dicte les variations de la typographie, mais la disposition générale du texte, les espacements, la part des blancs sont, eux, l'effet de la volonté du poète. Jonglant avec les modulations matérielles des lettres, ils instituent des regroupements, imposent des arrêts, ménagent des distances, fixent des degrés d'importance, inclinant parfois le poème vers le silence. Ainsi paraît se justifier le titre que dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932) Breton a donné à ce qui n'était encore que POÈME dans le *Manifeste* : «L'Angle de mire». La ligne qui conduit habituellement du commencement au point final s'ouvre ici en angle, captant prolongements, caprices et fuites, de la pensée. L'écriture en reçoit une sorte de mobilité, en contraste avec l'élévation architecturale du texte en colonnes qui lui confère un aspect solennel, presque oraculaire, bien en accord avec le mode presque constamment affirmatif des fragments choisis et l'usage, après les indicatifs de la constatation, des impératifs ou des futurs. *Le Revolver à cheveux blancs* propose une seconde pièce de ce type, intitulée «Confort moderne» : là, le resserrement des lignes, la quasi-disparition des blancs, le corps typographique important, en gras, de certaines lettres donnent au début, dès le premier coup d'œil, quelque chose de dramatique et de menaçant qui accompagne avec pertinence et renforce ce que disent les mots : «la vie pratique infernale», les valeurs devenues «train fantôme», tandis que la fin du poème tend vers un allègement sémantique — «C'est en même temps/L'étonnante/vie/Fleurs et sourires...» — aussi bien que graphique par l'utilisation de quelques caractères maigres.

Breton a renoncé très vite à publier ce genre de composition, mais il n'avait pas pour autant renoncé à s'y adonner, comme on le voit dans *Poisson soluble II* que nous avons publié parmi les inédits du premier tome de ses *Œuvres complètes*. Une dernière particularité d'ordre visuel, encore dans *Le Revolver à cheveux blancs*, mérite d'être signalée : aux pages 35 et 36, on relève une curieuse disposition d'autant plus surprenante que les textes qu'elle concerne avaient déjà été publiés antérieurement, présentés en lignes selon l'habitude. Il s'agit de neuf phrases : six forment des pavés quadrangulaires, avec insertion de deux pavés blancs, et les trois dernières sont écrites linéairement.

«Le Corset mystère», *Mont de piété*, 1919.



Cinq de ces phrases proviennent du texte des *Champs magnétiques*, «Ne bougeons plus». Les quatre autres sont tirées du deuxième numéro de *Proverbe*, la revue d'Éluard, où elles avaient été publiées, signées de Breton, le 1^{er} mars 1920⁵. Le titre de cet ensemble des *Champs magnétiques*, injonction du photographe à ses clients, convient parfaitement à son contenu : des textes que leur brièveté et leur mode de succession apparentent aux instantanés photographiques. Aucune surprise donc dans le titre choisi par Breton dans *Le Revolver à cheveux blancs* pour leur regroupement : «Poses fatales», qui nous invite à les lire en les considérant en même temps comme une suite de clichés photographiques pris de plus ou moins près — si l'on en juge d'après les différences du corps des lettres —, clichés parfois manqués, d'où les deux cadres vides, «ratages» supposés, prises de vues aboutissant au rien, ce qui justifie le retour à la disposition traditionnelle de l'écriture pour les trois dernières phrases, manière subtile et moqueuse de signifier la vacuité d'une tentative qui s'efforce en vain d'intéresser en même temps le regard et l'esprit.

L'examen du traitement visuel du langage chez Breton peut s'achever avec *Clair de terre* (1923) où ses recherches sont d'un autre ordre. L'impression de la couverture utilise pour le nom de l'auteur, le titre et la date, un cliché où des noirs viennent remplir les intervalles qui séparent les lettres ; elles se trouvent ainsi de la même couleur que le fond. L'effet optique est curieux : après une première impression confuse, il suffit de

Clair de terre, 1923.


PIÈCE FAUSSE

A Benjamin Péret

Du vase en cristal de Bohême
 Du vase en cris
 Du vase en cris
 Du vase en
 En cristal
 Du vase en cristal de Bohême
 Bohême
 Bohême
 En cristal de Bohême
 Bohême
 Bohême
 Bohême
 Hème hème oui Bohême
 Du vase en cristal de Bo Bo
 Du vase en cristal de Bohême
 Aux bulles qu'enfant tu soufflais
 Tu soufflais
 Tu soufflais
 Flais
 Flais
 Tu soufflais
 Qu'enfant tu soufflais
 Du vase en cristal de Bohême
 Aux bulles qu'enfant tu soufflais
 Tu soufflais
 Tu soufflais
 Oui qu'enfant tu soufflais
 C'est là c'est là tout le poème
 Aube éphé
 Aube éphé
 Aube éphémère de reflets
 Aube éphé
 Aube éphé
 Aube éphémère de reflets

cligner légèrement les yeux pour voir apparaître les mots⁶. Ce renversement typographique du rapport de la lettre à son support est ainsi, pour l'œil, mimétique de celui inscrit dans le titre, qui transporte le lecteur du banal clair de lune du monde terrestre au clair de terre sur la lune, alors seulement imaginable, — tout en s'étoilant en diverses significations.

On passera vite sur la «Pièce fausse» de la première partie du recueil, pièce de l'époque dada reprise ici. Elle disloque, sur le mode d'un air d'opéra, la cinquième et dernière strophe d'allure parfaitement classique d'un poème de 1914, «Camaïeu»; la figure d'ensemble obtenue peut évoquer un vase annelé, le fameux «vase en cristal de Bohême» du premier vers. Mais il s'agit, bien plus que de réaliser un «calligramme», par ces vers cassés, ces répétitions de mots ou de syllabes qui permettent d'obtenir «l'effet opéra», d'un exercice de double dérision, à l'égard de la poésie postsymboliste et de ses prétentions à la musique, et du poète — le pohète, comme disait Jacques Vaché — à l'égard de lui-même. De nature à susciter une question plus difficile, sont les deux pages de *Clair de terre* que Gérard Legrand commente en ces termes : «*Clair de terre* contient au moins une "invention" typographique qui ne me paraît pas si loin de l'ordonnance "orphique" déployée par Mallarmé dans "l'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie" (cf. *Un coup de dés jamais...*). Je veux parler de deux inserts de grandes majuscules anciennes qui s'y présentent comme deux illustrations pleine page⁷. L'un forme un court texte, d'apparence dadaïste, par détournement et/ou par collage, "Mémoires d'un extrait des actions de chemins". L'autre, encore plus saisissant, consiste seulement en le mot ÎLE imprimé verticalement. Le rapport de leur aspect avec celui de la page de titre, [...] spéculant sur le négatif des caractères, incarne littéralement le "clair de terre" inverse du "clair de lune", saute aux yeux⁸.» Le premier insert est imprimé horizontalement sur quatre lignes, le corps des lettres grossissant de la première à la quatrième. Quant à la seconde illustration, «réduite à sa propre effigie, le mot ÎLE», elle présente une anomalie. C'est Breton qui l'a dessinée (ce dessin se trouve dans le fonds Louis Aragon-Elsa Triolet) : les contours des lettres ressortent sur un fond à l'encre verte qui apparaît en noir au clichage. Le Î contraste avec les deux autres lettres, l'épaisseur de l'empattement se situant en haut pour le Î, en bas pour L et E. S'agit-il, comme l'écrit Gérard Legrand qui, comme nous-mêmes, a peine à croire à une inadvertance de Breton dans la préparation matérielle de ce dessin, «d'une "coquetterie" délibérée retournant en quelque sorte la solitude du mot sur elle-même⁹», solitude en «contradiction (dia-

lectique)» avec les lignes horizontales du premier insert, comme elle l'est aussi, sémantiquement, par l'opposition singulier/pluriel ?

Ce sont là, à notre connaissance, à peu près les seules tentatives de Breton pour opérer sur la page une mise en scène scripturale destinée à l'œil. La subversion dans cet ordre d'idées est donc chez lui limitée et ponctuelle. Breton n'est pas l'homme des calligrammes ou du *Coup de dés*. La configuration qui dans tous les cas étudiés distribue les signifiants linguistiques/graphiques sur la page ne rompt pas avec le signifié ; elle l'appuie et lui apporte l'épaisseur d'une figure sensible, d'un rythme autre que celui du discours, où l'ordre spatio-temporel de l'écriture devient le miroir de l'ordre discursif intelligible, en se soumettant à sa prééminence.

En fait, Breton a très vite pris conscience que les mots, tels qu'ils sont, dans leur typographie et leur mise en page courantes, lui suffisent largement, ces mots doués de telles capacités d'assemblage et de germination qu'elles font d'eux des « créateurs d'énergie¹⁰ ». La confiance accordée aux mots, aux « mots sans rides » dans leur jeunesse et leur joie créatrices, à leur pouvoir expressif et heuristique, rejette dans le superflu les modifications de leur matière visible, les lettres, comme de leur répartition sur la page. N'oublions pas que Breton est celui qui s'est écrié : « Après toi, mon beau langage¹¹. » Assuré de l'infini de ses virtualités, il a perdu son intérêt pour des recherches visuelles sur la matière, la forme et la place des mots, le concentrant sur le poème-objet qui vise « à combiner les ressources de la poésie et de la plastique¹² ».

L'illustration photographique et ses fins

Cette désaffection pour les jeux figuratifs de l'écriture n'entraîne en rien le parti pris de refuser tout élément visuel. L'image photographique tient une place parfois considérable dans les livres et articles de Breton. Rappelons en effet que certains textes ont perdu leurs illustrations en passant de la revue au livre, ce qui est le cas pour plusieurs des articles parus dans *Minotaure*.

Breton regrette qu'une valeur sensible ne vienne pas s'ajouter à ce que l'écriture peut garder de « spectral¹³ », rejoint en cela par ce philosophe contemporain pour qui « après Platon la parole a jeté comme un voile de gris sur le sensible [...] dont le parti n'a été que rarement pris¹⁴ ». Pris par Breton, en tout cas, pour qui l'illustration du livre devient constitutive de ce livre, et qui songe avec nostalgie à « la splendide illustration des ouvrages populaires et des livres d'enfance¹⁵ », formatrice de notre imaginaire. C'est dire qu'il est loin de refuser au texte un élément visuel accompagnateur, et l'on

s'étonne de l'étonnement de Rosalind Krauss devant la « tolérance » de Breton envers la photographie, « moyen de communication réaliste par excellence¹⁶ », qui aurait dû, estime-t-elle, être rejetée par celui qui a écrit : « L'œuvre plastique [...] se référera à un *modèle purement intérieur* ou ne sera pas. » La contradiction n'est ici qu'apparente. Toute la question est de savoir ce qu'attend Breton de la photographie et il suffit de relire le passage consacré à Man Ray dans *Le Surréalisme et la peinture* pour saisir qu'il ne lui demande pas seulement une représentation du réel : « L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins¹⁷ pour ne plus paraître qu'avec des photographies ?), cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image *fidèle* que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus. [...] Pour qui sait mener à bien la barque photographique dans le remous presque incompréhensible des images, il y a la vie à rattraper comme on tournerait un film à l'envers [...] »¹⁸.

Que nous dit principalement ce texte ? En premier lieu, qu'une photographie, même si elle se veut pure reproduction du réel, n'est *jamais fidèle*, qu'elle ne peut saisir que des *traces*, traces qui n'en demeurent pas moins précieuses « dans le remous presque incompréhensible des images ». En second lieu, que compte avant tout en elle sa capacité à induire l'émotion, dont la « force de suggestion particulière » naît d'autre chose que de la ressemblance. D'où vient cette « force de suggestion » ? Seul l'examen des images choisies par Breton pour ses livres — et avec grand soin, comme en témoigne une lettre à Lise Meyer (Deharme) du 16 septembre 1927¹⁹ — peut permettre d'en saisir au moins quelques éléments.

Parmi ses ouvrages, le premier à être illustré de photographies est *Nadja* ; c'est aussi celui où elles sont les plus nombreuses : l'édition originale en compte quarante-quatre (mais Breton en aurait souhaité davantage), l'édition revue de 1963, comblant certains de ses vœux, quarante-huit. *Les Vases communicants*, dans leur première édition des Cahiers libres en 1932, ne comportent aucune illustration. Mais leur première réédition en 1955²⁰ en reçoit huit, selon la volonté de Breton de rendre par là visuellement sensibles les liens qui existent entre *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*, ce dernier livre comportant dès sa parution en 1937 vingt photographies. C'est dans ce sens, parmi divers autres, que *Nadja* peut être dit un livre « battant comme une

porte», car ses thèmes anticipent sur ces deux autres ouvrages essentiels de Breton, si bien qu'on peut parler à leur sujet d'une trilogie. Breton aurait d'ailleurs aimé les réunir sous une seule couverture, écrit-il à Jean Paulhan le 2 décembre 1939, afin que leur unité apparût clairement — projet qui ne fut jamais réalisé. Du moins, ajoute-t-il dans la même lettre, il va fournir des illustrations pour la réédition éventuelle des *Vases communicants*: «Ainsi pourrait être obtenue en partie l'unification que je souhaite rendre manifeste entre les trois livres.»

A côté de ceux-ci — sur lesquels nous reviendrons —, *La Clé des champs*, recueil d'articles de 1953, présente neuf photographies: la porte de la galerie Gradiva, que Marcel Duchamp avait dessinée en forme de silhouette humaine; une page du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* où se juxtaposent une dactylographie en russe (texte de Trotsky) et des passages manuscrits en français de Breton; l'énigmatique Lamiel, sirène de roue imaginée par Jacques Hérold pour le Jeu de Marseille; un coin de l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie des Beaux-Arts en 1938²¹; la première page du faux Rimbaud *La Chasse spirituelle*; en double page *Le Martyre de sainte Catherine* de Dürer, l'ensemble de la scène à gauche, à droite, un repérage de la tête coupée, photographie jointe, comme la reproduction d'une gouache de Filiger, à l'article «Alfred Jarry initiateur et éclairer»; enfin, le visage de Maguelonne, la petite fille d'Amérique à une lettre de laquelle Breton répond à propos de l'éducation artistique des enfants. A première vue, toutes ces illustrations peuvent être dites *documentaires* mais l'épithète doit être nuancée. Certaines enrichissent le texte d'un nouvel apport: la collaboration de Trotsky et de Breton, dont le manifeste lui-même ne nous dit rien, est concrètement *montrée* alors que Trotsky n'est pas un des signataires du manifeste; la déchirure qui disloque la page du prétendu texte de Rimbaud doit inciter le lecteur à la défiance dès le premier regard; la photographie de la porte de Gradiva intrigue; l'objet représenté contient ainsi un avertissement: Gradiva n'est pas une galerie de peinture ordinaire. Lamiel propose une interrogation sur le jeu de tarots en général et tout particulièrement sur la sirène de roue: quel rapport entre cette figure et l'héroïne de Stendhal? Si la photographie de Maguelonne ne vise qu'à ancrer dans le réel la lettre de Breton, il en va tout autrement avec la gravure de Dürer: la tête et la chevelure de la martyre que Jarry y découvre, anticipant sur un avenir tout proche, roulant «parmi la ville décline et les arbres vers le moulin de la roue pour qu'il y ait giration nouvelle», demeurerait, sans le repérage de droite, invisible au lecteur qui serait dans l'incapacité de juger du bien ou du

mal fondé de l'assertion de Breton (Jarry précurseur de la méthode paranoïaque-critique). L'illustration est donc ici dans un rapport de complémentarité indispensable avec le texte et sert, en prouvant, à activer l'imaginaire.

Ainsi, malgré la première impression qu'elles peuvent donner, les images de *La Clé des champs* débordent en général le simple document d'accompagnement: elles apportent un surcroît d'information, soit que l'image, comme c'est le cas avec la gravure de Dürer, gouverne le texte; soit que l'objet photographique renferme en lui-même un signal avertisseur que le lecteur déchiffre plus ou moins rapidement.

Avec *Les Vases communicants*, la représentation de l'objet tend seulement à l'effet de réel quand il s'agit de la lettre de Freud à Breton. Les images d'images — *Le Grand Masturbateur* de Dalí, *Le Vaticinateur* de De Chirico — sont étroitement rattachées au texte, dans une volonté du même ordre: il faut que le lecteur prenne conscience du «caractère bouleversant» de certaines productions plastiques. Quant à la *Dalila* de Gustave Moreau, elle devrait faire mieux *voir* les yeux de la jeune fille du boulevard Rochechouart, bien que la reproduction en noir soit en réalité inapte à nous en donner idée, puisqu'ils évoquent «la chute, sur de l'eau non troublée, d'une goutte d'eau imperceptiblement teintée de ciel, mais de ciel d'orage». Le texte, ici, l'emporte de loin sur l'image en pouvoir de représentation et, de ce point de vue, la photographie pourrait paraître sans pertinence. Mais Breton néglige — intentionnellement? — de parler d'un autre élément de l'aquarelle, le Samson étendu aux pieds de la jeune femme, qui va apparaître une vingtaine de pages plus loin sous les traits d'un autre Samson, Jean-Paul Samson, ancien camarade de lycée de Breton, qui se trouve relié à une manifestation de hasard objectif. Un phénomène de déplacement se produit: Breton valorise un des constituants de l'image, en laisse dans l'ombre un second dont l'importance va bientôt se révéler. Le rapport image/texte est donc ici complexe, l'image anticipe sur le texte plus qu'elle ne l'illustre. La photographie de Nosferatu au moment de sa disparition, tirée du film, se rattache bien sûr à la «cravate Nosferatu» vue en rêve, comme au personnage au visage de «dessin gommé», «à l'œil très éteint», commensal de Breton dans le réel. Mais elle n'illustre pas non plus le récit: la main droite qui commence à s'effacer, la pose dramatique du personnage, la main gauche griffue et déformée étreignant la poitrine au premier plan, la distribution des ombres et des lumières créent un effet d'étrangeté et de peur, en dérive par rapport au texte. La reproduction de l'appareil à sous de l'Eden-Casino, effigie banale, pourrait sembler complètement superflue si

elle ne se rapportait aux conversions du rêve qui transforme l'argent en temps, à la présence de X qui innerve une bonne partie du livre et à l'un de ses thèmes dominants, celui du hasard. Le petit pont de Demanldox renvoie plus encore qu'à lui-même à celui du film *Nosferatu*, à partir duquel surgissent les fantômes, comme Breton le rappelle, quelques lignes plus haut. L'image de ce pont terrifiant est absente mais nous ne serions pas étonnée que nombre de lecteurs aient cru le reconnaître dans celui de Castellane. Il paraît presque impossible que Breton n'ait pas souhaité ici, avec cette photographie où la sombre densité des arbres et de leurs ombres cerne de près le blanc du tablier, provoquer cette confusion et superposer au pont réel le pont imaginaire. Ainsi est pratiquement annulée l'information qu'apporte l'image, au bénéfice du merveilleux poétique. Avec l'avant-dernière photographie des *Vases communicants*, on se trouve devant un cas singulier : elle nous montre Breton au Palais Idéal du facteur Cheval, alors que le livre ne mentionne nulle part ce «rêveur impétinent» que fut l'employé des Postes d'Hauterives. Sa présence s'explique aisément sur le plan pratique : au retour de Castellane où il a commencé *Les Vases communicants* durant l'été 1931, Breton est allé voir l'étrange construction qu'il ne cessera d'admirer ; il y a donc lien implicite de l'image et du texte. Mais Breton n'avait-il pas une raison de plus haute portée pour introduire dans son livre le Palais Idéal ? Ce dernier n'est-il pas l'exemple même du rêve devenu réalité par le courage et l'obstination du rêveur et, à ce titre, n'a-t-il pas sa place dans ces pages qui interrogent les rapports du rêve et de l'action ? Loin de redire le texte, l'image le prolonge, tout en restant dans son droit fil.

Les photographies, elles très directement référentielles au texte, sont assez nombreuses dans *L'Amour fou*. Elles concernent des objets ; les uns sont suffisamment insolites pour exiger leur représentation, qu'il s'agisse du masque-heaume, de la cuiller-soulier, de la racine de mandragore où Breton voit Enée portant le vieil Anchise ; d'autres objets confirment le texte : le tournesol-héliante n'est pas une fleur inconnue pour le lecteur, mais, photographiée penchant quelque peu sous son propre poids, elle justifie la comparaison dont elle constitue le second terme, «... chancelante/Pareille à un tournesol» ; la vision du sablier souligne sa parenté avec le sein. Les photographies concernent aussi des êtres. La danseuse arrêtée dans son mouvement, ses jupes continuant encore à tourbillonner, donne une idée du caractère d'«explosante-fixe» que revêt la beauté pour Breton, tandis que la photographie de la jeune femme qui, dans son aquarium de verre, «a l'air de

nager», comme dans le poème de 1923, atteste la vérité du rapprochement, puisqu'elle accomplit précisément chaque soir au music-hall ce numéro peu ordinaire. Là encore, il s'agit d'illustrations-preuves, dépassant toutefois ce rôle par leur aspect imprévu. Des lieux connus nous sont montrés, lieux ordinaires, petites rues du quartier des Halles, marché aux fleurs avec ses arrivages matinaux de plantes nouvelles, banalités pour les promeneurs de l'aube, mais lieux de la première errance amoureuse avec l'Ondine et qui, de ce fait, reçoivent, pour le lecteur comme pour l'auteur, leur pleine charge émotionnelle. La vue de la tour Saint-Jacques, bien connue des Parisiens et des visiteurs, n'a rien de la banale carte postale ; demandant à Brassaï de la photographier dans son corset d'échafaudages — mais Brassaï l'avait déjà prise ainsi —, Breton veut donner un sens sélectif à l'image qui doit insister sur le manque d'équilibre de la tour, son maintien quasi miraculeux entre ciel et terre, puisque c'est elle la «chancelante», sœur en cela du tournesol. La photographie est donc habitée par un arrière-sens commandé par le texte.

Cependant, des lieux exceptionnels, incitateurs du rêve, sont aussi matière à illustration, comme les multiples efflorescences de la grande barrière australienne ou les plages de sable noir, «sable des nuits», des îles Canaries, riches supports de l'imaginaire — le sable noir n'appelle-t-il pas le souvenir d'une tubéreuse que Breton enfant croyait noire ? —, même si leur relation au texte est étroite. Porteur de songes aussi ce château en forme d'étoile, dont la réalité est attestée par la photographie, vu par Breton dans les environs de Prague quelques semaines avant son voyage aux îles Canaries mais dont le texte comme la légende effacent toute localisation précise, si bien qu'il ne cesse d'osciller entre le réel et l'irréel ; réel sans doute, puisqu'il est photographié, irréel dans la pensée puisque «construit en pierre philosophale» ; une tension s'établit entre l'image et le texte, tension résolue par la poésie. Dressé dangereusement sur une pente, par la grâce d'un verbe — «s'ouvre», comme s'ouvrent les fleurs —, le château étoilé est emporté par un mouvement ascensionnel de la terre vers les astres, devenant un des plus beaux symboles de l'amour. La valeur émotionnelle de l'image est ainsi multipliée. Cette valeur est obtenue parfois par la substitution d'une reproduction de tableau à la photographie du réel ; sans doute la sinistre villa du Loch, près du Fort-Bloqué au nom peu engageant, ne saurait aussi bien que le tableau de Cézanne, *La Maison du pendu*, restituer l'atmosphère de ces objets à «halo», aptes à provoquer interrogation et secousse. La jeune fille de Picasso, peinte au début du siècle, évite au narrateur par sa pré-

Page des cahiers manuscrits de *Poisson soluble*, 1924. Coll. part.

XL
 Heureux présage
 On dit que
 Les FUMEURS ne veulent plus
 AIDER AU PROGRÈS
 LA GRANDE DOULEUR
 parure merveilleuse
 des châtaignes à l'automne
 pénétrer
 Égratigne et fait rire
 Le prince charmant
 CELUI QUI VIVAIT
 Pour me disculper
 LE FROID EST REVENU
 LE DÉSORDRE
 boucle
 QUELQUES POÈMES
 LA CARTE DU TEMPS
 a manqué jusqu'à présent

sence toute description des jeunes filles des Canaries et donne à leurs divers visages l'intemporalité de l'art et sa pérennité. Comme l'a remarqué Antoinette Weber-Conflish²², la reproduction d'un des *Jardins gobe-avions* de Max Ernst prend la place d'une description de paysage; elle veut voir là un «caprice» surréaliste, au sens qui est celui de «caprice» dans la peinture et la gravure espagnoles du baroque. *Le Jardin gobe-avions*, verbalement reconstitué par Breton, a pour fonction d'évoquer les lieux stériles, cloisonnés de murets — comme l'est la toile par des sortes de barrières compactes — qui, après le délire végétal de la Orotava (l'auteur de l'article se trompe ici en croyant qu'il s'agit toujours de ce parc), défendent les dernières approches du volcan. «Description tierce», écrit Antoinette Weber-Conflish, qui repose «sur l'affirmation d'une ressemblance, non sur une ressemblance effective». Rien ne permet de l'affirmer: les vides et les pleins semblent jouer dans le paysage comme ils jouent dans le tableau et bien des raisons incitent Breton à se reporter par la pensée, devant cet endroit étrange, à la série des *Jardins gobe-avions*: il les a vus naître sous ses yeux à Jegun, dans le Gers où, au mois de mai précédent, Jacqueline et lui cohabitaient chez Roland Penrose avec Max Ernst et sa femme Marie-Berthe. Et quel oiseau plane sur ce paysage désolé après la luxuriance du parc? Un milan justement, pour Breton animal-emblème de Max Ernst qu'il a vu repartir chaque matin à la découverte de ces jardins imaginaires, «toujours plus beau sous son masque de milan». Plutôt qu'un exercice de rhétorique à partir d'une «pseudo-ressemblance fictionalisée²³», nous y saisissons, à partir de quelques points de tangence entre le lieu et le tableau, une volonté pressante de tout rassembler, de tout voir et de tout faire voir — n'est-ce pas une des particularités de l'acte poétique? — à l'aide de toutes les ressources sensibles, en accordant, au prix d'un décentrement naturel, l'œuvre d'art et la vie même. Quant à la statue de Giacometti, *L'Objet invisible*, sa reproduction est nécessaire pour que le lecteur saisisse comment le visage trouve son aboutissement avec le masque-heaume et juge du «rôle catalyseur de la trouvaille». Mais demeure, dans *L'Amour fou*, une illustration inexplicable par l'un de ses éléments: c'est celle des cartes interrogées par le narrateur, légendée «Moi, Elle», dont le mode de consultation a été très précisément exposé par le récit. Toutefois, ce n'est pas la main du narrateur qui pose la carte: une main de femme intervient ici, qui plus est une main non vivante, de bois ou de métal sombre, avec son ombre portée. Le «jeune être bizarre» également décrit par le texte est bien là, au centre de la croix formée par les cartes, mais cette main, bien loin de

renvoyer au réel, crée un mystère ; de quoi s'agit-il, rite de conjuration, cérémonie magique, on ne sait ; la photographie, perdant son « caractère positif », ne nous proposant plus « un lieu commun de représentation », suscite un trouble, presque un malaise, indéniable.

Nadja ne nous arrêtera que sur quelques points car un article de Jean Arrouye²⁴ a étudié avec minutie et presque toujours avec pertinence le fonctionnement de la photographie dans ce livre. Deux remarques préalables : entre l'édition originale de 1928 et l'édition entièrement revue par Breton en 1963 sont intervenues des modifications : ajout de quatre photographies, changement de cadrage pour un certain nombre d'autres ; en second lieu, un « Avant-dire » fixe le rôle de la photographie : elle répond selon Breton à l'un des « impératifs auxquels cet ouvrage obéit », « l'abondante illustration photographique [ayant] pour objet d'éliminer toute description ». Sans doute nombre de descriptions sont-elles effectivement éliminées par la photographie : hôtel des Grands Hommes, point de départ du livre, la Porte Saint-Denis, le gant de bronze, le demi-cylindre blanc, etc. Mais il n'en va pas de même avec toutes les illustrations : tous les dessins de *Nadja* que montrent les photographies sont décrits ou du moins évoqués dans le récit, même de façon incomplète ; la photographie ajoute néanmoins un élément précieux, soit qu'elle complète le récit soit qu'elle permette au lecteur une mise en place plus exacte des divers éléments. Seuls le dessin « L'Ame du blé » et l'autoportrait de *Nadja* entourée d'un grand point d'interrogation avec la mention « Qu'est-elle ? » constituent des suppléments au texte. Quant aux œuvres d'art que *Nadja* « reconnaît » ou qui lui parlent, par l'usage sélectif fait de leur présence photographique, Breton nous désignant le point qui l'a particulièrement retenue, elles documentent le récit de façon indispensable. La photographie n'élimine donc pas toute description, et c'est heureux. Il arrive même qu'un épisode soit à la fois décrit et montré : ainsi, la scène des *Détraquées*, avant que ne s'accomplisse le meurtre de l'enfant. En fait, l'illustration peut réduire la part de la description, elle ne l'annule pas et il semble plutôt qu'elles fonctionnent en complémentarité ; mais dès sa première décision, en septembre 1927, d'introduire la photographie dans son texte de façon large et imprévue — car manque justement la photographie de la principale protagoniste, *Nadja*, à qui il convient de garder son mystère (photographie-t-on « un génie de l'air » ?) —, Breton sait bien qu'il ne cherche pas seulement par ce moyen à réduire la part de la description. Comme il l'écrit à Lise Meyer en lui demandant une photographie du tableau changeant du manoir de Mordal — tigre/vase/

ange —, qu'il n'a pu obtenir, il souhaite par là produire « un livre beaucoup plus troublant ». C'est donc une valeur émotive qui est recherchée. Elle l'est ouvertement dans les nouveaux cadrages de 1963. Ainsi que le remarque Jean Arrouye à propos de la statue d'Étienne Dolet, brûlé vif place Maubert, le cadrage serré de 1963, accordant à l'effigie toute la place, montrant l'amoncellement sur le sol des couronnes funéraires de bronze, lui donne une « force symbolique, changeant [la statue] en un lieu de coalescence de "l'irréparable inquiétude humaine"²⁵ », expliquant mieux que la photographie plus ouverte de 1928 l'attrance et le malaise qu'elle provoque à la fois chez Breton. De même, en 1928, le manoir d'Ango est représenté par une photographie assez banale de sa loggia ; en 1963, c'est le colombier circulaire qui la remplace ; l'importance du bâtiment qui remplit alors toute la page permet une adéquation plus pressante de l'image au texte, le colombier étant, symboliquement et affectivement, tout chargé de sens. Car la chute déchirée des colombes à laquelle assiste Breton, le sang sur le sol, aussitôt après l'annonce de l'entrée en scène de *Nadja*, vient inscrire ici, par une analogie scellée, le destin de la protagoniste du récit avant même son apparition. C'est un de ces fils imperceptibles qui courent ainsi de manière dérobée d'un point à l'autre du texte à travers son apparente discontinuité et lui assurent une impalpable *aura* poétique liée à l'existence même : *Nadja* n'écrivait-elle pas le 30 janvier 1927, au moment où les forces de la vie ont entraîné Breton loin d'elle et où la folie menace : « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle » ? Le caractère dramatique pris par la photographie du colombier est sous-tendu par tout cet arrière-texte.

La photographie de la cire du musée Grévin, souhaitée en 1928 mais obtenue seulement en 1963, permet de passer du décrit au *montré*, à ceci près que cette statue, « la seule que je sache, écrit Breton, à avoir des yeux, ceux mêmes de la provocation », prise jusqu'en haut du buste, est privée précisément de ses yeux. Volonté d'introduire une tension du texte à l'image ou de ne distraire en rien l'attention du lecteur de la pose de la statue, qui renvoie, non pas, comme on l'a écrit, à la personne de *Nadja* ramenée à son état de pauvre prostituée, mais à la belle Solange des *Détraquées*, « découvrant une cuissé merveilleuse, là, un peu plus haut que la jarretière sombre ». Façon, une fois de plus, de nouer d'un point à l'autre du récit un de ces fils que son aspect dérobe. Les « yeux de fougère » de *Nadja*, apparus en 1963, sont, si l'on excepte ses dessins où le fantasme ne laisse aucune place au réel, le seul élément physique que nous connaissions d'elle ; le montage reproduit les

yeux de Nadja en quatre bandes horizontales qui peuvent suggérer, le long de l'arête du nez, la disposition des folioles de la fougère. Mais il demeure totalement énigmatique : si les archives de Breton ont conservé les lettres de Nadja, aucune photographie d'elle n'y figure et les dossiers de l'éditeur ne fournissent sur ce point aucun éclaircissement. Cependant, la scrupuleuse véacité du livre interdit de penser qu'il puisse s'agir d'autres yeux que de ceux de Nadja. Mystère, émotion naissent de ce regard que sa démultiplication intensifie, derrière lequel s'impose et s'efface la figure centrale du livre, auquel l'image ajoute une charge émotionnelle et poétique incomparable.

Une des dernières photographies ajoutées en 1963 est celle de la plaque indicatrice LES AUBES : son contenu complet SOUS LES AUBES désignait prosaïquement un restaurant d'Avignon, dans l'île de la Barthelasse. On perçoit immédiatement de quelle richesse symbolique est porteuse l'expression ainsi réduite ; loin de la banalité terrestre, LES AUBES, sur leur plaque bleu ciel, signifient la transformation radieuse de l'existence même par le nouvel amour que Breton commence à vivre. Là encore, la poésie gagne ce que perd l'exactitude réaliste.

Ainsi, de manière générale, la représentation photographique est généreusement accueillie au cœur des textes de Breton et leur rend bien ce qu'ils lui prêtent. On le mesure, à considérer des articles abondamment illustrés dans *Minotaure*, comme «Souvenir du Mexique» ou «Le Message automatique», qui, en passant au livre, perdent toute illustration ; un appauvrissement en résulte, le «voile gris» de l'écriture se trouvant jeté sur le sensible. La luxuriance et la violence de la terre mexicaine, son caractère toujours surprenant, sa vigoureuse imagerie populaire étaient physiquement montrés dans *Minotaure*, notamment par les photographies de Manuel Alvarez Bravo ; le regard se trouve privé dans le livre de leur éclat. Avec «Le Message automatique», se produit un phénomène d'un autre ordre ; entraîné par son goût pour les dessins médianimiques, Breton les a multipliés plus sans doute que ne l'exigeait le texte qui en est comme envahi et dans une certaine mesure subverti. Leur disparition dans *Point du jour* rend peut-être l'article plus proche de la démonstration initialement voulue par l'auteur, mais lui retire en même temps une sorte de vivante épaisseur.

Fidèle à peu d'exceptions près à la thématique centrale du texte, l'illustration photographique entretient avec lui un rapport mouvant : tantôt simple accompagnatrice de l'écriture, tantôt complément indispensable, tantôt chargée d'arrière-plans et de symboles, qu'elle soit image d'objets, d'êtres, de lieux réels ou fictifs,

image d'images, elle l'enrichit presque toujours et, dépassant sa fonction d'*analogon* d'un objet visible, elle parvient souvent, comme le souhaitait Breton, à poétiquement «rattraper» la vie.

Le visuel au cœur de l'écriture

Se fondant sur l'ouverture du *Surréalisme et la peinture*, Rosalind Krauss affirme que dans le surréalisme la vue reçoit une «suprématie absolue sur les autres sens²⁶». On peut objecter à cette assertion la prééminence toujours accordée par Breton à l'auditif dans l'écriture automatique, à la «voix surréaliste», face au «visuel invérifiable»²⁷. Le poète ne voit qu'après coup ce qu'il écrit sous la dictée intérieure. Mais la suprématie de la vue, sinon dans le processus créateur de l'écriture automatique, du moins dans ses résultats, demeure bien réelle, puisque la «voix surréaliste» fait jaillir des images verbales où le visuel n'est plus *hors* de l'écriture mais éclate en son cœur même, par l'abondance des images, caractéristique de l'écriture surréaliste, quelle que soit sa forme, texte poétique ou texte discursif que la vibration de l'image emporte au cours même de la démonstration qu'elle sert excellemment. Le statut de l'écriture chez Breton se définit par le caractère indissociable de ces deux éléments et il serait erroné de distinguer l'un de l'autre : ainsi, au cours de considérations abstraites sur le processus d'«objectivation» de l'émotion à partir de la subjectivité la plus profonde, la complexité de l'idée est rendue sensible, visible, par l'image du «foyer vivant»²⁸ suggérée par la petite maison en ruine que Breton voit de sa fenêtre et qui, illuminée par l'arc-en-ciel, se charge d'une dimension universelle sans cesser d'être elle-même.

Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur la théorie de l'image chez Breton. Notons seulement que pour souligner à la fois son caractère spontané et sa puissance révélatrice, Breton dans le *Manifeste* parle toujours du jaillissement de sa *lumière*, de *l'étincelle* qu'elle constitue ; ces emprunts constants au vocabulaire des phénomènes électriques ont pour fonction de souligner et son pouvoir de choc et sa capacité de visualisation, par-delà son arbitraire. Arbitraire qui n'est qu'apparent : «l'image a raison», a écrit Bachelard, et Breton souligne qu'à l'examen cet arbitraire «a tendu violemment à se nier comme arbitraire». Pourquoi ? La réflexion de Breton est allée ici dans deux directions, entre lesquelles elle a parfois hésité, que souvent elle a conjuguées. Elle a été tentée de voir dans l'image la prise de conscience intuitive, immédiate, d'une analogie qui est dans le réel, même si elle demeure cachée à nos sens imparfaits ;

dans l'escalier
De rire et de larmes
Comme on se retrouve

ENFIN!! ENFIN!!

On a capté
le pollen
même
des
fleurs étranges

**VOUS ÊTES
CONTENT DE
VOTRE
SANG
CE SOIR**

En regardant
passer
Les
Colombes

26 avril.

VIII

[illegible]

l'image, en ce sens, *n'invente* pas les rapports, elle les *découvre*. «Le premier peut-être Giordano Bruno pose les bases mêmes de ce que sera la revendication surréaliste : "Il est inconcevable, dit-il, que notre imagination et notre pensée dépassent la Nature et qu'aucune réalité ne corresponde à cette possibilité continuelle de spectacle nouveau"²⁹.» Idée qui animait tout le romantisme allemand, tout comme Nerval pour qui «l'imagination n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres». Il suffit de retrancher les trois derniers mots pour obtenir une proposition pleinement surréaliste, qui pourrait sous-tendre telle déclaration de Breton à propos des tableaux de Tanguy : «Si à New York par exemple, au moment où j'ai la révélation du superbe phénomène connu sous le nom de lumière du nord, tout se passe comme si se déroulaient à une allure vertigineuse les ciels de Tanguy, qui n'a pas plus que moi perçu ces lumières auparavant, cela signifie que l'esprit de Tanguy se tient en communication permanente avec le magnétisme terrestre³⁰.» Ainsi l'image apparaît comme une médiation permettant de saisir les analogies profondes qui constituent l'univers ; elles s'établissent non seulement entre les choses mais, aussi bien, de l'homme à la Nature dont il est une part. La fin du chapitre v de *L'Amour fou* montre admirablement cette participation : le volcan devient homme et le poète s'identifie à lui par tout un jeu d'images visuelles très fortes qui transfigurent la montagne en corps humain, faisant du mouvement souterrain de la lave les pulsations mêmes du sang : «C'est mon cœur qui bat dans tes profondeurs inviolables, dans cette aveuglante roseraie de la folie mathématique où tu couves mystérieusement ta puissance. Daignent tes artères, parcourues de beau sang noir et vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts!» En 1955 encore, Breton souligne nettement que l'image renferme la clé de l'attitude surréaliste devant la nature : «L'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de "l'image" poétique.» Ces «traits de feu» reliant des éléments de la réalité, «cet extraordinaire grément d'étincelles [...] mène[nt] l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation de moins en moins opaque³¹».

Cette direction de pensée est complétée et parfois combattue par une autre conception selon laquelle ce qui donne leur sens aux images n'est plus l'universelle analogie existant *en dehors* de l'esprit mais les besoins secrets et obscurs de cet esprit lui-même. Ce sont nos désirs inconscients qui suscitent les images poétiques, comme ils donnent forme à nos rêves. Elles appartiennent

à un champ visuel bien plus large que le champ visuel physique et «dans lequel, écrit Breton, se distribue [...] ce qui fait la substance de la pensée de l'homme livré à ses génies et à ses démons personnels, et caché et buissonnant, et diversement velléitaire, à son insu multiples intentionnel, trompant malgré lui la bête sociale [...]»³².

L'image demanderait alors à être décodée au moyen d'une analyse comparable à l'analyse freudienne du rêve. En ce sens, elle est création commandée de l'intérieur de l'esprit et non plus de l'extérieur ; *Les Vases communicants* affirment le rôle souverain du désir dans sa formation : «Le désir [...] s'empare au petit bonheur de ce qui peut être utile à sa satisfaction [...]. On finira bien par admettre, en effet, que tout *fait image* et que le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi. L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard [...].»

Il ne semble pas que Breton ait jamais éprouvé le besoin de trancher entre la conception de l'image-révélation du monde dans la réalité profonde duquel elle trouve son référent existentiel et celle de l'image-projection du désir. Il a, à peu près constamment, accepté ensemble ces idées tout en faisant intervenir, pour fonder la valeur *poétique* de l'image, une limitation qui introduit un critère d'ordre *éthique*. Dans l'image, tout les rapprochements ne sont pas également acceptables ; certains doivent être résolument refusés comme la «Guitare bidet qui chante» de Cocteau. La préoccupation est ancienne chez Breton, même si elle ne se formule clairement que dans «Signe ascendant» à la fin de 1947, où il définit ainsi cette exigence : l'image «ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, *qui n'est aucunement réversible*. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif». Un bref et charmant apologue éclaire et ferme ces considérations : «Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit : "Une libellule rouge – arrachez-lui les ailes – un piment", Bashô y substitua : "Un piment – mettez-lui des ailes – une libellule rouge." » L'image poétiquement valable va donc vers ce que, d'un mot insuffisant, on peut appeler le positif, qui ne doit pas être confondu avec le noble pas plus qu'avec l'ornemental ; mais d'un terme à l'autre le rapport doit

«monter», même s'il s'agit d'une réalité ordinaire. Un des exemples par lesquels Breton coupe sans commentaire son texte indique clairement que le signe ascendant n'a rien à voir avec le langage noble ou empesé ; il cite ainsi ces vers de Reverdy :

Le rêve est un jambon/Lourd/Qui pend au plafond

Du premier au deuxième terme qui évoque une réalité simple et familière, le rapport monte, parce que c'est la fonction nourricière du rêve, aliment *vital* de l'esprit, qui est mise en lumière.

Dernière constatation : les classifications de la rhétorique n'ont aux yeux de Breton aucun intérêt ; sans parler ici de métonymie, d'hypallage ou de synecdoque, il juge purement formelle la distinction entre la métaphore et la comparaison. Ce qu'il exalte dans l'image, comme le montrent l'apologue du piment et de la libellule ou plus tard les jeux de *L'un dans l'autre*, c'est, plus que la ressemblance des réalités rapprochées, la virtualité de métamorphose de l'une dans l'autre, si bien que la notion d'image s'élargit : est image toute figure dans laquelle, comme dans un tableau surréaliste, des éléments empruntés à la perception physique se combinent selon les lois nouvelles que leur impose la représentation mentale. C'est pourquoi Breton a toujours porté un intérêt extrême à toutes les formes d'art où perception et représentation, loin d'être écartelées comme elles le sont dans notre vision d'Occidental conditionnée par toute une culture, sont inséparables : art des fous, des médiums, des primitifs, des naïfs.

Il n'est pas possible d'interroger ici les mécanismes multiples de formation de l'image, mais nous aimerions insister sur son fonctionnement dynamique qui contribue largement à sa forte présence visuelle. Ainsi dans la phrase : «Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle !», se dit le chavirement de l'être et de la vie par l'irruption d'un nouvel amour. Partie d'une homophonie Tournesol/tourne, sol, relayée par une association sémantique parfois implicite, Tournesol/(soleil)/nuit/étoile, la vision s'élève jusqu'au cosmique. Un autre passage du même livre montre admirablement comment se relaient les processus de dérivation phonétique et sémantique : «Les grands yeux clairs, aube ou aubier, crosse de fougère, rhum ou colchique, les plus beaux yeux des musées et de la vie à leur approche comme les fleurs éclatent s'ouvrent pour ne plus voir sur toutes les branches de l'air.» L'adjectif «clairs» amène le mot «aube» qui par appel phonétique entraîne «aubier» ; à partir de l'«aubier», couche neuve du bois de l'arbre, se déploie tout un ensemble d'images végétales – non sans que vienne probablement interférer sur «colchique» le

souvenir du poème d'Apollinaire qui rapproche les yeux des femmes de cette fleur. Le thème végétal s'épanouit superbement avec «les branches de l'air» où l'air devient arbre immobile, fleuri de regards. Un même terme peut permettre une double représentation : l'arche florale que porte le volcan du Teide, c'est à la fois, dans ce chant qui célèbre la réconciliation de la nature avec elle-même et avec l'homme, sur le plan du symbole l'*arche d'alliance* et, sur le plan réel le jardin de la Orotava, *arche de Noé* des espèces végétales où se rassemblent «les individus de tout un règne», jardin de l'âge d'or, jardin-salut comme le vaisseau biblique était le vaisseau-salut. Une double vision se lève. Ailleurs, l'image se redouble pour s'intensifier : «L'air était une splendide rose couleur de rouget» et transforme l'invisible et l'impalpable en deux éléments visuels, la fleur et le poisson. Parfois, c'est une sorte de surimpression cinématographique qui s'établit. Breton, dans le jardin de la Orotava, contemple la lumière que dans tout ce crépuscule vert dispensent «les lointaines lampes trop blanches du datura», arbuste aux fleurs en forme d'abat-jour. «On croit voir, éclatantes de pâleur, des robes du soir suspendues en l'air.» A plus d'une page de distance, la métaphore prend soudain tout son relief quand le poète écrit que «ce mélange de séduction et de peur» tient encore pour lui de la barbe de Barbe-Bleue ; les images du conte – les cadavres de la chambre interdite – renaissent d'un coup devant notre regard, sous la forme de ces trop pâles robes du soir dans lesquelles, invinciblement, on voit osciller des corps.

Dans l'ensemble, la prépondérance de l'image introduit dans le discours poétique de multiples variations sur une même figure. L'image ne se contente pas de désigner par un acte de parole ; elle donne à ce qu'elle désigne l'immédiateté du visible et la force de la présence sensible. Le tourment humain, les efforts douloureux de l'être pour lui échapper et sa puissance d'espoir sont littéralement *montrés* dans ces vers :

Plutôt la vie avec ses draps conjuratoires/Ses cicatrices d'évasion [...] Plutôt la vie avec ses salons d'attente/Lorsqu'on sait qu'on ne sera jamais introduit [...]

Est montrée de même, en un raccourci sobre et puissant, ce qui est pour Breton l'aspiration constitutive de l'homme : «Liberté couleur d'homme». Métaphore qui devient une des clés majeures des grands poèmes de *Clair de terre*, où le besoin de liberté est signifié par les images connexes de la prison et du captif, du vagabond, du rôdeur, du terroriste même, presque toujours saisis dans leur fuite, par des «chemins de traverse» ou «le long d'une corde de givre». Volonté de

liberté si pressante que, si le prisonnier ne s'évade pas, c'est la prison qui s'effondre ou s'ouvre sous le regard. Tout ce qui est masse compacte ou lieu fermé tend vers la transparence ou l'ouverture :

*Ma construction ma belle construction page à page/
Maison intensément vitrée à ciel ouvert à sol ouvert*

Nulle part sans doute, ce qui permet de lire, la *page*, et ce qui permet de voir, la *vitre*, n'ont été à ce point confondues. Leur assimilation oblige le lecteur à transcender son expérience perceptive et en même temps lui donne à voir un aspect majeur de l'imaginaire de Breton : car la maison de verre se dresse encore au début de *Nadja*, «ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant». Toute une représentation s'échauffe à partir des deux termes «maison de verre», assez ancrée dans la subjectivité du poète pour qu'on la retrouve, très proche, dans *L'Amour fou* : «La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme.»

La dynamique de l'image, sa virtualité de démultiplication vérifient un des postulats originels du surréalisme : sa confiance dans le langage qui peut ajouter au donné une plus grande richesse d'être, dont la présence s'impose physiquement. Aussi Breton est-il tout à fait fondé à croire au pouvoir qu'a l'image de «faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents» et a-t-il pu célébrer dans «Signe ascendant» l'analogie poétique, parce qu'elle «se maintient sans aucune contrainte dans le cadre *sensible*, voire *sensuel*, sans marquer aucune suspension à verser dans le surnaturel».

Une écriture en parallèle avec la peinture :

«Constellations»

Avec les *Constellations*, c'est le texte qui vient «illustrer» les gouaches de Miró, qu'il a peintes au nombre de vingt-trois³³, entre le 21 janvier 1940 et le 12 septembre 1941, d'abord à Varengueville – dont le ciel vit naître *Nadja* –, puis à Palma de Majorque et à Montroig, dans un de ces moments cruciaux de la guerre que le peintre a consciemment voulu ignorer, s'obstinant farouchement à «fermer les yeux sur l'assombrissement du monde des hommes pour considérer la seule harmonie qui demeure et le seul ordre qui prévaut, ceux de ses constellations intérieures³⁴». A maintes reprises, dans les titres ou les œuvres, revient le signe qu'il a

nommé «l'échelle de l'évasion» : «Je ressentais un profond désir d'évasion. Je m'enfermais en moi-même délibérément. La nuit, la musique et les étoiles commencèrent à jouer un rôle majeur dans la suggestion de mes tableaux. La musique m'avait toujours attiré et maintenant, à cette période, la musique commençait à jouer le rôle que la poésie avait tenu dans les années vingt³⁵.» Quelque dix-sept ans plus tard, en 1958, Breton accompagne ces gouaches de «proses parallèles» et on ne saurait trouver meilleur terme pour désigner ces poèmes qui, sans jamais chercher à décrire l'indescriptible, portés par une rêverie personnelle, ne s'en tiennent pas moins au plus près du tissu féerique et mystérieux des peintures. Pierre Matisse édite l'ensemble, gouaches et textes, à New York en 1959, tirage très restreint devenu introuvable si bien que les reproductions en noir et blanc données aujourd'hui dans les livres de Breton ne peuvent nous fournir une idée de la délicatesse et de la variété chromatiques des fonds subtilement travaillés, pas plus que du détail des lignes et des formes. Tout étant situé sur un seul plan, les formes se coupent nécessairement et reçoivent à cette intersection une couleur qui leur est propre, ponctuant souvent de tons vifs la surface ; la toile est totalement remplie, les signes de Miró mobilisent complètement l'espace, selon un rythme personnel dont le mouvement entraîne tous les règnes. Une belle préface de Breton ouvre ce splendide volume : elle dit de quel recours contre la lumière noire des temps furent ces gouaches, premières œuvres peintes à parvenir d'Europe aux Etats-Unis vers la fin de la guerre ; elle dit aussi ce qui en elles l'a particulièrement frappé : d'abord leur unité dans la variété, qui en fait «une *série* au sens le plus privilégié du terme. [...] Elles participent et diffèrent l'une de l'autre à la façon des corps de la série aromatique ou cyclique de la chimie ; considérées à la fois dans leur progression et leur totalité, chacune d'elles y prend aussi la nécessité et la valeur de chaque composante de la série mathématique ; enfin le sentiment d'une réussite ininterrompue, exemplaire, qu'elles nous procurent, garde ici, au mot *série*, l'acception qu'il prend dans les jeux d'adresse et de hasard. Réussite que Breton précise : «Le sentiment de beauté et de plénitude que nous éprouvons devant elles tient à ce que jamais, sur le plan plastique, la vibration sensible ne s'est trouvée un si juste point de déclic pour pouvoir déchaîner tous ses prolongements.»

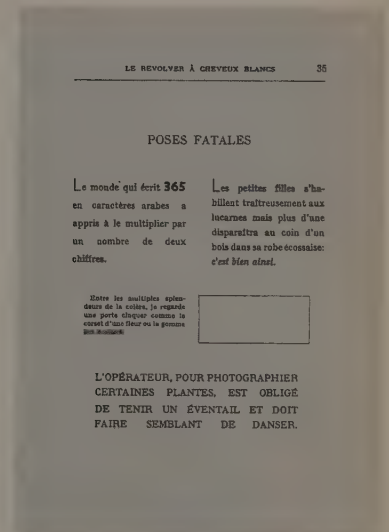
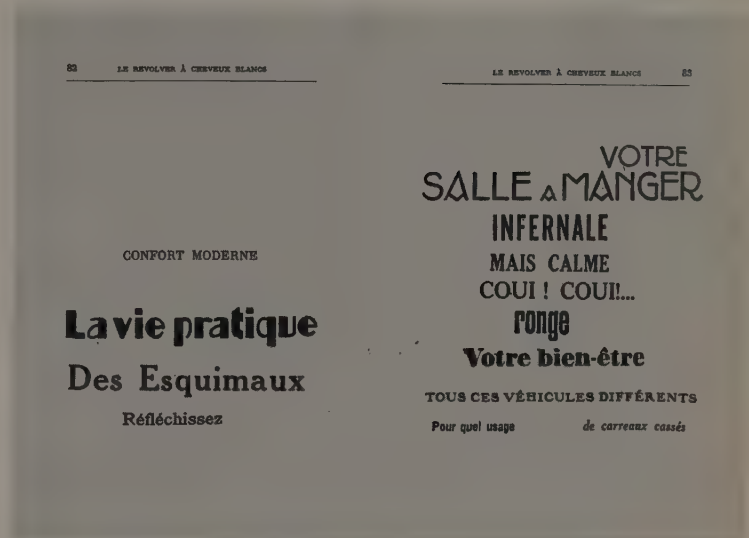
Sans doute la «vibration sensible» de Breton était-elle profondément accordée à celle de Miró car dans les prolongements que sa rêverie donne aux gouaches, la justesse et le frémissement du timbre leur apportent de merveilleux échos. Rêverie où, dans la liberté la plus

souveraine, Breton ne s'interdit pas toujours des références à l'œuvre première comme dans «Le Lever du soleil», «Femmes sur la plage», «Femmes au bord d'un lac à la surface irisée par le passage d'un cygne». Il s'est trouvé un critique pour se demander si les titres sont de Breton ou de Miró; question tout à fait surprenante car ces titres sont de même nature que ceux de toiles de Miró toutes proches dans le temps: *Jeune fille moitié brune moitié rousse glissant sur le sang des jacinthes gelées d'un camp de football en flammes* (14 mars 1939), *Personnages magnétisés par les étoiles marchant sur la musique d'un paysage sillonné* (8 sept. 1939).

Miró lui-même a tenu à souligner que quand il a trouvé le titre, il vit «dans son atmosphère», et que ce titre est pour lui «une réalité cent pour cent, comme pour un autre le modèle d'une femme couchée». Breton peut donc s'appuyer sur les titres mais il en fait un libre usage: «Les personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots» deviennent ceux qui ont délaissé les chemins d'une raison toute tracée, Nerval, Forneret, Rimbaud, pour privilégier «les prémonitions et incitations du rêve de la nuit», les seuls que nous ayons en propre «pour nous diriger sans coup férir dans le dédale de la rue». Le sable et le liège font assaut de tendresses et de caresses pour les «Femmes sur la plage». «L'Etoile matinale», sans se préoccuper des animaux étranges qui peuplent une partie de la toile, parle amicalement au berger qui lui donne parfois son nom et songe même à sa compagne, la femme n'étant pas absente de la gouache. «La Poétesse» que gouvernent l'amour et la mort est à la fois Louise Labbé, la Belle Cordière, et Lamiel, la révoltée. De même, les figures menaçantes et cruelles qui sont encore proches de celles des peintures dites «sauvages» de Miró, Breton ne les ignore pas. En sont des équivalents le gnaf batailleur, comme Pierre-le-Hérissé «au corps d'annelé» (qui apparaissait déjà en 1938 dans le *Dictionnaire abrégé du sur-réalisme*) et que l'on sait, dans les livres d'enfants, avertisseur de menaces, comme l'ambigu roi des elfes, le nain Obéron, à la fois bienfaiteur et démoniaque, comme la divinité celte Ogmius coiffée d'un sanglier. L'épreuve sanglante imposée à Huon de Bordeaux répond aussi à la «sauvagerie» des figures, comme la fascination de la mort dans «Personnage blessé» et la présence du neurasthénique comte Potocki qui se fit sauter la cervelle à cinquante-quatre ans avec la boule du couvercle de sa théière, qu'il avait sciée et longuement polie.

Mais, de même que chez Miró ces figures perdent leur agressivité, comme le souligne Jacques Dupin, enserées qu'elles sont dans un réseau poétique de notes

Le Revolver à cheveux blancs, 1932.



de musique, de soleils, de lunes, d'étoiles, elles sont chez Breton empreintes d'une paix singulière : le songe de l'enfant sur l'embrasse du rideau de sa chambre, plus suggestive que celle du rideau du tumultueux théâtre de Guignol, prépare le lever radieux du jeune soleil. Une sorte d'harmonie emporte ces proses, que ce soit du côté du réel ou du côté de la légende : les cris des ramoneurs annulent les menaces de Pierre-le-Hérissé et le bouton de coquelicot froncé s'épanouira dans l'allégresse. La femme qui coiffe «la masse fluide» de sa chevelure évoque pour Breton le parc du château de Fougères au pied duquel, dans une petite église, un chapiteau représente une sirène en train de se peigner, parc où l'eau, comme les cheveux de la femme, tombe en cascades successives. Dédaignant les animaux inquiétants qui semblent ne point faire attention à elle, «l'étoile matinale» n'est que douceur et promesse heureuse pour le berger. Même le «personnage blessé» peut s'éveiller, délivré de la séduction de la mort, et atteindre le Palais des mirages. En un mot, c'est le *bonheur* qui soulève tous ces textes : bonheur du monde de l'enfance, avec ses jeux, «la rose monstre du saut à la corde», ou celui – qui s'est déjà perdu – des petites boîtes rondes où il fallait faire glisser les perles à leur emplacement exact ; bonheur de la fête avec ses «danseuses acrobates», fêtes du présent et fêtes du passé comme le souvenir des jongleurs dont le chef «levait tribut sur chaque folle femme» ; bonheur du vagabond qui, grâce à l'alphabet des signes laissé par ses frères, évitera les pièges du chemin ; bonheur de connaître le plus sûr des langages, celui des oiseaux ; bonheur surtout de la tendre présence féminine pour qui tout se fait amour, du crépuscule rose aux chiffres et constellations, aux oiseaux eux-mêmes – la meunière peut jeter sans risque son bonnet par-dessus les moulins –, présence qui se confond avec une nature d'une douceur paisible : «partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles en liaison avec le magnolia illimitable de la nuit» ; bonheur de l'errance facile dans un cosmos où «la clé de sol enjambe la lune», où les règnes se confondent, le sorbier pénétrant dans la constellation de la lyre ; bonheur enfin de la vie harmonienne où chacun consent à sa destinée, sachant avec Charles Fourier que tout se complète, se correspond, se renouvelle. Si fort est l'élan de ce bonheur que même l'évocation de Mme du Barry déjà sur l'échafaud, ou celle de la Dame du Lac, funeste à Merlin, ou encore celle d'Yseult, dont le philtre va «emparadiser» les cœurs mais apporter aussi la douleur et la mort, ne parviennent pas à l'assombrir. Il n'est pas jusqu'à Psyché à qui est promis, pour peu que, sourde aux sollicitations de l'abandon, les yeux fermés,

elle remonte l'échelle du firmament, un retour par le cofret de parfums à l'amour perdu.

Breton retrouve aussi, des gouaches de Miró, tout le mystère. D'abord, par le déroulement très libre du poème qui n'est que rarement récit unique et le plus souvent s'étoile lui aussi en plusieurs directions. Aux femmes se hâtant vers leurs rendez-vous en tous les points du monde, succède un dialogue entre les trouvères puis c'est le retour à la «vie protoplasmique profuse» de la nuit. «Le Réveil au petit jour» fait passer le lecteur du monde terrestre – la meunière, le clocher, la charrue, le lit – à celui de l'aventure légendaire avec Huon, Obéron, Esclarmonde. Ces ruptures brusques du texte, ces tournants paraissent répondre à l'absence de vide des gouaches ; ils dilatent l'espace, qui s'irradie, en mini-récits, impressions, sensations, «myriades d'aignettes» pour inscrire «tous les signes qu'englobe la partition céleste». Le choix de mots peu courants empêche que le poème se dévoile d'un seul coup au regard : «chégros» du cordonnier, qui n'est que du fil enduit de poix, «labradorite», pierre dont le nom seul entraîne dans des contrées lointaines, «grisoller» qui désigne le chant de l'alouette, l'«accenteur», oiseau qui répond plus couramment au nom de «mouchet», les noms d'insectes, du «criocère» à la «dicranure vinule», les «méreaux», monnaie de convention du Moyen Age. Un néologisme heureux fait son apparition : «l'amant luge tout doucement vers l'extase», comme il glisserait calmement sur la neige. La dénomination du réel, pour exacte qu'elle soit, est ainsi renouvelée, dans une richesse de vocabulaire comparable à celle des signes de Miró.

Soulignant un autre «parallélisme», Alain Montandon remarque avec justesse l'abondance des verbes qui, débordant leur sens même, créent toute une dynamique d'images de mouvements. Dans «Le Réveil au petit jour», les verbes – s'éloigner, survoler, repousser, s'étirer, se cambrer, jaillir, – en se succédant, suscitent à eux seuls un rythme. Il a bien vu aussi la manière dont Breton retrouve par les mots cette musique des sphères que Miró a voulu représenter, mêlant des notes aux signes de l'oiseau, de l'étoile, de la danseuse, les jetant sur toute la surface du tableau. On recensera aisément chez Breton toutes les notations de bruits, du cri des enfants ou des ramoneurs, du tintement produit par la reine des cormorans, du ronronnement du chat à la barcarolle d'Obéron tintinnabulant. «Breton transpose à niveau d'écriture la musique des constellations, la partition céleste qui englobe la courbe sans fin du désir³⁶».

Mais il faudrait étudier chaque texte en regard de chaque gouache pour saisir vraiment la richesse et la

réussite constante de ces analogies poétiques, toujours vibrantes du contact avec la nature, l'enfance, la légende, où la commune présence d'une grâce s'appuie sur la plus vivante des libertés.

Le regard et l'écriture... ici inversés, puisque le premier commande la seconde alors que dans tout ce qui précède on a vu l'écriture chercher la complémentarité du regard – n'en répondent pas moins dans leur relation à la même loi. Si variés que soient les modes de leur interaction, c'est toujours au même dénominateur commun qu'elle obéit : on ne saurait le nommer autrement que *l'intuition poétique*.

Marguerite Bonnet

Notes

- 1 «Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst», dans *Point du jour*.
- 2 Voir François Sullerot, «Des mots sur le marché», *Dada et la typographie*, Lettres modernes, 1970, p. 63-69.
- 3 Note de Breton de 1930.
- 4 *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1988, p. 341-343.
- 5 P. 35, la deuxième phrase à droite («Les petites filles...»), p. 36 les deux premières («Va-t-on retrouver...», «C'est à mourir de rire...») et l'avant-dernière («Tout remonte à la plus haute antiquité...») viennent de *Proverbe*.
- 6 Ce procédé a été inspiré à Breton par une annonce publicitaire de dentiste, «Montorgueil dentaire», où s'opère la même subversion du rapport lettre/fond ; cette coupure est conservée dans l'exemplaire de Simone Collinet (en 1923 Simone Breton).
- 7 Non paginées dans l'édition originale, ce qui souligne le caractère d'illustrations.
- 8 Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Le Soleil noir, 1976, p. 93.
- 9 Gérard Legrand, lettre à Marguerite Bonnet, 16 août 1990.
- 10 «Les Mots sans rides», dans *Les Pas perdus*, O.C., t. I, p. 283-286.
- 11 *Introduction au discours sur le peu de réalité*, dans *Point du jour*.
- 12 «Du poème-objet» (1942), dans *Le Surréalisme et la peinture*.
- 13 «Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst», dans *Point du jour*.
- 14 J-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971, p. 11.
- 15 «Avis au lecteur...», art. cité.
- 16 Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Macula, 1990, p. 108.
- 17 Nous avons délibérément laissé de côté les livres ornés de dessins de peintres, qu'il s'agisse de dessins de Giacometti pour l'édition de luxe de *L'Air de l'eau*, du tiré à part de *Minotaure* pour *Le Château étoilé*, illustré par Max Ernst, ou, cas un peu particulier car la collaboration s'étend à une partie du texte, de *Martinique charmée de serpents*, où se trouvent deux petits dessins de Masson dans le texte et six en pleine page hors texte, etc. Les dessins de peintres en effet demeurent très libres par rapport à ce qu'ils illustrent même s'ils se soucient de garder avec lui un rapport : on pense au foisonnement de tel ou tel dessin de Masson pour *Martinique*, où la figure humaine se confond avec une nature exubérante, aux silhouettes élancées s'achevant en panier de fruits ou en feuillages qu'il donne aux «porteuses sans fardeau». Giacometti définit l'esprit de cette liberté quand il écrit à Breton le 28 septembre 1934, à propos de *L'Air de l'eau* : «Je pense qu'il faudrait trouver des images qui, même si elles correspondent plus particulièrement à un poème défini, puissent aussi être valables pour l'ensemble [...]».
- 18 *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, éd. 1965, p. 32-33.
- 19 *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1988, p. 1505. Malgré cette attention à l'illustration de *Nadja*, il ne l'en jugera pas moins décevante, incapable de rendre ce qu'il en avait attendu.
- 20 Gallimard, N.R.F.
- 21 Accompagnant le texte «Derrière le rideau», écrit pour l'exposition internationale de 1947, à la galerie Maeght.
- 22 Antoinette Weber-Conflish, «Le texte et l'image : Caprices surréalistes dans *Minotaure*», *Regards sur Minotaure*, catalogue de l'exposition du musée Rath, Genève, 17 octobre 1987-31 janvier 1988 ; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 17 mars-29 mai 1988, p. 139-157.
- 23 *Ibid.*
- 24 Jean Arrouye, «La photographie dans *Nadja*», *Méluéline*, n° 4, *Le Livre surréaliste*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.

- 25 Jean Arrouye, art. cité.
- 26 Rosalind Krauss, art. cité, p. 108.
- 27 «Le Message automatique», dans *Point du jour*.
- 28 *Position politique du surréalisme* (1935).
- 29 *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 1941, repris dans *Le Surréalisme et la peinture*.
- 30 Texte de 1946, repris dans *Le Surréalisme et la peinture*.
- 31 «Du surréalisme en ses œuvres vives», *Medium*, n° 4, janvier 1955.
- 32 «Exposition X..., Y...», dans *Point du jour*.
- 33 Mais Breton n'écrit que vingt-deux «proses parallèles».
- 34 Jacques Dupin, *Joan Miró*, Flammarion, Paris, 1961, p. 506.
- 35 Cité par Jacques Dupin, *ibid.*
- 36 Alain Montandon, «Les Constellations : Breton/Miró», dans *Iconotextes*, Ophrys, 1990, p. 79-89.

Le grand atelier

A l'écart, mais en même temps au cœur du bruit des manifestes retentissants, du tumulte joyeux des jeux et enquêtes collectives et de la houle des débats plus graves, qui font la vie «ouverte» et publique du surréalisme et dont la résonance se fait entendre encore, fascine ou agace : un lieu clos, «privé», devenu presque secret et silencieux, l'«atelier» d'André Breton. Toujours, ou presque toujours – hormis la parenthèse de six ans de l'exil marseillais et du séjour new-yorkais –, il vécut dans ce lieu parisien, même quartier, même rue, même immeuble, habitant successivement deux ateliers d'artiste identiques, le deuxième double du premier. Un tel ancrage, fidèle, presque frileux, étonne chez cet homme du «passage», passeur en charge d'un «mouvement», dont le parcours fut celui d'une aventure toujours portée vers l'avant, poussée, comme par une nécessité intérieure, vers la recherche tendue du «point sublime». Quelle étrange stabilité chez celui qui ne cessa de «se désirer ailleurs», avec cette «passion de bouger» dont parle Julien Gracq¹, et qui désigna dès 1924 la «voiture de déménagement» – l'énigmatique camion ouvert arrêté dans sa course au centre d'une place dans *Mystère et mélancolie d'une rue* de Chirico (toile que Breton connaissait bien pour l'avoir eue en sa possession), pour le conduire au cimetière². Précisément cette image, et, avec elle, celle de la locomotive abandonnée au délire de la forêt vierge que Breton invoque en 1928 pour clore son texte de *Le Surréalisme et la peinture* – «ô départ impossible, ô vous grands trains de lierre!» – et qui deviendra dans *L'Amour fou* le symbole de la convulsivité, ne constituent-elles pas les métaphores du paradoxe de l'univers personnel bretonnien, de cet atelier, tout à la fois ouvert et clos, unique et pluriel?

Dans ce lieu, de plus en plus souvent après son retour des USA, André Breton se fit photographe longuement, comme s'il interrogeait, une fois de plus, sa propre image, son fantôme, dans ce «cadre» familial : il nous autorise ainsi à considérer cette enveloppe longtemps habitée, longuement constituée, comme une peau de serpent faite à son image, grille de réponses possibles à cette lancinante question, de résonance gauguinienne, qu'il formule encore au départ de *Nadja* : «Qui suis-je?... qui je hante? [puis] qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?». Il nous invite surtout à saisir l'importance

primordiale de ce lieu que l'on pourrait désigner, selon une formule d'André Chastel, comme le «grand atelier» : un chantier toujours actif, la véritable «fabrique» du surréalisme, mais surtout un lieu de travail personnel où s'exerce à nouveau, mais cette fois «en vase clos», le regard d'André Breton, où se façonnent les matériaux de son écriture. L'œil est «à l'œuvre» dans cet atelier d'écrivain, captant, suscitant de nouveaux signaux, tissant des fils d'un objet à un autre. Le «démon» maldororien de l'analogie, qui est au principe de la démarche surréaliste, apporte ici au poète sa nourriture quotidienne : communiquent ce lieu bien réel et les lieux rêvés – le château, la maison de verre –, fusionnent en alchimie secrète les messages visuels et les métaphores des mots.

Plus encore, lorsque André Breton évoque avec nostalgie dès 1952³ l'ensemble des œuvres qui furent ici en sa possession (les confondant d'ailleurs avec celles qu'il aurait aimé avoir), lorsqu'il ouvre à deux reprises sa porte grande ouverte (à Alain Jouffroy⁴ puis à René Giraud⁵) pour dévoiler sa «collection», ne désigne-t-il pas ce lieu meublé de toutes ses conquêtes comme son palais idéal, celui du guetteur toujours à l'affût, enfin comme son «œuvre ultime»? A la fois gigantesque «boîte-objet», œuvre totale d'un artiste disposant les objets de son affection dans une panoplie géante, et œuvre de fusion, précipité tangible, visible, d'un lent et complexe travail métamorphique opéré par les manipulations d'un artisan-alchimiste?

On sait ainsi ce que fut, dans les années 50-60, cette désormais fameuse mais dernière collection. Au milieu des rayonnages emplis de livres règne une incroyable accumulation de peintures et d'objets : objets populaires et trouvés – cannes, moules à gaufre, bouteilles, racines, pierres, curiosités en tous genres..., objets primitifs, surtout ceux rapportés des USA et dont la présence «première» se développe considérablement après la guerre, peintures anonymes achetées aux puces, et œuvres de ses derniers amis : Duchamp, Paalen, Toyen, Brauner, Hantaï, Svanberg, Riegl, Gorky, Degottex, Molinier, Klapheck, Gironella, etc. Au centre des murs entièrement recouverts, se déploient les prestigieux vestiges de ce qui fut sa «première» collection, celle qu'il constitua jusqu'en 1929-1930 essentiellement avec Simone, sa femme, grâce à une aisance matérielle qu'il ne retrouvera jamais plus et qui lui venait de son salaire de





conseiller artistique de Jacques Doucet, des commissions touchées à chaque transaction d'une vente d'œuvre pour le compte du couturier, des revenus personnels de sa femme. Ces œuvres gardées avec passion, malgré les dissensions «officielles» avec l'un ou l'autre des artistes, sont désormais bien connues: la grande *Tête* (bleue) de Miró, *L.H.O.O.Q.* de Picabia, *Le Cerveau de l'enfant* de Chirico, *Dancer-Danger* de Man Ray, *La Boule suspendue* de Giacometti, *L'Armoire de Protée* de Tanguy, *Les Amoureux* de Picabia, *Guillaume Tell* de Dalí, *Le Piège* et encore la *Danseuse espagnole* de Miró. Ce n'est pas faute de n'avoir voulu garder toutes les autres: toujours – Breton tint à le dire – il aimait ce qu'il avait aimé, regrettant d'avoir dû abandonner une œuvre «à une autre chance» que la sienne. Mais il fut obligé de vendre, réduit, bien plus que Paul Éluard qui se livra sans regret au commerce des œuvres d'art, à cet «expédient» pour vivre. Quelques exemples: le 19 juillet 1922, il cherche à vendre un Kisling, le 18 mars 1923 des Braque et *Iturrino* de Derain, le 8 novembre 1926 un autre Derain, le 30 novembre 1927 un Miró à propos duquel il écrit à Simone: «Dire que je ne regretterai jamais cette

toile serait mentir⁶». Et il n'hésite jamais à vendre pour aider ses proches; ainsi Nadja, dont la misère et l'effondrement imminent l'alarment: «Je voudrais consacrer, annonce-t-il à Simone le 8 novembre 1926, le prix de la vente d'un petit tableau à empêcher ce désastre, qui est le mien comme le sien et comme celui de tous ceux que j'aime. La place vide que ce tableau laissera sur le mur sera mille fois plus précieuse que lui. Tu sais comme j'ai peur de tout ce qui touche à l'argent mais cette fois il me semble que je n'ai pas à avoir peur.»

Cette première collection, pour l'essentiel dispersée dans les années 1935 (et déjà partagée vers 1930 à l'occasion du divorce d'avec Simone), est restée curieusement méconnue malgré sa prodigieuse ampleur. Elle répond à un désir du tout jeune homme, dont le goût pour les œuvres d'art se double très vite d'un besoin de possession, qui, depuis son premier et significatif achat d'adolescent – un fétiche de l'Île de Pâques – ne cessa, malgré la précarité de ses moyens financiers, de se développer. La passion de la «chasse» devait être impérative: «Théodore Fraenkel vient d'arriver, écrit-il à

Simone le 18 juillet 1921, il croit avoir découvert un Degas sur les quais et m'entraîne le voir.» Déjà se dessine chez le jeune amateur une attitude très particulière. Plus que les visites régulières aux Salons des Indépendants et d'Automne, les reproductions même «mauvaises» parues dans *Les Soirées de Paris*, mais qu'il garde toujours à sa portée, lui procurent les véritables révélations. Encore plus excitantes pour lui les vitrines de la galerie Bernheim à travers lesquelles pouvaient le surprendre, au passage, les peintures de Bonnard, de Vuillard, de Matisse surtout dont l'image de *La Glace sans tain* (la *Fenêtre bleue* du MOMA) brille encore au début des *Champs magnétiques*. A l'opposé de ce lieu presque privé qu'est le musée Gustave Moreau, qui devait déterminer «pour toujours sa façon d'aimer», les musées parisiens ne peuvent éveiller sa sensibilité : il ne fait que passer «comme un fou dans les salles glissantes» du Louvre, visiteur impuissant, acteur sans rôle : «J'ai délaissé sans remords d'adorables suppliantes. C'étaient trop de scènes à la fois sur lesquelles je ne me sentais pas le cœur de jouer. A travers toutes ces compositions religieuses, toutes ces allégories champêtres, je perdais irrésistiblement le sens de mon rôle». Une relation exigeante avec l'œuvre d'art, visible sous un certain angle et à la condition de s'offrir à jouer avec lui une partie *signifiante*, s'affirme ainsi chez lui de manière précoce.

La fréquentation régulière de l'appartement de Guillaume Apollinaire fut autrement stimulante : Breton dira la fascination qu'exerça sur lui la collection du poète, qui lui apprit certainement le goût de l'hétéroclite et des choses «à rebrousse-poil» : «Il fallait se faufiler entre les meubles supportant nombre de fétiches africains ou polynésiens mêlés à des objets insolites. (...) Aux murs, qui étaient assez bas, les tableaux suspendus presque sans intervalle étaient autant d'échappées sur des mondes aventureux ou inconnus. (...) Apollinaire gardait à sa portée un petit nombre d'objets prenant le goût à rebrousse-poil : je me souviens du terrible encrénier en bronze doré, effigie et souvenir de la Basilique du Sacré-Cœur, vers lequel j'ai vu souvent aller et venir son porte-plume en forme de rame que, le 11 novembre 1918, Mme Apollinaire m'a donné⁸. D'un poète à l'autre, d'un collectionneur à l'autre, le flambeau se transmet. La leçon fut déterminante, encore que Breton montrât, en 1922, une certaine réserve : «Sans doute Apollinaire est-il encore un spécialiste, c'est-à-dire un des hommes dont, pour mon compte, j'avoue n'avoir que faire⁹.» Qu'entend-il déjà par «spécialiste»? Un simple amateur de formes, «stupidement épris d'érudition et de bibelots»? Assurément un «poète», le dernier, en qui

«l'homme ne réussit à être (...) que le valet de l'artiste». Dans cette critique se révèle une exigence essentielle de Breton collectionneur. Pour lui la connaissance, la fréquentation régulière des artistes dans les lieux mêmes de leur création, presque au moment même de la création, sont tout aussi enrichissantes que les œuvres, l'homme se devant d'être à la hauteur de son œuvre. Tout aussi nécessaires lui sont les liens d'amitié et d'échanges tissés avec eux : ainsi Derain, dont la conversation brillante, l'immense culture ouverte à tous les domaines, l'intérêt pour les sciences occultes, tiennent dans sa vie une place essentielle dès 1915 et bien après son retour au classicisme, ainsi Vlaminck dès 1918, et Modigliani *comme lui* en 1919 tout à la découverte des *Poésies* de Lautréamont, et Picasso dont l'atelier lui est ouvert pour la première fois à la fin de l'année 1918, et Picabia encore avec lequel une amitié presque jalouse, pour sa liberté d'allure, ses dons poétiques allant de pair avec l'audace des trouvailles plastiques, s'établit en décembre 1919, Duchamp enfin, rencontré en août 1921 et dont «l'admirable beauté» le bouleverse autant que la façon, toute désinvolte, dont il parvient «plus vite que quiconque au point critique des idées»¹⁰. Breton regrettera de n'avoir pas connu «le prodigieux Chirico des années 1913-1914», se consolant de ce manque par la possession d'un manuscrit, fort précieux à ses yeux et avec lequel il ne cessera de s'entretenir. Vivre avec les œuvres de ses amis, ce sera poursuivre chez lui l'échange d'idées, vivre par eux comme bientôt eux par lui et «en lui» – de Vaché ne dira-t-il pas : «Vaché est surréaliste en moi!» – ; ne sera-ce pas, comme il le reconnaîtra plus tard, «s'approprier leurs pouvoirs», se surimposer à eux, devenir lui-même un artiste?

A l'hôpital du Val-de-Grâce, en 1917-1918, ses premières conquêtes s'affichent sur les murs de sa chambre : des reproductions d'œuvres, de Picasso, Matisse (*Capucines à la danse*, *Portrait de Mme Matisse*), quelques dessins aussi, de Kisling, de Modigliani ; en 1920, son amie Georgina Dubreuil détruit, dans la rage d'une rupture, les premières œuvres réunies : deux Derain, trois Marie Laurencin, un Modigliani. Jusque-là, la démarche est banale et le goût, timidement «moderne». Breton ne commence réellement à faire œuvre de collectionneur qu'à partir du moment où, soutenu par Simone, il travaille pour Jacques Doucet, allant pour le compte du couturier et pour le sien propre (quelquefois pour celui de certains amis) chez les artistes, chez les marchands (Zborowsky, Daniel-Henry Kahnweiler, Paul Guillaume), ou encore à l'hôtel Drouot : il est présent, et quelquefois très bon acheteur, à la vente Uhde le 30 mai 1921, aux quatre ventes Kahnweiler en

1921-1922-1923¹², à la vente Éluard le 3 juillet 1924, ou Apollinaire le 19 juin 1924, et plus tard aux ventes de la collection Duchamp le 8 mars 1926 et Tual en 1930. Pour lui-même, Breton ne veut ni peut faire cette véritable œuvre d'«historien d'art» qu'il accomplit pour Doucet, désignant, comme à distance, les futures icônes du XX^e siècle (*La Charmeuse de serpents* du douanier Rousseau, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, le *Bocal de poissons rouges* de Matisse, le *Chevalier X* de Derain, etc.) avec une étonnante (il était loin alors d'avoir fait «le tour des théories») et extraordinaire sûreté de jugement dont on aurait peine à trouver l'équivalent aujourd'hui. Le même «œil» cependant, mais plus ouvert, plus libre, préside à ses choix personnels, cet «œil de la jeunesse» dont il sera assez fier (et dont Valéry, l'appelant «jeune voyant des choses», le félicitait déjà en 1916), allant jusqu'à regretter de l'avoir perdu : «Que n'ai-je pu garder l'œil que j'eus à 17 ou 18 ans pour telles œuvres plastiques alors toutes neuves, en butte à un décri et à une intolérance presque unanimes (...) Je me dis souvent que cet œil ouvert de la jeunesse (ouvert sur ce qui n'est pas encore mais qui, on le sent obscurément, va être) reste le seul *bon*¹³» Cet œil, dont il définit en 1925¹⁴, l'existence «à l'état sauvage», œil *premier*, libre de toute entrave, cet œil le porte d'emblée, «sans balancer dans son choix», vers des œuvres qui sont sur l'heure pour lui l'objet «d'une interrogation palpitante», une interrogation devant un mystère soudain donné à voir, une palpitation de nature toute physique : «J'avoue, écrira-t-il, sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson¹⁵» Tel fut sans doute l'effet en 1919 de la rencontre fortuite du *Cerveau de l'enfant* de Chirico, qu'il acquiert aussitôt. Analysant rétrospectivement ses choix, Breton reconnaîtra son besoin de s'entourer d'œuvres dont la rencontre «me soulevait, me semble-t-il, au-dessus de moi-même, m'offrait le plus exaltant aperçu du possible¹⁶ : des «fenêtres» dont seul lui importe le «sur quoi elles donnent»¹⁷ (à la suite de Rimbaud, «rien des apparences actuelles»); des fenêtres qui, ainsi ouvertes sur le merveilleux inconnu, l'obligent à «se hisser», se surpasser : c'est-à-dire à se grandir, à s'édifier ? A la métaphore de la fenêtre s'ajoute celle de la porte, thème récurrent chez Breton, pour lui le lieu même de l'attente. N'est-ce pas par sa porte que s'engouffre le désir, ce désir nécessairement préalable à toute rencontre ? «Le désir... certes il ne s'est pas trompé, écrit-il en 1923 dans *La Confession d'adageuse*, celui qui a dit : Breton, sûr de ne jamais en

finir avec ce cœur, le bouton de sa porte.» Aussi doit-elle rester entrouverte : «Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin aux côtés d'une compagne que je n'eusse pas choisie.» L'espace clos de l'atelier, le lieu de ses habitudes, est bientôt pour lui celui de tous les attachements, avec le risque de s'enfermer dans une identité qu'il faut fuir : «Autrefois, je ne sortais de chez moi qu'après avoir dit un adieu définitif à tout ce qui s'y était accumulé de souvenirs enlaçants, à tout ce que je sentais prêt à s'y perpétuer de moi-même. La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément ; j'y prenais comme nulle part le goût de l'éventuel¹⁸»

Entre l'atelier et la rue, la porte, dès le début et jusqu'à la fin, restera *battante*. Certes ni ouverte ni fermée, laissant le passage libre au hasard, appelant la surprise, empêchant toute cette stagnation dont Apollinaire, qui aima «perdre, mais perdre vraiment, pour laisser place à la trouvaille» lui apprit l'horreur¹⁹. Battante aussi comme un cœur réel, centre d'irrigation de tout un corps vivant, celui de l'espace tangible et imaginaire de l'univers bretonnien, cœur générateur qu'il invoquera en ces termes dans *L'Amour fou* : «Daignent tes artères, parcourues d'un beau sang noir et vibrant, me guider longtemps vers tout ce que j'ai à connaître, à aimer, vers tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts.» D'ailleurs, n'était-ce pas un cœur qui accueillait, dans les années 24-25, le visiteur de l'atelier : «Heureuse minute, se rappelle Pierre Naville²⁰, où je pénétrai dans ce lieu prédestiné des métamorphoses ! Sur la porte peinte en rouge de l'atelier, était posé ce tableau de Chirico où le sein découpé d'un torse onirique laisse voir un simple cœur. Ce cœur me gagna sur le champ lorsque l'hôte me dit : cela s'appelle *J'irai... le chien de verre*»

Va-et-vient d'œuvres, pour combien de temps restées dans l'atelier ? Le temps, pour certaines, d'être longtemps regardées, souvent changées de place, longtemps aimées, avant de façonner la réflexion «théorique» de Breton sur la peinture (n'écrit-il pas *Le Surréalisme et la peinture* entre 1925 et 1927 à l'appui essentiellement des œuvres qui sont sous ses yeux ?). Il est difficile, encore aujourd'hui, de se faire une idée très précise, et complète, de cette «première» collection : une grande partie des archives, des correspondances, reste difficilement accessible²¹ ; les lettres de Breton à Simone fournissent quelques précisions, éparses, sur les achats et les ventes, mais disent plutôt l'émotion ressentie à l'arrivée d'une œuvre. Peu de témoignages de cette époque. Deux modestes photos d'amateur, prises vers 1925 et

Aragon et Max Morise. Sur le mur,
œuvres de Picabia et Robert Desnos,
Ci-git André Breton. Coll. part.

Aragon et Breton, juillet 1923.
Coll. part.

A dîner, Simone Breton et Max Morise.
Coll. part.

Simone Breton. Coll. part.



Dans l'atelier, vers 1925-1930.

Simone Breton. Coll. part.

Max Morise dans l'atelier. Masque en bois, tête de bovidé. Coll. part.

Max Morise dans l'atelier. Coll. part.

Sculptures africaines. Coll. part.



1928, donnent un aperçu fragmentaire des murs. Quelques autres photos fixent ce qui semble devenir de plus en plus un événement : l'acquisition ici d'un objet primitif (un monumental masque en bois de Côte d'Ivoire ou un Tapa océanien), là d'un objet naturel (un gigantesque corail), là encore d'un objet populaire (un globe d'oiseaux mexicain). Cependant, le fait de voir une œuvre photographiée dans l'atelier ne signifie pas obligatoirement que Breton l'ait acquise ; ainsi Doucet, venu à l'atelier acheter un Chirico, «s'étonne ensuite devant Aragon d'avoir vu rue Fontaine de nouvelles choses nègres, un Picasso (*Le Populaire*) qu'il ne connaissait pas [...] Aragon a cru bon de répondre que ces différentes choses appartenaient à Éluard qui me les avait confiées pour les vendre²²». D'autres photos prises dans l'atelier – réunions, portraits – fournissent bien quelques indications, mais restituent plutôt l'atmosphère dans laquelle la présence des œuvres autour de Breton doit être resituée : celle d'un lieu vivant où s'élabore collectivement le surréalisme. Rappelons les premières expériences des sommeils en septembre 1922 avec Robert Desnos, les convocations de nouveaux venus (ainsi Tanguy fin 1925), la préparation des sommaires de *Littérature* et de *La Révolution surréaliste*, la conception du *Surréalisme A.S.D.L.R.*, les jeux collectifs, les enquêtes sur la sexualité de 1928 à 1932, la séance d'excommunication de Dalí en février 1934... la liste serait trop longue, comme fut certainement indésirable pour Breton cet envahissement incessant de tous ceux qui viennent ici «faire du surréalisme²³» ; il déplore ces «nouvelles habitudes qui le dimanche transforment l'atelier de la rue Fontaine en hall de rédaction²⁴». De même il manifeste quelque humeur à supporter ces «grands déploiements de troupes», avec «toujours l'envie de prendre dans la cuisine le premier balai venu et de foutre tout ça dehors²⁵». Quoi qu'il en soit, cet atelier est une véritable «centrale» avant la lettre, un «bureau de recherches» bien avant et bien après celui ouvert très officiellement en 1924 – mais si peu de temps – rue de Grenelle²⁶. A peine en fonctionnement celui-ci présente d'ailleurs un «état des lieux» (établi par Simone Breton) très identique d'esprit à celui de la rue Fontaine, constitué presque à son image : une réunion très hétéroclite de livres, de tableaux de «référence» (Chirico, Picabia), d'objets trouvés (mannequin en plâtre, affiches publicitaires, etc.), de derniers arrivages d'œuvres (dessins de Masson et de Max Ernst, rayogrammes de Man Ray...) : comme si, là aussi, il fallait «fixer les idées» aux murs. Elles l'étaient d'ailleurs réellement, par un tire-bouchon.

Pour tenter ici un premier inventaire, il faut faire

appel plutôt aux listes d'œuvres parues dans les catalogues des premières expositions surréalistes et aux catalogues de vente (Kahnweiler, Éluard, Duchamp) que nous avons pu trouver annotés. Bien qu'incomplète et nécessitant des ajustements²⁷, la moisson se révèle impressionnante, aussi bien par la quantité que par la qualité des œuvres réunies, dont un grand nombre est aujourd'hui dispersé dans les musées et quelques grandes collections. A bien des égards, l'examen de cet inventaire apporte, bien sûr, des éclaircissements précieux sur le goût personnel de Breton, mais encore de véritables surprises.

Propriétaire jaloux, depuis 1919 très probablement, de cette toile unique de Chirico qu'est *Le Cerveau de l'enfant* – «la plus 1914» à ses yeux – Breton le fut également (mais on l'ignore le plus souvent) de peintures tout aussi fameuses de la période métaphysique : *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914 (coll. privée) que Doucet tente en 1925 de lui acheter, l'admirable *Énigme de la fatalité*, 1914 (Bâle, Kunstmuseum) vue en 1926 dans l'atelier par Nadja, *L'Énigme d'une journée*, 1914 (MOMA) devant laquelle, vers 1929, il se fait photographier allongé en position de rêveur éveillé, devenant ainsi à son tour la statue chiriquienne érigée, solitaire, au centre de la place publique... ; *Le Mauvais génie d'un roi* (MOMA) acheté à Paul Guillaume en novembre 1923, avec un autre tableau «très cher» *L'Étonnante matinée* (non identifié)²⁸. Breton acquiert également *La Contrariété du penseur*, 1915 (San Francisco Museum of Art) et cette étrange toile *J'irai... le chien de verre* (coll. part.) à laquelle devait aller sa préférence puisqu'il la choisit pour figurer (avec *Le Revenant* qu'il fit acheter à Doucet) à la première exposition de *La Peinture surréaliste* en 1925 ; n'est-ce pas elle encore qu'il désigne en 1919 dans *Les Champs magnétiques* par «la fenêtre creusée dans notre chair qui s'ouvre sur notre cœur²⁹». D'autres passèrent certainement pour un temps dans son atelier, d'autres encore, à la présence tout aussi interrogative, prennent place dans ses écrits (*Les Jouets du prince*, *Le Vaticinateur* du MOMA). Ces places, où se tiennent des «assises imprévisibles», ces fantômes «sous les traits humains», ces sombres arcades et ces rideaux à moitié tirés, ces locomotives sans destination, ces fruits étranges, ces objets de géométrie sans fonction, ces livres fermés et muets, sont d'emblée pour Breton les éléments d'une «véritable mythologie moderne en formation», comme il le perçoit dès 1920 dans sa préface pour les *12 Tavole in fototipia*, premier texte qu'il consacre à un peintre³⁰. De même, ne sont-ce pas ces mains et corsets de fer des mannequins articulés qui hantent en 1924 le *Discours sur le peu de réalité* tout



entier et, en particulier, le « colloque avec les armures » ? Il n'est pas le lieu ici d'analyser l'ampleur des résonances de l'œuvre chiriquienne sur Breton : il est certain qu'elle est douée à ses yeux d'une force de « présage » déterminante et qu'à bien des égards, il cherche à s'appropriier le « pouvoir surnaturel » qu'il lui reconnaît dans *Le Surréalisme et la peinture*. D'où la véritable frénésie de possession d'œuvres du peintre italien qu'encore dans les années 1924-1925 il manifeste avec ses amis : « Picasso débordait sur toutes les cimaises, tandis que Chirico demeurait secret, témoigne Pierre Naville : il fallait décider Paul Guillaume (nous y allâmes un jour en force, avec Éluard, Breton, Aragon, Morise) à ouvrir une petite armoire où dormaient quelques rouleaux de toile, les rêves de Chirico, et l'inviter à les vendre, puisqu'il voulait ni les faire admirer ni les donner³¹. » Certainement agacé par les moyens de Paul Éluard qui lui permettent d'acheter ce nombre impressionnant d'œuvres de Chirico que l'on connaît³², Breton manifeste un réel dépit lorsque la toile convoitée chez Paul Guillaume lui est « soufflée » : « J'ai rencontré Max Ernst qui venait prendre un Chirico qu'il avait acheté, écrit-il à Simone le 7 novembre 1923. Je sors avant lui et je l'attends un peu. Il me dépasse rue de la Boétie, sans en avoir l'air je le rejoins et je m'aperçois qu'il emporte *La Maladie du Général*. Tu te souviens que j'avais signalé ce tableau à Éluard et que je lui avais fait promettre de me le laisser. L'autre était assez confus... »

Plus inattendu est l'ensemble des œuvres cubistes – de Picasso et Braque uniquement – entrées dans l'atelier : leur nombre, une vingtaine environ, est éloquent, et la qualité des pièces choisies confirme là encore la perspicacité de celui qui, dès la fin 1921, rappelons-le, sut voir l'importance historique indéniable des *Demoiselles d'Avignon*, « le grand tournant du siècle ». Donnons ici l'essentiel : de Braque, des grandes constructions « blondes » qui lui dispensaient au réveil « les ondes les plus heureuses³³ » : le *Joueur de guitare* du MOMA, accroché encore en bonne place dans la bibliothèque lorsque Nadja y pénètre, le *Guéridon* ovale de 1913 de la collection Berggruen mais aussi *Le Grand nu* de 1908 (coll. Alex Maguy). *Le Port*, 1908-1909 (Houston, Museum of Fine Arts), la grande *Femme avec mandoline* de 1910 (coll. Thyssen-Bornemisza)... De Picasso, peu de ces « grands échafaudages gris et beiges de 1912 » qui dominent *Le Surréalisme et la peinture* (comme *L'Homme à la clarinette* dont il admire « l'élégance fabuleuse ») mais *La Femme assise* de 1909-1910 (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum) et des témoins exemplaires de la démarche de « celui qui trompe sans cesse l'apparence avec la réalité » : *La Femme à la guitare*

(Pasadena, Norton Simon Museum of Art) et *La Bouteille de marc de Bourgogne, verre et journal* de 1913 coll. part.). Le retiennent bien sûr, sans qu'on sache combien il en acquit à la 4^e vente Kahnweiler, les papiers collés : ce sont pour Breton de véritables leçons d'écriture, «qui ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'appeler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (...) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux», tels les poèmes (de *Poisson soluble*) qu'à partir de 1924 il s'amuse à fabriquer dans l'atelier.

Achetées pour la plupart à «très bon compte» aux ventes du fonds Kahnweiler à Drouot, ces œuvres devaient certes constituer à cette date, pour Breton comme pour ses amis, un véritable stock susceptible de procurer des profits ; ne cherche-t-il pas à revendre certaines toiles acquises à la 2^e vente (17-18 nov. 1921) ou à la 3^e (4 juillet 1933) dès le mois de mars 1923 : «Marius de Zayas s'occupe de placer en Amérique quelques-uns de nos tableaux ; les 3 grands Braque, que je lui fais respectivement 3000 (*Nature morte*), 2500 (*L'Homme à la guitare*) [n° 30 de la 2^e vente, acheté 550 F], 2000 (*Paysage*), *Iturrino* (8000) [n° 65 de la même vente, acheté 3400 F] et la *Nature morte de Picasso au marc de Bourgogne* 2500³⁵.» Mais il ne cessera pas pour autant de céder à la tentation, même déraisonnable, d'en acquérir d'autres : «J'ai failli, écrit-il à sa femme le 11 novembre 1923, acheter hier un Picasso chez Kahnweiler, c'est une *Tête de jeune fille* de la manière de *L'Oiseau blessé*, plus grand que celui-ci, 1300 F après diminution de 500. Je l'avais retenu mais j'ai envoyé un pneu pour me reprendre et à l'heure actuelle il n'y a rien de fait.» Et ce n'est pas sans un certain ton d'envie qu'il lui signale les derniers achats d'Éluard en 1924 : «3 Picasso : *Le Populaire* (4000), une *Nature morte* qui appartenait à Crotti (3000) et le grand tableau gris de Guillaume (9000)³⁶.» La place privilégiée qu'il accorde, sur ses murs, à deux toiles bien plus modestes – *Le Pigeon* de Picasso, la *Nature morte aux raisins* de Braque, auxquelles allaient probablement sa préférence personnelle –, laisse deviner encore mieux le prix grandissant qu'il attache vers 1925 à s'entourer de telles œuvres. S'il assigne en effet, dès 1922, à Picasso le rôle de ce «hors la loi» dont la décision – celle de rompre, le premier, avec toute convention représentative – lui «semble à certains égards avoir tout déclenché, car si elle a beau ne régler en apparence que le sort de la peinture, elle intéresse au plus haut point la pensée et la vie³⁷», en 1925 la place primordiale qu'il lui accorde, tout en tête de la réflexion qu'il entame dans *Le Surréalisme et la peinture*, relève

d'une adhésion de plus en plus passionnée : au fondement même de la trouvaille du concept bretonnien du «modèle intérieur», les œuvres de Picasso sont devenues désormais pour lui des preuves tangibles du «continent futur» auquel il aspire, «pièces à conviction» apportées par un homme dont il admire de plus en plus la rare «persévérance», la volonté sans défaillance.

Tout aussi remarquable est la quantité des objets primitifs dont Breton réussit dès les années 20 à s'entourer. La vente montée avec Paul Éluard à l'Hôtel Drouot les 2 et 3 juillet 1931 fait état de 320 pièces, dont il est difficile d'isoler celles qui proviennent de chez Breton : dans ce domaine, un accord complice, sans rivalité, semble s'établir en effet entre les deux hommes, qui multiplient les recherches communes, les échanges et les dépôts : «Éluard a acheté (4500 F) le lot d'objets nègres de la rue de Provence. Ils sont ici en ce moment³⁸.» Tel objet, par exemple la pierre «souriante» de l'île Loyauté, sera vu dans l'atelier de Breton avant de figurer dans une exposition comme «appartenant à Paul Éluard». Dans cette collection commune, l'«hétéroclite» dont Derain, Apollinaire, Picasso, avait montré la voie est de mise ; mais, à côté des objets africains, une très large part revient aux arts océaniques, précolombiens et nord-américains³⁹. Ici réside l'initiative toute pionnière de Breton et de ses amis : dépassant la vague terminologie «masques et fétiches» avec laquelle les objets africains et océaniques étaient jusque-là désignés indistinctement dans une même «primitivité», ils posent, les premiers, sur l'art océanien un regard *autre*, un regard marqué d'une «interrogation urgente» qui suscite une chasse fébrile, presque amoureuse. En 1948, Breton se souvient : «Il fut un temps, pour tel de mes amis d'alors et moi, où nos déplacements, par exemple hors de France, n'étaient guidés que par l'espoir de découvrir, au prix de recherches ininterrompues du matin au soir, quelque rare objet océanien. Un irrésistible besoin de possession, que par ailleurs nous ne nous connaissions guère, se manifestait à son sujet, il attirait comme nul autre notre convoitise⁴⁰.» C'est l'invention sans cesse renouvelée d'une île à l'autre et bouillonnante d'une vie fastueuse de l'art océanien dont il cherche, semble-t-il, à se concilier les «pouvoirs» ; n'ira-t-il pas jusqu'à feindre, dans une courte et fervente allusion inscrite dans *Le Surréalisme et la peinture*, d'en être l'explorateur réel, sinon le réinventeur : «Les côtes septentrionales de l'Australie furent très probablement découvertes au XVI^e siècle par les Portugais, puis oubliées. Me faut-il donc croire que tout a commencé avec moi⁴¹ ?» Bien que très peu d'allusions soient faites dans sa correspondance à l'acquisition d'objets primitifs⁴², les quelques photos prises dans

l'atelier témoignent de leur omniprésence, comme de la rareté de certaines pièces : ainsi un masque de danse Guro (Guenolé sub-style) surplombé d'un couple enlacé, ainsi un très grand masque Vuvi à cornes (Gabon)... En 1926, Nadja remarque à son tour leur pouvoir inquiétant dans l'atelier, désignant «un grand masque de Guinée, qui a naguère appartenu à Henri Matisse et que j'ai toujours aimé et redouté en raison de son cimier monumental évoquant un signal de chemin de fer (...), un masque conique, en moelle de sureau rouge et roseaux, de Nouvelle-Bretagne (...), une petite statue de cacique assis qui lui est apparue plus menaçante que les autres, un autre fétiche... pour elle le dieu de la médisance ; un autre, de l'Île de Pâques, qui est le premier objet sauvage que j'ai possédé⁴³». Leur voisinage, sur les murs de l'atelier, avec les peintures cubistes et surréalistes, répond au même principe qui commande l'association, à la première exposition de la Galerie surréaliste en 1926, des œuvres de Man Ray et des Objets des Îles (une soixantaine de pièces). De même, en 1927, les peintures de Tanguy y sont, pour la première fois, exposées avec des Objets d'Amérique, leurs dernières trouvailles à Paul Éluard et à lui-même du mois de juin : la reproduction en octobre dans *La Révolution surréaliste* (n° 9-10) de la poupée Hopi du Nouveau-Mexique acquise par Breton (et aussitôt placée sur son bureau) stigmatise aussitôt l'événement. La confrontation de ces deux univers, de ces deux langages «premiers», ne serait-elle pas d'ailleurs de l'initiative de Breton qui, chez lui, instaure le dialogue, accolant *Rêveuse* de Tanguy à un totem sculpté de Nouvelle-Bretagne ? En 1929, «la carte du monde au temps des surréalistes⁴⁴», toujours centrée sur l'Océanie, s'est brusquement et radicalement élargie au monde nord-américain.

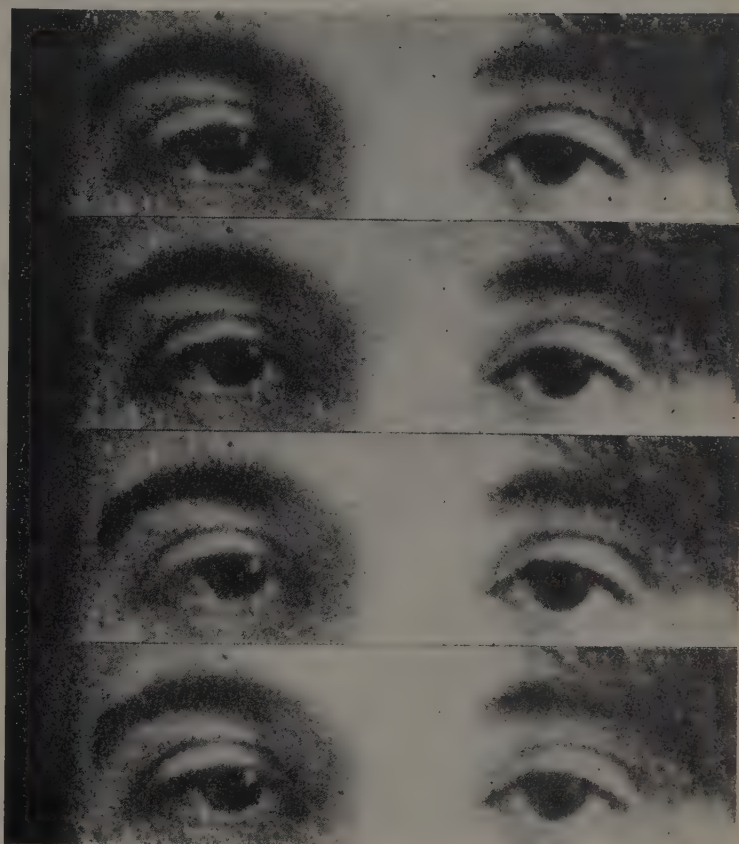
On s'étonnera moins de trouver dans cette première collection les œuvres des compagnons de l'aventure dada et des débuts du surréalisme, ceux dont Breton associe les noms dans *Le Surréalisme et la peinture* : Picabia, Man Ray, Max Ernst, Miró, Masson, Tanguy et Arp, entrés dans l'atelier au moment même de leur découverte. Mais le nombre des toiles acquises, qu'on ne pourrait toutes citer ici, ne manquera pas aussi de stupéfier : une trentaine de Picabia, autant de Max Ernst, dix Masson, une douzaine de Miró, une trentaine au moins de Tanguy. Jamais Breton ne pourra, par la suite, accumuler autant d'œuvres importantes ; dès 1928 en effet, ses moyens ne lui permettent de faire entrer dans l'atelier que quelques Arp, Dali, Magritte, Giacometti, cinq à six œuvres tout au plus pour chacun, mais toutes de grande qualité et dont il se refusera à se séparer.

Ses choix, révélateurs, imposent plusieurs remarques. Breton n'élit, on le sait, que les œuvres qui ont suscité son enthousiasme «premier» de découvreur, mobilisé un effet de surprise ou répondu à son attente, que celles dotées d'une «portée révolutionnaire», qui, rappelle-t-il, «ne saurait dépendre du choix des éléments» mis en jeu⁴⁵. D'où l'existence dans sa collection de véritables séries. Ainsi est-ce le cas pour Max Ernst, l'ami trop proche d'Éluard, mais dont la découverte l'éblouit fin 1920 : Breton retient chez lui les premiers *collages*, mises en œuvre bouleversantes de ces rencontres d'éléments hétéroclites commandés par le «beau comme» maldorien et d'où jaillit «la lumière de l'image» surréaliste telle qu'il la définit dans le *Manifeste* ; puis les œuvres nées des *frottages* et *grattages* de 1925, opérations semi-automatiques libérant les puissances premières d'une *Histoire naturelle* qui l'intéresse au plus haut point, la violence cachée dans l'homme (la série des *Hordes*) ou la tendresse subtile et omniprésente de l'oiseau (celle des *Colombes*). Dans chacun de ces ensembles, privilégiés par Breton, figure l'œuvre peut-être la plus aboutie, celle qui tient une place unique : pour reprendre l'exemple de Max Ernst, il choisit l'énigmatique *Petite fistule lacrimale qui dit tictac* (MOMA), la très érotique toile *Les Hommes n'en sauront rien* (Tate Gallery), la plus monumentale des *Hordes* (Stedelijk Museum) l'apparition la plus étrange, tout à la fois fantômatique et réaliste, de la série des *Oiseaux* qu'est la *Chimère* (Mnam). Un même effet d'ensemble cohérent se dégage de ses toiles de Masson, qui appartiennent toutes à la production des années 1924-1925 : *Les Quatre éléments*, *Les Points Cardinaux*, *L'Oiseau* ; *L'Armure*, toutes des constructions d'esprit encore post-cubiste mais déjà lourdes d'un processus métamorphique. Le même constat d'un choix électif s'applique encore aux œuvres de Miró dont Breton veut dès 1925 s'entourer : le fascinent les grandes figures mi-humaines, mi-animales largement déployées au centre de la toile des années 1925-1926, effigies grotesques, d'un humour ubuesque et dont la grande *Tête* constitue certainement une des apparitions les plus impressionnantes. Ou encore celles qui, loin d'illustrer ce penchant que Breton semble en 1927 déjà reprocher à Miró, «celui de s'abandonner pour peindre, et seulement pour peindre⁴⁶» offrent à la lecture un pur champ de signes : depuis *Le Chasseur (Paysage catalan, 1924, MOMA)* encore narratif, à la *Maternité* plus construite (coll. Penrose), jusqu'à la *Danseuse espagnole, 1928, cadeau de Miró*, première «peinture-objet» à l'économie radicale dans l'abstraction de son double signe, objectivé par deux éléments réels isolés au centre de la toile.

Le cas de Tanguy est, différemment, tout aussi exemplaire. L'affection de Breton pour celui qu'il considère déjà en 1927 comme un «homme qui ne se rend à rien que de très pur» se marque immédiatement; «il me tarde de rejoindre Yves Tanguy en ce lieu qu'il a découvert», celui de «notre immense suspicion qui entoure tout⁴⁷». Les quelque vingt peintures des années 1926-1930 qui le rejoignent dans l'atelier stigmatisent son adoption inconditionnelle d'une peinture qui peut être déjà considérée, pour reprendre un terme utilisé par Breton pour Dali, comme un «produit de culture» du surréalisme. Les toiles choisies pour les murs affirment elles aussi l'exigence de son regard: la *Dormeuse* de 1927, peut-être l'expression la plus simple de «paysage mental», *Viell Horizon*, 1928, *L'Armoire de Protée* de 1930, étrange construction à laquelle montent des arborescences colorées, toile elle aussi tout-à-fait unique dans l'œuvre, constituent trois étapes exemplaires de ce «premier aperçu non légendaire sur une étendue considérable du monde mental qui en est à la Genèse». Couvrant toute l'évolution de l'œuvre de 1912 à 1930, l'ensemble des Picabia acquis par Breton obéit à une autre exigence, tout à fait compréhensible. Comme chez Duchamp dont «le dédain de la thèse» le fascine, c'est la démarche même de Picabia, sa liberté d'attitude, ses caprices aussi – «l'homme qui nous change le plus de Picabia, c'est Picabia» – qui séduisent Breton. On comprendra dès lors la variété de ses choix lors de la vente des 80 Picabia de Duchamp en 1926, où, surmontant ses dissensions actuelles avec l'homme, il n'hésite pas à acheter plus d'une quinzaine de toiles. Son choix se porte là encore sur des chefs d'œuvre aujourd'hui reconnus: de l'époque post-futuriste *Catch as Catch Can* (Philadelphie) et *Procession Séville* (coll. part.); de la période mécaniste: *Parade amoureuse* (coll. Neuman), *Prenez garde à la peinture*, 1917-1919 (Stockholm, Moderna Museet); de l'aventure dada: *L.H.O.O.Q.* –, jusqu'aux peintures aux figurations convulsives des années 1925-1928: *La Femme à l'ombrelle* et *Les Amoureux* dont Breton, au fort de sa passion pour Lise Deharme, se plaint presque de la violente présence: «J'ai sous les yeux ce terrible tableau qui s'appelle *Après la pluie* [*Les Amoureux*], écrit-il à Simone le 29 juillet 1927. Je ne vois que lui dans cette pièce où je dis tout haut trois fois votre nom,»

A côté de ces grands ensembles prennent place, bien sûr, des pièces isolées, mais combien significatives de la perspicacité de Breton: *La Mariée* de Duchamp, 1912 (achetée à la vente Éluard en 1924), peinture-étape vers *Le Grand Verre* dont il pressent le premier, dès 1922, toute la portée révolutionnaire et le contenu érotique;

«Ses yeux de fougère...».
Photo publiée dans *Nadja*, éd. 1963.



ERUTARETTIL

Herminie (triangulaire) Eulie	Apolline Flandre	Corneille Grippe	Bara	Drumme	Mille et une nuits Artiste
Racine	La religieuse portugaise	Pascal	Fichte	Perceval	SWIFT
YOUNG	Radcliffe	Barba	Byron	Despique de Beaumont	BAFFO
LEWIS	MATHURIN	HEGEL	Fidèles	Rousseau	SADE
Lermontov	Miguelwien	Poel	Nerval	Thérèse	Marot
HUGO	RABBE	BERTRAND	Constant	Sénanoux	Lacoste
BAUDELAIRE	LAUTREAMONT	BAUDOUIN	Desbordes-Valmore	Grandville	Rue
RIMBAUD	Chil	Longe	Aymard	Pollastre	Chavet
APOLLINAIRE	FANTÔMAS	NOUVEAU	JARRY	Zola	Skrymme
Reverdy		VACHÉ	Roussel	Quen	

— 34 —

— 35 —

Dancer-Danger de Man Ray, unique dans l'œuvre, aux confins de la peinture, de l'objet et de la photographie. Et encore, des bois découpés de Arp, des objets d'aliénés, des boîtes de papillons, des photos de Simone par Man Ray, un Tapa océanien, une boule de voyante, un serin hollandais, des racines, une main en bois, un gant de bronze, des pierres, une volière, une plaque publicitaire Martini cocktail... : la «bonne auberge rimbaldienne».

On peut se demander à juste titre l'effet et le sens d'une telle accumulation d'œuvres, en si peu de temps. Leur présence devait envahir l'espace restreint de l'écrit : «Il y a vraiment trop de tableaux dans cette pièce», constate-t-il déjà en 1925, puis, deux ans plus tard : «Rue Fontaine, j'ai l'impression que c'est si encombré⁴⁸». Tout avoir à portée de main, à portée de vue, semble cependant répondre au besoin, répété, fébrile, du poète de toucher chaque objet, de caresser du regard chaque peinture. Breton insiste en 1924 sur «l'obligation que je ressens, lorsque j'écris, à me déplacer, m'interrompant au milieu d'une phrase, comme si j'avais besoin de m'assurer que tel objet dans la pièce est bien à sa place (...) Il faut que je m'assure de sa réalité, comme on dit, que je prenne contact avec elle⁴⁹». Ces opérations ponctuelles, renouvelées, du toucher, du voir, ne ressemblent-elles pas à ces blancs entre les mots et les lignes de la page d'écriture ; des blancs qui seraient des images, des réalités, venant s'intercaler entre les mots, intercesseurs nécessaires à la poursuite de la pensée ? Comme ces espaces pleins de noir du dessin exécuté en 1924 par Breton pour le titre de *Clair de Terre*, et dont la vision

vient troubler la lecture du titre inscrit en blanc ? Comme aussi ces reproductions de tous genres, interférant dans la trame romanesque de *Nadja*, là encore pièces à conviction d'une réalité fuyante ? Balayer du regard les œuvres disposées tout autour de lui, passer de l'une à l'autre, constituerait alors pour Breton cette «même ordonnance merveilleuse qui saute les pages, comme une petite fille saute à la corde, ou comme elle redresse un cercle magique pour s'en servir comme cerceau» qu'à parcourir le livre d'images de *La Femme 100 têtes*, il ne se lassera pas bientôt d'admirer⁵⁰.

C'est aussi bien sûr pour lui jouir du pouvoir de convoquer à son gré les œuvres, les changer d'angle, d'éclairage : pour tester en quelque sorte, sur lui-même, leur «vertu», au sens ancien du mot comme Derain le lui a enseigné. «Bien souvent, se rappellera-t-il, il m'est arrivé le soir de suspendre au mur, devant mon lit, telle ou telle toile pour pouvoir éprouver sa séduction sur moi à l'épreuve du réveil⁵¹». Cette interrogation du matin, à la lumière «première», lui semble la seule capable de lui révéler l'énigme, celui d'un visage («J'éprouve, écrit-il à Simone le 23 septembre 1920, un peu de dédain pour ceux qui trouvent l'ombre plus mystérieuse que la lumière, qui recherchent l'ombre. Le mystère, Simone, de votre visage était infiniment moins grand quand il faisait noir.»), comme celui des objets primitifs : «J'ai souvent besoin, constatera-t-il, de revenir à eux, de m'éveiller en les regardant, de les prendre en mains, de leur parler, de les raccompagner vers les lieux d'où ils viennent pour me concilier ceux où je suis⁵²». Révélés par l'aube, les objets, les peintures, tout à tour convoqués sur le bureau ou sur le mur, deviennent des médiums, véritables intercesseurs pour Breton entre le réel et cet «au-delà de l'image» qui seul l'intéresse, lui transmettent de nouveaux pouvoirs.

Accumuler, juxtaposer, pour Breton, n'est-ce pas surtout pouvoir tout embrasser, posséder tout ce qui est pour lui à *perte de vue* ? Un véritable travail de cartographe s'instaure dans l'atelier, qui relève d'une démarche identique à celle qui le pousse parallèlement à dresser des «tableaux» où sont réunis dans un même regard écrivains, poètes, peintres ou lieux aimés. Ainsi peut-on trouver dans un panorama paru dans *Littérature* (n° 18, mars 1921) la longue liste des noms de ses grandes admirations du passé et du présent en tous genres, soigneusement notés au-dessus de 15 : Aragon, Arp, Baudelaire, la Bible, Charlot, Constant, Derain, Ducasse, Einstein, Éluard, Fraenkel, Freud, Hegel, Lacos, Marat, Mille et une nuits, Picabia, Picasso, Pilules Pink, Sue, Rimbaud, Sade, Soupault, Swift, Synge, Bara, Vaché, Valéry. Le même inventaire à caractère dévorant

s'applique à l'atelier. Ainsi sont encore juxtaposés, dans le cadre restreint de huit lignes (*Littérature*, 1^{er} avril 1922), ses choix dans les domaines les plus divers: «Ingres, square des Arts et Métiers, Porte St-Denis, oiseau, fougère, artichaut, café, capucines, Ducasse, etc.», échantillonnage de toutes ses «propriétés», panoplie perceptible d'un coup d'œil d'éléments nécessairement fragmentés, miniaturisés, étiquetés. Bien plus significatif encore est ce véritable *résumé* qu'est le tableau bien connu *Erutaretil*, déployé en double page (*Littérature*, n° 11-12, 15 oct. 1923); dans ce pêle-mêle en réalité savamment élaboré, chacun doit prendre place. Une même nécessité, tout intellectuelle, de dresser le panorama visuel de *toutes* les œuvres de prédilection façonne l'atelier, quitte pour Breton à remplacer, par des reproductions, des photos, des esquisses, les grandes absentes qu'il considère comme essentielles à son univers: ne doivent pas manquer au tableau du mur la reproduction du *Nu descendant l'escalier* et du *Grand Verre* de Duchamp, ni l'esquisse de la *Femme en chemise* de Picasso, ni celle de *Toutes les mains perdues* de Giacometti; tout sera également mis en œuvre plus tard pour acquérir un Rousseau (*Nature morte aux cerises*), un Moreau (esquisse pour *Jupiter et Sémélé*) ou un Munch. La «mise en scène» typographique du tableau *Erutaretil* en facilitait la lecture ou au contraire la troublait volontairement: l'œil s'arrête aux gros caractères des auteurs préférés, hésite, au signal des caractères désuets, à distinguer les noms du passé, glisse sur les noms plus petits, simples rappels qui «encadrent» les plus grands. Ainsi va, averti, le regard sur le mur de l'atelier tel qu'il est disposé par Breton: à analyser la première photo connue (prise vers 1924-1925), une subtile ordonnance conduit l'œil des deux objets, l'un populaire, l'autre primitif, posés sur la table (la main de bois tendue et le masque africain «monté» d'un couple enlacé) vers le tableau monumental d'allure cubiste (non identifié) qui domine le mur, puis descend vers ces deux véritables «pendants» que sont *Le Pigeon* de Picasso et la *Nature morte aux raisins* de Braque, relie enfin dans une même courbe la reproduction du *Nu descendant l'escalier*, la photo de Simone «au masque» prise par Man Ray, une pierre trouvée et le collage du ready-made de Duchamp, *Belle haleine. Eau de Voilette*. Comme dans la phrase bretonnienne où un mot en appelle un autre, l'œil déferle ici d'un objet à l'autre, suivant une trajectoire dont le fil et l'élan ne semblent pas s'interrompre.

Une véritable création par le regard s'engage ainsi très tôt dans l'atelier. Breton se livre au jeu des ordonnances secrètes, des chocs nécessaires, tente de multi-

plier les étincelles. Il semble se prêter ici à ce qui le passionne déjà dans l'écriture: «Je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, par leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas⁵³.» Comme les mots, les peintures et les objets font l'amour, en appellent d'autres, se métamorphosent à leur contact: Breton l'affirme, non sans provocation dans *La Confession dédaigneuse*, «la signification propre d'une œuvre, n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure⁵⁴». Les multiples pérégrinations dans l'atelier du *Cerveau de l'enfant* devaient ainsi être sources à chaque fois de signaux nouveaux à en croire son dernier emplacement: «Le tableau chez moi ayant pris place entre deux masques "à transformation" de Colombie-Britannique auxquels un dispositif de ficelles permet à volonté d'ouvrir ou de fermer les yeux, il m'est difficile de savoir si le besoin de prêter un regard à ce visage (exsangue et sans âme) a été surdéterminé par le voisinage de masques ou si, au contraire, c'est le besoin, encore subconscient qui m'a incité à les suspendre de part et d'autre de lui⁵⁵.» Le poète assiste-t-il réellement du dehors, en spectateur, à ces correspondances? S'il est assurément le seul à percevoir les forces d'attraction, il semble bien être capable aussi de les susciter: car son regard est, plus qu'une simple *garde à vue*, l'opérateur d'une seconde vision, autrement plus clairvoyante. Son «jour», pour reprendre le terme de Breton, est un faisceau puissant, une certaine manière *oblique* de voir à *travers*, un «angle de vue» qui seul peut éveiller, un «point de vue» de côté qui appelle la révélation: un œil qui dans la torsion qu'il impose au visible force le visuel à apparaître? Des *Champs magnétiques* à *L'Amour fou*, Breton ne cesse d'insister sur le rôle catalyseur qu'il s'assigne: n'est-ce pas lui qui, accompagnant Giacometti aux puces, permettra, par sa présence, la «trouaille» du masque en fer qui «précipitera» la réalisation de la tête de *L'Objet invisible*? L'artiste et le poète, «marchant l'un près de l'autre, constituant une seule machine à influence amorcée⁵⁶». Devenu part activante de la création, le regard de Breton n'en devient que plus nécessaire, et l'appropriation de l'œuvre, plus légitime.

Tandis qu'une réflexion théorique sur la nature de l'œil du regardeur s'instaure en introduction nécessaire du *Surréalisme et la peinture*, la pratique du regard, qui s'institue dans l'atelier, conduit Breton à une appréhension résolument nouvelle de l'œuvre dans son espace, dans *le milieu* même qui lui a donné naissance ou celui avec lequel elle fusionne désormais: une renaissance. Breton ne sera-t-il pas le premier à «regarder» l'atelier de



Picasso, à comprendre l'élaboration de son œuvre dans «son élément», plus encore, à considérer celui-ci comme une œuvre en soi? De même ambitionne-t-il le statut d'œuvre pour son lieu de vie, pour l'espace de l'atelier, cherchant par la présence de tous les objets de son affection à lui donner un *sens*. Cette exigence topologique est bien celle qui sous-tend la piètre opinion qu'il porte aux demeures de Picabia et plus encore d'Éluard. Lors d'une visite à Eaubonne en juin 1923 en effet: «Le démon de l'inhospitalité s'y est installé plus méchamment encore qu'à Saint-Brice. La décoration de Max Ernst dépasse en horreur tout ce qu'on peut imaginer. On se prend à regretter Boucher, à quoi rêvent les jeunes filles, les petits Saxons. Il y a là d'accompli, quelque chose d'irréparable. Penser que la banlieue, la campagne vous cachent de telles machinations: je sais bien que si j'étais la foudre, je n'attendrais même pas l'été. (...) Les tableaux et autres choses précieuses s'alignent en batterie de cuisine de la cave au grenier, matériel usagé de basse hôtellerie. Pas le moindre tempérament, rien qui décèle un choix quelconque, qui ramène un espoir de si courte durée soit-il. Un Picasso, un Chirico, un rayon de livres rares n'arrive même pas à se défendre. (...) ce qu'on aperçoit du jardin est à peine plus rassurant, je sais bien que je n'y aurais pas fait trois pas. Il est plaisant à dire, mais rigoureusement exact, que la cave bien blanche où s'entasse du charbon bien noir est un lieu presque aimable, une folle presque belle sous cet invraisemblable chapeau à plumes⁵⁷.» Peu accueillante et bien petite-bourgeoise habitation, «basse hôtellerie»! Pour recevoir ses hôtes, Breton, lui, rêve en 1924 d'un *château*: «Ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris. Ses dépendances n'en finissent pas et quant à l'intérieur, il a été terriblement restauré, de manière à ne rien laisser à désirer sur le plan du confort. Des autos stationnent à la porte, dérobée par l'ombre des arbres⁵⁸.» Un scénario très mouvementé l'anime, suite de petits sketches autour d'une porte battante, où apparaissent, disparaissent ses compagnons, fixés «à demeure» ou simples visiteurs: Breton, qui les a convoqués pour ce «Rendez-vous des amis», en est le grand ordonnateur. Sous son regard, chacun peut s'adonner à son gré à son occupation favorite, promis en quelque sorte, grâce aux conditions de vie qu'il leur offre, à l'harmonie d'un paradis terrestre. De ce lieu idéal qu'il leur propose, il leur fait «les honneurs»: chance à saisir pour ses amis écrivains et peintres? La métaphore de ce lieu d'élite semble se superposer, comme en *halo*, à l'espace de l'atelier où coexistent, dans une alliance sous haute surveillance, les œuvres de tous ses amis. Breton ne joue-t-il pas d'ailleurs avec l'idée de cette ambiguïté: «On va me

convaincre de mensonge poétique : chacun s'en ira répétant que j'habite rue Fontaine, et qu'il ne boira pas de cette eau. Parbleu ! Mais ce château dont je lui fais les honneurs, est-il sûr que ce soit une image ? Si ce palais existait pourtant ! Mes hôtes sont là pour en répondre...⁵⁹»

Constituée comme par osmose, l'image double du château-atelier, tout à la fois rêvé et bien réel, ouvert et clos, se cristallise lentement, proliférant au rythme même de la vie communautaire. Tel un masque à transformation, elle se déploiera, ici en château étoilé – celui de *L'Amour fou* – qui «à flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre» de ses six branches sur le monde, là en ce chapelet de cubes cristallins agglomérés qui constituera sa «maison de verre». Une même opération transparente, fluide, unit désormais ce qui est équivalent pour Breton : «La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris⁶⁰.» Milieu d'élaboration d'un moi éclaté et pluriel – «il faut que l'un se sépare de lui-même, se repousse, se condamne lui-même, qu'il s'abolisse au profit

des autres pour se constituer dans leur unité avec lui⁶¹» – lieu de fusion, ce «premier» atelier est bien ce cristallin situé au centre de l'univers poétique de Breton, à travers lequel, comme «par transparence à travers le tiki de Cook⁶²», une vue *seconde* s'ouvre au monde. S'y multiplient à l'infini pour Breton les reflets incertains du réel. S'y projettent les images changeantes de son habitant, de ses possessions. Bien des regards y passeront, s'y croiseront, le nôtre maintenant. La traversée de ce champ magnétique que Breton meuble de ses constellations sera-t-elle initiatique ? Comme le sont pour lui les «yeux de fougère» qu'en 1926, il voit s'ouvrir sur le visage de Nadja, la passante mystérieuse de l'atelier, et qui ne peuvent voir, mais vraiment voir, les objets, les peintures disposées sur les murs, «*que de l'intérieur de la bibliothèque*⁶³» ? Pour celui qui ne sait pas mais qui attend, la grande barrière des images devient désormais une forêt d'indices.

Agnès de la Beaumelle

Notes

- 1 Julien Gracq, *André Breton*, Corti, 1948, éd. 1970, p. 10.
- 2 *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1924, in *O.C.*, p. 334.
- 3 «C'est à vous de parler, jeune voyant des choses», *XX^e siècle*, n.s., n° 3, juin 1952, in *P.C.*, p. 13 à 20.
- 4 Alain Jouffroy, «L'Atelier André Breton», *L'Œil*, n° 10, oct. 1955, p. 32 à 39.
- 5 René Giraud, «André Breton, collectionneur», *Jardin des Arts*, n° 67, mai 1960, p. 33-43.
- 6 Cette correspondance, que nous appellerons ici «lettres à Simone», reste inédite. Nous remercions chaleureusement son propriétaire de nous avoir autorisés à la consulter et à en citer des extraits.
- 7 «Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 4, 15 juillet 1925 ; éd. 1928, p. 13.
- 8 «Ombre non pas serpent mais d'arbre», *Le Flâneur des deux rives*, n° 1, mars 1954, in *P.C.*, p. 35.
- 9 «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe», conférence à l'Ateneo de Barcelone, 17 nov. 1922, *Les Pas perdus*, 1924, in *O.C.*, p. 303 ; et citations suivantes.
- 10 «Marcel Duchamp», *Littérature*, n.s., n° 5, 1^{er} oct. 1922, in *O.C.*, p. 270.
- 11 *Manifeste du surréalisme*, op. cit., in *O.C.*, p. 329.
- 12 On se reportera à la chronologie établie dans ce catalogue pour trouver la liste des achats effectués par Breton.
- 13 «C'est à vous de parler...», op. cit., *P.C.*, p. 12-13.
- 14 Au début de son texte «Le Surréalisme et la peinture» ; *RS*, n° 4, 15 juillet 1925 ; éd. 1928, p. 9.
- 15 «La beauté sera convulsive», *Minotaure*, n° 5, mai 1934, p. 10.
- 16 «C'est à vous de parler...», op. cit., *PC*, p. 13.
- 17 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., 1928, p. 12.
- 18 «La confession dédaigneuse», *La Vie moderne*, hiver 1923, rep. in *Les Pas perdus*, 1924, *O.C.*, p. 194 et 196.
- 19 «Caractères de l'évolution moderne...», op. cit., *O.C.*, p. 303.
- 20 Pierre Naville, *Le Temps du Surréal, l'espérance mathématique*, t. I, éd. Galilée, 1977, p. 207-208.
- 21 Nous remercions ici Mme Elisa Breton et Mme Aube Ellouët de nous avoir autorisé à consulter le Fonds Breton conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Mme Sylvie Sator de nous avoir ouvert ses archives photographiques.
- 22 Lettre à Simone, 23 février 1925.
- 23 Lettre à Simone, 24 mars 1924.
- 24 Lettre à Simone, 12 mars 1923.
- 25 Lettre à Simone, 14 mars 1923.
- 26 Se reporter à *Bureau de recherches Surréalistes (Cahier de la permanence)*, oct. 1924-avril 1925, présenté par Paule Thévenin, Gallimard, Archives du surréalisme 1, 1988.
- 27 Reste le problème de certaines œuvres datées d'avant 1930 ayant appartenu à Simone Collinet (ex. Breton), dont on ne sait si elles proviennent de la collection réunie avec André Breton de 1922 à 1930 (date de leur divorce) ou si elles relèvent de son activité ultérieure de collectionneuse et directrice de galerie (galerie Artiste et Artisan, puis galerie de Furstenberg).

- 28 Lettre à Simone, 9 nov. 1923.
- 29 *Les Champs magnétiques*, op. cit. *O.C.*, p. 57.
- 30 «Giorgio de Chirico», *Littérature*, n° 11, janvier 1920, repr. in *Les Pas perdus*, 1924, *O.C.*, p. 251.
- 31 Pierre Naville, op. cit., p. 209.
- 32 Voir la liste d'œuvres de Chirico vendues à Roland Penrose par Paul Éluard en 1938, in R. Penrose, *Quatre-vingts ans de surréalisme 1900-1981*, Cercle d'art, 1983.
- 33 «C'est à vous de parler...», op. cit., *P.C.*, p. 18.
- 34 *Manifeste du surréalisme*, op. cit., *O.C.*, p. 341.
- 35 Lettre à Simone, 18 mars 1923.
- 36 Lettre à Simone, 13 mars 1924.
- 37 «Caractères de l'évolution moderne...», op. cit., in *O.C.*, p. 297.
- 38 Lettre à Simone, 8 nov. 1924.
- 39 Parmi les 320 n°s de la vente de la *Collection André Breton et Paul Éluard*, à l'hôtel Drouot : Afrique (30 n°s), Océanie (n°s 31 à 165), Malaisie (n°s 166 à 180), Amérique, Alaska, Colombie-Britannique et précolombien (n°s 181 à 305).
- 40 «Océanie», avant-propos à une exposition d'art océanien à Paris, en 1948, repr. in *La Clé des champs*, 1953, p. 278-279.
- 41 *Le Surréalisme et la peinture*, éd. 1928, p. 21.
- 42 Contrairement à la correspondance d'Éluard (voir *Lettres à Gala, 1924-1948*, éd. établie par Pierre Dreyfus, Gallimard, 1984).
- 43 *Nadja*, Gallimard, 1928, in *O.C.*, p. 727.
- 44 *Variétés*, 1929, Bruxelles.
- 45 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 22.
- 46 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 62.
- 47 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 68.
- 48 Lettres à Simone, 20 sept. 1925 et 29 août 1927.
- 49 «Introduction au discours sur le peu de réalité», op. cit., repr. in *Point du jour*, 1934 ; éd. 1970, p. 11.
- 50 «Avant propos pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst», 1929, repr. in *Point du jour*, op. cit., p. 62.
- 51 «C'est à vous de parler...», op. cit., *P.C.*, p. 18.
- 52 «Océanie», op. cit. *La Clé des champs*, op. cit.
- 53 *Manifeste du surréalisme*, op. cit., *O.C.*, p. 323-353.
- 54 «La confession dédaigneuse», op. cit., *O.C.*, p. 158.
- 55 «Lettre à Roger Amadou», op. cit., *P.C.*, p. 42.
- 56 «Équation de l'objet trouvé», *Documents*, 34, n° 1, juin 1934.
- 57 Lettre à Simone, 11 nov. 1923.
- 58 *Manifeste du surréalisme*, op. cit., *O.C.*, p. 322.
- 59 Idem.
- 60 «La beauté sera convulsive», *Minotaure*, n° 5, mai 34, p. 9.
- 61 *Les Vases communicants*, 1932, Gallimard 1955, p. 155.
- 62 Lettre à Simone, 30 novembre 1928.
- 63 *Nadja*, op. cit., *O.C.*, p. 727.

Le tour des objets

L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance ou son effort (...)

André Breton

Le double atelier d'André Breton est suspendu au-dessus de la ville. «Une pièce de bruit et de lumière, une de silence et d'ombre», ainsi le décrit Simone Breton¹ juste après son emménagement, en janvier 1922, soulignant dès l'abord la dualité fondamentale d'un lieu ouvert et fermé. Au-dessus de la rue, à portée de vue de la place Blanche et du Moulin Rouge (toutes proches, les enseignes lumineuses, les évolutions des piétons et leurs trafics diurnes et nocturnes) c'est aussi le lieu du repli, l'enclos de la collection. Ouvert (et combien) aux amis, aux activités collectives, sommeils, comités de rédaction, enquêtes et jeux divers, l'ancien atelier d'artiste abrita quotidiennement, hormis quelques voyages et le temps d'exil, à heure fixe, un homme seul qui écrivait. Autour de lui, sur les murs et jusqu'aux pieds de sa table, une condensation d'objets assez impressionnante, dans ses configurations successives au cours des années, pour que le parcours, nécessairement articulé et linéaire, de cette exposition ne prétende aucunement à l'épuiser, ni même à en rendre vraiment compte.

Les nombreux visiteurs de l'atelier n'ont laissé que peu de témoignages, ou alors trop vagues : ils étaient, d'évidence, plus attentifs à l'homme et à sa parole qu'à ce qui l'entourait – soucieux aussi sans doute de ne pas céder au motif de la «description», de la carte postale, stigmatisé comme on le sait. Et cela paraissait-il si naturel aux contemporains ? Aragon, Eluard et les autres vivaient-ils dans des lieux pareillement encombrés d'images ? Les documents photographiques d'avant-guerre sont rares. C'est seulement au retour d'Amérique, dans les années 50 et 60 que les «reportages» se multiplient, avec le regard d'une autre génération, plus circonstancié, plus analytique, qui permet tout de même de se représenter avec quelque précision l'espace très particulier de l'atelier, un espace tout autant intriqué à la mémoire et aux modalités de l'écriture d'André Breton qu'à sa longue et géniale carrière de regardeur-découvreur.

La suite des photographies² le constitue en objet, en volume explorable et analysable. Rien n'interdit de considérer l'atelier comme étant soumis à l'impératif

bretonien «La beauté sera convulsive», ni d'y rechercher (à la source) les signes ou les principes de son apparition.

Retranché de la ville, l'atelier apparaît pourtant comme un espace urbain. Pas seulement parce qu'elle s'y dessine, sans arbres, pour peu qu'on se penche à la vitre, mais parce qu'on ne peut que s'y promener. L'accumulation des objets, des livres, des œuvres d'art, mime des rues, des passages, des quartiers : le regard, sollicité de toutes parts, s'y perd, erre et s'arrête, jamais deux fois sur la même perspective. Si le hasard objectif a apporté là bon nombre d'objets, s'il a présidé à leur rassemblement problématique, le même hasard rejoue à tout moment pour le regard, celui du visiteur bien sûr, mais aussi celui de Breton. L'immuabilité, relative, d'un *accrochage*, d'une disposition très souvent remise en cause, n'a jamais dû permettre un repérage une fois pour toutes. Toute précaution fut prise pour que l'atelier entier fonctionne comme dispositif de déroutement, comme incitation à la dérive, comme lieu privilégié d'apparition de la surprise. Regarder les photographies, tenter de s'y orienter, permet dans une certaine mesure de reconstituer cette déambulation imaginaire, d'un mur à l'autre, d'un objet à l'autre. Ainsi se dessinent l'enchevêtrement des trajectoires, des possibles confrontations, le jeu des ressemblances et du «beau comme» : cette racine ressemble à une sculpture, le visage de Breton ressemble au masque mexicain que l'instant de la photographie rapproche de lui, des bijoux sont accrochés aux étagères, beaux comme les oiseaux exotiques sous leur globe, etc. Repérer ces relations n'empêche pas de guetter les autres, celles qui ne manqueront pas de se manifester au prochain coup d'œil, et si on aperçoit la cuillère-cendrier-Cendrillon, tout s'arrête provisoirement. Ainsi va la dérive : une rencontre est toujours possible. D'autant que de tous les murs surgissent des regards : regards peints, regards fixes, yeux vides des masques, des crânes, des figures qui, si l'on y songe, sont ici partout à leur place. Breton a salué le «Phénix du masque»³ en 1950, il y évoque «la chaîne émotionnelle qui nous rattache aux pulsions profondes dont le masque est issu». Aussi la «force d'incantation» des masques dans l'atelier, du thème du masque dans l'atelier (car la grande *Tête* de Miró de 1927 pour ne citer qu'elle,

relève bien d'une hantise comparable à celle que Breton prête à Jarry) apparaît comme le déclencheur principal de chaînes émotionnelles multiples, tissant d'un mur à l'autre dans l'étroit et encombré espace une de ces errances chargées d'événements placées au cœur de *Nadja* ou de *l'Amour fou*.

D'ailleurs Nadja s'y reconnaît, et déchiffre sans peine la «forêt d'indices» que constitue l'atelier: «Un autre, de l'Île de Pâques, qui est le premier objet sauvage que j'aie possédé, lui disait: "je t'aime, je t'aime"»

Composé lui-même de deux volumes, l'un à peu près carré, l'autre plus rectangulaire, l'atelier est en partie organisé sur le principe de l'emboîtement, de l'encaissement. C'est particulièrement frappant pour le long mur souvent photographié qui se trouve derrière la table où écrivait André Breton. Il est structuré par une superposition d'étagères en une série de casiers renfermant chacun plusieurs objets: en abyme certains de ces objets sont des boîtes ou des vitrines qui en contiennent d'autres. Dans le foisonnement, dans la prolifération, un ordre est établi. La menace d'envahissement est jugulée par des coffres, des casiers, des rayonnages, tous outils d'empilement qui permettent une mise aux carreaux de l'espace et délimitent obligeamment un précadrage pour l'œil vagabond à l'œuvre dans l'atelier. De même que les rangées de livres de la bibliothèque qui fait face à Breton, de même que les lignes étonnamment parallèles et régulières de son écriture, les boîtes établissent un quadrillage. Elles contiennent et exposent de petits univers aléatoires eux-mêmes décomposables en unités qui pourront à l'occasion redevenir autonomes. Beaucoup des objets, ou poèmes-objets conçus par Breton sont d'ailleurs construits sur le même principe: dans un cadre ou une boîte, une juxtaposition d'éléments d'origine diverse commentée (soulignée) par des mots écrits à la main. Ce n'est pas le lieu ici de spécifier les rapports qui courent des mots aux objets. Il s'agit simplement de noter l'attrait constant qu'a exercé sur Breton la panoplie «scientifique» et déjà vieillie de l'enquêteur. Comme les cahiers interlinés à couverture illustrée utilisés pour les collages de *Poisson soluble* (1924), et encore au temps d'*Arcane 17* (1944), comme les boîtes de papillons, les collections d'insectes, les tiroirs à trésors, les poèmes-objets-herbiers participent de ce plaisir à détourner l'attirail maniaque du chasseur de lépidoptères ou de l'écolier prolongé. Instructive à cet égard, la comparaison entre un grand objet de Breton *Le bas déchiré* (1941) et la légèrement inquiétante collection de hameçons qui figura à ses murs. Objet trouvé sans doute, qu'on dirait aidé (certaines des étiquettes

Dans l'atelier, vers 1950.
Au mur, un masque de Colombie-Britannique.
Photo Georges Violon.



mentionnant le descriptif technique et l'origine de chacun des hameçons semblent même avoir été rédigées par André Breton, du moins l'écriture ressemble-t-elle étrangement à la sienne). L'un comme l'autre objet font la part belle à la métaphore et à la métamorphose : les hameçons ressemblent à des poissons, les larves de vers à soie en costume transparent sont rangées comme un corps de ballet. Dans les deux cas, il y a alignement, à des fins autres que rationnelles.

Au cœur de l'atelier, ce dispositif de « mise en boîte » est tout spécialement photogénique. Chacune des images quadrangulaires contient un nombre indéterminé de cadrages possibles, se prête à des visées fragmentaires, dans un système de renvoi et de répétition à l'infini. Jusqu'aux tableaux qui, en effet, ouvrent des fenêtres perpétuellement rectangulaires...

Au jeu de l'un dans l'autre, l'atelier d'André Breton peut encore se décrire comme une grotte. Lieu retiré, tout retourné sur lui-même, obscur ou plutôt obscurci par des amoncellements qui empêchent de distinguer clairement les parois, qui s'avancent à partir d'elles, amenuisant au cours des années l'espace laissé libre au milieu. Lieu de recel aussi, où s'entassent jour après jour les trouvailles, les objets de rencontres obstinément poursuivies. Cette sorte de poursuite (au long des rues, au marché aux puces...) Breton s'y est semble-t-il livré quasi-quotidiennement. Il en rapportait les trophées à l'atelier, autant pour les admirer à la lumière de ce qui était déjà là, que pour en user comme d'une substance nourricière, soit en définitive pour s'y retrouver. Exemple, entre cent ou mille autres, les « deux petits personnages fort inquiétants que j'ai appelés à résider chez moi : une racine de mandragore vaguement dégrossie à l'image, pour moi, d'Enée portant son père et la statuette en caoutchouc brut d'un jeune être bizarre, écoutant, à la moindre éraflure saignant comme j'ai pu le constater d'un sang intarissable de sève sombre, être qui me touche particulièrement dans la mesure même où je n'en connais ni l'origine ni les fins et qu'à tort ou à raison j'ai pris le parti de tenir pour un objet d'envoûtement. (...) Rien ne me retient de déclarer que ce dernier objet, par l'intermédiaire des cartes ne m'a jamais entretenu de rien d'autre que de moi, qu'il m'a toujours ramené au point vif de ma vie ».

Il ne saurait être indifférent que – à l'exception des années américaines – Breton ait toujours habité le même lieu (de 1922 à sa mort en 1966), passant seulement d'un étage à l'autre en 1949, et que dans ce lieu se soit accumulée – autant que des objets – une épaisseur considérable de mémoire. Contrairement à Picasso qui gardait

tout – quitte à enfermer en l'état une tranche de temps, par exemple sous la forme symbolique d'une tour de paquets de cigarettes vides⁶, dans le lieu qu'il abandonnera un jour pour un autre – Breton, dans l'espace mesuré de la rue Fontaine, n'a jamais cessé d'opérer des déplacements, des remplacements. Si certains arrachements furent dictés par la nécessité, d'autres, la plupart, tout simplement par le goût de ne pas s'arrêter. Il n'est que de constater sur l'ensemble des photographies prises dans un temps relativement court (une dizaine d'années, de 1954 à 1964) l'extrême (et dérangement) mobilité des objets pour conclure que l'atelier, enveloppe fixe, fut propice aux métamorphoses et sortilèges, et le lieu d'un travail du regard aussi rapide et actif que celui de l'écriture.

Prospero portraituré sur son île, entouré et presque submergé par les attributs de son pouvoir magique, dominant et dominé sur le territoire même de sa mémoire, tel m'apparaît André Breton vieillissant dans la célèbre photographie de Gisèle Freund. Au nombre de ses attributs, comme il se doit transmis, le porte-plume en forme de rame offert à Breton le 11 novembre 1918 par la veuve d'Apollinaire, et demeuré visible depuis lors sur sa table.

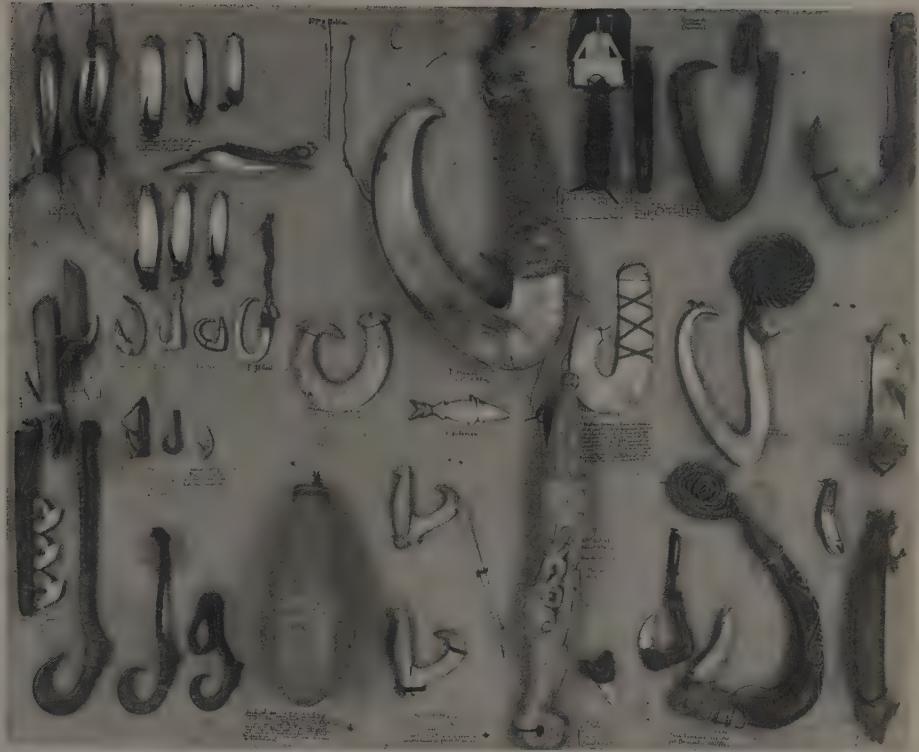
C'est à vingt ans que Breton fut conduit à fréquenter l'appartement d'Apollinaire : « L'appartement était exigu, mais d'un tour accidenté : il fallait se faufiler entre les meubles supportant nombre de fétiches africains ou polynésiens mêlés à des objets insolites et les rayons où les piles de livres à couverture jaune d'alors, comme il a si bien dit, "simulaient des mottes de beurre". Et ce n'en était pas moins, tout de suite l'atmosphère si favorable. (...) Aux murs qui étaient assez bas, les tableaux suspendus presque sans intervalle étaient autant d'échappées sur des mondes aventureux ou inconnus. Je revois un tableau de l'époque bleue de Picasso, figurant un homme et une femme nus enlacés sur un lit, un ou deux beaux Derain, des toiles éclatantes du « rayonniste » russe Larionov et surtout deux Chirico de la contemplation desquels, même devisant avec le maître de ce logis et de bien d'autres (qui se passaient d'assises matérielles) je ne pouvais jamais tout à fait m'abstraire tant ils reculaient, tant ils approfondissaient l'horizon mental. Apollinaire gardait à sa portée un petit nombre d'objets prenant le goût à rebrousse-poil : je me souviens du terrible encrier en bronze doré, effigie et souvenir de la Basilique du Sacré-Cœur (...) ».

Il reçut là nombre de leçons magistrales, et notamment celle visant à opérer sur l'écart et la distance pour produire l'espace mental le plus favorable. Non que le

André Breton,
Objet-poétique: Un Bas déchiré, 1941,
 assemblage, 81,5 × 58,5 cm.
 Pierre Matisse Gallery. Photo Eric Pollitzer.

Objet océanien: *Panoplie de hameçons*, bois, os, ficelle,
 50 × 62 × 10 cm. Coll. part.

Le second atelier, mai 1960.
 Photo Sabine Weiss.



goût d'Apollinaire puisse se confondre avec celui de Breton, tant s'en faut. Mais la réflexion qui aboutit dans l'exposition préparée en 1936 pour la galerie Ratton à poser les uns à côté des autres les objets appartenant aux catégories les plus diverses, pourvu qu'ils fussent pour chacun «révélateurs de son propre désir», celle qui conduisit Breton à formuler en 1937 pour la galerie Gradiva le programme d'un «lieu sans âge», où l'on trouverait «un peu de tout», d'un lieu «situé n'importe où hors du monde *de la raison*»⁸ relie étroitement l'appartement d'Apollinaire à l'atelier de Breton. Écarts et rapprochements jouent, on le sait, de toutes les façons dans l'atelier. Dans le sens le plus ordinaire, spatial, du mot, Breton rapproche *LHOQQ* d'un bouclier maprik et les effets d'une cartographie surréaliste qui privilégie démesurément certains continents et certains individus y sont partout à l'œuvre. Autant que les écarts d'espace, les écarts de temps ou la distance du «Haut» au «Bas» sont soit délibérément ignorés, soit au contraire activés par la dérision qui paraît s'attacher à toute tentative de classification hiérarchique. Hiérarchie à laquelle échappe évidemment la *nomenclature* des objets dressée pour l'exposition à la galerie Ratton en 1936 (objets naturels, naturels interprétés, naturels incorporés, perturbés, trouvés, trouvés interprétés, sauvages, mathématiques, de fous, ready-made et ready made aidés, objets surréalistes, etc.).

On peut observer que si l'exposition *Magiciens de la terre*⁹ pouvait se prévaloir du patronage bretonien, dans la mesure où elle donnait à voir à égalité des productions d'un peu partout, elle décevait, entre autres, par son incapacité à intégrer d'une manière ou d'une autre la dimension temporelle, autrement que sous la forme vide de la *contemporanéité*. Alors que le contenu de l'atelier répond trait pour trait au programme plus exigeant tracé en 1937 pour la galerie Gradiva : «On a rêvé, en outre, d'un lieu aussi réduit qu'on voudra, mais d'où l'on aperçoive sans se pencher les plus grandes, les plus audacieuses constructions en cours dans la tête des hommes, d'un lieu d'où l'on puisse *surmonter la vue rétrospective* qu'on est accoutumé à avoir de la création véritable en matière artistique par exemple. D'un lieu minuscule mais illimité d'où l'on puisse jouir d'un regard panoramique sur tout ce qui se découvre et en même temps se dire : on eût pu lire ici *Delfica* de Nerval, on eût pu voir Borel entrer en coup de vent... ou bien : Seurat eût laissé là une de ses *Poseuses*, c'est ici qu'eût aimé s'asseoir Henri Rousseau. Comme le soufflet qui fait communiquer deux wagons d'un train, ces ombres que vous aimez vous attendent pour vous guider au seuil de *Gradiva*¹⁰.»

Monde en réduction, l'atelier résout toutes les contradictions : le haut et le bas s'y reflètent dans le même espace. «Le passage de l'inanimé à l'animé, de la vie objective à la vie subjective, les trois semblants de règnes, trouve ici sa plus surprenante résolution, parvient à sa plus mystérieuse, à sa plus sensible unité¹¹», ces mots pourraient aussi bien qualifier le microcosme de la rue Fontaine que la composition au papillon «commun» de Picasso à laquelle ils furent premièrement destinés.

Isabelle Monod-Fontaine

Notes

- 1 Simone Breton, lettre à sa cousine Denise Lévy, 5 janvier 1922 (citée dans *O.C.* p. XLIV).
- 2 Voir le cahier d'images consacré à l'atelier, p. 69 à 83.
- 3 «Phénix du masque», *20^e siècle, nouvelle série*, Noël 1960 ; repris dans *P.C.* p. 182.
- 4 *Nadja* 1928, p.
- 5 «La beauté sera convulsive», dans *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 16.
- 6 Cette «tour», photographiée par Brassai, accompagne on le sait l'article «Picasso dans son élément» paru dans le n° 1 de *Minotaure* (1933). Elle fait l'objet d'une analyse «de rapports spatiaux» tout à fait caractéristique de l'acuité du regard à l'œuvre de Breton : «Que sur une cheminée l'empilement de boîtes de cigarettes désaffectées présentant dans un tournoiement irrégulier leurs étiquettes rouges et blanches fortuitement vienne par sa hauteur à faire pendant – un pendant qui désolerait à tout jamais l'esprit d'arrangement et de luxe bourgeois – à une figure de plâtre flanquée de je ne sais quel absurde vase bariolé, et c'est tout à coup tout le mystère de la construction humaine et à travers elle de la construction animale qui est en jeu. L'empilement de boîtes pour *monter* prend l'importance d'un problème résolu on ne sait où dans la nuit des âges» (...)
- 7 «Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs», dans *Le flâneur des deux rives*, n° 1, mars 1954 ; repris dans *P.C.* p. 33.
- 8 «Gradiva», 1937 ; repris dans *C. des C.* p. 29.
- 9 *Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, 18 mai-14 août 1989.
- 10 «Gradiva» *op. cit.* p. 32.
- 11 «Picasso dans son élément», *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 10.



Vers 1924. Au mur, Pablo Picasso,
Le Pigeon, 1912. Coll. part.

Vers 1930. Au mur, Salvador Dali,
Les Accommodations du désir, 1929. Coll.
part.





















île de Pâques

Alaska

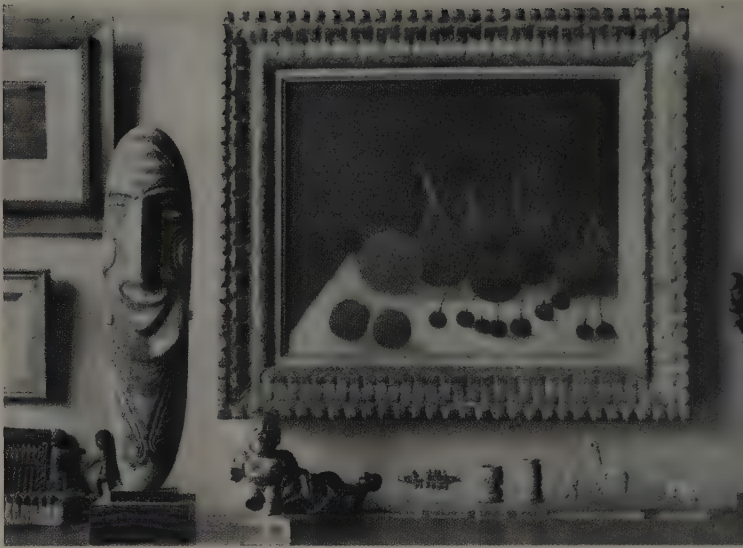
Colombie britannique

Henri Rousseau:
Nature morte

Tiki (Îles Marquises)

Figure Olméc (Mexique)

Galet sculpté (N^{lle} Hébrides)



Masque Ekoi
(Cameroon)

Masques (N^{lle} Irlande)

Duvillier:
Fleur d'écume
(1955)

Collier
d'argent
ayant appartenu
à Marcel Schwob

Alberto Giacometti:
La boule suspendue
1931

Picasso:
Esquisse pour
La Femme en chemise
1916

Poisson en os gravé
(Île de Pâques)

Simon Hantai:
Regarde (1953)









TINE • BOIS • CHABBONS

1896 1923



1896-1912

19 février 1896

Naissance d'André Breton à Tinchebray dans l'Orne, son père Louis Breton est alors gendarme.

1900

La famille s'installe à Pantin.

1902

André Breton fréquente l'école communale. Peut-être y acquiert-il le goût des cahiers à couverture illustrée...

1907 - 1913

Il est inscrit au collège Chaptal à Paris dont l'orientation est plutôt scientifique et «moderne». C'est un très bon élève. Son meilleur ami est Théodore Fraenkel, passionné de poésie. Ils publient leurs premiers poèmes dans la revue du collège. Il fait aussi la connaissance à Chaptal de René Hilsun.

Oct. 1912 - oct. 1913

En année de philosophie, il commence à s'intéresser aux arts plastiques, visite musées, galeries, expositions, notamment la galerie Bernheim (où a lieu en novembre la rétrospective *Rousseau* présentée par Wilhelm Uhde):

«Quand j'étais très jeune - entre quinze et dix-sept ans - les promenades du dimanche que m'imposaient mes parents se déroulaient sempiternellement entre la Gare de l'Est et la Madeleine. Rien de plus désespérant. La seule issue que ces promenades présentaient pour moi est que j'obtenais d'entrer quelques minutes à la galerie Bernheim, où peut-être un ou deux Matisse étaient exposés. Je vous promets que je ne m'intéressais à aucun autre peintre, et qu'à ce moment les spectacles de rue ne m'étaient que d'un très faible soutien. Les toiles exposées n'étaient pas changées bien souvent mais n'importe si c'était La Joie de vivre par exemple, la joie de vivre, je crois que je l'ai prise là.»
(André Breton à Henri Matisse, 5 février 1948, Archives Matisse)

Attiré par Gustave Moreau (le musée Gustave Moreau n'est pas loin du collège), Bonnard, Vuillard, Roussel, Signac, et par les arts primitifs (avec la somme d'argent reçue à l'occasion de son succès au baccalauréat, il s'achète son tout premier fétiche, un objet de l'Ile de Pâques?). Lit Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Huysmans.

1913

Octobre

Prépare le Certificat d'études physiques, chimiques et naturelles (P.C.N.) avec Théodore Fraenkel, «*pur et simple alibi. En vérité la sollicitation est ailleurs*», déclarera Breton en 1952. (*Entretiens* (1913 - 1952), Gallimard, 1952, rééd. 1969, p. 18)

15 novembre

Parution du n° 18 des *Soirées de Paris*, revue dirigée par Guillaume Apollinaire, consacré à Picasso (Constructions).

15 décembre

Parution du n° 19 des *Soirées de Paris*, qui contient entre autres la reproduction du *Portrait de Mme Matisse*, par Henri Matisse. Cette toile, peinte pendant l'été 1913, a été exposée au Salon d'automne (à partir du 15 novembre, n° 1469 du catalogue). Achetée par Schukine avant août 1914, et demeurée dès lors à Moscou, puis à Leningrad, Breton ne la reverra jamais, mais conservera le souvenir très vif de «*la couronne de plumes noires, la mince fourrure fauve et la blouse émeraude*». («*C'est à vous de parler, jeune voyant des choses...*», 1952, repris dans *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 16)

1914

15 mars

Rencontre Paul Valéry pour la première fois. S'engagent visites et correspondance régulière jusqu'en 1922.

20 mars

Publication dans *La Phalange* (dirigée par Jean Royère) de trois poèmes d'André Breton dont un sonnet dédié à Paul Valéry. Assiste à des matinées poétiques au Vieux-Colombier.

Juillet

Reçu au P.C.N.

Août

A Lorient. Ce séjour est marqué par la découverte exaltante de Rimbaud (*Une Saison en enfer*).

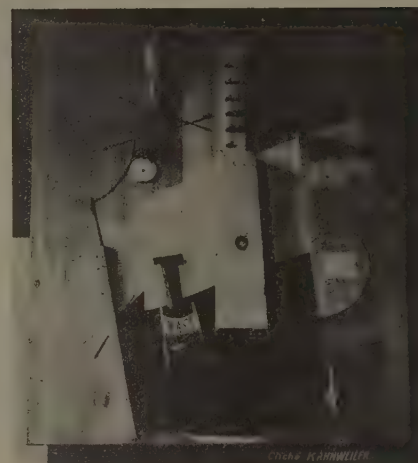
Octobre

Retour à Paris où il s'inscrit à la Faculté de médecine.

André Breton continue à se procurer régulièrement *Les Soirées de Paris*. Les séries de reproductions qui accompagnent chaque numéro (en janvier, n° 20, le

Les Soirées de Paris, n° 18, novembre 1913.

Les Soirées de Paris, n° 19, décembre 1913.



Douanier Rousseau; en février, n° 21, *Derain*; en mars, n° 22, *Picabia*; en avril, n° 23, *Braque*; en mai, n° 24, *Matisse*) contribuent notamment à aimer son goût: certaines des œuvres reproduites entrent dès lors dans son monde personnel et il s'y référera en permanence (*Le Chevalier X*, d'André Derain ou *La Glace sans tain* (dite aujourd'hui *La Fenêtre bleue*) de Matisse, entre autres. Le témoignage d'Aragon («Lautréamont et nous», *Les Lettres françaises*, 1^{er} juin 1967) confirme qu'à l'époque de leur rencontre, à l'automne 1917, Breton avait conservé ces numéros.

1915

26 février

La classe 1916 est appelée dès 1915. Breton est mobilisé au 17^e régiment d'artillerie comme infirmier militaire.

12 avril - 29 juin

Il fait ses classes à Pontivy (Fraenkel est au Crottoy). Coupé brutalement de sa vie d'étudiant, Breton traverse une période de léthargie, de dépression qui lui enlève même le goût de lire.

Début juillet

Versé dans le service de santé à Nantes, il est interne à l'hôpital bénévole. La grisaille de la guerre est obsédante. Seules les permissions («*L'illumination d'un voyage à Paris jetait comme des petits halos dans un brouillard*», écrit-il le 3 octobre à son ami André Paris) et les lettres entretiennent sa soif de littérature et d'art. Il se reprend à lire (Mallarmé, Wilde, Jammes, Laforgue et Rimbaud).

Décembre

Début des relations épistolaires avec Apollinaire. André Breton lui envoie son poème «*Décembre*» sur les conseils de Jean Royère. Théodore Fraenkel le rejoint à Nantes.

13 décembre

Une lettre à André Paris éclaire l'état d'esprit de Breton, à la veille de la rencontre avec Vaché:

«Je conserve encore un peu, pourtant, l'amour-propre de mon style mais cette lassitude est plus forte que tout. (...) Je pourrais être parfaitement heureux. J'écris cette énormité, naïvement. Qu'on me rende Paris, la Seine, les galeries de tableaux, les salles de dissection, l'avenue de l'Observatoire!» (Lettre à André Paris, cat. vente Drouot, Me Claude Boisgirard, 8 décembre 1986)

Il dispose, comme interne, d'une chambre personnelle: «*Le seul ornement de cette*

André Breton à 16 ans.



Appartement de Guillaume Apollinaire, boulevard Saint-Germain.



chambre consistait dans une reproduction (Druet) de La Danse aux capucines et j'étais heureux d'elle et par elle», se souviendra-t-il en 1948. (Lettre à Henri Matisse, 5 février 1948, Archives Matisse)



1916

Fin février

Fait la connaissance de Jacques Vaché (blessé le 25 septembre 1915) en convalescence à l'hôpital de Nantes. Rencontre décisive, brève dans le temps (ils se sont côtoyés à Nantes pendant un trimestre, puis se sont revus quatre ou cinq fois seulement ensuite, lors de permissions) interrompue brutalement par la mort (le suicide?) de Vaché en janvier 1919, mais



André Breton et Théodore Fraenkel (à l'extrême gauche) à la caserne de la 22^e section d'infirmiers de Nantes. Coll. part.

André Breton, interne en neurologie à l'hôpital de Saint-Dizier, novembre 1916, avec André Paris. Coll. part.

prolongée en ondes successives dans la vie et la pensée de Breton qui consacra des textes importants à son ami, outre la publication de ses *Lettres de guerre* en 1919, *Au Sans Pareil*.

Vaché occupe notamment une place essentielle dans *La Confession dédaigneuse* (commencée en 1920-21, publiée en 1923) :

« D'un an plus âgé que moi, c'était un jeune homme aux cheveux roux, très élégant, qui avait suivi les cours de M. Luc-Olivier Merson à l'école des Beaux-Arts. (...) A cette époque, je composais des poèmes mallarméens. Je traversais un des moments les plus difficiles de ma vie, je commençais à voir que je ne ferais pas ce que je voulais. La guerre durait. (...) Jacques Vaché souriait. Nous nous entretenions de Rimbaud (qu'il détesta toujours), d'Apollinaire (qu'il connaissait à peine), de Jarry (qu'il admirait), du

cubisme (dont il se méfiait). Il était avare de confidences sur sa vie passée. Il me reprochait, je crois, cette volonté d'art et de modernisme qui depuis... Mais n'anticipons pas. Cela allait chez lui sans snobisme. "Dada" n'existait pas encore, et Jacques Vaché l'ignora toute sa vie. Le premier, par conséquent, il insista sur l'importance des gestes, chère à M. André Gide. Cette condition de soldat dispose particulièrement bien à l'égard de l'expansion individuelle. Ceux qui n'ont pas été mis au garde-à-vous ne savent pas ce qu'est, à certains moments, l'envie de bouger les talons. Jacques Vaché était passé maître dans l'art "d'attacher très peu d'importance à toutes choses". Il comprenait que la sentimentalité n'était plus de mise et que le souci même de sa dignité, dont Charlie Chaplin n'avait pas encore souligné l'importance primordiale, commandait de ne pas s'attendrir. "Il fallait notre air sec un peu", écrit-il dans ses lettres. En 1916, c'est à peine si l'on avait le temps de reconnaître un ami. L'arrière même ne signifiait rien. Le tout était de vivre encore et le seul fait de polir des bagues dans la tranchée ou de tourner la tête, passait à nos yeux pour une corruption. Ecrire, penser, ne suffisait plus : il fallait à tout prix se donner l'illusion du mouvement, du bruit : Jacques Vaché, à peine sorti de l'hôpital, s'était fait embaucher comme débardeur et déchargeait le charbon de la Loire. Il passait l'après-midi dans les bouges du port. Le soir, de café en café, de cinéma en cinéma, il dépensait beaucoup plus que de raison, se créant une atmosphère à la fois dramatique et pleine d'entrain, à coups de mensonges qui ne le gênaient guère (il me présentait à tous sous le nom d'André Salmon, à cause de la petite réputation dont ce prosateur jouissait, ce dont je ne me suis ému que plus tard). Je dois dire qu'il ne partageait pas mes enthousiasmes et que longtemps je suis resté pour lui le "pohète", quelqu'un à qui la leçon de l'époque n'a pas assez profité. Dans les rues de Nantes, il se promenait parfois en uniforme de lieutenant de hussards, d'aviateur, de médecin. Il arrivait qu'en vous croisant il ne semblât pas vous reconnaître et qu'il continuât son chemin sans se retourner. Vaché ne tendait la main pour dire ni bonjour ni au revoir. » (*« La Confession dédaigneuse »*, dans *Les Pas perdus*, O.C., p.198-200)

Mars

S'informe auprès d'Apollinaire du sort de Derain.

6 mars

Breton écrit à Paul Valéry :

« Je voudrais, délivré de l'obsession poétique, me persuader que le cinéma, les pages du quotidien ne recèlent pas ce

qu'une MYTHOLOGIE me refuse à présent.
J'éprouve comme la barbarie des luxes. Je
suis des derniers, sans doute, à exprimer
cela puisque Guillaume Apollinaire s'est
écrié : / RIVALISE DONC, POÈTE, AVEC LES
ÉTIQUETTES DES PARFUMEURS ! / Je
retrouve chez Derain, Picasso, Marie
Laurencin l'ombre de ces préoccupations.»
(Cité dans O.C., p. 1237)

En mai, Vaché retourne au front.

10 mai

Permission à Paris, première visite à
Apollinaire (à Auteuil, dans un hôpital
temporaire) le lendemain de sa
trépanation : « Il était triste et faible. Il
essaya de parler de poésie. C'était
émouvant. Il ne peut encore écrire. »
(Lettre à André Paris, 18 juin 1916, op.
cit.)

Découvre la librairie d'Adrienne Monnier,
« le foyer d'idées le plus attractif de
l'époque » dira André Breton. (Entretiens,
p.44)

Portrait, par la librairie :

« Quand je connus Breton, tout au
début de 1916, il portait l'uniforme bleu
horizon de médecin auxiliaire des armées.
(...) Le visage était massif, bien dessiné ;
les cheveux étaient portés assez longs et
rejetés en arrière avec noblesse ; le regard
restait étranger au monde et même à soi, il
était peu vivant, il avait la couleur du jade.
(...) Breton, c'est la violence qui le fait
statue. Il est porte-glaive. Il a la diligence
immobile des médiums.

Que cela était apparent quand il était en
présence d'Apollinaire ! Je me souviens
d'une ou deux scènes vraiment
inoubliables : Apollinaire assis devant
moi, causant familièrement, et Breton
debout, adossé au mur, le regard fixe et
panique, voyant non pas l'homme qui était
présent, mais l'Invisible, le dieu noir, dont
il fallait recevoir l'ordre. » (Adrienne
Monnier, « Mémorial de la rue de l'Odéon »,
texte d'une conférence prononcée en mai
1946, repris dans *Rue de l'Odéon*, Albin
Michel, 1989, p. 92 et sq.)

Revoit aussi Valéry, mais Rimbaud est le
pôle dominant :

« Me voici, depuis que vous ne savez
plus : toujours baigné de la même
atmosphère d'art moderne, j'ai subi avec
une exaltation folle l'influence de
Rimbaud. (...) Le poète vivant, j'aurais
tout fait pour le connaître... J'étais
l'esclave fier d'un prodigieux rajah. J'ai
brûlé successivement toutes mes passions
pour me sacrifier. Je criais : au miracle !
(...) En même temps, j'avais cru découvrir
cette loi que, de raffinement en
surr raffinement, on venait à des
perversions curieuses... C'était l'alchimie

Apollinaire blessé, photo dédiée à Breton, 1916.
Coll. part.



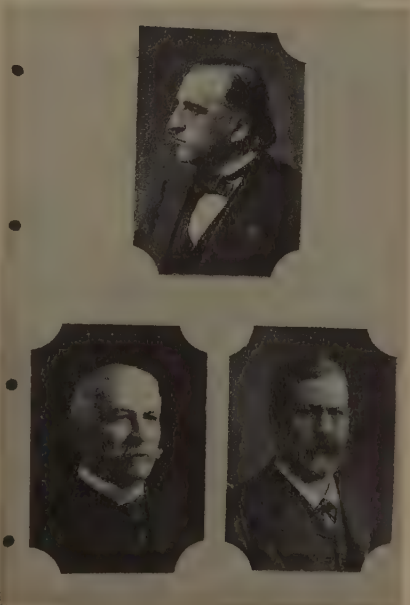
ou verbe d'Arthur R. Je passais des soirées
au cinéma, je faillis acquérir des romans
policiers. (...) Raffinement, banalité,
j'ennuyais tout de ces catégories. Royère
niait, Valéry discutait, Apollinaire
acquiesça. » (Lettre à André Paris, 18 juin
1916, op. cit.)

Chez Guillaume Apollinaire, 202 bd Saint-
Germain, au milieu des tableaux et des
livres, Breton voit les fétiches et sculptures
primitives, les objets populaires, tout ce
que lui-même, bientôt, commencera à
rassembler.

26 juillet

Affecté au centre neuro-psychiatrique de
Saint-Dizier, dirigé par le Dr Raoul Leroy,
ancien assistant de Charcot, où il reste
jusqu'à la mi-novembre.

« Le séjour que j'ai fait en ce lieu et
l'attention soutenue que j'ai portée à ce qui
s'y passait ont compté grandement dans
ma vie et ont eu sans doute une influence
décisive sur le déroulement de ma pensée.
C'est là (...) que j'ai pu expérimenter sur
les malades les procédés d'investigation de
la psychanalyse, en particulier
l'enregistrement (...) des rêves et des
associations d'idées incontrôlées. On peut
déjà observer en passant que ces rêves, ces
catégories d'associations constitueront, au
départ, presque tout le matériel
surréaliste. » (Entretiens, p.36-37)



Jacques Vaché. Photo Bill's, Nantes. Coll. part.

Dans l'album personnel d'André Breton,
les précurseurs de la psychanalyse : Charcot,
Babinski, Freud. Coll. part.

André Breton au Val-de-Grâce, en blouse d'infirmier, en 1917. Au mur, un dessin de Derain (?) et quelques reproductions, dont *La Musique* et *La Danse aux capucines* de Matisse. Coll. part.



André Breton et Théodore Fraenkel à la librairie Adrienne Monnier, rue de l'Odéon, en 1917. Coll. part.

la Pitié (dans le service du Professeur Babinski). Rencontre régulièrement Apollinaire, Valéry, Royère.

Début d'une correspondance avec Pierre Reverdy qui fonde en mars *Nord-Sud*. Du 20 février au 10 août, à la suite d'une crise d'appendicite, il est en traitement à l'hôpital de la Pitié (il sera opéré le 26 avril).

24 mars

Écrit à Apollinaire :

« J'achevai hier le poème ci-joint [« André Derain »] dans le désir de vous en donner la primeur (...). Si André Derain pouvait être sensible à la qualité de cet hommage (le pensez-vous Monsieur) j'en serais naturellement heureux et fier. Je ne puis tenir son adresse que de votre obligeance. » (O.C., p. 1082)

Il envoie ce poème à Valéry le 28 mars et à Reverdy le 1^{er} avril (Reverdy le publiera dans *Nord - Sud* en février 1918).

Mars

Apollinaire lui demande un article sur l'ensemble de son œuvre pour le *Mercur de France*. Il paraîtra dans *L'Eventail* en juin 1918.

Écrit un texte sur Marie Laurencin qui paraîtra dans la rubrique « Portraits » du *Livret Critique* (n° 2 et 3, 15 décembre 1917-15 juin 1918). L'envoi à Apollinaire le 8 mars.

5 avril

Il écrit à André Paris :

« Hier après-midi courir chez Apollinaire par un temps impossible et, pour une première sortie, rester plus d'une heure à genoux en train d'exhumer de merveilleuses gravures, me redonne la fièvre. » (Lettre à André Paris, op. cit.)

24 juin

Assiste à la première représentation des *Mamelles de Tirésias*, organisée par la revue *SIC*, où Vaché lui a donné rendez-vous :

« C'est au Conservatoire Maubel que je retrouvai Jacques Vaché. Le premier acte venait de finir. Un officier anglais menait grand tapage à l'orchestre : ce ne pouvait être que lui. Le scandale de la représentation l'avait prodigieusement excité. Il était entré dans la salle revolver au poing et il parlait de tirer à balles sur le public. A vrai dire le "drame surréaliste" d'Apollinaire ne lui plaisait pas. Il jugeait l'œuvre trop littéraire et blâmait fort le procédé des costumes. », ainsi Breton racontera-t-il cet épisode pré-dada dans *La Confession dédaigneuse*.

Apollinaire lui présente Philippe Soupault. Il en fait un portrait dans une lettre à Simone Kahn trois ans plus tard :

S'enthousiasme pour la psychiatrie ; s'initie aux théories de Freud sur l'inconscient et le rêve (il annote le *Précis de psychiatrie* de Régis et Hesnard, 1914).

Septembre

Apollinaire lui signale son ouvrage *Méditations esthétiques* (Les Peintres cubistes) paru en 1913.

Octobre

Lit « Le Poète assassiné » de Guillaume Apollinaire. A l'occasion d'une permission (12-19 octobre) il a sans doute la possibilité de visiter l'exposition *Derain* chez Paul Guillaume (15-21 octobre). Il fera référence à certains des tableaux exposés dans le poème « André Derain » écrit quelques mois plus tard.

Décembre

Envoyé sur le front (offensive dite de la Meuse) comme brancardier.

1917

8 janvier

Affecté à la 22^e section d'infirmiers militaires à Paris. Suit des cours au Val-de-Grâce préparant au brevet de médecin auxiliaire. A la fin janvier, il est attaché comme externe au Centre neurologique de

«*Soupault, c'est la joie, la poésie du moment, le tact prodigieux, le bel espace qui glisse, les lettres VINS en gros pointillé bleu sur la glace du café, l'enfance désobéissante, le qu'en dira-t-on, les graffiti, l'oiseau-lyre, l'enveloppe vide.*» (Lettre à Simone, 6 août, Archives Sator)

18 août

Jacques Vaché lui écrit :

«*Donc nous n'aimons ni L'ART, ni les artistes (à bas Apollinaire) ET comme TOGRAPH A RAISON D'ASSASSINER LE POÈTE ! - Toutefois puisqu'ainsi il est nécessaire de dégorger un peu d'acide ou de vieux lyrisme, que ce soit fait saccade vivement - car les locomotives vont vite. Modernité aussi donc constante et tuée chaque nuit - Nous ignorons MALLARMÉ, sans haine - mais il est mort - Mais nous ne connaissons plus Apollinaire, ni Cocteau - Car - Nous les soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique et de ne pas savoir les dynamos.*»

1^{er} septembre

Quitte avec regret la Pitié pour le Val-de-Grâce où il rencontre Louis Aragon, «*vraiment un poète*», écrit-il à Fraenkel. Aux admirations partagées, à la complicité de leur enthousiasme pour Rimbaud et Jarry, Aragon ajoute la figure de Lautréamont.

Quelques jours après leur rencontre, un stock du numéro de *Vers et Proses* (paru au premier trimestre 1914) contenant le premier chant de Maldoror est soldé à la librairie d'Adrienne Monnier. Les deux amis se cotisent pour l'acheter en entier et le distribuer autour d'eux (Fraenkel, Vaché). Ils s'arrangent également pour devenir voisins, dans la même chambrée. Des photos subsistent, montrant l'arrangement de reproductions punaisées au-dessus des lits : Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Cézanne...

19 octobre

Second passage à Paris de Jacques Vaché. Projet d'une conférence sur «*l'Umour*» au Vieux-Colombier, avec des lectures de poèmes d'Aragon.

13 novembre

Au cours d'une soirée poétique chez Paul Guillaume, sont lus deux poèmes d'André Breton dont «*André Derain*».

26 novembre

Conférence de Guillaume Apollinaire au Vieux-Colombier «*L'Esprit nouveau et les poètes*», avec un programme de lectures choisies par André Breton.

Fin de l'année

Dans son article sur Apollinaire, André Breton cite un tableau du Douanier

Rousseau et le portrait du Chevalier X de Derain.

Dans le même texte, il s'approprie - significativement - les goûts d'une héroïne de Paul Morand :

«*Nos goûts (faits sans explication, etc.) sont à peu près ceux de Clarisse, la mystérieuse et belle héroïne de Paul Morand [Clarisse ou l'amitié, paru dans le Mercure de France daté du 16 mai 1917]. "Petits objets inimaginables, sans âge, jamais rêvés, musée d'enfant sauvage, curiosités d'asiles d'aliénés, collection de consul anémié par les tropiques... jouets mécaniques cassés, lait brûlé, orgues à vapeur, odeur de prêtres, corsets de soie noire à ramages et ces bouquets de perles de couleur faits de toutes les fleurs citées dans Shakespeare."*

Et je pense soudain aux délires d'«Une Saison en enfer» :

«*J'aimais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes*» («*Guillaume Apollinaire*», dans *Les Pas perdus*, O.C., p. 207)

1918

Tout l'hiver 1917-1918 est «*hanté de cette ombre croissante que Maldoror étendit sur nous*». (Louis Aragon, «*Lautréamont et nous*», op. cit.)

Philippe Soupault possédait un exemplaire des *Chants*, que Breton et Aragon se lisaient à haute voix et à tour de rôle dans le décor «*invraisemblablement maldororien*» des gardes de nuit au Val de Grâce, chez les blessés ou les «*fiévreux*» :

«*Parfois, derrière les portes cadenassées, les fous hurlaient, nous insultant, frappant les murs de leurs poings. Cela donnait au texte un commentaire obscène et surprenant. Il y eut des nuits dont on ne se fait pas idée. Quand il y avait des alertes, par exemple. Les Taubes signalés, l'obscurité se faisait à peu près complète dans le Val de Grâce, sauf pour nous, les hommes de garde, dans les couloirs sans fenêtres, qui gardions un étrange éclairage bleu. Mais les fous du 4^e Fiévreux, comprenant le danger, terrorisés, hurlaient à la mort, se battaient entre eux, renversaient leurs baquets de tisane, dégringolaient dans le noir. Les brusques trous de silence étaient plus impressionnants encore que le vacarme démentiel. J'entends encore au milieu de cela monter la voix de Breton, lisant le Chant cinquième : "Heureux celui qui dort paisiblement dans un lit de plumes, arrachées à la poitrine de l'eider, sans remarquer qu'il se trahit lui-même. Voilà*

Théodore Fraenkel et Louis Aragon en uniforme en 1918 (?). Coll. part.

LA PHOTO MECANIQUE... 43 R'S' MARTIN 726



plus de trente ans que je n'ai pas dormi». (...)» (Louis Aragon, «*Lautréamont et nous*», op. cit.)

Janvier

Prépare une conférence sur Jarry au Vieux-Colombier mais le théâtre ferme à la suite de bombardements (ce texte sera repris dans *Les Pas perdus*). Correspond avec Eluard auquel Paulhan le présentera l'année suivante.

Mars - avril

Jean Royère signale à Breton l'article de Valéry Larbaud paru dans sa revue *La Phalange* avant-guerre. C'est la révélation des *Poésies* signées Isidore Ducasse qui leur produit à tous deux «*l'effet d'un tremblement de terre*».

Rend régulièrement visite à Apollinaire, au 202 bd Saint-Germain, «*entre les rayons de livres, les rangées de fétiches africains, des tableaux : Picasso, Chirico, Larionov...*». Il y découvre les deux premiers numéros de la revue *Dada*.

Il va aussi chez Reverdy, rue Cortot à Montmartre.

Début mai

Il échoue au brevet de médecin auxiliaire (Aragon l'obtient).

16 mai

Infirmier en Seine-et-Marne (à Moret-sur-Loing, puis à Saint-Mammès) dans un régiment d'artillerie. Lit beaucoup et entretient une abondante correspondance (Fraenkel, Aragon, Reverdy, Paulhan, etc.).

Juin

Parution de l'article sur Guillaume Apollinaire dans *L'Eventail* (Genève). Dans une lettre à Paulhan, manifeste son intérêt pour Ingres, Derain et Picasso.

27 juin 1918

André Breton écrit à Paulhan et mentionne *Samedi*, «dont la reproduction photographique découpée dans les Soirées de Paris ne m'a pas quitté de toute la guerre.» (Note citée in *O.C.*, p. 1083)

Ecrit «Pour Lafcadio»: sous le patronage de Gide, ce texte est constitué d'un collage de propos empruntés aux amis, il est publié dans *Dada*, n° 4-5, mai 1919 (repris dans *Mont de piété*).

Eté

Projet (non abouti) d'un livre sur des peintres contemporains, avec Aragon et Soupault:

«Soupault, Aragon et moi nous allons entreprendre en collaboration un livre sur des peintres. J'ai proposé et fait adopter cette liste: Henri Rousseau, Henri Matisse, Picasso, André Derain, Marie Laurencin, Georges Braque, Juan Gris, Georges de Chirico. Ce serait, contée à la manière anglaise, une photographie, la vie de l'artiste par P.S.; étudiées par L.A. les œuvres comme il a su critiquer Les Ardoises du toit et avec ce sens que révèlent ses lettres; l'art par A.B. (article sur Marie Laurencin), suivi de poèmes des trois collaborateurs, commentant quelques tableaux.» (Lettre à Théodore Fraenkel, 29 juillet 1918, citée in *O.C.*, p. 1083)

Août

Prépare une plaquette sur Guillaume Apollinaire qui doit paraître à Genève avec une gravure sur bois de De Chirico. Le 16 août, il recopie pour Aragon la strophe 2 du chant cinquième de *Maldoror*, la strophe des «beau comme».

Début septembre

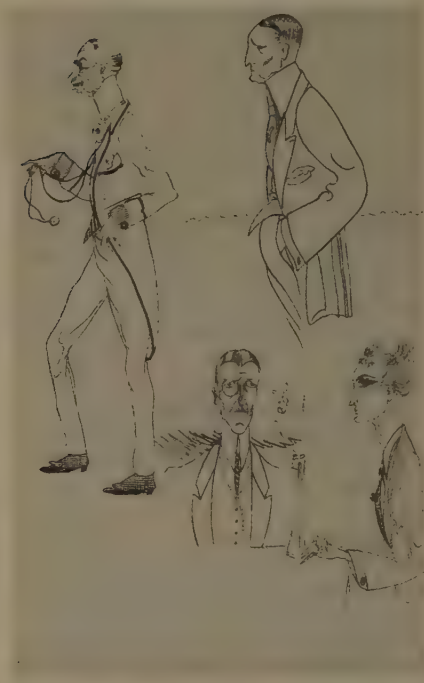
Acquiert un dessin de Modigliani. Affecté de nouveau au Val-de-Grâce, il prend une chambre à l'hôtel des Grands-Hommes, 9 place du Panthéon. Les parents de Breton quittent Pantin pour s'installer définitivement à Lorient.

12 septembre

Dans une lettre à Aragon, définit les éléments de ce qu'il entend par «lyrisme». Parmi eux, «*Les Invariables: locutions toutes faites, lieux communs, papiers peints ou faux bois. Et le lyrisme en peinture ce sera le Journal collé dans Le Portrait du Chevalier X, la nacre de l'enseigne Café Bar chez Braque*». (Fonds Aragon, CNRS)

Sa lettre se termine par un tableau, «Ceux que j'aime encore». La liste légèrement modifiée par rapport au projet du livre comprend: «*Rimbaud, Derain, Lautréamont, Reverdy, Braque, Aragon, Picasso, Vaché, Matisse, Jarry, Marie Laurencin*».

Dessins de Jacques Vaché: *Les Bons rastas!*, *Ces Messieurs* et *Les Tapirs*, encre à la plume, crayons de couleur, septembre 1918. Coll. part.



Sur cette carte postale à Breton, Gide cite une phrase de Vaché extraite de *Pour Lafcadio*, 1918. Coll. part.

114



Mask, covered with feathers, representing the god of war.
Hawaiian Islands.
British Museum (Ethnographical Gallery). Phot. Oxford University Press.

Octobre

Rend visite à Vlamincq, de la part d'Apollinaire, pour lui demander où en sont les décors de *Couleur du temps*. Il continue à apprécier Modigliani (cf. lettre à Aragon, 1^{er} octobre 1918).

1^{er} novembre

Rend visite à Picasso (cf. deux lettres à Aragon, datées du 1^{er} novembre 1918).

9 novembre

Mort d'Apollinaire.

13 novembre

Participe au cortège menant la dépouille d'Apollinaire au Père Lachaise (en compagnie de Picasso, Max Jacob). Il passe cette soirée avec Reverdy.

14 novembre

Lettre de Jacques Vaché:
«Comment vais-je faire, pauvre ami, pour supporter ces derniers mois d'uniforme? - (on m'a affirmé que la guerre était terminée) - Je suis on ne peut plus à bout; et puis ILS se méfient... ILS se doutent de quelque chose. Pourvu qu'ILS ne me décervellent pas pendant qu'ILS m'ont en leur pouvoir?...
J'ai lu l'article (dans Film) sur le cinéma, par L.A., avec autant de plaisir que je puis, pour le moment. Il y aura des choses

assez amusantes à faire, lorsque déchaîné en liberté ET GARE!»

24 novembre

Assiste à la première représentation de *Couleur du temps* d'Apollinaire, au conservatoire Renée Maubel. Il s'entretient alors avec Picasso (?), et voit pour la première fois Eugène Grindel (alias Paul Eluard) qui le prend pour un autre.

Décembre

Severini demande à Breton un texte sur Monsieur V (Paul Valéry) pour la revue *Valori Plastici* (numéro cubiste, février-mars 1919).

Le 19 décembre, Jacques Vaché lui écrit une (dernière) lettre:

«Je crois me souvenir que, d'accord, nous avions résolu de laisser le MONDE dans une demi-ignorance étonnée jusqu'à quelque manifestation satisfaisante et peut-être scandaleuse. Toutefois, et naturellement, je m'en rapporte à vous pour préparer les voies de ce Dieu décevant, ricanneur un peu, et terrible en tous cas - Comme ce sera drôle, voyez-vous, si ce vrai ESPRIT NOUVEAU se déchaîne!

J'ai reçu votre lettre en multiples découpures collées, qui m'a empli de contentement - C'est très beau, mais il y manque qq'extraît [sic] d'indicateur de chemin de fer, ne croyez-vous pas?... Apollinaire a fait beaucoup pour nous et n'est certes pas mort; il a, d'ailleurs, bien fait de s'arrêter à temps - C'est déjà dit, mais il faut répéter: IL MARQUE UNE ÉPOQUE. Les belles choses que nous allons pouvoir faire; MAINTENANT!»

1919

6 janvier

Mort de Jacques Vaché dans un hôtel de Nantes. Breton écrit à Jean Royère: «J'ai demandé pour ce petit livre deux ou trois bois à André Derain que j'adore.» (Cité in O.C., p. 1066)

22 janvier

Première lettre à Tzara dans laquelle il exprime le choc causé par la disparition de Vaché et s'enthousiasme pour le *Manifeste Dada 3*:

«C'est vers vous que se tournent aujourd'hui tous mes regards (vous ne savez pas bien qui je suis. J'ai vingt-deux ans. Je crois au génie de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry; j'ai infiniment aimé Guillaume Apollinaire, j'ai une tendresse profonde pour Reverdy. Mes peintres préférés sont Ingres, Derain; je suis très sensible à l'art de Chirico). Je ne suis pas si naïf que j'en ai l'air.» (Lettre à

Tzara, citée dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 440)

Depuis juillet-août 1918, il y avait eu divers projets de revue, tous avortés. En cette fin janvier 1919, ils sont réactivés: les lettres à Aragon permettent de suivre pas à pas le lancement de *Littérature*. (cf. «Lautréamont et nous», op. cit.)

30 janvier

Breton écrit à Aragon: «Nous pensons envahir la revue Les Jeunes Lettres et la débaptiser.» (...) «Veux-tu proposer un titre de revue: titre-étiquette naturellement comme Nord-Sud, Dada, 391, Luciline, hâte-toi.»

3 février

Ciment armé, titre proposé par Max Jacob, est écarté. Valéry a proposé *Littérature*, Breton préfère *Nouveau Monde*. La couverture devrait être vert prairie, avec une étiquette portant le titre en noir.

9 février

Nouveau monde est abandonné. Hésitation entre *Littérature* et *Carte blanche* (Reverdy).

20 février

«Nous avons renvoyé Cliquennois [ex-directeur des Jeunes Lettres] et nous devenons les trois directeurs de *Littérature* (ne te préoccupe pas de l'argent).»

8 mars

Rencontre pour la première fois Eluard par l'intermédiaire de Jean Paulhan, à l'hôtel des Grands-Hommes. Aragon revient à Paris vers le 10 mars, pour vingt jours.

19 mars

Premier numéro de la revue *Littérature*, dirigée par Aragon, Breton, Soupault. René Hilsum, le camarade de Chaptal, fonde les éditions Au Sans Pareil.

Mars - avril

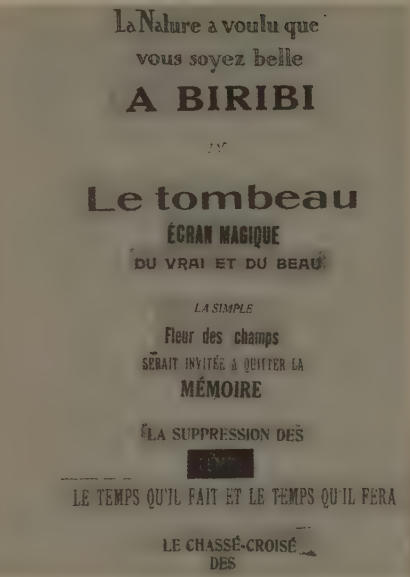
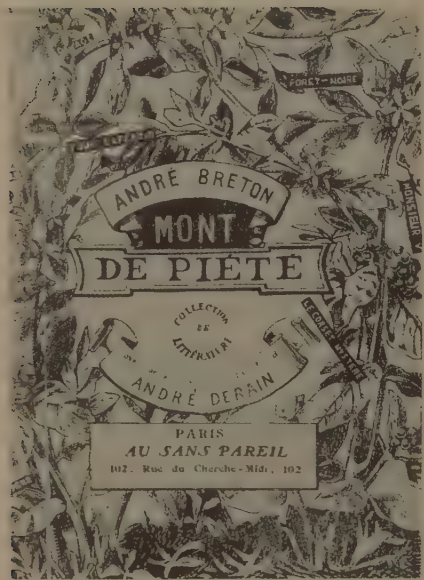
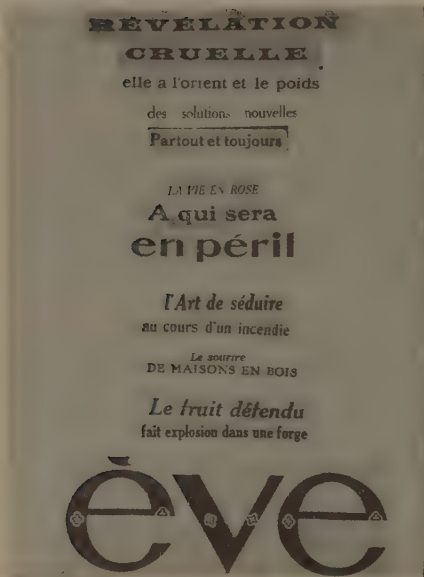
Breton recopie entièrement l'exemplaire des *Poésies* d'Isidore Ducasse à la Bibliothèque nationale. Cette copie est communiquée à ses amis, à Soupault et à Aragon. Ils décident aussitôt de publier les *Poésies* dans *Littérature*, au grand dam de Reverdy. Isidore Ducasse, Dada, la lecture de Hegel, le désir déjà de rompre avec ce qui est à peine commencé (la revue), et surtout les héritages à assumer (Apollinaire, Vaché), tout cela dans les semaines qui précèdent l'abandon à «l'écriture automatique» est enregistré presque quotidiennement dans les lettres à Aragon.

17 - 18 avril

(Sur une carte postale représentant le *Portrait de Madame de Senonnes* par

Pages du sixième cahier manuscrit de *Poisson soluble*, 1924 (*Poisson soluble II*, 57 et 58, cf. *O.C.*, p. 1371). Coll. part.

Projet de couverture pour *Mont de Piété*, juin 1919. Coll. part.



Ingres, au musée de Nantes) «*Un des tableaux que j'ai le plus aimés.*» Le même jour, Breton recopie pour Aragon «*Une Maison peu solide.*» C'est, selon Aragon, «*l'invention du collage dans l'écriture*» puisque Breton reprend un fait divers, en modifiant seulement le nom des protagonistes, pour y introduire celui de Guillaume Apollinaire. La lettre qui accompagne le texte comporte aussi un collage, celui de la coupure de presse du *Télégramme des provinces de l'Ouest* du 7 janvier 1919, qui relate la fin de Jacques Vaché. Et encore des considérations sur la «réclame» : «*Il y a : le Mafé remplace le Café. Le chocolat Menier n'a pas de prénom (...). Il faut que le "poème" tienne la rue. Mais que ce ne soit pas un poème - "que voulez-vous ?," demandera-t-on.*»

19 avril
(Sur une carte postale représentant *Les Acrobates* de Picasso) «*Je n'écris plus dans Littérature que sur les pages bleues. Je ne signe plus.*»

20 avril
A Tzara : «*J'écris peu en ce moment, mûrissant un projet qui doit bouleverser plusieurs mondes. Ne croyez pas à un enfantillage ou à une idée délirante. Mais la préparation du coup d'état peut demander quelques années.*» (Lettre à Tzara, citée dans Sanouillet, op. cit., p. 444)

Avril - mai
Parution des *Poésies* de Ducasse dans les numéros 2 et 3 de *Littérature*.

1^{er} mai
Breton termine «*Le Corset Mystère*», poème-collage à la manière des lettres aux amis comportant «*mots découpés dans un journal, bande de paquets de tabac, feuille de température, étiquette de confiseur etc.*» (Marguerite Bonnet, *O.C.*, p. 1090)

Mai
Ecrit avec Soupault *Les Champs magnétiques*. Le commentaire rédigé par Breton en 1930 sur les pages de garde de l'exemplaire destiné à René Gaffé éclaire les circonstances et les choix qui aboutirent à l'application systématique de «*l'écriture automatique*» et à ce livre «*coup d'état*» :

«*Le titre de ce livre a failli être : Les Précipités. J'ai exposé, dans le Manifeste du surréalisme, en quelles circonstances j'avais été amené à compter sur l'efficacité poétique d'un langage qui se refusât à sacrifier aucune des possibilités conscientes de l'expression et qui se bornât à être le déroulement indifférent des images sonores trop rarement perceptibles dans les conditions actuelles de la pensée, mais perceptibles dans la rêverie, le demi-sommeil, dont j'étais arrivé à croire qu'elles se succédaient pourtant sans interruption. Il s'agissait de forcer, par un moyen quelconque, ces images à prendre le pas sur toutes les autres et d'interroger sans défiance le résultat ainsi obtenu. (...) Ce qui m'a donné l'idée d'entreprendre Les Champs magnétiques, c'est le désir d'écrire un livre dangereux.*

(...) Le plan du présent ouvrage a été entièrement arrêté par moi. Les Champs magnétiques devaient primitivement comporter huit chapitres («*Ne bougeons plus*» n'étant pas compris). Il s'agissait en effet, dans le corps du livre, de pouvoir varier, d'un de ces chapitres à l'autre, la vitesse de la plume, de manière à obtenir des étincelles différentes. Car, s'il paraît prouvé que, dans cette sorte d'écriture automatique, il est tout à fait exceptionnel que la syntaxe perde ses droits (ce qui suffirait à réduire à rien les «*Mots en liberté*» futuristes), il est indéniable que les dispositions prises pour aller très vite ou un peu plus lentement sont de nature à influencer le caractère de ce qui se dit. Il semble même que cela soit de toute gravité puisque l'adoption a priori d'un sujet n'est pas absolument incompatible avec une allure fortement accélérée de l'écriture habituelle («*Saisons*») tandis qu'on ne peut, sans ruiner de fond en comble ce sujet, continuer à appuyer indéfiniment sur la pédale. Peut-être ne fera-t-on jamais plus concrètement, plus dramatiquement saisir le passage du sujet à l'objet, qui est à l'origine de toute la préoccupation

artistique moderne.»
(Cité dans *O.C.*, p. 1128-1129)

10 juin -
Parution de *Mont de Pi   * au Sans Pareil:
recueil de quinze po  mes écrits depuis
1913, illustré de deux dessins d'André
Derain.
Breton se remet à préparer sérieusement
le brevet de médecin auxiliaire qu'il obtient
le 1 r juillet.

Ao  t
Parution des *Lettres de guerre* de Jacques
Vaché, avec une préface d'André Breton,
aux  ditions Au Sans Pareil. Elles sont
publiées parallèlement dans *Littérature*
né 5-6-7 (juillet-septembre).

19 septembre -
Démobilisé. Scandale des toiles mécanistes
de Picabia au Salon d'automne.

Octobre
Bretagne. Lorient. Article sur Jacques
Vaché dans *Ecrits nouveaux*.
Reprend sans enthousiasme ses études de
médecine. Transfert du dépôt de
Littérature de la librairie d'Adrienne
Monnier à celle du *Sans Pareil*.

Novembre
Parution de la revue 391 de Francis
Picabia, qui montre des œuvres de Marcel
Duchamp.

8 novembre
A Tzara: «Je vis moi-même tant bien que
mal avec 5 à 600 francs par mois.» (Cité
dans Sanouillet, op. cit., p. 450)

11 décembre
Première lettre de Breton   Picabia: il lui
demande sa collaboration pour *Littérature*.

22 décembre
Picabia envoie à Breton deux po  mes.

Décembre
Prépare la venue à Paris de Tzara, dont il
attend beaucoup. Dada a pris pour Breton
une importance capitale, qui n'a fait que
s'accroître pendant l'année 1919. Du même
coup, il s'éloigne de Reverdy.

Louis Aragon vers 1919. Coll. part.

Tristan Tzara. Coll. part.

Les Champs magnétiques, page du manuscrit
original, 1919. Bibliothèque nationale.



La Glace sous Tain 1

Prisonnier des gouttes d'eau nous ne sommes
que des humains perpétuels nous courons dans
les villes sans bruit et les affiches en chantées
ne nous touchent plus. Agissi bon ces grands
enthousiasmes fragiles ces sauts de joie
d nich s? Nous ne savons plus rien que
les autres morts, nous regardons les visages
et nous nous surprisons de plaisir. Notre bouche
est plus riche que les plages perdues et
nos yeux tournent sans but sans espoir.
Il n'y a plus que ces cafés où nous nous
reunissons pour boire les boissons froides
ces alibis d calg s et les tables sont
plus froides que ces trottoirs où
sont tombées nos ombres mortes de la veille.
Quelquefois le vent nous entoure de ses
grandes mains froides et nous attachent
aux arbres dourcis par le soleil. Tous
nous rions nous chantons mais
personne ne sent plus son cœur batte
La fièvre nous abandonne
ces gérées merveilleuses nous abandonnent
plus jamais les longs vents nous
effacent. Il faut donc s'effacer

Breton et Derain

André Breton a rencontré *Le Chevalier X* dès 1914, dans le numéro 21 (15 février 1914) des *Soirées de Paris*, la revue à couverture «madère» dirigée par Apollinaire, qu'il se procurait alors assidûment, et qui, pour une bonne part, a orienté ses tout premiers choix en matière d'art contemporain. Plusieurs années donc, et la durée d'une guerre, avant de rencontrer son auteur. Il ne verra jamais la toile, puisque l'œuvre immédiatement achetée par le fameux collectionneur moscovite Schukine, ne quittera plus dès lors la Russie. Mieux il n'en aura, par l'intermédiaire de cette première reproduction, qu'une connaissance quelque peu faussée : les mains de l'inconnu, dans la version photographiée pour *Les Soirées de Paris* tiennent un «vrai» journal, plié en deux et collé sur la toile. Avant l'achat par Schukine et peut-être pour répondre à une lettre de lecteur parue dans le numéro suivant (15 mars 1914) des *Soirées de Paris*¹, Derain a remplacé le journal collé par un journal peint, retirant du même coup à sa toile une grande partie de la provocation moderniste liée au procédé du collage. Toujours est-il que cette haute figure énigmatique a longuement fasciné le très jeune André Breton et d'abord parce qu'elle est impossible à situer dans le temps (cet inconnu élégant préfigure «l'homme pressé» de Morand, comme certain dandysme que ne dédaigneront pas les «jeunes tigres» Aragon et Breton dans les années qui suivent la guerre et son journal du jour n'en fait-il pas très précisément un *contemporain* ? Mais tout aussi bien c'est un prince ancien entre draperie et sol de marbre...). Breton n'oubliera jamais cet «être d'un luxe exorbitant», pas plus que les figures de *Samedi* (1912) dont la reproduction découpée dans le même numéro de *Soirées de Paris* ne le quittera pas de toute la guerre. L'un de ses premiers poèmes publiés (rédigé en 1917) est dédié à (inspiré par) Derain et il n'aura de cesse de faire connaissance avec le peintre, par l'intermédiaire d'Apollinaire. Il le rencontre au plus tôt en 1918 ou début 1919. Il faut souligner que Derain est le premier peintre avec lequel Breton entre ainsi en relation personnelle, dont il fréquente l'atelier et avec lequel s'ébauche une amitié dont subsistent de nombreux signes. Outre le poème «André Derain» déjà cité, et des mentions fréquentes

dans les premiers écrits et projets, le texte essentiel est «Idées d'un peintre», rédigé fin 1920 à partir de conversations avec Derain, publié en mars 1921 dans *Littérature* et repris en 1924 dans *Les Pas perdus*. Les notes du *Carnet* inédit récemment révélé par Marguerite Bonnet² font état de plusieurs visites à l'atelier de la rue Bonaparte pendant l'hiver 1920, et le printemps 1921. On peut encore ajouter au dossier les quelques lettres de Breton conservées par Derain³. Elles apportent des précisions : Breton a demandé des dessins à Derain pour accompagner son premier recueil de poèmes *Mont de piété*, il lui demande également de dessiner la vignette plus particulièrement destinée à la maison d'édition fondée par Hilsum (*Au Sans Pareil*), un petit paysage à la plume qui figure non seulement sur la couverture de *Mont de Piété*, mais sur toute la première série des livres édités par Hilsum (cf. AB à Derain, 16 mai 1919). Breton avait choisi pour ses poèmes deux dessins : «*Ce musicien assis, coiffé d'un chapeau haut, qui s'écoute jouer tandis qu'une femme très grande s'éloigne*» et «*une belle étude de femme pressant une flamme sur sa poitrine, un projet de pendule je crois*» ou bien «*un dessin plus simple, de quelques traits, ne fût-ce qu'une fleur, une clé de sol, mais aussi audacieux que possible*» (AB à Derain, 9 mai 1919). Malheureusement ces dessins au crayon paraissent impossibles à reproduire. Aussi Breton presse-t-il Derain de lui confier (ou même de lui envoyer d'Angleterre où il se trouve alors) des dessins à la plume. Il lui envoie en même temps une copie de «Corset-mystère», suggérant qu'un des deux dessins pourrait s'y rapporter. Cette correspondance nous apprend également que, preuve de confiance et de grande amitié, non seulement Breton a offert à Simone Kahn un minuscule et symbolique petit tableau de Derain en guise de cadeau de fiançailles, mais il a souhaité que Derain soit son témoin de mariage, le 12 septembre 1921 : «*Ce n'est pas, je vous assure, que le mariage me semble une chose plus grave qu'à vous mais quant à faire il me semblait juste que vous fussiez là et dans ce rôle*» (AB à Derain, 7 septembre 1921).

Derain s'étant récusé, on sait que Valéry joua finalement auprès de Breton ce rôle semi-paternel. Durant les années d'apprentissage, Breton crut sans doute pouvoir trouver chez le peintre, son aîné de seize ans, ce qu'il avait cherché successivement auprès de Valéry, d'Apollinaire ou Reverdy notamment. Cependant les effusions de 1921 : «*Depuis votre départ, je ne trouve plus guère à qui parler. Les visites que je vous fais de temps en temps, il n'est rien pour moi qui puisse les remplacer. Vous êtes le seul homme qui ne m'ait jamais déçu*» (AB à Derain, 22 août 1921) font très vite place à un rejet d'autant plus violent qu'il est à la mesure de l'attente et de l'exigence de Breton, oscillation de l'admiration passionnée au rejet dédaigneux qui se répétera désormais presque régulièrement avec d'autres. Dès août 1922, dans «Clairement»⁴, Breton fustige amèrement «des hommes qui participèrent plus ou moins de cette angoisse [l'inacceptable condition humaine]. Leur plus grand souci est aujourd'hui de n'en rien laisser paraître : à les croire, ils ont toujours exercé l'art comme un métier (...) Ils sont comme cela aujourd'hui une dizaine, les Valéry, les Derain, les Marinetti, au bout du fossé la culbute, qui reçoivent en plaisantant vos doléances et vous quittent après vous avoir donné rendez-vous dans dix ans».



Alfred Flechteim, Derain et Breton, vers 1923.
Coll. part. Photo Rieb.

29 juin - Derain. ses œuvres. injures et ses
œuvres crasseuses. Il dit qu'il ne savait
apporter un trait à ce fauteur catégorique
faut donc le Derain est à peine esquissé
la craie (une œuvre injure). Dans la
salle à la : supérieure gauche,
le passage du rouge au noir est si
bas si barbare qu'il n'y a ^{plus} rien à fa-
Dens - ordre l'absolu est atteint sous
suite de des qui l'on (pas
sages romains, figures brunes, il est les
à assembler. Derain pensa qu'on ne peut
pas s'en passer. D'injures. Paris cette
matière morte qui nous a dit Tzara,
il n'a plus qu'à se
éprouver cinq ans. La matière des autres
œuvres. Le Derain si monstrueusement fa-
Derain cherche à y faire rentrer la bête
usage plutôt qu'à l'en faire sortir. Il per-
cussé qu'il n'a point qui la
frustrer des choses. une œuvre
sur le symbolisme. Il essaie d'atteindre
l'explication, singulièrement, qu'il
fait venir d'un monde on ne voit pas
son aspect, son caractère à
moderne. Derain. Derain.

Marwî 12 juillet. Derain chez lui.
toujours attentif à nos critiques. Il
me montre une notice de nos

Dans «Distances» écrit en mars 1923⁵, il revient sur les «illustres survivants» des batailles modernistes, et sur ceux «dont la manœuvre surnoise, tout en nous faisant entrevoir le pavillon de la Renaissance, est de nous entraîner au fond de l'abîme du temps (...) Tous d'un commun accord se dispensent de faire dans les œuvres nouvelles la part du feu, en sorte qu'il n'y a plus que le métier de peintre qui compte...». On est là, me semble-t-il, au cœur du malentendu qui l'a séparé de Derain peintre, et ce, très précisément au moment où Derain, à la recherche des secrets perdus du «métier» ancien, écrit à Daniel-Henry Kahnweiler qu'il «pense beaucoup aux maîtres» (fin septembre 1921)⁶ et qu'«il y a peu d'espoir qu'une époque de peinture moderne existe» (novembre 1921). Le fossé s'aggraverait encore dans les années suivantes, et sur le double sens du mot métier, quand Breton traitera en 1926 dans *La Révolution surréaliste* Matisse et Derain de «vieux lions décourageants et découragés. De la forêt et du désert dont ils ne gardent pas même la nostalgie, ils sont passés à cette arène minuscule : la reconnaissance pour ceux qui les matent et les font vivre»⁷.

On observera certes que Breton a choisi de parler des «idées d'un peintre» plutôt que de sa peinture d'après guerre, laquelle vraisemblablement le déconvenait d'autant plus qu'elle s'orientait davantage vers la mise en ordre des motifs les plus traditionnels (paysages romains, natures mortes et nus...). Nul doute que, dans les années 1919-1921, Breton n'ait vraiment regardé que les œuvres qualifiées par Derain d'«injures» (par exemple *Le Cabaret du front*, peint en 1916 ou 17, et introuvable aujourd'hui), et pas les «œuvres-excuses» – les œuvres où un absolu est atteint tout de suite, plutôt que celles, si amoureusement peintes, où il est lent à atteindre. Où l'on retrouve la vitesse (les vitesses) que Breton cherchait alors à impliquer dans l'écriture, et la manière d'enregistrement (presque une sténographie) qu'il donne des propos «tout spontanés» de Derain, dans «Idées d'un peintre», puis dans ses carnets. Derain pensait vite, et peignait de plus en plus lentement... Ce qui importait à Breton, c'était cette faculté de déplacement dans les mots, plus que cette lenteur à peindre. La fascination intellectuelle qu'a exercée un temps Derain sur Breton vient bien de sa culture, immense et diverse, et de l'agilité des mouvements de sa pensée. «Derain, difficile à saisir», Derain dont les idées sur le temps, les couleurs, le calcul, dont le savoir en occultisme, dont les leçons de tarots ont sans nul doute maintenu Breton (et Aragon, et Soupault...) sous le charme, dans l'atelier de la rue Bonaparte. Dans cet atelier d'ailleurs se côtoyaient – un peu comme chez Apollinaire, et plus tard rue Fontaine – toutes sortes de catégories d'objets. Collectionneur impénitent, Derain avait accumulé des objets primitifs (auxquels il fut l'un des premiers à s'intéresser), mais aussi des céramiques et meubles anciens, des sculptures chinoises ou romanes, des objets populaires, des instruments de musique, des gravures anciennes ou naïves, et encore des ex-voto et plombs de Seine⁸, et autres «peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes...»

Dans le texte intitulé «C'est à vous de parler, jeune voyant des choses...» (1952), souvenir et salut au jeune homme qu'il a été, Breton évoque encore *Le Chevalier X* et «l'étrange équilibre du personnage entre un rideau tiré et "Le Journal" déplié qu'il tient en main»⁹. Trace durable laissée par le mince inconnu qui, en compagnie de Lafcadio, du Surréalisme, et de Jacques Vaché, a exercé sur lui un attrait irrésistible et jamais renié.

Isabelle Monod-Fontaine

Samedi, 1911-1914, huile sur toile, 181 × 228 cm, musée Pouchkine, Moscou. Photo MNAM.

Chien tenant un oiseau dans sa gueule, vers 1921, huile sur toile, 20 × 18 cm. Coll. part.



Notes

- 1 Un lecteur qui se réclame de sa qualité de «lecteur et de collaborateur du *Journal*», pour dénoncer «l'injure gratuite faite à cette feuille»...
- 2 Cf. le premier tome de l'édition des *Œuvres complètes*, dans la Pléiade (1988), p. 613-623 et 1473-1481.
- 3 Nous remercions Mme Geneviève Taillade, qui a bien voulu nous les communiquer et nous autoriser à citer les extraits qui suivent.
- 4 Paru le 1^{er} septembre 1922 dans *Littérature*, repris dans *Les Pas perdus* (1924).
- 5 Paru le 23 mars 1923 dans *Paris-Journal*, repris dans *Les Pas perdus* (1924).
- 6 Derain à DHK, voir cat. de *La Donation Kahnweiler-Leiris*, MNAM, 1984.
- 7 «Le Surréalisme et la peinture», dans la *R.S.*, n° 6, 15 juin 1926.
- 8 Le catalogue de la vente après décès d'une partie des collections de Derain (9-10-11 mars 1955) comprend plus de 200 objets.
- 9 Sur le motif du rideau et sa prégnance pour Breton, voir le texte de Paule Thévenin.

1920

Janvier

Écrit un texte sur Giorgio de Chirico (repris pour la préface de l'exposition *De Chirico* chez Paul Guillaume du 21 mars au 1^{er} avril 1922).

4 janvier

Première visite à Picabia.

9 janvier

André Breton écrit à Picabia: «*Si Tristan Tzara arrivait, voudriez-vous m'avertir le jour même. J'ai beaucoup de mal à prendre patience.*» (Cité dans Sanouillet, op. cit., p. 506)

Il lui dédicace un poème «Ne bougeons plus» dans 391, n° 11.

17 janvier

Arrivée de Tzara à Paris. Il s'installe chez Picabia.

23 janvier

La matinée poétique au Palais des fêtes (rue Saint-Martin) organisée par *Littérature* se transforme en manifestation Dada: André Breton présente et commente des tableaux.

5 février

Au Salon des indépendants, où sont présentées des œuvres de Picabia, Breton lit ses propres manifestes Dada.

7 février

André Breton lit le «Manifeste Dada» 1918 au Club du faubourg, rue de Puteaux, sous les huées.

Mars

Abandonne définitivement ses études de médecine. Valéry l'aide à obtenir un travail administratif à la NRF, au service des lecteurs et des abonnements. Il y relit les épreuves de *Du Côté de Guermantes* de Marcel Proust (avril à juillet). Proust est modérément satisfait, comme il l'écrit à Gaston Gallimard au début de septembre 1920:

«*Monsieur (le charmant dada qui a revu les épreuves et dont le nom m'échappe par une amnésie d'un instant) Breton a cru lire, Jacques Rivière a cru lire. Ils ne se sont pas aperçus que chaque fois que je parle des romans de Bergotte, on a imprimé les romans de Bergson.*» (Marcel Proust / Gaston Gallimard, *Correspondance*, établie, présentée et annotée par Pascal Fouché, Gallimard, Paris, 1989, p. 267)

27 mars

Soirée Dada: à la Maison de l'Oeuvre, rue de Clichy, Breton en tenue d'homme-

sandwich (conçue par Picabia) récite le «Manifeste cannibale» de Picabia et interprète l'Etoile dans le sketch écrit avec Soupault, «S'il vous plaît».

Breton est toujours installé à l'hôtel des Grands-Hommes. Dans sa chambre sont accrochés des dessins (deux Derain, trois Marie Laurencin, un Modigliani) qui seront brûlés par Georgina Dubreuil, son amie d'alors, dans un mouvement de dépit...

Avril

Début des contacts épistolaires avec Max Ernst. «Tout ce qu'il y a de mystérieux» (qui sera repris dans *Les Champs Magnétiques*) paraît dans *Die Schammade*, dirigée par Max Ernst.

26 mai

Salle Gaveau: Festival Dada où André Breton lit les manifestes de Tzara, Picabia («Festival manifeste presbyte», «Le Rastaquouère») et joue le second sketch écrit avec Soupault, «Vous m'oubliez». Vives réactions du public. Le choix de la salle revêt un caractère sacrilège. Arp apparaît pour la première fois dans *Littérature*, avec le «Manifeste du Crocodarium Dada». Breton traduit avec Tzara un autre texte de Arp, «Le Perroquet supérieur», qui paraîtra dans le numéro suivant.

30 mai

Parution des *Champs magnétiques* au Sans Pareil (avec deux dessins de Picabia, portraits d'André Breton et de Soupault. Un premier projet de neuf illustrations par Henri Rousseau a été abandonné).

Fin juin

Rencontre Simone Kahn au Luxembourg. Cette amie de la fiancée de Fraenkel est très sévère pour Dada. Le festival de la salle Gaveau lui était apparu «*d'une grossièreté et d'une pauvreté qui se rendent l'une l'autre inexcusables.*» Une correspondance, bientôt amoureuse, s'engage.

Fin juillet

Abandonne la NRF et part pour Lorient. Simone donne de Breton un portrait étonnamment ferme et précis dans une lettre à sa cousine Denise (31 juillet):

«*Personnalité de poète très spéciale, éprise de rare et d'impossible, juste ce qu'il faut de déséquilibre, contenue par une intelligence précise même dans l'inconscient, pénétrante, avec une originalité absolue que n'a pas compromise une belle culture littéraire, philosophique et scientifique. Une simplicité et une sincérité très grandes, même dans le contradictoire.*» (Cité in O.C., p. XLII)

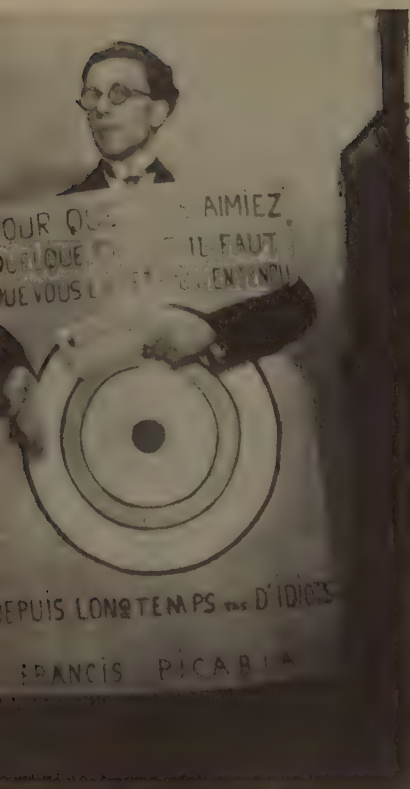
31 juillet

Picabia écrit à Breton: «*Je compte bien sur vous pour la préface* [de Jésus-Christ

André Breton avec Simone Kahn et sa cousine Denise Lévy à Sarreguemines, septembre 1920. Coll. part.



André Breton, cible au festival Dada,
le 26 mai 1920. Coll. part.



Festival Dada 3 : Breton, Hilsun, Aragon
et Eluard. Coll. part.

Représentation de *S'il vous plaît*, à la maison
de l'Œuvre, le 27 mars 1920 : Eluard, Soupault,
Breton et Fraenkel. Coll. part.



Rastaquouère] *et je ne vous cache pas
l'attendre avec infiniment de joie. (...)
Tristan Tzara est à Venise. Dada pisse sur
la plage du Lido.* » (Cité dans Sanouillet,
op. cit., p. 510)

Août

Publie dans la *NRF* un article, «Pour
Dada», répondant à un texte de Gide paru
en avril. Renonce à la préface qu'il devait
écrire pour la plaquette de Picabia, *Jésus-
Christ Rastaquouère*, «pour ne pas avoir à
me replacer dans une attitude qui a été la
mienne et qui, en définitive, ne l'est plus.»
(Lettre à Simone, 31 août)

11 - 14 septembre

Séjour auprès de Simone, à
Sarreguemines, chez sa cousine Denise
Lévy, puis à nouveau à Lorient. Affirme
son intérêt pour Ingres «*car il a du
mystère*».

4 octobre

Retour à Paris, où il trouve un travail de
lecteur auprès de Mme Tachard qui
collectionne l'art primitif et s'intéresse à
l'art moderne.
Il habite à l'hôtel des Ecoles, 15 rue
Delambre.

7 novembre

Visite à l'atelier de Derain décrite dans
«Idées d'un peintre»: «*Derain n'est pas
subjectiviste. Il nie qu'un ensemble de
traits quelconques puisse paraître beau.*»
Il achète un petit tableau à Derain qui sera
son cadeau de fiançailles à Simone.

Décembre

Est introduit auprès du couturier Jacques
Doucet par Mme Tachard. Doucet lui
propose de rédiger pour lui des lettres
régulières et rémunérées (500 F par mois)
d'abord sur la littérature, puis sur la poésie
et la peinture.

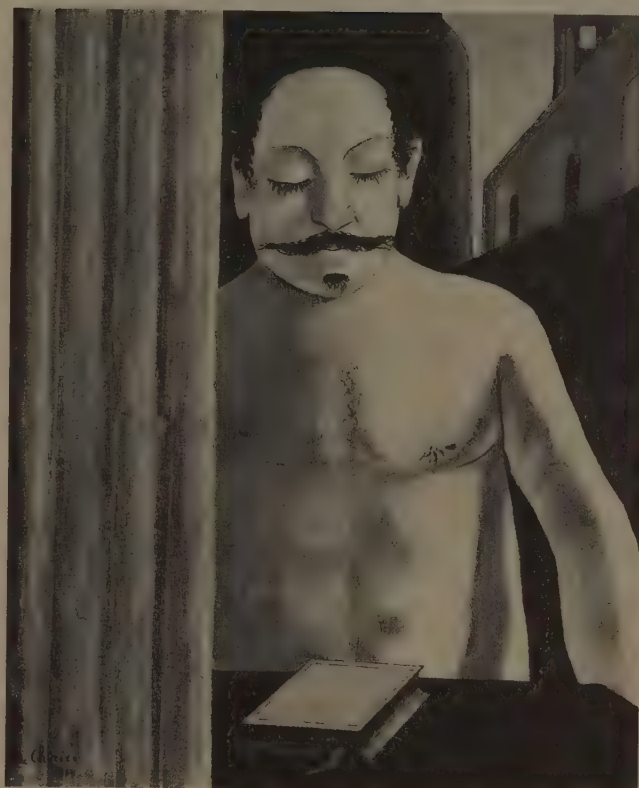
20 décembre

Première lettre d'André Breton à Jacques
Doucet.

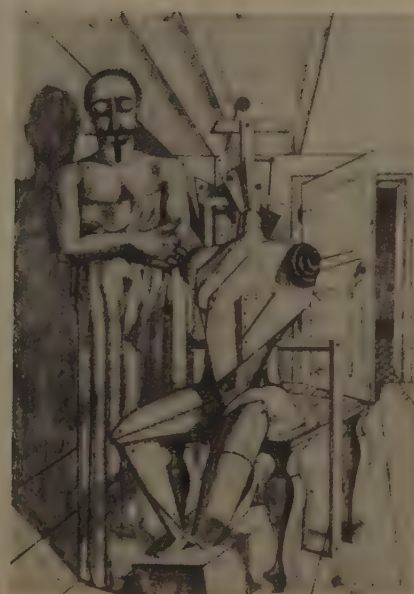
Les énigmes du « Cerveau de l'enfant »

Dans un entretien qu'il accorde à Charles-Henri Ford à New York, paru dans le numéro d'août 1941 de la revue *View*¹, André Breton fait une première allusion à cette attraction presque magnétique que produisit sur lui le tableau de De Chirico que l'on intitule *Le Cerveau de l'enfant*, pourtant à peine aperçu au cours d'un trajet en autobus : *l'entrevoiyant dans une vitrine de la rue La Boétie, une force irrésistible me poussa à descendre d'autobus pour revenir le contempler*. L'entretien qui avait débuté par cette question abrupte : « Avez-vous rêvé de Hitler ? » se poursuivait alors sur le fait de savoir si, en fonction des événements, il pouvait y avoir quelque chose de changé en art. Qu'un esprit nouveau naisse de cette guerre, voilà ce dont André Breton était persuadé. Bien qu'il estimât prématuré de *juger de ce qui est vivant et riche de promesses sur l'arbre 1940 et aussi de ce qui est mort derrière lui*, il donnait comme exemples de ces œuvres appelées à marquer une époque et qu'il faut savoir lire et regarder par les yeux d'Eros – d'Eros à qui incombe de rétablir, dans le temps qui vient, l'équilibre rompu au profit de la mort, deux tableaux : *New York Movie*, d'Edward Hopper, et le portrait de sa fille par Hirshfield, tableaux qu'il disait choisis à aussi grande distance que possible l'un de l'autre, hors du surréalisme, et qui tous les deux se caractérisaient par la présence et l'importance symboliques de rideaux. Le trouble que provoquait le jeu des rideaux le conduisait une fois encore au *Cerveau de l'enfant* : *Je songe qu'un rideau à demi tiré est aussi pour beaucoup dans l'attraction qu'a toujours exercée sur moi le tableau le plus 1914 de Chirico : le Cerveau de l'enfant [...] Il me semble qu'en période de crise extérieure grave, visible ou non ce rideau qui exprime la nécessité du passage d'une époque à une autre, dans toute œuvre en mesure d'affronter l'optique de demain, doit marquer sa présence de quelque manière*. Douze ans plus tard, dans une *Lettre à Robert Amadou*², datée du 1^{er} décembre 1953, Breton à qui son destinataire avait demandé de choisir l'illustration pour l'étude de Jean Bruno : *André Breton et la magie quotidienne*, désigne *Le Cerveau de l'enfant* comme l'œuvre plastique la plus porteuse de cette sorte de magie. Et il en donne pour preuve ce même mouvement impulsif qui lui avait fait brusquement interrompre un voyage en autobus : *Elle est douée, en effet, d'un pouvoir de choc exceptionnel. Qu'il me suffise de rappeler que, passant en autobus rue La Boétie devant la vitrine de l'ancienne galerie Paul Guillaume, où elle était exposée, mû par un ressort, je me levai pour descendre et aller l'examiner de près. Je mis longtemps à me soustraire à sa contemplation et, à partir de là, n'eus plus de cesse avant de pouvoir l'acquérir*. Pour démontrer que la force magique accordée par lui à cette œuvre n'était pas d'ordre subjectif et pouvait atteindre un autre que lui, il ajoute : *Quelques années plus tard, à l'occasion d'une exposition d'ensemble de Chirico cette toile étant retournée de chez moi à sa place antérieure (la vitrine de Paul Guillaume), quelqu'un qui, lui aussi, passait par là en autobus céda exactement au même réflexe, comme il s'en ouvrit à moi lors de notre première rencontre assez longtemps après, en retrouvant *Le Cerveau de l'enfant* à mon mur. C'était Yves Tanguy, et il prend la peine de préciser qu'à cette époque Tanguy n'avait pas encore commencé à peindre, puis souligne :*

Le Cerveau de l'enfant, 1914,
huile sur toile, 80 × 65 cm.
Moderna Museet, Stockholm.



Le Revenant, 1917,
crayon sur papier, 30 × 22 cm.
Coll. part.



Edward Hopper, *New York Movie*, 1939, huile sur toile, 83 x 103 cm. MOMA, New York.

A l'époque où la peinture surréaliste se cherchait en tant que telle, ce tableau baignant tout entier dans la vue "seconde" a exercé sur mes amis comme sur moi un ascendant unique. Max Ernst entre en possession de ce legs dans une œuvre capitale : *La Révolution la nuit* (1923).

On ignore la date à laquelle Breton est parvenu à acquérir une œuvre qui lui a importé à ce point³. Ce qui est certain c'est que l'incident de l'autobus est antérieur à 1922⁴ puisqu'une reproduction du *Cerveau de l'enfant* figure dans le numéro de mars 1922 de *Littérature* où est aussi publiée une lettre sur le métier du peintre, adressée par De Chirico à Breton, révélant des relations épistolaires⁵ qui ne s'étaient pas nouées que de la veille. Cette même année 1922, se tient chez Paul Guillaume, du 11 mars au 1^{er} avril, en l'absence du peintre, la première exposition importante de ses œuvres. Comme préface au catalogue, un texte que Breton avait précédemment écrit à propos de la plaquette : *12 opere di De Chirico*⁶, déjà paru dans *Littérature*⁷. Serait-ce pour cette exposition que *Le Cerveau de l'enfant* aurait été prêté par lui à Paul Guillaume ? Serait-ce alors qu'Yves Tanguy, âgé de vingt-trois ans, l'aurait aperçu dans la vitrine en passant en autobus ? C'est plausible. En effet, il nous paraît devoir exclure l'autre exposition de De Chirico que Paul Guillaume organisera en juin 1926 dans la mesure où cela ne peut coïncider avec ce que dit Breton : que Tanguy ne devait qu'ultérieurement commencer à peindre. Or, en juin 1926, pour la première fois une œuvre de Tanguy est reproduite dans le numéro 7 de *La Révolution surréaliste*⁸. Ce ne doit pas être postérieur de beaucoup à sa première rencontre avec Breton qui se situe assez longtemps après⁹ qu'Yves Tanguy eut été lui aussi attiré par la vue du tableau de De Chirico, ce qui est le cas si l'on retient la date de 1922. D'autre part, comme parlant du temps qui sépare le moment où *Le Cerveau de l'enfant* a été accroché à son mur de celui où il est revenu chez Paul Guillaume, Breton indique une fois : *quelques années plus tard*⁹, et une autre : *des années après que je l'eus acquis*¹⁰, on peut admettre qu'il a réussi à devenir possesseur de la toile convoitée vers 1919¹¹. L'incertitude sera-t-elle levée un jour ? Ce n'est, après tout, que l'un des mystères qui entourent cette œuvre.

Pour expliquer le mouvement qui l'a irrésistiblement poussé à interrompre son trajet, Breton invoque le drapé du rideau à demi tiré. Ce rideau, qui a la couleur d'un cierge, tout

comme le personnage dont il dissimule l'épaule et le bras droits, occupe environ le tiers gauche du tableau. Mais peut-il à lui seul, à travers le verre d'une vitrine, attirer le regard d'un voyageur installé dans un autobus ? Ne serait-ce pas plutôt le contraste violent entre la masse claire du personnage et du rideau et les tons très sombres du mur et de la table recouverte d'un tapis vert-canard¹² derrière et devant le torse nu de l'homme coupé au niveau du nombril ? De toutes les compositions de De Chirico appartenant à la période dite métaphysique, c'est la seule où le personnage central n'est pas une statue ou un mannequin, mais une figure humaine¹³. Cependant sa carnation serait plus celle d'un plâtre inanimé, ou d'une cire spectrale, que de la peau vivante. L'homme, au front dégarni, a les yeux clos. Ses cils, très noirs, sont dessinés avec soin, comme le ferait un enfant. Il a une moustache importante, horizontale, qui lui barre entièrement le visage, et une barbe réduite à une petite mouche. Sur les chairs molles de sa poitrine, quelques poils noirs frisent. Devant lui est posé un livre à la couverture jaune, tourné vers celui qui regarde la toile. De la tranche visible s'échappe un signet rouge, une langue rouge allongée, légèrement tordue vers la gauche, provocante et blessante. Dans le coin droit supérieur du tableau, une baie ouverte permet d'apercevoir un paysage, tel un tableau dans le tableau : une cheminée (ou une colonne) rouge dressée, et une construction à arcades sur fond de ciel gris-bleu. Il est difficile de ne pas rapprocher l'homme au torse sectionné peint par De Chirico de l'homme marchant et tronçonné à mi-hauteur¹⁴ dont la vision accompagne une phrase entendue par Breton à l'approche du sommeil, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix¹⁴, l'une de ces phrases qui attirèrent à ce point son attention qu'il décida, avec Philippe Soupault, de les reproduire volontairement et que, de là, naquirent *Les Champs magnétiques*. Cette phrase qui cognait à la vitre¹⁴ est probablement la première sollicitation à l'écriture automatique et, à ce titre, elle est un événement d'importance : *En vérité cette phrase m'étonnait ; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme : "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre" mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps*¹⁴. Dans les deux cas : le tableau de De Chirico et la représentation visuelle, il s'agit d'un homme coupé en deux, d'un homme tronqué, au sexe barré, censuré. Or, le peintre ne se faisait pas trop prier pour confier qu'il avait peint là un personnage qui, alors, le « hantait » et se présentait à lui comme un compromis entre son père et Napoléon III¹⁵. Et il n'est pas douteux que, dans *Le Cerveau de l'enfant*, le personnage aux yeux fermés a toujours été perçu par ceux qui le regardaient comme l'image du père, dont l'autorité signifiée par la barre noire de la moustache est tempérée par la flaccidité des muscles.

Un père dénudé tel Noé, un père dont il faut à tout prix cacher le sexe, censurer le sexe. Il convient ici de rappeler la réponse faite par Breton à la question : « Quel est votre premier souvenir sexuel ? » Il s'agit d'un mot, un mot désignant le pénis, entendu, écouté par l'enfant et, articulé, répété, comme retranscrit, devant le père et la mère, et immédiatement interdit, censuré à tel point qu'en 1928 ce mot ne sera pas imprimé, dévoilé : *A l'école également un enfant montrant son sexe et le désignant par un mot alors inconnu de moi : « ma... ». Le soir même, j'ai raconté cette histoire à mes parents*¹⁶.

Les interdits parentaux ont dû être très fortement ressentis

par l'enfant André Breton. Il suffit pour s'en convaincre de lire dans *Les Vases communicants*¹⁷ le rêve du 5 avril 1931, lié à un souvenir d'énurésie¹⁸ : il devait avoir *deux* ou *six ans* ou entre *deux* et *six ans*, *deux* et *six ans* étant les âges que le rêveur André Breton attribue à deux petites filles *en train de jouer* qu'il aperçoit, de son lit, *dans l'angle gauche* de la pièce, et qui *nues toutes deux [...]* forment un *bloc blanc, mouvant, des plus harmonieux*. Ce *bloc blanc, mouvant* rappelle étrangement le dessus de lit en *dentelle, ouvrage de ma mère*¹⁹ que Breton, pourtant avare de ses souvenirs d'enfance, évoque à plusieurs reprises²⁰. Ce dessus de lit qu'un corps de dormeur, ou de dormeuse, ou les corps de deux dormeurs enlacés font *bloc blanc, mouvant*. Il le rappelle d'autant plus que le rêveur, dans son rêve, invite les petites filles à venir sur son lit, à devenir *dessus de lit*, et qu'il éprouve alors une *impression extraordinaire de réalité* ! Peu après : *Une sensation de chaleur et d'humidité sur la gauche me tire de mes réflexions. C'est l'une des enfants qui a uriné*. A l'entrée du père, le drame se noue. Comment justifier (les petites filles ont disparu) que le parquet de la pièce soit *jonché de petites mares presque sèches et seulement encore brillantes sur les bords*. Le rêveur songe à accuser les petites filles, puis y renonce. C'est à ce moment du rêve qu'apparaît la mère punitive²¹ : *Ma mère, très mécontente, prétend que tout son ameublement a, naguère, été souillé ainsi, par ma faute, à Moret*.²² Voilà une enfance massacrée [...] par le *soin des dresseurs*²³. Rien de surprenant alors que le passager adulte de l'autobus, toujours resté *l'enfant qui vient de naître*²³, ait été attiré par cette image dominatrice du père qui, elle aussi, d'une certaine manière, *cognoit à la vitre* de la galerie de Paul Guillaume. Une image qui est celle d'un *revenant*, de ce revenant ou ce fantôme qu'il va installer pour des années au-dessus de son lit : *Le personnage du Cerveau de l'enfant (yeux clos, calvitie commençante, mais "impériale" beaucoup plus accusée et poitrine seule découverte) reparait dans un dessin de 1917 intitulé Le Revenant*²⁴.

Quant à la mère redoutable, mère redoutable d'André Breton comme des deux frères Giorgio et Andrea de Chirico, dit Alberto Savinio, son souvenir, pas plus que celui du père ne s'efface : *Nous sommes ici au cœur même du monde sexuel symbolique, tel que l'ont décrit Volkelt et Scherner avant Freud. Tout comme dans les premiers tableaux de Chirico le jeu des tours et des arcades – les premières justifiant des titres qui tournent autour de la nostalgie, les secondes des titres qui insistent sur l'énigme – expriment le rapport du sexe masculin avec le sexe féminin, nous voyons, dans Les Chants de la mi-mort de Savinio (1914) défilier «l'homme chauve» à l'image du père, tel que Chirico l'a peint dans Le Cerveau de l'enfant, son visage rappelant vaguement «certaines photos de Napoléon III et aussi d'Anatole France à l'époque du Lys rouge, ce monsieur qui vous regarde en riant sous cape c'est toujours lui, le démon tentateur», «l'homme jaune» poussé par un dieu-amour invisible (très probablement le moi lui-même sous les feux croisés de ses luminaires), «Daisyssina» l'Éternel féminin, «la mère de pierre» sous le masque de laquelle il est impossible de ne pas reconnaître la très hautaine et dure baronne De Chirico, dans l'ombre de qui son fils Giorgio s'est peint et abîmé tant de fois*²⁵.

Une autre des énigmes posées par *Le Cerveau de l'enfant* est son titre même. Selon Maurizio Fagiolo dell'Arco, il serait de Paul Guillaume ou de Guillaume Apollinaire²⁶, selon Ulf Linde, qui, au printemps de 1964, a négocié l'achat du tableau pour le Moderna Museet de Stockholm, il serait de Louis Aragon²⁷, et l'on est à même de supposer que c'est à cette occasion qu'il a recueilli cette information. Quel qu'en soit l'inventeur, ce titre

intrigue autant, peut-être plus encore, que le tableau ; il ne fait qu'en épaissir les mystères : impossible de l'abstraire quand on regarde le tableau, il multiplie à l'infini les questions. En dehors de celle-ci : Qui est l'enfant ? à laquelle il peut être répondu : c'est le peintre, puisque celui-ci a déclaré avoir voulu représenter son père, le titre en pose d'autres, bien plus troublantes : Pourquoi le cerveau²⁸ ? N'est-il pas emprisonné dans le crâne du père endormi, sous son front élargi par la calvitie ? Ne se confond-il pas avec le cerveau même du père ? Par quoi révèle-t-il sa présence ? Est-ce par le livre posé sur la table ? Ce livre appartient-il au père ou à l'enfant ? Est-il ce qui sépare le père de l'enfant ? André Breton l'a remarqué : *Le dos de l'ouvrage, observable seulement à son bord inférieur, présente une courbure anormale ; il semble aller en se distendant, comme si manquaient le second plat de couverture et peut-être les derniers feuillets*²⁹. La couverture ainsi détériorée est celle d'un livre bien souvent manipulé, lu et relu par un enfant peut-être. Mais quel est ce livre ? Dans *Le Cerveau de l'enfant*, le livre jaune est sans titre. André Breton voit là, en 1954, l'une des énigmes du tableau : *Que de fois, depuis lors, ne me suis-je pas surpris à m'interroger à nouveau sur le titre de ce livre fallacieusement avancé vers nous, sur le contenu de cette page du second tiers que marque le signet*³⁰ ! Un livre a peu près identique, présentant la même couverture jaune muette, mais semblant en parfait état, se retrouve dans deux autres toiles de 1914 : *Nature morte : Turin au printemps* et *Le Destin du poète*. En revanche, au musée Picasso, est conservé un dessin de 1914 : *Composition métaphysique avec livre, œuf, main et flèche*, où le titre : *LE AVVENTURE DI PINOCCHIO*, se lit parfaitement.³¹ Giorgio de Chirico a tellement aimé ce récit qu'il va jusqu'à comparer l'œuvre de Collodi à celle de Nietzsche : *Je me rappelle qu'après avoir lu l'œuvre immortelle de Nietzsche Ainsi parlait Zarathoustra je sentis dans différents passages de ce livre une impression que j'avais déjà éprouvée étant enfant quand je lisais un livre italien pour les petits, qui a pour titre le Avventure di Pinocchio*.³² Pourquoi le livre posé sur le tapis vert canard du *Cerveau de l'enfant* ne serait-il pas *Le Avventure di Pinocchio* dont, pour rendre plus impénétrable le secret, le peintre aurait dissimulé le titre ? Et quel charme ou quelle faute inavouée va révéler la page marquée d'un signet rouge, couleur de blessure, désignée à son fils par le père aux yeux clos ? Le livre représente-t-il symboliquement le cerveau de l'enfant ? N'est-il pas l'instrument qui a façonné son cerveau malléable ? Ce livre qui, pour le père, est l'adversaire, cet adversaire qui permet à son fils de lui résister s'il veut ne pas être réduit à n'être que l'enfant du père. Et il n'est pas sans signification que Breton, peut-être pour se défaire de l'empire de l'œuvre sur lui ait voulu que se réveillât le cerveau de l'enfant : *L'obsession tiendrait-elle à ces yeux clos, et clos encore sur quoi ? Pour en avoir le cœur net, j'ai même été conduit à reproduire la photographie du tableau, maquillée de manière à ce que le visage se présente les yeux bien ouverts, sous le titre «Réveil du Cerveau de l'enfant», dans l'Almanach surréaliste du demi-siècle (1950). A première vue, personne ou presque ne s'est aperçu du changement*³³. L'exorcisme n'a pas réussi. Demeure cette double énigme : Comment André Breton s'est-il décidé à se séparer d'une toile qui lui importait à ce point, dont la magie opérait sur lui depuis plus de quarante ans ? Comment, étant donné les réserves qu'il formulait dès 1922, les failles décelées, le dégoût peu à peu éprouvé pour un pantin pernicieux³⁴, l'œuvre de De Chirico a-t-elle pu régner si fort sur le surréalisme, être exaltée autant par les surréalistes, par lui surtout et de façon si continue ? Ceux qui disparaissaient de son univers pour des raisons morales : bassesses diverses,

opinions politiques inacceptables, disparaissaient, en général, plus radicalement. Il est vrai, les tableaux de De Chirico qu'il continuera à défendre appartiennent à une période bien délimitée. Il les mettra, d'une certaine façon, à l'écart de l'homme qui lui inspire un tel mépris. La trajectoire de Rimbaud a été brève; celle de De Chirico ne l'est pas moins. Ce créateur de rencontres fortuites rappelant les « beaux comme » de Maldoror³⁶, en 1920, il l'estime digne d'être placé sur les mêmes hauteurs que Ducasse ou Apollinaire : *On se fait une idée imparfaite des Sept Merveilles du monde ancien. De nos jours quelques sages : Lautréamont, Apollinaire, ont voué le parapluie, la machine à coudre, le chapeau haut de forme à l'admiration universelle. Avec cette certitude qu'il n'y a rien d'incompréhensible et que tout, au besoin, peut servir de symbole, nous dépensons des trésors d'imagination. Se figurer le sphinx comme un lion à tête de femme fut autrefois poétique. J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation. C'est à Giorgio de Chirico qu'il appartient d'en fixer impérissablement le souvenir*³⁷.

Rien qui évoque plus, en effet, la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie³⁸ que ces éléments hétéroclites disposés côte à côte sur une même toile par Giorgio de Chirico. André Breton a voulu devenir lui-même élément de *L'Énigme d'une journée* dans une photographie prise par Man Ray : allongé devant le socle de la statue garibaldienne centrale, la tête appuyée aux arcades, à gauche, il semble faire corps avec la toile. Pour souhaiter pareille fusion, il fallait que la magie de l'œuvre fût particulièrement opérante. Parmi les toiles de la période 1913-1917, *Le Cerveau de l'enfant* est sans doute la plus insolite, insolite en elle-même et insolite dans la production du jeune De Chirico. Son pouvoir sur André Breton est indéniable. Ce doit être lui qui l'empêche de se défaire de l'œuvre en 1935 et de la remettre à Pierre Matisse, bien qu'il semble en avoir eu l'intention, comme nous en informe une lettre d'Eluard à Gala d'août 1935 : *Breton demande 15000 de son très grand tableau et 12000 du Cerveau de l'enfant*³⁹. La toile restera rue Fontaine.

L'emprise du personnage blafard, à l'attitude relâchée, et dont le regard n'en demeure pas moins menaçant derrière le rideau de ses paupières baissées, persistera. Elle est telle que, des années plus tard et à des kilomètres de distance, la bizarre apparition d'un habitant du Nevada est capable de faire resurgir comme vifs des visages qui s'effacent : *En plein désert du Nevada encore (ma femme et des amis m'accompagnaient), un bar ouvert parmi des ruines où recevait, sur une prodigieuse batterie de bouteilles et parmi tout un jeu de déshabillés photographiques, un homme au torse nu, de la corpulence qu'on voit au personnage du Cerveau de l'enfant, de Chirico, qui déclarait avoir plus de quatre-vingts ans (il fournissait à l'appui son acte de naissance) bien qu'il en parût trente de moins, les trente précisément qu'il avait passés dans cette solitude. Du plafond pendait le hamac où il avait coutume de dormir. Il assurait qu'arrivé là malade il s'était guéri et « conservé » dans cette forme en absorbant de hautes doses de fourmis vivantes, dont un plein verre miroitait sur une table voisine. Cet être, quelque peu hilare, ne laissait pas d'être fort inquiétant. N'importe : il avait beau dire qu'à ce moment comme à tout autre il était seul, tout semblait préparé, toutes les conditions semblaient réalisées pour que Jacques Vaché entrât, venant plutôt de l'intérieur, des pièces arrière que du dehors. Il n'eût pas changé depuis 1918*⁴⁰.

L'homme tronqué du *Cerveau de l'enfant* est peut-être l'un de ces fantômes que Giorgio de Chirico prétendait savoir reconnaître⁴¹. Peut-être ne fait-il qu'évoquer un monde spectral



Turin au printemps, 1914, huile sur toile, 125 x 100 cm. Coll. part.



Breton devant *L'Enigme d'une journée* (1914), vers 1925. Coll. part. Photo Man Ray.

et inquiétant ? Tel qu'il était, placé au-dessus du lit d'André Breton, des années durant il a pu influencer sur son sommeil et ses rêves jusqu'à ce jour du printemps 1964 où Ulf Linde est parvenu à lui faire désert la rue Fontaine. Il raconte dans *Mémoire*⁴² qu'à la suite d'une intervention d'Arturo Schwarz un avocat, ami d'André Breton, lui avait téléphoné pour fixer un rendez-vous dans le bar de l'hôtel où il était descendu. André Breton arriva un peu plus tard. Il se mit à parler d'Ingmar Bergman dont il venait de voir un film et des pays nordiques, faisant clairement comprendre qu'il ne voulait en aucun cas aborder la raison même de l'entrevue. Le lendemain l'avocat confirma la vente. A lire le récit d'Ulf Linde, on a le sentiment que tout s'était passé comme si André Breton ne s'en était pas mêlé. S'était-il vraiment défait de cette toile qui lui importait tant ? D'une certaine manière, probablement pas. Il est possible que des nécessités matérielles l'aient contraint à ce déchirement, mais, selon Marguerite Bonnet, avec qui il eut une conversation à ce sujet, des propos de De Chirico sur le surréalisme tout à fait intolérables qui venaient de paraître dans *Le Figaro littéraire* l'avaient conduit à cette rupture finale.

La dernière fois que j'ai vu André Breton, en 1966, juste avant qu'il ne partît pour Saint-Cir-la-Popie, il me parla longuement de ses difficultés respiratoires qui lui étaient devenues un supplice. Sans avoir l'air d'y toucher, il me confia que, d'ailleurs, il ne souhaitait pas dépasser soixante-dix ans. Je me dis maintenant que, peut-être déjà, en 1964, une sorte de détachement lui avait permis de ne plus être atteint par les pouvoirs magiques de l'homme tronçonné.

Paule Thévenin

Notes

- 1 Repris dans *Entretiens*, coll. Le Point du jour, nrf, 1952, p. 225-232.
- 2 *Revue métaphysique* n° 27, janvier-février 1954. Texte repris in *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 38-45.
- 3 Dans sa chronologie (tome I des *Œuvres complètes* d'André Breton, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1988), Marguerite Bonnet indique que dès 1912-1913, Breton fréquente le Salon d'automne et le Salon des indépendants où figuraient des toiles de De Chirico. Et il n'est pas du tout impossible que la galerie de Paul Guillaume qui, dès 1914, exposait régulièrement des œuvres de De Chirico soit une de celles où son ardeur de voir le conduisait. Il est certain, en tout cas, qu'il la fréquentera à partir du 10 mai 1916, jour de sa première visite à Apollinaire aux murs de qui il a pu voir les tableaux

- que celui-ci y accumulait, surtout deux Chirico de la contemplation desquels, même devisant avec le maître de ce logis [...] je ne pouvais jamais tout à fait m'abstraire tant ils reculaient, tant ils approfondissaient l'horizon mental. (Perspective cavalière, op.cit, p. 35). Mais l'étudiant en première année de médecine qui sera mobilisé en février 1915 avait-il les moyens d'envisager l'achat d'un tableau ?
- 4 Il serait même largement antérieur à 1922 puisque, énumérant les œuvres plastiques qui dans sa jeunesse l'ont attiré au plus haut point, Breton cite parmi elles *Le Cerveau de l'enfant* (Perspective cavalière, op. cit., p. 16).
- 5 De Chirico est arrivé une première fois à Paris le 14 juillet 1911 et en est parti après que l'Italie eut déclaré la guerre à l'Autriche, à la fin de mai 1923. Pendant ce premier séjour, André Breton n'a pas approché le peintre : *Je garde, encore plus profond, le regret de n'avoir pu connaître, avant qu'il n'entreprit de se conduire en vandale sur ses propres terres, le prodigieux Chirico des années 1913-1914* (Perspective cavalière, op.cit., p. 19). A l'automne de 1924, De Chirico arrive à Paris. Dès le début de novembre, le contact avec Aragon et très certainement avec André Breton est déjà établi. Le 4, Aragon peut noter dans le cahier de la permanence du Bureau de recherches : *De Chirico m'a proposé des rêves pour la R.S.* Lorsque De Chirico revient à Paris, à l'automne de 1925 (il y demeurera jusqu'à la fin de 1929), la rupture avec les surréalistes est consommée : *Peu après mon arrivée à Paris, je me heurtai à une forte opposition de la part de ce groupe de paresseux, de fils à papa, et d'abouliques qui, pompeusement, s'étaient baptisés eux-mêmes surréalistes, sans hésiter même à parler de "révolution surréaliste" et de "mouvement surréaliste". Ce groupe d'individus peu recommandables était dirigé par un soi-disant poète qui répondait au nom d'André Breton et avait pour aide de camp un autre soi-disant poète appelé Paul Eluard qui était un grand garçon, au nez de travers, et à l'expression du crétin mystique. André Breton, quant à lui, était le type classique du conspirateur impuissant* (De Chirico, Mémoires, La Table ronde, 1965).
- 6 Edizioni «Valori plastici», s.d., Rome.
- 7 Littérature, 1^{re} série, n° 11, 1^{er} janvier 1920.
- 8 On ne trouve la signature d'Yves Tanguy au bas d'aucun des manifestes surréalistes de 1925. La première déclaration collective où elle apparaît est «Hands off love», (Transition n° 6, septembre 1927).
- 9 Perspective cavalière, op. cit., p. 39.
- 10 Perspective cavalière, op. cit., p. 17.
- 11 Dans ses Mémoires, op.cit, De Chirico note ceci : *Avec quelques "surréalistes", M. André Breton avait acheté au lendemain de la guerre, dans une vente aux enchères, pour une modique somme, un certain nombre des tableaux que j'avais laissés dans un petit atelier de Montparnasse quand, en 1915, j'avais quitté Paris pour l'Italie.* Nous ignorons quelles étaient les toiles figurant à cette vente, mais cela tend à démontrer que, vers 1919, André Breton se portait acquéreur d'œuvres de De Chirico. L'on sait aussi qu'il était possesseur de *Mystère et mélancolie d'une rue* (Perspective cavalière, op. cit., p. 18).
- 12 Nuance indiquée par Breton (Perspective cavalière, op. cit., p. 42).
- 13 Dans *Mystère et mélancolie d'une rue*, la petite fille au cerceau est traitée en ombre chinoise. Dans le *Portrait de Guillaume Apollinaire*, le profil du poète se présente comme un papier découpé. Les rares personnages qui apparaissent dans d'autres compositions de De Chirico, en dehors des portraits, sont des silhouettes aussi minuscules que la petite fille au cerceau, surtout perceptibles par leurs ombres allongées à l'extrême sur le sol.
- 14 Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 324-325.
- 15 Perspective cavalière, op. cit., p. 39.
- 16 «Recherches sur la sexualité» in *La Révolution surréaliste*, (n° 11, 15 mars 1928, p. 40).
- 17 *Les Vases communicants* (Ed. des Cahiers libres, 1932).
- 18 Un autre rêve de Breton, publié dans *La Révolution surréaliste* (n° 1, 1^{er} déc. 1924), a trait aussi à un désir de miction, le fait se déplacer dans un «urinoir-volant».
- 19 *Saisons* (Les Champs magnétiques, Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 59). *Saisons* est entièrement d'André Breton. Annotant en 1930 l'exemplaire numéro 1 de l'ouvrage pour René Gaffé, il éprouve le besoin d'indiquer : *Ce dessus de lit m'a toujours tellement agacé. C'est paraît-il à cela que ma mère s'occupait quelques mois avant de me mettre au monde* (p. 1151).
- 20 *Je songe au dessus de lit replié, de même blancheur, en dentelle au filet, dont les grandes fleurs me fascinaient au réveil quand j'étais enfant* (Arcane 17, éd. du Sagittaire, 1947, p. 9).
- 21 Dans son ouvrage : *André Breton/Naissance de l'aventure surréaliste* (José Corti, 1975), Marguerite Bonnet a indiqué que la mère d'André Breton, tyranniquement, s'appliquait à refréner ses goûts pour la poésie au point qu'il se voyait obligé de lui dissimuler ses achats de livres.
- 22 Le rêve, très évidemment, transforme par déplacement d'une lettre le désir de voir la mère morte. Mais le scripteur du rêve, averti des déplacements du rêve, pourrait découvrir sous ce lapsus le désir qu'il a si profondément refoulé. Alors il prend la précaution, pour mieux s'interdire d'examiner ce lapsus, de le présenter comme anomalie du rêve, en écrivant cette note en bas de page, en référence au nom Moret : *Ville où elle n'a jamais habité.* Relevons aussi, dans l'exemplaire Gaffé des *Champs magnétiques* que cette phrase de *Saisons* : *Je crois avoir été très bien élevé*, est assortie, en 1930, de ce commentaire : *soit dit avec rancune et haine* (Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 59 et p. 1151).
- 23 Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 311.
- 24 *Perspective cavalière*, op. cit., p. 40. Dans les trois dessins où apparaît un personnage aux yeux clos rappelant celui du *Cerveau de l'enfant*, la ressemblance avec Napoléon III est beaucoup plus marquée.
- 1^o *Le Revenant*, dessin à l'encre de Chine qui est plutôt une esquisse exécutée au verso d'une feuille à en-tête de la revue *Valori plastici*. Le buste du personnage, les bras croisés, est comme posé sur une colonne, le tout étant légèrement incliné. A côté de lui un mannequin agenouillé sur la jambe gauche.
- 2^o Un dessin de 1918, beaucoup plus achevé, intitulé *Retour*, est reproduit au n° 13 d'Eugenio La Rocca (*L'Archeologie nell' opera di De Chirico in Giorgio De Chirico*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1982). Le personnage sur la colonne est tout à fait vertical et, surtout, l'impériale est beaucoup plus accusée.
- 3^o Enfin, dans un dessin de 1916 : *I Vaticinatori*, dont le personnage central est un mannequin assis, vu de dos, se trouve sur sa droite un buste de Napoléon III, l'impériale elle aussi très accusée, placé derrière une table, sur laquelle un livre, tourné vers celui qui regarde, est posé.
- On sait que *Le Revenant* était l'une des œuvres de De Chirico qui figuraient à l'exposition *La Peinture surréaliste*, à la galerie Pierre, en 1925. Il devait s'agir de la toile de la collection Doucet, très certainement acquise sur les conseils d'André Breton, intitulée, elle aussi, *Le Revenant*, 1918, mais beaucoup plus proche du dessin qui a pour titre *Retour*.
- 25 *Anthologie de l'humour noir*, nouvelle édition, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 484-485.
- 26 Communication personnelle, 6 juillet 1990 : André Breton a noté que Giorgio de Chirico avant 1917 s'est remis souvent du soin de dénommer ses tableaux à Apollinaire, et a fort bien fait (une trouvaille malheureuse d'Apollinaire, dans ce domaine, valant toutes les trouvailles «heureuses» que Chirico a eues par la suite) (*Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition, 1928-1965, Gallimard, 1965, p. 18).
- 27 Ulf Linde : *Mémoire*, cat. Moderna Museet de Stockholm, palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1981.
- 28 Il me paraît devoir écarter la référence, même involontaire, au *Bateau ivre*, d'Arthur Rimbaud :
*Dans le clapotement furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants
Je courus ! [...]*
le groupe nominal qui termine le second vers se justifiant parfaitement dans le déroulement de la strophe.
- 29 *Perspective cavalière*, op. cit., p. 42.
- 30 *Ibid.*, p. 42.
- Déjà, en 1926, dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 19, dressant le bilan de l'abominable évolution du peintre, c'est dans le secret de ce livre sans titre, pensait-il, que pourrait être élucidé le pouvoir magique de ses premières œuvres : *C'est là même, nous en sommes toujours aussi sûrs, à l'heure prévue pour l'arrivée de ce train, à cette heure qui ne peut tarder, c'est parmi ces arcades et quand se sera calmé le vent qui monte abominable de la terre à lancer verticalement le rouge des oriflammes, que le livre dont nous avons si longtemps contemplé la reliure muette s'ouvrira au feuillet marqué.*
- 31 J'ai signalé la présence d'un livre dans le dessin de 1916 intitulé : *I Vaticinatori* (cf. note 24, ci-dessus). Ce livre est titré et le titre composé d'un unique mot en cinq lettres capitales. Malheureusement, les reproductions dont j'ai disposé ne m'en ont pas permis la lecture.
- 32 Cité par Fagiolo dell'Arco dans *De Chirico à Paris 1911-1915*, cat. Giorgio de Chirico, MNAM, 1983.
- 33 *Perspective cavalière*, op. cit., p. 42. C'est Toyen qui a maquillé la photographie et ouvert les yeux du père (renseignement fourni par Radovan Ivšic).
- 34 Dans la conférence que Breton prononce le 17 nov. 1922 à Barcelone, déjà la défiance se fait jour sur l'évolution de De Chirico : *Ce peintre, qui vit en Italie et dont, pour un observateur peu pénétrant, les dernières œuvres semblent faire à l'académisme le plus stérile concession sur concession, nous tient sous le coup d'une trop étonnante promesse pour que jamais nous puissions nous détourner de lui avec indifférence* (Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 299). Et, en effet, à l'automne de 1924, De Chirico est accueilli chaleureusement par André Breton et les surréalistes qui ne vont cesser de multiplier les preuves de leur intérêt. Pas une de leurs publications, pas une de leurs expositions où il ne soit présent.
- 35 Je ne puis m'empêcher de penser que les signes de fissures futures existaient déjà dans cette période privilégiée, ne serait-ce que le si fada *Portrait de madame Gartzén*, 1913, même si on lui donne son titre supplémentaire de *Figure de femme métaphysique*.
- 36 Sur ce point, William Rubin a été tout spécialement clairvoyant en soulignant que la *concrétisation d'une technique essentiellement poétique – la juxtaposition irrationnelle ou incongrue d'objets quotidiens – se trouve au centre de son legs historique* (De Chirico et la modernité, cat. Giorgio de Chirico, MNAM, op. cit.).
- 37 Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 251.
- 38 Isidore Ducasse : *Les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont, chant VI.
- 39 Paul Eluard : *Lettres à Gala (1924-1948)*, Gallimard, 1984, p. 258.
- 40 «Trente ans après», texte écrit en 1948 pour la réédition des *Lettres de guerre à Jacques Vaché*, (K éditeur, 1949).
- 41 Cf. in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit.
- 42 *Op. cit.*

1921

14 janvier

Participe avec ses amis au sabotage de la conférence donnée par Marinetti sur le tactilisme.

Février

André Breton voit la pièce *Les Détraquées* au théâtre des Deux-Masques (6 rue Fontaine). Il l'évoquera en 1927 dans *Nadja*.

Mars

Article sur André Derain dans *Littérature* («Idées d'un peintre» repris dans *Les Pas perdus*, 1924). Propose une série de visites dans Paris réunissant le monde artistique et intellectuel.

10 avril

Max Ernst écrit à Breton au sujet de son exposition:

«Mon cher ami,
Je vous remercie beaucoup pour la peine que vous prenez pour mon exposition. J'ai reçu vos deux lettres et les Champs Magnétiques qui m'ont fait une vraie joie. C'est une langue fantastique que je cherche depuis longtemps. Dites ça, je vous prie, encore à votre ami Soupault.» La lettre se termine par une salutation fantaisiste dans le goût de l'avant-titre («la mise sous whisky marin...») de l'exposition: (Lettre encartée dans l'exemplaire de *Littérature* ayant appartenu à Breton)

14 avril

Visite à Saint-Julien-le-Pauvre. Breton y lit un manifeste.

D'autres visites étaient prévues au Louvre, et dans une forêt des environs de Paris, «pour lutter contre la conception ultra-aristocratique que l'on a de nos jours de l'art et de la vie intellectuelle. Dada s'efforce d'abolir le privilège et de sortir de sa Tour d'ivoire.» (Lettre à Jacques Doucet, 3 mars 1921)

Jacques Baron, René Crevel rejoignent le «groupe».

2 mai

Exposition de collages de Max Ernst *Au Sans Pareil*. Préface d'André Breton (42 peintures, 8 dessins, 4 fatagagas, 1 sculpture). Vernissage spectaculaire (avec communiqués à la presse et diverses attractions Dada) largement commenté par les critiques (cf. *O.C.*, p. 1264 - 1265).

11 mai

Picabia rompt avec Dada dans un article publié dans *Comœdia*.

Man Ray, Simone Breton, 1921. Coll. part.



Vernissage de l'exposition Max Ernst à la galerie Au sans pareil, le 2 mai 1921. Photo légendée par Breton. Coll. part.



VERNISSAGE DE L'EXPOSITION
MAX ERNST AU SANS-PAREIL

De gauche à droite: René Hilsum, Benjamin Charbonneau, Philippe Soupault, Jacques Baron (la tête en bas), André Breton

œur de porcelaine du 6^e arrond

ND^e MAGASIN DE LA P A

13 mai

A la salle des Sociétés savantes (rue Danton), «Procès de Barrès» organisé par Breton et Aragon. Un compte-rendu en est donné dans *Littérature* (n° 20, dernier numéro de la première série. Soupault prend alors la direction de la revue, qui cessera de paraître après le mois d'août).

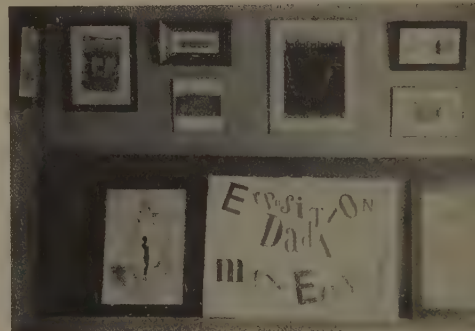
14 juin

Première vente Kahnweiler. Breton achète une petite *Tête* de Picasso (n° 66 du catalogue) 350 francs.

Juin - juillet

Jacques Doucet engage Breton comme conseiller artistique et bibliothécaire (20 000 francs par an). Cet emploi régulier et assez bien rémunéré rend possible le mariage de Breton et de Simone. Plusieurs visites à Derain (29 juin, 7 et 12 juillet) commentées par Breton dans un *Carnet* (fin 1920 - juillet 1921, publié par Marguerite Bonnet, *O.C.*, p. 613-623) Fait la connaissance de Marcel Duchamp, qui est à Paris de juin 1921 à fin janvier 1922:

«Un visage dont l'admirable beauté ne s'impose par nul détail émouvant, et de même tout ce qu'on pourra dire à l'homme s'émoussera sur une plaque polie ne laissant rien apercevoir de ce qui se passe dans la profondeur, l'œil rieur avec cela, sans ironie, sans indulgence, qui chasse alentour la plus légère ombre de



concentration et témoigne du souci qu'on a de demeurer extérieurement tout à fait aimable, l'élégance en ce qu'elle a de plus fatal et par-dessus l'élégance, l'aisance vraiment suprême, tel m'apparut à son dernier séjour à Paris Marcel Duchamp que je n'avais jamais vu et de l'intelligence de qui quelques traits qui m'étaient parvenus me faisaient supposer merveilles.» («Marcel Duchamp» *Littérature*, octobre 1922, p. 7)

Lettre manuscrite de Max Ernst à André Breton,
10 avril 1921. Coll. part.

Autour du procès Barrès, 13 mai 1921. Coll. part.

LA MISE SOUS WHISKY-MARIN
se fait en crème anglaise et en cinq anatomes
VIVE LE SPORT

C'est la fruit d'une longue expérience. Je désigne ces travaux plastiques comme : dessin mécanoplastique, plastoplastique, peintoplastique, anatomique, anti-zynique, aérogaphique, antiphonaine, arrosable, récupératoire etc. comme vous voulez.

Sur tout, mon ami, que vous m'avez demandé : j'ai fait beaucoup de nuit en écrivant français. Je vous demande pardon. Si vous trouvez des fautes, un-certaines, l'ans les épistoles que j'ai données à mes travaux, je vous prie de les corriger. J'ai reçu la perspective de vos excursions D.D., j'y prends part.

Je vous remercie mille fois par l'adieu, j'en ai de ne pas cesser vos dons en faisant les plus beaux sauts acrobatiques devant les Bretons et devant vous-même. Je reste toujours à vous.

Max Ernst.

Duchamp participe aux réunions du café Certa, passage de l'Opéra, Man Ray également (arrivé le 14 juillet au Havre). Benjamin Péret introduit Robert Desnos dans le groupe.

12 août

Breton voit le dernier épisode de *L'Étreinte de la pieuvre*, film en quinze épisodes réalisé en 1919 par Duke Warne. (cf. lettre à Simone du 13 août)

15 septembre

Mariage d'André Breton et de Simone Kahn à la mairie du XVII^e. Paul Valéry est le témoin de Breton (Derain avait d'abord été sollicité).

Ils partent pour le Tyrol où séjournent Ernst, Tzara et Arp (qui partent le 24). Ils sont rejoints par Paul et Gala Eluard et se rendent à Vienne où André Breton est reçu par Freud le 10 octobre.

En 1921 est parue la première traduction française d'un ouvrage de Freud : *La Psychanalyse*. Il est probable que Breton avait eu aussi connaissance de l'article de Carl G. Jung, *L'Analyse des rêves*, publié en français dans *L'Année psychologique* (Masson, Paris, 1909).

La visite à Freud - dont Breton rend compte dans *Littérature*, nouvelle série, n° 1, 1^{er} mars 1922 - se révèle cependant décevante («Interview du Professeur Freud» repris dans *Les Pas perdus*, O.C., p. 255).

17 - 18 novembre

Seconde vente Kahnweiler. D'après l'exemplaire du catalogue annoté par Durand-Ruel (archives MNAM), André Breton a acheté les œuvres :

- n° 6. Braque, *Nature morte*
41 x 33 cm (acheté 260 F)
- n° 16. Braque, *Nature morte*
36 x 36 cm (acheté 340 F)
- n° 23. Braque, *La Calanque* (1907)
50 x 61 cm (acheté 210 F)
- n° 30. Braque, *Le Joueur de guitare*
81 x 54 cm (acheté 550 F)
- n° 45. Derain, *Nature morte*
33 x 41 cm (acheté 680 F)
- n° 46. Derain, *La Jetée de l'Estaque*
38 x 46 cm (acheté 420 F)
- n° 61. Derain, *Nature morte*
73 x 54 cm (acheté 2 700 F)
- n° 65. Derain, *Portrait d'homme*

- 92 x 65 cm (acheté 3 400 F)
- n° 106. Derain, *Village au bord de l'étang*
46 x 55 cm (acheté 520 F)
- n° 182. Picasso, *Nature morte* (1913)
46 x 38 cm (acheté 680 F)
- n° 191. Picasso, *Nature morte*
60 x 50 cm (acheté 1 400 F)
- n° 228. Derain, *Nus dans un paysage*
(aquarelle)
50 x 64 cm (acheté 360 F)

3 décembre

Encourage déjà Jacques Doucet à acquérir *Les Demoiselles d'Avignon*, de même qu'il recommande l'achat de *Samedi* ou *Le Chevalier X* de Derain.

«Il n'y a pas intérêt, je crois, à représenter Picasso dans votre collection par des pièces aussi minuscules. Vous savez que je déplore légèrement, surtout en vue de votre maison future, que vous n'ayez pas fait l'acquisition d'une des œuvres maîtresses de Picasso (je veux surtout dire d'une chose dont l'importance historique soit absolument indéniable comme par exemple ces *Demoiselles d'Avignon* qui marquent l'origine du



Le procès Barrès, 13 mai 1921. Coll. part.

Rigaut, Tzara et Breton vers 1921. Coll. part.

Voyage au Tyrol, 1921 : Tzara, Gala, Emma Ernst, Breton et Ernst. Coll. part.



cubisme et qu'il serait si fâcheux de voir partir à l'étranger). Vous excuserez, Monsieur, ma franchise, mais il me semble toujours que vous vous devez presque, par-delà votre goût qui est imprescriptible, d'accueillir chez vous l'œuvre marquante des deux ou trois plus grands artistes d'aujourd'hui. Cet esprit me semble en tout cas seul conforme à celui dans lequel vous avez conçu votre bibliothèque et, pour ma part, je ne saurais en faire abstraction chaque fois que je vous signale un tableau. (...)
« C'est dans le même but que j'aurais voulu vous voir posséder de Derain une œuvre comme le Samedi ou le Chevalier X, parce que ces choses qui sont les chefs-d'œuvre de leur auteur, me semblent seules en rapport avec ce que vous réalisez dans tous les domaines. » (Lettre à Jacques Doucet, 3 décembre [1921], B.L.J.D., H-IV-6, 7210-16)

Fin 1921

Breton et Simone habitent tantôt rue Delambre, tantôt chez les parents de Simone avenue Niel. Le (premier ?) billet (conservé dans les archives du Musée Picasso) de Breton à Picasso est envoyé de la rue Delambre et date donc vraisemblablement de la fin 1921 :

« Malheureusement ne voilà-t-il pas que Doucet serait disposé à acquérir, non un pastel, mais encore une de ces petites choses que vous avez rapportées de cet été (les nus). Il me charge de vous demander le prix et, si possible, de prendre rendez-vous pour lui au début de la semaine prochaine. »

1922

1^{er} janvier

André Breton et sa femme s'installent dans l'ancien atelier du frère de Jacques Rigaut, rue Fontaine.

Janvier - février

Appel (2 janvier) largement diffusé et projet pour un « congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » ou congrès de Paris, prévu en mars. Robert Delaunay et Fernand Léger font partie de l'organisation. Réaction hostile de Tzara à ce projet dans le manifeste intitulé « Anciens combattants de Dada », signé Arp, Man Ray, Zadkine, Van Doesburg, Eluard, Metzinger... (cf. O.C., p. 1280 et sq.)

22 janvier

Poème dédié à Robert Delaunay qui fait un portrait d'André Breton au crayon (coll. Pulitzer, Saint-Louis).

17 février

Rencontre à la Closerie des Lilas invitant Breton à s'expliquer sur le congrès de Paris. Breton est censuré. Le projet est annulé.

Rédige avec Aragon un programme d'acquisitions pour la bibliothèque de Jacques Doucet.

1^{er} mars

Premier numéro de la nouvelle série de *Littérature* dirigée par André Breton. Dans ce numéro est publiée une lettre de De Chirico justifiant sa peinture, et également la reproduction du *Cerveau de l'enfant* accompagnant « Cinq rêves » d'André Breton, texte dédié à De Chirico.

A noter qu'en 1922 paraissent des traductions de Freud : *Introduction à la psychanalyse* et *Psychopathologie de la vie quotidienne*.

Le texte « Après Dada » sanctionne la rupture avec Dada, et l'abandon du congrès de Paris. Les deux années suivantes sont une période de transition, de recherche, parfois de doute et de dépression pour Breton, vers la constitution d'un groupe véritablement organisé.

Les proches comme les nouveaux venus autour de lui (Robert Desnos, René Crevel, Jacques Baron, Roger Vitrac, Max Morise, Benjamin Péret) se voient quasi quotidiennement au café - *Le Cyrano*, le café de la place Blanche ou *Le Radio*, rue Caulaincourt - ou rue Fontaine, ou bien encore se retrouvent à la Foire du Trône et autres fêtes populaires.

Avril

Dans *Littérature*, nouvelle série, n° 2, Breton écrit :

« Le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir. » (« Lâchez tout », repris dans *Les Pas perdus*, O.C., p. 262)

Et début mai, il écrit à Picabia :

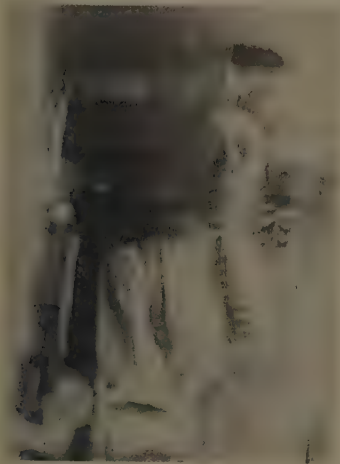
« Soupault m'abandonne la direction de Littérature, en sorte que les interminables discussions à votre sujet prennent fin et que je vous prie de m'accorder votre collaboration, toute votre collaboration. (...) La place ne vous est pas mesurée, plus vous parlerez, plus je serai content. » (Cité dans Sanouillet, op. cit., p. 520)

André Breton passe quelques jours chez Picabia, dans la Maison Rose, au Tremblay sur Mauldre.

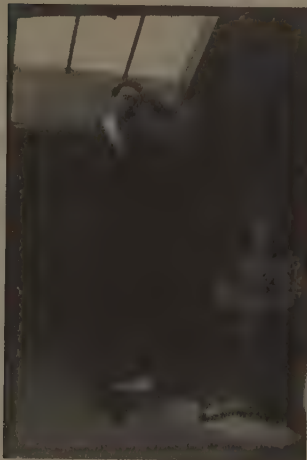
Printemps - été

Breton accompagne Doucet chez Man Ray, Picabia, Picasso. Se rend également chez Delaunay, où se négocie l'achat de *La Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau, comme il le raconte à Simone le 7 mai :

André Breton dans l'atelier de la rue Fontaine, vers 1922. Coll. part.



Aragon, Desnos et Breton dans l'atelier de Picabia, au Tremblay, en juillet 1922. Coll. part.



«J'ai donc entrepris, contre toute vraisemblance, de l'amener à La Charmeuse de serpents, toile de grandes dimensions et d'ailleurs admirable, pour laquelle Delaunay avait d'Angleterre une offre de 49 000 francs. Tout s'est bien passé. Il est probable que Doucet ira jusqu'à 50 000 francs payables en dix mois à partir du 1er juillet en garantissant qu'à sa mort la toile sera obligatoirement léguée au Louvre. Delaunay, s'il ne s'était pas absurdement emballé sur cette dernière idée, aurait pu obtenir un plus haut prix.»
L'affaire sera conclue en mai.

4 juillet

Troisième vente Kahnweiler. André Breton y achète trois Braque et un Léger, à savoir, d'après le catalogue annoté par Durand-Ruel:

n° 39. Braque, *Baigneuse* (juin 1908)

140 x 100 cm

n° 40. Braque, *Nature morte* (ovale)

100 x 73 cm

n° 43. Braque, *Le Perret* (sic)

92 x 73 cm

n° 105. Léger, *L'Escalier* (2^e état 1914)

89 x 130 cm

19 juillet

Lettre à Simone: «*Les aquarelles de Picabia font un effet merveilleux dans l'atelier.*»

25 juillet

Lettre à Simone en forme d'autoportrait:

«Je viens de mettre la dernière main aux préparatifs de *Littérature* et porterai sans doute la copie tantôt à Gallimard. Le numéro en perspective me plairait tout à fait si j'avais pu trouver la force d'y faire entrer quelques lignes de moi mais je n'ai encore pour l'instant aucun moyen d'écrire. Plus cela va, plus cette complexion singulière s'accuse: est-ce chez

moi le goût du commandement qui l'emporte, il me semble toujours qu'en écrivant je ne fais qu'exécuter un ordre, ce qui serait indigne, en effet. Par ailleurs j'éprouve malheureusement le besoin de réagir: qu'importe, me dis-je à chaque instant, puisque Picabia que j'aime, je l'aime davantage de ne rien s'interdire, de se prouver surabondamment, et je vois bien que ce n'est pas cela qui le ferait se départir à mes yeux de cette attitude formellement dédaigneuse à quoi rien ne sert de sacrifier avec autant de rigueur que moi, puisque c'est seulement de ce qu'on peut se permettre à côté que découle le plaisir de vivre, si inutile, si médiocre qu'il soit.»

12 août

Breton écrit à Doucet à propos de Duchamp:

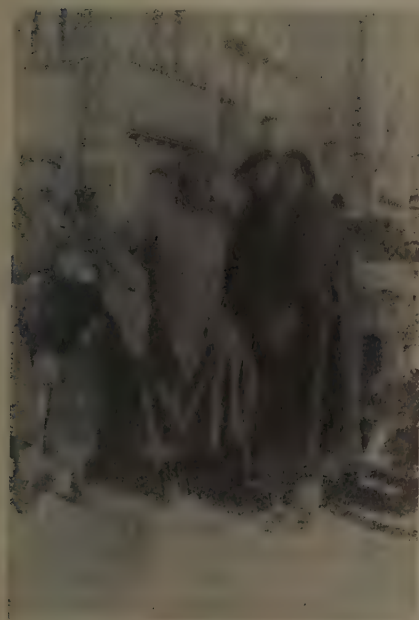
«... toujours l'homme de qui je serais le plus disposé d'attendre quelque chose, s'il n'était pas si lointain et au fond si désespéré, l'homme qui s'est tenu seul à l'écart du public et qui n'a voulu être jusqu'ici le héros d'aucune aventure, si brillante qu'elle soit (cubisme, dadaïsme), l'esprit qu'on trouve à l'origine de tous les mouvements modernes et que ces différents mouvements n'ont nullement compris. (...) Sa pensée ici m'est un refuge.» (Cité par François Chapon, *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet*, Jean-Claude Lattès, 1984, p. 291)

1^{er} septembre

Parution du n° 4 de *Littérature* sous la seule direction de Breton. Jacques Doucet a accepté de subventionner la revue, et Gaston Gallimard d'en assurer la fabrication et la diffusion. Breton y publie «Clairement», texte dans lequel il en finit avec ses vieilles admirations pour Matisse, Derain, Valéry («Au bout du fossé la culbute») et maintient son espoir en Picabia, Duchamp, Picasso. Picabia prend en effet une place prépondérante (jusqu'à octobre 1923) dans *Littérature*: dessins des couvertures, publication d'aphorismes, etc.

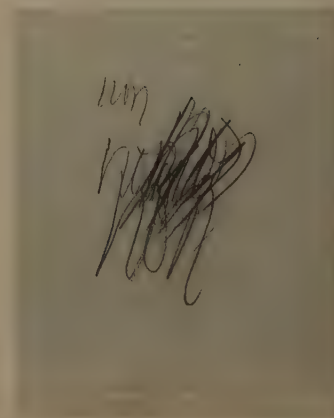
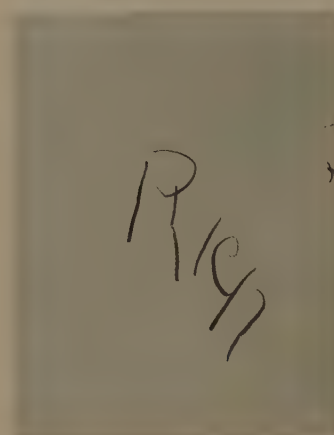
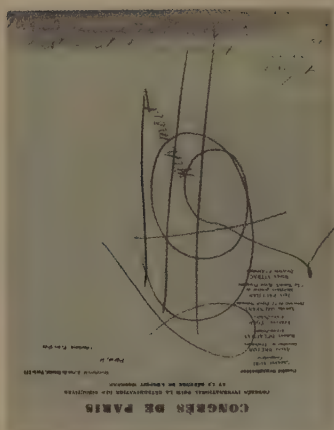
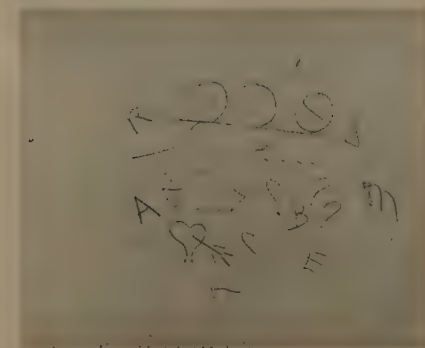
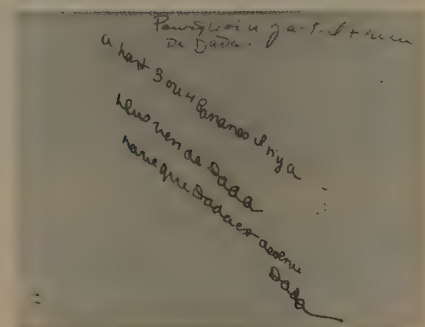
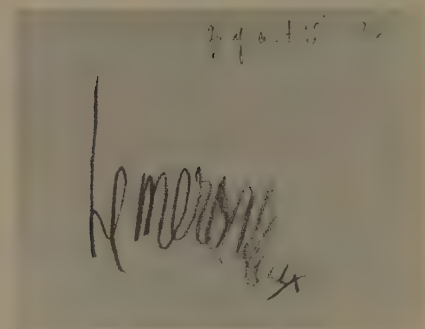
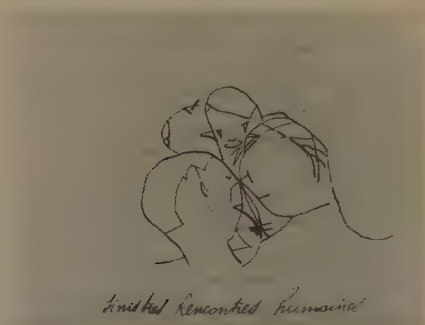
25 septembre

Début des expériences des sommeils hypnotiques. Premières séances avec Péret, Desnos et Crevel relatées dans «Entrée des Mediums» (texte paru dans *Littérature*, n° 6, 1^{er} novembre 1922, repris dans *Les Pas perdus*, O.C., p. 273): jeux parlés, jeux écrits en prise directe avec l'activité de l'esprit. L'ébranlement provoqué est profond chez tous les participants. Desnos publie dans *Littérature* n° 4 «Pénalités de l'enfer» et «Rêves», où il évoque le personnage de Breton. Visites fréquentes chez Picabia au Tremblay sur Mauldre



Picabia et Breton à Barcelone, novembre 1922. Coll. part.

Dessins «automatiques» des sommeils,
septembre 1922. Coll. part.



Octobre

Breton demande à Man Ray de photographier les sommeils, et notamment Desnos «au moment où endormi il lève sur l'assistance des yeux étonnamment troubles». (Lettre à Man Ray, 2 octobre 1922)

Article sur Marcel Duchamp dans *Littérature* n° 5. Cite plusieurs œuvres : *Le Roi et la Reine entourés de Nus vite*, *La Broyeuse de chocolat*, *Peau de balle*, *La Mariée*. Rédige la préface de l'exposition Picabia à Barcelone.

30 octobre

Breton et sa femme quittent Paris en voiture avec Picabia et Germaine Everling pour Barcelone où aura lieu une exposition des œuvres de Picabia à la galerie Dalmau (18 novembre - 8 décembre). Arrêt à Marseille pour visiter l'exposition coloniale.

2 novembre

Breton envoie à Picasso une carte postale représentant la *Sagrada Familia* de Gaudi.

«Cher Monsieur et ami

Connaissez-vous cette merveille ?

J'ai dû partir sans vous revoir mais rassuré au sujet du tableau et pensant que tout était entendu. Vous savez combien j'y tenais. J'espère que *Littérature* et moi-même ne démeritons pas trop à vos yeux. Aragon a dû vous dire à quel point je désirais si ce n'est point trop prétendre que vous nous permettiez de reproduire une chose. De loin je me sens un peu plus fort pour vous le demander. Ici je vous cherche un peu sans vous trouver...»

(Archives musée Picasso)

17 novembre

Conférence de Breton à l'Ateneo, «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe», publiée dans *Les Pas perdus* en 1924. Ce texte annonce à bien des égards *Le Surréalisme et la peinture* (priorité donnée à Picasso, puis Picabia, De Chirico, Duchamp, Max Ernst). Voit les premières toiles de Miró. Déçu par l'Espagne, il rentre à Paris vers le 20 novembre.

1^{er} décembre

Projette la création d'un nouveau salon artistique, avec Picasso, Brancusi, Cendrars, Duchamp, Man Ray, Ernst, Picabia, etc.

Cette nouvelle tentative de regroupement artistique échoue.

11 décembre

Breton assiste à la représentation de *Locus Solus*, de Raymond Roussel.

Max Ernst peint *Au rendez-vous des amis*, décompte moqueur des membres du groupe.

Breton et Picabia : une amitié difficile

Nous possédons un témoignage écrit de la façon dont s'est produite leur première rencontre personnelle grâce à la correspondance publiée par Sanouillet : Breton écrit à Picabia pour lui demander de collaborer à *Littérature* ; il ne se contente pas de lui dire son admiration et qu'aucune lecture ne lui a, depuis longtemps, procuré autant d'émotion que *Pensées sans langage*, mais il ajoute que Picabia est un des trois ou quatre hommes dont il approuve entièrement l'attitude. Il dira à Tristan Tzara qu'il aime beaucoup Picabia, qu'on l'avait mis en garde contre lui, mais qu'il sait maintenant à quoi s'en tenir, étant donné que les hommes de cette catégorie ne sont pas nombreux.¹

Quand Dada fait irruption à Paris, avec ses actes et ses provocations publiques, Picabia, qui a horreur d'affronter le public, trouve son porte-parole en Breton. C'est ainsi que le jeune homme présenta le 27 janvier 1920 le fameux *LHOQ* de Picabia² et le 27 mars une de ses «cibles» avec le sigle correspondant et l'habituelle insulte au public.

L'esprit de collaboration existe des deux côtés : en février 1920, Breton écrit pour 391 et Picabia pour *Littérature*. L'entente cependant dure peu. Quand Picabia fait sa première exposition au *Sans Pareil*³, le 16 avril de cette même année, et bien qu'il s'agisse de la première exposition faite sous le signe Dada, elle est accueillie par le groupe et par Breton, cela va sans dire, avec la plus insultante froideur, ce qui troubla inévitablement le climat de respect et d'admiration mutuels. Il s'agissait, de toute évidence, d'une exposition improvisée pour l'occasion (pas une seule œuvre récente de Picabia n'y figurait), cependant ce qui était exposé n'avait rien de vulgaire, étant donné que s'y trouvaient des œuvres aujourd'hui célèbres comme le *Très rare tableau sur la terre* (1915) de la collection Peggy Guggenheim ou *Prenez garde à la peinture* (1919) du Moderna Museet. Ces œuvres situaient évidemment Picabia comme un précurseur de Dada et il est logique qu'il se soit attendu, de la part de Breton, à davantage que ce que Ribemont-Dessaignes décrivit comme «un silence délicat... débordant des charmes de la vengeance».⁴

Il semble, en effet, que neuf mois plus tard ce soit au tour de Picabia d'exercer cette vengeance à l'occasion d'une nouvelle exposition à Paris (galerie La Cible) qui paraît n'avoir d'autre finalité que de vouloir irriter Breton. Des œuvres aussi significatives que *L'Enfant carburateur* (1919), aujourd'hui au musée Guggenheim, ou *Petite Solitude au milieu des soleils* ou bien *Révérance*, toutes deux de 1915, apparaissaient surnageant dans une mer de petits tableaux léchés, dédiés à la haute société, sans compter des portraits languides de Gitanes, d'Espagnoles et de toreros. Les invités firent les délices des chroniques mondaines, de sorte que les Dada se virent, non seulement plongés dans une ambiance qu'ils détestaient mais que, pour enfoncer le clou, ils durent supporter des airs à la mode interprétés par le jazz band de Jean Cocteau qui faisait fonction d'officiant.

Si tout au long de l'année 1920, après l'exposition de Picabia au *Sans Pareil*, une série d'incidents s'étaient succédé qui eurent pour résultat de distendre encore davantage la relation entre Breton et Picabia (par exemple l'affaire de la lettre insultante signée par Eluard et reçue par Picabia, ou bien la campagne de presse qui se déchaîne contre Dada en général

mais qui prend Picabia pour tête de Turc, à l'apparente satisfaction du groupe), en 1921 les affaires et les incidents qui font naître blessures, méfiances et soupçons entre eux se multiplient : l'affaire du portefeuille, l'exposition de Max Ernst accueillie avec ferveur dans le lieu même où Picabia avait exposé l'année précédente dans l'indifférence du groupe (un détail qu'il ne faut pas oublier : bien qu'Ernst soit encore un inconnu, Breton lui dédie son premier texte sur l'art plastique), la polémique sur le véritable fondateur de Dada ou le procès Barrès. Tout ceci fit monter à tel point la tension entre Breton et Picabia que la rupture paraissait proche et irréparable.⁵

Il n'en fut rien. Le conflit qui allait se produire entre Tzara et Breton à propos du congrès de Paris aura pour résultat de rapprocher de nouveau Picabia et Breton. Picabia profita au maximum de ce congrès qu'il regardait avec une certaine distance ironique, en créant un climat empoisonné fait d'affrontements et d'ambiguïtés qui n'avaient d'autre but que de mettre à Dada le point final tumultueux qu'il méritait à ses yeux.

En effet, l'amitié, l'esprit de collaboration et de bonne entente entre Breton et Picabia reprennent comme si de rien n'était après l'interruption. En réponse à une attaque de Tzara⁶ qui, citant une lettre envoyée par Picabia, révèle que ce dernier avait traité Breton de comédien contumace et autres gentilles, Breton déclare aimer et admirer profondément Picabia et que ses boutades sur lui auraient beau se renouveler, qu'il n'en serait pas blessé.

Breton va non seulement présenter Picabia à Jacques Doucet, le couturier-mécène, mais, dans son rôle de conseiller, lui proposera d'acquérir plusieurs œuvres du peintre.

Plus encore, le 7 mai 1922, Breton écrit dans une lettre à Picabia que personne autant que lui ne lui donne l'illusion de pouvoir échapper à la solitude, qu'il se sent entouré de pantins et de simulateurs avant d'ajouter : «Je ne connais rien de plus avilissant que cette surenchère perpétuelle à laquelle est exposé de nos jours tout ce qui en vaut un peu la peine : je n'ai qu'à vous voir huit jours de suite pour qu'autour de moi les intrigues recommencent...»⁷.

Danseur, pinceau et encre de Chine sur papier contrecollé sur carton, 41,5 x 30 cm. Coll. part.

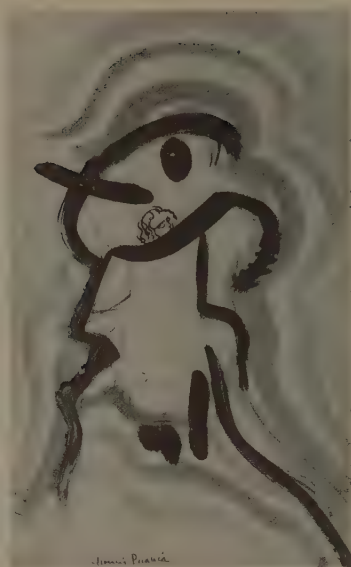


Portrait de Simone Breton, 1922, encre et aquarelle sur papier, 53 x 40,5 cm. Coll. part.





Pour le livre de Benjamin Péret, 1924, encre de Chine et aquarelle sur bristol, 31,5 x 24,3 cm. Coll. part.



Dessin, pinceau, encre de Chine et aquarelle sur papier contrecollé sur carton, 45 x 36 cm. Coll. part.

A la suite, Breton, très significativement, demande à Picabia de réaliser les couvertures de *Littérature*, ce que Picabia accomplira ponctuellement de septembre 1922 à juin 1924, époque où les choses se compliqueront de nouveau entre eux. La proposition de Breton fournit à Picabia l'occasion rêvée d'ironiser sur la modernité, alors tant vantée, et il réalise pour les couvertures successives les dessins les plus classiques et même les plus rétrogrades qui lui passent par l'esprit : depuis un Sacré Cœur jusqu'à un ensemble de nus ou un bouquet formé avec les têtes des collaborateurs habituels de la revue.

Picabia répond à Breton en l'invitant, en compagnie de Simone et de Germaine, bien entendu, à aller à Barcelone dans sa Mercer où il a arrangé, avec la galerie Dalmau, une exposition de son œuvre récente. Il obtient aussi que Dalmau invite Breton à donner une conférence à l'Ateneu, la tribune la plus importante de la ville.

La conférence a pour titre «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe» et semble un double requiem pour le congrès de Paris et pour Dada. Après leur double disparition, Breton propose, catégoriquement, un seul moyen pour sortir de l'affreuse cage dans laquelle il se sent enfermé : la révolution. En revanche, Picabia qui rompt également dans son exposition avec tout ce qu'il a fait jusqu'alors, se rapproche des constructivismes et se libère de «l'affreuse cage» par un nouvel appel à l'abstraction qualifiée par Breton de «compositions de valeurs plastiques pures».

Malgré une apparition publique de Picabia à son retour à Paris qui se joint au groupe de Breton (ce qu'il faut prendre comme une marque de déférence envers le poète, étant donnée l'horreur innée de Picabia à affronter le public) en faveur de Roussel dont le *Locus Solus* est reçu par un silence ostensible, les nouvelles inclinations du poète, révélées par son texte *Entrée des mediums*, provoquent l'hilarité de Picabia méchamment reflétée dans un roman à clef, *Caravansérail*, qui ne peut que déplaire profondément à Breton, ridiculisé dans le personnage de Lariénçay⁸. Ce personnage révèle d'autre part un sentiment que Picabia n'avait jusqu'alors jamais déclaré :

celui de se sentir supplanté par Breton dans son rôle de leader, rôle auquel il croit avoir droit tant par son âge que par son action d'indiscutable précurseur. A mesure que le roman avance, Lariénçay supplante peu à peu le narrateur et finit par le remplacer auprès de son amante.

Malgré cette satire contre les surréalistes, Picabia, dans un désir de conciliation, demande à Aragon de préfacer le livre, prouvant par là qu'il n'a pas bien mesuré ses forces. Les refus se succédant, la réaction de Picabia sera de renforcer l'escalade des insultes et des sarcasmes, principalement à travers sa revue 391. Dans le numéro 16, de mai 1924, il se moque de ces artistes du passé, ancêtres dont Breton se fait gloire et le caricature à côté de sa muse qui plonge la main dans le vase de nuit de Rimbaud. Le mois suivant, le numéro 17 de la revue publie la lettre personnelle que lui a envoyée le poète (assez déférente, en vérité) dans laquelle Breton exprime des réserves sur les activités récentes de Picabia (rien moins que la préparation du film *Entr'acte* et du ballet *Relâche*) qui lui paraissent trop frivoles et trop mondaines. Picabia l'intitule «Une lettre de mon grand-père».

Enfin, dans le numéro 19 de 391, Picabia publie une dure attaque en lettres capitales, dans laquelle il traite Breton de «Robert Houdin pour hôtels de province», article qu'il signe «Francis Picabia, metteur en scène du surréalisme d'André Breton».

L'estime que Breton éprouvait pour le peintre devait être assez profonde pour qu'il se retienne à son tour et ne réponde pas aux insultes. Robert Desnos intervient comme conciliateur et demande un article à Picabia pour le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, que Picabia n'envoie pas, bien entendu.

Il est vrai que Breton se maintiendra à distance durant les années suivantes, en partie parce que Picabia ira vivre au loin et transportera, en 1925, sa résidence à Mougins. Mais le poète ne cessera d'affirmer de temps à autre et plus ou moins ouvertement que, malgré toutes les divergences, il considère la peinture de Picabia, sa peinture de ces années-là, comme authentiquement surréaliste.

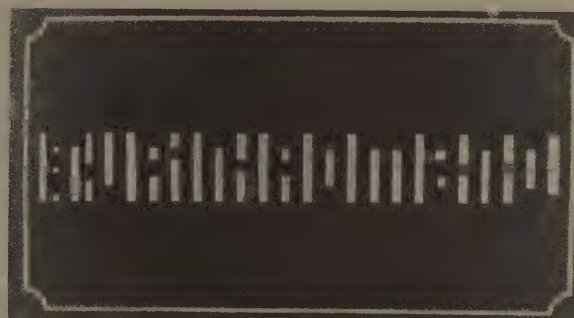
Maria Luisa Borràs

(Traduit de l'espagnol par Catherine Balestero)

Notes

- 1 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, éd. J.J. Pauvert, Paris, 1965, p. 453, 503 et 504.
- 2 Picabia «utilise» bien sûr, le sigle *LHOQQ* deux mois avant que Duchamp, sur le point de partir à New York, lui demande de publier, dans 391, la Joconde aux moustaches, aujourd'hui si célèbre, au bas de laquelle Picabia imprime de nouveau le sigle susdit.
- 3 André Breton n'a pas dû être étranger à l'exposition, étant donné qu'elle a eu lieu au siège des éditions Au Sans Pareil, fondées en 1919 par René Hilsum, ami d'école de Breton.
- 4 Georges Ribemont-Dessaignes, *L'Esprit nouveau*, n° 1, Paris, octobre 1920, p. 108.
- 5 Il ne me paraît pas nécessaire de décrire ces incidents que je considère bien connus ; je renvoie à mon ouvrage *Picabia*, éd. Albin Michel, Paris, 1985, chap. 6, p. 197.
- 6 Voir Tristan Tzara, *Les dessous de Dada, Comoedia*, Paris, 7 mars 1922 ; lettre de Picabia à Tzara du 3 juillet 1910, reproduite par Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 498 et *Littérature* du 1^{er} avril 1922.
- 7 Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 519.
- 8 Lariénçay devient Loriénçay dans la lettre du 1^{er} février 1924 que Picabia envoie à Breton (qui se trouve chez ses parents, à Lorient) ; voir Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 535. D'autre part, la phonétique possible de Lariénçay pour «la rincée» convient parfaitement au Breton de la «Soirée du cœur à barbe» qui donne un coup de bâton à de Massot et une giffe à Baron.

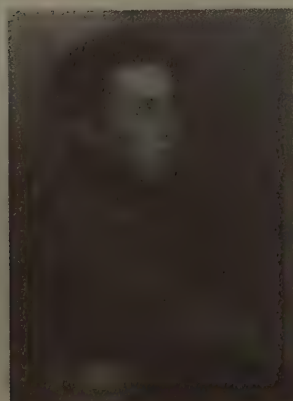
Max Ernst, *André Breton*, 1923,
encre sur carton, 40,5 x 31 cm.
Dessin pour *Clair de terre*. Coll. part.



Dans *Littérature* n° 10, Desnos publie «L'Aumonyme», contenant un poème dédié à Breton. Breton a averti Desnos des dangers de l'hypnose dans lequel le poète s'enfonce, et provoqué leur première brouille.

A Eaubonne, chez Paul et Gala Eluard, 1923 (?):
Eluard, Gala, Breton, Desnos et Péret. Coll. part.

Man Ray, Robert Desnos, 1923. Coll. part.



Faux lit des grandes heures
A André Breton
seize novembre 1923/autographé
Robert Desnos

7 - 8 mai

André Breton assiste avec Paul Eluard et Desnos à la dernière vente Kahnweiler: on y brade une grande partie des papiers collés de Picasso et de Braque.

6 juillet

Soirée du *Cœur à barbe* organisée par Tzara au théâtre Michel. Breton est expulsé avec Desnos et Péret, après avoir défendu Picasso attaqué par Pierre de Massot. Michel Leiris assistait à cette soirée.

Juillet - août

Écrit certains des poèmes qui seront publiés dans *Clair de terre*, et demande des illustrations à De Chirico. Visite d'Eluard à Breton à Lorient, en compagnie de Marcel Noll:

«Fatigués, à demi-morts et sales, nous sommes arrivés jeudi matin, mais je m'en moquais, il s'agissait de voir André et Simone. Nous avons passé deux jours à côté d'eux, deux jours merveilleux et étranges... André Breton est l'être le plus étrange et le plus beau, le plus seul aussi. Depuis que je le connais, jeudi dernier, nous avons échangé d'autres mots que ceux de la politesse, et vous vous imaginez ce que cela représente pour moi. A table, il se montrait assez irrité de moi. Il disait: "Noll avec ses vingt ans est l'homme le plus vieux que je connaisse. Il est moi il y a deux ans, et c'est cette ressemblance qui m'irrite et me gêne".» (Lettre de Marcel Noll à Denise Naville, 1923, citée par Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, Galilée, 1977)

Max Ernst dessine un portrait d'André Breton, celui qui figurera sur le placard publicitaire de *Clair de terre*.

29 août

Dans une lettre adressée à Eluard, Breton écrit «Oui Chirico m'a répondu, il va m'envoyer les trois ou quatre dessins que je lui demandais.» (Cité dans O.C., p. 1182). En fait le projet n'aboutira pas.

2 septembre

André Breton félicite Doucet de son acquisition d'un verre de Marcel Duchamp qui marque le «point extrême de la trajectoire moderne dans le domaine de la peinture.» (Cité par François Chapon, op. cit., p. 291)

18 septembre

Écrit à Picasso pour demander que le volume *Clair de terre* «s'ouvre sur un portrait de moi par vous-même (...). Et je ne sais même pas si vous êtes à Paris, ni si vous revenez bientôt. Au cas contraire, mon dieu, je crois qu'il n'y a rien à faire à moins que vous ayez sous la main quelque chose qui puisse passer pour

mon portrait, sans yeux, sans nez, sans bouche et sans oreilles. Ou bien... ou bien, peut-être m'emploieriez-vous à faire reproduire de vous deux ou trois dessins inédits, simplement.» (Archives musée Picasso)

19 septembre

Il écrit à Picabia:

«Je suis las (je parle pour ceux que je vois tous les jours) de cette perpétuelle conspiration sans objet, de ce théâtre où il n'y a jamais que des reprises. Je suis à la recherche d'un incognito et pour cela je serais prêt à me composer un semblant d'existence avec n'importe quoi. Je ne veux plus me borner à des gestes de découragement supérieur ni consentir à légitimer pour quelques badauds tout ce que je fais. Il en adviendra ce qu'il voudra mais j'entends leur rendre leur liberté et reprendre la mienne. J'ai fait provision de beaucoup de patience, je ne demanderai plus compte de rien.» (Cité dans Sanouillet, op. cit., p. 533)

15 octobre

Dédicace à Man Ray dans *Littérature* «Tout paradis n'est pas perdu».

Présente Max Ernst à Doucet. Conseille à ce dernier d'«acheter Le Bocal de poissons rouges de Matisse, une grande figure de Derain, un important Picasso comme les Demoiselles d'Avignon, un portique de Chirico, un Chagall, un Klee» et l'encourage à visiter une exposition d'art africain et océanien.

Fin octobre

Acquiert chez Paul Guillaume deux toiles de De Chirico: *L'Etonnante matinée* et *Le Mauvais Génie d'un roi* (respectivement pour 1 250 francs et 400 francs). (cf. lettre à Simone, 9 novembre 1923, Archives Sator)

6 novembre

Lettre-programme de Breton à Doucet sur sa collection:

François Chapon a présenté les extraits les plus significatifs de ce long rapport, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (B IV 6 7210 - 39).

Comment réunir le meilleur échantillonnage de la génération suivante? Matisse, Derain, Picasso, pour lui, sans doute possible, en étaient les chefs de file:

«Nous arrivons donc à ce fameux "Bocal de poissons" pour lequel vous savez, Monsieur, toute ma faiblesse. Depuis la guerre sans doute, je n'ai pas vu figurer dans une exposition une œuvre picturale de cette importance. Je crois qu'il y va du génie de Matisse alors que partout ailleurs il n'y va que de son talent qui est immense. La "Femme sans yeux" ne nous parle malgré tout que de ce talent. J'ai examiné ce tableau vingt fois: c'est vraiment tout à la fois d'une liberté, d'une intelligence,

A la foire de Montmartre, vers 1923 : Breton, Desnos, Eluard, Ernst, Gala, Morise, Simone. Coll. part.



d'un goût et d'une audace inouïs. Déformation, pénétration intense de la vie de l'auteur dans chaque objet, magie des couleurs, tout y est. C'est sans doute une des trois ou quatre plus grandes œuvres modernes et c'est une admirable démonstration.»

Jacques Doucet s'exécuta immédiatement... Le 11 novembre, il achetait *Les Poissons rouges* (cf. Chapon, op. cit., et lettre d'André Breton à Simone). Ce même jour, Breton «*passa toute la matinée à dessiner*» lui-même les lettres destinées à la couverture de *Clair de terre*. (Lettre à Simone, 6 novembre 1923)

10 novembre
Rend visite à Eluard dans sa maison d'Eaubonne. Il en critique vivement le décor peint par Ernst (cf. Lettre à Simone, 11 novembre 1923, Archives Sator). Visite à la galerie Simon où Breton retient une toile de Picasso (achat différé par manque d'argent). «*C'est une Tête de jeune fille de la manière de L'Oiseau blessé.*» (Lettre à Simone, 11 novembre 1923)

15 novembre
Parution de *Clair de terre*, recueil de poèmes automatiques écrits entre 1920 et 1923, précédés de cinq récits de rêves (collection *Littérature*). Les exemplaires de tête comprennent une eau-forte de Picasso : portrait de l'auteur. (Musée Picasso)

Décembre

Procès (et acquittement) de l'anarchiste Germaine Berton (qui a assassiné le 22 janvier le chef des Camelots du Roi) dont la figure, incarnation de la Révolution et de l'Amour, sera célébrée dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*. Pierre Naville décrit l'atelier cet hiver-là, et son hôte :

«*Lorsque je le connus chez lui, Breton avait déjà grand air, bien que je ne sais quelle démarche aussi pouponne qu'adolescente y mélangeait le charme avec une drôlerie mi-figue mi-raisin. Il était voué au vert : lunettes obscures, veston épinard, et cette encre de prairie qui tenait lieu de breuvage magique. Beaucoup de réserve dans le maintien, poussé quelquefois jusqu'à l'embarras de la tenue, ce qui l'aidait à assourdir les effets d'un langage souvent prompt aux jugements sans réplique et aux injonctions comminatoires. Heureuse minute, où je pénétrai dans ce lieu prédestiné des métamorphoses ! Sur la porte peinte en rouge de l'atelier, était posé ce tableau de Chirico où le sein découpé d'un torse onirique laisse voir un simple cœur. Ce cœur me gagna sur le champ lorsque l'hôte me dit : cela s'appelle J'irai... le chien de verre - titre que l'on devait, comme beaucoup d'autres de même teneur - à l'humour d'un marchand de tableaux.*» (Pierre Naville, op. cit.)



«Une série de malentendus acceptables...»

La rencontre Breton-Doucet demeure dans l'histoire de la littérature moderne un phénomène singulier. Est-ce la dernière et éclatante résurgence du mécénat privé, tel qu'il s'exerçait au cours de notre passé royal et aristocratique, et tel qu'il ne pourra plus exister ?

Déjà ce type ancien de protection pose pour nos mentalités le mystère d'incompatibilités assumées. Sans doute l'irréductible différence sociale, alors, entre le bienfaiteur et l'obligé, rendait-elle possibles les réciprocités paradoxales, cet échange de concessions d'ordre matériel et d'hommages consentis par l'esprit, comme si l'impossibilité de confusion de deux mondes les gardait l'un l'autre de toute compromission véritable.

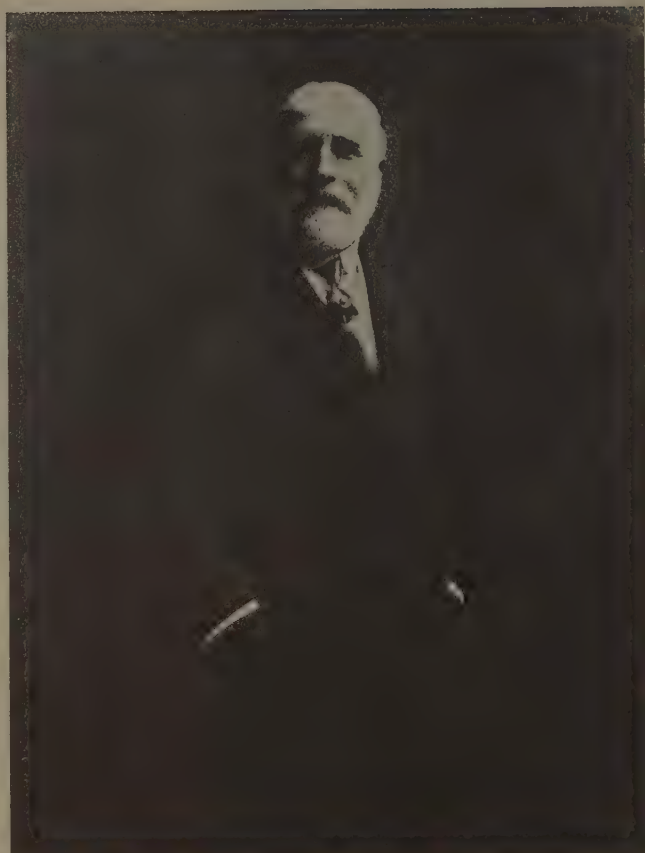
L'influence du concept d'égalité va modifier ces rapports dès le XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle. A l'espèce d'automatisme bienveillant, inhérent aux devoirs et au prestige du rang, se substitue un type de relations beaucoup plus communicatives. Le mécène ne peut plus justifier son aide que par son intérêt pour telle ou telle création, attrait qui entraîne chez lui un souci d'information, voire une certaine réception critique. L'ambiguïté de ce genre de participation est difficilement viable pour une fierté moderne.

Si Breton, malgré la circonspection instinctive de son orgueil, a pu se leurrer quelques mois sur l'effort de compréhension de Jacques Doucet, sur les conséquences positives de son soutien, non seulement envers lui, mais envers ses amis, envers les novateurs dont il prône la production, très vite il éprouve un désaccord fondamental. Sa courtoisie commence par le mettre au compte d'une différence entre les générations et du *rang*, référence curieuse sous sa plume (lettre du 9 avril 1924) au système révolu du mécénat.

Le malaise qui résulte de cette dissonance croissante d'autant plus ressentie que sa nature véritable échappe à Doucet, explique la sombre coloration dont Breton va peindre rétrospectivement cet épisode de son existence, exagérant à plaisir ses servitudes et les bourdes de son commanditaire, comme pour se prouver qu'il n'avait jamais été abusé sur les possibilités d'un tel échange.

Doucet parle-t-il d'art, il se réfère à des archétypes de beauté et de rareté que son passé de Parisien – il a soixante-huit ans lorsqu'il aborde Breton –, de collectionneur averti, de fondateur de bibliothèques et de styles a secrétés sur un fond de scepticisme quant aux mobiles des êtres et de satiété quant à la possession des œuvres. Encore les préliminaires de celle-ci aiguillonnent-ils chez lui un goût donjuanesque de la chasse et de la conquête. De telles *idées fixes* – ainsi les définirait Breton – sont fort éloignées de l'idéal du jeune homme que l'amateur réputé attire, dès la fin de 1920, dans le filet de ses enquêtes et de ses inventaires.

D'après Maurice Saillet, détenteur des souvenirs d'un témoin de la première heure, Adrienne Monnier, c'est chez son amie, Madame Tachard, que Doucet aurait connu Breton. Cette admiratrice passionnée de Legrain avait du renom dans le monde de la mode, et même un nom : Suzanne Talbot. Ses yeux fatigués auraient eu recours à un «lecteur». Des nécessités alimentaires lui amenèrent Breton. Doucet le découvre avec ce



Jacques Doucet. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Photo Paul Berger.

flair qu'on ne peut lui dénier. Il possède à merveille le manège de la séduction, nous le savons par la lettre où le farouche Suarès raconte à Madame de Jonquières comment il fut apprivoisé dès le premier entretien. Quels furent les préliminaires de cet essai d'emprise sur un débutant ardent, ascétique au point qu'Anna de Noailles, cherchant prudemment à en dégoûter le couturier, le compare à saint Jean nourri de sauterelles dans le désert ? Jusqu'à maintenant les lettres de Doucet à Breton n'ont pas été retrouvées. Leur destruction serait significative d'un exorcisme.

Si les interdits testamentaires ne nous permettent pas aujourd'hui de citer les correspondances, l'examen des fichiers de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet nous autorise à constater qu'en décembre 1920 s'instaure vers Jacques Doucet une activité épistolaire de Breton. Les dates en sont rapprochées : 20 et 27 décembre, puis 4, 15 et 25 janvier, 1^{er} et 9 février, 3 mars, 11 avril, 5 juin, 16 juillet... Ce rythme est-il celui d'une information sur les courants d'avant-garde telle que la rétribuerait déjà une mensualité ? Jean-François Revel, à la suite d'un entretien avec le bénéficiaire, trente ans après, avance le chiffre de 500 francs. Quel qu'en fût le montant, nous savons qu'il fut doublé dans le courant de l'été 1921 pour

Avec sa maîtresse d'expression caractéristique, Doucet aurait jaugé ce comportement à l'étiage de son amusement. Grâce au reflet de ses réactions que nous délivrent les lettres de Breton, on devine que, selon son habitude, l'aimable vieillard, peu fait pour apprécier la forme du pessimisme de son correspondant, lui aura recommandé de ne pas trop casser les vitres : une vision optimiste de la vie, aura-t-il pensé, est confirmée par les beautés qu'elle nous réserve. On pressent quel esthétisme de commande, quelle recherche de jouissance opposent le sceptique aux violentes injonctions d'une conscience négatrice des apparences et du consensus qu'elles suscitent. Doucet, devenu mentor, souhaiterait son auditeur plus sensible aux réussites de l'art ! L'impatience de Breton devant ces conseils de l'expérience est imaginable. Ce n'est pas sans une raideur, révélatrice de violence contenue, qu'il oppose à ces projets idylliques de création dans la joie les cas douloureux d'un Pascal, d'un Nietzsche, d'un Baudelaire ou

Lettre d'André Breton à Jacques Doucet,
12 décembre 1924.
Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

BUREAU DE RECHERCHES SURREALISTES

15, Rue de Grenelle, PARIS (7^e) *SECRÉTARIAT GÉNÉRAL* . FRANCIS GÉNARD

ORGANE MENSUEL :

La Révolution Surréaliste

DIRECTEURS :
PIERRE NAVILLE
ET BENJAMIN PÉRET
15, Rue de Grenelle, PARIS (7^e)

⑦ carrière. nous le mentionnerons ensuite car le
sagement que je puis mettre sur "les
Démocraties d'Amérique". Cela sera peut-être
un peu visible, après une petite discussion d'ordre technique,
mais si vous pouvez y aller vous pouvez
décider de voir faire peut-être les gens à
longue et à brève et à d'abord, dans toute
l'histoire, nous allons nous en occuper. Dans les, je
vois d'ai des moments là, il y est, il y en a
un, un peu, un peu de respect, un peu d'ordre.
L'état de notre civilisation nous est un
particulier et est un peu est de ceux qui
pour le moins négliger, tout ce n'est pas
d'une façon générale, les gens, les gens
recherche, les gens qui ont été, les gens
déterminer les directions de la vie, les gens
je ne puis ni empêcher de voir dans les
Démocraties d'Amérique.

[illegible]

d'un Rimbaud. De celui-ci, il cite, en y adhérant, le mot : « *L'art est une sottise* ». Récusation qui dut laisser pantois le souriant prêcheur retranché derrière d'autres certitudes.

Il n'entre pas dans les limites que nous fixe l'orientation de cette exposition d'insister sur la première phase des relations épistolaires Breton-Doucet, période d'information littéraire, mais dans la mesure où plus qu'à une vision compartimentée des tendances nouvelles, le jeune homme initie le collectionneur à sa problématique personnelle, elle est indissociable de l'esprit qui préside aux conseils sur les acquisitions de peintures. Sans elle, on ne peut saisir les points de rencontre et les différends entre les deux hommes. Cette conception de la littérature est à l'opposé de l'hédonisme de l'amateur à qui elle se révèle. Elle est incapable d'épouser sa représentation quasi ornementale ou documentaire de ce qui, pour elle, demeure la cristallisation du tragique de la vie. Et si la poésie – Breton le pensera toujours – est la forme accomplie, la plus haute portée d'un enjeu qui recrute de nouvelles manières de sentir, créatrices de leurs moyens et de leurs formes, en dehors des règles et des critères reçus, une même exigence morale n'en anime pas moins le regard que porte le poète sur l'œuvre des artistes. L'investissement que Breton met dans ses listes de livres aussi bien que de tableaux leur confère une solennité dont le ton fait se méprendre Suarès, lorsque Doucet le consulte sur un des « *factums* » de ses « *jeunes tigres* ». Il l'apostille dédaigneusement : « *Quelle gravité de porteurs de reliques !* » Chacun des éléments de ces bilans correspond en fait à des paroxysmes où sont profondément engagées la sensibilité de Breton, et sa propre recherche. Sous l'angle de cette mystique de la vie qui est alors celui de la vision de Breton, ce sont bien les traces tangibles du chemin sacré où s'accomplit la poésie, telle qu'elle oriente les aspirations, les énergies des premiers surréalistes. Veut-il vanter à Doucet le caractère d'un peintre, de Max Ernst, il ne peut s'empêcher de le définir comme un *poète* (lettre de septembre 1921). La peinture moderne, il l'a notifié dans sa lettre du 1^{er} février 1921, doit sa signification à d'autres visées que le plaisir des yeux. Dans cette conquête au-delà des apparences, le poète et l'artiste, peintre ou sculpteur, se rejoignent : l'œuvre pour eux est considérée comme un but non comme un moyen.

Cette démarche ne doit pas être confondue avec celle de ces artistes décorateurs qui pullulent autour de Jacques Doucet, lui fournissant qui des chenets, qui des espagnolettes, qui des rampes d'escalier ou des encadrements. Breton tient à se démarquer de cette cohorte dans l'esprit du couturier peut-être tenté de confondre les hommes à la fois dans la méconnaissance où il est de leurs motifs et dans la gracieuse obsession du décor qu'il échafaude. Bien caractéristiques de cette coexistence de deux visions étrangères l'une à l'autre, les précautions auxquelles Breton s'oblige à plus d'une reprise, pour convaincre son patron d'acquérir les œuvres qu'il aime : il s'efforce de le rassurer à propos de Duchamp, à propos de Picabia, à propos de Klee ou de Man Ray, sur la facilité de *placer* leurs créations parmi les collections du 46 de l'avenue du Bois où habite alors Doucet. Il insiste sur l'intégration naturelle de ces pièces, jugées dissonantes, lorsque l'amateur les voit séparément, par rapport à un ensemble dont, en homme d'expérience il le constatera, elles sont les maillons nécessaires. Breton procède souvent par autosuggestion, feignant de reprendre les impressions ou les jugements de son correspondant, lui prêtant ses propres opinions.

Autant Breton se montre réticent lorsqu'il doit donner son avis sur Miklos, par exemple, dispensateur occasionnel de joliesse utiles, autant il s'enthousiasme du premier achat,

pendant l'été 1923, d'un « verre » de Marcel Duchamp. Depuis longtemps il a « chauffé » dans ce but l'esprit de Jacques Doucet. Cette entrée parmi les chefs-d'œuvre du collectionneur fournit un complément indispensable à la trajectoire qu'ils résument.

Tout leur sens se dégage avec cette expression extrême d'un état d'esprit en train de se former. Sa détermination rigoureuse reste la préoccupation essentielle de Breton, même si le but peut parfois lui en demeurer mystérieux. La peinture, pourvu qu'on la dématérialise, qu'on la défasse de toutes ses acceptions esthétiques ou mercantiles, et qu'on l'aborde avec la gravité qu'elle implique, concourt par ses moyens propres – simultanément à la poésie – au dévoilement et à la manifestation de nouvelles raisons de vivre. Une même volonté unit un Picasso, un Picabia, un Duchamp, un Ernst, un Man Ray, un Chagall, un Klee.

Une telle optique va trouver son point culminant dans la lettre du 6 novembre 1923. A cette date, Breton a déjà présenté au mécène la plupart de ses amis peintres ou signalé l'intérêt d'œuvres qui lui importent : Man Ray dès juillet 1922, Picabia en septembre, Ernst en octobre. Au mois d'août, il a fait un panégyrique exceptionnel de Duchamp qui par sa distance du public, par son refus d'engagements aussi brillants que compromettants, par son génie de sourcier de la modernité, incarne pour Breton cet esprit qu'il voudrait insuffler à la collection Doucet plutôt que de faire voir en celle-ci un échantillonnage de tous les talents d'une époque. Il s'est entremis en mai 1922 auprès de Robert Delaunay pour qu'il cède à Doucet *La Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau. L'acquéreur doit s'engager à la léguer au Louvre, ce qui sera fait. Breton a beaucoup poussé à l'achat d'un Klee, en février 1923. Au même moment, il recommande avec insistance la visite de l'exposition Soutine à La Licorne. A plusieurs reprises, notamment lors des ventes Kahnweiler, il s'efforce d'inculquer à Doucet son admiration pour Derain. Son correspondant en possède plusieurs œuvres. Il s'en contente. Or Breton voudrait le faire accéder à une meilleure représentation de l'artiste, à ses grandes compositions, à des figures comme *Le Chevalier X...*, tableaux d'ailleurs introuvables sur le marché. Cette difficulté ne serait pas faite pour effrayer Doucet. Breton oppose en quelque sorte la curiosité toujours en alerte, l'appétit de formes, d'inventions, de découvertes, les ressources brillamment renouvelées de l'artiste à la manière du Braque de ces années-là. Il la prend alors pour une facilité, comme un confort, et sans doute est-ce une des rares fois, pour ne pas dire la seule où, à notre sens, il se trompe. Quant à Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* symbolisent tout ce qu'attend Breton d'une peinture. Elles donnent à notre perception du monde une nouvelle dimension. Ainsi, lorsque le 6 novembre 1923, Breton, à la demande de Jacques Doucet, lui indique quels compléments appelle sa collection, au centre de son message place-t-il ce tableau, avec ce commentaire que nous avons publié naguère : « *Je crois bien qu'on n'en a jamais fini avec Picasso et pourtant il me semble aussi que c'est aujourd'hui la pierre de touche pour une collection. C'est de ce qu'il y entre de Picasso que dépend le caractère qu'elle prendra par la suite, passionnante ou non, riche ou pauvre. Le choix est extrêmement ardu, je sais que là seulement je me trouverais embarrassé. Une seule certitude : Les Demoiselles d'Avignon parce qu'on y entre de plain-pied dans le laboratoire de Picasso et parce que c'est le nœud du drame, le centre de tous les conflits qu'a fait naître Picasso et qui s'éterniseront, je crois bien. C'est là une œuvre qui dépasse pour moi singulièrement la peinture, c'est le théâtre de tout ce*

qui se passe depuis cinquante ans, c'est le mur devant lequel sont passés Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire et tous ceux que nous aimons encore. Que ceci disparaisse, il emportera la plus grande partie de notre secret.»

Dès décembre 1921, Breton avait commencé à préparer la convoitise de Doucet : il avait à combattre l'influence de Roché. Ce dernier proposait de petits formats du peintre. Peut-être en avait-il à négocier ? En tout cas il flattait les hésitations du collectionneur, ses penchants pour une égale répartition de ses choix, pour un équilibre de la charge de ses cimaises. Sans ambiguïté, Breton désignait alors *Les Demoiselles d'Avignon* comme la pièce maîtresse qu'il fallait saisir à tout prix. Et pour convaincre Doucet, sachant bien que ses propres raisons ne seraient pas celles de son interlocuteur, il faisait appel à sa prédilection pour le caractère historique des pièces : *Les Demoiselles d'Avignon* étaient à l'origine du cubisme, mais surtout il voyait en elles comme une concordance, dans le domaine de la peinture, avec l'esprit qui, au même moment, prédisait à la constitution de la Bibliothèque littéraire.

Ces injonctions, habilement insinuantes, souvent répétées dans la conversation, si l'on se rapporte aux souvenirs d'un témoin, Roland Saucier, trouvèrent non seulement leur formulation dans la lettre du 6 novembre 1923, mais leur réalisation en décembre 1924, après des péripéties sur lesquelles nous ne reviendrons pas pour les avoir déjà décrites dans la biographie de Doucet et après l'admirable catalogue d'Hélène Seckel. Ce qui, en revanche, ne saurait trop être répété, comme éclairant les exigences de Breton devant la peinture et la cristallisation qu'elles trouvèrent dans ce chef-d'œuvre, c'est l'espèce de justification que Doucet, lors de la livraison du tableau, arracha à son conseiller : « *Voilà, écrivait celui-ci le 12 décembre 1924, le tableau qu'on promènerait comme autrefois la Vierge de Cimabue, à travers les rues de notre capitale, si le scepticisme ne l'emportait sur les grandes vertus particulières par lesquelles notre temps accepte d'être, malgré tout. Il me paraît impossible d'en parler autrement que d'une façon mystique. La question de la beauté ne se pose que bien après, et encore ne sied-il de la soulever qu'avec prudence. Les Demoiselles d'Avignon défient l'analyse et les lois de leur vaste composition ne sont aucunement formulables. Pour moi c'est un symbole pur, comme le taureau chaldéen, une projection intense de cet idéal moderne que nous n'arrivons à saisir que par bribes. Mystiquement parlant, toujours, avec lui adieu tous les tableaux passés ! Le phénomène d'inspiration, autour duquel se soutient depuis si longtemps la plus âpre des luttes, se produit ici d'une façon si flagrante qu'il ne s'agit que de se prononcer pour elle ou contre elle. Vous savez, Monsieur, que personnellement, c'est la seule question qui m'importe. Je sais que la pensée de ce tableau est de celles qui m'ont le plus soutenu dans mon attitude, dans mes croyances, dans mon espoir.* »

Breton avait fixé dans sa récapitulation de 1923 les phares d'un cheminement révolutionnaire. Il souhaitait identifier avec lui la progression de la collection Doucet. Nous avons reproduit naguère, toujours dans la biographie du mécène, ce tracé depuis l'impressionnisme, depuis Seurat, jusqu'à Max Ernst et Chagall, en passant par Matisse. Son *Bocal de poissons rouges*, Breton, avec sa prescience habituelle, le considérait comme « *une des trois ou quatre plus grandes œuvres modernes* ». « *Je suis persuadé, ajoutait-il, que nulle part Matisse n'a tant mis de lui que dans ce tableau et que tout ce que nous verrons de lui, d'ancien ou de récent, sera pour nous le faire regretter. C'est vraiment quelque chose d'irremplaçable.* » Breton évoquait aussi De Chirico. Il le fit rencontrer à Doucet en 1924. Deux

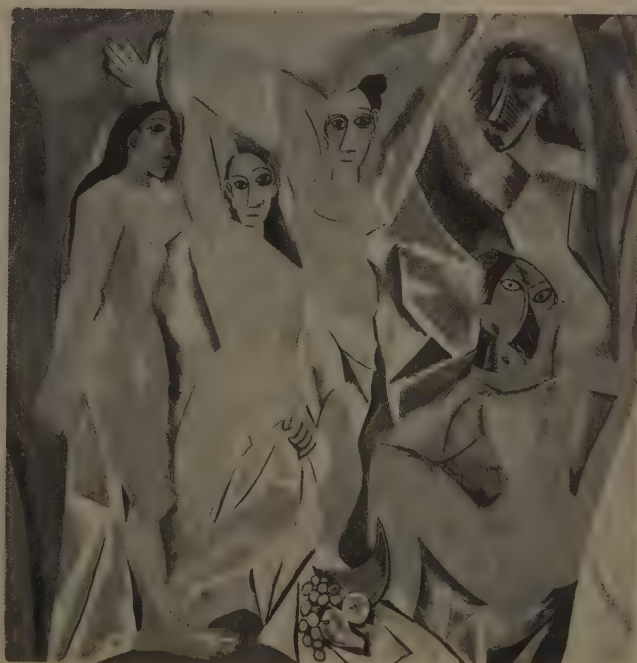
œuvres du peintre sont identifiables sur les photographies de l'ultime résidence du couturier, le « studio » de la rue Saint-James à Neuilly. Masson fut la dernière découverte que Breton célébra dans ses lettres au vieux monsieur, lors de la première exposition de février-mars 1924 à la galerie Simon.

Jacques Doucet eut l'immense mérite non seulement de souscrire aux avis de son collaborateur, mais d'en exécuter les prescriptions avec une énergie, une célérité remarquables. Il usa de son prestige, il mit en pratique sa connaissance du marché parisien. Moins de quatre mois après avoir reçu les indications de Breton, il s'était rendu maître des œuvres principales qu'elles énuméraient.

Doucet commentait simultanément ses acquisitions à Suarès. Il nous gênerait de citer certaines de ses lettres, celle du 9 mars 1924 par exemple. La maladresse d'expression de l'auteur nuit forcément à ses intentions, elle trahit l'incontestable générosité, la hardiesse de cet esprit. Cependant, à partir de ce texte, comment douter du malentendu qui sépare la passion de Breton et le bon goût de son commanditaire ? D'une donnée que le premier crut recevable, nous voyons que la manière d'être du second fit une situation peu à peu insupportable, sans qu'on puisse d'ailleurs lui reprocher les causes ni les conséquences de cette inévitable prise de conscience. La fièvre de Breton pour rassembler un témoignage unique sur l'essence de son époque était incompatible avec l'intention spéculative, quoique désintéressée, de Doucet pour devancer, grâce au caractère « *scandaleux* » (c'est le terme qu'il emploie) de ses achats, l'engouement futur des marchands.

Rien de commun, il faut le reconnaître, entre l'universalité du poète, à l'affût d'une projection éternelle des esprits fondue, quels qu'ils soient, dans une création fraternelle, et le particularisme possessif, patriotique du collectionneur (« *Ils ne les auront pas en Amérique* » écrivait-il à propos des

Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 243,9 × 233,7 cm. MOMA, New York.



Demoiselles et du *Bocal*, sans prévoir la suite que donnerait à son intention l'impéritie des officiels français).

Les *Demoiselles d'Avignon*, en raison des échelonnements du paiement, ne furent livrées à Doucet qu'en décembre 1924. Breton l'en félicite par ces phrases à double entente où se dessine parfaitement l'antinomie qui allait l'éloigner de son correspondant : « *Et quel signe des temps que ce soit un homme comme vous qui accueille une œuvre pareille ! Voici donc résolu pour l'avenir le conflit de la révolte intellectuelle et du goût le plus éprouvé, l'audace absolue qui se perd dans l'éternité et la sagesse qui fit qu'elle ne vous effraya pas.* »

Cette antithèse, si fortement balancée, est adressée par Breton à Doucet en cette fin d'année 1924 où il lui présente De Chirico, où il retourne avec lui chez Picasso. Or, d'après la plupart des historiens de cette période, à cette date la rupture entre les deux hommes serait consommée. La tradition continue à l'associer à la publication d'*Un Cadavre* en octobre. Le double témoignage d'Aragon et de Breton, principaux intéressés, accrédite cette version. Pourtant la poursuite de relations cordiales avec leur mécène, jusqu'en 1926, infirme cette interprétation des faits. Rien dans les archives des uns et des autres, connues jusqu'à ce jour, ne fait allusion à un froissement d'une telle origine. L'indifférence qu'éprouve Doucet à l'égard d'Anatole France, comme en témoigne sa correspondance avec Suarès, rendrait surprenante une réaction punitive à la suite du pamphlet. Elle ne ressemblerait pas à la tolérance dont ne s'est pas départi le couturier lors du *Procès Barrès* combien plus provocant pour sa mentalité. Il serait intéressant de vérifier à quelle date, comment s'est formé le mythe de la brouille et lequel des deux témoins en fut le premier responsable. La légende recouvre en tout cas, pour Breton, une réalité autrement poignante et humaine.

Les entretiens quasi journalistiques du vieillard et du « *jeune tigre* » avaient fini par créer entre eux une espèce d'intimité, voire de confiance, malgré les incompatibilités. Cette illusion, car c'en était une, se maintint grâce à l'effort d'attention de l'ainé, grâce aux gages d'intérêt que matériellement il ne cessait de fournir aux surréalistes. « *On lui doit beaucoup*, me disait Simone Breton. *Doucet a fait preuve d'un courage intellectuel et d'un discernement que son âge rendait presque héroïques.* » En regard, les ménagements offerts par Breton aux manies, à la susceptibilité de son interlocuteur, les explications dont il le régala, et surtout la séduction de sa personne, le rayonnement des mondes qu'elle découvrait au « *magicien* » déclinant, n'ont pas peu contribué à cette « *série de malentendus acceptables* » évoquée par le débutant pour définir (lettre du 1^{er} février 1921) ses relations avec son nouveau patron.

Une première lézarde fracture ce palais des mirages. En mars 1924 le départ de Paul Éluard, le message qu'il laisse à Breton sur *Mourir de ne pas mourir*, bouleversent le destinataire. Il ressent douloureusement la signification de cette fuite, par rapport même à la ligne morale qu'il tente alors de définir. Doucet remarque son désarroi. Breton, trompé par cette sollicitude, croit pouvoir s'ouvrir de son secret à ce spectateur blasé. Celui-ci, avec la neutralité d'une contemplation revenue de tout, n'y verra que matière à potins. Breton l'apprend. Il écrit aussitôt, le 9 avril, une lettre admirable de mesure, de dignité, de fermeté. Elle est juste, elle blesse.

A cette première meurtrissure s'ajoute bientôt une estocade. La peinture en est cause, ce qui montre à quel point elle est consubstantielle à la pensée du poète. La polémique mondaine autour du décor de Picasso pour *Mercury* conduit Breton, dans sa lettre du 18 juin, à prendre une position vigoureusement opposée à celle qu'adopte Doucet. La lassitude

du vieil homme devant cette attaque s'exhale dans une confiance à Picabia : « *Mercure de Picasso, je n'ose avoir une opinion. Est-ce une chute ? Est-ce un triomphe ? Peut-être une question d'âge ? Les yeux se fatiguent à admirer. Je me récusé.* »

Sur ce fond de découragement intervinrent ces « *menus événements* », « *ces méchants hasards* » qui dénouent brusquement les conflits latents. Doucet avait vendu sa maison de couture, son train de vie changeait. De bonnes âmes, jalouses de l'influence de Breton, intéressées à s'y substituer, rapportèrent à Doucet, en des termes indiscutables, les moqueries et les imitations dont ses collaborateurs se divertissaient sur son dos. Il n'avait plus l'énergie de jadis à dominer des contradictions de cet ordre. Il signifia, dans le courant de novembre, à Breton sa décision de ne plus l'employer en 1925. Il la notifia non sans amertume. Deux lettres, le 27 novembre et le 28 décembre, alors que leur auteur était encore au service du mécène, répondirent à ces reproches. Elles dressaient avec une parfaite objectivité le bilan d'une collaboration au demeurant positive. C'était rendre hommage à l'action persévérante de Doucet. Ainsi s'acheva dans la noblesse ce que la mémoire défigura plus tard.

François Chapon



Gustave Moreau
Dalila
Musée du Louvre, département des Arts
Graphiques, Paris

Gustave Moreau
Centaure et nymphe
Collection particulière

Gustave Moreau
Esquisse pour *Jupiter et Sémélé*, 1889
Collection particulière





Henri Rousseau dit le Douanier Rousseau
Nature morte aux cerises (les myosotis),
v. 1907
Collection particulière

Henri Rousseau dit le Douanier Rousseau
L'Enfant à la poupée, v. 1904-1906
Musée de l'Orangerie
Collection Walter Guillaume, Paris





André Derain
Portrait d'Itririno, 1914
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Figure masculine à côtes saillantes
dite «*Moai Kavakava*» (Ile de Pâques)
Musée de l'Homme, Laboratoire
d'ethnologie, Paris

Homme-lézard Moko
(Ile de Pâques)
Collection particulière







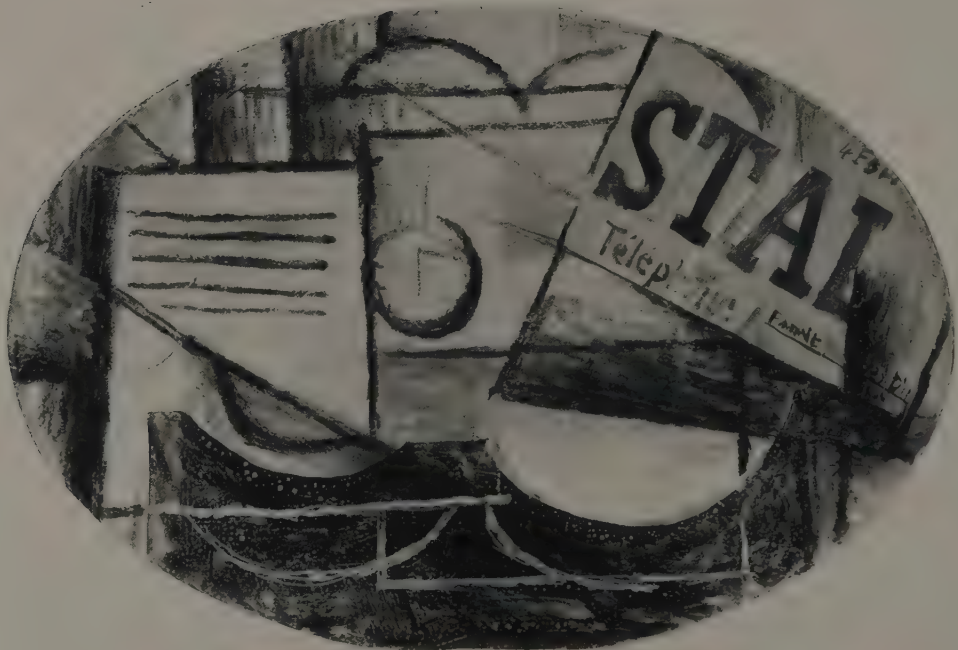
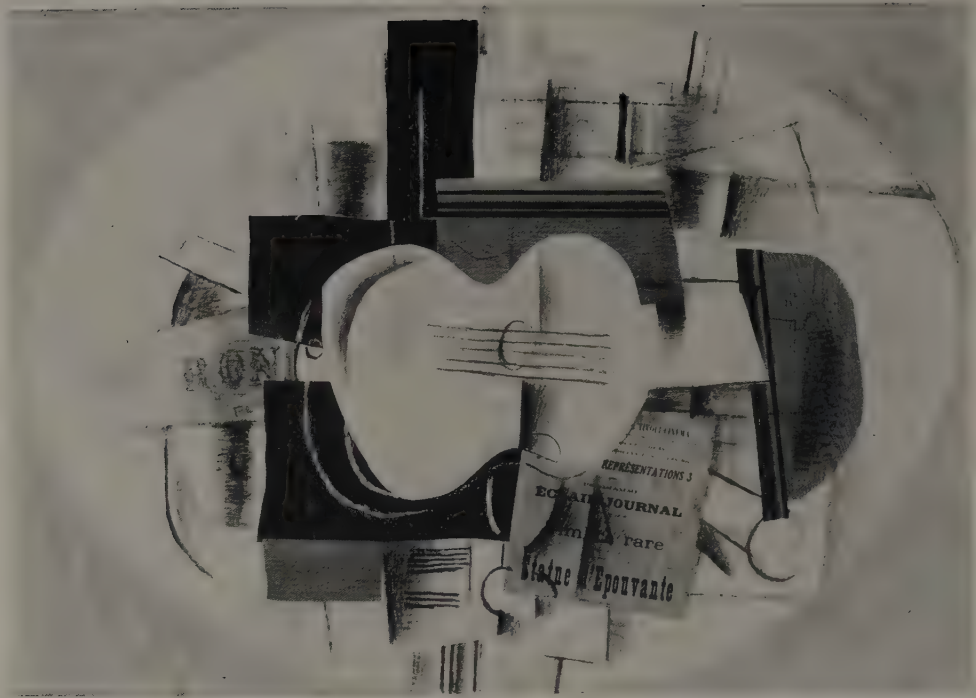
Georges Braque
Soda, 1912
The Museum of Modern Art, New York
Acquired through the Lillie P. Bliss
Bequest, 1945

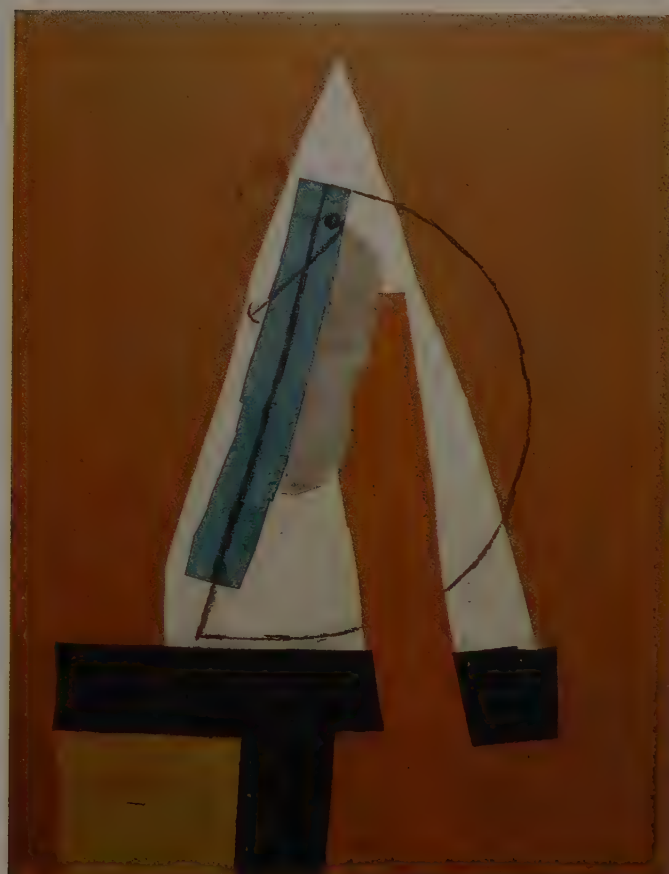
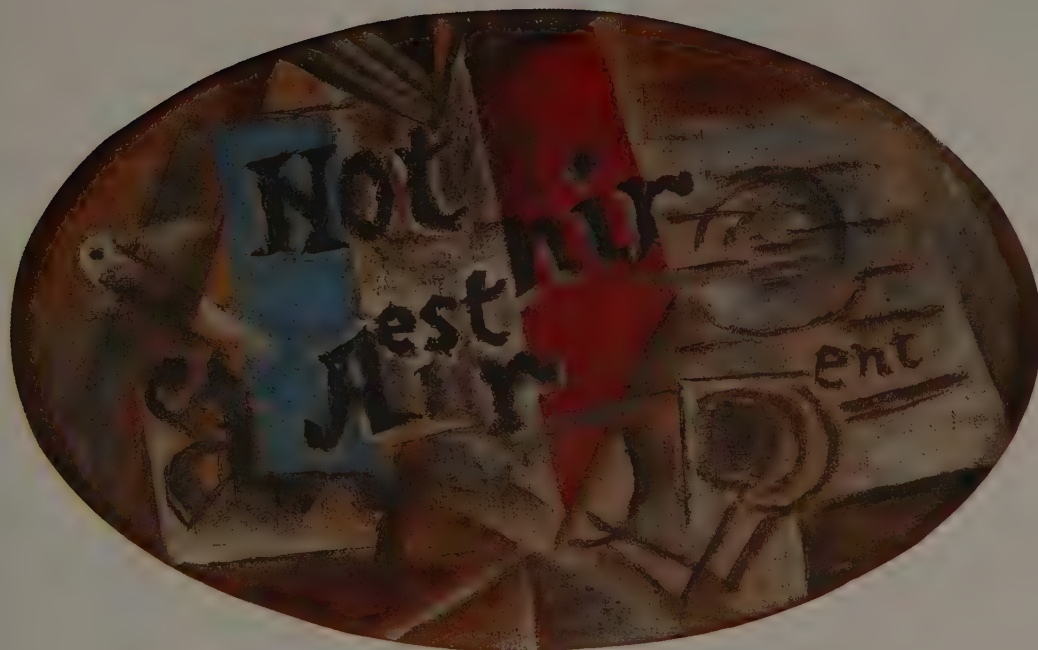
Pablo Picasso
Le Pigeon (l'oiseau blessé), 1912
Collection particulière



Georges Braque
Guitare et programme:
«Statue d'épouvante», 1913
Musée Picasso, Paris

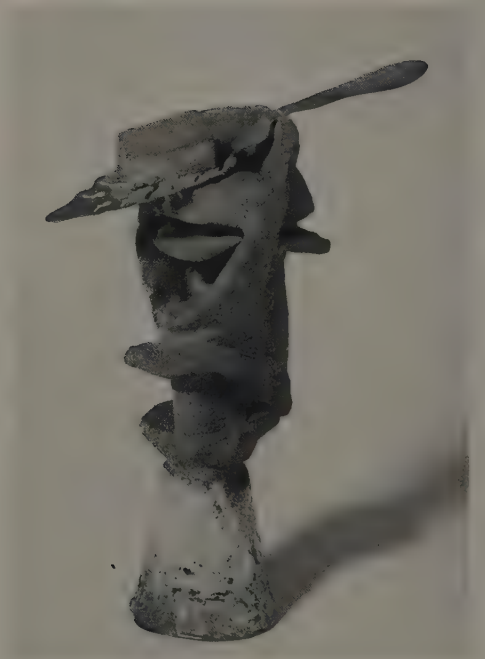
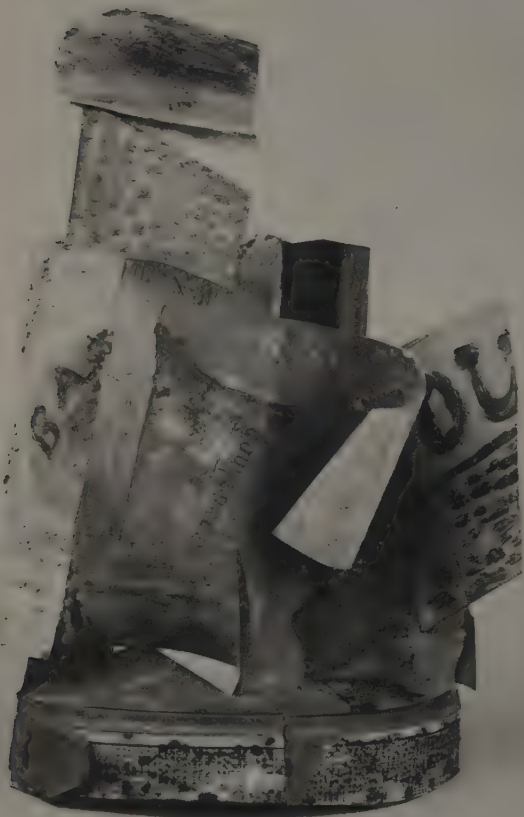
Georges Braque
Guitare, 1912
Musée de peinture et de sculpture,
Grenoble

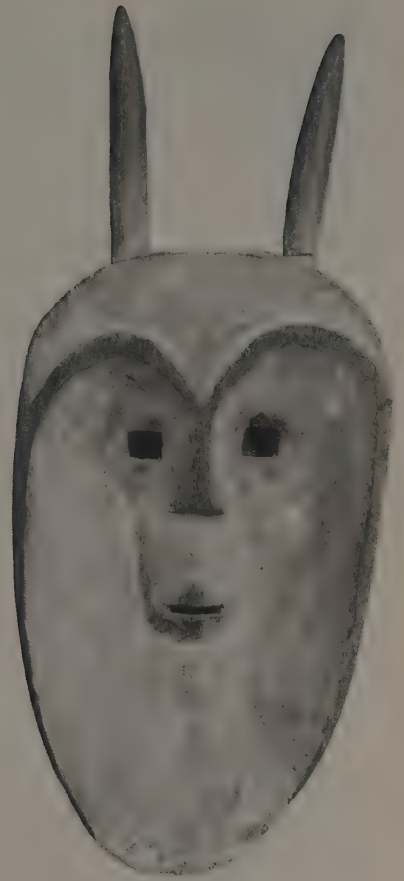
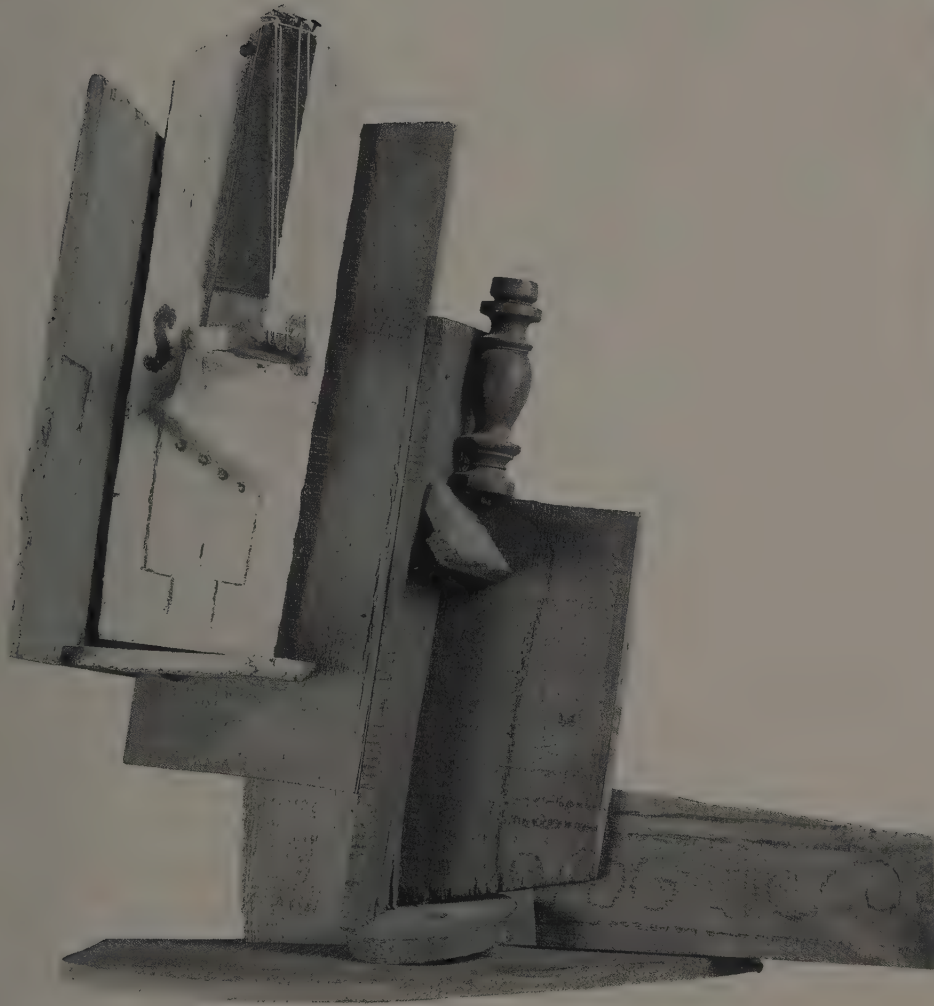




Pablo Picasso
Bouteille de Bass, verre et journal, 1914
Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
Le Verre d'absinthe, 1914
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Donation Louise et Michel Leiris, 1984

















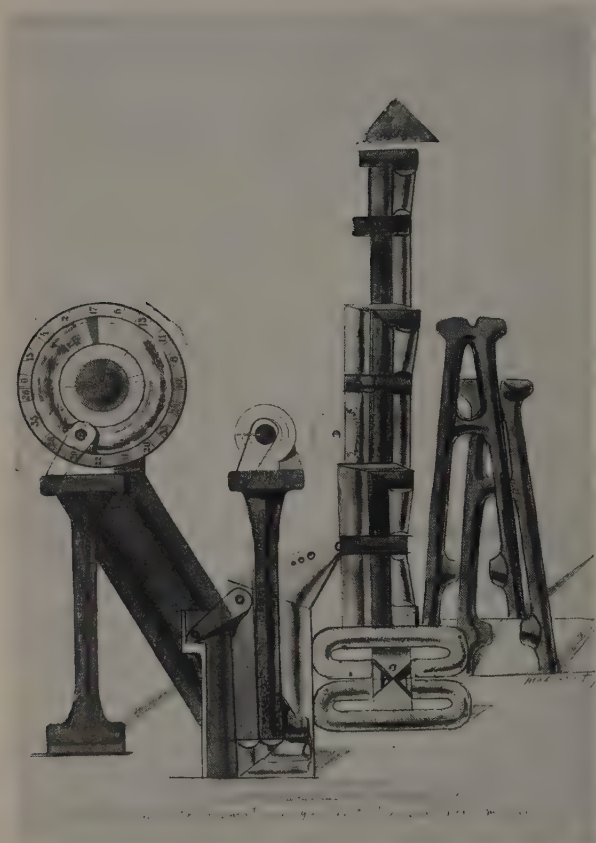




Max Ernst
La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure, 1919-1920
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris
 Donation Louise et Michel Leiris, 1984

Max Ernst
Projet pour une affiche d'exposition, 1921
 Galleria Civica d'arte moderna, Turin

Max Ernst
Paysage aux feuilles, v. 1920
 Collection François Petit, Paris



le chien qui chie le chien bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par



une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair / max ernst



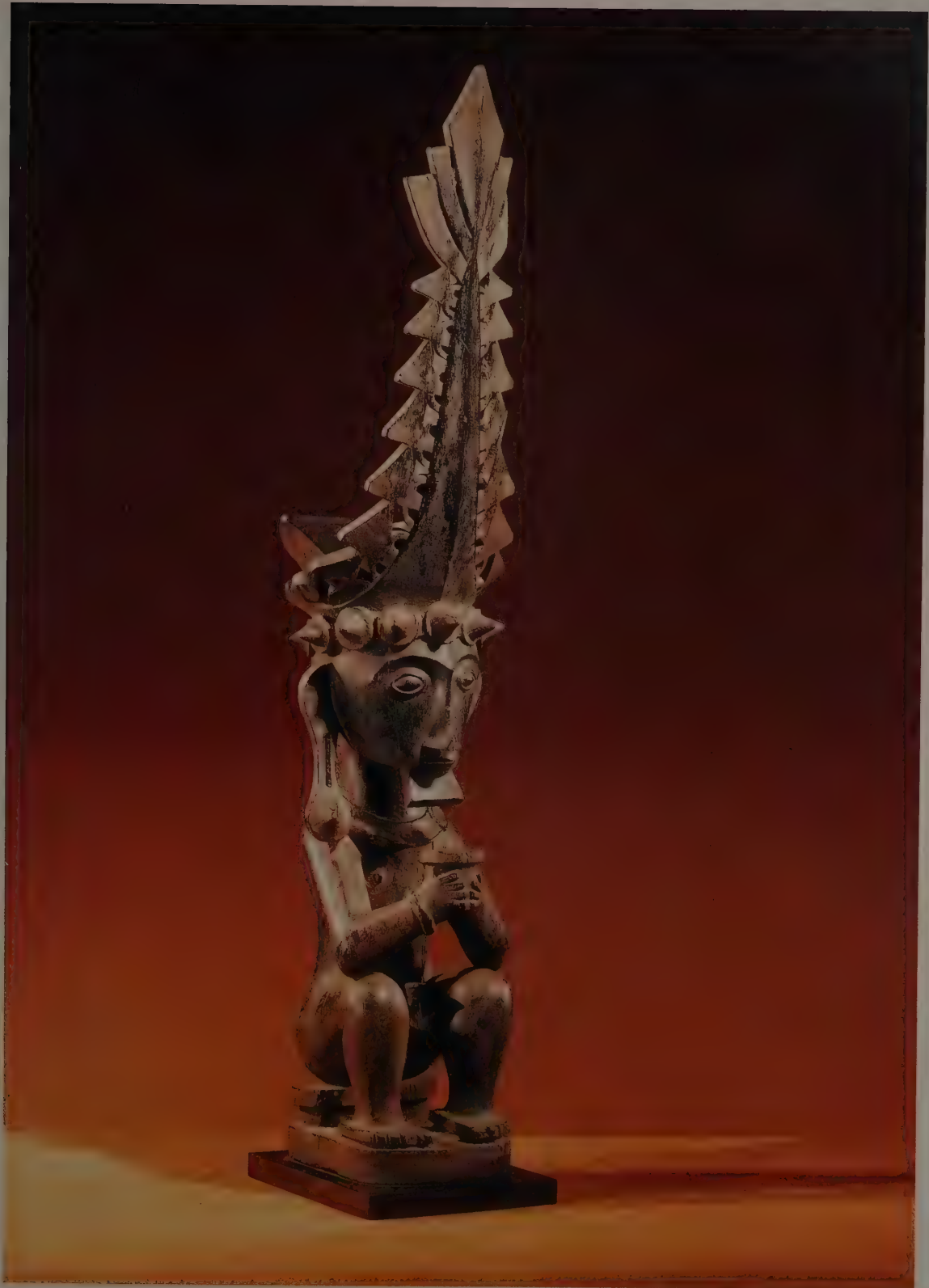
LE MASSACRE DES INNOCENTS

MAX ERNST







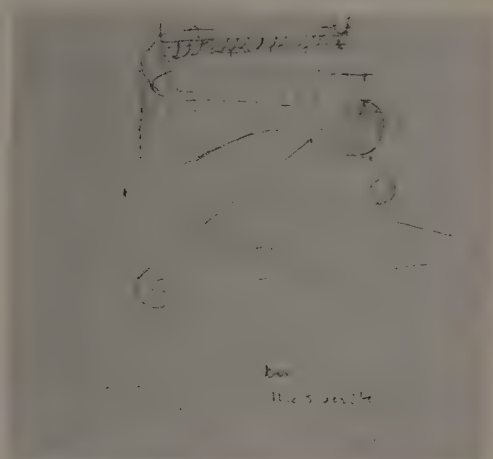


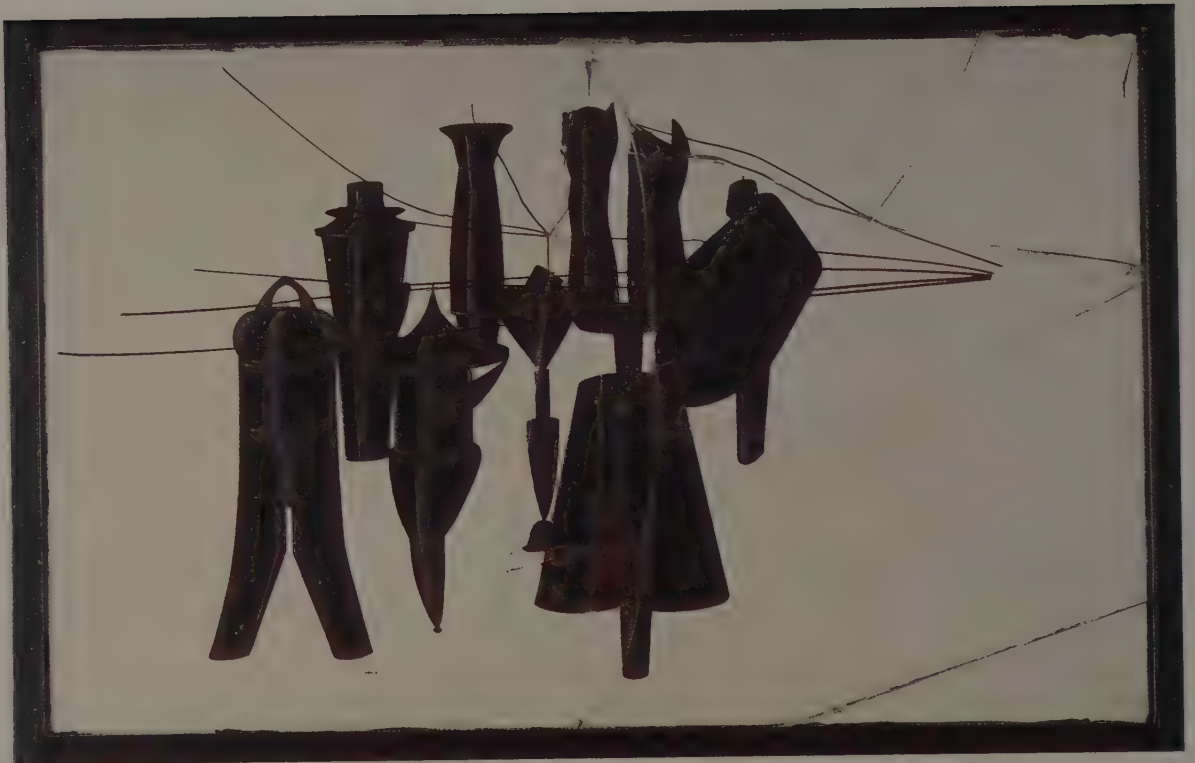


Francis Picabia
Danseuse étoile sur un Transatlantique, 1913
 Collection particulière

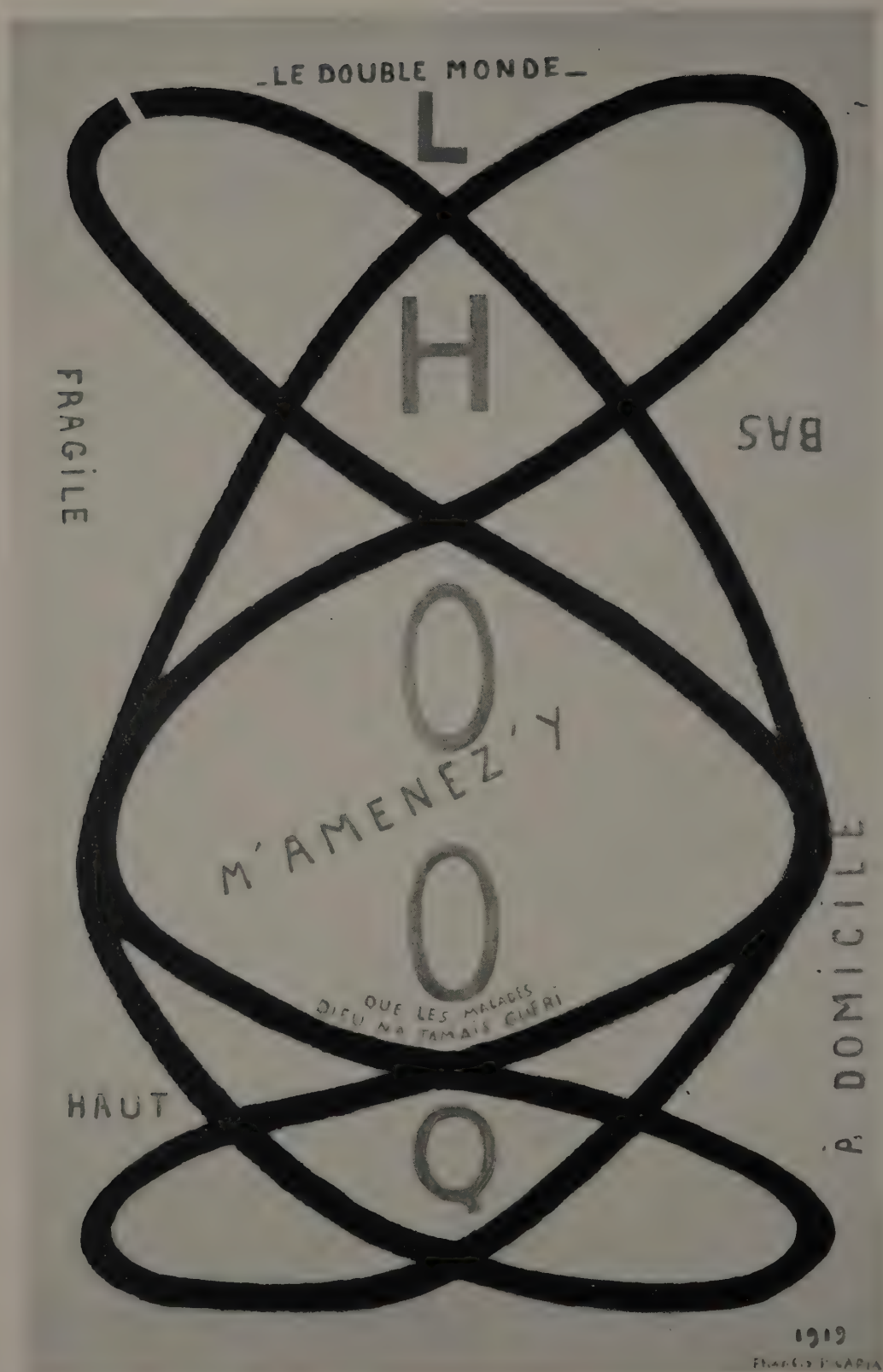
Marcel Duchamp
Médiocrité, 1911
 Collection particulière

Marcel Duchamp
Porte-bouteilles, (séchoir à bouteilles ou hérisson), 1914-1964
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris

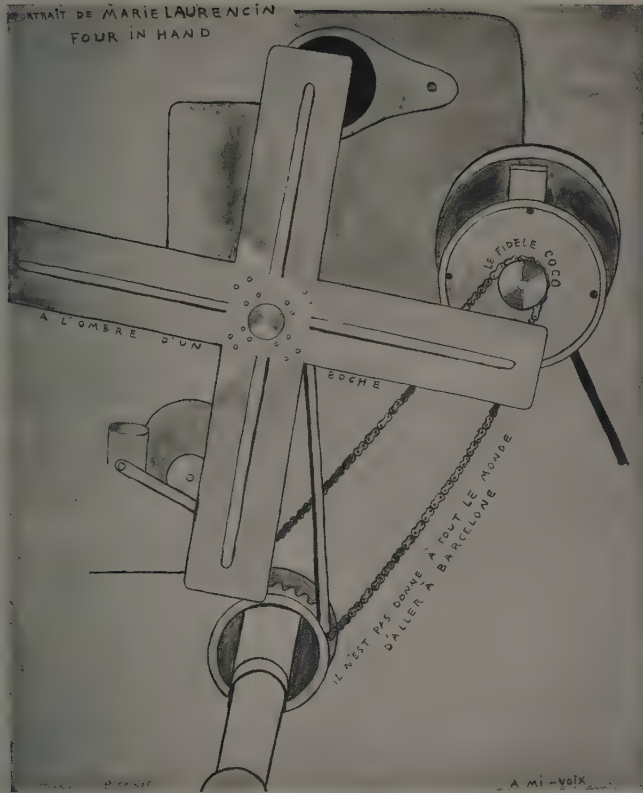




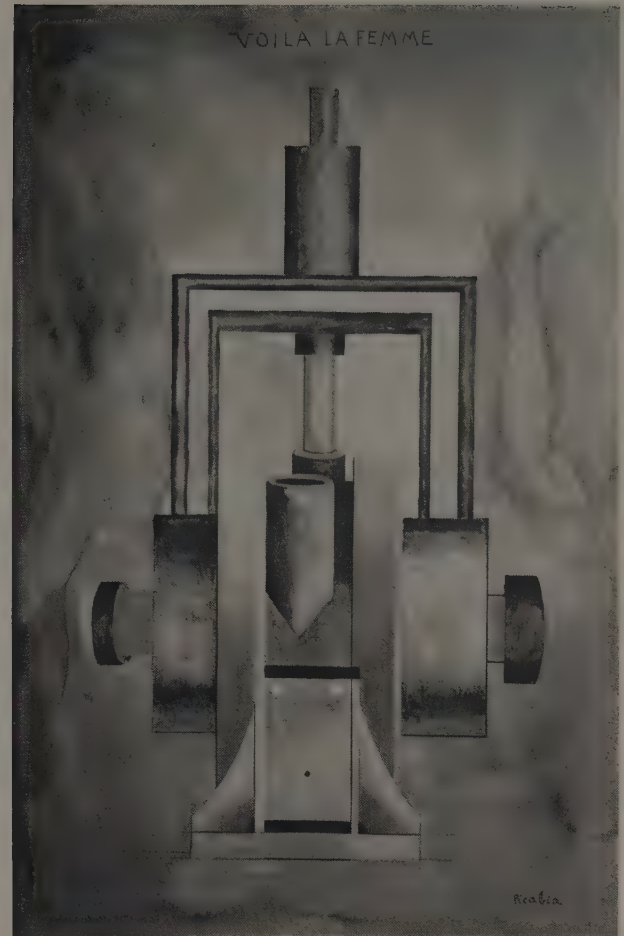




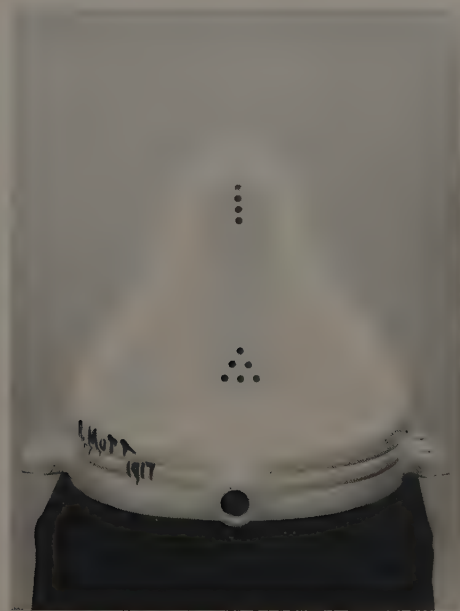
Francis Picabia
Portrait de Marie Laurencin
(Four in Hand), v. 1917
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



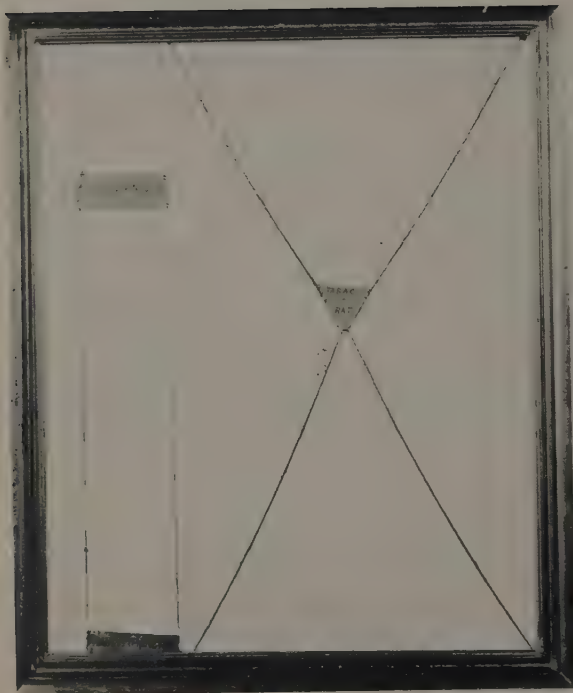
Francis Picabia
Voilà la femme, 1915
 Collection J.J. Lebel, Paris



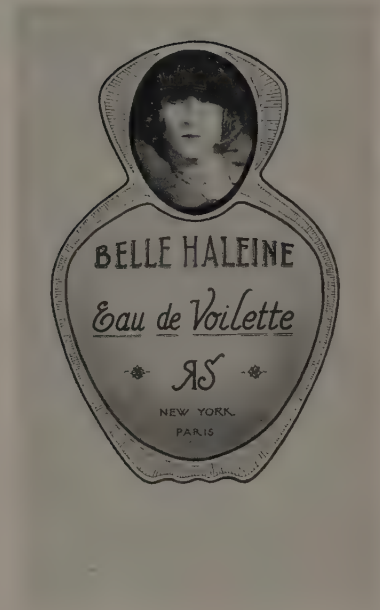
Marcel Duchamp
Fountain, 1917-1964
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



Francis Picabia
Tabac-rat ou Danse de St-Guy, 1919-1949
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



Marcel Duchamp
Belle Haleine, Eau de voilette, 1921
 Collection particulière, Suisse



Marcel Duchamp
Why not sneeze Rose Selavy?, 1921-1964
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



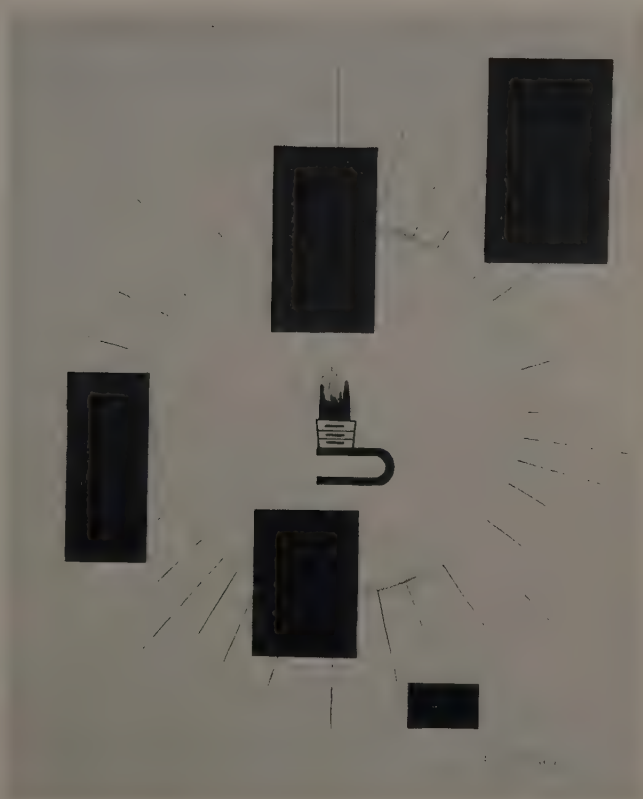




Francis Picabia
Conversation I, v. 1922
 The Trustees of the Tate Gallery,
 Londres

Francis Picabia
Tickets, v. 1920-1922
 Collection Arturo Schwarz, Milan

Francis Picabia
Magneto-anglaise, 1921-1922
 Collection particulière



Man Ray
Le Violon d'Ingres, 1924
 Collection particulière

Man Ray
Fisherman's Idol (l'idole du pêcheur), 1926
 Collection Lucien Treillard, Paris

Man Ray
Pièces de résistance, 1925
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris

Man Ray
Course d'autos, 1925
 Collection Timothy Baum, New York

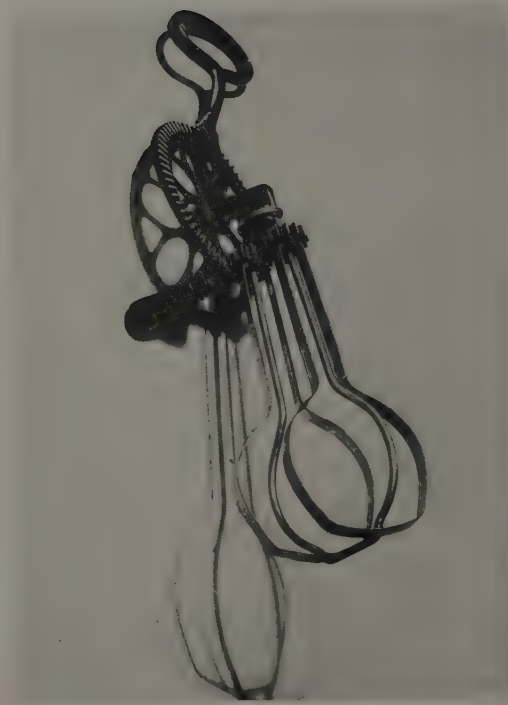
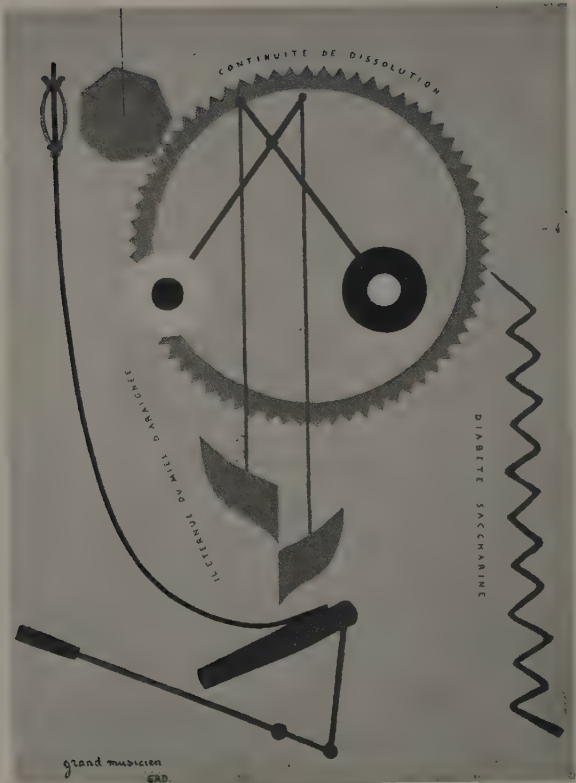




Georges Ribemont-Dessaignes
Grand Musicien, v. 1920
Collection particulière

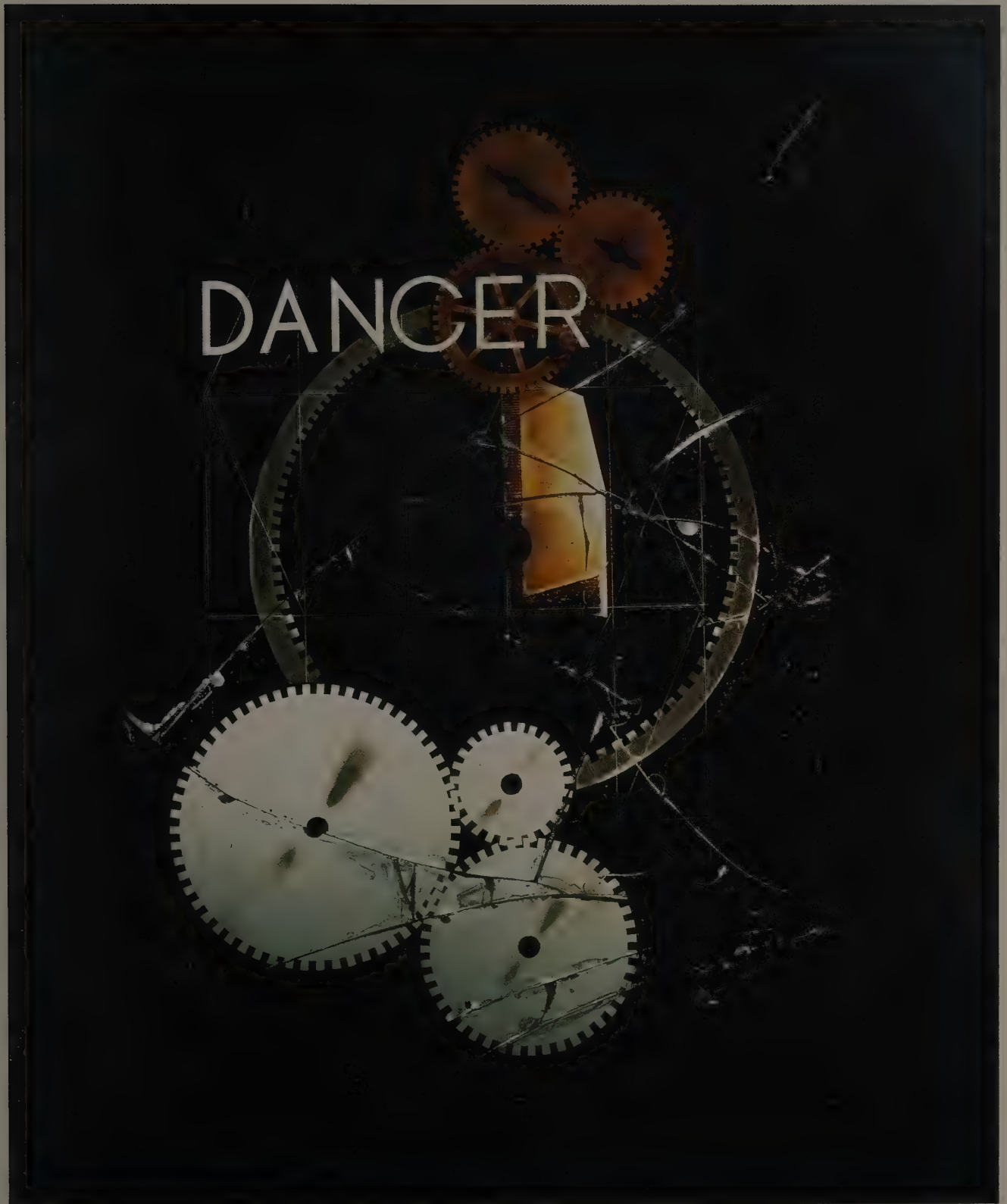
Man Ray
Integration of Shadows, 1919
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

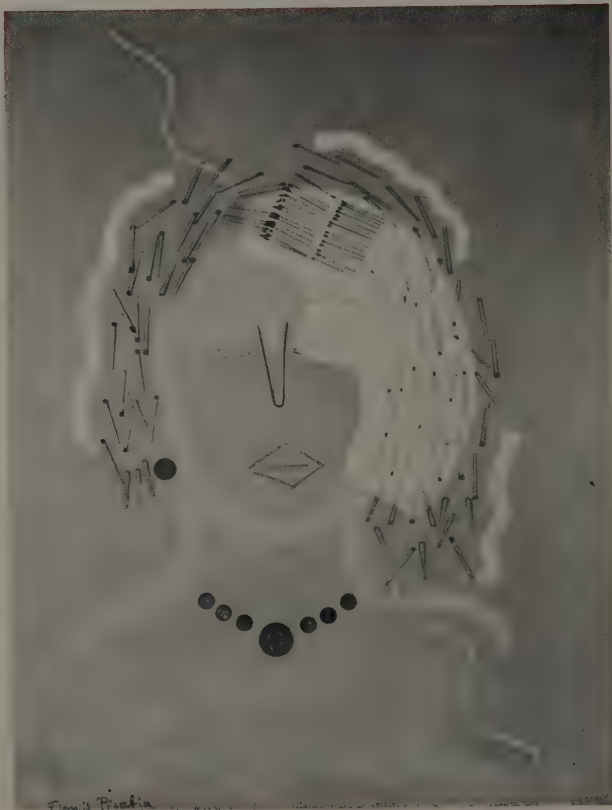
Man Ray
La Femme, 1920
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris



















1924 1939



1924

Hiver 1923 - 1924

Premiers dessins «automatiques» de Masson avant sa rencontre avec Breton.

5 janvier

Breton demande à Kahnweiler des tirages noir et blanc d'œuvres de Picasso, Derain, Braque.

Il rencontre Georges Limbour, qui l'introduira dans le cercle de la rue Blomet.

5 février

Publication des *Pas perdus*, à la N.R.F., réunissant 24 textes écrits entre 1918 et 1923, livre d'un «bilan et tremplin pour un nouveau départ» (Marguerite Bonnet). A noter que les noms de Léger et de Gris, cités dans l'article «Guillaume Apollinaire» paru en 1918 dans *L'Eventail*, sont ici remplacés par ceux de Picabia, Duchamp et Chagall.

7 février

Intérêt marqué pour l'œuvre de Seurat, qu'il considère comme aussi révolutionnaire que celle de Picasso. Dans une lettre à Doucet, auquel il réussira à faire acheter l'esquisse du *Cirque*:*«Je suis en ce moment tout à Seurat et je ne parle guère d'autre chose: Seurat et Picasso, voilà tout de même à notre époque les grands prospecteurs; quelle logique dans l'audace de part et d'autre, grâce à eux, à la révolution que respectivement ils ont opérée dans la couleur et dans la forme, que ne peut-on attendre en peinture du prochain coup de génie.»*

(B.L.J.D., B-IV-6, 7210-42)

25 février - 8 mars

L'exposition Masson, galerie Simon, est visitée par Breton sur les conseils de Robert Desnos; il y achète *Les Quatre Eléments*, qui est probablement l'œuvre mentionnée dans sa lettre à Simone, du 17 mars: «J'ai acheté un petit tableau d'un peintre que tu ne connais pas et un nouveau fétiche. Mais je ne le décris pas, voulant te laisser la surprise. J'ai acheté aussi une merveilleuse paire de lunettes à verres ombrés.»Il y conduit Doucet qui achète trois toiles (*Les Masques*, *Valet de trèfle*, *Verre et grenade*). Breton ne connaît pas encore personnellement Masson.

Mars

Retour à «la pluie» de l'écriture automatique, consignée dans de petits cahiers d'écolier à couverture illustrée et dont les textes seront rassemblés dans *Poisson soluble*. Les séances de sommeil avec Desnos reprennent parallèlement,

comme Breton en fait état dans une lettre du 18 mars à Simone:

«Desnos s'est découvert une nouvelle faculté merveilleuse qui consiste à pouvoir raconter des histoires dans l'obscurité sans être endormi, histoires splendides, fort compliquées et longues, que ne compromet ni contradiction ni hésitation. C'est plus inquiétant que jamais, son état moral est d'ailleurs troublant: il prédit sa mort dans les trois mois.»

20 mars

Kahnweiler offre à Breton un dessin de Masson en remerciement de la «si active et si chaleureuse défense du peintre que nous aimons tous les deux». (Archives Leiris)

24 mars

Départ soudain et secret de Paul Eluard, qui affecte profondément Breton. De ce voyage lointain - les Antilles, Panama, l'Océanie, l'Indochine, Ceylan - il reviendra avec nombre d'objets primitifs. A son retour, le 3 octobre, le «triumvirat» surréaliste se reconstituera: Aragon, Eluard, Breton.

Avril

Un nouveau «jeu» est inauguré rue Fontaine: des poèmes fabriqués avec des phrases découpées dans les journaux (lettre de Denise à Simone, 18 avril), tels certains de *Poisson soluble*.

Début mai

Breton effectue avec Aragon, Morise et Vitrac un voyage à pied, «au hasard» à partir de Blois jusqu'à Romorantin, qui veut être l'expérience d'une errance dans un espace réel. Au retour, il commence à travailler à une «Préface» théorique pour ses textes automatiques de *Poisson soluble*, qui deviendra le *Manifeste du surréalisme*. Avec Aragon et Soupault, il rédige une lettre «Solidarité» en hommage à Pierre Reverdy, «actuellement le plus grand poète vivant» (*Le Journal littéraire*, n° 6, 31 mai).

15 juin

Assiste à la représentation du ballet «Mercure»: les décors de Picasso l'enthousiasment, alors qu'il conteste la musique de Satie. Le 17 juin il écrit à Simone: «Jamais rien de si beau, de si absolument génial que ces décors. Aragon et moi nous nous sommes faits expulser avant-hier, ayant crié trop fort pour Picasso et contre Satie. Je vais sans doute retourner ce soir avec Desnos et Vitrac et tâcher d'être plus sage.»

Le 18, à Jacques Doucet:

«J'étais peiné de vous entendre porter sur la dernière œuvre de Picasso ce jugement sévère (...). En ce qui me concerne, je tiens la collaboration de Picasso à «Mercure» pour l'événement

Au Bureau de recherches surréalistes, rue de Grenelle, décembre 1924: Morise, Vitrac, Simone Breton, Boiffard, Eluard, Breton, Naville, De Chirico, Soupault, Baron, Desnos. Photo Man Ray.

La Centrale surréaliste, décembre 1924: Baron, Queneau, Naville, Breton, Boiffard, De Chirico, Vitrac, Eluard, Soupault, Desnos, Aragon, Simone Breton, Morise, Mick Soupault. Photo Man Ray.

*artistique le plus important de ces dernières années, et pour un acte de génie qui n'est surprenant de sa part que parce qu'il vient après tant d'autres et qu'il est plus merveilleusement affranchi que jamais de toutes les contraintes de la réputation et du goût. J'en parle comme des Demoiselles d'Avignon, exactement. «Mercure» en 1924 est aussi étonnant, aussi admirable dans le temps que la grande toile de 1906.»* (B.L.J.D., B-IV-6, 7210-47)Le même jour, il signe avec tout le groupe surréaliste un «Hommage à Pablo Picasso» qui paraît dans *Le Journal littéraire* du 21 juin. Dissensions avec Picabia, qui prend la défense de Satie.

22 juin

Parution dans l'*Almanach des lettres françaises et étrangères* de l'annonce de la fin de parution de *Littérature* (n° 13), avec cette note:

Y seront déposés tous les textes, documents, illustrations pouvant être introduits dans *La Révolution surréaliste*. Un cahier de la permanence sera tenu par deux membres du groupe chaque jour, par roulement. C'est ainsi que le 12, Simone

Juillet
 Corrige à Lorient les épreuves du futur
Manifeste du surréalisme, conçu encore
 comme une « Introduction » à *Poisson*
somble.
 Décide de créer une nouvelle revue, *La*
Révolution surréaliste.
 C'est à cette date qu'il aurait commencé
 alors, selon le témoignage de Pierre
 Naville, à s'initier à la dialectique
 hégélienne, à travers l'ouvrage de

Man Ray, *André Breton*.
Coll. Lucien Treillard.A la Foire de Montmartre : De Chirico, Ernst,
Gala Eluard, Péret. Coll. part.

Breton, faisant un premier inventaire, note la présence sur les murs (visibles sur les photographies de Man Ray) de tableaux de De Chirico (*Le Rêve de Tobie*), de Morise, de Desnos. A son tour, le 13 octobre, Breton signale l'arrivée de « vitrages » de Man Ray et demande qu'on recherche une « affiche signalée par Jean Paulhan, intitulée *IL FAUT PRENDRE LE PARTI DU DIABLE qui doit se trouver Boulevard Raspail* ».

Ce même jour, Maurice Martin du Gard dresse dans les premières pages des *Nouvelles littéraires* le portrait de l'André Breton du *Manifeste* :

« Aujourd'hui, il a vraiment le port d'un inquisiteur ; que de tragique et de lenteur dans les regards et dans les gestes ! Et c'est un mage ! Peut-être bien un peu un mage d'Epinal, avec, sur ses fidèles, l'autorité magnétique d'un Oscar Wilde. Des dons évidents d'un écrivain ; il met l'image et l'orthographe et la ponctuation où il faut ; une culture abondante et du tourment métaphysique. »

15 octobre

Publication du *Manifeste du surréalisme*, suivi de *Poisson soluble*, aux éditions du Sagittaire chez Kra. Rappelons l'essentiel de ce livre fondateur : la définition que Breton donne du surréalisme :

« SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURRÉALISME ABSOLU : MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picón, Soupault, Vitrac. »

Un seul peintre donc parmi ceux-ci : Georges Malkine. Tous sont « hôtes à demeure » de son « château » imaginaire que seuls Picabia et Duchamp « visitent », tandis que Picasso « chasse dans les environs ». D'autres, qui n'apparaissent que dans une note, entendent la « voix surréaliste » : « Je pourrais en dire autant de quelques philosophes et de quelques peintres, à ne citer parmi ces derniers qu'Uccello dans l'époque ancienne, et, dans l'époque moderne, que Seurat, Gustave Moreau, Matisse (dans *La Musique* par exemple), Derain, Picasso (de beaucoup le plus pur),

Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (si longtemps admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst et, si près de nous, André Masson.» (dont le nom sera ajouté sur épreuves).

Breton y définit «l'image surréaliste», telle qu'elle apparaît dans le rapprochement spontané de «deux réalités distantes», comme dans les papiers collés et les assemblages de Picasso et de Braque.

«Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés. Reste à savoir si l'on a jamais "évoqué" les images. Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle "deux réalités distantes". Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout.

(...) C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, "lumière de l'image", à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concorder le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il en revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit "en vue" de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. Et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images. On peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guides de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses

doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d'elle, est la nuit.

(...) Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs, à être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.» (Manifeste du surréalisme, Gallimard, 1985, p. 48 - 53)

18 octobre

À la mort d'Anatole France, Breton rédige avec Aragon, Delteil, Soupault et Eluard un violent pamphlet («Un Cadavre») où sont saluées comme délivrances les morts de Loti, Barrès et France, respectivement «l'idiot, le traître et le policier». La parution de ce tract provoque des tensions avec Doucet.

20 octobre

Breton note dans le Cahier de la permanence: «Une visite s'impose à la foire aux puces», tandis qu'Aragon fait état de nouveaux éléments d'aménagement: «un sanglier dans l'escalier, divers fantômes, la cloche Hasard, et une réflexion de Berkeley». S'y ajoutent, le 21 octobre: «une statue sans tête en plâtre de M^{rs} Eluard et Breton. Très appréciée. Mme Eluard donne l'idée de l'ombre». Le 22 octobre: «André Breton apporte une dizaine de photos de Man Ray pour la Revue, qui sont très belles.» (...) «Max Ernst apporte un dessin fait selon la méthode surréaliste sur un rouleau étroit et très, très long qui se déroule. Il fait remarquer l'abrutissement progressif.» Le 23 octobre: «Visite de Man Ray qui apporte un miroir déformant». L'invention la plus libre préside à la réunion de ces objets hétéroclites:

«Au Bureau de Recherches surréalistes, un exemplaire de l'Introduction à la psychanalyse trône, voisinant avec le roman populaire Fantômas, aux épisodes innombrables, et bien entendu Les Chants de Maldoror. La fameuse Introduction était encadrée de fourchettes. Si je me souviens bien. N'était-ce pas pour inviter à la dévoration du Livre, tout-à-fait comme la Révélation mangée par saint Jean Bouche-d'ombre? N'oublions pas, surplombant cette apocalypse, régnant sur la corniche - un moulage de femme nue. Corps entier et pour notre esprit: multiplié.» (A. Masson, «Le Peintre et ses fantasmes», *Les Etudes philosophiques*, n° 4, oct. - déc. 1956, p. 634-636)

22 octobre

Kahnweiler remercie Breton de l'envoi du Manifeste et propose de lui publier un texte.

Novembre

Breton accompagne à plusieurs reprises Doucet dans les ateliers de Masson et de Duchamp, dont il lui avait fait acheter *La Glissière*.

Les relations avec De Chirico, arrivé à Paris le 2 novembre et qui lui a envoyé en début d'année un exemplaire des *12 tavole in fototipia* avec une dédicace très amicale, sont immédiatement cordiales. A Simone, Breton écrit à plusieurs reprises la fascination qu'exercent sur lui certaines œuvres, comme celle «avec la voiture de déménagement» [*Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914]. Ainsi, le 7 novembre, il mentionne son intention d'aller déjeuner avec Aragon et De Chirico puis d'aller ensemble au Théâtre Moderne dans l'après-midi; le 8, la venue de De Chirico rue Fontaine; le 11, une autre réunion encore:

«Il y avait Chirico et Masson et Max Ernst et Aragon et Morise et Boiffard et Vitrac. Carrive est parti. Il se peut que Chirico reste à Paris attendre son exposition chez Léonce Rosenberg en janvier. Je le vois et j'apprends à le connaître chaque jour davantage. Il a horreur de Gala et ne perd pas une occasion de le dire. Contrairement à ce que je croyais aussi, et c'est plus que surprenant, il fait les plus grandes réserves sur Eluard dont la poésie ne lui plaît pas (jamais une image intéressante et comme c'est petit, sentimental, quoique assez pur) et dont l'attitude en tant qu'homme lui paraît encore plus laisser à désirer (pourquoi ne divorce-t-il pas, dit-il tout seul, mais non c'est impossible qu'il l'aime. D'ailleurs c'est un fou, c'est-à-dire c'est le contraire d'Aragon et de vous. Moi je n'aime pas les fous. Et puis cette absence totale de curiosité...). Son humour est d'ailleurs d'une qualité très particulière, très rare. Guillaume [Paul] ne lui déplaît pas parce que c'est un fantôme, quelque chose comme son Napoléon III, il y a en lui quelque chose de très bien. Il évite de me parler de ses recherches techniques mais je sais qu'il en entretient Morise et Aragon. Tout cela est encore infiniment plus sympathique qu'on avait dit. Hier soir on a joué tous à mettre des notes à des femmes sur un catalogue de cires. (...) J'ai fait dimanche soir à Chirico de longues lectures de Lautréamont et me suis assuré une fois de plus que, pensant ce que j'en pense, je suis inexcusable de me produire encore.» (Lettre à Simone, 11 novembre) Et le 18, il emmène De Chirico chez Jacques Doucet.

Masson lui aurait parlé dès cette date de son voisin Miró:

Jacques-André Boiffard,
Les Puces. Coll. part.

« André Breton étant venu me voir dans mon atelier à la veille de la parution du Manifeste du surréalisme, je lui fis part du grand cas que je faisais de mon voisin (nos ateliers étaient mitoyens avec un trou dans le mur qui permettait de nous parler sans sortir de nos « antres »). (...) Je vous rappellerai seulement ce petit dialogue tout au début de notre amitié :

- Joan Miró : « Faut-il aller voir Picabia ou Breton ? »

- André Masson : « Picabia, non, c'est déjà le passé ; André Breton oui, lui c'est l'avenir » (A. Masson, « A Joan Miró pour son anniversaire », in F. Will-Levaillant, André Masson, le rebelle du surréalisme, Hermann, 1976, p. 86-88)

Dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* (en 1941), Breton reconnaîtra : « L'entrée tumultueuse de Miró, en 1924, marque une étape importante dans le développement de l'art surréaliste. Miró, qui laisse alors derrière lui une œuvre d'un esprit moins évolué mais qui témoigne de qualités plastiques de premier ordre, franchit d'un bond les derniers barrages qui pouvaient encore faire obstacle à la totale spontanéité de l'expression. » (S.P., 1965, p. 70)

10 novembre

Première apparition du nom de Masson dans le Cahier de permanence, lorsque

Breton et Aragon apportent deux dessins pour le n° 1 de *La Révolution surréaliste*.

1^{er} décembre

Parution du n° 1 de *La Révolution surréaliste*, dirigée par Pierre Naville et Benjamin Péret jusqu'au n° 3 inclus (15 avril 1925). La couverture est illustrée par trois photos de Man Ray, prises à la Centrale. Eluard, Roger Vitrac et Boiffard, introduit dans le groupe par Pierre Naville, en rédigeant la préface. Breton n'y apparaît que par le récit de *Trois rêves*, où allusion est faite aux arts primitifs et à Picasso. Illustrations de Man Ray, Masson, Picasso et De Chirico. Aboutissement de l'achat par Jacques Doucet des *Demoiselles d'Avignon*, si longuement négocié par Breton. Le 2 décembre, il l'en félicite :

« Combien je me réjouis de revoir ces « Demoiselles ». Ce que vous me dites de l'impression qu'elles vous ont causée ne m'étonne guère. Voilà qui va encore faire rentrer dans l'ordre les pièces de votre collection qui gardaient encore un caractère un tant soit peu agressif. Quant à la beauté de la toile, j'y crois aveuglément. On ne songe jamais assez que Picasso est le seul génie authentique de notre époque, et un artiste comme il n'en a jamais existé, sinon peut-être dans l'antiquité.

(B.L.J.D., B-IV-6, 7210-59)

Le 12 décembre, il insiste à nouveau :

« Auriez-vous le moindre doute sur le jugement que je puis porter sur Les Demoiselles d'Avignon ? Cela me paraît impossible, après mes précédentes déclarations. Mais je comprends qu'il vous paraisse désirable de voir fixer par écrit la place à laquelle ce tableau a droit dans toute l'histoire artistique moderne. Sans lui, je vous l'ai dit maintes fois, il n'est, à mon sens, aucun moyen de représenter aujourd'hui l'état de notre civilisation sous cet angle particulier ; et cet angle est de ceux qu'on peut le moins négliger. Tout en accordant, d'une façon générale, la prééminence aux recherches poétiques quand il s'agit de déterminer les directions d'une époque, je ne puis m'empêcher de voir dans Les Demoiselles d'Avignon l'événement capital du début du XX^e siècle. Voilà le tableau qu'on promènerait, comme autrefois la Vierge de Cimabue, à travers les rues de notre capitale, si le scepticisme ne l'emportait pas sur les grandes vertus particulières par lesquelles notre temps accepte d'être, malgré tout. Il me paraît impossible d'en parler autrement que d'une façon mystique. La question de la beauté ne se pose que bien après, et encore ne sied-il de la soulever qu'avec prudence. Les Demoiselles d'Avignon défient l'analyse et les lois de leur vaste composition ne sont aucunement formulables. Pour moi, c'est un symbole pur, comme le taureau

chaldéen, une projection intense de cet idéal moderne que nous n'arrivons à saisir que par bribes. Mystiquement parlant, toujours, avec lui adieu tous les tableaux passés ! Le phénomène d'inspiration, autour duquel se soutient depuis si longtemps la plus âpre des luttes, se produit ici d'une façon si flagrante qu'il ne s'agit que de se prononcer pour elle ou contre elle. Vous savez, Monsieur, que personnellement, c'est la question qui m'importe. Je sais que la pensée de ce tableau est de celles qui m'ont le plus soutenu dans mon attitude, dans mes croyances, dans mon espoir. Peut-être souhaitiez-vous que je vous en parlasse plus directement, mais c'est si difficile. Et ne serait-ce pas le rabaisser que de lui faire subir une critique rationnelle, alors qu'il s'agit pour moi d'une image sacrée ? »

(B.L.J.D., B-IV-6, 7210.65)

Fin décembre

Fin de l'activité chez Jacques Doucet. Une correspondance, des visites, cependant se poursuivront jusqu'à l'été 1925, puis pendant l'été 1926, tandis que Simone Breton restera en contact avec lui jusqu'en 1927.

1925

Hiver 1924 - 1925

Breton rédige l'« Introduction au Discours sur le peu de réalité » (*Commerce* n° 3). Une réflexion nouvelle sur les « objets » y est élaborée :

« C'est pour répondre à ce désir de vérification perpétuelle que je proposais récemment de fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément. C'est ainsi qu'une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché en plein air qui se tenait du côté de Saint-Malo, j'avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. Je m'étais empressé de l'acquiescer et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver près de moi. Il serait relativement facile de le reconstituer. J'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant. J'en joindrais un exemplaire à chacun de mes livres pour en faire présent à des personnes choisies.

Qui sait, par là je contribuerais peut-être à ruiner ces trophées concrets, si haïssables, à jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses de "raison" ? »
(Point du jour, Gallimard, 1970, p. 24 - 25)

23 janvier

Réunion au bar Certà au cours de laquelle Breton tente de relancer l'action surréaliste sur la question Orient/Occident, afin de «préciser notre pensée sur le point de vue révolutionnaire au sens politique». Devant les difficultés de fonctionnement de la Centrale, décision est prise sur sa suggestion d'en confier la direction à Artaud à partir du 26 janvier, et ce jusqu'à la parution du n° 3 de *La Révolution surréaliste*.

«Sous l'impulsion d'Artaud, des textes collectifs d'une grande véhémence sont à ce moments publiés (...) brusquement, ces textes sont pris d'une ardeur insurrectionnelle. (...) Le langage s'est dépouillé de tout ce qui pouvait lui prêter un caractère ornemental, il se soustrait à la "vague de rêves" dont a parlé Aragon, il se veut acéré et luisant, mais luisant à la façon d'une arme.» (Entretiens, op. cit., p. 112-113)

Breton projette d'établir avec lui un «glossaire complet du merveilleux».

30 janvier

La Centrale est fermée au public: «*Le Bureau central, plus que jamais vivant, est désormais un lieu clos, mais dont il faut que le monde sache qu'il existe.*» (La Révolution surréaliste, n° 2, p. 31)
«On voit beaucoup Masson... Ses derniers tableaux très bien, en grand progrès (...) Masson, Leyris, Artaud et Tual, quelle découverte! Tu verras.» (Lettre à Simone, 30 janvier)

Février

Breton effectue avec Doucet plusieurs visites dans l'atelier de Masson: «Celui-ci a choisi naturellement entre les cinq tableaux qu'on lui présentait le plus petit et le plus superficiel. J'ai conseillé à Masson de réunir en album, par les soins de Kahnweiler ou d'un autre éditeur, les derniers dessins qu'il m'a montrés. Je ferais très probablement préface de l'ouvrage, à moins qu'on ne décide d'y mettre des textes variés». (Lettre à Simone, 1^{er} février)

Ce projet, non abouti, témoigne de son intérêt pour les dessins dits «automatiques» de Masson, contrairement à ce que ce dernier dira ultérieurement:

«Si j'en reviens à mes premières tentatives d'automatisme graphique, je dois à la vérité de signaler que ces dessins, quand je les apportais aux organisateurs des premières revues et publications surréalistes, étaient volontiers reproduits et, de même, les tableaux de sable, comme

Catalogue de l'exposition *La Peinture surréaliste*, galerie Pierre, 14-25 novembre 1925.

PRÉFACE

Est-il trop tard encore pour parler de ce paysage? Qui nous le dira, de la *marquise*⁽¹⁾ dont la rose et le sourire ornait la fête jamais commencée à l'*homme à la guitare*⁽²⁾ se levant, immense sur le brouillard et dans les gémissements des quais humides?

Très loin au *bonheur*⁽³⁾ s'apprête à gravir la *montagne entr'ouverte*⁽⁴⁾. Il est visité nuitamment par les miracles et mieux que d'une ombre il est suivi de l'*armure*⁽⁵⁾, de l'*armure* de verre cause de ses insomnies.

Et vous le suivrez aussi, tant et si bien qu'un milieu de la *forêt*⁽⁶⁾ il faudra bien qu'il consente à s'apercevoir de votre présence. Vous cueillerez un brin de bruyère blanche. Alors un *caracol d'arlequins*⁽⁷⁾ vous attirera et l'*armure* jalouse regardera votre couple s'élever au son des rires et du vent.

Mais il n'est pas trop tard pour l'*armure* amoureuse qui glisse maintenant sur le fleuve. L'*homme*⁽⁸⁾ est de nouveau là sur la route mais ce n'est plus le même. Il s'arrête, rêveur,

devant l'*armure* et paraît ne reprendre son chemin qu'à regret.

L'*air*⁽⁹⁾ et l'*eau*⁽¹⁰⁾ mariés par la tempête s'opposent à sa marche. Pourtant malgré les tourbillons et les éclairs il va, les yeux fixés sur le cristal vivant. Toute l'innocence du monde se conjugue à toute la colère et le bruit court dans les feuilles que *deux enfants* sont menacés par un *rossignol*⁽¹¹⁾.

Vous quitterez bientôt cet étrange pays enroulé par trop d'ailes: ailes d'oiseaux que nous ne connaissons plus — *oiseaux dans un aquarium*⁽¹²⁾ —, ailes changeantes d'*oiseau s'abattant*⁽¹³⁾ sur le gazon des clairières. Il n'était pas fait non plus pour l'air; hélas il doit mourir pour retrouver l'eau nocturne et désirable!

Nous divaguons peut-être, à l'ombre des sapins, un *monument aux oiseaux*⁽¹⁴⁾, parmi lesquels on reconnaîtra les sermoneurs qui nous honorent. Puis nous nous enfoncerons à côté dans la petite *maison aux étoiles*⁽¹⁵⁾. Le moment sera venu de nous séparer de tout ce qui nous a jamais retenus, de ne plus nous perdre aux jeux du cadran muet ou de la borne: *6.396.784*⁽¹⁶⁾. C'est la porte de l'éternité qui tourne sournoisement; voici le *revenant*⁽¹⁷⁾ sans chaînes. Il nous semble

avoir déjà entendu ces voix: «Où que ce soit, mais là encore. — J'irai... le chien de verre⁽¹⁸⁾». Le chien de verre aboie furieusement; il bat, dit-on, la campagne. Désormais la nuit est reine; rien ne saurait émouvoir ceux dont elle comble les maisons et les cœurs, — rien, pas même le silence, à peine un *dialogue d'insectes*⁽¹⁹⁾.

André BRETON et Robert DESNOS.

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| 1. Man Ray. | |
| 2. Picasso. | (Appartient à M. J. D...) |
| 3. Arp. | |
| 4. Paul Klee. | |
| 5. André Masson. | (Appartient à M. A. B...) |
| 6. Max Ernst. | |
| 7. Joan Miró. | (Appartient à M. P. E...) |
| 8. André Masson. | |
| 9-10. Pierre Roy. | |
| 11. Max Ernst. | |
| 12. Arp. | |
| 13. Paul Klee. | (Appartient à M. J. D...) |
| 14. Max Ernst. | |
| 15. Picasso. | (Appartient à M. J. D...) |
| 16. Man Ray. | |
| 17-18. Giorgio de Chirico. | |
| 19. Joan Miró. | |

ce fut le cas dans la première version du Surréalisme et la peinture. Mais je dois aussitôt ajouter que ce n'était pas ces manifestations (naïvement je les croyais vraiment orthodoxes) qui retenaient l'attention de mes compagnons de route. Leur préférence allait à mes tableaux ou dessins plus "laborieux" - plus arrêtés. Je ne ruminai pas trop ce paradoxe (...). J'insiste: je n'ai pas souvenir qu'un seul de mes amis surréalistes ait fait l'acquisition d'un seul dessin de ma main qui fût vraiment automatique ni d'un tableau de sable; ils en possédaient d'autres. Comme je viens de vous le dire: plus "travaillés", plus statiques, mais pour moi moins surréalistes.»

(A. Masson, «Propos sur le surréalisme», *Médiations*, n° 3, automne 1961)

Breton s'impatiente de voir rue Blomet des tableaux de Miró, qu'il ne connaît pas encore: «Je n'ai toujours pas vu les 60 tableaux qu'a rapportés d'Espagne cet autre peintre nommé Miró qui est au 45 rue Blomet le voisin de Masson et qui passent pour assez extraordinaires. Aragon, Eluard et Naville qui les ont vus sont incapables de formuler une opinion décisive à leur sujet.»
(Lettre à Simone, 10 février)

15 février

Parution de *La Révolution surréaliste* n° 2 (daté du 15 janvier) dont le sommaire est



Nice, été 1925

Denise Lévy, André et Simone Breton.
Coll. part.

Masson et Breton. Coll. part.

Thorenc-sur-Loup, été 1925, Masson et
Breton. Coll. part.

critiqué dans son ensemble par Breton, sauf les contributions de Leiris et d'Artaud. Lui-même y publie «La Dernière grève». Il vend à cette date, non sans difficulté, une œuvre de De Chirico à Doucet, qui en possèdera ainsi deux (*Perspective avec jeux*, 1916 et *Le Retour*, 1918). Quant aux derniers tableaux de l'artiste envoyés en photographie pour la revue, il les déclare «tous très mauvais» (lettre à Simone, 10 février). Il sert par ailleurs d'intermédiaire à Paul Guillaume pour la vente de *La Raie* de Soutine à Jacques Doucet.

Mars

Breton insiste à nouveau auprès de Doucet sur l'œuvre de Masson (B.L.J.D., 15 mars).

15 avril

Parution du n° 3 de *La Révolution surréaliste*, conçu par Artaud ; Breton se déclare furieux de la note de Naville sur les beaux-arts : «Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste», à laquelle il répondra par *Le Surréalisme et la peinture*. Il décide de fermer le Bureau et d'assurer seul dès juillet la direction de la revue.

9 mai

Pour l'hommage collectif du groupe surréaliste au poète Saint-Pol-Roux, Breton écrit «Le Maître de l'image», qui paraît dans *Les Nouvelles littéraires*.

9 juin

Envoie à Doucet une photo de *La Danse* de Picasso dès son achèvement, avec un commentaire enthousiaste, et tentera pendant tout l'été, mais en vain, d'en négocier l'achat. Il écrit à Picasso son intention de la reproduire (avec *Tête d'homme*, 1924 et *Trois Baigneuses*, 1920) dans le futur numéro de *La Révolution surréaliste* :

«Voici les épreuves qui ne sont malheureusement pas excellentes, des planches prises par Man Ray. Il est certain que celle des Danseuses, en particulier, laisse beaucoup à désirer, mais vous savez combien je tenais à reproduire ce tableau, sans lequel je me désintéresserais presque du prochain numéro de *La Révolution surréaliste*.» (Archives musée Picasso)

12 - 27 juin

Première exposition parisienne de Miró, à la galerie Pierre, préfacée par Benjamin Péret (Breton prête *Le Chasseur*, *Le Gentleman*). Le carton d'invitation porte les signatures de tout le groupe surréaliste dont celle de Breton : cette manifestation marque l'engagement surréaliste de Miró. Breton, qui salue «l'automatisme» du travail de Miró, se serait livré, selon Queneau, à une analyse détaillée des éléments figuratifs du *Chasseur* :

«Je me souviens un peu de l'exégèse de Breton - la tenait-il du peintre lui-même, je l'ignore. Il y a un personnage central, un chasseur puisqu'il tient un couteau et un fusil d'une main, le grain de plomb qui a tué le lapin tenu dans l'autre main se trouve à côté du fusil. Il fume la pipe et porte un béret catalan. Au premier plan, un animal qui est probablement un chien bien que l'absence de pattes figurées pourrait faire penser à une sardine (association d'idées suggérée par les quatre lettres SARD calligraphiées en bas à droite, et qui sont les premières du mot «Sardane», danse catalane). Un arbre figuré par sa coupe circulaire et une feuille adjointe occupe une place proéminente dans le quart supérieur de la toile ; il a pour voisin un bateau sur la mer, figuré par un cône et un drapeau catalan adjoint et se lie plastiquement à deux autres objets circulaires, mais représentés de façon à faire plutôt oublier cette qualité entre eux : le soleil (cœur avec tentacules) et l'œil du peintre sur la ligne d'horizon. Cette intervention du peintre se manifeste aussi dans le coin gauche en bas par la présence d'une équerre qui «rime» avec la queue d'un chien-sardine et qui pourrait bien être la palette du peintre. Le petit objet au-dessus est soit de la couleur coulée d'un tube, soit une crotte (ceci interprétation de Breton). Reste une dizaine d'autres objets, dont l'un, en haut à droite, est, si je me souviens bien, un avion.» (R. Queneau,

«Paysage catalan (Le Chasseur)», *Miró, Bâtons, Chiffres et Lettres*, Gallimard, 1950)

2 juillet

Violents incidents au banquet offert par le groupe surréaliste à la Closerie des Lilas en l'honneur de Saint-Pol-Roux. Breton y prend la défense de Max Ernst. La presse se déchaîne contre les activités subversives des surréalistes, qui signent dans *L'Humanité* le texte de Barbusse «Appel aux travailleurs intellectuels : oui ou non condamnez-vous la guerre [du Rif]?»

15 juillet

Parution de *La Révolution surréaliste* n° 4. Breton, qui assure seul désormais la direction de la revue, s'en explique dans son texte «Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste». Y paraît également le début d'un long article «Le surréalisme et la peinture», qui ouvre avec ce postulat fracassant : «L'œil existe à l'état sauvage». Breton avance ici pour la première fois le concept de «modèle intérieur», exprimant très clairement la dette des surréalistes envers l'œuvre «révolutionnaire» de Picasso et de Braque. Pour la première fois sont reproduites *Les Demoiselles d'Avignon*, dont Breton avait demandé le 7 avril une photo à Doucet :

«Depuis longtemps, je songe à vous demander si vous pourriez m'offrir une photographie des Demoiselles d'Avignon. Il me semble que cette image, qui n'existe nulle part, me donnerait du courage quand j'en manque un peu. Le voulez-vous bien?» (B.L.J.D., B-IV-6, 7210.75)

Première apparition, dans la revue, de l'œuvre de Miró, avec deux reproductions : *Le Chasseur* et *Maternité* (déjà dans la collection Breton).

Dans une note «A propos de l'exposition Chirico» (galerie de l'Effort Moderne), Max Morise reflète la perplexité du groupe face à l'évolution du peintre qui est gratifiée de «renoncement».

Fin juillet - début août

Premiers contacts avec Paul Nougé et Camille Goemans, au cours d'un voyage à Bruxelles avec Eluard, dans la perspective d'une fusion idéologique des groupes de *La Révolution surréaliste*, de *Clarté* et de *Philosophies* avec le groupe belge de *Correspondance*. Leur déclaration commune, avec le tract du début août : «La Révolution d'abord et toujours!» (*L'Humanité*, 21 septembre) amorce un rapprochement avec le P.C.

Dans une lettre à Breton, De Chirico «regrette seulement que vous et vos amis insistiez toujours à ne vouloir reconnaître que ma peinture d'avant la guerre. Vous me faites la réputation d'être un peintre

qui dans sa première jeunesse a eu quelques moments heureux et qui depuis, n'a rien fait du tout. Ce n'est pas ça, mon ami, je vous assure que ce n'est pas ça. D'ailleurs ce sont des positions sur lesquelles toute discussion est inutile». (Museum of Modern Art Archives, James Thrall Soby Papers)

15 août - mi-septembre

Breton séjourne avec Simone dans le Midi, à Nice; rend une visite à Picasso et plusieurs à Masson, installés à Antibes et à Nice. Puis, à Thorenc-sur-Loup, en Haute-Provence, il retrouve Masson ainsi que Leiris, Desnos, Morise et Denise Kahn. Masson exécute alors un portrait de Breton, comme il l'annonce dans une lettre à Doucet : «Je me suis remis aux portraits, je pense faire ici celui de Breton que j'ai eu le grand plaisir de revoir ces jours-ci, et celui de Limbour, que j'attends. J'ai mené à bonne fin, je crois, le portrait d'Eluard, que je tiens à votre disposition.» (Nice, 15 août, B.L.J.D., B-IV. 7204-138)

Des liens serrés unissent dès lors Breton et Masson, qui échangent leurs points de vue politiques et philosophiques. Breton lit l'ouvrage sur *Lénine* de Trotsky, tout juste édité en français et dont il fera un compte rendu enthousiaste dans *La Révolution surréaliste* n° 5 (octobre), marquant ainsi son intention de tenir en main les choix idéologiques des surréalistes.

Se procure *Le Rêve* et son interprétation de Freud, et lit l'ouvrage de Myers *La Personnalité humaine*. Écrit la «Lettre aux voyantes», où s'affirme parallèlement son intérêt pour la voyance, à la suite d'une visite à Mme Sacco en juillet.

Octobre

Intense activité à son retour à Paris, liée au projet de fusion du groupe surréaliste à ceux de *Clarté* et de *Philosophies*. Masson avertit Breton dès le 4 octobre :

«Il me paraît urgent de nous interroger personnellement et de nous communiquer nos perceptions sur l'apparente incompatibilité du Surréalisme avec la résolution prise par quelques-uns d'entre nous de nous rallier au bolchévisme de Lénine et de Trotsky. (...) A nous de former une dialectique appropriée à nos raisons d'être et de devenir. Notre instinct révolutionnaire ne doit plus nous suffire.» (*Archives du surréalisme*, n° 2, Gallimard, 1988, p. 23-24)

Avec Ernst, Leiris, Tual, Noll, Péret, Eluard, Masson soutient l'action du «comité» formé par Breton, Aragon, Castre et Morhange.

3 octobre

Kahnweiler adresse un chèque de 3 000 francs à Breton pour règlement de

Man Ray, Joan Miró, vers 1925.
Coll. part.

Au mariage des Tual, en 1925 :
Breton, Morise, Roland Tual,
Simone Breton, Aragon, Colette Tual.
Coll. part.



Man Ray, André Masson, vers 1925.
Coll. part.

L’Affiche de Kubelik de Braque que lui avait confié Simone.

15 octobre

Parution de *La Révolution surréaliste* n° 5 avec des poèmes de De Chirico datés 1911-13 (sur la présence des objets), et la « Lettre aux voyantes » de Breton, dédicacée à Georges Malkine et illustrée par la peinture de De Chirico qui lui appartient : *J’irai... le chien de verre*. Y paraît une lettre de Masson datée du 2 septembre, probablement adressée à Breton et deux dessins « automatiques » (*La Naissance des oiseaux* et *Soleils furieux*). Breton tente d’empêcher son entourage d’aller voir l’exposition des *Aquarelles de Paul Klee* à la galerie Vavin - Raspail (les seules reproductions d’œuvres de Klee dans *La Révolution surréaliste* n’apparaissent en effet que dans le n° 3 à l’initiative d’Artaud). Les raisons « officielles » de cette hostilité seraient d’ordre « idéologique » :

« Il est décidé (...) de ne pas se rendre à l’exposition de peinture de l’allemand Klee, dont le catalogue est préfacé par Aragon. Cette manifestation n’a pas de sens politique (...). Il se prépare, dit Breton, une exposition de peinture surréaliste qui ouvrira le 16 novembre. L’art surréaliste est le seul révolutionnaire en France ; cette exposition groupe des forces révolutionnaires, infléchit l’art dans ce sens, et contribuera à la destruction de l’art bourgeois et même de l’art au sens accepté jusqu’ici. Le Comité décide qu’il sera organisé une protection de cette exposition. Etant donné son côté mondain, les communistes n’y interviendront pas. L’intention de Breton : préparer pour cette exposition une préface humoristique et absurde, est adoptée. »
(Séance du Comité du 19 octobre, *Archives du surréalisme*, n° 2, op. cit., p. 49)

Novembre

Malgré la rupture avec le groupe *Philosophies*, la collaboration entre *Clarté* et *La Révolution surréaliste* se poursuit, avec le projet (qui échouera) d’une revue commune, *La Guerre civile*, dont Man Ray doit être le maquettiste. Le 8 paraît dans *L’Humanité* une déclaration collective où les surréalistes se défendent d’une « doctrine surréaliste de la révolution » ou d’une « révolution surréaliste », affirmant leur plein accord à l’idée de la révolution définie par le PC.

13 novembre

A minuit, inauguration de la première exposition de peinture surréaliste, *La Peinture surréaliste*, à la galerie Pierre, 13 rue Bonaparte. Le catalogue est préfacé par Breton et Desnos dans un texte

commun. Oeuvres de De Chirico, Arp, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso, Pierre Roy.

Décembre

La bande turbulente de la rue du Château, Yves Tanguy, Jacques et Pierre Prévert, Marcel Duhamel, est convoquée par André Breton :

« André Breton a entendu parler de nous. Lui aussi veut nous connaître. Rendez-vous est pris pour le lendemain soir. Chez lui. Jacques n’est pas là, pour je ne sais quelle raison. Assez émus, Yves et moi prenons une prise de cocaïne pour nous donner du courage. Il n’est pas très difficile de s’en procurer dans le Montparnasse du Jockey, de la Jungle et autres cabarets. Nous nous présentons donc rue Fontaine, au 42. Breton est là, avec Simone, sa femme et Max Morise. Surexcités par la came et la solennité de l’instant, je ne sais plus ce que nous avons bien pu lui raconter, mais nous l’avons laissé ébahi au point qu’il nous téléphone le lendemain matin pour savoir ce qui nous avait mis dans cet état. Car, nous dit-il, nous ne lui avons pas laissé placer un mot. Quand on connaît le personnage, ça tient du prodige. Désormais, nous ne nous quitterons plus guère, participant à toutes les réunions, aux rendez-vous quotidiens du café Cyrano ou ailleurs, dînant ensemble presque tous les soirs et nous rendant régulièrement rue Fontaine. »
(M. Duhamel, *Raconte pas ta vie*, Mercure de France, Paris, 1972)

Une profonde amitié devait lier durablement Tanguy et Breton dont l’ascendant est décisif, puisque Tanguy s’exerce aussitôt à des dessins « automatiques », qui modifient radicalement ses premières tentatives picturales. Rue du Château est « inventé » le jeu du Cadavre exquis auquel s’associeront régulièrement Morise, Man Ray, Miró et Breton.

« Le Cadavre exquis a, si nous nous en souvenons bien - et si nous osons dire ainsi - pris naissance vers 1925 dans la vieille maison, depuis lors détruite, du 54 de la rue du Château. C’est là que, bien avant de se vouer à la prospection de la littérature américaine, Marcel Duhamel tirait de sa participation assez fantaisiste (mais de grand style) à l’industrie hôtelière de quoi héberger à demeure ses amis Jacques Prévert et Yves Tanguy, qui n’excellaient encore que dans l’art de vivre et de tout animer de leurs saillies. »
(A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation », préface à l’exposition *Cadavres exquis*, galerie Nina Dausset, 1948)

Arrivée à Paris de Hans Arp qui retrouve Max Ernst et se lie avec Joan Miró.

André Breton et Joan Miró

André Breton, tout en défendant l'œuvre de Joan Miró, ne s'est jamais départi à son égard d'une réelle ambivalence.

Breton a, de l'avis général, des intuitions fulgurantes et une faculté peu commune de repérer la qualité, mais il n'invente aucun critère plastique précis pour juger les œuvres d'art, s'appuyant, au contraire, sur les normes d'évaluation élaborées pour le surréalisme en général. Miró est avant tout un peintre, c'est-à-dire une pensée plastique. Devant la peinture, il est spontané, intuitif, visionnaire, sans autres références que les formes et l'espace de l'expression picturale. D'une certaine manière il échappe aux théories et aux préoccupations formulées par le mouvement surréaliste. Mais en même temps, il n'est pas indifférent à ses processus poétiques, comme nous aurons l'occasion de le voir.

L'objectif du surréalisme consiste à créer des images poétiques complexes et plurielles, où la réalité perçue et les représentations de l'imaginaire forment un composé instable, traversé par des tensions internes. C'est bien ce moment d'ambiguïté ou de métamorphose, à mi-chemin entre la réalité objective et ses représentations subjectives, qui a frappé Breton et l'a attiré vers l'art de Miró à partir des années 1923-1924.

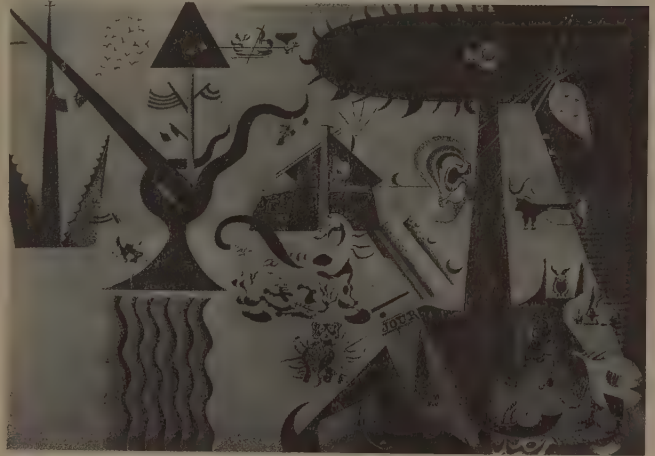
Ce n'est pas un hasard. Dès 1921, lorsque Miró travaille rue Blomet, il est proche de Robert Desnos, Tristan Tzara et Michel Leiris, alors même qu'ils essaient d'exploiter l'écriture automatique, le hasard ou l'aléatoire, et les images oniriques ou hallucinatoires. Dans une lettre datée du 10 août 1924, Miró écrit à Michel Leiris : *« Je travaille furieusement : les littérateurs, vous tous mes amis m'avez beaucoup aidé et facilité la compréhension de maintes choses. Je pense à notre causerie où vous me dites que vous partiez d'un mot quelconque [pour] voir ce qu'il donne. J'ai fait une série de petites choses sur bois, où je pars d'une forme donnée par celui-ci. Ce point de départ d'une chose artificielle est à mon avis parallèle à celui que les littérateurs pourraient obtenir en partant d'un son quelconque ; des R.R. du chant d'un grillon par exemple ou de la prononciation isolée d'une consonne ou d'une voyelle, son soit nasal ou labial. Lui seul pourrait créer en vous poètes un état métaphysique surprenant, même avec la seule prononciation des voyelles ou des consonnes sans la moindre signification¹. »*

A partir de cette même année, et jusqu'à la fin des années vingt, les images créées par Miró proviennent de plus en plus de sa vision intérieure. Les motifs se réduisent à des signes abrégés, il abandonne la couleur descriptive et élimine les indications de perspective et de pesanteur. Les relations spatiales ou contextuelles entre les divers éléments paraissent arbitraires ou irrationnelles. L'espace lui-même se définit comme un milieu uniforme et unifié, comparable au vide cosmique. Dans la même lettre à Michel Leiris, Miró écrit encore :

« Destruction quasi totale de tout ce que j'ai laissé l'été dernier et que je pensais reprendre. Trop réelle encore ! Je me dégage de toute convention picturale (ce poison). Ai remarqué en rangeant des toiles simplement dessinées, en tout cas légèrement colorées à côté de toiles peintes, que celles-ci touchaient moins directement l'esprit ; l'intromission des matières excitantes (couleurs) quoique dépourvues de tout

La Terre labourée, 1923-1924, huile sur toile, 65 x 92,5 cm. Peggy Guggenheim Collection, Solomon R. Guggenheim Foundation, Venise.

Le Carnaval d'Arlequin, 1924-1925, huile sur toile, 65 x 90 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



sens pictural, vous bouscullaient le sang et la haute sensation qui vous griffe l'âme se gâtait. Vous connaissez déjà le procès pictural. 1. Ligne pure. 2. Couleurs pures. 3. Nuances, charmes et musique des couleurs. Point final de dégénération.

J'insiste sur le caractère plus profondément émouvant de mes toiles simplement dessinées, quelques petits points en couleurs, un arc-en-ciel. Celles-ci nous émeuvent au sens élevé du mot, comme le pleur d'un enfant dans son berceau. Au second cas ce sont les hurlements d'une putain amoureuse.

Mes dernières toiles je les conçois comme par un coup de foudre, absolument dégagé du monde extérieur (du monde des hommes qui ont deux yeux dans le creux de dessous leur front).»

Tout en menant une réflexion poussée sur les moyens d'atteindre ses visées picturales, Miró insiste sur l'importance de l'hallucination comme pourvoyeuse d'images. Il déclare en 1933 : «*Il m'est difficile de parler de ma peinture, car elle est toujours née dans un état d'hallucination, provoqué par un choc quelconque, objectif ou subjectif, et duquel je suis entièrement irresponsable*².»

Puis, en 1938 : «*Pour le Carnaval d'arlequin, j'ai fait beaucoup de dessins où j'exprimais mes hallucinations provoquées par la faim. Je rentrais le soir sans avoir dîné, et je notais mes sensations sur le papier. J'ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu'il fallait dépasser la "chose plastique" pour atteindre la poésie*³.»

Les textes critiques de Breton nous fournissent peu d'indications précises sur la façon dont il réagit à l'art de Miró. Toutefois, les périodes et les œuvres qu'il a défendues ou fait entrer dans sa collection apportent quelques lumières dans ce domaine et révèlent que ses choix cadrent bien avec l'idéal surréaliste.

Les œuvres des années vingt, trente et quarante sont celles qui ont suscité chez lui le plus d'intérêt. Les premières peintures qui retiennent son attention sont *La Terre labourée* et *Paysage catalan (Le Chasseur)*, toutes deux exemplaires du «réalisme magique» de Miró. La distribution et la juxtaposition incongrue des motifs empruntés à des sources disparates, réelles ou imaginaires⁴, et répartis dans un espace onirique troublant, appellent la comparaison avec les images surprenantes et décousues de la poésie automatique. Même si bon nombre de ces motifs correspondent à la réalité familière de la ferme de Montroig, il est difficile de discerner leur justification plastique ou esthétique, du moins selon des critères traditionnels. Au contraire, ils semblent illustrer l'idée énoncée par Breton d'un surréalisme dans son plus pur état originel, qui reposerait «*sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée*⁵».

Cela vaut également pour *Le Piège* de 1924, où la silhouette composée de manière apparemment illogique fait penser à un «cadavre exquis», alors qu'elle a été élaborée par un seul et même homme, et où les motifs secondaires se dérobent à l'interprétation rationnelle ou contextuelle, alors même qu'ils sont réels et reconnaissables (un lièvre, un coq, un citron, une voile). Pourrait-on dire, comme Miró l'a fait à propos de *La Terre labourée*, qu'ils représentent des «*choix affectifs*⁶» ou, plus exactement ici, des choix dictés par des fantasmes érotiques ? En tout cas, conformément au premier «Manifeste du surréalisme» de 1924, aucune «*préoccupation esthétique ou morale*» n'est entrée en ligne de compte. *Sourire de ma blonde* de la même année – évocation poétique d'une femme-blason

conçue comme une image codée du désir érotique – semble découler d'une source analogue. Par ailleurs, cette œuvre nous rappelle Lautréamont, et le Rimbaud des «Voyelles», tous deux chers à Miró et à Breton⁷.

L'œuvre de Miró n'a cessé d'osciller entre deux pôles : entre le terrestre, le tellurique et le viscéral d'une part, et l'aérien, le cosmique et le spirituel de l'autre. Miró attribuait ce mouvement à son hérité catalane, et a souligné son importance dans la dualité de sa personnalité et de son œuvre : «*Le caractère catalan est [...] très terre à terre. Nous les Catalans croyons qu'il faut toujours avoir les deux pieds bien sur terre pour pouvoir sauter en l'air. Le fait que de temps en temps je redescende sur terre me permet de sauter d'autant plus haut*⁸.»

A partir de 1924, et plus particulièrement pendant l'année 1925, Miró évolue vers un mode plus cosmique, avec une suite de peintures qui expriment «*une nouvelle cosmogonie bidimensionnelle sans lien aucun avec l'abstraction*⁹», pour reprendre la formule employée plus tard par Marcel Duchamp. On notera que Breton ne paraît pas sensible à ces «paysages cosmiques», constitués d'un fond uni et d'un éparpillement de signes plus ou moins lisibles. Peut-être les trouve-t-il trop franchement coupés de la réalité tangible, et donc échappant à la sur-réalité. Ou peut-être est-il troublé par la vacuité et l'éclatement syntactique de l'espace. Quoi qu'il en soit, il n'en choisit pas pour sa collection personnelle et n'exhorte pas non plus les autres à le faire. L'unique exception est la peinture *Maternité*, l'une des premières de la série, où le sujet, simple pictogramme qui flotte dans un espace bleu, évoque très précisément les attributs physiques, et non point métaphysiques, de la mère procréatrice et nourricière.

Ici comme ailleurs, les intuitions de Breton l'orientent vers l'aspect plus tellurique de l'art de Miró. Parmi les peintures des années vingt qu'il fait entrer dans sa collection figurent *Homme à la pipe* (1925) et *Tête* (1927), deux œuvres passablement atypiques. Ces tableaux de grand format, avec leur palette sombre et leurs silhouettes monolithiques qui ne flottent pas mais paraissent pesamment ancrées à la surface, ont une allure redoutable, quasi totémique, évoquant une magie plus primitive que la plupart des autres peintures exécutées par Miró durant cette période.

Ils forment un contraste presque absolu avec la *Danseuse espagnole* de 1928, œuvre que Breton gardera jusqu'à sa mort. Cette *Danseuse espagnole*, qui se compose d'une plume et d'une épingle à chapeau fichées au milieu d'un support vide et neutre, représente la transcription fulgurante d'une idée picturale. Pourtant, malgré sa simplicité radicale, elle se prête à plusieurs lectures. On peut y voir une métaphore plastique quintessenciée, ou l'apogée du langage de signes épars et des fonds vides des paysages oniriques des années précédentes. On peut aussi y percevoir la négation catégorique de l'art de peindre. Cette deuxième hypothèse est la plus logique quand on sait qu'à partir de 1928, Miró exprime son désir d'«*assassiner la peinture*». Dans cet ordre d'idées, si l'on resitue le sujet dans le contexte de la mythologie populaire espagnole, on peut supposer en outre que la *Danseuse espagnole* représente, par la manière dont l'épingle est pratiquement «plantée» dans le fond, une transgression brutale (ou la «mort») de la peinture, comparable au geste décisif du matador dans la «mise à mort». Bien entendu, ces différents niveaux de réel et la transgression finale de l'acte de peindre ne pouvaient qu'accroître le charme de l'œuvre aux yeux de Breton.

Les objets, pastels et collages du début des années trente entrés dans la collection de Breton, ou passés entre ses mains,

ont été exécutés dans la période de crise persistante où Miró a délibérément essayé de tourner le dos à toutes les conventions esthétiques, à toutes les techniques convenues. Les matériaux grossiers, non artistiques (chaînes, ressorts de sommiers et autres déchets métalliques, cailloux, verre brisé, bouts de bois et planches cassées) que l'on retrouve dans ses objets, les personnages à fortes connotations érotiques et d'aspect brutal des pastels de 1934, les motifs anthropomorphes cruellement désarticulés et déformés, visibles dans ses collages, révèlent un Miró à nouveau attiré par la magie primitive et la mythologie du monde naturel, et par les sensations physiques directes, qui laisse momentanément de côté toutes les métaphores cosmiques. La réaction de Breton devant *L'Objet du couchant* (1936) est éloquent : « [...] cet objet, écrira Miró, était considéré comme une farce par tout le monde, sauf, bien entendu, par Breton qui a été à l'instant saisi par son côté magique »¹⁰.

La série des *Constellations* de 1940-41, qui marque la dernière période où Breton s'intéresse de très près à l'œuvre de Miró, est sans doute à rapprocher de l'autre versant de la personnalité de l'artiste. En effet, les vingt-trois gouaches, mesurant 38 sur 46 cm chacune et réalisées pendant la Seconde Guerre mondiale, sont l'expression microscopique d'une vision cosmique. Miró déclare avoir puisé son inspiration dans « la nuit, la musique et les étoiles »¹¹. La prolifération de motifs colorés et les fines lignes noires qui tissent à la surface une trame mouvante pratiquement ininterrompue évoquent les configurations célestes auxquelles la série doit son nom.

Miró emploie là un répertoire volontairement réduit de motifs, qui correspond à son vocabulaire de signes désignant des femmes, des oiseaux, des serpents, des escargots, des échelles, des soleils, des lunes et des étoiles. On peut se demander pourquoi il a élaboré ses configurations « stellaires » en recourant à un registre de motifs tirés de la nature, au lieu de faire appel à des signes plus métaphysiques ou abstraits. De plus, sa palette n'est pas toujours aussi céleste qu'on aurait pu l'espérer, et elle n'est pas toujours nocturne. Les fonds marron, beiges et ocre que l'on trouve dans la première partie de la série (exécutée à Varengeville) suggèrent plutôt un paysage terrestre ou l'ensoleillement du jour.

Miró ajoute qu'il s'est également inspiré des « reflets sur l'eau »¹². La surface de l'eau peut certes refléchir des configurations sidérales mais, plus souvent, elle reflète la réalité environnante. En outre, selon la philosophie quasi animiste de Miró, la magie et les mystères du cosmos s'inscrivent dans les mécanismes organiques de la nature, tout comme les formes issues de la nature trouvent leur image spéculaire dans les configurations des cieux. Ceci aide à comprendre la palette de Miró – où tous les éléments (terre, feu, air, eau) semblent être représentés par des fonds terreux ou embrasés ou, au contraire, aériens, limpides – et son iconographie, où les motifs sont tout à la fois de ce monde et de l'autre, invisible et imaginaire. Quant aux images poétiques saisissantes que l'on rencontre dans les titres des œuvres (par exemple : « Femmes au bord d'un lac à la surface irisée par le passage d'un cygne »), elles aussi, tels les hirondelles et les rossignols privilégiés par Miró, semblent naviguer entre la réalité tangible et l'imaginaire.

Miró s'est essayé à l'automatisme plastique dès 1923-24, mais son appréhension de cette démarche et sa façon de structurer ou de déstructurer sa syntaxe (par l'emploi de nouveaux matériaux et de nouveaux supports) subissent des modifications considérables au fil des ans. Avec les *Constellations*, nous avons affaire à une écriture automatique libre, rythmée et cohérente, qui se déploie dans les limites d'un

Miró et Breton, vers 1960.

Paysage catalan (Le Chasseur), 1923-1924, huile sur toile, 62,5 x 97,5 cm. MOMA, New York.



Maternité, 1924, huile sur toile, 91 x 74 cm.
Coll. part.

format unique prédéterminé. Ces œuvres présentent des variations infinies sur un même thème à travers un vocabulaire singulier et restreint. Les configurations stellaires qu'elles nous donnent à voir semblent nous révéler les rouages mystérieux du cosmos captés par les mouvements secrets de l'âme et de la main humaines. Tandis que les images familières, recontextualisées dans ce continuum hors du temps, hors de l'espace, revêtent une dimension mythologique.

L'introduction à l'ouvrage, publié en 1959, où la série des gouaches est reproduite en fac-similé¹³, montre un Breton séduit par la méthode et les images de Miró et sensible à leur portée mythique : « *Le mot "Constellations" retenu par Miró, écrit-il, est donc bien le plus chargé de l'idée de passage et de transmission à tout prix qui vaut, à la fois, pour la nature et pour le mythe.* »

Ces considérations jettent quelque lumière sur les liens d'amitié et de respect qui unissent Miró et Breton pendant des années, liens d'amitié qui persistent malgré certaines réserves chez l'un comme chez l'autre. On connaît les déclarations de Miró visant à dénoncer le dogmatisme du mouvement surréaliste. Les textes critiques de Breton trahissent, eux, des sentiments partagés à l'égard de l'œuvre de Miró.

En 1928, Breton écrit : « *Pour mille problèmes qui ne le préoccupent à aucun degré bien qu'ils soient ceux dont l'esprit humain est pétri, il n'y a peut-être en Joan Miró qu'un désir, celui de s'abandonner pour peindre, et seulement pour peindre (ce qui pour lui est se restreindre au seul domaine dans lequel nous soyons sûrs qu'il dispose de moyens), à ce pur automatisme auquel je n'ai, pour ma part, jamais cessé de faire appel, mais dont je crains que Miró par lui-même ait très sommairement vérifié la valeur, la raison profondes. C'est peut-être, il est vrai, par là qu'il peut passer pour le plus "surréaliste" de nous tous. Mais comme nous sommes loin de cette "chimie de l'intelligence" dont on a parlé¹⁴ !* »

A nouveau, en 1941, après avoir félicité Miró pour « *une innocence et une liberté qui n'ont pas été dépassées* », Breton ajoute : « *Le seul revers à de telles dispositions, de la part de Miró, est un certain arrêt de la personnalité au stade enfantin, qui le garde mal de l'inégalité, de la profusion et du jeu et intellectuellement assigne des limites à l'étendue de son témoignage¹⁵.* »

Isolés de leur contexte, ces passages peuvent se lire comme la preuve d'un soutien non inconditionnel de Breton. Or, ce faisant, on dénaturerait les faits. Ce que Breton admire chez Miró, c'est son talent authentiquement pictural, sa spontanéité et son lyrisme, sa faculté proprement enfantine de *percevoir* et de *représenter* dans un seul et même mouvement. Mais en même temps, cette spontanéité enfantine, cette liberté d'invention et cette pensée purement plastique et non pas intellectuelle échappent quelque peu à Breton. Et ceci nous aide à comprendre la dualité de Breton, le fait qu'en théorie il prône la spontanéité absolue mais qu'en pratique il reste absolument classique, aussi bien dans sa poésie que dans ses goûts picturaux. Pour Breton, comme pour le surréalisme, c'est l'image et le contenu de l'image (magique, psychique, onirique) qui priment dans la peinture, les objets, les arts primitifs qu'il défend, plus que l'invention formelle, syntactique. Ainsi, si le pouvoir des images de Miró séduit Breton, sa pensée spatiale lui reste étrangère.

Encore faut-il ajouter à ceci une considération historique. En 1928, et encore en 1941, alors que le surréalisme a pris une tournure plus « révolutionnaire » ou politique ou, pour employer

sa terminologie personnelle, est passé de la phase « *intuitive* » à la phase « *raisonnante* », Breton se sent obligé de modérer ses éloges des dispositions purement picturales de son ami Miró qui, lui, refuse de s'aligner sur cette nouvelle orientation.

Néanmoins, lorsqu'en 1958, Breton écrit la préface à l'album des *Constellations*, il se laisse librement aller à l'admiration que lui inspirent ces œuvres miniatures mais en même temps grandioses. Evoquant la période de la Seconde Guerre lors de laquelle elles ont été réalisées, Breton écrit :

« *Dans une heure d'extrême trouble [...] il semble que, par une tension réflexe au plus pur et à l'inaltérable, Miró ait voulu déployer dans l'éventail de toutes les séductions, le plein registre de sa voix. N'importe où hors du monde et, de plus, hors du temps, mais pour mieux retentir partout et toujours, jaillit alors cette voix, au timbre de si loin discernable, qui s'élève à l'unisson des plus hautes voix inspirées.* »

Margit Rowell

(Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

Notes

- 1 Lettre de Miró à Michel Leiris, le 10 août 1924. Reproduite avec l'autorisation de Michel Leiris et de Joan Miró. Publiée en anglais dans *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, édition établie et présentée par Margit Rowell, Boston, 1986, p. 102.
- 2 *Minotaure*, n° 3-4, Paris, décembre 1933, p. 18-19.
- 3 « Je rêve d'un grand atelier », *XX^e siècle*, vol. 1, n° 2, Paris, 1938, p. 27.
- 4 Pour ce qui concerne ces sources, cf. Rosalind Krauss et Margit Rowell, *Joan Miró : Magnetic Fields*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1972, p. 70-78.
- 5 « Manifeste du surréalisme » (1924), repris dans André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1965, p. 40.
- 6 *Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*, entretiens avec Georges Raillard, Paris, 1977, p. 60.
- 7 Sur cette peinture, cf. Krauss et Rowell, *op. cit.*, p. 45-50 et 82.
- 8 James Johnson Sweeney, « Joan Miró : Comment and Interview », *Partisan Review*, vol. 15, n° 2, New York, février 1948. Reproduit dans *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, p. 207-211 (citation p. 211).
- 9 Marcel Duchamp dans le *Catalogue of the Société Anonyme*, Yale University Art Museum, New Haven. Reproduit par Georges Raillard dans *Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*, p. 201 (chap. VI, note 1).
- 10 Lettre à Dominique Bozo, février 1975. Archives du Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 11 J.J. Sweeney, *loc. cit.* (citation p. 209).
- 12 *Ibid.*, p. 210.
- 13 Publié en 1959 par la Pierre Matisse Gallery de New York, avec une introduction et une suite de « poèmes parallèles » d'André Breton. Cette édition limitée accompagnait une exposition des gouaches à la galerie Berggruen de Paris. Une de ces gouaches est entrée dans la collection de Breton. Une seule d'entre elles n'est pas reproduite.
- 14 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Brentano, New York, 1945, p. 68.
- 15 « Genèse et perspective du surréalisme », *ibid.*, p. 94.

1926

1^{er} mars

Avec *La Révolution surréaliste* n° 6 paraît la suite du *Surréalisme et la peinture*. Breton salue l'importance, décisive pour le surréalisme, des œuvres cubistes de Picasso et de Braque, exprime sa déception devant l'évolution de Derain, de Matisse et de De Chirico (avec la reproduction, rayée, d'*Oreste et Electre*).

Masson y publie un petit texte, «Tyrannie du temps». Première apparition dans la revue de l'œuvre d'Arp, avec une reproduction d'*Un homme* (1926).

8 mars

Vente à l'hôtel Drouot des œuvres de Picabia appartenant à Marcel Duchamp. Breton en achète environ une quinzaine, et parmi les plus importantes : *Procession à Séville*, *Catch as catch can*, *Prenez garde à la peinture*, *Parade amoureuse*, *Les Amoureux*, *Femme à l'ombrelle*, etc.

Première grande exposition parisienne de l'œuvre de *Max Ernst*, galerie Van Leer (10 - 24 mars), présentée au catalogue par des poèmes d'Eluard, Péret, Desnos; Breton y remarque notamment *Le Grand Amoureux*, qui lui appartiendra.

26 mars

Ouverture de la Galerie surréaliste dirigée par Jacques Tual et animée par Breton (16 rue Jacques Callot), avec l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des Iles* (Océanie). La presse crie au scandale, choquée par la statue océanienne «indécente» présentée en vitrine de l'exposition et dont la photographie, par Man Ray, est placée en couverture du catalogue (la statue, un fétiche de l'Ile Nias, aurait été acquise à Amsterdam, au mois de janvier, par Breton). Il y prête d'autres objets océaniques : un masque et un bouclier de Nouvelle-Guinée, un masque de Nouvelle-Irlande, divers objets des Iles Marquises et de l'Ile de Pâques. L'association, pour la première fois dans un même lieu, d'œuvres primitives et de peintures d'esprit dada fait sensation.

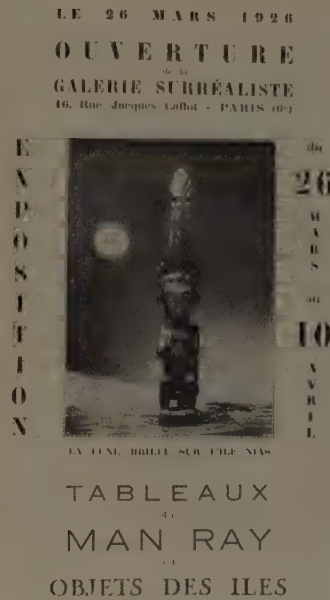
Fin mars - avril

Voyage dans le Midi : Avignon, où il visite le Palais des Papes; Arles, où l'allée des tombeaux l'impressionne : «*C'est aussi tout le Cimetière de Masson que nous comprenions mal*», écrit-il à Simone le 3 avril.

18 mai

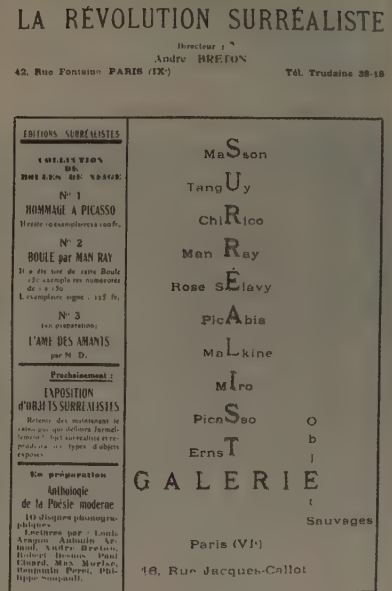
Ecrit avec Aragon une «Protestation» à la collaboration de Max Ernst et de Miró aux Ballets russes dirigés par Diaghilev. Les deux artistes seront réhabilités grâce à l'intervention d'Eluard dans le numéro suivant de *La Révolution surréaliste*.

Catalogue de l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des Iles*, Galerie surréaliste, 26 mars-10 avril 1926.



La Révolution surréaliste, n° 8, 1^{er} décembre 1926 : verso de la page de couverture.

André Breton devant la grille du 54, rue du Château, 1926. Coll. part.



Juin

Nouvelle édition du *Manifeste du surréalisme* et de *Poisson soluble*, augmentée de la «Lettre aux voyantes» (Ed. Kra).

15 juin

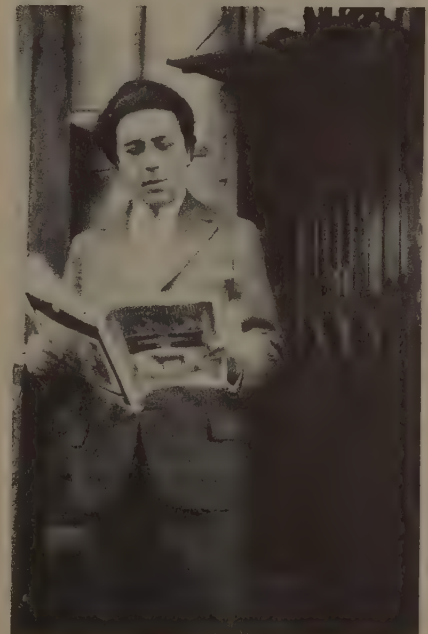
Parution du n° 7 de *La Révolution surréaliste*, avec la suite du «Surréalisme et la peinture», essentiellement consacrée à De Chirico dont la «déchéance» est proclamée : seules les œuvres de la période métaphysique sont considérées comme déterminantes (*L'Angoissant voyage*, *Le Départ du poète*). Outre Picasso, Man Ray et Masson, figurent, pour la première fois, des peintures de Pierre Roy (*La Fin des mauvais jours*), de Tanguy (*L'Anneau d'invisibilité*, 1926) et de Georges Malkine, ainsi que la photo d'une scène rituelle de Nouvelle-Bretagne.

Août - mi-septembre

Vacances dans les Pyrénées avec Simone (Gavarnie puis Biarritz). Breton, en proie à une passion désespérée pour Lise Deharme, manifeste une humeur sombre et dépressive.

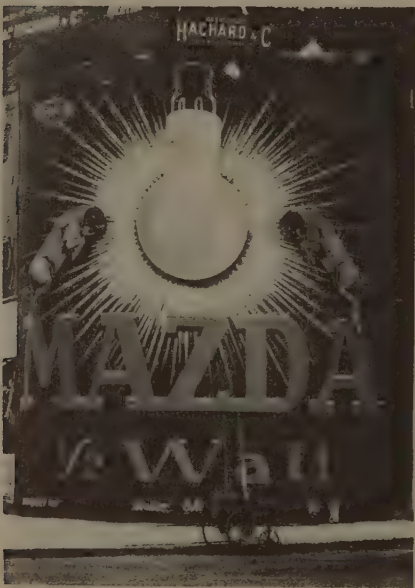
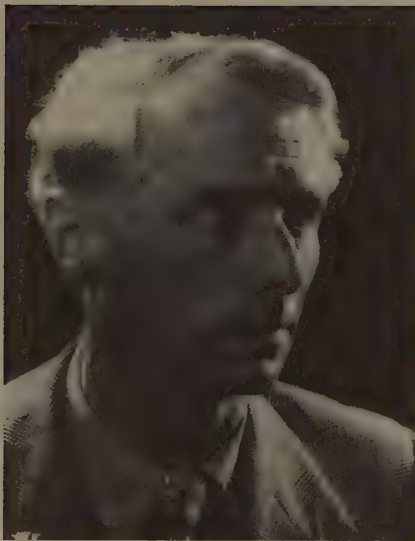
30 septembre

Publication de *Légitime défense* aux Editions surréalistes : analysant les liens établis depuis un an entre le PC et le groupe surréaliste, Breton prône l'absence



Man Ray, Max Ernst. Coll. part.

«L'affiche lumineuse de "Mazda" sur les grands boulevards», ill. pour *Nadja*. Photo Jacques-André Boiffard.



de tout contrôle extérieur «*même marxiste*», tout en affirmant «*l'adhésion de principe enthousiaste au programme communiste*». Il s'oppose violemment à Henri Barbusse auquel Vaillant-Couturier confie la page littéraire de *L'Humanité*.

4 octobre

Rencontre, rue Lafayette, Nadja qu'il voit continuellement jusqu'au 17 octobre et de manière plus espacée jusqu'en février 1927: rencontre fulgurante à bien des égards de celle qu'il considère comme un «*génie libre*» et qui va bouleverser son exigence poétique et son regard. Expérience décisive qu'il consignera dans *Nadja*:

«Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est en moi (...) Je veux ne compter que sur elle et presque à loisir parcourir ses jetées immenses, fixant moi-même un point brillant que je sais être dans mon œil et qui m'épargne de me heurter à ses ballots de nuit.»

Il vendra un tableau de sa collection pour l'aider financièrement, «*empêcher ce désastre, qui est le mien comme le sien et comme celui de tous ceux que j'aime*». (Lettre à Simone, 8 novembre)

Lit *La Science des rêves* de Freud (Ed. Alcan, trad. Meyerson), assiste tous les dimanches matins à l'hôpital Sainte-Anne aux analyses de malades menées par le Professeur Claude, et entre en rapport avec le Docteur Robin qui connaît la famille du peintre Théodore Flournoy auquel il fera allusion en 1927 dans sa préface à l'exposition Tanguy.

Novembre

Les réunions successives sur le problème de l'adhésion au P.C créent des tensions dans le groupe: les 23 et 27, l'ancien «*comité*» (composé du groupe *Clarté* et des surréalistes) se réunit au café Le Prophète: Artaud se retire de lui-même tandis que Soupault est exclu. La projection du *Cuirassé Potemkine* enthousiasme Breton.

1^{er} décembre

Parution du n° 8 de *La Révolution surréaliste*, avec les textes d'Antonin Artaud «*Uccello le poil*» (reproduction de *La Profanation de l'hostie*) et la «*Lettre à la voyante*» dédiée à Breton. Celui-ci y publie «*Légitime défense*», dont la parution n'entrave pas la procédure de son adhésion au PC. Y figurent des reproductions des premiers tableaux de sable de Masson «*presque uniquement faits de sable collé*» (lettre à Kahnweiler, 8 janvier 1927). Et une annonce publicitaire pour les premiers «*objets surréalistes*», dont une exposition est projetée.

1927

14 janvier

Breton adhère au Parti communiste, qui l'affecte à une cellule d'employés du gaz. Adhésion également d'Eluard, Sadoul et Noll.

Février

Fin de ses relations avec Nadja dont la folie se déclarera en mars, nécessitant un internement psychiatrique définitif. Exposition personnelle *Georges Malkine* à la Galerie surréaliste.

Avril

Publie avec Aragon et Eluard un tract, «*Lautréamont envers et contre tout*», contre l'édition des œuvres présentée par Soupault.

Mai

Dans *Au grand jour*, rédigé avec Aragon, Eluard, Péret et Unik, Breton donne les raisons de leur adhésion au PC. Dès mars cependant, il n'assistait déjà plus aux réunions de sa cellule.

Mai-juin

Découvre avec Eluard des poupées d'Indiens Pueblos et du Nouveau-Mexique, qu'il associe à la première exposition personnelle d'Yves Tanguy, *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, organisée par ses soins à la Galerie surréaliste (27 mai - 15 juin). Il lui consacre une longue préface, signe d'un attachement indéfectible dont témoigne encore le nombre important d'œuvres entrées dans sa collection:

«A égale distance de ces anciennes villes du Mexique que sans doute à jamais dérobe à l'œil humain la forêt impénétrable, des lianes qui s'échevelent par leurs couloirs géants, des papillons impossibles qui s'ouvrent et se ferment sur leurs escaliers de pierre de mille marches, - à égale distance de ces villes et d'une Ys dont il aurait retrouvé la clé, se faisant place une nuit dans les jardins de coraux, fantôme traînant des chaînes de perles et s'éclairant d'un siphonophore, Yves Tanguy nous propose aujourd'hui de le rejoindre en un lieu qu'il a vraiment découvert.

(...) Que sont au juste de telles images? A ces limites où l'esprit se refuse à tout emprunt extérieur, où l'homme ne veut plus tirer argument que de son existence propre, dans ce domaine des formes pures où toute méditation sur la peinture nous introduit, là où la balle de plume pèse autant que la balle de plomb, où tout peut voler comme s'enfouir, où les choses les plus adverses se rencontrent, s'affrontent sans catastrophe, où l'on sait qu'une tête jeune restera une tête jeune, où le feu

La Révolution surréaliste, n° 9-10,
1^{er} octobre 1927.



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



FERRIERE AUTOMATIQUE

[illegible]

ADMINISTRATIVE			
ABONNEMENT	Depositaire général	Lithéant GALLIARD	ÉTATMENT DU DÉPÔT
1890	15 Boulevard Raspail 15		
1891	PARIS (VI)		

Cadavre exquis, 1927, mine de plomb et crayons de couleurs sur papier, 22 x 16,5 cm. De haut en bas : Breton, Morise et Noll. MNAM.

Au Cabaret du ciel, 1927 : Breton avec Ernst, Aragon, Tanguy, Crevel, Suzanne Muzard... Photo Man Ray.

Mariage d'Yves Tanguy et Jeanne Ducrocq, avec leurs témoins Jacques et Simone Prévert, Paris, 1927. Coll. part.

Verso du carton d'invitation de l'exposition *Cadavres exquis*, Galerie surréaliste, octobre 1927.

Simone Breton, 2 avril 1927.
Photo Atelier Gêrôme.

étroitement pour conséquence de soustraire la pensée de la vie, aussi bien que de placer la vie sous l'égide de la pensée. Ce qu'on cache ne vaut ni plus ni moins que ce qu'on trouve. Et ce qu'on se cache, que ce qu'on permet aux autres de trouver. (...) Les menuisiers, qui sous la direction de Arp, obtiennent à peu près ce qu'il veut du bois dont on fait les flûtes et les effroyables étagères, se rendent complices de ce grand crime qu'est aujourd'hui le crime de lèse-réalité. Nous marchons sur le sable où chacun de nos pieds laisse un trou qui n'est déjà plus à la dimension de ce pied, il y a des objets vides séparés par des intervalles pleins, des moules secrets d'où des masques de verre sortent usés.

Les reliefs de Arp, qui participent de la lourdeur et de la légèreté d'une hirondelle qui se pose sur un fil télégraphique, ces reliefs qui empruntent dans leur savante coloration tous les ramages de l'amour et auxquels, en même temps, leur découpage hâtif confère tous les déliés de la colère, ces boucles dures ou tendres sont bien pour moi ce qui résume le mieux les chances de généralité des choses particulières, ce qui me permet de faire le plus faible état de la variante.» (S.P., p. 46-47)

Simone vend en son absence un tableau de Miró dont il regrette l'absence. Il avait sollicité le peintre à plusieurs reprises cette année pour l'illustration des poèmes «Sept histoires», pour laquelle Miró lui envoie enfin les dessins en novembre.

Décembre

Ecrit la dernière partie de *Nadja*, qui devient l'écho de sa passion tourmentée pour Suzanne Muzard (à son retour à Paris, celle-ci rejoint Emmanuel Berl). C'est dans le climat de cette explosion amoureuse qu'il déclare à la fin de *Nadja* : «*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*».

1928

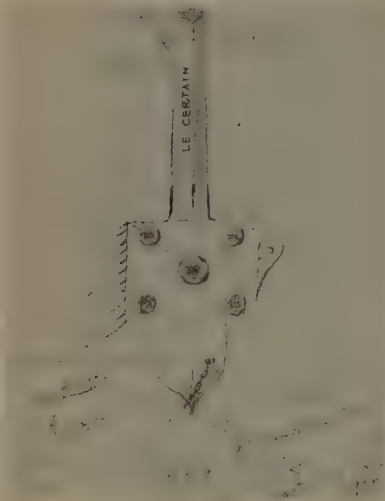
Début d'une période de «démoralisation», qui durera deux ans : aux difficultés affectives (divorce avec Simone, liaison orageuse avec Suzanne Muzard) s'ajoutent des tensions dans le groupe surréaliste. Collaboration plus étroite avec Aragon.

Février

Réconciliation momentanée avec Artaud dont il lit le scénario de *La Coquille et le Clergyman* projeté au studio des Ursulines le 9. La projection de *Nosferatu le vampire* de Murnau le frappe durablement : il y fera allusion dans *Les Vases communicants*.

11 février

Parution du *Surréalisme et la peinture* aux



La Galerie Surréaliste exposera ce jour-là, et peut-être quelques jours suivants, des toiles et des souvenirs auxquels elle attache une importance toute particulière.

1° - PICASSO-DERAIN : Peinture sur pierre (1914).

C'était à la veille de la Grande Guerre. Du Droit. Picasso et Derain, après déjeuner, s'amusaient à peindre alternativement les carreaux de cette dalle de grès rose. L'importance historique de cet objet ne saurait échapper à personne.

2° - TOILES :

ARP : *L'Harmonie* ; BRAQUE : *Valée* ; CHIRICO : *Le Rêve transformé*, *L'Incertitude du Poète* (1911) ; ERNST : *Deux Enfants menacés par un Rossignol* ; MASSON : *Les Constellations* ; MIRO : *Terre labourée* ; *La Régle* ; PICASSO : *Après la Pluie* ; PICASSO : *La Jeune Fille à la Mandoline*, *Ma Jolie* ; MAN RAY : *Me voyant* ; TANGUY : *Le Pacte*.

3° - SOUVENIRS :

DU Passage de l'Opéra, du Nouveau-Mecklenbourg, du Cap Crétin, du Détroit de Torres, des Indiens Iivaro, de l'île de Pâques, d'Italie, de Tinnenbar, des Nouvelles-Hébrides, de la Nouvelle-Guinée, de Norfolk, des Marquises, et d'ailleurs.

ET

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE
la revue toujours de beaucoup la plus scandaleuse du monde
(n° double 9-10)



éditions Gallimard, avec 77 photogravures (aux textes déjà parus dans *La Révolution surréaliste*, Breton ajoute son dernier écrit sur l'œuvre d'Arp).

Exposition des *Oeuvres anciennes de Chirico* à la Galerie surréaliste où André Breton prête ses tableaux: *Le Cerveau de l'enfant, J'irai ... le chien de verre, Le Mauvais Génie d'un roi*. Il renouvellera en mars, avec Aragon, Gœmans et Nougé, son désaveu public des œuvres récentes du peintre (*Avis*).

Achat d'un nouveau Miró pour compenser la vente du précédent.

15 mars

Dans le n° 11 de *La Révolution surréaliste*, qui connaît des difficultés financières (la parution du prochain numéro sera différée), Breton célèbre avec Aragon le cinquantenaire de l'hystérie, «*moyen suprême d'expression*», s'appuyant sur les photographies d'Augustine conservées à la Salpêtrière. Y paraît également un extrait de *Nadja*, avec une illustration de De Chirico.

Fort sombre, «*Breton fait du phono tout le temps, des chansons de Fortugé et de Dramem: "ce que sur la vie la terre est atroce"*» (Paul Eluard, *Lettres à Gala*, Gallimard, 1984).

André Masson prend ses distances avec le groupe surréaliste, invoquant des arguments psychologiques et esthétiques; en mai, il écrira à Kahnweiler qu'il se considère «*membre d'aucun groupe*»; Desnos s'en éloigne également.

Avril

La Galerie surréaliste, où sont exposées en permanence des œuvres de Arp, Braque, De Chirico, Ernst, Klee, Malkine, Masson, Miró, Picabia, Picasso, Man Ray, Tanguy, se heurte à de graves difficultés de gestion que Breton reproche vivement à Noll.

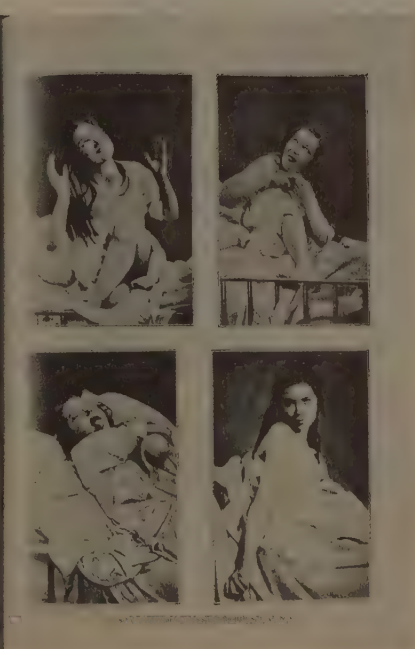
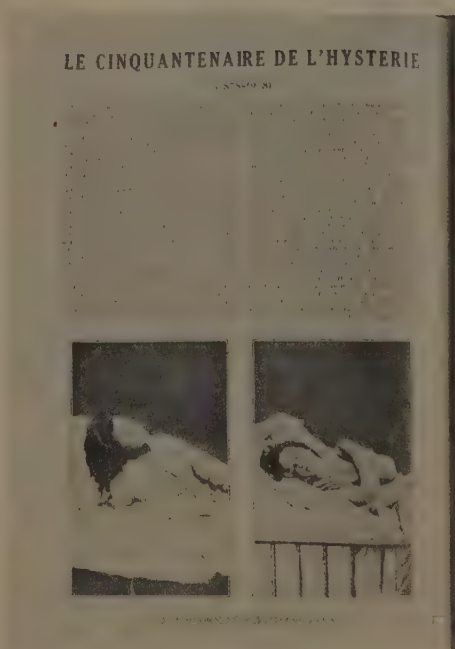
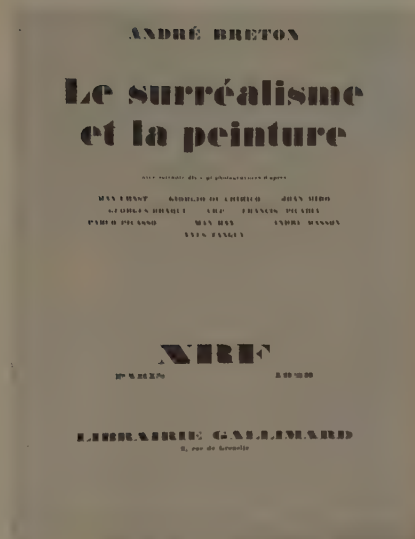
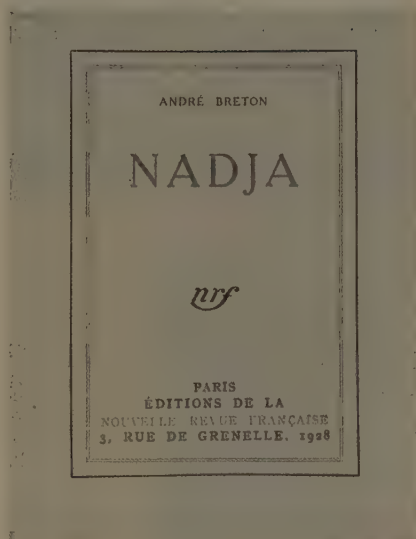
Exposition surréaliste (2-15 avril) au Sacre du Printemps: Arp, De Chirico, Ernst, Malkine, Masson, Miró, Picabia, Man Ray, Tanguy.

25 mai

Publication de *Nadja*, aux éditions Gallimard, avec 44 planches photographiques, qui reçoivent toutes pour légende un bref extrait du texte: dans ce récit, que Breton a voulu «*battant comme une porte*», se mêlent le temps de l'histoire vécue et celui de l'écriture, l'image donnée comme pièce à conviction de l'aventure réelle et l'exploration d'un univers poétique métamorphosé par le regard.

9 juin

Incidents avec Artaud au cours d'une représentation du *Songe* de Strindberg par le théâtre Alfred Jarry.



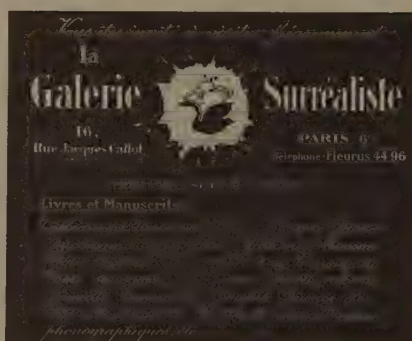
André Breton et Louis Aragon,
«Le cinquantenaire de l'hystérie»,
La Révolution surréaliste, n° 11, 15 mars 1928.

Invitation à l'Exposition surréaliste, galerie Au sacre du printemps, 2-15 avril 1928, avec carton d'annonce de la Galerie surréaliste.

Man Ray, Aragon. Coll. part.



Man Ray, Suzanne Muzard, vers 1928. Coll. part.



Lit *Mes Voyages* de Charlie Chaplin, «qui est le livre le plus admirable que j'aie lu depuis *Lénine de Trotsky*. Je te l'envoie, sans céder à l'envie de souligner les passages que je trouve les plus émouvants. Quelle vérité humaine dans ses pages ! Et aussi quelle justification éclatante de l'attitude que nous observons à l'égard de tout. Bonheur, espoir, patries, révolution, temps, prisons, amour.» (Lettre à Simone, 16 juin)

Août

S'enthousiasme pour l'*Ulysse* de James Joyce, dont un fragment paraît dans la N.R.F., et pour le dernier livre de Bataille :

«Il a paru dans la même collection que le livre d'Aragon (Pia, éd.) un livre de Bataille, de Georges Bataille : *Histoire de l'œil*, par Lord Auch qui est absolument merveilleux. Non seulement c'est le plus beau livre érotique que je connaisse, mais c'est aussi l'un des sept plus beaux livres environ que j'aie lus. (...) 8 lithographies de Masson qui ne sont pas à la hauteur du

texte. L'événement intellectuel de l'année». (Lettre à Simone, 19 août)

Court séjour avec Suzanne à Moret «où il fait une lumière comme celle qu'on voit en regardant par transparence à travers le Tiki de Cook.» (Lettre à Simone, 29 août)

Octobre

Breton propose à Simone le divorce, pour répondre à la demande de Suzanne Muzard qui exige la séparation. Il cherche alors à vendre des œuvres, trouve un acquéreur pour *Le Populaire* de Braque.

Visite l'exposition Picabia à la galerie Briant : «Nous sommes allés ensemble avant-hier soir au vernissage Picabia et (...) ce vernissage était une cérémonie lugubre, l'assistance la pire que j'aie jamais vue. Je m'en suis remis très lentement. L'ambiance, la sorte de conversations que j'aie eues à soutenir, le dégoût de voir se reformer ainsi, comme derrière mon dos, ce que j'ai tant voulu rendre impossible, l'espèce d'affolement bizarre où tout cela a paru mettre Suzanne, etc.»

(Lettre à Simone, 27 octobre)

Novembre

Breton se déclare déçu par la «partie illustrée» de *Nadja*, qui lui paraît «morne et désillusionnante», et les lieux représentés, dépouillés de leur magie.

Décembre

Incident avec Soupault, mésentente avec Tual, Prévert et Baron.

Fermeture de la Galerie surréaliste, au bord de la faillite.

Suzanne Muzard épouse Emmanuel Berl. Breton se rapproche d'Eluard, qui lui avait recommandé, probablement au printemps, la lecture du livre d'Otto Rank paru cette année-là : *Le Traumatisme de la naissance* (trad. de S. Jankélévitch, Payot). Tous deux s'en inspireront pour la rédaction du chapitre «L'Homme» de leur livre commun *L'Immaculée conception*.

1929

Janvier

Breton acquiert deux aquarelles de Kandinsky à la première exposition de l'artiste à Paris, galerie Zak, place Saint-Germain des Prés.

La procédure de divorce avec Simone est engagée, entraînant le partage des œuvres achetées en commun.

Avec Eluard, il fait exécuter un moulage en plâtre de son visage : leurs deux masques seront longtemps accrochés face à face à la fenêtre de son atelier.

Février

Malgré l'échec de son activité militante au sein du PCF, Breton reste pleinement acquis aux thèses du matérialisme-dialectique marxiste. Voulant clarifier, sur ce plan, «*le degré de qualification morale de chacun*», il invite, dans sa lettre du 12 (rédigée avec Aragon), à se prononcer sur le choix d'une activité individuelle ou bien d'une action politique collective. Des ruptures se révèlent déjà définitives, avec les réponses de Bataille, Leiris et Masson.

11 mars

Réunion houleuse au Bar du Château des groupes de *La Révolution surréaliste*, du *Grand Jeu*, de *Philosophies*, «convoqués» sur le prétexte de l'examen du sort réservé à Trotsky. Sont présents, parmi les peintres, seuls Arp, Duchamp, Ernst, Magritte, Malkine, Miró, Savitry, Sima, Tanguy. Tandis que Miró, Arp et Desnos, se défendent de toute soumission à une discipline collective et prennent déjà leurs distances, les autres accordent leur plein soutien à Breton, Aragon...

Avril

Préface l'exposition des peintres belges Delbrouck et Defize à la galerie Van Leer, rue de Seine.

Fait la connaissance de Dali, introduit dès son arrivée à Paris en mars dans le groupe surréaliste par Miró.

A la mi-avril, Breton se rend à Bruxelles avec Eluard et Aragon, pour y préparer le n° spécial de *Variétés*, «Le Surréalisme en 1929» qui leur est confié et pour lequel il sollicite la collaboration de Arp, Ernst et Miró. A celui-ci il écrit le 18: «*J'ai beaucoup admiré vos dernières toiles chez Pierre et je ne me lasse pas de regarder le merveilleux Nu de 1926 que je convoitais depuis longtemps.*» (Archives Pilar Miró)

Avec Paulhan et Max Ernst, il va voir *La Belle Héléne*.

Début de parution de la revue *Documents*, animée par Georges Bataille (15 numéros, 1929-1930) et qui regroupe un certain nombre d'anciens «surréalistes»: Boiffard, Desnos, Leiris, Limbour, Masson, Vitrac. L'attitude de Bataille poussera Breton à réaffirmer ses positions, dans un *Second manifeste*, qu'il prépare pendant l'été.

Juin

Parution du n° spécial de *Variétés*, «Le Surréalisme en 1929». En tête paraît le dossier de la séance du 11 mars: «A suivre: petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires», signé d'Aragon et de Breton. La rupture avec Desnos y est clairement signifiée. Nouvelle édition du *Manifeste du surréalisme*, *Poisson soluble*, augmentée d'une «Préface» et de la «Lettre aux voyantes», avec un frontispice de Max Ernst (ed. Kra).

Man Ray, Luis Buñuel, vers 1929.
Coll. part.

Salvador Dali, dessin glissé dans l'exemplaire de *Nadja* appartenant à Breton. Coll. part.

Man Ray, Salvador Dali. Coll. part.

Vassily Kandinsky, *Petit Blanc*, 1928, gouache sur papier, 71 x 55 cm. Coll. part.

*La beauté
N'est
ou ne sera pas
conclusive*



Juillet - août

Vacances à l'île de Sein, avec Suzanne Muzard, Georges Sadoul, les Tanguy, Pierre Unik. Breton relit Hegel dans la traduction de Vera et commence la rédaction du *Second manifeste du surréalisme* où est opéré un réajustement des valeurs, ressenti comme indispensable à la survie du groupe: réajustement non pas tant d'ordre politique (malgré les engagements différents au marxisme qui scindent le groupe), ou esthétique, mais d'ordre éthique. Etablissant un parallèle entre surréalisme et alchimie, Breton en arrive à réclamer «l'occultation» du surréalisme. Dans une perspective hégélienne, il propose la recherche du «point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement». Ses attaques sont définitives: il dénonce le «non-esprit» de Bataille, qu'il considère comme un «retour offensif du vieux matérialisme antidialectique qui tente, cette fois, de se frayer gratuitement un chemin à travers Freud», règle violemment leur compte à Desnos, Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Soupault, Vitrac et à André Masson:

«C'est M. Masson, de qui les convictions surréalistes pourtant très



affichées n'ont pas résisté à la lecture d'un livre intitulé *Le Surréalisme et la peinture* où l'auteur, peu soucieux, du reste, de ces hiérarchies, n'avait pas cru devoir, ou pouvoir, lui donner le pas sur Picasso, que M. Masson tient pour une crapule, et sur Max Ernst, qu'il accuse seulement de peindre moins bien que lui : je tiens cette explication de lui-même.»

Et ajoute ainsi : «Il est normal que le surréalisme se manifeste au milieu et peut-être au prix d'une suite ininterrompue de défaillances, de zigzags et de défections qui exigent à tout instant la remise en question de ses données originelles, c'est-à-dire le rappel au principe initial de son activité joint à l'interrogation du demain joueur qui veut que les cœurs "s'éprennent" et se "déprennent".»

Assiste à la première projection d'*Un Chien andalou* de Buñuel et Dali chez les Noailles en séance privée (avant la sortie officielle du film au Studio 28 le 1^{er} octobre). A Cadaquès, Dali reçoit la visite des Magritte, de Gœmans, d'Eluard et de Gala, qui restera auprès de lui.

Automne

Tournée en voiture avec Eluard dans l'Est, en quête de cartes postales 1900.

20 novembre - 5 décembre

Première exposition parisienne Salvador Dali à la galerie Gœmans, avec une préface de Breton. Saisissant immédiatement l'ambiguïté du phénomène Dali : «Dali est ici comme un homme qui hésiterait (et dont l'avenir montrera qu'il n'hésitait pas) entre le talent et le génie, on eût dit autrefois le vice et la vertu». Breton affirme le caractère de «révélation» de l'œuvre, la «plus hallucinatoire qu'on connaisse» :

«C'est peut-être, avec Dali, la première fois que s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales et qu'on va se sentir glisser vers la trappe du ciel fauve. Nous sommes littéralement happés, et ce n'est pas là le moins grave, à la vue de cette tête de lion, grande comme la colère, de ce masque à anse duquel je me retiens encore de penser quoi que ce soit - car j'ai peur - et qui semblent vouloir tourner indéfiniment, sans que leur expression puisse changer, non seulement dans ces tableaux mais encore à l'intérieur de nous, où dans une sorte de vitrine intérieure, et qui se répercutent pour notre effroi dans l'air comme si celui-ci, soudain, se révélait être un simple jeu de glaces qu'il suffirait, imperceptiblement mais à coup sûr, de modifier pour qu'une immense trouée se fasse, dans laquelle apparaîtraient enfin les figures conjurables ou non qui hantent un paysage second, de seconde zone, que tout nous fait justement pressentir.»

(Point du jour, Gallimard, 1970, p. 67 - 69)

Onze œuvres y sont exposées, dont *Le Jeu lugubre*, *Les Accommodations du désir* (déjà propriété de Breton), *Le Visage du grand masturbateur* et *Les Plaisirs illuminés*. L'aura exercée immédiatement par Dali sur le groupe surréaliste sera reconnue et expliquée ainsi par Breton :

«Durant trois ou quatre années, Dali incarnera l'esprit surréaliste et le fera briller de tous ses feux comme seul pouvait le faire quelqu'un qui n'avait en rien participé aux épisodes, parfois ingrats, de sa gestation. C'est en cela qu'il peut être tenu déjà pour un "produit de culture".» (Entretiens, p. 159)

30 novembre

René Char, arrivé à Paris, rencontre Eluard, Breton, Aragon, et décide de rejoindre le surréalisme. Tzara se rallie de nouveau au groupe.

Décembre

Breton rédige un «Avis au lecteur» pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst, paru aux éditions du Carrefour, admirant le dépaysement, le «détournement» de l'objet effectué dans ces collages :

«Toute la valeur d'une telle entreprise - et peut-être de toute entreprise artistique - me paraît dépendre du goût, de l'audace et de la réussite par le pouvoir d'appropriation à soi-même, de certains détournements. (...) Toutes choses sont appelées à d'autres utilités que celles qu'on leur attribue généralement. C'est même du sacrifice conscient de leur utilité première (manipuler pour la première fois un objet dont on ne sait à quoi il sert, a pu servir) que se déduisent certaines propriétés transcendantes qui s'y attachent dans un autre monde donné ou donnable où, par exemple, une hache peut être prise pour un coucher de soleil, où l'appréciation des éléments de virtualité n'est plus aucunement permise (je suppose un fantôme, au croisement de plusieurs chemins, occupé à consulter un poteau indicateur), où la faculté de migration, qui n'est laissée positivement qu'aux oiseaux, s'empare aussi des feuilles de l'automne, où les vies antérieures, actuelles, ultérieures, se fondent en une vie qui est la vie (...). Parce qu'on savait que Max Ernst n'était homme à reculer devant rien de ce qui est susceptible d'élargir le champ de la vision moderne et de provoquer les innombrables illusions de vraie reconnaissance qu'il ne tient qu'à nous d'avoir dans le futur et dans le passé. Parce qu'on savait que Max Ernst est le cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit aujourd'hui, je veux dire celui qui en est le moins à une petite inquiétude près.» (Point du jour, p. 64)

Organise avec Aragon et Eluard une exposition de papiers collés et collages à la

galerie Gœmans pour laquelle il sollicite le 14 décembre la participation de Picasso :

«Nous éprouverions une grande joie si vous consentiez à nous prêter pour deux semaines un tout petit nombre de choses récentes, faute desquelles nous ne pourrions rien faire de très bien. (...) Il y aurait en dehors de vous Braque, Gris, Ernst, Schwitters, Arp, Miró, et Dali. Aragon écrirait la préface du catalogue. (...) J'ai été émerveillé l'autre matin de tout ce que vous m'avez fait voir, émerveillé toujours comme la première fois.» (Archives musée Picasso)

15 décembre

Parution du dernier numéro de *La Révolution surréaliste* (n° 12), avec le «Second manifeste du surréalisme» et l'«Enquête sur l'Amour», «Notes sur la poésie» (en collaboration avec Eluard). Une place privilégiée est réservée à Dali, aussi bien dans l'illustration du numéro (*Les Accommodations du désir*, *Les Plaisirs illuminés*) que dans la publication du scénario du *Chien andalou*. Première apparition également de l'œuvre de Magritte, avec deux reproductions (*La Place de l'Opéra*, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, entourée d'un photomontage du nouveau groupe surréaliste) et un texte : «Les Mots et les images».

Parallèlement, dans le n° 7 de *Documents*, Georges Bataille se livre à une analyse du *Jeu lugubre* de Dali avec un schéma d'interprétation psychanalytique. Prenant parti pour Breton dans la querelle qui l'oppose à Bataille, Dali lui en refuse la photographie ; ainsi, dans sa lettre à Charles de Noailles, alors propriétaire de l'œuvre :

«Mon ami Paul Eluard me dit que vous devez donner les photos de mes tableaux à Documents. Je vous aurais beaucoup de reconnaissance de ne pas le faire, car les idées de cette revue et surtout celles de Georges Bataille sont exactement à l'opposé des miennes.»

La grande icône surréaliste

Outre les trois photographies du groupe surréaliste dans des poses étudiées qui sont reproduites sur sa couverture, le premier numéro de *La Révolution surréaliste* recèle une image photographique dudit groupe sous la forme d'un montage de portraits individuels. Cette galerie rassemble, aux côtés des membres, trois de leurs prophètes – De Chirico, Freud et Picasso – et l'anarchiste Germaine Berton qui assassina Marius Plateau, le chef des Camelots du Roy. La position centrale de son portrait (sûrement une photo d'identité judiciaire) et ses dimensions font de Germaine Berton un objet de dévotion entouré de ses adorateurs. En bas de la page, nous lisons cette phrase de Baudelaire : « *La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.* »

Le douzième et dernier numéro de la revue, publié le 15 décembre 1929, soit cinq ans après, comporte un montage qui est en fait une nouvelle version du précédent. Cette fois, l'image centrale est une peinture, une œuvre de Magritte, et la femme idéale un nu dans une pose classique qui serait, nous dit-on, caché dans la forêt. La métamorphose de l'objet de dévotion se répercute sur l'attitude des adorateurs qui ont les yeux clos.

Là, les adorateurs sont tous des membres actuels du groupe. Ils sont disposés par ordre alphabétique, comme précédemment, mais de manière à laisser la place d'honneur à André Breton. Dans la rangée du haut, nous reconnaissons Maxime Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel et Jean Caupenne (alias Koppen) ; dans la deuxième Dali et Éluard ; dans la troisième Max Ernst et Marcel Fourrier ; dans la quatrième Camille Goemans et Magritte ; dans celle du bas Paul Nougé, Georges Sadoul, Tanguy, André Thirion et Albert Valentin. Tous ont collaboré au numéro d'adieu de la revue, sorti après les plus grands remous internes du mouvement et porteur du nouveau testament, le « Second Manifeste... ».

Ce recommencement suppose notamment une modification des rapports de force au sein du mouvement entre les deux sortes d'art distinctes qu'il pratique, l'une axée sur l'automatisme, et l'autre sur De Chirico. La fin de la décennie voit s'affirmer la suprématie de la seconde, qui a pour nouveaux représentants Dali et Magritte. Magritte travaille à Paris depuis septembre 1927, et dès son arrivée, ce membre du groupe surréaliste belge a noué ou renoué des relations avec Breton, Eluard, Aragon, Péret et d'autres. Il doit pourtant attendre décembre 1929 pour figurer dans *La Révolution surréaliste*. D'abord parce qu'il lui faut un certain temps pour se faire accepter pleinement par les surréalistes parisiens¹, ensuite parce que cette acceptation intervient dans le long intervalle d'un an trois quarts qui sépare les numéros onze et douze de la revue. En tout cas, lorsque la participation de Magritte paraît, elle ne passe pas inaperçue : on trouve dans le numéro douze le texte illustré (si souvent reproduit) sur « Les mots et les images », un petit photomontage montrant des vaches dans un champ devant l'Opéra, une contribution à l'« Enquête sur l'amour » et le montage à la femme invisible.

Nous n'avons aucun document susceptible d'expliquer la genèse de ce montage, mais Marcel Mariën a bien voulu communiquer ce que Magritte lui avait dit à ce sujet. Magritte

voulait que la peinture soit reproduite dans la revue et il imagina le montage à cette seule fin. Pour se procurer les photographies nécessaires, il invita les participants au dernier numéro de la revue à se faire tirer le portrait dans des photomatons. A en juger par les vêtements des modèles, les photos ont dû être prises dans la période la plus fraîche de l'automne, quelques semaines avant la publication.

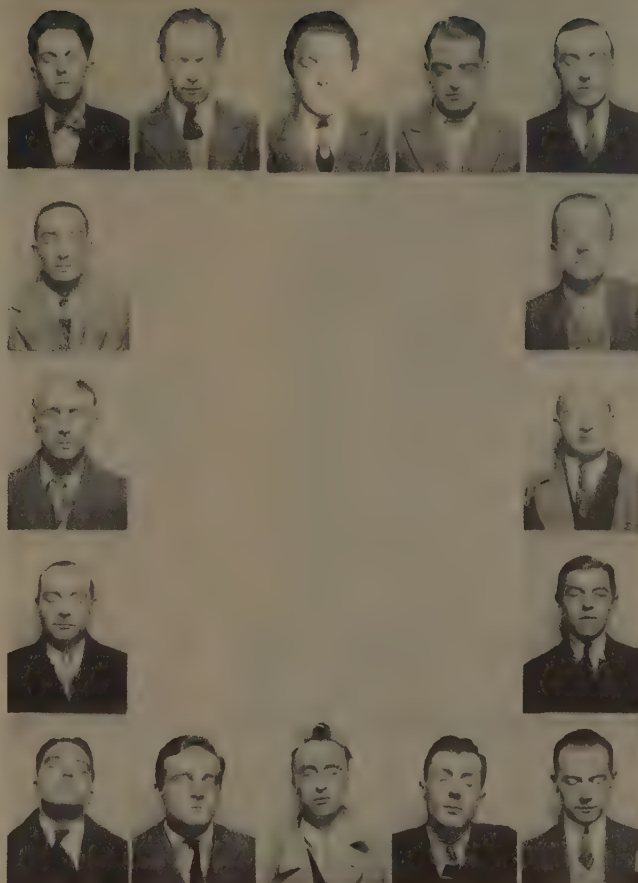
La peinture s'intitule *La Femme cachée*, comme l'indique une inscription autographe de Magritte sur le châssis. Quant à l'inscription introduite dans le tableau, elle a subi une retouche révélée par les repentirs. A l'origine, la ligne du haut commençait plus à gauche. Elle exigeait en effet plus de place parce qu'il n'y était pas question de « la femme », mais, plus expressément, de « cette femme ». Elle avait déjà fait une apparition auparavant, dans une peinture exécutée au début de 1928, *La Femme introuvable*. *La Femme cachée* allie la tonalité sombre qui caractérise l'œuvre de Magritte en 1928 à une mise en page emblématique qui caractérise l'année 1929. L'autre peinture à laquelle elle ressemble le plus est *La Trahison des images* (l'image d'une pipe de profil surmontant la légende « Ceci n'est pas une pipe »), et un document permet de situer assez certainement son exécution dans le courant du premier trimestre de 1929².

La Femme cachée fut acquise par André Breton, qui la prêta pour l'exposition personnelle de Magritte au palais des Beaux-Arts de Bruxelles en avril-mai 1933 (dont le catalogue la répertorie sous ce titre *La Femme cachée*), et pour l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie des Beaux-Arts de Paris en janvier-février 1938 (dont le catalogue lui donne pour titre *Je ne vois pas la... cachée dans la forêt*). Apparemment, elle n'a plus été présentée ensuite au public. Autrement dit, elle est restée cachée pendant à peu près cinquante de ses cinquante-cinq ans d'existence. Mais la page de revue qui la montre entourée des surréalistes s'est retrouvée en bonne place dans presque tous les livres et tous les films consacrés au mouvement, à telle enseigne que la femme nue insaisissable, secrète, mystérieuse et mythique de Magritte – Diane, Vénus, Ève – peut passer pour la grande icône du surréalisme.

C'est un phénomène assez traditionnel pour les icônes célèbres, que l'original disparaisse dans l'ombre tandis que se multiplient les copies de copies. Par un paradoxe poétique, il en est allé ainsi d'une image dont le sujet même est pour ainsi dire la dissimulation d'une représentation idéale. Si elle a disparu, c'est parce que son état s'est gravement détérioré. Elle a considérablement noirci au fil des ans. Breton a voulu la nettoyer et une bonne partie de la couche de peinture s'est désagrégée. Plus tard, un restaurateur a stoppé la dégradation et laissé le tableau dans l'état où nous le voyons à présent. Par un autre paradoxe, en tentant d'empêcher la femme de sombrer dans l'obscurité, on n'a réussi qu'à la faire sombrer dans un état de désintégration. Comme si son destin était d'être cachée.

Mais ce qui retient l'attention dans le sort du tableau, ce n'est pas ce genre de caprice anecdotique. C'est que, à propos de ce que j'ai appelé une grave détérioration, il serait beaucoup plus juste de parler d'une transfiguration miraculeuse. C'est l'un de ces cas où l'incidence des risques naturels sur les visées

Montage original de photos d'identité du groupe surréaliste, encadrant *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* de René Magritte. *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929. Coll. part.



artistiques s'est fait sentir de telle façon que ce que l'œuvre perd en se fragmentant ou s'effaçant est plus que largement compensé par ce qu'elle gagne en lyrisme et en force de suggestion. L'accident arrivé à *La Femme cachée* est peut-être le plus gratifiant qui ait jamais frappé une œuvre d'art moderne depuis la cassure du Grand Verre de Duchamp. Là où le corps s'est décomposé en un réseau de craquelures, une lueur dorée émane des interstices. Ces zones brisées et lumineuses de la peinture font un peu le même effet que la surface écaillée d'une icône délabrée.

David Sylvester

(Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

Article paru dans *Res*, 7-8, printemps-automne 1984, rédigé d'après des données recueillies pour le catalogue raisonné de Magritte à paraître sous les auspices de la Menil Foundation. L'auteur, qui a dirigé le catalogue, tient à remercier sa coéquipière dans cette entreprise, Sarah Whitfield, pour son travail de recherche décisif et pour les améliorations apportées au présent article.

Notes

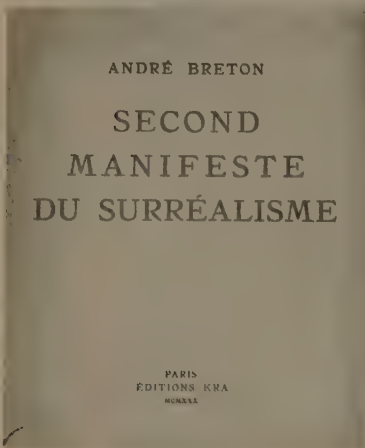
- 1 Dans des lettres adressées à Paul Nougé (à Bruxelles) peu après son arrivée à Paris à la mi-septembre 1927, Magritte dit avoir vu Breton, Aragon et Péret, mais il ne fait pas partie des signataires du tract surréaliste «Permettez !», daté du 23 octobre, où l'on trouve pourtant les noms de

Nougé et d'un autre surréaliste belge, Camille Goemans. De fait, Goemans, installé lui aussi à Paris, s'était donné du mal pour faire accepter Magritte dans le groupe, sans rien obtenir au début. Le 2 janvier 1928, il écrivait à Nougé qu'il était «un peu en froid avec la Galerie surréaliste. [...] Mon seul désir serait qu'ils exposent Magritte. Mais de quoi peut-on répondre avec eux ? Ils changent d'avis tous les jours.» Trois mois après, ils n'exposaient toujours pas Magritte : celui-ci ne figure pas sur la liste des artistes présentés à la galerie, insérée dans une annonce de *La Révolution surréaliste* de mars 1928, et, dans ce numéro de la revue, son nom n'apparaît que dans une publicité pour la galerie Van Leer, rue de Seine. (Cela prouve que l'œuvre de Magritte n'était pas totalement invisible à Paris.) Il n'est pas cité non plus dans *Le Surréalisme et la peinture*, publié par Breton au printemps 1928 et présenté comme un livre comportant de nouveaux éléments. Il n'était toujours pas du nombre des participants à l'exposition surréaliste de la galerie Au Sacre du printemps en avril. A notre connaissance, les plus anciens documents qui attestent l'admission de Magritte dans le groupe surréaliste sont ceux qui se rapportent au questionnaire sur l'action politique collective distribué par Breton et Aragon en février 1929. Par conséquent, Magritte a dû être accepté entre avril 1928 et février 1929. Le seul indice que nous ayons quant à la date exacte est le fait qu'au moins quatre peintures de 1928 ont appartenu à Breton. Un faisceau d'indications difficile à résumer laisse supposer que celui-ci en possédait au moins deux dès l'été 1928.

- 2 Le document est un des articles d'une série de six rédigée par Salvador Dalí pour le journal barcelonais en langue catalane *La Publicitat*, pendant son séjour à Paris au printemps 1929. Tous ces articles s'intitulent «Documental - Paris - 1929». On y trouve plusieurs allusions à Magritte, notamment dans celui du 23 mai : «Una de les darreres produccions de Renné Magueritte [sic] és una pipa pintada. A sota hi ha un rètol que diu "Ceci n'est pas un pipe".» Comme l'article publié le 28 avril porte la date du 22 mars, on peut en déduire que c'est à la mi-avril que Dalí présentait *La Trahison des images* comme une œuvre récente. Cela dit, il faut se garder de prendre ces articles au pied de la lettre, étant donné que Dalí se montre assez imprécis et a tendance à donner l'impression que tout ce dont il parle vient juste de se produire. Reste que ce document semble démontrer que la peinture date du premier trimestre de 1929, ce que confirmerait son style.

André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1930.

Le groupe surréaliste en 1930, chez Tristan Tzara : Tzara, Eluard, Breton, Arp, Dali, Tanguy, Ernst, Crevel, Man Ray. Photo Man Ray.



UN CADAVRE



Un Cadavre (tract), 15 janvier 1930.

1930

15 janvier

En réplique au *Second manifeste*, la parution du tract «Un Cadavre», signé par Ribemont-Dessaignes, Prévert, Queneau, Vitrac, Leiris, Limbour, Boiffard, Desnos, Morise, Baron, Carpentier et Bataille, qui a monté l'opération (Masson ne s'y associe pas), stigmatise avec fracas la première scission importante du groupe surréaliste. Breton, fort choqué par la violence de leurs attaques - il y est qualifié de «lion châtré» - trouve son principal soutien dans l'amitié de Paul Eluard.

Tous deux effectuent des virées communes à Luna Park en compagnie d'Alice Apfel, de Dali et Gala. Aux prises avec des difficultés financières aggravées, ils cherchent alors à vendre, auprès de Ratton et de Keller, leurs objets primitifs.

Février

Breton retrouve les fidèles : Aragon, Buñuel, Char, Crevel, Dali, Ernst, Malkine, Péret, Eluard au bar Maldoror. Le 14, il répond à «Un Cadavre» par le tract «Avant, Après».

1^{er} mars

Dans un *Troisième manifeste du surréalisme*, Desnos confirme définitivement sa rupture : «Je déclare ici André Breton déposé dans son monastère littéraire, sa chapelle désaffectée et le surréalisme tombé dans le domaine public.»

En revanche, Dali soutient publiquement Breton le 22 mars à l'Ateneo de Barcelone dans sa conférence : «Position morale du surréalisme», où il affirme à sa suite «que la révolution surréaliste est avant tout une révolution d'ordre moral», citant en exemple une de ses œuvres les plus scandaleuses, *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (qui appartiendra à Breton). Brève relation amoureuse avec une danseuse du Moulin Rouge.

20 mars

Breton quitte Paris pour Avignon (jusqu'au 10 avril), où le rejoignent Char, Eluard et Alice Apfel. Tous écrivent *Ralentir travaux* (30 brefs poèmes), expression poétique collective, qui sera publiée le 20 avril aux Éditions surréalistes. Le titre de l'œuvre provient d'une pancarte signalant des travaux sur la route. Valentine Hugo le poursuit de ses assiduités et aide financièrement le groupe surréaliste.

Printemps

Chez Pierre Loeb, exposition d'œuvres d'Arp, Miró et Giacometti, dont la *Boule suspendue* est remarquée par Dali et

Breton. Ce dernier fait alors la connaissance de Giacometti qui se joint au groupe surréaliste.

Avril

Projet, non abouti, d'un texte de Dali sur l'«esthétique» de Breton : «Demande sa collaboration à Dali, sur un sujet précis, par exemple sur la compréhension de la peinture chez Breton.» (P. Eluard, *Lettres à Gala*, op. cit., p. 106)

25 juin

Parution aux éditions Kra du *Second manifeste du surréalisme*, avec un frontispice de Salvador Dali pour les éditions de luxe. Il est précédé d'un «Prière d'insérer», manifeste de soutien à Breton signé par Alexandre, Aragon, Buñuel, Char, Crevel, Dali, Eluard, Ernst, Péret, Sadoul, Tanguy, Thirion, Unik, Valentin.

Juillet

Parution du 1^{er} numéro du *Surréalisme au Service de la Révolution*, dont le titre est suggéré par Aragon, mais la direction assurée par Breton. Domiciliée au 42 rue Fontaine, la revue connaîtra six numéros jusqu'en mai 1933. La couverture porte un emblème à double signification, alchimique et astrologique (conjonction d'Uranus et de Saturne, ciel de naissance de Breton et d'Aragon). Le numéro s'ouvre sur une déclaration d'allégeance au bureau international de littérature révolutionnaire de Moscou, par l'adoption d'une «position conforme aux directives Troisième Internationale position des membres Parti Communiste français».

Comme dans *La Révolution surréaliste*, Breton entend y maintenir une balance entre les engagements contradictoires du surréalisme ; ainsi y paraissent conjointement son texte «Il y aura une fois» dans lequel, partant d'un rêve au cours duquel sont évoqués les lieux d'une propriété, il propose : «l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel», et son hommage à Maiakowski (dont le suicide est critiqué dans *L'Humanité*), où il déclare nier «la possibilité d'existence d'une poésie ou d'un art susceptible de s'accommoder de la simplification outrancière - à la Barbusse - des façons de penser et de sentir. Nous en sommes encore à demander qu'on nous montre une œuvre d'art "prolétarienne".» L'intervention de Dali y est dominante, avec son texte «L'Âne pourri», où est proposée la méthode d'analyse paranoïa-critique (qui veut s'opposer comme «active» face à «l'automatisme et autres états passifs» et apporter ainsi une force créative d'interprétation du délire) et la reproduction de deux détails de *L'Homme invisible* et des photos de *L'Âge d'or*.

15 septembre

Abandonné par Suzanne, Breton est en

proie à une humeur très dépressive. Au retour d'un séjour solitaire à Lorient, il retrouve Eluard, qui a loué un studio au 42 rue Fontaine, et termine avec lui la rédaction de *L'Immaculée Conception*.

Octobre

N° 2 du *Surréalisme A. S. D. L. R.* : Breton y publie, en même temps que «Rapports du travail intellectuel et du capital», «La Médecine mentale devant le surréalisme», où il s'élève contre les abus des psychiatres. Y paraît également la première partie - «L'Homme» - de *L'Immaculée Conception*, illustrée par des vignettes dessinées par Dali lors de son séjour à Carry-le-Rouet au début de l'année.

Novembre

Participe au texte collectif de la revue-programme de *L'Age d'or* de Buñuel et Dali, projeté au Studio 28. Arp, Dali, Max Ernst, Tanguy, Man Ray et Miró apportent leur collaboration, en présentant des œuvres dans le hall d'accueil.

24 novembre

Publication de *L'Immaculée Conception*, aux Editions surréalistes, avec un dessin au trait de Dali sur la couverture rose. Un premier projet pour la page de titre montrait une vignette représentant la Vierge de Lourdes avec l'inscription «*Je suis l'immaculée conception*», dénotant la volonté de défi au catholicisme. Les 111 exemplaires de luxe seront finalement dotés d'une gravure de Dali en frontispice.

1^{er} décembre

Au lendemain du congrès de Kharkov (Seconde Conférence internationale des écrivains révolutionnaires, 6 au 11 novembre), Aragon et Sadoul signent une lettre «autocritique» dénonçant le «freudisme» et le «trotskysme» des surréalistes. Leur attitude ambiguë avec Dali, puis avec Breton et son entourage, prélude à la rupture. De leur côté, Breton et Thirion avaient lancé, le 28 novembre, l'idée d'une «Association des artistes et écrivains révolutionnaires» (A.E.A.R.), œuvrant pour le rapprochement du marxisme et de la psychanalyse.

3 décembre

Les membres de la Ligue des patriotes et de la Ligue antijuive s'attaquent aux locaux du Studio 28, y saccagent les toiles exposées. Dans «L'Affaire de *L'Age d'or*», Breton analyse le film sous l'angle de «*l'instinct sexuel et l'instinct de mort*», se référant à Freud.

Lacan entre en contact avec Breton et les surréalistes, et particulièrement avec Dali. A signaler, la publication de la traduction française du *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* de Freud, où est inclus *L'Humour*.

Victor Brauner, arrivé de Bucarest, et Jacques Hérold sont présentés à Breton par Tanguy.

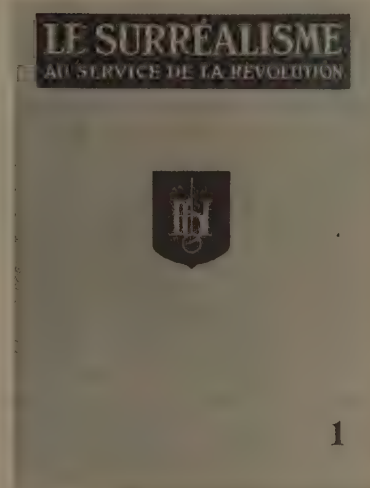
Fin de l'année

Avec Eluard, Breton écrit un «Prière d'insérer» pour *La Femme visible* de Dali, paru aux Editions surréalistes. Un accueil enthousiaste est réservé à la «pensée paranoïa-critique» :

«La pensée dialectique conjugue à la pensée psychanalytique, l'une l'autre se couronnant de ce que Dali appelle, d'une manière saisissante, la pensée paranoïaque-critique, est le plus admirable instrument qui ait encore été proposé pour faire passer dans les ruines immortelles le fantôme-femme au visage vert-de-grisé, à l'œil riant, aux boucles dures qui n'est pas seulement l'esprit de notre naissance, c'est à dire le Modern Style mais encore le fantôme toujours plus attirant du devenir.»

Le Surréalisme au Service de la Révolution, n° 1, juillet 1930.

Salvador Dali, illustrations pour *L'Immaculée conception*, 1930. Coll. part.



Breton, Eluard et Char dans le Midi. Photo Valentine Hugo. Coll. part.

Breton et Dali, à la lumière d'une correspondance inédite

«A mon avis, il faudrait prendre beaucoup d'attention au phénomène hitlérien», écrit Dali à Breton dans une lettre du 29 juillet 1933. Il s'agirait en effet pour Dali «de situer Hitler du point de vue surréaliste» avant que d'autres, tel Georges Bataille, ne leur coupent l'herbe sous le pied. Et Dali reproche aux communistes, qui seraient pourtant le mieux à même d'en faire une analyse, de sous-estimer, dans sa signification et dans son impact sur les masses, la «révolution hitlérienne». Il conviendrait plutôt, estime-t-il, d'en étudier sérieusement les tenants et les aboutissants¹.

L'ombre du «phénomène hitlérien» plane ainsi sur la relation complexe existant entre André Breton et le peintre catalan dans les années trente. Or, une série de documents inédits éclaire cette relation d'une lumière nouvelle. Il s'agit d'un ensemble de quatorze lettres et cartes postales qu'échangèrent Dali et Breton entre 1930 et 1939. Ces autographes se trouvent actuellement à la Scottish National Gallery of Modern Art d'Edimbourg grâce à un prêt permanent d'une collectionneuse écossaise.

En fait, seules trois lettres et cartes postales, certes très importantes (auxquelles il convient d'ajouter une copie de la main de Gala), émanent de Dali. Les autres écrits sont de Breton. Cette correspondance ne se conçoit bien qu'avec les réponses de Dali. Celles-ci font partie de la «succession Breton» ; elles manquent dans ce recueil mais furent partiellement publiées dès 1979 par José Pierre. Que l'on puisse aujourd'hui considérer cette correspondance dans son ensemble permet de se faire une idée plus claire et en même temps plus nuancée des convictions des deux hommes et de leurs points de désaccord dans les principes. Ce sont ces divergences qui les mèneront, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, à la rupture définitive².

Le point de départ de cette collection écossaise est une carte postale envoyée de Carry-le-Rouet, station balnéaire du sud de la France où Dali et Gala passèrent leurs premières vacances ensemble. Par cette carte datée du 3 mars 1930, Dali informe Breton de son départ imminent pour Barcelone. La formule «Mon cher ami» permet de penser qu'une étroite amitié

unissait les deux hommes. Un autre témoignage en est la retouche de la photo. La carte postale représentait en effet la plage de Carry-le-Rouet ; en quelques coups de plume très sûrs, Dali la transforme en un «Seurat». Le garçon assis au bord de l'eau rappelle toutefois davantage *Une Baignade à Asnières* que la célèbre composition d'*Un Dimanche après-midi à l'île de la grande Jatte* à laquelle le peintre fait référence en bas du dessin. Mais Dali prouve, par cette transformation d'un «objet trouvé», son accord artistique avec Breton, lequel estimait Seurat et avait découvert dans l'«*interférence constante du visuel et du visionnaire*» de sa peinture un prodrome du surréalisme³.

1) Entrée de Dali. Exclusion d'Aragon. Breton fait de la corde raide.

Dali avait été admis dans le groupe l'année précédente, en 1929, et il en était devenu l'un des membres les plus actifs, du moins si l'on considère le nombre de ses contributions aux revues de Breton et à ses brochures parues aux Editions surréalistes. Citons : *L'Amour et la mémoire*, *La Femme visible* et *Babaouo*. Toutefois, l'entrée de Dali dans le groupe fut marquée par les vives discussions qu'avait suscitées *Le Jeu lugubre*, une peinture aux motifs scatologiques. A son grand étonnement, l'Espagnol se trouvait confronté, chez Breton et ses amis, à des tabous moraux analogues à ceux qu'il avait connus dans la maison paternelle. Il parvint cependant, en se prévalant du principe de l'«automatisme psychique» propagé par les membres du groupe, à les convaincre de son droit aux fantasmes, conscients et inconscients, même si ceux-ci étaient choquants⁴. Le film qu'il coréalisa avec Buñuel, *Un Chien andalou*, et qui sera présenté en octobre 1929, constituera un autre «travail de persuasion». Breton n'hésita pas davantage à prendre sous son aile un «petit nouveau» si prometteur et rédigea le texte d'introduction pour la première exposition de Dali à Paris. Le peintre exposa seul, à la galerie Goemans ; ce sera l'occasion de présenter *Le Jeu lugubre* ; la toile sera achetée par le vicomte de Noailles.

Dès le début, et avec une intransigeance fanatique, le Catalan prit le programme surréaliste au pied de la lettre et en sonda les limites. Avec sa méthode paranoïaque-critique il abolit l'approche de l'inconscient jusqu'alors pratiquée – laquelle fonctionnait selon le principe de l'«écriture automatique» et était plutôt passive et réceptive – au profit d'une méthode plus active : «... une méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative - critique des phénomènes délirants. (...) L'activité paranoïaque-critique découvre par cette méthode des «significations» nouvelles et objectives de l'irrationnel, elle fait passer tangiblement le monde même du délire sur le plan de la réalité»⁵.

Bien que Breton ait senti dès le début que Dali serait un artiste outrancier et extrêmement dérangeant, que ce n'était pas un homme disposé à faire siennes sans objections la théorie et la pratique du poète, il reconnut chez cet artiste de vingt-six ans les dons intellectuels et le talent pictural d'un virtuose, et il lui révéla maintes possibilités pour présenter ses idées et ses inventions. L'Espagnol élargit la palette du



«Seurat, Étude pour la Grande Jatte», carte postale redessinée et annotée par Dali pour Breton, Carry-le-Rouet, 3 mars 1930. Coll. part.

surréalisme du côté de l'irrationnel, tandis qu'à l'antipode se formait un groupe qui souscrivait à l'engagement politique en faveur de l'Internationale communiste. Le protagoniste en était Louis Aragon ; il avait été à l'époque cofondateur du mouvement. Aragon considérait les idées extravagantes de Dali et ses textes érotiques, tel « Rêverie »⁶, incompatibles avec les objectifs de la révolution prolétarienne dont s'étaient rapprochés Breton et le reste du groupe. Ainsi se trouva-t-il placé devant une alternative : il lui fallait opter pour ses amis politiques ou pour les surréalistes. En reniant ces derniers au profit du Parti, il provoquait une séparation que Breton accepta difficilement et dont sans doute, en son for intérieur, il rendit Dali partiellement responsable, Dali ayant été le premier boute-feu du conflit⁷.

Breton tenta alors un périlleux exercice de corde raide entre les deux fronts. Comme il croyait encore, au début, pouvoir concilier le surréalisme et les buts poursuivis par le P.C.F., il combattit auprès des communistes pour le maintien des idées surréalistes et auprès des surréalistes pour qu'ils se solidarisent avec la gauche, jusqu'à ce qu'on lui fit clairement comprendre que le Parti se ralliait toujours plus à la doctrine stalinienne du « réalisme socialiste » et qu'il n'admettait pas d'art indépendant.

L'« affaire Aragon », en tout cas, attisa la méfiance de Dali à l'égard de toute forme d'organisation politique. En 1930, il s'engageait encore en dessinant deux projets d'affiches dans le style de l'*Agitprop* pour le dixième anniversaire du P.C.F. En vain, puisque le projet ne fut pas réalisé, vraisemblablement en raison de la collaboration de quelques surréalistes⁸. Lorsque Breton et quelques-uns de ses amis politiques furent admis à la fin de 1932 dans l'A.E.A.R. (l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires), Dali se tint volontairement à l'écart, et le bien-fondé de cette attitude lui apparut plus nettement encore lorsque le poète, quelques mois plus tard, fut exclu de l'association après avoir publié dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution* une lettre de Ferdinand Alquié contenant une remarque sur la politique des arts en Union Soviétique⁹.

Loin de se décourager, Breton tenta de former hors du Parti des groupes d'action composés d'artistes partageant ses vues. Contrairement à Breton, Dali poursuivit une stratégie surréaliste. Il exigea un débat intensif à propos de la « révolution hitlérienne » qu'il voulait interpréter dans le sens de son activité paranoïaque-critique et ainsi dépolitiser ou du moins saper politiquement.

La correspondance entre les deux hommes reflète ce débat qui devint une lutte idéologique pour le pouvoir et qui polarisa le groupe. Comme même les partisans de Dali se distancèrent peu à peu de ses vues extrêmes, celui-ci se trouva marginalisé et fut finalement placé devant un choix, celui de se montrer solidaire ou d'être exclu.

2) Breton accuse. Dali se défend.

Le second document est une longue lettre de Breton datée du 23 janvier 1934. On n'en connaissait pas jusqu'à présent la teneur exacte. Elle constitue l'acte d'accusation devant conduire à l'exclusion de Dali. La majorité des membres du groupe était favorable à une telle décision. Les raisons politiques, humanitaires et artistiques que Breton expose en détail au « contrevenant » peuvent se résumer en cinq points.

1 L'« antihumanitarisme » dont Dali fit preuve en déclarant à plusieurs reprises, et sur un ton qui n'était pas seulement ironique, qu'« une catastrophe de chemin de fer vous causait une satisfaction d'autant plus grande qu'elle affectait plus spécialement les voyageurs de troisième classe ».

2 Sa défense passionnée du nouveau et de l'irrationnel dans le phénomène « Hitler », une attitude qui allait de pair avec son refus de principe de s'engager activement au sein d'une organisation se définissant comme révolutionnaire.

3 Son plaidoyer en faveur de la peinture académique au détriment des Modernes, à un moment où ceux-ci justement étaient soumis à de multiples persécutions.

4 Sa défense, sur le tard, de l'autorité paternelle et des valeurs de la famille. Ceci l'amenait à placer ses espoirs en Hitler, révélant ainsi une attitude réactionnaire imputable à son conflit avec le père.

5 La présentation de son tableau *L'Enigme de Guillaume Tell* lors de la dernière rencontre des surréalistes et sa recherche du succès. Cette peinture serait académique, systématique et ultraconsciente, et ne mériterait pratiquement plus l'épithète de surréaliste.

La lettre de Breton se termine sur l'invitation en forme d'ultimatum de publier un texte qui dissiperait l'émotion qu'avaient suscitée les déclarations de Dali à propos du fascisme allemand, et qui établirait clairement qu'il n'y avait pas de désaccord essentiel entre lui et le groupe sur la question de la révolution prolétarienne.

Et Breton déclara catégoriquement qu'il ne mettait rien au-dessus d'une certaine rigueur morale, d'une recherche de l'intégrité, et que c'étaient là des valeurs qu'il n'avait pu maintenir jusqu'ici sans de nombreux sacrifices. Malgré certains revers, le surréalisme s'était engagé en faveur de la révolution prolétarienne. C'était un statut moral clair contre lequel aucune voix, fût-ce celle de Dali, ne pouvait s'élever.

Dans une réponse de huit pages, probablement envoyée le 25 janvier, l'accusé revient sur les reproches formulés à son encontre, non sans exprimer en préambule son étonnement devant la « grandiose méfiance » que Breton manifeste face à ses positions.

« Antihumanitarisme, humanitarisme, demi-humanitarisme... »,

tout cela revenait au même pour lui. Que le malheur des autres, fussent-ils ses amis, provoquât chez lui une excitation sexuelle, était un fait vérifiable de façon expérimentale. Cette perversion correspondait exactement aux idées du marquis de Sade qui disait que la jouissance que l'on éprouvait alors était en rapport avec la beauté, l'innocence et la pureté des victimes, car éprouver des sentiments sadiques envers ses ennemis n'était pas pervers. Sur le plan moral, lui, Dali, se référait plus que jamais à Sade et il aimait les choses qui étaient inconciliables avec sa morale.

Art moderne. Académisme. Meissonier.

En ce qui concerne son plaidoyer pour la technique académique d'un Meissonier, Dali rappelle au poète la lettre ouverte qu'il lui adressa en juin 1933 et qui fut publiée comme préface au catalogue de son exposition chez Pierre Colle. Breton avait été enthousiasmé par ce texte. Dans cette lettre, lui rappelle-t-il, il avait déjà déclaré que la « finesse de technique académique » de Meissonier lui semblait le moyen adéquat pour exprimer les « délires d'exactitude irrationnelle »¹⁰. Il n'avait pas depuis modifié son point de vue car, selon lui, seule une façon de peindre académique permettait de rendre ces fantasmes, visions et rêves, qui se distinguaient par leur caractère concret obsessionnel. « Seule, à mon point de vue, la technique académique tellement discréditée et indéfendable du point de vue esthétique intellectuelle serait à prendre en considération ».

(8) Si la galerie sera continue ouverte ? des lectures, des expositions,
et des celles des objets surréalistes, je tâche par des moyens
moi de inquiéter et exposer le plus grand nombre de
gens possible, tout est question de ce qu'on montre, et ce
pour ce que le libéon est sûrement subversif, surtout
si je explique que le personnage et mon père, qui veut me nuire
et que la grande me la fasse représenter les mille et
s'aggrave, avec mes explications toujours je ne fait
que rendre d'aggrave la situation

Comme je vous le dis, je me prête à signer n'importe
quel texte collectif venant de vous qui ne m'est pas, certainement
le venant de choses que je ne suis jusqu'à ce jour, et qui en temps
de ^(bien entendu, les autres) ~~troupe~~ des amis à mon incartable
surrealiste et n'ignore aucun doute, je vous le
garanti, que je continue à dominer la situation
votre ami Salvador Dalí

Tout ce qui peut avoir été écrit et accepté
bien consciencieusement, donc on ne peut pas songer
à des rétractations qui aident à la même fin.

par les surréalistes pour pouvoir... objectiver avec le plus de trompe-l'œil, avec le plus de fétichisme illusionniste le contenu du nouvel monde délirant auquel nous venons d'avoir accès et qui reste incommunicable pour le moment par n'importe quel autre moyen d'expression.» Il se référait, en l'occurrence, à Max Ernst qui, pour ses collages, ne recourait pas non plus à des reproductions modernes mais à des gravures du dix-neuvième siècle exécutées d'une manière tout à fait académique, car «tout réside dans les choses nouvelles qu'on va dire». Du reste, poursuit-il, une utilisation de techniques conventionnelles n'exclut-elle nullement une peinture automatique et expérimentale, telle qu'on la rencontre déjà chez Meissonier.

Dali précise son opinion sur l'art moderne en expliquant qu'en dehors de ses amis surréalistes, Tanguy, Ernst, De Chirico ou Magritte, il appréciait aussi particulièrement la phase expérimentale du cubisme de Picasso, de Braque et de Gris parce que ceux-ci avaient révolutionné les moyens d'expression. Il réfute cependant l'«esthétique intellectualiste» de ses contemporains. Celle-ci s'exprimerait dans toutes les abstractions et les combinaisons possibles, tels l'«idéographisme sensoriel» de Matisse, le purisme d'Ozenfant, le dramatisme naturaliste d'un Vlaminck ou d'un Derain, le pseudosurréalisme de Cocteau ou bien dans des Mondrian plus ou moins «refoulés et honteux».

«Mon supposé hitlérisme».

Dali en vient ensuite au chef d'accusation. Ses derniers écrits, dit Dali, tels *La Femme visible* et *L'Amour et la mémoire*, seraient susceptibles d'être condamnés et brûlés aussi bien par les nationaux-socialistes que par les communistes. Il en serait de même pour ses peintures, telle sa représentation de la nourrice assise dans une flaque d'eau, une toile qui illustrerait sa thèse selon laquelle Hitler serait une nourrice aux testicules atrophiés. Et Dali de rapprocher cette atteinte physique de la maladie ayant affecté les parties génitales de Napoléon¹¹. Or, cette interprétation paranoïaque-critique ne serait certainement pas très bien accueillie en Allemagne.

«Je ne suis donc pas ni de fait ni intentionnellement hitlérien», assure-t-il solennellement. Cela dit, l'absence de toute analyse satisfaisante du phénomène «Hitler» constituerait la preuve de son caractère nouveau. Tout phénomène qui ébranle nos certitudes intellectuelles aurait un caractère révolutionnaire. Et l'hitlérisme, justement, détruirait ses certitudes intellectuelles dans le domaine politique. Dali poursuit en estimant que si l'on met l'accent sur les côtés réactionnaires du national-socialisme en se référant aux notions bien connues de patrie et de famille, on méconnaît l'aspect suivant : «Toute la nouveauté réside dans le dépaysement truculent de ces mythes, étant donné les circonstances concrètes du temps, des situations intellectuelles, etc., qui constituent tout le sens phénoménologique du problème.» Dans ce contexte, Dali évoque De Chirico qui avait transposé des mythes et des motifs stéréotypés, tels les gladiateurs, les armures ou les statues, dans un nouvel environnement de stéréotypes, comme les bananes ou les chemins de fer, et qui aurait ainsi créé un «contenu hyperoriginal».

L'hitlérisme aurait réactualisé certains problèmes qui avaient été sous-estimés par le matérialisme dialectique. «Aucun progrès dialectique ne sera possible en prenant la coupable attitude de nier et combattre l'hitlérisme sans essayer de le comprendre le plus intégralement. Pour finir je me réclame de ma discipline surréaliste, laquelle je considère exemplaire.»

L'Enigme de Guillaume Tell.

Finalement, Dali en vient à parler de son tableau et explique que son propos n'est nullement d'inquiéter ou d'«empoisonner» les gens. Que tout n'est qu'une question de contenu subversif, d'autant plus, ajoute-t-il, que dans le cas présent «le personnage est mon père qui veut me manger». Mais que toutes ses explications ne contribueraient qu'à aggraver la situation. Que pour le reste il était prêt à signer toute déclaration, pourvu qu'elle ne contredise pas ses écrits antérieurs, des textes qui avaient tous été très soigneusement examinés et que Breton avait toujours trouvés bons. Et Dali termine cette lettre par ces mots : «... n'ayez aucun doute, je vous le garantis, que je continue à dominer la situation».

Malgré ces explications précises, Breton fait part à Dali, le 3 février 1934, de la tenue d'une «assemblée générale surréaliste». Elle aura lieu le 5 février à 9 heures du soir à son domicile du 42 de la rue Fontaine. «Il n'est personne parmi nous qui ne souhaite vous entendre.»

L'unique point à l'ordre du jour est la demande d'exclusion de Dali, signée par neuf membres et ainsi motivée : «Dali s'étant rendu coupable à diverses reprises d'actes contre-révolutionnaires tendant à la glorification du fascisme hitlérien, les soussignés proposent – en dépit de sa déclaration du 25 janvier – de l'exclure du surréalisme comme élément fasciste et de le combattre par tous les moyens.» Les signataires sont : Brauner, Breton, Ernst, Hérolde, Hugnet, Oppenheim, Péret, Tanguy et Caillois. Le jeune Pierre Yoyotte fut le seul qui donnât acte de son adhésion aux points de vue de Dali.

Dans un post-scriptum à cette «assignation», Breton remercie Dali pour un pneumatique qui venait de lui parvenir, et lui demande de comprendre qu'il est de son devoir à lui, Breton, de faire passer ses sentiments d'admiration et de sympathie après la défense de l'orientation révolutionnaire du surréalisme. De même exprime-t-il l'espoir que Dali s'amendera, sinon le groupe serait contraint de ne plus voir en lui que le représentant d'une hérésie particulièrement dangereuse.

Il est possible que ce pneumatique que mentionne Breton et qui justifie le ton amical de son post-scriptum fasse également partie de la collection d'Edimbourg. Il s'agirait d'un écrit relativement court et non daté dans lequel Dali, d'entrée, se réfère à la demande d'explication formulée par Breton. En tout cas, on y trouve les précisions suivantes :

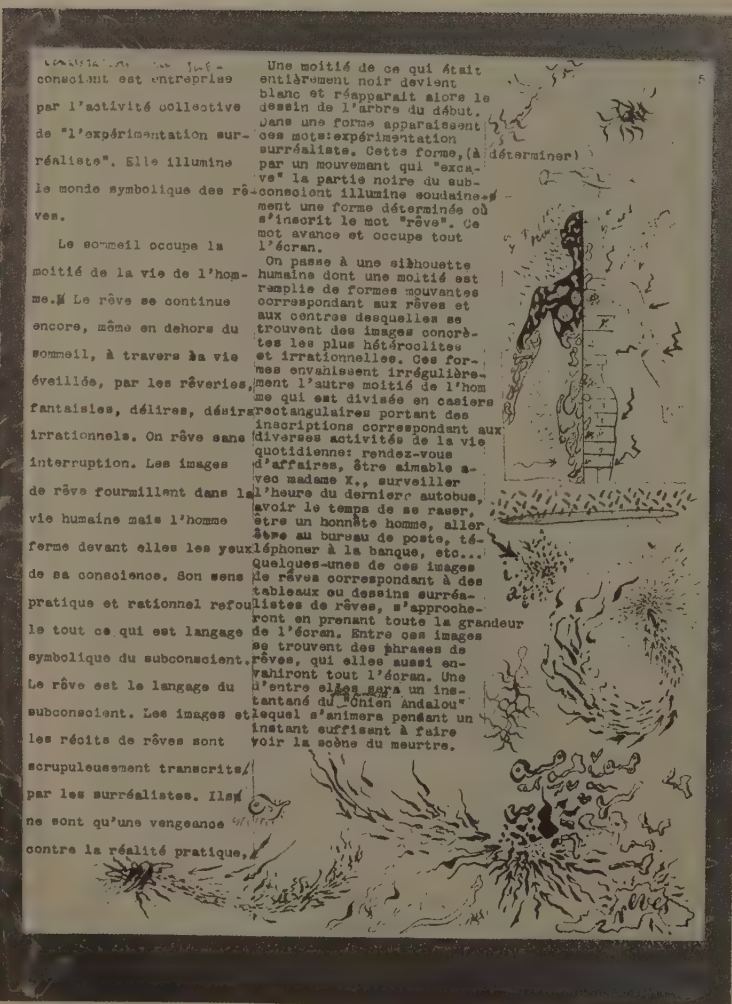
1 En participant à la publication surréaliste au profit de la parricide Violette Nozière, il avait – et bien qu'il trouvât les poèmes «lamentables» – fourni la preuve de son attitude solidaire vis-à-vis du groupe¹². Il continuerait d'ailleurs, autant que possible, à sacrifier ses idées personnelles à l'activité collective.

2 Il protestait expressément contre les allégations de fascisme formulées à son encontre. L'étude paranoïaque-critique du racisme qu'il était en train d'écrire et qui attaquait l'hitlérisme invaliderait cette assertion.

3 En ce qui concernait sa peinture *L'Enigme de Guillaume Tell*, il s'inscrivait en faux «contre toute idée de dénigrement de Lénine, lequel comme vous le savez est un des personnages que j'estime le plus. Le sujet, ce que le tableau puisse vouloir dire et signifier reste encore pour le moment chez moi incompréhensible et énigmatique». Seules des analyses scientifiques exhaustives permettraient de résoudre le problème de la signification de ce tableau. Et Dali conclut en demandant à Breton de croire en son «inconditionnalité surréaliste».

Salvador Dalí, *L'Énigme de Guillaume Tell*, 1933, huile sur toile, 201,5 × 346 cm. Moderna Museet, Stockholm.

Salvador Dalí, *Magic Mirror*, 1930-1932, page sur la psychanalyse extraite d'un scénario surréaliste inédit. Coll. part.



Mais la correspondance ne mentionne pas que le 2 février 1934, le jour-même où était prononcée la demande d'exclusion de Dalí, le Salon des Indépendants ouvrait ses portes au Grand-Palais et que Dalí y exposait son tableau *L'Énigme de Guillaume Tell*. Ce grand panneau avait été présenté dans un premier temps au cercle des surréalistes et avait fourni matière à de vives controverses. Cette toile, en effet, représentant un homme à genoux, dont une fesse est grotesquement hypertrophiée et dont les traits rappellent Lénine, pouvait être interprétée comme une insulte à l'adresse du guide de la révolution. La présentation publique du tableau fut sans doute le facteur ultime et décisif de la demande d'exclusion de Dalí. En tout cas, cette nouvelle insubordination, dans laquelle Breton vit un acte antirévolutionnaire, mit le poète dans une rage telle qu'il eût détruit la toile si elle n'avait été accrochée aussi haut¹³.

Après avoir présenté une argumentation extrêmement sérieuse dans sa défense écrite, Dalí adopta lors de l'«assemblée générale» du 5 février une tout autre stratégie. Il avait écrit qu'il maîtriserait la situation et tint parole, mais ce ne fut pas le sentiment que l'on put avoir d'emblée. Comme il souffrait d'une angine et qu'il s'en inquiétait fort – Dalí était hypocondriaque – il «comparut» avec un thermomètre dans la bouche ; de même était-il habillé beaucoup trop chaudement. Durant l'interrogatoire, il retira successivement les six gilets qu'il portait et vérifia continuellement sa température. Pendant son plaidoyer *pro domo* il s'agenouilla plusieurs fois devant Breton pour l'assurer que son obsession d'Hitler était de nature strictement apolitique, qu'il ne lui attribuait qu'une «incomparable valeur de catastrophe» et qu'il ne pouvait être un nazi car c'était assurément parmi les hystériques de son acabit qu'Hitler ferait d'abord le ménage. Mais comme en parlant il gardait le thermomètre entre les lèvres, son propos était pratiquement incompréhensible et la scène tourna au «happening» surréaliste, provoquant l'hilarité des personnes présentes et transformant ce procès en farce. Breton, impatienté, finit par interrompre les tirades de l'Espagnol, en lui demandant de cesser d'«embêter» l'auditoire avec son Hitler. Dalí répondit en invoquant la notion d'«irresponsabilité» et en donnant de son droit aux rêves sans censure l'exemple suivant : «Si je rêve cette nuit que je fais l'amour avec vous, demain matin je peindrai nos meilleures positions amoureuses avec le plus grand luxe de détails.» «Je ne vous le conseille pas, cher ami», grommela Breton, consterné¹⁴.

La glace était rompue ; Dalí avait les rieurs de son côté. Mais il avait aussi en sa faveur – au grand déplaisir de Breton – des voix aussi importantes que celles d'Eluard, de Tzara et de Crevel, lesquels n'étaient pas présents mais avaient voté par écrit contre l'exclusion de Dalí. Celui-ci signa sans réticence une déclaration selon laquelle il n'était pas ennemi du prolétariat, mais son jeu provocant avait sapé l'autorité de Breton.

La déclaration signée, l'exclusion était écartée et Dalí se voyait accorder une fois encore la liberté du fou.

Le 8 mars 1934, un mois après cette mémorable séance de nuit, rue Fontaine, Breton reprend la correspondance avec Dalí et lui demande des photos de quelques-unes de ses toiles afin de les intégrer à la réédition augmentée de son livre *Le Surréalisme et la peinture*. Il le prie également d'oublier les récents différends qui les ont opposés et qui ne peuvent être que passagers. Comme l'atteste la collection écossaise, cette correspondance se prolongera sur plus de cinq ans. Les envois s'espaceront certes toujours davantage, mais chaque nouvelle lettre du poète révèle combien il lui importait de maintenir le contact avec Dalí. Il fallait l'attirer et le convaincre de se montrer

Breton à Dali, 3 février 1934. Coll. part.

Salvador Dali, *La masturbation de Hitler*,
aquarelle, 17,7 x 23 cm. Étude pour la
couverture du roman de Dali, *Visages cachés*.
The Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida.

Paris le 3 février 1934

Il est regrettable que vous ayez
eu pouvoir vous absoudre d'assister
aux réunions d'hier et d'avant-hier.

Une assemblée générale surréaliste
aura lieu le lundi 5 février, à 9 heures
précises, 42 rue Fontaine. Il n'est
personne parmi nous qui ne souhaite
vous entendre.

A l'issue de la séance d'hier, la
résolution suivante a été votée :

"Dali s'étant rendu coupable à
diverses reprises d'actes contre-révolutionnaires
tendant à la glorification du fascisme
hitlérien, les soussignés proposent - en
suite de sa déclaration du 25 janvier
de l'exclusion du surréalisme comme
élément fasciste et de le combattre
par tous les moyens.

Les soussignés, considérant que
Joyette soutient Dali dans sa propagande

confusionnelle et désagrégatrice de
l'idéologie révolutionnaire du surréalisme,
décident de l'exclure jusqu'à ce qu'il ait
révisé ses points de vue.

Brauner - Breton - Ernst - Harold -
Hugnet - Oppenheim - Péret - Tanguy."

Caillois, parti avant l'élaboration
de cette motion, avait laissé la
déclaration écrite que voici :

"Je vote l'exclusion de Dali dont
l'opinion sur la lutte de races, qui ne
lui paraît pas déterminée par la lutte
de classes, me paraît de ce fait incompe-
tible avec l'adhésion des surréalistes à
la cause du prolétariat."

Paul Breton

P.S. - 5 heures. Je vous prie de m'excuser
à qui précède ne peut vous faire douter
de l'admiration et de l'affection que j'ai
eues pour vous. Je crois de mon devoir
le plus élémentaire de les faire passer
après le souci que j'ai de maintenir
objectivement au-dessus de tout soupçon

solidaire du groupe. A plusieurs reprises, Breton invite le
peintre à adhérer aux organisations antifascistes récemment
créées, telles «Contre-attaque» ou la F.I.A.R.I., mais Dali
manifeste chaque fois, face à cette demande, un scepticisme
critique, prétendant ne pas croire au succès de telles
associations d'intellectuels auxquelles manquerait, selon lui, un
contre-projet idéologique concluant, capable de mobiliser les
masses. La correspondance s'interrompt définitivement au
printemps 1939, après un ultime échange de vues qui démontre
une fois de plus l'incompatibilité de leurs conceptions¹⁵.

3) La chimère de Dali et le dilemme de Breton.

L'«illusion hitlérienne» de Dali pouvait effectivement être mal
interprétée et son ami Paul Eluard avait déjà attiré son attention
sur les conséquences néfastes qu'elle pouvait entraîner pour le
mouvement surréaliste¹⁶, mais Dali insistait pour qu'elle ne fût
comprise que dans le seul cadre de son «activité paranoïaque-
critique» et pour que l'on en vît avant tout le caractère
apolitique. Dans ses commentaires, il soulignait toujours deux
aspects du phénomène : d'une part la fascination hallucinatoire,
teintée d'érotisme, qui émanait d'une complexion ressentie
comme androgyne chez Hitler - notamment avec ce dos charnu
revêtu d'un uniforme qui épousait les formes du corps et dont
les bandoulières pénétraient dans la chair¹⁷ - d'autre part une
valeur apocalyptique éminemment wagnérienne. Dans son



roman *Visages cachés*, paru en 1944, Dali part du postulat que le «Führer» serait l'incarnation du héros sado-masochiste méditant d'embraser l'univers à seule fin de périr lui-même dans la catastrophe qu'il a créée. «Hitler veut la guerre, ... non pour la gagner, mais pour la perdre», dit un personnage du roman alors que le conflit est imminent. «C'est un romantique et un masochiste intégral : tout doit finir pour lui, le héros, aussi tragiquement que possible, exactement comme dans les opéras de Wagner.» Cette interprétation correspondait d'ailleurs à ces «actes gratuits» si prisés par les surréalistes. Bien des années plus tard, Dali réalisa pour la première édition française de son roman une maquette de couverture qui illustrait cette jouissance extatique de l'engloutissement¹⁸.

Cette chimère, à laquelle Dali tenait d'autant plus opiniâtrement qu'elle se heurtait davantage à l'incompréhension des autres, devint pour Breton et le groupe le plus dangereux des défis, a fortiori parce que le peintre espagnol se prévalait obstinément de son droit surréaliste à une irrationalité et à une irresponsabilité sans censure.

Mais cette façon d'entourer Hitler d'une aura de mystère n'était pas l'apanage du Catalan. Une tendance analogue se répandait jusque chez les intellectuels français. En 1941, Breton décrivait le phénomène dans une interview donnée à New York¹⁹ : ce n'était pas sans inquiétude qu'il avait observé chez certains esprits une propension à détacher Hitler de la réalité et à lui conférer des capacités surhumaines pour expliquer ses succès. Ainsi Pierre Jean Jouve n'avait-il pas hésité à présenter Hitler comme l'Antéchrist en personne. Et l'opinion publique française manifestait un intérêt suspect pour le mode de vie d'Hitler, pour le fait qu'il ne bût que de l'eau, qu'il vécût chastement, qu'il ne prît aucune décision sans avoir au préalable consulté ses astrologues, etc. On avait également redécouvert les prophéties de Nostradamus et ses «clefs» cabalistiques qui permettaient de prédire la durée de la guerre. Ces tendances montraient, toujours selon Breton, jusqu'à quel point l'irrationnel avait pris le pas sur le rationnel. Au lieu de combattre Hitler, nombreux étaient ceux qui rêvaient de lui, les yeux grands ouverts.

Ces propos s'appliquaient également à Dali, à cette réserve près que celui-ci, par le biais de la psychanalyse et le truchement de Sade, altérerait dans le sens du romantisme noir le nimbe du surhomme entretenu par la propagande nazie en démasquant non seulement l'aspect efféminé mais aussi celui destructeur, voire autodestructeur, de la personnalité d'Hitler.

Face à ce genre de démarches visant à entretenir un mystère autour d'Hitler, Breton ressentait plus impérieusement que jamais la nécessité de mettre le surréalisme au service du combat antifasciste et de la révolution prolétarienne. Il se trouva ainsi confronté – et cela ressort à l'évidence de la correspondance que nous évoquons ici – à des contradictions fondamentales entre les exigences du *Manifeste communiste* et celles de ses *Manifestes du surréalisme*. Sans toutefois s'arrêter à de telles considérations, le poète combattit sur deux fronts, s'engageant inlassablement pour la victoire des acquis surréalistes et le maintien du groupe d'une part, pour que le groupe remplisse ses obligations dans le combat politique commun d'autre part.

Tandis que Dali, se prévalant d'un manque de conscience qui tirait son origine des écrits de Sade, de Nietzsche et de Lautréamont, réfutait tous les tabous moraux, Breton – après s'être brouillé avec le parti communiste à cause de son engagement pour l'indépendance de l'art – traçait nettement les frontières de la liberté artistique en fonction de la morale politique. Le subjectivisme extrême de Dali et son

renversement surréaliste des valeurs étaient une menace pour Breton car ils signifiaient la possible désagrégation de compromis péniblement élaborés entre le principe de l'irresponsabilité dans l'automatisme psychique et la responsabilité politico-sociale.

Karin von Maur

(Traduit de l'allemand par Miguel Couffon)

Notes

- 1 Cité d'après José Pierre, «Breton et Dali» in : *Catalogue Salvador Dali, Rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979-80, p. 134.
- 2 Je remercie particulièrement Richard Calvocoressi et Patrick Elliott de la Scottish National Gallery of Modern Art d'Edimbourg qui m'ont permis de consulter ces autographes et m'ont aidée lors de leur transcription. En ce qui concerne les publications de José Pierre : cf. note n° 1, ibid. p. 131-143.
- 3 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1928 ; éd. complétée : New York, 1945, p. 194.
- 4 Cf. *La Vie secrète de Salvador Dali* par S. Dali, adaptation de Michel Déon, La Table Ronde, Paris, 1969, p. 179-181.
- 5 S. Dali, *La Conquête de l'irrationnel*, Editions surréalistes, Paris, 1935, p. 16 et 18.
- 6 *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, Paris, 1931, p. 31-36.
- 7 Cf. à ce propos l'article détaillé de Maurice Nadeau, «L'Affaire Aragon» in : *Histoire du surréalisme*, éd. du Seuil, Paris, 1945, p. 199-219.
- 8 Cf. à ce propos l'ouvrage détaillé d'André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, éd. Laffont, Paris, 1972, p. 285 et 286. En ce qui concerne les deux projets d'affiches, cf. *Catalogue Salvador Dali 1904-1989*, Staatsgalerie de Stuttgart & Kunsthhaus de Zurich, 1989, n° 66 et 67, ill. couleur p. 84 et 85.
- 9 N° 5, 15 mai 1933, p. 43.
- 10 *Catalogue Salvador Dali*, galerie Pierre Colle, Paris, juin 1933, p. 4.
- 11 Cf. B. Klessmann, *So starb Napoleon* (Ainsi mourut Napoléon) in : *Zeitmagazin* n° 18, 30/4/1971. L'auteur de l'article suppose que Napoléon souffrait dès 1809 de la maladie de Fröhlich (*dystrophia adiposogenitalis*), une maladie de l'hypophyse entraînant embonpoint, chute des cheveux et atrophie des parties génitales.
- 12 La brochure *Violette Nozière* fut publiée en décembre 1933 aux éditions Nicolas Flamet à Bruxelles. Pratiquement tous les surréalistes y participèrent, qui par des poèmes, qui par des illustrations. Lors de son introduction en France, l'ensemble du tirage, sauf une cinquantaine d'exemplaires, fut saisi par la police française. Violette Nozière, qui tout enfant avait subi des sévices sexuels de la part de son père, fut condamnée à mort puis graciée, et sa peine commuée en réclusion à perpétuité. Les surréalistes, qui voyaient en elle une martyre au sens du surréalisme et de la psychanalyse, voulaient, par cette brochure, protester contre sa condamnation. L'illustration de Dali n'est pas précisément un hommage mais plutôt un «portrait paranoïde de Violette Nozière». Il la représente avec un long nez soutenu par une béquille, et fournit une explication sous la forme d'un jeu de mots tout aussi paranoïde : «Nazi, Dinazos, Nazière – Nez», ce qui provoqua quelques remous dans le cercle des surréalistes, d'autant plus que le terme «dinazos» faisait allusion aux membres d'un groupe nazi belge. Cf. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, éd. du Seuil, Paris, 1959.
- 13 Cf. Robert Descharnes, *Dali-L'Œuvre et l'homme*, Edita, Lausanne, 1984.
- 14 Cf. José Pierre, cf. note n° 1, ibid. p. 136 et 137.
- 15 Cf. à ce propos comment Breton motive cette rupture qui équivalait à une excommunication, dans le dernier n° de *Minotaure*, 12-13, 1939, p. 17.
- 16 Cf. Paul Eluard, *Lettres à Gala*, éd. par Pierre Dreyfus, Paris 1984, p. 229-230.
- 17 Cf. *Dali sagt... Tagebuch eines Genies* (Dali dit... Journal d'un génie), Munich 1968, p. 25-26.
- 18 Salvador Dali, *Visages cachés*, Paris, éd. Stock, 1973, p. 38.
- 19 Interview par Charles-Henri Ford, in : André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Gallimard, 2^e éd., 1969, p. 225-226.

1931

«L'année 1931 s'est ouverte pour moi sur des perspectives extrêmement sombres. Le cœur était au mauvais fixe...» (*Les Vases communicants*, ed. des Cahiers libres, 1932, p. 37)
Rupture définitive avec Suzanne Muzard.

30 mars
Jugement du divorce d'avec Simone.

3 - 15 juin
Importante exposition *Dali* à la galerie Pierre Colle, où sont présentés notamment *Le Jeu lugubre*; *Les Accommodations du désir*; *Dormeuse, cheval, lion invisibles*; *Guillaume Tell* (déjà propriété de Breton); *La Profanation de l'hostie*.

10 juin
Publication de *L'Union libre*, où Breton en appelle à la Femme, dans l'absolu de la passion partagée. Il se lie plus étroitement à Valentine Hugo.
Visite l'exposition rétrospective *Henri Matisse* à la galerie Petit.

2 - 3 juillet
Vente à l'hôtel Drouot de sa collection d'arts primitifs avec celle de Paul Eluard, *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*, organisée par Charles Ratton. A Gala, Eluard écrivait déjà en février:
«L'argent manque terriblement. J'ai vu Ratton hier qui offre de faire une vente de mes objets et de ceux de Breton vers le début de mai. Il m'avancerait, sur ma demande, 10 000 francs. (...) Il y a à cette époque l'Exposition coloniale et il pense que ça aiderait.» (P. Eluard, *Lettres à Gala*, op. cit., p. 133)
En réalité, le produit de la vente dépasse leurs prévisions, comme en fera état une chronique parue dans *Paris-Magazine* n° 1, en septembre:

«MM. Breton et Eluard ont porté leurs préférences sur les objets d'art nègre, océanien, américain, etc. Il est superflu de rappeler aux lecteurs de *Paris-Magazine*, l'attrait qu'exercent sur nos collectionneurs, les spécimens de ces arts encore imparfaitement connus et qui semblaient si peu intéressants, il y a quelques années. On doit convenir, d'ailleurs, que parmi ces objets de toute nature, fétiches, statuettes de dieux ou de déesses réalistes ou non, vases de différentes formes, jattes, etc., il en est qui touchent au grand art par la pureté des lignes et la sincérité de l'intention.
Parmi ces objets, ce fut une statuette d'homme debout, en bois du nord du Cameroun, qui fit le plus gros prix: 14 000 francs; une statuette en bois du Congo français: personnage assis, 3 200 francs,

un curieux totem de la Colombie anglaise fait d'animaux superposés a été adjugé 2 300 francs; un sommet de poteau en bois sculpté et peint provenant de la tribu des Apaches, 2 000 francs. Cette collection dont il serait intéressant de citer tous les prix a été réalisée pour celui de 285 195 francs, chiffre qui dépasse de beaucoup les estimations des experts.»
Une partie des revenus est consacrée au financement du *Surréalisme A. S. D. L. R.*

Juillet - début août
Vacances avec Paul Eluard, Nush, Georges Sadoul et Valentine Hugo: Lorient, Quimper, Locrenan, Camaret, Audierne, Ile de Sein, Fougères, Tinchebray. Puis, avec Valentine, séjour dans les Alpes. A Castellane, où le rejoint Georges Sadoul, Breton commence la rédaction des *Vases communicants*, large réflexion sur la nature du rêve et les rapports entretenus avec l'état de veille. Sur la route du retour, il s'arrête à Hauterives pour visiter le palais du Facteur Cheval.
Lit l'ouvrage, paru en langue française chez Gallimard, de Freud, *Délires et rêves dans un ouvrage littéraire*: la *Gradiva* de *Jensen*, dont la figure est évoquée dans *Les Vases communicants*.

20 septembre
Ouverture de l'Exposition anticolonialiste au pavillon des Soviets, organisée en réponse à l'Exposition coloniale dénoncée en mai par Breton et les surréalistes (tract: «Ne visitez pas l'Exposition coloniale»).

Décembre
Parution des n° 3 et 4 du *Surréalisme A. S. D. L. R.* Le n° 3 s'ouvre avec le profil de Hegel. Breton accorde la place prédominante à Dali, avec le texte «Objets surréalistes: catalogue général» où sont décrits les «cinq objets à fonctionnement symbolique» créés par Giacometti, Valentine Hugo, André Breton, Gala Eluard et Salvador Dali. Dans le cadre de cette réflexion sur l'objet sont également sollicités Giacometti («Objets mobiles et muets»), Tanguy («Poids et couleurs»), et Breton lui-même («L'Objet fantôme», repris dans *Les Vases communicants*), ainsi que, plus modestement, Miró (illustration de *Sculpture*).
Poursuite de l'activité anticolonialiste et surtout antireligieuse, déjà déclarée dans le tract «Au feu!» de mai: Clovis Trouille fait sa première apparition dans la revue avec *Remembrance*, Man Ray donne la reproduction du *Primat de la matière sur la pensée* (Dali élabore parallèlement deux projets de décoration pour le X^e anniversaire du parti communiste dont «le plus important était la représentation d'un énorme bûcher où brûlaient des ciboires, des titres de rente, des armes, des décorations et autres accessoires

Catalogue de la vente de la collection d'André Breton et de Paul Eluard, Hôtel Drouot, 2 et 3 juillet 1931.

Breton à Hauterives, au Palais idéal du Facteur Cheval, 1931. Photo Rogi-André.

Breton et Eluard à l'île de Sein, 1931. Photo Valentine Hugo. Coll. part.

PARIS. VENTE A
L'HÔTEL DROUOT
LES 2 ET 3 JUILLET 1931



SCULPTURES
D'AFRIQUE
D'AMÉRIQUE
D'Océanie



Salvador Dali, «Objets surréalistes : catalogue général», *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 3, décembre 1931, illustré par les objets de Gala Eluard et d'André Breton. Coll. part.

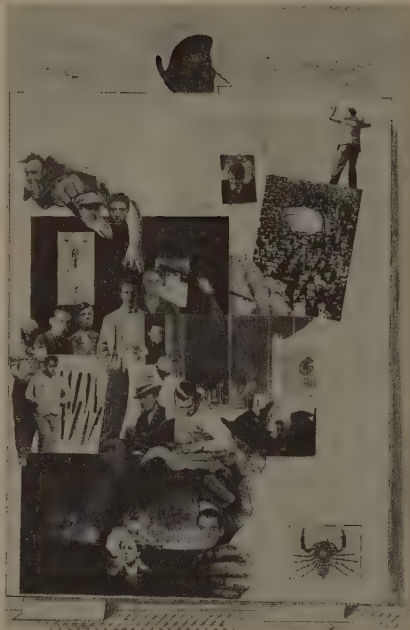
Max Ernst, *Loplop présente les membres du groupe surréaliste*, 1931, collage, 50 × 33,2 cm. MOMA, New York.



GALA ELUARD



ANDRÉ BRETON



OBJET, PAR GIACOMETTI

Une boule de bois marquée d'un creux féminin est suspendue, par une fine corde à violon, au dessus d'un croisillon dont une arête effleure la cavité. Le spectateur se trouve instinctivement forcé de faire glisser la boule sur l'arête, ce que la longueur de la corde ne lui permet de réaliser que partiellement.

OBJET, PAR VALENTINE HUGO

Sur un tapis vert de roulette dont on a enlevé les quatre derniers numéros, sont posées deux mains, l'une gantée de blanc, l'autre rouge et à poignet d'hermine. La main gantée présente la paume, et entre le pouce et l'index, ses deux seuls doigts mobiles, tient un dé. La main rouge qui étreint la main gantée et dont tous les doigts sont souples, introduit l'index dans l'ouverture du gant, en le relevant légèrement. Les deux mains sont prises dans un réseau de fils blancs aussi ténu que des fils de la vierge et qui sont fixés sur le tapis de jeu par des pointes à tête rouge et blanche alternativement disposées.

OBJET, PAR ANDRÉ BRETON

Le plus complexe et difficile à analyser. Sur une petite selle de bicyclette est placé un réceptacle en terre cuite rempli de labas, à la surface duquel reposent deux longues dragées de couleur rose. Une sphère de bois poli, susceptible de tourner dans l'axe de la selle, fait entrer en contact au cours de ce mouvement la pointe de celle-ci avec deux antennes de celluloid orangé. Cette sphère est reliée par deux bras de même substance à un sablier disposé horizontalement (de manière à empêcher l'écoulement du sable) et à un timbre de bicyclette qui est supposé entrer en action quand est projetée dans l'axe une dragée verte au moyen d'un lance-pierre placé derrière la selle. Le tout est monté sur une planche recouverte de végétations silvestres faisant apparaître de place en place un passage d'amoreux et dont un des angles, plus touffu que les autres, est occupé par un petit livre sculpté en alabâtre dont le plet est décoré d'une photographie sous verre de la tour de Pise, près de laquelle on découvre, en écartant le feuillage une amoreuse, la seule éclatée, sous un pied de biche.

OBJET, PAR GALA ÉLUARD

Deux antennes métalliques oscillantes, courbées. À leurs extrémités deux éponges, l'une métallique, l'autre naturelle, taillées en forme de sein, avec, pour figurer les mamelons, des osselets posés au carmin. Une impulsion donnée aux antennes, les éponges décrites effleurent, l'une la farine d'un bol, l'autre les pointes hérissées d'une brosse métallique.

Le bol est lui-même installé dans une boîte inclinée contenant d'autres objets correspondant à des représentations supplémentaires. Une membrane rouge, diaphane et longtemps mobile au plus imperceptible mouvement, une petite spirale noire flexible ressemblant à une cheville pend d'une petite cage rouge. Un pinceau de bois blanc et un tube de verre pharmaceutique divisent les compartiments de la boîte.

OBJET, PAR SALVADOR DALI

Un soulier de femme, à l'intérieur duquel a été pincé un verre de lait tiède, au centre d'une pite en forme ductile de couleur excrémentielle.

Le mécanisme consiste à plonger un sucre sur lequel a été peint l'image d'un soutier, afin d'observer la désagrégation du sucre et par conséquent de l'image du soulier dans le lait. Plusieurs accessoires (poils du pubis collés à un sucre, petite photo érotique) complètent l'objet qu'accompagnent une boîte de sucre de rechange et une cuillère spéciale qui sert à ramener des grains de plomb à l'intérieur du soulier.

Salvador DALI.

symbolisant le capitalisme» (A. Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, ed. Laffont, 1972, p. 217). L'exécution de ces esquisses est confiée à Yves Tanguy et Clovis Trouille).

Breton y publie également deux poèmes, «Après le grand tamanoir» et «Tout va bien», écrits à Lyons-la-Forêt en mai et repris dans *Le Revolver à cheveux blancs*.

Dans le n° 4, hommage est rendu à Sade. Breton poursuit son étude sur le rêve avec «Réserves quant à la signification historique des investigations sur le rêve» (repris dans *Les Vases communicants*), tandis que Dali publie «Rêverie», écrit à Port-Lligat. C'est ce dernier texte, vivement critiqué par le P.C., mais défendu - contre l'avis d'Aragon - par Breton dans *Misère de la poésie*, qui engagera la rupture définitive entre les deux hommes.

Y est reproduit *Le Rendez-vous des amis*, 1931 de Max Ernst, faisant écho des tensions du groupe surréaliste autour de Breton.

15 décembre

Publication de *L'Amour et la mémoire* de Dali, aux Editions surréalistes, saluée avec admiration par Breton.

1932

Janvier

La création par Vaillant-Couturier de l'A.E.A.R. est annoncée dans *L'Humanité* (5 janvier) : Buñuel, Tanguy, Ernst, Giacometti sont présents à la première réunion. Breton, Eluard, Crevel n'y seront admis qu'en fin d'année, sans réussir à y entraîner Dali. C'est là que Breton rencontrera pour la première fois Marcel Jean, auquel il demande de se joindre aux réunions de la place Blanche. Arrivée de Meret Oppenheim à Paris, qui est introduite auprès des surréalistes par Giacometti et Arp.

Mars

Dans *Misère de la poésie*, Breton, malgré son opposition personnelle à une poésie de propagande, prend la défense d'Aragon, poursuivi en justice pour son poème «Front rouge», tout en affirmant clairement son refus de principe de soumettre l'activité poétique à une quelconque autorité. Mais une deuxième scission ne peut être évitée : tandis que Crevel, Char, Dali, Eluard, Ernst, Tzara, Tanguy, Péret, Thirion lui assurent leur solidarité («Paillasse!»), Sadoul, Buñuel, Unik et Alexandre suivent

Aragon. Giacometti, plus hésitant, finit par rejoindre le point de vue de Breton. Le 10 mars, la rupture est consommée avec Aragon qui le désavoue dans *L'Humanité*.

De Cadaquès, Dali entretient régulièrement Breton de ses options politiques, notamment dans l'affaire du film russe *Le Chemin de la vie*:

«A Barcelone les films soviétiques arrachent l'enthousiasme délirant du public le plus bourgeois, des artistes les plus catholiques et conservateurs, ils disent qu'ils s'agit de l'apologie de tout ce qui est sain. (...) Ils paraissent ces films pour l'éducation des jeunes.» (B.L.J. D., Fonds Breton)

Puis le 4 octobre: «*La Troisième Internationale devient la chose la plus abstraite du monde... c'est effrayant, l'éloignement total de la vie.*» (B.L.J.D., Fonds Breton)

Visite la Grotte des Demoiselles avec Valentine Hugo avant de se rendre chez Dali à Port-Lligat, puis chez Eluard à Grimaud à partir du 25 mars.

26 mai - 17 juin

Exposition *Salvador Dali*, à la galerie Pierre Colle où sont présentés notamment *Hallucination: six images de Lénine sur un piano*, *L'Homme invisible* et ses premiers objets surréalistes.

Juin

Dans le n° 3 du *Surréalisme aujourd'hui et ici*, publié à Belgrade, Breton, Eluard, Crevel et Dali répondent à «l'enquête sur le désir» lancée par Marco Ristitch. Tous s'accordent sur la prééminance des désirs; Dali, de Port-Lligat, écrit dans ce sens à Breton:

Je pense que les dessirs secrets représentent le véritable devenir et encore la véritable culture spirituelle qui ne peut être autre que celle des dessirs.

Aucun dessir n'est coupable, il a faute uniquement dans leur refoulement. Tous mes dessirs sont vils, infames, crapuleux. (...) Fortifier le principe du plaisir contre le principe de la réalité. Seul Sade me paraît un éducateur parfait pour les dessirs effrénés de la jeunesse. (B.L.J.D., Fonds Breton)

Fin juin

Publie *Le Revolver à cheveux blancs* dédié à Paul Eluard, avec une eau-forte de Dali pour les exemplaires de luxe (ed. des Cahiers libres). Dans la longue préface «Il y aura une fois», Breton imagine une étrange demeure qui serait un «piège à fantômes».

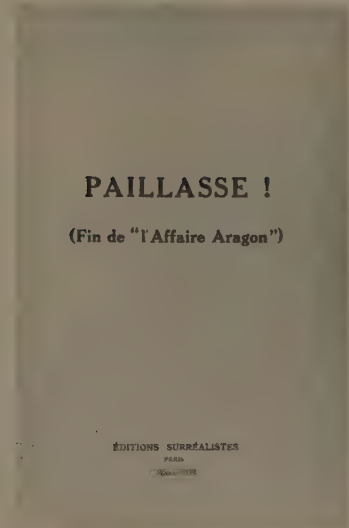
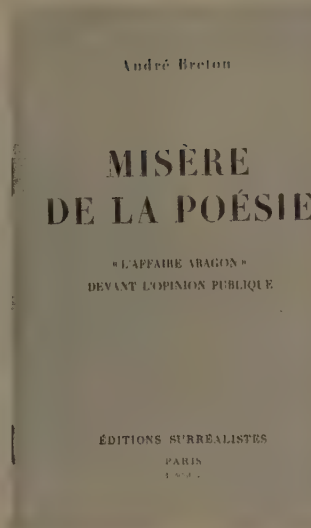
Début août

Séjour avec Valentine et les Eluard à Castellane, où Breton achève *Les Vases*

André Breton, *Misère de la poésie*, mars 1932.

André Breton, Valentine Hugo et Salvador Dali. Coll. part.

André Breton, *Paillasse !* mars 1932.



communicants; à la fin du mois, il est à Cadaquès chez Dali dont il admire le scénario de *Babaoou*, un film surréaliste, paru à la mi-juillet (ed. des Cahiers libres).

Septembre

Breton retrouve Max Ernst à Ucel, près de Saint-Etienne de Boulogne: il y rencontre une jeune femme dont il tombe amoureux. Rupture avec Valentine qui restera néanmoins sa voisine rue Fontaine jusqu'en 1936.

Ses choix artistiques, à cette date, tels qu'il les justifie dans «Surrealism yesterday, today, tomorrow» (*This Quarter*, II, n° 1):

Uccello «*in the free for all fight*»

Gustave Moreau «*in fascination*»

Helen Smith «*in the tongue*»

Picasso «*in cubism*»

Chirico «*in the effigy*»

Duchamp «*in the games*»

Le Facteur Cheval «*in architecture*»

26 novembre

Publication des *Vases communicants* (ed.



Salvador Dali, Frontispice pour *Le Revolver à cheveux blancs* d'André Breton, 1932, gravure, 15 x 12 cm. Coll. part.

Max Ernst, Maquette pour *Les Vases communicants*, 1932, plume, lavis d'encre et rehauts de gouache sur papier, 49,5 x 65 cm. Isidore Ducasse Fine Arts.

Aragon, Elsa Triolet, Breton, Nusch et Paul Eluard, vers 1931, Coll. part.



des Cahiers libres) dont Breton envoie un exemplaire à Freud qui lui répond par trois lettres (13, 14 et 15 déc.). Le livre, tout entier écrit dans la résonance de Hegel, est une tentative ambitieuse pour établir les liens étroits existant entre le rêve et l'état de veille et définir la fonction du poète surréaliste «à venir».

Breton y critique au passage, au profit d'une conception nouvelle de «l'objet surréaliste», les objets «à fonctionnement symbolique» conçus par Dali, qui livrent «à l'interprétation une étendue moins vaste, comme on pouvait s'y attendre, que les objets dans le même sens moins systématiquement déterminés.

L'incorporation volontaire du contenu latent - arrêté d'avance - au contenu manifeste est ici pour affaiblir la tendance à la dramatisation et à la magnification dont se sert souverainement, au cas contraire, la censure.» (*Les Vases communicants*, p. 65)

1933

Année d'intense activité éditoriale.

Janvier

Breton est nommé membre du bureau de la section littéraire de l'A.E.A.R., dont il signera à plusieurs reprises la *Feuille rouge* (février: «M. Renault est très affecté»; mars: «Protestation contre la terreur nazie»; mai: «Contre le fascisme et l'impérialisme français»). Cependant des tensions apparaissent rapidement et il rejoint le plus souvent l'«opposition de gauche» de tendance trotskyste.

Vaillant-Couturier lui propose de s'occuper de la revue de l'A.E.A.R. (la future *Commune*, dirigée par Aragon en juillet 1933), proposition que Breton, poussé par Eluard, accepte pour montrer sa bonne volonté.

Février

Skira lui demande de diriger une revue «de grand luxe», conçue sur un projet de Tériade qui souhaitait un rapprochement entre les surréalistes et Bataille. A l'opposé d'Eluard, pour lequel semblait impossible toute réconciliation avec l'auteur du *Cadavre* (dont les attaques se poursuivent dans *La Critique sociale*), Breton réserve sa réponse. Un compromis, des concessions aboutiront en avril sur le choix des collaborateurs suivants: Raynal, Reverdy, Masson, Leiris, et, autour de Breton, Eluard, Crevel, Dali, Lacan, Heine, Tzara.

«Dans ce même bureau de Minotaure je fis la connaissance d'André Breton. Bien qu'il ne portât plus de monocle, ou de lunettes vertes, comme à l'époque héroïque du mouvement, je le reconnus. Avec son

visage aux traits réguliers, au nez droit, aux yeux clairs, sa crinière d'artiste qui dégageait son front et retombait en boucles sur la nuque, il ressemblait à un Oscar Wilde, qu'une brusque substitution glandulaire aurait rendu plus énergique, plus mâle. Sa prestance, son port de tête léonin, son visage impassible, grave, presque sévère, ses gestes sobres, mesurés, d'une extrême lenteur, lui donnaient l'autorité du meneur d'hommes, né pour fasciner et régner, mais aussi pour condamner et frapper. (...) D'après le modus vivendi conclu avec les dirigeants de Minotaure, les surréalistes n'étaient pas seuls maîtres à bord. Libres d'y insérer textes, sujets, images à leur guise, ils n'avaient pas droit de veto pour repousser ce qui ne leur convenait pas. Je me rappelle un texte de Maurice Raynal, «Dieu-Table-Cuvette», consacré à quelques sculpteurs, qui suscita d'âpres discussions. Laurens, Lipchitz, Despiau leur plaisaient aussi peu que Maillol ou Brancusi. Ils détestaient les cubistes et les fauves. Certains textes furent également contestés. Pierre Reverdy ne rencontra pas d'opposition. Mais Paul Valéry, mais Ramuz, Léon-Paul Fargue, et d'autres auteurs, suscitèrent quelque résistance.» (Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, 1964, p. 24-25)

28 février

Violents incidents entre l'A.E.A.R. et Breton: salle Adyar, il prend la parole pour rendre compte du concours de littérature prolétarienne lancé par *L'Humanité*. Mécontent du compte-rendu paru dans le journal, il décide de ne plus se rendre aux séances de l'Association.

Mars

Giacometti participe activement aux recherches surréalistes, et réalise cette même année un portrait de Breton, probablement «d'après nature», dont il lui fait don.

Visite de Breton chez Picasso, avec Paul Eluard (le 23 mars); est-ce en vue de l'article sur Picasso que lui demande Tériade pour *Minotaure* et pour lequel Brassaï était allé photographier l'œuvre dans l'atelier? Toujours est-il que cet article devait «ouvrir» de façon magistrale la parution de la revue; Eluard notera le 10 avril: «Schira (...) ne tient qu'à la collaboration de Breton, en l'espèce son article sur Picasso.» (*Lettres à Gala*, p. 211)

Avril

Eluard quitte son studio de la rue Fontaine pour s'installer rue Legendre, vend des tableaux au vicomte de Noailles pour régler les frais des n° 5 et 6 du *Surréalisme* A.S.D.L.R. prévus pour février et reportés en mai.

Breton rédige une «Introduction» à la réédition française des *Contes bizarres d'Arnim* (ed. des Cahiers libres) illustrés par Valentine Hugo: «*Je ne saurais trop dire encore une fois combien mon introduction me paraît peu à la hauteur de ces dessins, qui sont devenus inséparables pour moi d'un des deux ou trois plus beaux livres du monde*», écrit-il à Valentine Hugo, à laquelle il demande des dessins pour l'illustration des *Chants de Maldoror* qu'il souhaite alors rééditer.

10 mai

Les surréalistes praguois du groupe *Devetsil*, entraînés par Nezval qui avait rencontré la veille Breton au café Cyrano, envoient par lettre leur adhésion officielle au surréalisme.

15 mai

Parution des n° 5 et 6 du *Surréalisme A.S.D.L.R.* En ouverture du n° 5, dont le sommaire est fixé par Breton, son commentaire sur le recueil de notes, encore inédit, de *La Mariée mise à nu* par Marcel Duchamp: «*La situation historique et exceptionnelle de cette œuvre plastique permet aux surréalistes d'accorder aux pages qui suivent, en raison de la lumière toute nouvelle qu'elles projettent sur les préoccupations de leur auteur, une valeur documentaire considérable.*», avec, pour la première fois, la reproduction du *Grand Verre* (photographié par Man Ray tel qu'il figurait à l'exposition du musée de Brooklyn, avant son accident). La présence de Giacometti y est confirmée: «*Hier, sables mouvants*» (récits de souvenirs d'enfance), «*Poème en 7 espaces*», «*Le Rideau brun*» et «*Charbon d'herbe*». Place est également donnée à Dali: «*Objets psycho-atmosphériques - anamorphiques*».

Dans le n° 6, Breton mène, avec Dali et Eluard, sa «poursuite de l'investigation expérimentale de l'irrationalité», interrogeant des objets ou des œuvres précises: une boule de cristal de voyante, un morceau de velours rose, un tableau de Giorgio de Chirico: *L'Enigme d'une journée* (appartenant à Breton), le plan d'une ville. Le rejoignent dans cette réflexion sur l'objet: Giacometti (*L'Heure des traces*), Tanguy (*Vie de l'objet*), Arp (*L'Air est une racine*), Magritte, et Ernst (*Objet surréaliste*).

Début juin

Parution conjointe des n° 1 et 2 de *Minotaure*. Breton inaugure donc la revue avec son texte fondamental «Picasso dans son élément», écrit à l'appui des photos de Brassai. Relevant avec admiration le travail métamorphique des dernières sculptures, «regardant» la vie des objets dans leur lieu même de création, il salue, avec le ton d'exaltation qu'il garde toujours

Exposition surréaliste, galerie Pierre Colle, 7-18 juin 1933. Photos Man Ray. Coll. Lucien Treillard.

PIERRE COLLE

29, Rue Cambacérès

EXPOSITION SURREALISTE

PEINTURES • DESSINS
SCULPTURES • OBJETS • COLLAGES

ARP • André BRETON • Salvador DALI
Marcel DUCHAMP • Paul ELUARD
Marie-Berthe ERNST • Max ERNST
GIACOMETTI • Arthur HARFAUX
Maurice HENRY • Valentine HUGO
MAGRITTE • Joan MIRO
PICASSO • Man RAY • Yves TANGUY
LE CADAVRE EXQUIS

VERNISSAGE LE MERCREDI 7 JUIN, A 15 H.



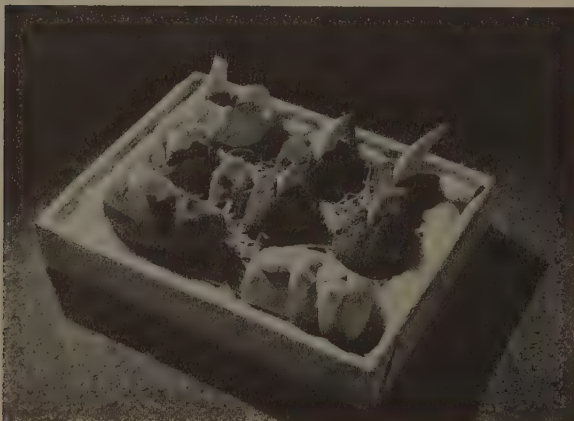
pour Picasso, une œuvre qui réalise enfin l'unité poétique de l'inanimé et de l'animé, du hasardeux et du nécessaire. Ainsi, partant de la petite *Composition au papillon* de 1933, il conclut:

«*Les limites assignées à l'expression se trouvent, encore une fois, dépassées. Un sang fin, magnétique, se dépense généreusement d'un bord à l'autre de la ravissante cuve blanche, à peine plus grande qu'une main. Tout ce qu'il y a de subtil au monde, tout ce à quoi la connaissance n'accède que lourdement par degrés: le passage de l'inanimé à l'animé, de la vie objective à la vie subjective, les trois semblants de règnes, trouve ici sa plus surprenante résolution, parvient à sa plus mystérieuse, à sa plus sensible unité.*» (S.P., 1965, p. 102-103)

La critique de Bataille ne manque pas, injuste: «*L'article de Breton sur Picasso n'ajoute rien aux essais du même auteur recueillis dans Le Surréalisme et la peinture.*» (*La Critique sociale*, n° 8)

Picasso, *Figure de femme*, vers 1930, et
Construction, 1931. Photos Brassai.
© G. Brassai

Max Ernst, *Objet surréaliste* (détruit).



Skira fait don à cette date à Breton d'un exemplaire des *Métamorphoses* d'Ovide, illustré par Picasso, et des *Poésies* de Mallarmé, illustré par Matisse (ces livres seront aussitôt revendus).

7 - 18 juin

Exposition surréaliste, à la galerie Pierre Colle: une place nouvelle est accordée aux «objets» surréalistes au sein des peintures, dessins, collages. Aux œuvres d'Arp, Breton, Dali, Duchamp, Eluard, Ernst, Hugo, Magritte, Miró, Picasso, Man Ray, Tanguy, sont associées pour la première fois celles de Giacometti (*Le Mannequin*, *La Table surréaliste*), Maurice Henry, Georges Hugnet et Marcel Jean.

3 Juillet

Accusé d'avoir laissé publier en mai dans *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* une lettre d'Alquié attaquant les «conceptions civico-morales ayant présidé au film russe *Le Chemin de la vie*», Breton est exclu de l'A.E.A.R. ; cette exclusion entraîne le départ des autres surréalistes.

29 juillet

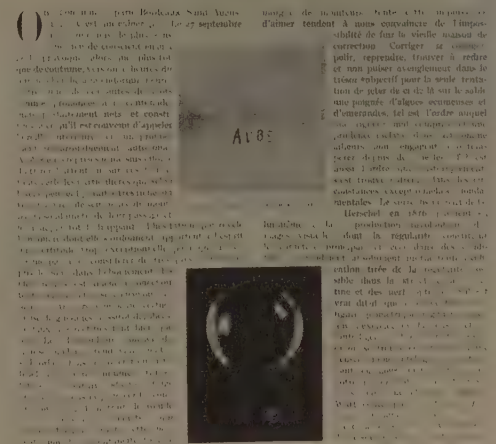
Dans une lettre adressée à Breton, Dali, dévoilant sa fascination pour les procédés «convulsifs» utilisés par Hitler, cherche à l'entraîner dans une rivalité avec Bataille qui développerait, selon lui, un «surfascisme» aveugle :

«La politique, voilà encore une chose qui pourrait dans l'actualité devenir une "spécialité surréaliste" des plus fines, substantielle et réellement phénoménale. A mon avis, il faudrait prendre beaucoup d'attention au phénomène hitlérien, je sais officieusement que Georges Bataille prépare un grand panégyrique de Hitler dans *La Critique sociale de Souvarine*, et voilà encore que cela nous passera en quelque sorte devant le naz [sic], (...) [je suis] persuadé que nous sommes les seuls à pouvoir dire à ce sujet des choses jolies, car les communistes qui, par leur situation philosophique, devraient être les mieux situés pour comprendre tout cela, sont paradoxalement les plus éloignés de la plus humble clairvoyance, c'est colossal d'entendre comme des matérialistes nous disent à tout moment que la révolution hitlérienne ne veut rien dire, qu'elle ne signifie rien, et qu'elle passera vite (!)» et, quant à ses projets: «Je crois aussi que cet automne, à la rentrée, il faudrait faire un manifeste collectif sensationnel tâchant de nous situer théoriquement avec le plus d'irresponsabilité possible...»

(B.L.J.D., Fonds Breton)

27 octobre - 26 novembre

Breton intervient personnellement pour introduire Kandinsky (chassé par la Gestapo du Bauhaus en juillet) dans la section importante accordée aux



André Breton et Pablo Picasso : «tout le sang du possible vers le cœur»

C'est ainsi qu'André Breton tente de définir rétrospectivement la *veine* esthétique de Picasso : «*Pour songer même à en rendre un faible compte*, écrit-il en 1952¹, *trop d'impressions plus fortes les unes que les autres m'assaillent à la seule évocation de ce que Picasso me découvrit de cette veine qui si souvent me parut tout le sang du possible vers le cœur*». Ce qu'il dit ici superbement – et très justement – de Picasso, le ton enthousiaste, excessif qu'il emploie, en disent long sur l'admiration passionnée de l'écrivain pour le peintre, et la nature affective de cette relation.

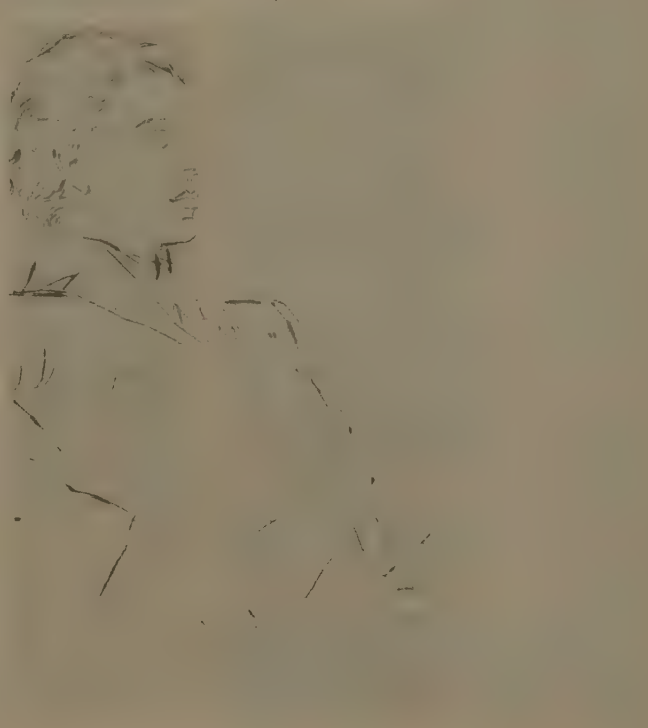
Breton-Picasso : une histoire qui ressemble fort à une «histoire de cœur» avec ses élans, ses déclarations, ses hauts et ses bas. Illusions et désillusions, brouilles et réconciliations. Histoire qui commence véritablement en 1922² (date de la première carte de Breton à Picasso) et s'achève en 1965 (présentation de l'exposition *L'Écart absolu*³, tissée de rencontres, d'expositions, de lettres, d'articles, d'envois de manuscrits et d'achats d'œuvres. La lecture de la correspondance⁴ ne fait que confirmer cette admiration inconditionnelle. Si le ton des premières lettres de 1922-1923 révèle la déférence du jeune poète envers le maître : «*J'espère que Littérature et moi-même nous ne démeritons pas trop à vos yeux*⁵» et l'exaltation : «*Mon admiration pour vous est si grande qu'elle ne trouve pas toujours le moyen de s'exprimer*⁶», les lettres de 1935-1936 expriment des sentiments intimes, amicaux et même une certaine complicité. En septembre 1935, alors que Picasso traverse une crise d'ordre esthétique et privé, qui l'empêche de peindre pendant presque un an, Breton lui écrit : «*J'ai peur aussi, – pardonnez-moi de vous le dire – qu'il ne vous arrive de vous trouver seul, et je souhaiterais alors de me trouver là un peu sur votre passage pour vous serrer la main, et mettre dans ce geste toute l'émotion que je n'ai jamais cessé d'éprouver en pensant à vous : vous savez combien je vous admire et comme j'ai rêvé, quand j'étais jeune d'occuper une petite place dans votre vie. S'il vous tente de parler un instant à quelqu'un qui sait qui vous êtes...*». Tout en se déclarant «*jaloux des soirées que vous avez passées avec Paul Éluard*», il s'adresse à lui comme au «*grand expert en mystère humain*», comme «*à un des deux ou trois êtres grâce à qui il fait bon vivre*⁷». C'est cette intuition de l'homme dont il pense connaître le secret qui lui permet de comprendre l'œuvre et son importance. Une histoire enfin qui intéresse au premier chef l'aventure de l'art moderne non seulement parce qu'elle réunit deux des personnalités marquantes de ce siècle, mais aussi parce que Breton apporte un regard neuf et personnel sur un aspect essentiel et longtemps méconnu de la démarche créatrice de Picasso – l'activité extra-picturale – et que l'intérêt constant pour un peintre extérieur au mouvement et qu'il considèrerait cependant comme le plus grand, prouve la générosité, l'esprit d'ouverture du dénommé «pape» du surréalisme, dont on a trop souvent mis en avant le dogmatisme, l'intransigeance et le calcul.

A travers les positions extrêmes de Breton et de Picasso, c'est la «*clef fragile du problème de la réalité*» (Éluard) qui est en jeu. Tous deux s'en préoccupent mais de deux bords divergents, limitrophes, certes, mais distincts. C'est d'ailleurs

sur cet «*indéfectible attachement au monde extérieur*⁸» que butera la clairvoyance de Breton. Où est la limite entre le réel, le surréel et «l'ultra-réel»⁹, pour un artiste qui déclare que «*la réalité doit être transpercée dans tous les sens du mot*¹⁰» et qui, comme l'écrit Breton, «*trompe sans cesse l'apparence avec la réalité*¹¹» ? L'autre pierre d'achoppement entre eux concerne les frontières entre l'art et la vie, l'équilibre entre l'œuvre et l'engagement politique ; et là encore, curieusement, nous verrons que c'est ce sur quoi même ils se retrouvaient – l'attitude morale de l'artiste – qui les séparera.

Picasso est incontestablement le précurseur – le hors la loi –, celui qui a ouvert la voie, osé, le premier, briser avec tous les modes conventionnels de la représentation, bouleversé et révolutionné l'art, franchissant sans cesse les limites des styles et des genres. Cette position d'avant-garde, Breton l'annonçait dès 1922 dans sa conférence sur les «Caractères de l'évolution moderne» : «*Un homme dont la décision semble à certains égards avoir tout déclenché, car elle a beau ne régler en apparence que le sort de la peinture, elle intéresse au plus haut point la pensée et la vie, c'est à coup sûr Picasso*¹²». D'emblée, Breton met Picasso au-delà de l'art et reconnaît son génie. Nous ne rentrerons pas dans les méandres subtils de la pensée sibylline de Breton, ni dans les innombrables polémiques sur la position spécifique de Picasso par rapport au surréalisme¹³. Car la déclaration officielle de Breton est à cet égard suffisamment claire : «*Il tenait à une défaillance de volonté de cet homme que*

Pablo Picasso, André Breton, 1923,
illustration pour *Clair de terre*. Coll. part.

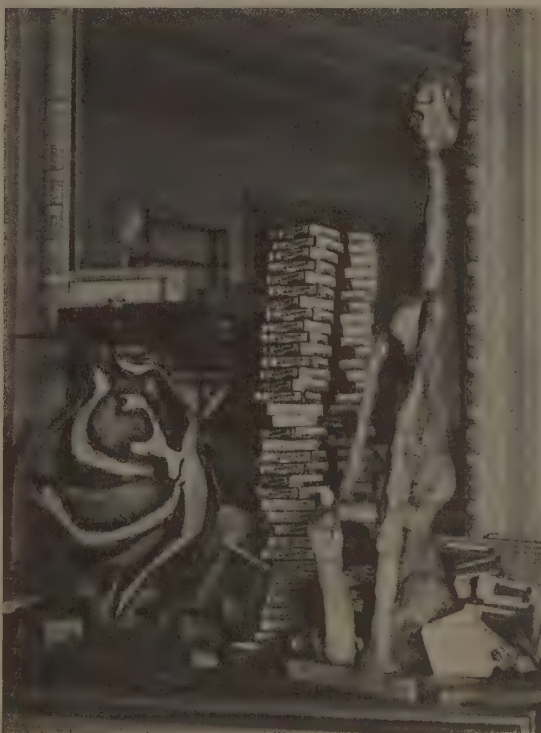


la partie qui nous occupe fût tout au moins remise, sinon perdue. Son admirable persévérance nous est un gage assez précieux pour que nous puissions nous passer de faire appel à toute autre autorité... Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne de conduite, n'a qu'à en passer où Picasso en a passé et en passera encore. Je m'opposerai toujours à ce qu'une étiquette (fût-elle l'étiquette surréaliste) prête à l'activité de l'homme dont nous persistons à attendre le plus un caractère absurde restrictif¹⁴. C'est dire la responsabilité qui incombe à cet homme précurseur d'un mouvement qu'il autorisa mais ne cautionna jamais directement. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'accent mis sur les qualités morales de Picasso, son courage, sa « persévérance », sa « volonté ». Autant de vertus fondamentales qui passent même avant les qualités esthétiques : Picasso incarne pour Breton l'essentiel, c'est-à-dire le projet d'existence, l'interaction entre l'homme et le monde, entre l'art et la vie, la tension maintenue entre « la conscience des réalités politiques et sociales, et les richesses multiformes de la subjectivité¹⁵ ». En fait, des œuvres, Breton ne parlera guère, et il est difficile, à travers les déclarations emphatiques, de déceler les raisons précises de cette admiration inconditionnelle. Il s'agit d'un amour entier, global, qui ne fait pas de détail. Une adhésion à l'être, qui va au-delà de ses manifestations. Plus amère sera la déception !

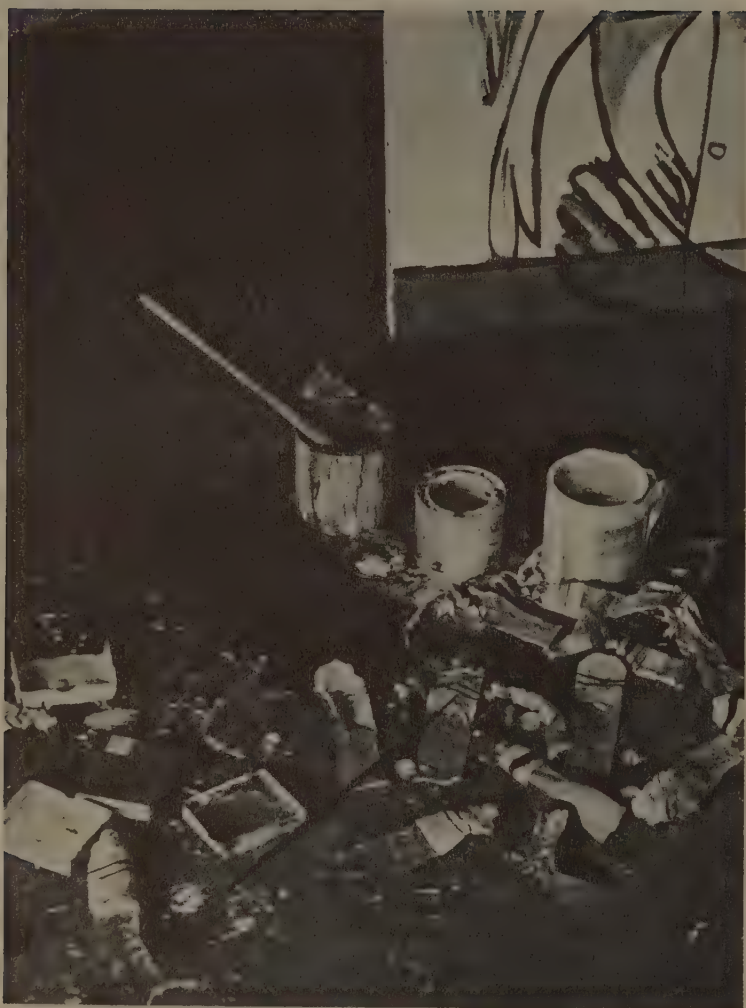
Mis à part les petites phrases et citations des manifestes, Breton écrit trois textes entièrement consacrés à Picasso : le premier, fondamental : « Picasso dans son élément » paraît en 1933 dans *Minotaure*, le second : « Picasso poète » est publié en 1936 dans *Cahiers d'art*, et le dernier « 80 carats... mais une ombre » de 1961 est écrit à l'occasion du 80^e anniversaire de l'artiste¹⁶. Autrement dit, un texte sur les assemblages, tableaux-reliefs et sculptures, un sur les poèmes semi-automatiques, et un dernier sur « l'attitude morale ». Tout le pain blanc du surréalisme ! Et rien sur la peinture – à part le rappel constant du cubisme – et surtout rien sur les toiles de 1925-1937, période dite surréaliste, qui correspond pourtant bien aux critères de la « beauté convulsive » et au « modèle intérieur ». Ce n'est pas par hasard si Breton se penche essentiellement sur « l'activité extra-picturale » de Picasso et non sur cet « expédient lamentable qu'est la peinture¹⁷ ».

« Picasso dans son élément » c'est, en premier lieu, dans son atelier, dans son entourage quotidien, familial, qui est à ce point révélateur de sa personnalité, de son art, que c'en est presque une « seconde peau ». Il faut savoir gré au poète, et surtout au photographe (car le texte de Breton était destiné à accompagner les photographies de Brassai, prises rue La Boétie et à Boisgeloup) d'avoir décelé l'adéquation parfaite de Picasso à son environnement, les correspondances entre le territoire mental et le territoire physique, les affinités entre les choses de l'art et de la vie, la justesse enfin des rapports formels spatiaux entre les divers « signaux » (toiles, constructions, pots de peinture, paquets de cigarettes...) qui jonchent l'atelier. Tout est à sa place dans ce génial désordre de chiffonnier. Sollicité par les photographies de Brassai, qui rejoignent ses propres goûts, Breton met l'accent sur des sculptures étranges, comme la figure en fonte au pied de cordonnier sur laquelle sont suspendus des petits « Micky ou ouistitis de fêtes foraines, joujoux de clinquant » ou la plante aux énormes racines, à corne de bœuf surmontée d'un plumeau (constructions éphémères, hélas disparues). Car il y reconnaît cette faculté d'assimilation de la vie organique à la réalité artistique, l'échange entre les divers règnes, végétal, minéral et animal, qu'il considère comme une des caractéristiques de Picasso. C'est ce qui lui fait choisir comme œuvre emblématique, non seulement de cet

L'atelier de la rue la Boétie, 1932.
Photos Brassai. © G. Brassai.



L'atelier de la rue la Boétie, 1932.
Photo Brassai. © G. Brassai.



article mais de toute sa création, la célèbre *Composition au papillon* de 1933 (Paris, musée Picasso), ce «*papillon commun pour toujours immortalisé près d'une feuille sèche, au dos de cette page*¹⁸». «C'est en 1933, écrit-il, pour la première fois qu'un papillon naturel a pu s'inscrire dans le champ d'un tableau... sans que les représentations bouleversantes que sa présence à cet endroit peut entraîner fissent en rien échec au système de représentations humaines dans lequel il est compris». L'art et la vie enfin réconciliés? Picasso, par ce geste, plus radical encore que celui de 1912 – l'intégration d'un morceau de toile cirée – dépasse les limites assignées à l'expression. Mais être «*dans son élément*», c'est aussi être comme un poisson dans l'eau, comme un oiseau dans l'air... quel est donc alors l'élément primordial de Picasso? Pour Breton, c'est sans aucun doute la terre¹⁹, la vie organique, le cycle biologique de la vie et de la mort, la digestion et «l'excrétion», les pulsations du cœur, le sang, «*un sang fin, magnétique, se dépense généreusement d'un bord à l'autre de la ravissante cuve blanche*», la circulation des liquides. «*Tout le sang du possible*»... vers le cœur battant de la réalité. Les métaphores avec la nature abondent : «*la radieuse rivière*», «*l'irrésistible courant*», «*l'araignée*», «*l'oiseau migrateur*»... Le plaisir esthétique est assimilé au sentiment romantique de la nature. «*J'étais ailleurs, où il faisait beau, où il faisait bon vivre, parmi les fleurs sauvages et la rosée : je m'enfonçais librement dans les bois*». Dans une lettre de 1936, il exprimait de la même façon son bonheur devant les toiles récentes de Picasso «*qui font encore une fois le printemps et toutes les saisons de la vie*²⁰». En fait, la puissance magique de l'œuvre de Picasso, la «révélation» qu'elle provoque, transportent Breton, qui se sent alors «*dans son élément*». L'article s'achève par la description d'une petite toile «*inachevée, du format de celle au papillon et dont seul un large empâtement occupait le centre*». Picasso explique «*que le sujet de cette toile devait être un excrément, comme cela apparaîtrait du reste lorsqu'il aurait disposé les mouches*». Il déplorait seulement d'avoir dû suppléer par la couleur au manque d'un véritable excrément séché et très précisément d'un de ceux, inimitable, qu'il arrive de remarquer dans la campagne, à l'époque où les enfants croquent les cerises sans prendre la peine de rejeter les noyaux». Le choix de cette toile, dans la multitude des œuvres de l'atelier, permet à Breton de développer son hypothèse sur le mobile essentiel de la création artistique, «*la variation du rapport de l'inassimilé et de l'assimilé dans le sens du profit de l'homme*». Les noyaux et l'excrément, le dur et le mou... le processus même de la digestion, de la gestation. Certains éléments de la réalité sont présentés tels quels par l'artiste – l'objet trouvé – d'autres sont digérés et transformés. Cette équivalence entre la peinture et l'excrément, tautologie pour certains de l'art de peindre, inscrit donc Picasso dans la lignée des grands digestifs qui de Pontormo à Gasciorowski en passant par Manzoni, ont assimilé le travail créatif à «l'excrétion», plus qu'à l'expression.

L'autre thème dominant de cet article est l'accent mis sur le processus dialectique de l'œuvre, la démarche qui incite l'artiste à s'intéresser autant au procédé qu'au résultat, et ce mouvement d'alternance entre classicisme et révolution, entre «*ordre et aventure*», caractéristique de Picasso²¹. Cette synthèse dialectique hégélienne, qui se traduit, dans la création par la tension des contraires, la position de grand écart, est une constante de la pensée, tant de Breton que de Picasso.

On ne s'étonnera guère de l'article sur «Picasso-poète», mais plus qu'une tentative d'annexion, il faut reconnaître, là encore, la clairvoyance de Breton. Nul n'était plus habilité que lui à comprendre les poèmes semi-automatiques de Picasso, les

relations entre mot et image, et le fond poétique de l'œuvre d'un artiste pour qui peinture et poésie ne font qu'un. «*Peinture, littérature, qu'est-ce là ô Picasso vous qui avez porté à son suprême degré, l'esprit non plus de contradiction, mais d'évasion*²²».

Mais en 1961 : «80 carats... mais une ombre», le diamant pur du génie a une tache et l'ex-admirateur fait là une dénonciation sans appel. S'il ne va pas jusqu'à regretter son admiration et le plaisir qu'il a eu, il renverse cependant les rôles, faisant du précurseur un simple suiveur. A qui la faute ? Au parti communiste. Breton ne pardonne pas à Picasso cette trahison politique et, de ce fait, voit tout sous un autre angle. «*Il est atterrant, écrit-il, que, sur leurs instances, il ait peuplé de tant de fallacieuses et exsangues colombes leur ciel atomique.*» Si l'on ne peut reprocher à Breton la cohérence de son engagement politique, ni le courage qu'il manifeste à oser dénoncer ainsi publiquement l'idole, on peut s'étonner cependant de la pique gratuite sur «*l'accumulation de biens matériels*». Ne pouvant justifier ce qu'il perçoit comme un changement d'attitude, il a alors recours à l'argument affectif : «*le cœur ferait-il défaut ?*» Mais qui, ici, manque de générosité ? Toute cette histoire tend à prouver que l'amour ne saurait être un critère de jugement esthétique. Breton se plaint, pour conclure, de ne plus pouvoir «*monter le cœur battant l'escalier des Grands-Augustins*». En fait, il reproche à Picasso de ne plus pouvoir l'aimer.

L'intuition et la clairvoyance de Breton sont le résultat d'une projection de lui-même, de sa sensibilité, de ses concepts esthétiques, dans l'œuvre de l'autre. Il adhère tout entier à un artiste, à un homme, plus qu'à son travail, d'où les retournements brutaux. Mais heureusement, l'histoire ne s'achève pas sur ce profond malentendu et en 1965, Breton revient malgré lui à Picasso : «*A tout seigneur... même si ses propriétés laissent apercevoir leurs limites, ailleurs jamais pressoirs n'ont connu un tel train, un tel entrain. Comme s'il s'agissait d'exprimer une bonne fois tout le raisin de la vue (à d'autres il est vrai, la vision). Connue comme le loup blanc, celui qui est devant nous, demi-nu comme il aime, a précisément pour œil ce grain de Malaga enchanté.*» Il admire par ailleurs chez Picasso cette admirable tension, cette position de grand écart qui est le moteur de sa vie et de son œuvre, et laisse ainsi une note optimiste, chaleureuse, méridionale, sur l'artiste qui a sans doute le plus compté pour lui, mais qui aussi lui causa le plus de troubles.

Au-delà des divergences intellectuelles et politiques, Breton en vient finalement à l'essentiel qu'il n'avait peut-être pas vu, la formidable puissance de *voir* de Picasso, son regard. Acuité de la vue qui, certes, n'a pas fait défaut au «jeune voyant des choses», mais relève peut-être d'un autre type de perception. A Breton... la vision.

Marie-Laure Bernadac

- 6 Lettre du 9 octobre 1923, au sujet du portrait pour *Clair de terre*.
- 7 Lettre du 16 mars 1936, au sujet de l'exposition chez Rosenberg.
- 8 André Breton, «80 carats ... mais une ombre» *Combat-Arts*, 2 novembre 1961.
- 9 «*Je tiens à la ressemblance, à une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, atteignant le surréel.*» Picasso à André Warnod, 1945.
- 10 Cité par A. Breton dans *Généralité*, 1965, publié par Marguerite Bonnet, op. cit. p. 238.
- 11 *Le Surréalisme et la peinture*, 1928, Gallimard, Paris, 1965, p. 9.
- 12 A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 297.
- 13 Cf. Elizabeth Cowling, «Proudly we claim him as one of us», Breton, Picasso, and the Surrealist movement, *Art History*, vol. 8, n° 1, mars 1985, p. 82-104.
- 14 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 5.
- 15 Marguerite Bonnet, op. cit. p. XXIII (Préface à André Breton, *Œuvres complètes*).
- 16 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 116-118.
- 17 *Ibid.*, p. 6.
- 18 La reproduction de l'œuvre se situe au recto de l'article.
- 19 «*...cet esprit dont la démarche a subjugué d'autant mieux qu'elle a paru obéir à une suite d'impulsions irrésistibles et contradictoires, comme la terre*», in : «Picasso poète», *Cahiers d'art*, 1935-36, p. 49.
- 20 Lettre de 1936, Archives Picasso. Il lui rend grâce aussi pour «*ce regard agrandi de la compréhension des fleurs, des oiseaux et des femmes, de la compréhension que pour une grande part on vous doit.*»
- 21 Classicisme qu'il évoque par le recours à la ronde-bosse et au plâtre dans les sculptures de 1932.
- 22 *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 6.

L'atelier de Boisgeloup, de nuit, avec sculptures, 1932.
Photo Brassai. © G. Brassai.



Notes

- 1 «C'est à vous de parler, jeune voyant des choses...», *XX^e siècle*, n° 3, juin 1952. Publié par Marguerite Bonnet, *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris, 1981, p. 19.
- 2 Leur première rencontre a lieu en 1918 au moment de la mort d'Apollinaire.
- 3 XI^e Exposition internationale du surréalisme, galerie de l'Œil, (déc. 1965-janv. 1966). Publié par Marguerite Bonnet, op. cit. p. 238.
- 4 La correspondance d'André Breton à Picasso comporte vingt lettres et cartes postales de 1922 à 1940, le manuscrit de «Picasso dans son élément», et l'envoi des états d'un poème dédié : «Pour Picasso, *Le puits enchanté*», signé, daté 17 octobre 1938, Archives Picasso.
- 5 Carte postale représentant *La Sagrada Família* de Gaudí, envoyée de Barcelone, datée du 2 novembre 1922.

Manifestation du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes, février 1934. Au premier plan, André Malraux, et derrière, André Breton et Paul Eluard. Coll. part.

André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*
Texte de la conférence du 1^{er} juin 1934 au Musée Royal de Bruxelles.



ANDRÉ BRETON
**QU'EST-CE QUE LE
SURREALISME?**



1934

Février

Après avoir sommé Dali de déclarer «*n'être pas du tout l'ennemi du prolétariat*», Breton le menace maintenant d'exclusion, exaspéré par la présentation de *L'Enigme de Guillaume Tell* au Salon des indépendants et trouvant intolérables ses propos pro-hitlériens et racistes. Le 5 février, il convoque rue Fontaine tout le groupe, dans une lettre signée par un nombre exceptionnellement important de peintres (Brauner, Ernst, Hérold, Hugnet, Meret Oppenheim, Péret et Tanguy):

«*Ordre du jour: Dali s'étant rendu coupable, à diverses reprises, d'actes contre-révolutionnaires tendant à la glorification du fascisme hitlérien, les sous-signés proposent (...) de l'exclure du surréalisme comme élément fasciste et de le combattre par tous les moyens.*»

L'attitude bouffonne de Dali arrivant un thermomètre à la bouche, ses tentatives ébouriffantes pour persuader que l'hitlérisme est un phénomène paranoïaque, réussissent à déjouer la colère de Breton (certainement influencé par les lettres favorables à Dali envoyées par Eluard, Tzara et Crevel); les deux hommes continueront jusqu'en 1939 à entretenir des relations assez serrées, du moins épistolaires.

Se mobilisant, dans *L'Appel à la lutte* (10 février) contre le putsch fasciste du 6 février, Breton adhère au Comité de vigilance des intellectuels antifascistes.

Mars - avril

Dans une lettre, non datée, Dali cherche à rassurer Breton:

«*Les bruits de ma conversion à l'hitlérisme ayant arrivé jusqu'aux milieux révolutionnaires et intellectuels de Barcelone je profite l'invitation de faire une conférence à "l'Ateneo popular" pour défaire publiquement le malentendu et en même temps faire de la propagande surréaliste. (...) Demain j'envoie ma collaboration à Documents 34.*»
(B.L.J.D., Fonds Breton)

De Bruxelles, Mesens contacte en effet Breton pour lui proposer de consacrer le n° 1 de la nouvelle série de *Documents 34* au surréalisme en 1934: «*Un équivalent pour cette année de ce que fut "Le Surréalisme en 1929" de Variétés*» (lettre du 20 mars). Breton lui envoie un texte fondamental «*Equation de l'objet trouvé*»: analysant l'importance de deux «*trouvailles*» faites au marché aux Puces avec Giacometti (qui travaille alors à *L'Objet invisible*), il développe la «*nécessité*» de la rencontre de «*l'objet trouvé*», affirme son rôle de catalyseur

dans l'élaboration créatrice. Lui-même réalise un objet *Communication relative au hasard objectif* (détruit). A noter que pendant l'été, à Maloja, Giacometti et Ernst s'enthousiasmeront pour des «*galets trouvés*» dans la rivière, qu'ils interpréteront.

Avril

Travaille, pour le prochain n° 5 de *Minotaure* (à paraître le 12 mai, avec des photos de Brassai et de Man Ray), à son article «*La beauté sera convulsive*»: déjà annoncée à la fin de *Nadja*, cette proposition péremptoire, qui résume le programme esthétique de Breton, est maintenant définie en termes contradictoires: «*érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle*». (Ce texte constituera le début de *L'Amour fou*).

De Dali, il reçoit pour la revue: «*Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral*», qu'il juge «*tout à fait magnifique. De l'avis de Breton aussi. Mais que n'avons-nous les photos de ses derniers tableaux... Le numéro de Minotaure sera sensationnel. A part Tériade et ses affreux peintres, rien que des surréalistes. 1 page de Max Ernst, 1 page de Tanguy, 1 page de Dali. Les Mannequins de la tour rose de Chirico en frontispice en couleurs. Ainsi qu'un Picasso.*» (*Lettres à Gala*, p. 242)

Répondant à l'invite de Miró, qui lui écrit le 12 avril de Barcelone: «*Si vous êtes un jour libre, allez chez Pierre pour qu'il vous montre les derniers collages que j'ai rapportés d'Espagne et aimerais beaucoup savoir ce que vous en pensez*», Breton achète, probablement à cette date, *La Plage* (dessin avec collage de cartes postales).

29 mai

Rencontre Jacqueline Lamba place Blanche, rencontre «*fatale*» de celle qui deviendra l'Ondine de *L'Amour fou*. Il vit à cette époque avec Marcelle Ferry, dite Lila.

1^{er} juin

Dans sa conférence «*Qu'est-ce que le surréalisme?*», donnée à la clôture de l'exposition *Minotaure* organisée par Mesens et Nougé au Musée Royal de Bruxelles et à laquelle il collabore par de nombreux prêts (dont son *Guillaume Tell* de Dali), Breton insiste sur les dangers du péril fasciste, réaffirme l'inexistence d'un art prolétarien et le devoir des intellectuels et des artistes de lutter pour la libération de l'homme (texte paru aux éd. Henriques, avec en couverture *Le Viol* de Magritte).

Juillet

Publication de *Point du jour* (ed. Gallimard), réunissant textes, articles ou préfaces écrits depuis 1924, dont

l'Introduction au discours sur le peu de réalité.

Dans la perspective d'une réédition mise à jour du *Surréalisme et la peinture*, Breton se propose d'y introduire l'œuvre de Magritte qui lui envoie, sur sa demande, la description de huit tableaux et dessins, avec photos:

« Mon cher ami,

J'attache beaucoup de prix à vos projets et à l'accueil que vous faites à mon dessin, j'espère que les photos que je vous envoie ainsi que celles que vous possédez ou que vous pouvez détenir à Paris (La Condition humaine entre autre) suffiront pour mener à bien le travail dont vous me parliez. Les tableaux que vous aimeriez me voir décrire sont ceux-ci:

- Les Affinités électives: un œuf se trouve sur une cage à la place d'un oiseau. Ce tableau reproduit une hallucination nocturne avec ces changements. C'est le point de départ d'une série de tableaux...
- La réponse imprévue (la porte) dans une porte d'appartement qui est fermée, il y a un trou de forme irrégulière - on pourrait y passer.

- La condition humaine (la fenêtre) un tableau posé sur un chevalet devant une fenêtre, à l'intérieur est le spectateur.
- La lumière des coïncidences (la lumière) une bougie allumée éclaire un tableau placé à côté d'elle.

- L'échelle du feu (le feu) vous connaissez le dessin de Documents 34 où des objets de matière différente brûlent.
- Le viol c'est le dessin pour la couverture de votre livre.

Je suis très curieux de savoir comment vous allez situer l'intérêt que vous montrez pour ce genre de recherches. J'ai l'impression que je pourrai tirer grand profit de ce que vous dites.»

(B.L.J.D., Fonds Breton)

14 août

A son mariage avec Jacqueline, deux témoins: Giacometti et Eluard (qui épousera Nusch la semaine suivante). Au cours du déjeuner de noce, Jacqueline pose nue pour Man Ray, recomposant *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Breton vit alors dans une situation matérielle très précaire: il vend à Joë Bousquet une aquarelle de Kandinsky et une sanguine de Derain.

Septembre

Premiers contacts avec le peintre espagnol Oscar Dominguez, qui s'associe aussitôt aux réunions du café de la place Blanche et invite Breton et Eluard à se rendre aux Canaries pour une conférence et la projection de *L'Age d'or*.

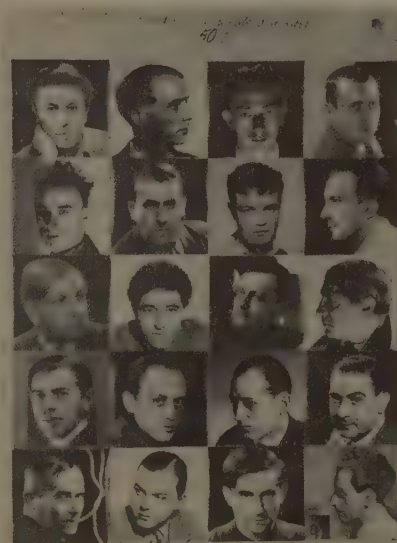
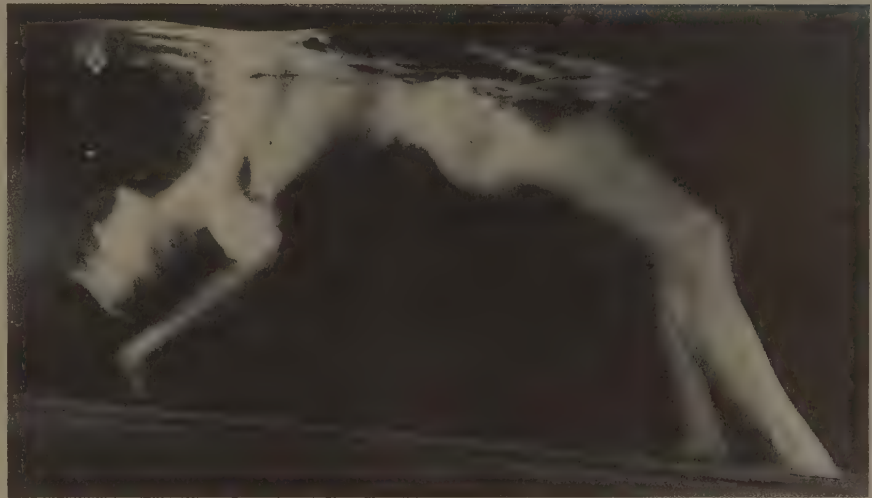
Novembre - décembre

En hommage à l'Ondine (Jacqueline), Breton écrit les poèmes de *L'Air de l'eau*,

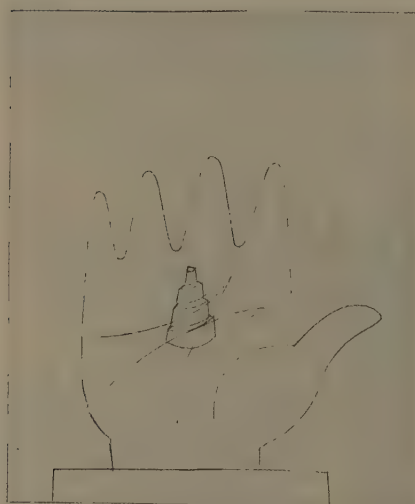
L'Ondine, 1934 (Jacqueline Lamba).
Photo Rogi-André.

Man Ray, *L'Echiquier surréaliste*, 1934, photomontage, 46 x 30,2 cm. Coll. part.

Mariage de Jacqueline Lamba et André Breton, avec leur témoin Alberto Giacometti, 14 août 1934. Coll. part.



L'R de l'O : projet de titre pour *L'Air de l'eau* d'André Breton.
Une des quatre eaux-fortes au burin de
Giacometti pour le livre. Coll. part.



qui paraissent aux éditions des Cahiers libres, avec quatre gravures au burin de Giacometti. Ses relations avec le peintre vont se distendre cependant, à l'annonce de son intention de dessiner à nouveau «d'après modèle», signe indéfectible de désaffection du surréalisme. Breton, exaspéré et déçu, aurait répondu : «*Mais tout le monde sait ce qu'est une tête !*» Menace d'une nouvelle scission dans le groupe ; Tzara, qui reproche à Breton sa participation à *Minotaure*, tente en effet d'entraîner Char et Crevel dans une dissidence poétique. Autour de Breton, de nouveaux amis peintres : outre Jacques Hérold et Dominguez, Kurt Seligmann, Richard Oelze. De Berlin, Hans Bellmer lui envoie 18 photos de *La Poupée*, dont la reproduction dans *Minotaure* n° 6 marque son «adoption» par les surréalistes. Dans ce même numéro de la revue, Breton salue l'édition de *La Boîte verte* de Duchamp : *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*, en écrivant le premier grand texte consacré au *Grand Verre* : «Phare de la mariée», première longue analyse, particulièrement clairvoyante, sur l'importance capitale, «historique», du grand Oeuvre, qu'il désigne comme le «*trophée d'une chasse fabuleuse sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme, de la spéculation philosophique, de l'esprit de compétition sportive, des dernières données des sciences, du lyrisme et de l'humour.* (...)»

Je crois inutile d'insister sur ce qu'une telle conception recèle d'absolument nouveau. Aucune œuvre d'art comme La Mariée mise à nu ne me paraît jusqu'à ce jour avoir fait si équitablement la part du rationnel et de l'irrationnel. Il n'est pas, on vient de le voir, jusqu'à son aboutissement dialectique impeccable qui ne lui assure une place prépondérante parmi les œuvres marquantes du vingtième siècle. Ce que Marcel Duchamp, dans un sous-titre qui figure parmi ses notes, a nommé un retard en verre : un retard dans tout le général possible, un retard en verre comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent, n'a pas fini de classer tout ce que la routine artistique peut encore tenter de faire enregistrer à tort comme avances. C'est merveille de voir comme il garde intacte toute sa puissance d'anticipation. Il convient de le maintenir lumineusement dressé, pour les barques futures, sur une civilisation qui finit.» (S.P., 1965, p. 90-99)

28 novembre

Pour la première exposition parisienne Victor Brauner, galerie Pierre, Breton écrit la préface du catalogue, «*Botte rose blanche*» :

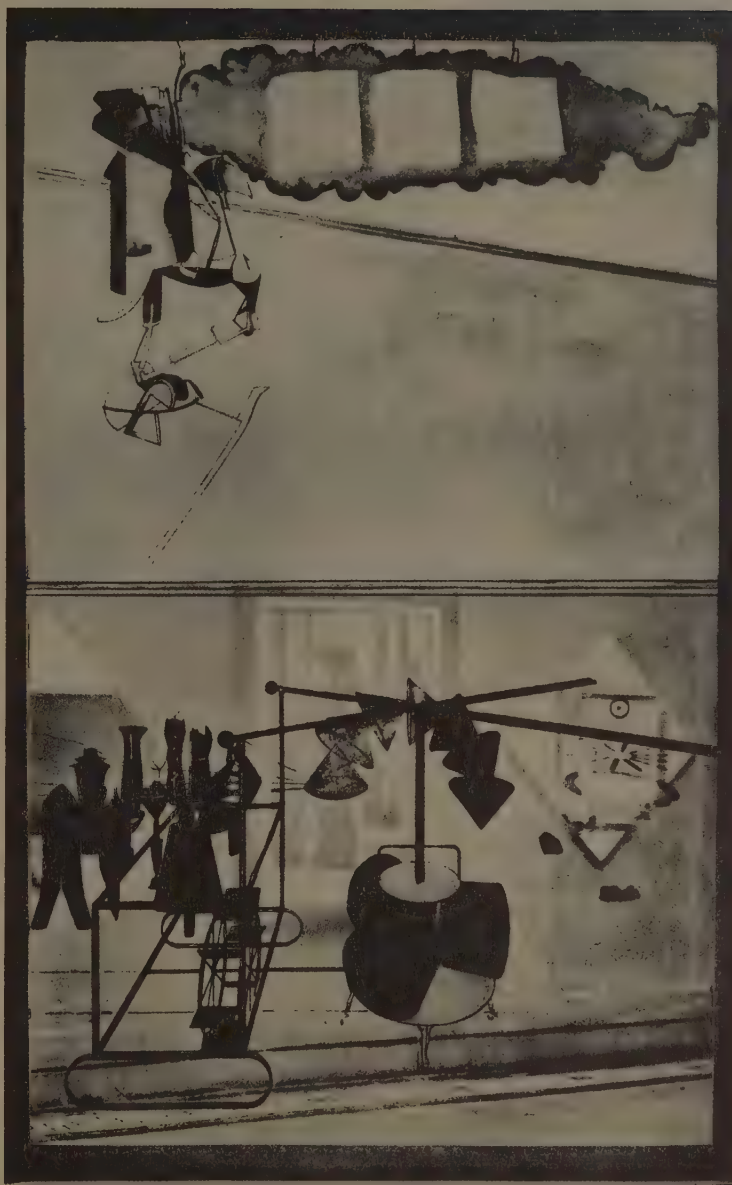
«*L'imagination chez Brauner est violemment déchaînée ; elle brûle et tord les filières par lesquelles le surréalisme même*

est tenté parfois de la faire passer, à des fins systématiques d'ailleurs inadmissibles. (...) Cerveille de chat, plumes de paons, trognons de choux, coquilles d'œufs, agate, scrupule de loup se sont étroitement unis à toupie, cabine de bains, yeux de verre, portemanteau, boîte d'allumettes, scaphandre ressortissant au pire scabreux moderne pour parfaire une substance émanant véritablement de l'inconscient collectif. Cette substance phosphorique est celle des personnages de Brauner.» La figure ubuesque «*prémonitoire*» de *Monsieur K* (Breton est déjà en possession de *L'Etrange cas de M.K.*) retient toute son attention :

«*La peinture de Brauner est armée et, en marge de ce qui s'y déroule manifestement, s'exalte toujours le dernier épisode d'un combat de rues, dont il faut que toutes les puissances d'asservissement humain soient domptées. Monsieur K... barré de décorations, de messes, de prostituées et de mitrailleuses, ne campe pas en vain à l'entrée de cette exposition, un ventre comparable à celui qu'Alfred Jarry avait déjà tatoué d'une cible. Cette image, en se précisant, a depuis longtemps cessé de nous faire rire. La vision de Brauner, à tout coup, l'atteint en plein centre d'une balle.*» (S.P., 1965, p. 121-122)

«Phare de la Mariée»

Breton nous a appris comment trouver l'or dans l'oreille. Pour lui, la Mariée ce fut d'abord une légende. Il ne l'a pas vue, il l'a lue, et jusqu'entre les lignes, il l'a devinée nue entre les linges. Reprenons l'histoire en ses tout premiers mots. Un beau jour de l'été 1912, Marcel Duchamp, âgé de 25 ans, conçut l'idée d'un tableau dont avant toute chose il menuisa soigneusement le titre : *La Mariée mise à nu par les célibataires*. Phrase construite sur sa propre contradiction qu'il prévoyait d'illustrer par une toile, en hauteur, mariée en l'air, célibataires à terre. Il songeait également à l'accompagner d'un commentaire ironique, rédigé à la manière d'un catalogue de manufacture, sorte de mode d'emploi de la machinerie ménagère, rébarbative à souhait, qu'il envisageait de mettre en scène, une très prosaïque explication écrite qualifiée toutefois de *poème*. (Le caractère italique souligne les citations de Marcel Duchamp). Il notait donc à la volée sur des bouts de papier tout ce qui lui venait à l'esprit pour mener à bonne fin les noces les plus intrigantes que *poète* ait jamais célébrées. Chemin faisant les mots se voyaient chargés d'exprimer les données invisibles que la toile passait obligatoirement sous silence, à commencer par le passant insaisissable par excellence, le temps. Pour en suggérer au moins la trace transparente, Duchamp, très vite, élut pour page blanche de la nuit nuptiale, le verre, afin que l'écriture, qui est une figure de la durée, s'y profile en filigrane. Durant trois ans il mit donc en mots la Mariée. Parallèlement il détaillait sur de petits carreaux de vitre l'appariement quasi chirurgical des personnages et de leurs engrenages. La guerre éclata. Duchamp, le cœur malade, fut réformé. D'Amérique où quelques saisons auparavant son *Nu descendant un escalier* avait provoqué un beau scandale et une curiosité enthousiaste au sein de l'intelligentsia, de fins amateurs lui faisaient signe, l'invitaient. Si bien que le peintre, qui ne peignait plus, à peu près inconnu à Paris, débarqua en 1915 à New York au plein milieu de sa célébrité. Il s'établit professeur de français à trois dollars la séance et ouvrit le chantier de son Grand Verre. Il consacra des centaines, des milliers d'heures de travail à transcrire sur une glace de trois mètres de haut, coupée horizontalement moitié-moitié, au-dessus d'une machine célibataire féroce arrêtée, l'empreinte des rares et hiéroglyphiques griffures de la Mariée envolée par-dessus les moulins. Armé d'une patience énigmatique, sans craindre de se répéter à la folie, comme s'il récitait pour soi seul un rituel, accomplissait un vœu, chaque jour penché sur le verre à plat sur deux tréteaux, il regardait vivre son mouvant reflet parmi le lacs de fils de plomb (des «fusibles») qui matérialisaient en surface ses dessins. Dessins qui n'étaient eux-mêmes que reflets, échos, ombres portées d'une inconnue gravitant dans une dimension supérieure. En réalité, Duchamp voilait de transparence dans la cornue du Grand Verre le corps nu de cellè, ou de celles, que les plus récents manuscrits avaient dotées d'un M majuscule. Ces travaux, accomplis presque en secret, durèrent, non sans quelques vacances dans l'acharnement, jusqu'en 1923, année à partir de laquelle il accorda sa préférence aux échecs, jeu où il s'appliqua à devenir un maître, et abandonna le Grand Verre *définitivement inachevé*.



Le Grand Verre, tel qu'il apparaît pour la première fois, en 1934.
Coll. part.

Autel [au Seigneur de gravité] élevé par Breton, Matta et Duchamp, Exposition internationale surréaliste, galerie Maeght, 1947, Photo Denise Bellon.



En novembre 1926 cette œuvre, infinie à proprement parler, fut exposée pour la première fois sans d'ailleurs que son créateur n'y prenne trop garde au musée de Brooklyn. L'exposition terminée, en 1927, on renferma les deux glaces dans une caisse qu'on chargea sur un camion qui cahota quelque cent kilomètres sur une méchante route du Connecticut. Et le Grand Verre, négligé de tous, tomba dans l'oubli au fond d'un garage. En 1931 quelqu'un ouvrit la caisse. Le Grand Verre y gisait brisé en mille morceaux. En 1933, sa propriétaire après maints atermoiements rejoignit en France Duchamp qui cravachait de tournoi en tournoi et lui annonça le désastre. Il ne fit qu'un bon jusqu'à New York. Non dans le but de reconstituer le puzzle ; il attendit pour ce faire jusqu'en 1936. Mais pour ramener au pays natal les écritures fondatrices de son Grand Œuvre. Revenu à Paris au printemps 1934, en quelques mois, d'une seule haleine, comme si les mots fusaient d'entre les multiples lèvres de la cassure, avec la ferveur d'un sourcier de soi-même et la minutie d'un moine recopiant un texte sacré, il mena à la perfection la considérable entreprise technique d'une édition en phototypie. Il reproduisit chaque manuscrit en fac-similé, il le fit imprimer sur un pareil papier, qu'il déchira à l'identique selon le contour d'un modèle de métal, le même, le même, le même à jamais, et recueillit en vrac un jeu de quatre-vingt-treize feuilles volantes dans une boîte recouverte de velours vert, sans doute par assonance avec verre et ouvert. Ainsi parut au début de l'automne 1934 *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. Titre presque aussitôt greffé d'une virgule afin que le singulier adverbe terminal ne tombât point dans les promiscuités adjectives. Sur le couvercle, pas de nom d'auteur. MARIÉE-CÉLIBATAIRES suffisaient à faire entendre celui prononcé par toutes les lèvres

brûlant d'amour pour lui. Dès le mois de décembre suivant, Breton, émerveillé par le ruissellement d'or vert qui illuminait sa table, publia dans *Minotaure* : «Phare de la Mariée». Le Grand Verre cassé, Duchamp l'avait cicatrisé, revivifié, en épelant feuille à feuille la légende qui devait le doter de la parole. Mais la légende aurait couru le plus grand danger de rester lettre morte si elle n'avait pas trouvé Breton pour porte-voix. De cette œuvre presque arrachée à l'aphasie, retranchée dans un refus quasi schizophrénique, qui ne veut plaire en rien, ni dire pourquoi, car elle attend de ses lecteurs qu'ils reprennent à leurs propres risques et aux périls de la mer vierge le voyage, Breton a révélé la vive, la vivante lumière intérieure. Il a lié la machine à l'étoile et l'a engagée dans la seule traversée que le naufrageur n'ait pas piégée d'écueils à tout propos. Pour la galerie, Duchamp a puni d'une main impitoyable la peinture. Pour son propre plaisir, il a joué avec les mots. Et les mots se sont joués de lui. Ils en ont dit beaucoup plus que ne le voulait bien la *laisse de vagabondage* qu'il leur avait consentie. Reste qu'on doit les lire avec la plus minutieuse rigueur.

La grille de lecture de «Phare de la Mariée» est constituée par la seule photo du Grand Verre avant sa cassure que Duchamp, pour Breton, a enrichie d'une indication capitale qui n'apparaît nulle part ailleurs sur aucun manuscrit, dessin, lettre : par le chiffre 13 il a désigné l'horizon comme le *vêtement de la Mariée*. A partir de là tout coule de source. Quand on avance vers l'horizon, l'horizon s'éloigne d'une égale reculade. Parce que leur regard porte en lui et projette à perte de vue la ligne imaginaire qu'il ne peut pas dépasser, les célibataires fomentent et agitent au-devant d'eux le voile qu'ils brûlent de dégraffer. La Mariée mise à nu, Duchamp l'a personnifiée par l'horizon qui se dérobe et dissout dans le ciel la vue du voyageur comme le vêtement provoque et tient à distance le désir. Ce voyageur qui revient avec une étrange insistance va soulever à coup sûr une question : la machine célibataire marcherait donc ? Elle avancerait ? Elle ne semble pourtant guère en puissance de s'ébranler, cette horlogerie de ferrailles et de railleries, de roues et de roueries figées comme du givre à la surface du Grand Verre. En effet, la machine est représentée à l'arrêt, c'est un *retard en verre*, mais dans la transparence du verre, au-delà de son glacial plan de coupe, coulent les flux, les souffles qui l'animent : les mots lui servent de moteur. En bas, les neuf malabars empesés de minium, statufiés au garde-à-vous, portent un nom qui ripe et dérape sur ceux qu'il signifie. Cette mascarade d'uniformes aussi creux que strictement ficelés, Duchamp pour commencer l'a baptisée *matrice d'éros* et pour finir *cimetière*. Matrice et cimetière confondus en un même lieu ! Il faut en faire un grand écart pour joindre ainsi d'un trait l'entrée à la sortie ! Une mobilité subtile, une fluidité quasi spirituelle doivent habiter ces moules de mâles réduits à leurs habits. Assurément, les célibataires sont pleins d'esprit. Ils enfantent – ou expirent – une échappée de gaz d'éclairage qui à l'époque de la conception du Grand Verre n'était pas asservi à des utilités culinaires. Il insufflait aux lampes leur sang, «l'hydrogène clarteux» dont la peinture ne peut montrer que la plomberie fixée aux murs qui le canalise. Mais dedans, le temps passe, l'esprit court, le gaz fuit. Et le fuyard, aspiré vers l'horizon par le point de fuite qui n'en finit pas de fuir est emporté dans un *voyage* qui va faire de lui, les âmes sensibles diront un voyant, les voyous un voyeur. A chacun sa préférence ; de toute façon, de ce chemin, de ces errances, le regard est la flèche. D'obscurités en étroitesse, coupé et recoupé et pour ce faire solidifié, corporifié, puis compressé, liquéfié, le gaz, comme un serpent s'écorche de sa mue, s'affûte en un éclair de chair en fusion que les *tableaux d'oculiste*, introduits ready-made dans

le tableau, reflètent dans leur miroir. Ils l'y transforment en une image qu'ils dirigent vers le ciel en faisant feu dans l'éblouissement de l'éclaboussure. Et c'est ainsi que les célibataires déclarent leur flamme à la Mariée. En haut, le frisson va plus vite. La Mariée dénoue de sa main le collier d'interdits qui suspend son envol, étrangle son désir. Elle s'évade de ses étuis physiologiques. Une *chaude rosée* perle aux pores de sa peau. Ses lèvres s'entrouvrent. De son *centre-vie* émane un *souffle*, un *vent* qui la soulève, la balance, l'évapore, la dissipe, l'échevèle en une *flamme consistante* qui *lèche* les nuées. Cette langue incendiaire, aiguisée par les *tempêtes*, attendrie par les *beaux-temps* (le temps qui passe prend les couleurs du temps qu'il fait), se sublime en ce qu'elle a de fatal : le langage. Et c'est un flot de *lettres* enlevées par ce vent vivant, la voix, articulées par les *pistons* de la *jouissance*, qui proclament l'*épanouissement* de la Mariée d'un bout à l'autre de la *voie lactée chair*. Si le gaz est éclairé, s'il lance jusqu'au ciel le feu de son regard ébloui, c'est pour répondre à la Mariée qui, lui écrivant, se met nue de A à Z. Quelle pitié de devoir ramasser en ce piètre résumé l'oriflamme de viscères et de méninges, le déploiement prodigieux de métamorphoses et de métaphores que Duchamp a imaginées pour exalter la montée du plaisir !

Le plaisir monte, à la bonne heure, il culmine, mais est-il pour de bon consommé, consumé ? Non ! tonnent en chœur les enragés du grand Négateur qui a virgulé des moustaches à la Joconde. Ces non-croyants ne veulent voir que l'apparence du Grand Verre, ses gisements écartelés, ses scories muettes, les dépouilles en loques dont le gaz, le vent se sont déshabillés. La lucidité de Breton fait ici la preuve de sa pénétration décisive. Sur la photo citée, la transparence sans fissure de la partie droite du verre supérieur, Duchamp l'avait indiquée comme devant être hantée par une très haute figure : le Soigneur de gravité. Ce grand transparent, tout le monde l'oublie. Rares, très rares sont les mécaniciens de la mise à nu qui lui donnent sa chance, notre chance. Toujours, partout, il brille par son absence. Et pourtant ses éclairs, ses éclipses, font scintiller la clé du Grand Verre, clé de sol et clé de ciel qui rend *possible* le franchissement de l'horizon. Breton, lui, ne s'y est pas trompé. Il a reconnu dans le trismégiste *jongleur-manieur-soigneur de gravité* le sage qui fait jouer la formule du passage. Lors de l'Exposition du surréalisme en 1947, à la galerie Maeght, il avait décidé d'élever des « autels » à des « êtres » capables d'incarner un « mythe nouveau » appelé à redonner sens à notre monde insensé. Il choisit une compagnie de haute volée : Léonie Audois d'Ashby, de Rimbaud ; la chevelure de Falmer, de Lautréamont ; la Dragonne, de Jarry ; la Taupe étoilée, de Seigle... et, jailli tel un ressort de la Boîte Verte, ressuscité : le Soigneur de gravité. Matta, sous l'œil de Duchamp, édifia l'autel. Sous les espèces d'un guéridon chancelant dont le plateau en pente portait une boule qu'une lichée de colle ou un clou suspendait dans son inclination à la chute, table de bistrot bousculée par un de ces calembours que Duchamp aimait tant : guéris donc ! et si tu es gai, ris donc ! guérir la gravité, c'est rire. Dans tous les sens du mot gravité. N'oublions pas le premier jet de la préface : *"Étant donné... si je suppose que je sois souffrant beaucoup..."* Dans la transparence du Grand Verre ce médecin volatil opère avec le même enjouement. Debout SUR l'horizon, aux sons de la mise à nu, son trépied DANSE au gré des secousses et des éclaboussures célibataires. A fleur de la voie lactée chair, sur son plateau rond qui oscille en mesure, une *boule noire* roule, tourne, virevolte sans tomber jamais car ses écarts sont sans cesse contrebalancés par les ardents coups de langue que lui darde la Mariée, par la caresse de ses lettres

touchantes. C'est dans un bonheur d'écriture qu'a lieu la *rencontre* entre le bas et le haut, qu'est acheminée jusqu'aux célibataires éblouis l'*Inscription* féminine criante de plaisir grâce à l'intercession du troubadour pèse-lettres qui leur répercute les *commandements* de la Mariée. Dans le Grand Verre la loi n'est pas clouée au ciel au nom du père. C'est au contraire la femme qui dicte son bon vouloir, essaime son bon plaisir. Cette toute-puissance à Elle accordée (elle qui s'écrit aile) éclaire la connivence profonde, la complicité tacite qui unissaient Breton et Duchamp que beaucoup de leurs manières d'être auraient dû par ailleurs farouchement opposer. Quant aux esprits forts qui se gausseraient de voir Breton, avec l'assentiment de Duchamp, vouer un culte à un *deus ex machina* qui comme tous les dieux n'existe pas, ils feraient bien d'observer que le baladin offert à notre adoration en la personne de son manque, qui agit d'autant mieux qu'il n'y est pas, dont la mécanique emprunte son électricité aux orages de l'orgasme, et qui tout feu tout flamme *danse* l'alphabet, ce bateleur avait tout simplement un demi-siècle d'avance. Dans les salons, aujourd'hui, on l'appelle : Monsieur le Phallus. C'est lui encore, derrière un masque de plume, qui endiable la mise à nu sous le fouet d'une fallacieuse virgule, laquelle, il n'y a pas de langue morte, n'avoue son vrai nom qu'en latin : *virga*. Sous le mot, un autre mot. Breton toute sa vie s'est enchanté de chercher l'un dans l'autre. Le conte de fées des temps modernes que nous venons de raconter à grandes enjambées se termine, pour la Mariée, par l'*épanouissement*, pour ses célibataires, dans l'*éblouissement*. On fera d'or cette rime déjà riche en tirant d'elle le dernier mot : oui.

Jean Suquet

Le château de l'Étoile du parc de Stern-tiergarten aux environs de Prague. Carte postale reproduite dans *L'Amour fou*. Coll. part.

Teige, Eluard, Jacqueline et André Breton à Marienbad, mars-avril 1935. Coll. part.



1935

15 - 28 janvier

Exposition internationale Kubisme-Surréalisme à Copenhague, organisée par Bjerke-Petersen avec l'aide de Breton, qui préface le catalogue (fragment de «Situation surréaliste de l'objet»). Marcel Duchamp, absent de l'exposition, entre à nouveau en contact avec Breton. Arrivée en début d'année de Bellmer à Paris : il assiste à quelques réunions de la place Blanche puis qu'il écrit à Roland Valençay le 5 mars :

«Les impressions les plus captivantes de mon séjour à Paris se lient à l'atmosphère spirituelle du café de la place Blanche de manière qu'il n'y aura rien de plus intéressant pour moi que de recevoir une fois de vous des nouvelles concernant les personnalités que j'ai pu connaître et leurs entreprises sur le plan artistique.»

14 février

Exclusion de Giacometti : le texte est rédigé par Péret et signé par Breton, Hugnet, Marcel Jean, Tanguy.

Mars

Séjour chez Max Ernst dans le Gers, où il prépare ses conférences à Prague. Leurs liens se resserrent.

27 mars

Départ pour Prague, «la capitale magique de toute l'Europe», avec Jacqueline, Eluard et Sima. Ils sont invités par le groupe surréaliste pragoise (Teige, Nezval, les peintres Štyrský et Toyen) à la première exposition surréaliste tchèque. Breton y donne une première conférence le 29 mars «Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste», au cours de laquelle il examine le statut de l'œuvre d'art du point de vue du devenir hégélien et avance à cette occasion la notion de «poème-objet».

Avril

Seconde conférence le 1^{er} au siège du Front Gauche : Breton y développe «Position politique de l'art aujourd'hui». Troisième conférence à la faculté des Lettres le 3 : «Qu'est-ce que le surréalisme?». Quatrième conférence à Brno sur l'objet le 4. Les conférences comme l'interview accordée à Halo-Noviny sont consignées dans le *Bulletin international du surréalisme* (9 avril) bilingue. De Prague, Eluard écrira sa fascination pour l'accueil qui leur sera réservé, à lui et à Breton :

«Ce voyage est une révélation. Il y a ici quelques gens très bien : d'abord Nezval et Teige - deux peintres : Štyrský et Toyen - une très curieuse femme - font des tableaux et des collages magnifiques - un sculpteur : Makovsky. Mais, quoique peu nombreux,

leur rayonnement et leur influence sont si grands qu'ils sont obligés de constamment les freiner, les décourager. Leur situation dans le parti communiste est exceptionnelle. Teige dirige la seule revue communiste de Tchécoslovaquie. Dans chaque numéro il y a un ou des articles sur le surréalisme. Ils étaient au Congrès des Écrivains à Moscou et ont défendu le surréalisme avec acharnement. (...) Nos photos dans les journaux, des articles très élogieux dans les journaux communistes, des interviews, je crois que Prague est pour nous la porte de Moscou. (...) Très curieuse ville qu'Apollinaire avait bien vue. Folle.» (Lettres à Gala, p. 252-253)
Un mois après leur départ, le théâtre Noví Divadlo monte *Le Trésor des Jésuites* d'Aragon et Breton, mis en scène par Honzl avec des décors de Štyrský. Breton quitte Prague pour Zurich où il est invité à donner une conférence.

27 avril

Sur l'entremise d'Oscar Domínguez, et sur l'invitation de Teodoro Westerdahl, rédacteur en chef de *La Gaceta de Arte*, Breton, Jacqueline et Péret embarquent sur le San Carlos pour Ténériffe. Breton multiplie, avec Jacqueline, les excursions dans l'île, tout à la découverte d'une nature exubérante et étrange qu'il évoquera dans «Le Château étoilé» (*Minotaure* n° 8).

10 - 24 mai

Exposition internationale du surréalisme à l'Ateneo de Santa Cruz (70 tableaux). Dans sa préface, Breton reprend une partie de sa conférence sur l'objet faite à Prague. Suivent des conférences à Puerto de la Cruz. Bien que l'accueil soit chaleureux, la projection de *L'Âge d'or* est interdite. Publication du 2^e *Bulletin international du surréalisme* (en français et en espagnol) signé du groupe canarien : Espinoza, Cabrera, Lopez Torres, Perez Minik, Westerdahl (octobre). D'Espagne, Masson manifeste son désir d'un rapprochement avec Breton ; à propos de la création de *La Bête noire* par Tériade, Raynal, Leiris, Queneau et Vitrac, il écrit en effet, à deux reprises à Kahnweiler :
«André Breton doit penser : cette Bête noire n'est que le "Pou du Minotaure". Il doit bien rire et, avec raison.» [puis le 14 mai] *«si l'union sacrée est désirable, il ne faut pas qu'elle se limite à M. Tériade, mais qu'elle s'étende à M. Breton par exemple qui a tout de même 1 000 fois plus d'intérêt et de prestige... Alors pourquoi deux revues ? Une seule suffit. Elle existe, c'est le Minotaure.»* (Archives galerie Leiris)

Il continue cependant à prendre ombrage de «l'aura» toujours prédominante de Dalí.

18 juin

Suicide de René Crevel.

20 - 25 juin

Au Congrès des écrivains pour la Défense de la culture, organisé sur les directives de Moscou pour dénoncer la montée du fascisme, Breton est interdit de parole (à la suite d'un incident avec Ilya Ehrenbourg giflé pour avoir diffamé le surréalisme). Eluard est autorisé à lire le discours de Breton à la tribune, lecture qui s'effectuera dans des conditions réelles de sabotage. Dans son texte (paru dans le n° 4 de *La Bête noire*), Breton prend ouvertement position contre le pacte franco-soviétique et en appelle à la Révolution prolétarienne mondiale.

Faute de moyens financiers, il doit renoncer au *Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme*, auquel devaient participer Dali, Ernst, Arp, Man Ray, Valentine Hugo, Duchamp, Giacometti, Dominguez, Hugnet et Marcel Jean.

Dans «La Nuit du Tournesol», qui paraît illustré par Brassai dans *Minotaure* n° 7, Breton revient sur sa rencontre avec Jacqueline, développant le «hasard objectif» de cette rencontre prédestinée dans son poème «Tournesol» de 1923.

2 juillet

Après un dîner chez Tanguy avec Miró, Man Ray et Max Ernst, Breton réunit tout le groupe surréaliste chez Maurice Heine et rédige le tract «Du temps que les surréalistes avaient raison» (publié aux Ed. surréalistes début août), signé par Dali, Dominguez, Eluard, Ernst, Itkine, Heine, Henry, Hugnet, Marcel Jean, Dora Maar, Magritte, Mesens, Malet, Mayoux, Nougé, Oppenheim, Parisot, Péret, Man Ray, Singer, Souris, Tanguy, Valençay: position est prise ouvertement contre le stalinisme. La rupture avec le P.C. est définitive. Dans l'interview qu'il donnera au *Figaro* le 21 décembre, «Le Surréalisme en liberté. D'une gifle à une rupture», Breton dénoncera: «Le Parti a refusé d'enregistrer la production picturale du surréalisme et cela a créé une source de conflits permanents...»

Été

Breton vend deux tableaux de Tanguy et différents documents au directeur du MOMA (New York), Alfred Barr (pour 4 000 francs). A Pierre Matisse, qui compte y organiser une exposition *De Chirico*, il «demande 15 000 de son très grand tableau [L'Enigme d'une journée?] et 12 000 du Cerveau de l'enfant.», qu'il gardera finalement chez lui (*Lettres à Gala*, août). Il acquiert le tableau de Magritte *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*.

Août

Séjour chez Lise Deharme à Montfort-en-Chalosse, avec Jacqueline, Eluard et Nush, au cours duquel le projet d'un film est

élaboré avec Man Ray. Breton et Eluard en imaginent le scénario (sur l'objet), seules quelques séquences seront tournées (photos reproduites dans *Cahiers d'art* n° 5-6: «Essai de simulation du délire cinématographique»). Dans ce même numéro des *Cahiers* (illustré par Ernst, Dali, Tanguy, Man Ray), paraissent, de Breton, «Automatisme de la variante» et surtout «Rêve-objet», synthèse de ses préoccupations sur l'objectivation des objets apparus en rêve.

Parution du *Bulletin international du surréalisme* n° 3 à Bruxelles, consacré au surréalisme belge (20 août), peu avant l'*Exposition surréaliste* organisée par Mesens à La Louvière (13-27 octobre).

Septembre - octobre

Préparant son article «Picasso poète» pour *Cahiers d'art* n° 7-10, Breton sollicite le 29 septembre auprès du peintre un rendez-vous. Dans ce premier texte accordé à «l'écriture» de Picasso, Breton souligne l'unité de l'œuvre plastique et de l'œuvre poétique, dans un même rapport avec le concret.

Breton se rapproche du groupe de Boris Souvarine (Cercle communiste démocratique), directeur de la revue *La Critique sociale*, à laquelle collaborent Leiris, Baron, Queneau et Bataille: avec la fondation de *Contre-attaque*, Union de lutte des intellectuels révolutionnaires (7 oct.) est tentée une nouvelle forme d'action commune. Dali refuse de s'y associer; à Breton, il s'en justifie:

«Honnêtement je ne peux pas y prendre part active et militante car je n'y crois pas. Pour moi il s'agit (toutes proportions gardées) d'une A.E.A.R. pour 1936. On ne peut pas prendre le pouvoir avec un parti de NUANCES, car je pense de plus en plus fermement que tout le drame que nous vivons ne provient pas d'erreurs politiques ou tactiques, mais essentiellement d'un colossal déficit idéologique des partis de gauche.» (B.L.J.D., Fonds Breton)

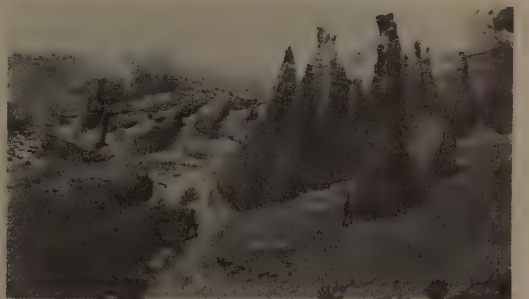
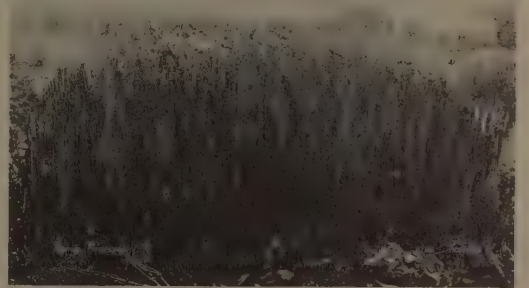
Novembre

Le programme de *Contre-attaque* paraît dans *Position politique du surréalisme* (éd. du Sagittaire), auquel souscrivent notamment Boiffard, Eluard, Heine, Hugnet, Marcel Jean, Klossowski, Dora Maar, Léo Malet, Péret, Tanguy... Breton y note l'absence des noms de Leiris et de Masson.

Masson revient à ses premiers tableaux de sable et à la pratique de l'automatisme, «tentative qui avec le recul m'est sympathique, parce que c'est aller à l'extrême limite de quelque chose» (lettre à Kahnweiler, 18 novembre, Archives galerie Leiris).

Santa Cruz de Ténériffe, *Exposition internationale du surréalisme*: Péret, Jacqueline et André Breton, avec le groupe de Ténériffe. Coll. part.

Ténériffe, cartes postales encartées par Breton dans l'exemplaire de *L'Amour fou* de Jacqueline Lamba. MNAM.



Paris, juin 1935 : bulletin de souscription pour le Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme. Dessins de Dali, Arp, Man Ray, Valentine Hugo, Duchamp, Giacometti, Dominguez, Hugnet, Marcel Jean.

Montfort-en-Chalosse, chez Lise Deharme, août 1935 : Man Ray, Nusch, Éluard, Lise Deharme, Jacqueline et André Breton, pendant le tournage de l'Essai de simulation de délire cinématographique par Man Ray. Coll. part.



De son côté, Dali, dans *La Conquête de l'irrationnel*, condamne l'automatisme bretonien, pour son « peu de réalité » : « l'automatisme psychique pur, les rêves, l'onirisme expérimental, les objets surréalistes à fonctionnement symbolique, l'idéographisme instinctif, l'irritation phosphénoménique et hypnagogique, etc., se présentent à nous aujourd'hui en "eux-mêmes" comme des procédés non évolutifs. » A ses yeux, seule la méthode paranoïa-critique permet que « les images délirantes du surréalisme tendent désespérément vers leur possibilité tangible, vers leur existence objective et physique dans la réalité. »

20 décembre

Naissance d'Aube, mise au monde par le docteur Mabille qui dresse son thème astral. A l'occasion de cet événement, Picasso fait don à Jacqueline d'une petite guitare, lourde, selon Breton, du poème en puissance :

« J'ai vu, il y a quelques jours, Picasso apporter en présent à une dame qui venait d'accoucher une petite "guitare d'accompagnement" puis, seulement ensuite, projeter d'écrire un poème qu'il pût épingle sur cette guitare. Ainsi en allait-il pour lui, à cet instant, d'un tel poème avant qu'il n'eût pris forme : l'important est qu'il le concevait comme devant très précisément s'insérer entre ce qui n'avait que l'apparence d'un jouet et ce qui était le commencement de la vie. Le frère instrument, que j'ai tenu sans songer à le faire résonner, m'a paru muet de l'attente de ce poème même, comme inversement il me semble que j'aurais moins bien compris, sans ce que le peintre disposait jadis auprès d'eux, tout ce qui peut s'attacher de valeur émotionnelle à la reproduction d'un titre de journal ou d'un bout de chanson des rues. Cette guitare prenait figure de support idéal en la circonstance : c'était bien le même que celui de tant de tableaux, de sculptures. Le poème en puissance se déroulait contre cette guitare à la façon de la banderole oriflamme. » (« Picasso poète », *Cahiers d'art*, n° 7-10, p. 186)

Le voyage à Prague

Ouvrant sa première conférence, André Breton évoque les «séductions légendaires» de Prague, «un de ces sites qui fixent électivement la pensée poétique, toujours plus ou moins à la dérive dans l'espace». Cette ville «vue de loin [...] apparaît, de tout le hérissément dru, unique de ses tours, comme la capitale magique de la vieille Europe¹». La dérive de la pensée poétique a depuis longtemps préparé les voies du surréalisme tchèque, qui est directement issu du mouvement d'avant-garde des années vingt représenté par le groupe Devětsil, auquel ont appartenu la plupart des membres importants du groupe surréaliste de Prague : le théoricien Karel Teige, les peintres Jindřich Štyrský et Toyen, les poètes Vítězslav Nezval et Konstantin Biebl, le metteur en scène Jindřich Honzl et le compositeur Jaroslav Ježek. Fondé le 5 octobre 1920, Devětsil vivra jusqu'en 1933 et, à travers ses successives orientations, finira par rejoindre les positions surréalistes. Les revues où s'exprime ce courant leur accordent très tôt une place. Des expositions font connaître la peinture surréaliste française².

1933

Un voyage de Nezval et Honzl à Paris permet le 9 mai 1933 un premier contact, presque de hasard, avec le groupe surréaliste au café de la place Blanche. Il est l'occasion d'une lettre signée de Nezval, adressée à Breton au nom de Devětsil, datée du 10 mai 1933, qui constate l'accord des deux groupes et jette les bases d'une collaboration concrète³.

1934

Le 21 mars 1934, la lettre est publiée à Prague dans le manifeste «Le Surréalisme en Tchécoslovaquie», qui représente l'acte formel de fondation du groupe surréaliste tchèque. La vie du groupe surréaliste à Prague se traduit par des soirées de conférences, la première datant du 11 mai, et diverses publications, tandis que se prépare une traduction en tchèque des *Vases communicants* de Breton.

En même temps, Nezval commence avec Breton une correspondance qui sera assez nourrie. Le 18 juin 1934, il exprime son accord intuitif et intellectuel avec *Les Vases communicants*, leurs idées sur le rêve, sur la poésie, sur «l'appréciation merveilleuse de l'amour» qui occupe la deuxième partie du livre. Il lance à Breton une invitation à venir à Prague, en automne ou en hiver, y donner des conférences et annonce une exposition surréaliste pour février. Malgré la «haine fantastique» qui, à l'exception de quelques dirigeants du parti communiste tchécoslovaque, s'exerce contre lui-même et ses amis, il souligne l'intérêt éveillé par le surréalisme : une discussion à son sujet a rassemblé mille assistants. Dans sa réponse du 26 juin, Breton promet de publier le manifeste de mars en déclarant : «Il ressort en effet de ce texte que nous sommes d'accord sur tous les points. Cet accord apparaît même si profond qu'objectivement on aurait peine à croire que nous ne nous sommes pas très longuement concertés. Plus que jamais, il me paraît nécessaire que nous agissions ensemble en pleine entente [...]. Je suis plus disposé que jamais à admettre que l'action surréaliste à venir doit être conçue sur le plan international [...]. Je suis naturellement tout à votre disposition pour parler à Prague ou ailleurs quand vous le voudrez. Le mieux serait, en effet, de le faire dans le cadre d'une importante

exposition à laquelle nous apporterions tous les soins et dont vous pouvez être assurés qu'elle serait aussi complète et sensationnelle que possible.» Il est clair que Breton, dès ce moment, met de grands espoirs dans le groupe tchèque : «Nous comptons particulièrement sur vous.» Nezval, en retour, le 6 juillet, manifeste son enthousiasme pour Breton, ses œuvres et celles de ses amis ; il recherche un éditeur tchèque pour *Nadja* et formule le projet de publier en tchèque une anthologie de la poésie surréaliste. La revue qu'il prépare, *Surrealismus*, se propose de dépasser le matérialisme purement économique et de chercher les éléments irrationnels du fascisme, dont les Tchèques sentent fortement la pression. Il compte sur une collaboration essentielle de Breton et affirme son adhésion inconditionnelle aux bases philosophiques du *Second manifeste du surréalisme*.

Le 16 décembre, Nezval peut annoncer la parution des *Vases communicants* et l'envoi de deux exemplaires du livre. Il fait le point sur les négociations avec la galerie Mánes et le groupe Levá Fronta (Front gauche, union d'intellectuels antifascistes) : la première souhaiterait entendre le 31 janvier 1935 une conférence sur «Le Surréalisme dans la poésie et la peinture» et Front gauche attend pour le 1^{er} ou le 4 février une conférence sur l'activité révolutionnaire du surréalisme. Des honoraires sont proposés à Breton et Nezval essaiera d'obtenir qu'il parle dans d'autres villes. Il demande aussi des articles de surréalistes pour sa revue. Une exposition du surréalisme tchèque se tiendra à la galerie Mánes du 15 janvier au 4 février. Tous ces détails ne doivent pas faire perdre de vue le ton général de la lettre qui est tout de ferveur : «*Nous vous attendons avec un enthousiasme fanatique*». Le 20 décembre, Breton accepte les thèmes suggérés : «*Rien ne peut me tenter davantage que ces deux sujets de conférence que vous me proposez.*»

1935

Dès le 15 janvier 1935, Nezval, après avoir remercié des envois fait pour sa revue, annonce l'édition de deux livres de Breton (*Nadja*, déjà traduite sous le contrôle de Nezval, qui paraîtra à cinq cents exemplaires, et, sous le titre *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, la traduction de la conférence de Bruxelles⁴ et des deux conférences de Prague). Il demande une réponse immédiate, les dates des interventions étant déjà annoncées. Sur le thème de l'activité révolutionnaire du surréalisme, Nezval écrit : «*Notre conception est strictement comme la vôtre, mon cher Ami, c'est naturel.*» Mais Breton, voulant faire de ses conférences «*tout à fait autre chose qu'une espèce d'improvisation*», retarde le voyage (lettre du 18 janvier).

Entre-temps, la première exposition du groupe surréaliste tchèque (Štyrský, Toyen, Makovský) s'est ouverte le 15 janvier avec un succès si considérable que, soulevant parmi les jeunes «*l'intérêt le plus vif et le plus ardent*», elle a dû être prolongée. Les conditions de la venue de Breton sont confirmées par Nezval le 6 février.

Le 21 mars, Nezval indique que l'argent pour le voyage a été envoyé, donne les horaires de train et précise que la conférence à Mánes aura lieu le 29 mars, celle de Front gauche le 1^{er} avril, à la bibliothèque municipale de Prague.

Breton séjourne en Tchécoslovaquie avec sa femme

Éluard, Styrsky, Breton et Teige à Marienbad, 1935. Coll. part.

L'unique numéro de la revue *Surrealismus*, février 1936.



Surrealismus

Redigujé Vítězslav Nezval

Hans Arp, Hans Bellmer, Konstantin Biebl, André Breton, Bohuslav Brouk, René Crevel, Salvador Dalí, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Emil Filla, Alberto Giacometti, Jindřich Honzl, Georges Hugnet, René Chier, Jaroslav Jeřek, Katy King, Josef Kunstl, René Magritte, Vincenc Makovský, Leo Malei, E. L. T. Messens, Vítězslav Nezval, Benjamin Péret, Pablo Picasso, Gisèle Prassinos, Man Ray, Jindřich Styrský, Yves Tanguy, Karel Teige, Toyen, Robert Volancay, Pierre Yoyotte



J. Styrský: Koláž, 1935.

Jacqueline, Nusch et Paul Éluard, qui au dernier moment ont décidé de les accompagner, et le peintre tchèque Josef Šíma, qui réside à Paris, du 27 mars au 10 avril 1935. La conférence à la salle Mânes, accompagnée de projections et devant un public nombreux, «La Situation surréaliste de l'objet ou le Surréalisme dans la poésie et dans la peinture», un des textes les plus importants de Breton sur la poésie et l'art⁵, s'appuie sur l'esthétique de Hegel pour situer l'objet entre le sensible et le rationnel et dégager l'importance, dans l'art contemporain libéré du sujet, de l'humour objectif et du hasard objectif, que seule peut appeler à se manifester la liberté la plus absolue de l'imagination poétique, dans tout son pouvoir de préfiguration. La deuxième conférence, «Position politique de l'art d'aujourd'hui ou De l'action sociale du surréalisme»⁶, souligne qu'art et politique, comme le montre l'exemple de Courbet ou de Rimbaud, ne sont pas en rapport direct et rejette tout asservissement de l'art à la propagande au nom de la nature même de l'art : celui-ci ne peut sourdre que de la subjectivité la plus profonde, la plus enfouie, que l'artiste a pour mission d'explorer, abdiquant sa propre personnalité, accédant au «trésor collectif» et œuvrant à la découverte du mythe collectif latent de l'époque ; par là, il oppose à toutes les puissances de régression «cette force invincible qui est celle du devoir-être, qui est celle du devenir humain». De son côté, Éluard parle, toujours à la soirée de Front gauche, de la poésie surréaliste. Nezval et Teige interviennent aussi. Le 3 avril, c'est à la faculté des lettres de l'université Charles-IV que Breton retrace l'histoire du surréalisme, en reprenant sa conférence de Bruxelles, «Qu'est-ce que le surréalisme ?». Le 4, il prononce à nouveau à Brno sa conférence sur l'objet. Des interventions à la radio contribuent à répandre les idées surréalistes. Comme le signale *L'Europe centrale* du 6 avril, un abondant public se pressait à chacune des séances, auxquelles la presse donne de larges échos. Breton et Éluard, pour le public pragois, apparaissent comme les plus grands poètes français contemporains. Tout le groupe tchèque, Šíma, Breton, Jacqueline Breton et Éluard envoient à Picasso le 3 avril une carte lui adressant «l'hommage de leur admiration et de leur affection indéfectibles».

L'accord entre Français et Tchèques se concrétise dans la publication d'un *Bulletin international du surréalisme* (Mezinárodní bulletin surrealismu), non numéroté et daté «Prague, le 9 avril 1935». En réalité, d'après une lettre de Nezval du 18 avril 1935, il semble qu'il n'ait paru que vers le 20. Intégralement bilingue (à l'exception des annonces et publicités des dernières pages), cette brochure de douze pages est constituée d'un seul texte signé des membres du groupe tchèque, et de Breton et Éluard. Ce texte reprend de larges citations de Breton, Éluard, Nezval, des reproductions d'articles de presse, des extraits de certaines conférences et l'interview de Breton et Éluard du 9 avril (publiée le 14 avril⁷) à l'organe de l'unité ouvrière *Haló Noviny*.

Si bref et rempli qu'il ait été ce séjour, il n'en a pas moins permis à Breton d'admirer, dans le parc Sterniergarten, situé à une heure environ de Prague, sur le versant nord-ouest de la montagne Blanche, le château de plaisance impérial qu'une transformation du milieu du XVI^e siècle a changé en étoile à six branches et dont le souvenir a fait jaillir dans *L'Amour fou* une de ses plus saisissantes images : «A flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé.» Comme Éluard, il a été retenu, ainsi que nous l'apprend une lettre de Nezval du 5 mars 1936, par les «enseignes admirables dont on trouve tant d'exemples à Prague», riches en symboles ésotériques, et qui ont inspiré à Toyen son beau tableau de 1951, *A la roue d'or*⁸.

Nombre d'objets, chargés de sens poétique ou d'une symbolique latente, n'ont pas manqué d'attirer son attention.

Au retour de Prague, le 11 avril, Breton s'arrête à Zurich où il redonne sa conférence «Situation surréaliste de l'objet», avec des projections, dont rend compte trois jours plus tard la *Neue Zürcher Zeitung*. Après son arrivée à Paris, il dit à Nezval, le 14 avril, l'apport considérable de ce voyage: «*Mon très cher Ami, tout le temps que j'ai vécu à Prague, j'ai été conscient de mon bonheur, je n'ai pas cessé d'éprouver avec émotion l'extraordinaire bienfait de vous connaître, de vous voir de si près, vous comme Teige, comme Toyen, comme Štyrský, comme tous nos amis. Souvent, le matin, avant que nous ne nous rencontrions pour déjeuner, je regardais par la fenêtre de la chambre la pluie aussi belle que le soleil sur Prague et je jouissais de cette certitude très rare que j'emportais de cette ville et de vous un des plus beaux souvenirs de ma vie. Je m'échantaïs par avance de la joie qui serait la mienne quand j'évoquerais plus tard cette suite ininterrompue de moments pleins et magnifiques, qui gagneraient encore si possible à ne plus être présents, à être comparés à des moments moins riches, à être parcourus d'une traite avec ravissement par la*

pensée. [...] Vous savez, n'est-ce pas, que je vous suis acquis tout entier, que je suis capable pour vous de tout, que vous êtes mes meilleurs amis. Vous êtes des hommes. Quand je penserai à l'intelligence, à la beauté, à la noblesse et à l'avenir, vos visages seront les premiers à se peindre devant moi.»

Porté par l'élan de cette présence, Honzl met en scène au Nové Divaldo (Nouveau Théâtre) de Prague, le vendredi soir 17 mai, dans des décors de Štyrský, *Le Trésor des jésuites* (1928), de Breton et Aragon, sorte de revue en référence aux films à épisodes des débuts du cinéma et en hommage à Musidora, jamais montée en France⁹.

On sait que, lors du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture en juin 1935 à Paris, Breton fut interdit de parole à la suite d'une altercation avec l'écrivain soviétique Ilya Ehrenbourg, qu'Éluard, autorisé à lire son discours, ne put le faire que dans les conditions d'un véritable sabotage: après minuit dans une salle presque vide. Nezval, qui devait faire une courte intervention¹⁰, fut victime du même ostracisme et, après diverses manœuvres dilatoires, se vit refuser la parole malgré ses protestations: «*La parole ne m'a pas été accordée au congrès, alors que j'ai été invité! Je sais*

surrealismus

po řadě diskusí o poměru surrealismu k dialektickému materialismu uspořádá levá fronta nejautentičtější projev surrealismu v pondělí 1. IV. v 8. h. več. v městské knihovně

o sociální aktivitě surrealismu

promluví iniciátor surrealismu spisovatel **andré breton**

o surrealistické poesii

básník **paul eluard**

úvodní slovo vítězslav nezval - projevy budou tlumočeny do češtiny

režijní příspěvek Kč 3.-, studenti a dělníci Kč 2.-, vyhrazené místo Kč 5.-



„Qu'est ce que le surréalisme“

ANDRÉ BRETON

„Surrealismus v poesii a v malířství“

4. dubna ve čtvrtek o 8 hod. večerní.
ovříti dveří o 8 h. le soir

Musův sbor, U státního divadla

Kč 5, 3, 2

Vítězslav Nezval



Honzl Jelek Biebl Breton Teige Toyen Eluard Nezval Štyrský Brouk Makovský

ANDRÉ BRETON V PRAZE!

V pátek 29. března 1935 o 20. hod. ve velkém sále Mánesa na Riegrově nábřeží prosloví **ANDRÉ BRETON**

PŘEDNÁŠKU

SURREALISMUS v POESII

A v MALÍŘSTVÍ,

kteřá měla být původně v cyklu přednášek Mánesa dne 31. ledna 1935. Tato přednáška autora *SPLOJENÝCH NÁDOB*, zakladatele, prokopavika a vůdce surrealistického hnutí, bude nejjasnějším a autentickým slovem o surrealismu, který zejména v poslední době je středem živých diskusí.

Francouzská přednáška bude česky tlumočena

Vítězslavem Nezvalcem

Vstupné Kč 5.—, studenti, dělníci a vojaři Kč 3.—

Máte již ve své knihovně sběrací surrealismu «Spojité nádoby» od André Bretona? K dostání u všech knihkupců, neb přímo v knihkupectví Mánesa na Riegrově nábřeží. Brožované Kč 16.—, vázané Kč 28.—

Spolek posluchačů filosofie Karlovy university

zve vás na přednášku

ANDRÉ BRETON:

CO JE SURREALISMUS?

Velká posluchárna

Filosofické fakulty

v Praze

dne 3. dubna 1935

v 8. hod. večer

qu'il en est ainsi à cause des sympathies que j'exprime dans mon discours pour le surréalisme. C'est une lâcheté de la part du congrès¹¹ !»

La rupture des surréalistes français avec le parti communiste et la Russie soviétique, consécutive au congrès, fut vigoureusement déclarée en août 1935 dans le manifeste «Du temps que les surréalistes avaient raison»¹². Quelques difficultés s'élevèrent alors entre Paris et Prague. Nezval, dans une lettre inquiète du 1^{er} octobre, indique que Teige, en désaccord avec certaines formulations et en raison des rapports plutôt bons qui existent en Tchécoslovaquie entre le groupe et le parti communiste, assez ouvert pour lui laisser toute liberté d'opinion, estime que les surréalistes tchèques ne doivent pas signer le manifeste. Nezval, quant à lui, était prêt, comme Honzl, à signer «sans réserve» cet «admirable manifeste». Mais il a craint la désunion dans le groupe. Depuis, Teige a changé d'avis et cessé de regarder avec optimisme la politique de l'U.R.S.S. Au grand regret de Nezval, l'occasion a été perdue de «manifeste collectivement pour la même cause» avec Breton et ses amis. Breton, généreusement, lui apporte tout apaisement : «Rien ne peut empêcher, étant donné le plan volontairement dangereux sur lequel nous agissons, que de-ci, de-là nous soyons amenés à porter sur certains faits extérieurs une appréciation différente. Ces divergences passagères sont fonction, bien entendu, des conditions différentes qui nous sont faites dans les pays où nous vivons mais trop de sujets d'entente subsistent pour que vous ayez besoin de me rassurer, ou qu'il me faille vous renouveler ainsi qu'à vos amis l'expression de mon entière confiance. Vous savez que je donne à ce mot, si je m'adresse à vous, non seulement son sens intellectuel mais encore tout son sens affectif.»

C'est aussi l'affectivité qui commande la lettre de Nezval du 21 décembre. Troublé par quelques rêves où il a vu Breton et Jacqueline, il demande avec insistance quelques lignes de la main de Breton, relit *Les Vases communicants* et le remercie pour l'envoi de *Position politique du surréalisme* qui vient «renouveler la réalité de certains jours du printemps de Prague» et qui, par ses dernières pages, lui «donne l'espoir de réussir à organiser la contre-attaque». Mais il ne peut lui adresser la revue *Surrealismus*, qu'il prépare depuis longtemps et que des raisons techniques retardent ; en fait, l'unique numéro ne paraîtra qu'en février 1936, orné de diverses reproductions des enseignes de Prague et faisant une large place aux œuvres des surréalistes français. L'ouvrage *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (Co je to surrealismus), excellemment traduit par Teige, devait être publié fin janvier, mais il le sera seulement au début de 1937.

1936

Le 5 mars 1936, Nezval demande du matériel pour un numéro spécial de sa revue et souhaite y faire paraître quelques poèmes de Picasso et la présentation de Breton, «Picasso poète», des *Cahiers d'art*.

La réponse de Breton du 25 mars, toujours chaleureuse («Vous êtes, Vitezslav Nezval, mon grand ami de légendes»), annonce qu'Éluard et lui-même, dans l'impossibilité où ils sont de fonder «une nouvelle revue surréaliste entièrement indépendante», vont prendre la direction d'une revue poétique mensuelle – il s'agit bien entendu de *Minotaure* – et exprime ses doutes sur l'avenir du mouvement créé avec Georges Bataille à l'automne 1935 : «L'activité politique que nous avons entreprise sous le nom de Contre-Attaque s'avère difficile, la difficulté étant à la fois fonction des événements et des hommes.»

Nezval continue à suivre «avec émotion» l'activité surréaliste, en l'occurrence ce que l'on écrit de l'exposition surréaliste de Londres, et réclame à nouveau des textes et des illustrations pour le numéro spécial de sa revue, car son «fanatisme» pour Breton et son œuvre est «sans bornes» (lettre du 29 juin). Ce dernier lui fait part le 25 août d'un projet d'enseignement à Prague ou à Mexico pour plusieurs années : «Ne serait-ce pas très beau si nous nous retrouvions pour si longtemps ? Inutile de vous dire que j'ai donné mon assentiment immédiat.» On sait que finalement c'est pour Mexico que Breton partit, d'avril à août 1938, donner une série de conférences.

1937

Une lettre de Nezval du 12 avril 1937, accompagnant une photographie de Franz Kafka difficilement obtenue de Max Brod – certainement pour l'*Anthologie de l'humour noir* –, exprime nombre d'inquiétudes politiques : les événements contraignent le parti communiste tchécoslovaque à combattre de toutes ses forces pour la formation d'un front populaire, afin d'arrêter la progression «formidable» du mouvement fasciste, ce qui ne permet pas au groupe surréaliste tchèque d'adopter l'attitude très critique des surréalistes français devant le Front populaire, bien que Nezval connaisse les faiblesses d'une telle formation. Aussi demande-t-il à Breton de lui garder toute confiance même si les démarches politiques du groupe tchèque ne sont pas tout à fait parallèles à celles du groupe français ; toutefois elles «n'oublient jamais les buts et les moyens que vous avez une fois pour toutes formulés comme étant ceux du surréalisme». C'est là une question de responsabilité devant une situation concrète.

1938

Mais, pressé par les événements, Nezval tend de plus en plus vers l'acceptation des valeurs nationales historiques et culturelles. Des tensions naissent de ce fait au sein du groupe surréaliste tchèque et le déchirent au point que, s'y estimant autorisé comme fondateur et responsable du groupe, Nezval

Bulletin international du surréalisme

Prague, le 9 Avril 1935
Prague, 6. duben 1935

Vitezslav Nezval
André Breton
Georges Bataille
Louis Aragon



Mezinárodní buletin surrealistický



Château du parc de Sterniergarten, Prague. Extrait de *Prague, Bohême et Moravie*, éd. Damase, Paris, 1989.

proclame le 9 mars 1938 sa dissolution par un communiqué à la presse qui aura un profond retentissement.

Le groupe surréaliste tchèque riposte en excluant Nezval, comme l'indique un télégramme adressé le 11 mars à Breton : «*Nezval est exclu unanimité du groupe surréaliste Prague pour raisons art et politique détails dans quelques jours Biebl Brouk Honzl Ježek Štyrský Teige Toyen.*» Peu après, le groupe ainsi reconstitué reçoit l'adhésion du poète Jindřich Heisler. Teige publie une brochure polémique collectivement signée, *Surrealismus proti proudu* (Le Surréalisme à contre-courant).

Breton, bouleversé par cette rupture, écrit le 18 mars à Nezval une longue lettre pour tenter de préserver l'unité du groupe : «*Mon très cher Ami, c'est avec une profonde tristesse que j'ai appris, par un télégramme de vos anciens amis puis par votre lettre, le grave différend survenu entre vous et la solution, plus consternante encore, qui y a été donnée. J'ai attendu, pour me prononcer en toute connaissance de cause, de recevoir la lettre explicative qu'ils m'annonçaient. Sans entrer plus avant dans le détail des griefs qui vous séparent, laissez-moi vous dire tout de suite que je ne prends aucunement mon parti de cet état de choses. Il est absolument inadmissible que, dans la période historique que nous traversons, au moment même où chacun pense ici que le sort de la civilisation peut se jouer très prochainement à Prague, les quelques hommes qui assumaient là-bas la charge de voir clair et d'agir en fonction des valeurs mêmes qu'il faut sauver perdent le sens de ce qui les réunit. Au nom de la très grande affection que je vous porte, je vous conjure, mon très cher Ami, de réviser votre attitude de la même manière que je vais conjurer mes autres amis surréalistes de Tchécoslovaquie de réviser la leur. [...] Ce n'est notre faute ni aux uns ni aux autres si les événements bouleversants qui se succèdent ne nous trouvent pas rigoureusement dans les mêmes dispositions mais ce n'est pas la variation de ces dispositions (surtout s'il s'agit des dispositions tactiques), ce n'est pas leur variation inévitable dans le temps et dans l'espace qui doit suffire à entraîner notre éparpillement dans les directions les plus adverses. Dans la mesure même où, de par tout votre dynamisme poétique, de par votre ascendant moral, vous dirigez à Prague l'activité surréaliste, je ne puis admettre votre démission et encore moins votre dissolution du groupe. Il ne vous échappera pas qu'une telle démission, qu'une telle dissolution sont grandement préjudiciables aux intérêts de la cause que nous avons décidé de défendre en commun, qu'agir ainsi est tout de même faire trop bon marché d'une telle cause et en même temps d'une affection et d'une confiance comme les miennes, qui ne vous ont jamais été mesurées. Je vous ferai observer enfin qu'en dépit d'incidents analogues, nous avons réussi à Paris, tout au moins depuis 1931, à maintenir l'homogénéité de l'action surréaliste [...]. Il a suffi, pour maintenir la cohésion indispensable faute de quoi chacun de nous se sentirait plus pauvre qu'il n'est, de faire primer les raisons vitales qu'à travers Hegel, Marx, Lautréamont nous pouvons toujours nous découvrir d'agir publiquement d'un commun accord, quittes à nous contredire quelquefois et à éviter l'objectivation des points de friction. Mon très cher Nezval, j'insiste de tout mon cœur auprès de vous pour que vous preniez en considération cet avis, dans lequel je mets toute la lucidité et tout l'espoir dont je suis capable. Répondez-moi, je vous prie, de toute urgence. Je quitte Paris le 8 avril pour le Mexique, d'où je ne serai pas de retour avant le mois d'août. Soyez grand, comme je vous ai toujours vu. Je vous serre les mains avec plus d'émotion que jamais. Il est impossible que vous ayez cessé d'être vous./P.S. Inutile de vous dire que je désapprouve formellement vos*

poèmes : "4 juillet 1937, 3 poèmes funèbres, xx^e anniversaire". Je vous demande de les désavouer sans autre forme de procès de la manière la plus catégorique. Je suis opposé, est-il besoin de vous le dire aussi, à la reprise de l'activité surréaliste dans les cadres qui excluraient mes amis Toyen, Teige, Štyrský, Honzl, Brouk, Biebl et compte sur vous, de toute manière, pour ne donner aucune suite à ce projet.» Bien que Breton plaide avant tout pour la cohésion du groupe sans entrer dans le fond du problème, il paraît clair, surtout d'après le post-scriptum, que ce n'est pas absolument du côté de Nezval qu'il se range.

1938-1947

Ainsi, c'est sur l'écueil politique devant l'imminence d'une guerre mondiale que se brisent le groupe tchèque et l'amitié réelle qui unissait Breton et Nezval. Mais plusieurs éléments de ce groupe, et non des moindres, rejoindront les surréalistes français. Si Štyrský meurt à Prague le 21 mars 1942, et Ježek à New York la même année, Toyen et Heisler, après avoir continué clandestinement leurs activités dans Prague occupée, s'installent à Paris définitivement le 21 mars 1947. Une exposition internationale du surréalisme s'ouvre à Prague à la fin de la même année ; Breton la présente comme la «*Seconde arche*»¹³ du pont jeté en 1935 entre Paris et Prague.

Toujours fidèle de Prague à Prague à sa ligne de pensée, il y exalte la libre expression artistique, le rôle de l'intellectuel et de l'artiste qui doit, avant tout, «*jusqu'à la limite de ses forces, assurer la transmission des pouvoirs sensibles*» et non abandonner ses prérogatives afin de «*se fondre dans le nombre pour faire une entrée anonyme dans les terres de la suffocation*».

Philippe Bernier

Notes

- «*Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste*», dans *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, 1935.
- Voir l'article de František Šmejkal (*Bulletin de liaison du groupe de recherche Revues et tracts surréalistes*, Paris-Tours, n° 5, décembre 1976, p. 1-11), celui de Jan Rubes, («*La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du surréalisme*», *Courrier du Centre international d'études poétiques*, Bruxelles, n° 123-128, novembre-décembre 1978, p. 5-15), auquel nous devons les lettres de Breton à Nezval, les lettres de Nezval à Breton conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, le récit plein de fraîcheur de Nezval, *Rue Gît-le-Cœur* (Prague, 1936 ; trad. en franç. en 1988 aux éditions de l'Aube) et divers documents des archives de Breton, qui nous ont fourni les éléments essentiels de notre documentation.
- Lettre publiée dans le numéro 5 du *Surréalisme au service de la Révolution*, 15 mai 1933, p. 31.
- Prononcée le 1^{er} juin 1934.
- Publié dans *Position politique du surréalisme* sous le titre «*Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste*».
- Ibid.*, sous le seul titre «*Position politique de l'art d'aujourd'hui*».
- Reprise dans *Position politique du surréalisme*.
- Voir ill., p. 445.
- André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 9994-1014 et 1743-1756.
- Citée dans *Rue Gît-le-Cœur*, op. cit., p. 74-80.
- Ibid.*, p. 100.
- Repris dans *Position politique du surréalisme*.
- Fontaine*, n° 63, novembre 1947 ; texte repris dans *La Clé des champs*.

1936

Deux événements majeurs : les premiers procès de Moscou, les débuts de la guerre d'Espagne.

5 janvier

A la suite de l'agression menée par des membres de l'Action française contre Léon Blum, Breton participe, avec le groupe «Contre-attaque» qui en appelle à «l'offensive révolutionnaire», à la manifestation du 17 février.

Publication de *Au Lavoir noir* aux éditions G.L.M. avec, en couverture, *La Bagarre d'Austerlitz* de Duchamp.

Mars

Visite l'exposition Picasso chez Paul Rosenberg, où il trouve tout «l'espoir» dont il a besoin ; il lui écrit le 16 mars :

«Très cher ami,

On est parti sans vous dire à quel point on avait pu jouir du spectacle de vos grandes toiles assemblées chez Rosenberg qui font encore une fois le printemps et toutes les saisons de la vie (...) Je songe à vous dans les chemins encore très froids de la forêt de Compiègne comme à un des deux ou trois êtres grâce à qui il fait bon vivre. Il va encore faire beau pour une année, d'ici quelques jours et l'on promènera sur toutes les choses naturelles un regard agrandi de la compréhension des fleurs, des oiseaux, et des femmes, de la compréhension que pour une grande part on vous doit. Admiration de tête et de cœur sans limites. » (Archives musée Picasso)

Demande à Brassai des épreuves de ses photographies de *Paris la nuit*, afin d'illustrer un livre qu'il doit prochainement publier, *L'Amour fou*.

24 mars

Devant les provocations à «tendances surfascistes» de Bataille, taxées de pro-hitlériennes, Breton se retire publiquement de «Contre-attaque». Affecté par l'échec de cette action politique collective, il se consacre à l'activité éditoriale (dans *Cahiers d'art* et *Minotaure*) ainsi qu'à l'organisation d'expositions.

Avril

Première rupture avec Eluard ; leurs rapports s'étaient progressivement distendus depuis 1934 :

«J'ai rompu définitivement avec Breton à la suite d'une discussion relativement calme, au café. Ma décision a été entraînée par son affreuse manière de discuter, quand il est devant des gens. C'est fini, je ne participerai plus à aucune activité avec lui. J'en ai assez. (...) Le surréalisme ne devait pas devenir une école, une chapelle littéraire (...). Pour en finir, je ne collaborerai à Cahiers d'art, numéro sur l'objet, que si Breton, à cause de ma défection, refusait d'y collaborer sans moi. (...) Entre nous, j'ai un peu l'impression d'aller à l'aventure. Ce n'est pas désagréable. Au bout de 18 ans, tout cela devenait une habitude, un ordre. Aux autres, la vie bien établie. (...) A part, Max Ernst et Man Ray ne sont pas loin de partager complètement mes sentiments et mon attitude. » (Lettres à Gala, p. 263-264)

Par lettre, Masson renoue officiellement avec Breton, à la demande de celui-ci probablement. Le 12 avril, en effet :

«J'ai lu votre lettre avec le plus grand plaisir. J'ai souvent pensé que la répulsion que nous éprouvons à l'égard de la vulgarité et de la veulerie de la plupart de nos contemporains aurait dû suffire à empêcher qu'il y ait entre nous de persistants nuages. Mais que ce sentiment était assez puissant pour nous rapprocher toujours. Il y a plus que cela entre nous : je désire vraiment, mon cher ami, que rien ne vienne plus troubler notre amitié retrouvée. » (B.L.J.D., Fonds Breton)

10 avril

Poursuivant sa réflexion sur l'objet, Breton manifeste son intérêt permanent pour les «ready-made» de Marcel Duchamp. A Henri-Pierre Roché, il écrit : *«Je viendrai si vous voulez bien avec ma femme qui sera enchantée de vous connaître et rêve des objets de Duchamp que Penrose nous a décrits.* » (Archives H.P. Roché, université d'Austin). A cette date, H.P. Roché est encore en possession des 9 moules malic et de *Why not sneeze* Rose Selavy, que Breton cherche à acheter.

20 avril

Termine son texte «Crise de l'objet», à paraître dans le n° 1-2 de *Cahiers d'art* consacré à l'objet (début mai) : texte fondamental qui stigmatise l'aboutissement de cette «révolution totale de l'objet» - par «mutation de rôle» - recherchée depuis 1924 par Breton. Regardant ainsi d'un même œil que les objets poétiques les objets mathématiques découverts à

Henri Cartier-Bresson, Séville, 1931 ; reprise dans *L'Amour fou*. Magnum.



l'Institut Poincaré par Max Ernst et photographiés par Man Ray, il y propose :

« Observons, en passant, que la pensée qui leur a donné naissance s'est portée, d'un élan on ne peut plus sûr, de l'abstrait au concret quand une partie de l'art contemporain (abstractivisme) s'obstine à prendre le sens inverse et s'expose, comme par la publication de tels documents, à voir ses réalisations définitivement surclassées. Depuis qu'en les photographiant Man Ray, de ses mains extra-lucides, a porté ces objets inconnus jusqu'à nous, il ne nous reste plus qu'à les interpréter à notre guise pour nous les approprier. » (S.P., 1965, p. 280)

Mai

Il conçoit en même temps l'Exposition surréaliste d'objets à la galerie Charles Ratton (22 - 29 mai). Sur sa proposition sont réunis, pour la première fois, des objets scientifiques et naturels, des objets trouvés, des objets primitifs et des objets dits « surréalistes » dont Breton suscite la création auprès des artistes.

Ainsi, la réponse de Max Ernst, dès le 26 mars : *« L'objet que j'exposerai [La Belle Allemande] et qui sera assez beau je pense est encore chez le menuisier, je ne l'aurai pas avant lundi ou mardi. »* (B.L.J.D., Fonds Breton)

De Magritte :

« Je vous fais parvenir par colis postal le petit tableau qui devra être exposé sous un globe à fromage [Ceci est un morceau de fromage] et un autre objet qui est une petite reproduction en plâtre de la Vénus de Milo [Les Menottes de cuivre]. Cet objet rappelle les masques sur lesquels je peignais le ciel ou une forêt. Ici la tête est blanche, le corps est de la couleur de la chair, la draperie est bleue, le socle et les sections des bras et du pied sont noirs, à mon sens cela redonne à la Vénus une vie inattendue. »

Je me permets de vous offrir ces deux objets et de vous demander en retour de compléter le premier en achetant une cloche de verre assez grande pour recouvrir le tableau et aussi de trouver un titre pour la Vénus, ce qui sera le genre de surprise auquel je tiens le plus. » (B.L.J.D., Fonds Breton)

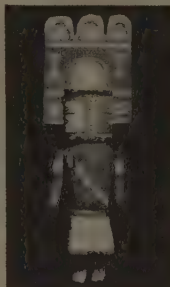
Tous ces objets, quelle que soit leur nomenclature (soigneusement étiquetée par Breton), participent de cette « physique de la poésie » partagée avec Eluard. Breton présente ainsi son exposition à la presse :

« La galerie Charles Ratton, 14 rue de Marignan, nous invite aujourd'hui 22 mai 1936, au vernissage de son exposition d'objets surréalistes. Dans les quelque deux cents numéros du catalogue, on trouve des "objets naturels", minéraux (cristaux contenant de l'eau mille fois millénaire), végétaux (plantes carnivores), animaux (tamanoir, œuf d'œpyornis), des

Exposition surréaliste d'objets, galerie Charles Ratton, 22-31 mai 1936.

CHARLES RATTON

4, RUE DE MARIIGNAN PARIS. VISITE ABONDISSEMENT



EXPOSITION SURRÉALISTE D'OBJETS

MATHÉMATIQUES NATURELS TROUVÉS ET INTERPRÉTÉS
D'OBJETS IRRATIONNELS OBJETS D'AMÉRIQUE ET D'OcéANIE
du 22 au 31 Mai

« objets naturels interprétés » (un singe en fougères) ou « incorporés » à des sculptures, des « objets perturbés » (c'est-à-dire modifiés par les agents naturels, incendies, tempêtes, etc.). Voici, révélés pour la première fois au public, plusieurs objets venus de l'atelier de Picasso, qui prennent place, historiquement, avec les célèbres « ready-made » et « ready-made aidés » de Marcel Duchamp, également exposés. Enfin les objets dits « sauvages », les plus beaux fétiches et masques américains et océaniens, choisis dans la collection de Charles Ratton. Les « objets mathématiques », surprenantes concrétisations des plus délicats problèmes de géométrie dans l'espace, et les « objets trouvés » et « objets trouvés interprétés », nous conduisent aux « objets surréalistes » proprement dits. Un jour sans doute on pourra utiliser les tasses en fourrure et les vestons brodés de gobelets de cristal - mais pour d'autres fins que la simple nutrition de l'homme ou sa protection contre les intempéries. Car l'utilisation des objets ne représente que l'ultime état de leur puissance de rayonnement. Cette étrange exposition (est-il vrai que les salles s'ouvrent sur un jardin pavé d'agates) qui ne durera malheureusement que huit jours, nous montre non le dernier, mais le premier stade de l'énergie poétique que l'on trouve un peu partout à l'état latent mais qu'il s'agissait une fois de plus de révéler. » (La Semaine de Paris, 22 - 28 mai)

Exposition surréaliste d'objets, galerie Charles Ratton. Photos Man Ray. Archives galerie Charles Ratton.



Découvre l'œuvre picturale, «*déjà pleinement surréaliste*», de Paalen à son exposition de la galerie Pierre. Paalen s'associe aussitôt aux réunions et expositions du groupe.

Fin mai

Pour l'article de Tériade, «*La Peinture surréaliste*» (à paraître dans le prochain numéro de *Minotaure*), Breton insiste sur l'importance des peintures anciennes de Marcel Duchamp, intervenant auprès d'H.P. Roché le 3 mai :

«*Une partie du prochain numéro du Minotaure devant être consacrée à l'exposition surréaliste de Londres, je désirerais que Marcel Duchamp fût représenté par la reproduction de la toile de 1912 A propos de jeune sœur que j'ai admirée chez vous. Je ferai l'impossible pour la faire passer en pleine page.*» (Archives H.P. Roché, université d'Austin)

Juin

Consacre dans *Minotaure* n° 8 le nouveau procédé «automatique» (proche des lavis de Victor Hugo) inventé par Oscar Dominguez, dans son texte «D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir)». Avec Marcel Jean et Jacqueline, lui-même réalisera nombre de décalcomanies.

Dans ce même numéro paraît «Le Château étoilé, dessins de Max Ernst» (repris dans *L'Amour fou*).

11 juin - 4 juillet

Seconde Exposition internationale du surréalisme à Londres, Burlington Galleries, préfacée par Breton et organisée à l'initiative de Herbert Read, avec la collaboration de Roland Penrose et David Gascoyne (auteur du *Premier Manifeste anglais du surréalisme*, traduit par Breton) : les 360 tableaux et objets rassemblés sont choisis par Eluard, Breton et Mesens. Le soir du vernissage, Breton fait une allocution sur la situation de «l'objet», en présence de Arp, Man Ray, Dali, Ernst, etc. Le 16 juin, une autre conférence, «Limites non-frontières du surréalisme».

Masson est à nouveau officiellement associé («*Vous savez combien je tenais (et c'était aussi le vœu d'André Breton) qu'un grand tableau de moi figure à cette rétrospective.*», écrit-il à Kahnweiler), mais avec quatorze envois d'œuvres anciennes de 1924-25, dont *Les Constellations* et *Le Combat de poissons*. Son adhésion est désormais à nouveau totalement acquise : «*Il n'y a rien à faire; ni à dire, c'est le mot "surréalisme" qui représentera désormais et pour toujours une nouvelle étape de l'art.*» (A. Masson, lettre à Kahnweiler, 15 juillet, Archives galerie Leiris)

L'exposition donnera lieu à la publication en septembre du n° 4 du *Bulletin international du surréalisme*, consacré au surréalisme anglais.

Juillet

Penrose, qui acquiert alors l'essentiel de la collection d'Eluard, réussit à acheter à Breton un collage de Picasso, la *Tête* (1913). Le 22 juin, Breton lui faisait part de son pressant besoin d'argent : «*Voulez-vous dire à Mesens que s'il trouve moyen de vendre une des toiles m'appartenant, il me sauvera à peu près la vie, vie que je découvre des plus précaires à peine rentré.*» Son attachement au Picasso était pourtant profond : le 6 juillet «*Je tiens follement à garder ce petit tableau [la Tête] que j'ai poursuivi pendant des années avant de pouvoir le contempler à loisir. C'est aussi tout ce qui me reste de Picasso et je crains, ne l'ayant plus, de me sentir plus pauvre encore.*» (Archives Penrose)

20 juillet

En vacances près de Lorient avec Jacqueline, Breton se trouve être l'objet de coïncidences au cours d'une promenade au fort Bloqué : expérience qui le conduit à établir un lien d'influence des lieux sur les relations entre deux êtres.

Août

Révolté par la neutralité de Léon Blum vis-à-vis de la résistance espagnole, Breton se dit alors prêt à s'engager en Espagne, avec Max Ernst, et entame les démarches préliminaires à ce départ, auquel il doit bientôt renoncer.

Septembre

Dénonçant aux côtés des trotskystes le procès de Moscou, il signe «Appel aux hommes». Le 3 septembre, il prononce une «déclaration» au meeting «La Vérité sur le procès de Moscou», désignant Staline comme «le principal ennemi de la révolution prolétarienne» : Breton est alors un des rares intellectuels à se déclarer clairement contre Moscou et à prendre publiquement désormais parti pour Trotsky.

Tensions avec Jacqueline qui part un mois à Ajaccio en lui laissant Aube.

Octobre

Le cinquantenaire du symbolisme à Paris l'amène à saluer les œuvres de Lautréamont, Cros, Corbière, Nouveau, Jarry et Maeterlinck, dans «Le merveilleux contre le mystère» (*Cahiers d'art*, n° 9).

Sa situation personnelle devenant de plus en plus difficile, il sollicite auprès de Giraudoux un poste de lecteur à l'étranger : Prague ou le Mexique, où se trouve alors Antonin Artaud.

Novembre

Retrouve Masson, de retour d'Espagne ; leurs liens d'amitié, nés de leurs positions idéologiques et de leur foi commune dans la force agissante du mythe, s'affirmeront encore jusqu'au début du séjour américain. L'exposition *Masson - Espagne 1934-36* à la galerie Simon (7 - 18 décembre) rencontrera un très vif succès. Breton suit désormais de très près l'évolution de son travail.

Décembre

Visite la première exposition *Kandinsky*, galerie Jeanne Bücher, auquel il écrit son admiration :

«*Je n'ai pas eu le temps de vous dire vendredi à quel point je restais sous le charme des œuvres exposées chez Madame Bücher et qui sont faites de la poussière des temps où l'on a été et où l'on sera encore heureux. Vous savez, cher Monsieur Kandinsky, que, pour parler le langage des astrologues, plusieurs des étoiles de mon œil sont en grande réception dans votre œil.*» (Archives MNAM, Fonds Kandinsky)

A New York, l'exposition *Fantastic Art, Dada and Surrealism* organisée par Alfred Barr au MOMA s'effectue sans l'appui réel de Breton, opposé au concept de l'exposition. Dali semble s'aligner sur sa conduite :

«*[Ai] écrit à Barr, refusant toute participation à l'exposition en lui expliquant notre point de vue. Je lui dis qu'il confond tout et que s'il peut y avoir de la peinture surréaliste fantastique on ne peut pas dire que toute la peinture fantastique soit surréaliste.*» (B.L.J.D., Fonds Breton)

Mais le fossé entre eux devait bientôt se creuser, Dali avouant sa fascination devant l'accueil new-yorkais réservé au surréalisme ; d'Amérique, il lui écrit le 28 :

«*Si vous voyez cela sur place et la répercussion qu'elle a eue, vous seriez content (...). Il est vraiment dommage que vous ayez pas fait vous-même une préface même avec le collage de vos textes existants ici on se fie aveuglement à la préface d'Hugnet dans laquelle on ne comprend pas bien notre position. (...)*

L'influence surréaliste est énorme ; on fait les devantures de magasins les plus luxueuses avec du surréalisme. Les auteurs de dessins animés se flattent d'être surréalistes. Je fais de mon mieux pour notre activité.» (B.L.J.D., Fonds Breton)

17 décembre

Meeting ouvrier internationaliste au cours duquel Breton prend la parole en faveur de Trotsky, violemment attaqué au cours du procès de Moscou.

objets sauvages.

Pierre des Antilles

Objets surréalistes

André Breton { Rêve - objet
Objet à fonctionnement symbolique } chez M^{me} Aug
Poème - objet
Salvador Dalí { vision - aphrodisiaque
1 auteur (?)
Monument à Kant

Paulen : Divine Hélophère X
3 objets fabriqués
2 objets trouvés : naturels; (2.)

Hugues : 3 obj.-lires (volumes) X
(1 square Livre Guillot X10³)

Alp
toute les
chimiques
Mendel
Mars Leroux: Objet
Mirus : 2 objets (très fournis le 10 mar.)

Marcel Jean: (47 une Higginsite de France)
le Secret du Gardénia
Dominguez
Mars Offenheim: Demander à M. Ray.

Hans Bellmer: Tentative de Boules.

Giacometti: L'Hercule des Traces (appl. à Breton)

Lea Malt: 11 une François-Coppie Malakoff (laine).
le très mangé.

Yves Tanguy: 54th une du Montbl. Vert (X10³)

Valentine Hugo: Objet à fonctionnement symbolique
(chez Breton)

Gata Dali: L'Escalier (Divonne deira)

Claude Cahen: L'Air et formelle
et un autre objet: Cl. Cahen Hélophère à Divonne

Objeto trovato.

par Hans Sellenner

1. André Biston
2. Brignoni (copp. à Ag.)
3. Max Ernst
4. Max Ernst
5. Max Ernst
6. Max Ernst
7. Max Ernst
8. Max Ernst
9. Max Ernst
10. Max Ernst
11. Max Ernst
12. Max Ernst
13. Max Ernst
14. Max Ernst
15. Max Ernst
16. Max Ernst
17. Max Ernst
18. Max Ernst
19. Max Ernst
20. Max Ernst
21. Max Ernst
22. Max Ernst
23. Max Ernst
24. Max Ernst
25. Max Ernst
26. Max Ernst
27. Max Ernst
28. Max Ernst
29. Max Ernst
30. Max Ernst
31. Max Ernst
32. Max Ernst
33. Max Ernst
34. Max Ernst
35. Max Ernst
36. Max Ernst
37. Max Ernst
38. Max Ernst
39. Max Ernst
40. Max Ernst
41. Max Ernst
42. Max Ernst
43. Max Ernst
44. Max Ernst
45. Max Ernst
46. Max Ernst
47. Max Ernst
48. Max Ernst
49. Max Ernst
50. Max Ernst
51. Max Ernst
52. Max Ernst
53. Max Ernst
54. Max Ernst
55. Max Ernst
56. Max Ernst
57. Max Ernst
58. Max Ernst
59. Max Ernst
60. Max Ernst
61. Max Ernst
62. Max Ernst
63. Max Ernst
64. Max Ernst
65. Max Ernst
66. Max Ernst
67. Max Ernst
68. Max Ernst
69. Max Ernst
70. Max Ernst
71. Max Ernst
72. Max Ernst
73. Max Ernst
74. Max Ernst
75. Max Ernst
76. Max Ernst
77. Max Ernst
78. Max Ernst
79. Max Ernst
80. Max Ernst
81. Max Ernst
82. Max Ernst
83. Max Ernst
84. Max Ernst
85. Max Ernst
86. Max Ernst
87. Max Ernst
88. Max Ernst
89. Max Ernst
90. Max Ernst
91. Max Ernst
92. Max Ernst
93. Max Ernst
94. Max Ernst
95. Max Ernst
96. Max Ernst
97. Max Ernst
98. Max Ernst
99. Max Ernst
100. Max Ernst

Ready - Made et ready - made -

Marcel Douchamp 18, rue Larrey (8^e)

1. Pourquoi ne pas francher ? } voir les titres attachés à
2. Porte - bottille } Cabiers 2^e Art.

Objets trouvés - interprétés -

Voir Cahiers 2^e A1: San Mar. P. 100 et 101. Nigoni
Kant de la page P. 100

Objets naturels incorporés

Objets mathématiques
Voir "Institut mathématique"

Objet naturels
Linge-fongère (Niroumi)
Grand ^{Petit} ~~Petit~~ ^{Petit} ~~Petit~~
Plantes caennines venant de (Luo Scham)

O. bijak perturbata
Bonville, verre, fourchette et cuiller posées sur
la table.

D'un rêve à l'autre

Les grandes découvertes du surréalisme ont été faites les yeux fermés. L'écriture automatique a été préconisée à la suite d'une phrase de demi-sommeil et l'objet surréaliste, avant d'être réalisé et mis en circulation, a été «trouvé» en rêve.

Parmi les premiers poèmes de jeunesse connus d'André Breton le plus ancien, daté septembre 1919, s'intitule «Le Rêve». Le futur fondateur du surréalisme avait quinze ans.

«Un rêve est un regard plongé dans l'infini...

Peut-être le seul fruit que le jour nous défende...»

Ce fruit défendu, Breton, sa vie durant, n'aura de cesse de le cueillir. Si le rêve naît d'un désir «*le propre de l'attitude surréaliste est de vouloir faire du désir le maître du monde*¹».

Pour présenter son *Rêve-objet*, dans le numéro double, 5-6, des *Cahiers d'art* de 1935, Breton commence par faire l'historique de l'objet surréaliste en partant de son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, où il exprimait le souhait de «fabriquer dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément», pour aboutir, après le stade de l'*Objet fantôme*, réalisé uniquement en dessin, aux créations proprement dites des objets surréalistes qui figurent au sommaire du numéro 3 du *Surréalisme au service de la révolution* en 1931.

Breton mentionne ses propres recherches avec tout d'abord *Communication relative au hasard objectif*, un objet-événement avec un long commentaire manuscrit, qui peut être considéré comme le pendant, à l'état de veille, du *Rêve-objet*. Les éléments matériels évoqués renvoient à des poèmes-objets aujourd'hui connus de Breton ; le premier avec un petit canif dédié à Valentine Hugo et le second, comprenant un œuf de plâtre et deux ailes de porcelaine grise, de l'ancienne collection Roland Penrose². Ce dernier porte sur l'œuf de plâtre l'inscription «Je vois, j'imagine³» qui définit dialectiquement le regard surréaliste. Dans le manuscrit deux mots rayés : «Mon paquet...» annonçait, sans aucun doute, le poème-objet *L'Océan glacial*, paquet de cigarettes avec des fragments de phrases collés sur ses différentes faces⁴.

Avant d'aborder la présentation de son rêve, traduit en objet, Breton précise qu'il peut être tenu «comme la synthèse provisoire» de ses préoccupations du moment. En effet depuis un an, c'est-à-dire exactement depuis sa conférence prononcée, le 1^{er} juin 1934, à Bruxelles, «Qu'est-ce que le surréalisme?» où, pour la première fois, en évoquant les nombreuses spéculations auxquelles l'objet a donné lieu au sein du «mouvement», il a employé, en la soulignant dans son texte, la formule «*crise fondamentale de l'objet*», Breton multiplie ses prises de position sur le sujet. Il est tellement indispensable aux yeux du théoricien du surréalisme de centrer sur ce point l'intérêt, qu'il reprendra à Prague, le 29 mars 1935, la partie de son intervention de Bruxelles consacrée à l'objet en lui donnant cette fois tout l'espace nécessaire à son développement et en faisant le sujet même de son exposé : «Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste». La richesse de la réflexion est telle que de larges extraits du texte de cette conférence serviront à établir la préface aux expositions surréalistes de Copenhague et de Ténériffe⁵. C'est sur cette préface que s'ouvre le numéro des *Cahiers d'art* où le *Rêve-objet* est reproduit.

Breton note que la construction du *Rêve-objet* confirme l'idée d'Alexei Remizov⁶ qu'«on a absolument besoin de représenter le rêve par un dessin». La rencontre, en un même plan, du rêve et de la réalité annonce les «*contradictions surmontées*», dans les domaines scientifique et artistique, analysées dans «Crise de l'objet», qui préfigurent, en quelque sorte, «la nouvelle alliance» entre savoir scientifique et écoute poétique prônée, en 1979, par Prigogine et Stengers⁷.

Constatation troublante, le rêve de Breton débute par la vision d'un couloir d'hôtel alors que le rêve de Freud qui sera souvent cité dans cette étude, l'injection d'Irma, commence par celle d'un grand hall. Sur ce couloir donnent cinq chambres. Dans *Le Rêve et son interprétation*, «chambre signifie, pour Freud, femme et les portes d'entrée et de sortie représentent les ouvertures naturelles du corps». Ces cinq portes pourraient être les cinq sens – la première le toucher, la deuxième la vue, la troisième l'ouïe, la quatrième l'odorat (l'odeur de l'Océan, royaume de Neptune) et la cinquième le goût (l'amour)?

Notion d'angoisse : l'espace découvert (le vide) le long des murs latéraux (qui rappelle l'espace entre le quai et le train). Dans la maquette de l'objet, le plancher est de verre («*Je continuerai à habiter ma maison de verre... où je repose la nuit sur un lit de verre, aux draps de verre*⁸...»).

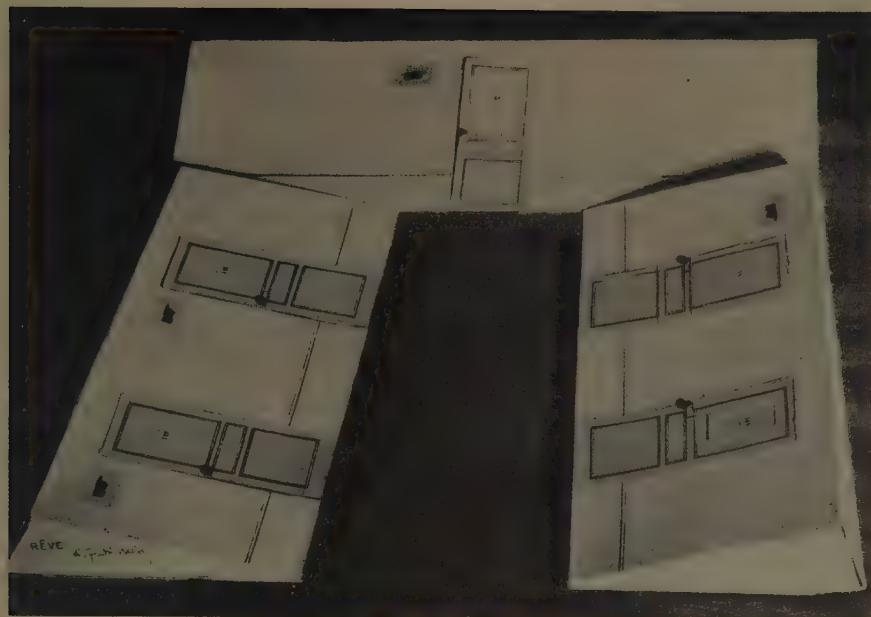
La première porte de gauche laisse apparaître une houppe verte. Intimité de la femme à sa toilette? Il existe un dessin à l'encre noire de Breton, non daté, intitulé : *Jeune femme se déshabillant se sachant observée*. Elle se dévêt devant sa psyché sous le regard à moitié dissimulé par la main aux doigts écartés de son amant. Au dos d'une feuille de papier à lettres de *La Révolution surréaliste*, Breton a également dessiné Léda et le cygne. Le cygne est dans la houppe. La référence au conte de Perrault *Riquet à la houppe* peut aussi introduire la transformation de la laideur en beauté (n'importe quel objet peut accéder au statut d'œuvre d'art) et l'échange des qualités entre deux êtres unis par l'amour (fusion de la beauté et de l'esprit).

Derrière la seconde porte s'impose l'image dans une glace d'un tarsier-spectre criant «Oup». Nouvelle notion d'angoisse : «*Il est à peine, cet homme vivant qui tenterait, qui tente un rétablissement au trapèze traître du temps. Il serait incapable de compter sans l'oubli, sans la bête féroce à tête de larve*⁹...» Au début de *L'Amour fou*, Breton imagine un homme face à un «rang de femmes assises», ses anciennes amours. Un homme à la place duquel «*il s'est si souvent mis*», situation pathétique de l'homme confronté aux femmes qu'il a aimées, qui l'ont aimé. Le monstre de l'oubli se manifeste même, ou surtout, aux moments d'intense bonheur.

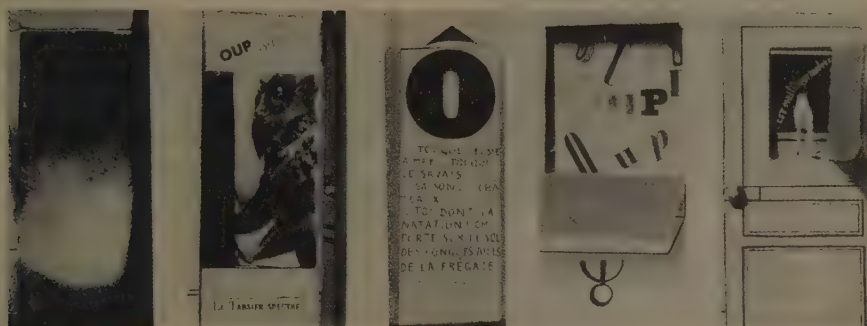
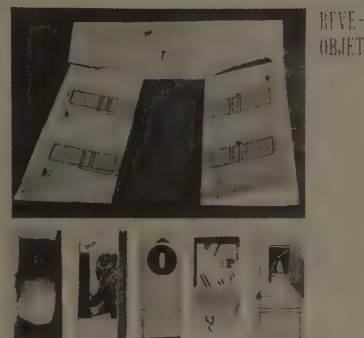
Le mot «disparu» se lit sur la troisième porte. Est-ce le signe du refoulé? Breton a-t-il lu ou non la traduction française, en 1934, sous le titre de *La Négation*, de la *Verneinung* de Freud où il est établi que «*l'accomplissement de la fonction du jugement n'est rendu possible que par la création du symbole de la négation*»? Cette troisième porte est placée sous le signe de l'Ô. Le couloir d'hôtel conduit à l'autel – l'O-tel de la poésie (Baudelaire-Rimbaud-Lautréamont) – L'eau-telle de *L'Air de l'eau* (le recueil est paru le 5 décembre 1934) – où l'amour doit être célébré mais où s'amorce l'*Au-delà* du principe de plaisir.

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Une passante (Baudelaire)



André Breton, *Rêve-objet*, 1935, dans *Cahiers d'art*, 1935, n° 5-6.



Ô saisons, ô châteaux
(Rimbaud)

Ô toi, dont la natation l'emporte sur le vol des longues ailes
de la frégate

Les Chants de Maldoror (Lautréamont)

Cette citation du chant quatrième renvoie à «l'air de nager» dans *L'Amour fou* (photo de Jacqueline, fig. 12). Cette porte ouvre sur la voie royale de la poésie. C'est la seule à n'être pas coupée de la réalité tangible du couloir («*La poésie a pour but la vérité pratique*»). Il y a peut-être la condamnation d'une certaine poésie introduite par l'O vocatif¹⁰ mais cette porte est aussi une porte de sortie, l'issue libératrice. Les trois auteurs cités sont les grands ancêtres qui préfigurent les points cardinaux du surréalisme : l'amour, la poésie, la liberté et la révolte. Breton supprime la béquille du procédé, l'O accent circonflexe, de la même manière qu'il souhaitait supprimer le mot *comme*, s'il n'est pas précédé de *beau*, de la poésie surréaliste dans un texte qui se termine par : «*il n'est pas de solution hors de l'amour*»¹¹. Par cette porte s'avance l'ordonnatrice de «*La Nuit du tournesol*»¹². Le poème prophétique «*Tournesol*» livre des signes d'orientation : «*Les uns comme cette femme ont l'air de nager*», «*ici, l'ondine*» – ici l'on dort (hôtel), ici l'on rêve. Les forces conjuguées de l'amour et de la poésie doivent conduire au changement de la vie et à la transformation du monde, ces exigences majeures du surréalisme. La persistance du thème de l'eau annonce une aube nouvelle, une renaissance, le retour à «l'eau-mère», et le fait que ce soit l'inspiratrice de *L'Air de l'eau* qui ait mis en scène le rêve, d'après les indications de son auteur, redouble les liens de l'amour. Le merveilleux film

d'Henry Hathaway *Peter Ibbetson*, où les amants se retrouvent dans le rêve, est aussi de 1935¹³. En s'appuyant sur une citation de Freud, qui associe l'amour sexuel au progrès de la culture, Breton écrit dans *L'Amour fou* : «*faire la part la plus belle à l'activité poétique comme moyen éprouvé de fixation du monde sensible et mouvant sur un seul être aussi bien que comme force permanente d'anticipation*».

La quatrième porte est de loin la plus mystérieuse. Elle s'ouvre par panneaux – vers le haut quatre fois le mot OUP, vers le bas le signe de Neptune qui dissimule un cinquième OUP. Présence toujours de Lautréamont, inversé OUP donne POU : «*Ô pou, à la prunelle recroquevillée, tant que les fleuves répandront la pente de leurs eaux dans les abîmes de la mer...*» *Les Chants de Maldoror* (Chant deuxième). «*Ô poulpe, au regard de soie !*» (Chant premier).

Le signe de Neptune renvoie à : «*Je te salue, vieil Océan !*» (Chant premier) et à Jacqueline : les noces de Neptune et d'Amphitrite.

L'homme aux OUP. – Dans le dessin donné à Freud par son patient, il y a 5 loups sur l'arbre, deux d'un côté, trois de l'autre.

C'est l'analyse du rêve terrifiant de l'homme aux loups qui permit à Freud «*la résolution des inhibitions et la levée des symptômes*» de son malade.

Les quatre OUP ne peuvent-ils pas évoquer aussi la nuit du 4 août ou la fin des privilèges ?

En terme de marine, huppée, nous dit le *Littre*, est l'écume légère qui jaillit des vagues se heurtant l'une contre l'autre. (L'influence de *L'Air de l'eau* et de son inspiratrice.)

Houp ou appel : Houpper quelqu'un. Houpper son compagnon, en terme de chasse, par un houp. Se houpper,

s'appeler réciproquement. Breton fait appel au consensus de ses semblables, de ses amis du groupe surréaliste. C'est peut-être le point décisif, comme est décisif dans le rêve de l'injection d'Irma le moment où Freud appelle (houpe) le docteur M.

La cinquième et dernière porte doit livrer la solution de l'énigme. Le jet d'eau a été découpé par Breton dans l'édition de *Nadja*, c'est un détail de la photographie qui a pour légende le renvoi au texte suivant : «*Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe...*» *Nadja*, devant un jet d'eau des Tuileries, reproduit presque mot pour mot une phrase tirée de l'ouvrage, *Dialogues entre Hylas et Philonoüs* de Berkeley, que Breton vient de lire : «*La même force lance les eaux vers le ciel et les fait retomber.*» «*Ce sont tes pensées et les miennes*» ajoutait *Nadja*. L'édition originale de ces *Dialogues* est de 1713, chiffre choisi par Breton pour symboliser sa signature. C'est là qu'intervient le *je* du sujet : «*Du fait de cette relation double qu'il a avec lui-même, c'est toujours autour de l'ombre errante de son propre moi que se structureront tous les objets de son monde*¹⁴.» Cette dernière porte n'est-elle pas, au moment où «*l'aigle sexuel exulte*» où, à travers «*l'adorable déshabillé de l'eau*», Breton prend «*l'empreinte de la mort et de la vie à l'air liquide*» (*L'Air de l'eau*) où enfin il pourra... «*aller et venir dans les pièces frissonnantes/Sans crainte errer dans la forêt des jets d'eau*», l'écho d'un cri qui retentissait à la fin de *Nadja* : «*Qui vive ?*» «*Qui vive ? Est-ce vous, Nadja ?*» Alors que «*Nadja est si loin*», son image, de l'oubli volontaire où Breton l'a laissée, jaillit sur le devant de la scène. «*L'eau, folle de ses volutes comme une vraie chevelure de feu.*» Breton, au début de *L'Amour fou*, en se penchant sur son passé affectif, retrouve les paroles de *Nadja* devant le jet d'eau des Tuileries : «*...le feu et l'eau, c'est la même chose*». Dans le portrait symbolique, d'elle et de Breton, *Nadja*, dans son dessin du 18 novembre 1926, s'était représentée en sirène «*sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos*» «*Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine*». Comment ne pas voir un lien entre la sirène qui s'éloigne de dos et celle qui apparaît, entre le personnage de Mélusine que *Nadja* compose près du jardin du Palais-Royal et le cri de Mélusine dans *Arcane 17* ? Dans chaque femme Breton célèbre aussi *la* femme (dans le poème «*L'Union libre*» par exemple).

L'histoire de Monsieur Delouit, qui n'a aucune mémoire, rapportée à la fin de *Nadja*, est liée à une chambre d'hôtel qui porte le numéro 35. (Le *Rêve-objet* est, rappelons-le, de 1935.)

Très important sur le plan de la vie personnelle de Breton, ce rêve est aussi la réponse objective au texte «*Il y aura une fois*¹⁵». Convaincu que l'activité surréaliste doit mener quelque part, Breton imagine un lieu où ses compagnons et lui pourraient chercher «*l'or du temps*», aboutir à la «*physique de la poésie*», selon la formule d'Éluard, en faisant cesser l'opposition entre la réalité et le rêve. Le lieu est semblable à celui du *Rêve-objet*, mais c'est un lieu fermé. «*Cinq chambres aux portes et fenêtres condamnées, d'un accès rendu particulièrement impossible, sans préjudice du serment prêté de ne pas chercher à y voir.*» La formulation de la quête est la suivante : «*Mais si tout à coup, un homme entendait, même en pareil domaine, que quelque chose se passât ! S'il osait s'aventurer, seul ou presque sur les terres foudroyées du hasard ?*»

Avec le *Rêve-objet* se dénoue l'interrogation angoissante posée par un monde «*où l'action n'est pas la sœur du rêve*». C'est l'aboutissement du travail théorique développé, d'une part, dans *Les Vases communicants*, où Breton démontre en s'appuyant «*sur des exemples pris dans [sa] vie personnelle que si, comme l'a établi la psychanalyse, l'activité de rêve*

*dépend étroitement de l'activité de veille qui la précède, de même l'activité de veille procède, au moins partiellement, de l'activité de veille antérieure*¹⁶», et, d'autre part, dans la conférence de Prague : «*ces perceptions, de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde. On peut prévoir que, dans une large mesure, ce quelque chose sera.*»

Par delà la création d'objets comme *Rêve-objet*, la fin poursuivie par André Breton est «*l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité.*» L'exposition des objets surréalistes chez Charles Ratton en 1936 et le numéro, la même année, des *Cahiers d'art* consacré à l'objet, avec le texte définitif de Breton «*Crise de l'objet*», conclurent les recherches sur l'objet. Ce quelque chose est.

Jean-Michel Goutier

P.-S. Ce texte terminé je réalise soudain en fixant mon attention sur la date du manuscrit, 24 juillet 1935, inscrite sous la signature de Breton, que cette date est signifiante. Le rêve de l'injection d'Irma, que Freud donne comme le rêve initial, le rêve des rêves, le rêve inauguralement déchiffré, auquel j'ai fait référence en établissant un rapprochement avec le rêve de Breton, est du 24 juillet 1895.

A partir de la notation apparemment anodine d'une date je découvre que Breton, né en 1896, avait au moment de son rêve 1935-1896 = 39 ans et que Freud, né en 1856, avait au moment du sien 1895-1856 = 39 ans. Si le rêve de l'injection d'Irma est le rêve que Freud, dans une lettre à Wilhelm Fliess, suggère qu'on commémore par une plaque : «*Ici le 24 juillet 1895, le docteur Sigmund Freud trouve le mystère du rêve*», le *Rêve-objet* de Breton est, quant à lui, le modèle de l'expérience réussie de l'objectivation de l'activité de rêve entreprise par le surréalisme.

Jacques Lacan écrit dans *Le Séminaire* à propos du rêve de l'injection d'Irma : «*C'est déjà pour la communauté des psychologues, des anthropologues que [Freud] rêve.*» Dans *Rêve-objet* c'est pour la communauté des surréalistes que Breton rêve : «*J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir*¹⁷.» De même que dans une analyse le rêve s'adresse à l'analyste, Freud et Breton dans l'interprétation de leur rêve s'adressent à nous : «*A la place de moi, il y a tous les autres. Je ne suis là que le représentant de ce vaste, vague mouvement qui est la recherche de la vérité où, moi, je m'efface*¹⁸.»

Notes

- 1 Conférence d'André Breton à Mexico, 1938. Texte à paraître aux éd. Gallimard dans la collection «*Archives du surréalisme*».
- 2 Poème-objet reproduit pour la première fois en février 1936 dans la revue tchèque *Surrealismus*, n° 1.
- 3 Titre donné à un ouvrage à paraître aux éd. Gallimard sur les œuvres plastiques d'André Breton.
- 4 «*L'Océan glacial*» est reproduit dans *André Breton* de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963.
- 5 Après la Seconde Guerre mondiale Breton fera encore référence à ce texte dans «*Trait d'union*», préface à l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, en 1952, à Sarrebruck. Texte repris in *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris, 1970.
- 6 Dans le cahier *G.L.M.*, de 1938, sous la direction de Breton, consacré au rêve, Remizov présentera six rêves de Pouchkine dont deux seront également dessinés par ses soins.
- 7 Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Gallimard, Paris, 1979.
- 8 André Breton, *Nadja*, folio/Gallimard, Paris, 1990.
- 9 André Breton, *L'Amour fou*, folio/Gallimard, Paris, 1976.
- 10 Comme le suggère Gérard Legrand dans *André Breton en son temps* à propos de cet objet. éd. Le Soleil noir, Paris, 1976.
- 11 André Breton, *Point du jour*, idées/Gallimard, Paris, 1970.
- 12 «*La Nuit du tournesol*» a été publié dans le n° 7 de *Minotaure* (achevé d'imprimer le 10 juin 1935).
- 13 «*Film prodigieux, triomphe de la pensée surréaliste*». «*Le Château étoilé*», *Minotaure*, n° 8, Paris, 15 juin 1936. Breton ne précise pas à quelle date il a vu le film.
- 14 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre II, éd. du Seuil, Paris, 1978.
- 15 Publié en juillet 1930 dans *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* n° 1 sous le texte d'Éluard «*Dors*».
- 16 Conférence d'André Breton à Mexico en 1938.
- 17 André Breton, *L'Amour fou*, op. cit.
- 18 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, op. cit.

1937

16 janvier

Discours de Breton («Camarades, plus de lumière») au meeting organisé par le Parti ouvrier internationaliste trotskyste, à propos du second procès de Moscou.

2 février

Parution de *L'Amour fou*, aux éditions Gallimard, avec dix-huit planches photographiques (Brassaï, Man Ray, Dora Maar, Cartier-Bresson) illustrant fidèlement les passages du texte dont trois parties avaient déjà paru dans *Minotaure* depuis 1934. «*Le surréalisme de mes images ne fut autre que le réel rendu fantastique par la vision*», précisera Brassaï à propos de ces photos (*Culture et communication* n° 27, mai 1980).

Le livre se clôt sur la lettre vibrante adressée par Breton à sa fille Aube «Chère Ecusette de Noireuil» :

«Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai toujours. (...) J'ai parlé d'un certain 'point sublime' dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme. Faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer, je ne m'en suis du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer. J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démentir de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir...» (*L'Amour fou*, p. 171)

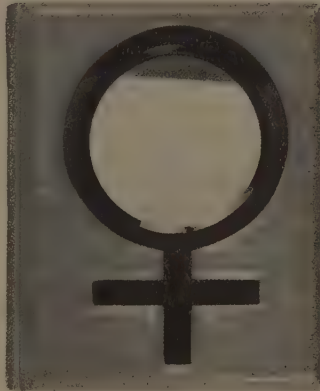
Février

En prise à des difficultés financières de plus en plus pressantes, Breton se voit confier par Louis Bomsel, notaire à Versailles, la gestion d'une galerie au 31, rue de Seine, qu'il ouvre en mai sous le titre «Gradiva», en hommage à «celle qui avance», l'héroïne du livre de Jensen commenté par Freud. Breton le précise ainsi :

«Qui peut bien être "celle qui avance" sinon la beauté de demain, masquée encore au plus grand nombre et qui se trahit de loin en loin au voisinage d'un objet, au passage d'un tableau, au tournant d'un livre ? Elle se pare de tous les feux du jamais vu qui fait baisser les yeux à la plupart des hommes.» (repris dans *La Clé des champs*, p. 37)

Il demande à Marcel Duchamp d'en concevoir la porte : celle-ci sera découpée dans une plaque de verre, suivant le tracé des silhouettes d'un couple enlacé. Mais c'est vers Picasso qu'il se tourne surtout ; ainsi, le 15 mars :

Dora Maar, Jacqueline Lamba,
juin 1936. Coll. part.



«Mon rêve serait que vous fassiez un très petit dessin de cette Gradiva qui puisse être reproduit à volonté sur toutes les étiquettes et papiers à en-tête de la galerie. Est-ce possible ? Je désirerais aussi, vous n'en doutez pas, exposer à tout prix dès l'ouverture quelque chose de vous, ceci ayant à mes yeux une valeur de justification essentielle, et mettant le soleil de mon côté. J'ai beaucoup hésité à vous adresser cette dernière prière, mais, puisqu'il y va du sens même de mon entreprise, j'espère que vous ne m'en voudrez pas d'avoir mis de côté mes grands scrupules envers vous.» (Archives musée Picasso)

Aux réunions du groupe au café des Deux-Magots, se joignent des nouveaux venus :

Jacqueline et Aube, photo collée par André Breton dans l'exemplaire de *L'Amour fou* de Jacqueline Lamba. MNAM.

L'Amour fou, exemplaire de Jacqueline Lamba. Reliure et contreplats de Georges Hugnet. MNAM.



Esteban Francès et Kurt Seligmann, puis Patrick Waldberg, présenté à Breton par Yves Tanguy.

Mars

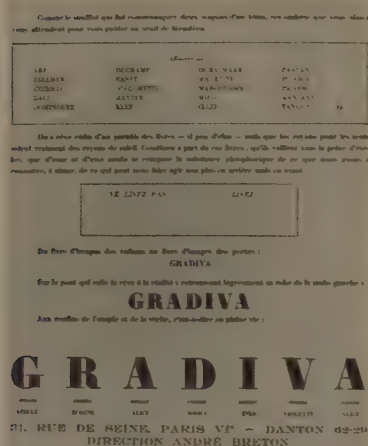
Guy Levis Mano gagne son adhésion au projet d'un numéro spécial des *Cahiers G.L.M.* consacré au rêve. Breton lui pose ses conditions : «*Tout doit être authentique, original et, autant que possible, nouveau.*» (Lettre à G.L.M., 10 mars, BN, Fonds G.L.M.)

Mai

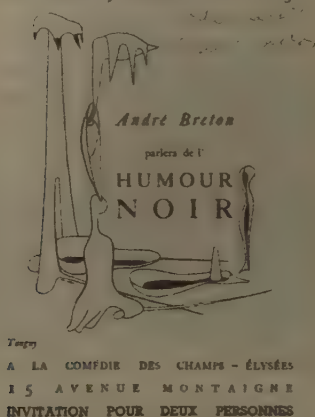
Première exposition à la galerie Gradiva, qui réunit objets, sculptures océaniques, livres (dont *L'Amour fou*) et des œuvres de Arp, Bellmer, De Chirico, Dali, Domínguez, Duchamp, Ernst, Giacometti,

Brochure de la galerie Gradiva, 1937.

La galerie Gradiva, 1937. Jacqueline Breton et Yves Tanguy devant la porte conçue par Marcel Duchamp. Coll. part.



EXPOSITION INTERNATIONALE PARIS 1937
MANIFESTATIONS LITTÉRAIRES " POÉSIE
LE SAMEDI 9 OCTOBRE A 16 H 15



Invitation à la conférence d'André Breton sur
L'Humour noir, 9 octobre 1937.

Hayter, Klee, Dora Maar, Marcoussis, Miró, Oelze, Paalen, Picabia, Picasso, Man Ray, Tanguy...

Breton y projette une exposition consacrée à Magritte, qui s'empresse de lui répondre :

« Je prépare quelques toiles pour l'exposition que vous projetez de faire de moi. Mesens m'a dit que vous aviez l'intention d'écrire un texte à mon sujet. J'en suis enchanté, vous pensez bien. J'aimerais si c'est possible, que vous réfutiez l'appréciation un peu trop facile que Max Ernst donne de ma peinture, "elle serait des collages entièrement peints à la main". Dans mon cas, il s'agit d'une opération mentale sur des objets. »

(B.L.J.D., Fonds Breton)

Il tente de ramener à lui Victor Brauner, reparti à Bucarest :

« Il ne peut vous échapper que l'éloignement où vous vous maintenez est gravement préjudiciable non seulement à vos activités mais encore à toute l'activité artistique à laquelle vous avez participé avec éclat ces dernières années. Nous serions tout disposés à entreprendre ici dès fin octobre une exposition d'ensemble de vos œuvres. » (Archives MNAM, Fonds Victor-Brauner)

Rédige à cette date un « Avant-propos : Convulsionnaires » pour l'ouvrage de Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, qui paraît aux éditions G.L.M., avec douze photographies.

9 - 14 juin

Exposition internationale du surréalisme à Tokyo, organisée par la revue *Mizué*.

7 août

A l'annonce de la préparation de l'Exposition d'art international indépendant au Jeu de Paume, Breton et ses amis adressent une « Lettre ouverte » aux organisateurs pour dénoncer les grands absents de cette manifestation, notamment : les Russes (Archipenko, Tatline, Rodchenko, Malevitch, Lissitzky), Polonais (Stazewski, Strzeminski, Kobro), Hongrois (Moholy-Nagy), Tchèques (Sima), Hollandais (Van Doesburg), Allemands (Albers, Schwitters, Marc, Nolde), Italiens (Boccioni, Russolo, Carrà, Balla), Roumains (Brauner, etc.). Au-delà du surréalisme, la place que Breton accorde ainsi aux artistes abstraits comme « pionniers de l'art moderne » est exemplaire de sa réelle ouverture d'esprit. Son attitude est également dictée par sa volonté de s'opposer ouvertement à l'idéologie du réalisme-nationalisme et à la notion d'« art dégénéré » prônées par le pouvoir nazi.

Fin août

La galerie Gradiva connaît vite de grandes

difficultés de fonctionnement. Ainsi le 6 septembre, Breton demandera à Simone, devenue Simone Collinet : *« Il serait aussi tout à fait désirable que tu me confies quelques tableaux ou dessins pour le début de la semaine prochaine. Est-ce toujours impossible ? Mais je manque d'un peu de choses à vendre. »* (Lettre à Simone, Archives Sator)

Septembre - novembre

A l'occasion de la représentation, par la Compagnie du Diable écarlate animée par Itkine, d'*Ubu enchaîné* et de *L'Objet aimé* de Jarry, au théâtre des Champs-Élysées, Breton écrit « Eclosion et prolifération sociale d'Ubu », qui paraît dans une plaquette en hommage à Jarry, avec d'autres textes surréalistes et des portraits du Père Ubu par Picasso, Paalen, Tanguy, Lord Loris, Marcel Jean, Coutaud, Man Ray, Roger Blin, Maurice Henry, Miró, Magritte. Reprenant un concept élaboré par Hegel, il commence à réunir déjà des fragments de sa future *Anthologie de l'humour noir* (avec une couverture de Duchamp et une illustration de Picasso), projetée initialement pour G.L.M.

9 octobre

Conférence de Breton sur *L'Humour noir*, à la Comédie des Champs-Élysées, où une place primordiale est accordée à l'*Ubu* de Jarry. Le texte paraît aux éditions G.L.M., avec un dessin de Tanguy. Il fait alors la connaissance du jeune peintre chilien Roberto Matta, recommandé par Dali :

« Très cher Breton, je vous présente mon ami MATTA, ami aussi du poète Garcia Lorca, j'aime ses dessins au crayon qui sont les premières choses qu'il fait, il pense aussi à des objets, très utile qu'il soit en contact avec le groupe. Votre Dali. » (B.L.J.D., Fonds Breton)

Cette rencontre est décisive pour Matta, qui est aussitôt gagné au surréalisme. Conquis, Breton lui achète immédiatement deux dessins, lui demande de collaborer à l'illustration des *Chants de Maldoror*. A son tour, Matta présente à Breton le peintre Gordon Onslow-Ford, depuis un an à Paris.

Par Max Ernst, Leonora Carrington est également introduite cette année-là dans le groupe surréaliste.

Paalen réalise ses premiers « fumages », procédé pleinement automatique qui suscite tout l'intérêt de Breton.

Novembre

Commence à travailler avec Eluard sur le projet de l'*Exposition internationale du surréalisme* de la galerie des Beaux-Arts et au *Dictionnaire abrégé du surréalisme* qui servira de catalogue.

1938

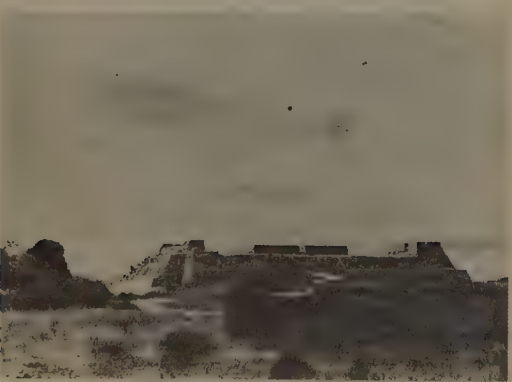
Confiant sa fille Aube à Rose et André Masson, installés à Lyons-la-Forêt et avec

Le voyage au Mexique : photographies rapportées par André Breton, 1938. Coll. part.

Femme et enfant au marché.

Femmes sur le Oaxana, route sur voie ferrée.

Temple Montealban, Oaxana.



lesquels il entretiendra une correspondance suivie pendant tout son séjour au Mexique, il embarque avec Jacqueline à Cherbourg, sur l'*Orinoco*.

Début avril

Passant au large des Bermudes, il rédige le 10 avril un texte sur la peinture de Paalen, repris comme préface de l'exposition du peintre à la galerie Renou et Colle (21 juin - 5 juillet). Déjà à cette date en possession des *Orages magnétiques*, Breton dit la fascination nouvelle qu'exercent sur lui les apparitions de ce théâtre d'ombres né des «fumages» :

«Non plus le diamant au chapeau qu'il suffit d'incliner plus ou moins dans L'Oiseau bleu, mais, au cœur d'une féerie incomparablement plus sombre, ce diamant qui ne fait qu'un avec la tête, qui s'identifie au crâne en cristal de roche des Aztèques (en série apparu à Rimbaud dans les 'plants de pois') : une grille tourne, voici le domaine de Paalen. La grande allée mentale des peupliers s'engouffre dans l'enfance aux peurs visionnaires. (...) Le crâne en cristal de roche, la boule de voyante ouvragée à la ressemblance tactile de l'objet vide de pensée, impensable que soulève la main d'Hamlet, s'est évanoui de transparence en lui-même pour faire place aux figures furtives de la divination (...). Wolfgang Paalen n'a cessé depuis lors de régner sur les régions que guette le désespèrement, aux confins de l'embroussaillage et du naufrage, d'y faire prévaloir un ordre qui tourne à la gloire du printemps comme la sève lorsqu'elle envahit la clématite sauvage. La pensée de Paalen ne saurait se découvrir aucun antécédent dans le surréalisme. (...)

Au trésor méthodologique du surréalisme - comment substituer à la perception visuelle l'image intérieure - qui s'est enrichi successivement de l'invention du collage, du rayogramme, du frottage, du décollage, et de la décalcomanie spontanée, il a apporté une contribution de premier ordre avec le fumage, boucles à perte de vue de la femme aimée dans les ténèbres.» (S.P., 1965, p. 136-138)

De même, il semble que ce soit au cours de cette traversée qu'il écrit le «Prologue» pour présenter l'exposition Tanguy à la galerie Bücher-Myrbor (17 au 30 mai) :

«Yves Tanguy, le peintre des épouvantables élégances aériennes, souterraines et maritimes, l'homme en qui je vois la parure morale de ce temps : mon adorable ami.»

18 avril

Arrivés à Veracruz, Breton et Jacqueline sont accueillis par le peintre Diego Rivera, qui les logera pendant près de quatre mois dans sa maison de San Angel. Le 22 avril,

ils se rendent au vernissage du peintre Francisco Gutierrez, considéré comme surréaliste. La presse mexicaine fait amplement écho à leur venue. Breton annonce dans *L'Excelsior* du 9 mai une série de cinq conférences dont seule la première («L'art et le surréalisme») a lieu le 13 mai à l'Université. Aux troubles intérieurs du pays s'ajoutent en effet les menaces de sabotage proférées contre lui par la Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires mexicaine (L.E.A.R.), sous la pression de l'A.E.A.R. (c'est dans ce climat hostile qu'à la colère de Breton, Eluard fera paraître dans la revue *Commune*, n° 58, en mai, son poème «Les Vainqueurs d'hier périront»). Par les uns et les autres, Breton recevra de France des nouvelles régulières ; ainsi, par Masson, qui l'entretient toujours de ses derniers travaux, le 19 avril :

«Comme je suis heureux que vous n'ayez pas oublié le tableau, en voie d'achèvement, que vous avez vu à Lyons... Je ne l'ai pas repris encore. J'ai entrepris un autre tableau : une apparition printanière, couleur d'orage, et qui me donne le même mal (malaise) que le précédent. Cependant je le regarde quelques fois, à la dérobée, et maintenant je le trouve moins "horrible", presque "beau" (le tableau que vous aimez). J'ai réalisé, enfin, un projet qui me tenait à cœur depuis longtemps : entreprendre une suite de dessins, qui, réunis, devraient composer une "mythologie de la Nature". J'en suis au cinquième dessin et me sens plein d'élan pour continuer. J'attends surtout ce que vous en penserez.» (B.L.J.D., Fonds Breton)

Par Tanguy, qui est chargé de la liquidation de la galerie Gradiva auprès du tribunal de commerce et du transfert des œuvres à la galerie Bücher-Myrbor (où une exposition du contenu de la galerie doit avoir lieu du 27 avril au 12 mai), le 27 mai :

«J'ai vu plusieurs fois Eluard ces jours derniers. Il est d'une humeur charmante depuis son retour d'Antibes où il voyait personnellement Léon Blum. C'est assez amusant pendant que vous, vous voyiez Trotsky. (...) Rien d'important dans la correspondance rue Fontaine et à Gradiva. J'ai payé quelques notes impossibles à retarder. Artaud est probablement à Ste-Anne. Je vais prendre des renseignements par Mabille. (...) Bellmer a refusé de faire un dessin pour Maldoror, il est dans un état inquiétant. Il a l'intention de venir à Paris avec l'idée et l'espoir de guérir de son "obsession". Je vais partir à Londres pour le 4 juillet mais je serai de retour pour votre arrivée. Beaucoup de gens sont à Paris : Julien Lévy, Barr, P. Matisse, mais toujours pas Toyen et Stirsky.» (B.L.J.D., Fonds Breton)

Par Duchamp, qui s'occupe de la publication de *L'Humour noir*, le 25 juin :

«Merci pour les cartes : elles indiquent que vous ne regrettez pas ce voyage. C'est peut-être l'annonce d'un tour du monde. Ici, rien de sensationnel à signaler si ce n'est la signification de votre absence. Tanguy va à Londres comme prévu ces jours-ci, l'exposition démarre le 5 juillet. Paalen a fait un luxueux catalogue encadrant dignement votre préface.»
(B.L.J.D., Fonds Breton)

Par Brauner, de retour de Roumanie et qui entame la série des *Chimères*, le 12 juillet :

«Me voici enfin ici, où j'ai tant désiré être. Je vous assure que pour moi ça me paraît magnifique de vivre en France, surtout en ce moment, où vraiment en Europe il n'y a pas un seul endroi habitable. J'ai eu énormément de difficultés de tous ordres là-bas. (...) Je ne peux pas vous dire avec quelle impatience j'attends votre retour. (...) Ici j'ai retrouver les gens que j'estime en ce moment comme les plus importants au monde. Je retrouver Tanguy que je considère comme magnifique et dans toutes les choses qu'il fait. J'ai vu aussi une exposition de Paalen, donc je ne connaissais les toiles et qui était vraiment très brillante.» (Archives MNAM, Fonds Victor-Brauner)

Mai

Première rencontre avec Trotsky, dans «la maison bleue» de Rivera à Coyoacán; le 20 mai, une deuxième rencontre. Trotsky s'était auparavant fait envoyer du critique d'art new-yorkais Meyer Shapiro les principaux ouvrages de Breton : les *Manifestes*, *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*. Des informations sur son engagement idéologique lui viennent aussi de France, par Pierre Naville. Malgré leurs divergences d'opinion sur l'importance de la psychanalyse et du «hasard objectif», dans lequel Trotsky voit une résurgence d'une approche mystique, Breton et Trotsky s'accordent très tôt, semble-t-il, pour établir ensemble un manifeste, affirmant le caractère inaliénable de la création artistique.

Juin - début juillet

Les échanges entre les deux hommes s'approfondissent. Des excursions en commun dans le pays s'organisent : ils sont à Guadalajara, avec Rivera et Frida Kahlo, sur les sites précolombiens - Toluca, Morelia, Cuernavaca - à la recherche d'objets; au lac de Patzcuaro où les rejoignent Léon Trotsky et Natalia, au lac Popocatepetl, devant les pyramides de Xochicalco, dans l'île tarasque de Patzcuaro... Breton est tout à son enthousiasme pour la végétation

exubérante du pays, son bestiaire extravagant, les traditions populaires. Profondément ému par l'extrême noblesse, «l'extrême détresse du peuple indien», il salue la peinture «engagée» de Diego Rivera dont il écrit à Masson toute la grandeur, certainement avec vigueur puisque celui-ci ne manque pas de lui répondre ainsi le 29 juin :

«Je suis profondément touché par ce que vous me dites de Diego Rivera. (...) J'ai souvent pensé à son sort (être grand peintre monumental) qui m'est toujours apparu comme le meilleur qui soit pour celui qui veut révéler la conception qu'il a du monde, de la vie, de sa raison d'être - "au moyen de la peinture". Quand j'avais 16 ans j'ai appris le métier de fresquiste, j'ai appris à faire le mortier, à préparer les couleurs pour peindre sur les murs. Mais j'ai vite compris que je n'en aurai jamais à ma disposition : non pas tant que l'Etat auquel, paraît-il, "j'appartiens" ne voudrait pas de moi mais plutôt parce que moi je n'ai rien à voir avec lui. Vive le Mexique qui est d'accord avec Diego Rivera et vive Diego Rivera qui met au service de tout un peuple son génie.»
(B.L.J.D., Fonds Breton)

Il ne manque pas non plus d'apprécier particulièrement la surréalité toute intuitive des peintures de Frida Kahlo. Dans l'important entretien qu'il accorde le 22 juin à Rafael Heliostro Valle pour *L'Universidad*, rappelant les grands «initiateurs» de l'art surréaliste - Picasso, Duchamp, De Chirico et Kandinsky -, Breton réaffirme sa foi dans la cause «révolutionnaire» du surréalisme, si bien et si naturellement entendue par le génie propre du Mexique qui tend, pour lui, «à devenir le lieu surréaliste par excellence : transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud; pour nous, surréalistes, ces deux mots d'ordre n'en font qu'un.»

25 juillet

Répondant à la suggestion de Trotsky d'élaborer le texte d'un manifeste invitant à la création d'une Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (la F.I.A.R.I.) qui s'opposerait à l'A.E.A.R. et à la L.E.A.R., Breton propose une première version (manuscrit à l'encre verte) dont Trotsky découpe des passages qu'il colle sur son propre projet dactylographié en russe. Le texte définitif, «Pour un art révolutionnaire indépendant», daté du 25 juillet, est signé pour des raisons tactiques par Breton et Diego Rivera. Il s'impose comme un plaidoyer vibrant pour la liberté nécessaire à toute création artistique, qui n'est autre, à leurs yeux, que la manifestation du désir révolutionnaire d'émancipation de l'esprit.

Le 1^{er} août, André Breton et Jacqueline embarquent à Veracruz.

Ferme au toit de chaume.

Cactus.

Coyoacan, juillet 1938 : André Breton et Léon Trotsky. Coll. part.



18 août - fin septembre

De retour à Boulogne où les attend Aube en compagnie de Divonne Ratton, Breton et Jacqueline gagnent Lorient, La Baule où ils retrouvent Pierre Mabille et André Masson. La rupture avec Eluard, que Breton veut contraindre à se retirer de *Commune*, devient définitive, mettant fin à une amitié fraternelle longue de 20 ans. L'entente avec Masson, qui soutient Breton dans l'affaire Eluard et le suit totalement dans la voie du désengagement total du surréalisme de la situation politique, est alors totale: c'est à lui que revient la rédaction du tract collectif «Ni de votre guerre ni de votre paix» (27 sept.). La parution du premier livre de Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, suscite l'enthousiasme sans réserve de Breton.

Octobre

Mobilisé comme médecin militaire le 29 septembre et démobilisé le 8 octobre, Breton retrouve à Paris un groupe scindé depuis sa rupture avec Eluard. Georges Hugnet, Man Ray et Max Ernst «outré par une exigence qui lui paraît monstrueuse - celle de s'engager à saboter la poésie de Paul Eluard par tous les moyens possibles», rompent avec lui et quittent le mouvement. C'est alors que paraît «L'Homme qui a perdu son squelette», écrit par Max Ernst, Arp et Eluard, dans lequel Breton fait figure de cartomancienne, et ses deux amis les plus proches Tanguy et Péret, de chiens savants.

Autour de lui restent: Tanguy, Masson, Bellmer, Péret, Maurice Heine, Hérold, Matta, Onslow-Ford; tandis que l'ensemble des surréalistes praguais le suit, le groupe anglais, dirigé par Penrose, ami d'Eluard, reste réservé. Breton se tourne à nouveau vers Picasso, lui dédie son poème «Le Puits enchanté», dont il lui envoie trois versions (17 et 19 oct.) avec la dédicace: «A Picasso les écrits de ce poème écrit pour lui avec mon admiration et mon amour. André Breton». (Archives musée Picasso)

Breton s'efforce, avec la F.I.A.R.I. dont il assume le secrétariat, d'opérer un regroupement des intellectuels de gauche et parvient à rassembler une soixantaine d'adhésions. Il crée une nouvelle revue, *Clé*, gérée par Léo Malet mais qui ne connaîtra que deux numéros (janvier et février 1939).

Novembre

Il consacre un texte à l'œuvre de Frida Kahlo pour le catalogue de l'exposition du peintre à la Julien Levy Gallery, avec déjà la perspective de lui organiser une exposition à Paris:

«Quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie à découvrir, comme j'arrivais à Mexico, que son œuvre, conçue en toute

ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme. Au terme actuel du développement de la peinture mexicaine qui est, depuis le début du XIX^e siècle, la mieux soustraite à toute influence étrangère, la plus profondément éprise de ses ressources propres, je retrouvais au bout de la terre cette même interrogation spontanément jaillissante: à quelles lois irrationnelles obéissons-nous, quels signes subjectifs nous permettent à chaque instant de nous diriger, quels symboles, quels mythes sont en puissance dans tel amalgame d'objets, dans telle trame d'événements, quel sens accorder à ce dispositif de l'œil qui rend apte à passer du pouvoir visuel au pouvoir visionnaire? Le tableau que Frida Kahlo de Rivera était alors en train d'achever - Ce que l'eau me donne - illustre à son insu la phrase que j'ai recueillie naguère de la bouche de Nadja: «Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces.»

Il ne manque même pas à cet art la goutte de cruauté et d'humour seule capable de lier les rares puissances affectives qui entrent en composition pour former le philtre dont le Mexique a le secret.» (S.P., p. 144)

Quant à l'œuvre «épique» de Diego Rivera, il en fait encore l'éloge chaleureux lors de sa conférence du 10 novembre, «Visite à Léon Trotsky» donnée au meeting du Parti communiste internationaliste (PCI): «*Sans équivalent en Europe, [elle] retrace la lutte depuis cent ans interrompue, du Mexique pour son indépendance et à travers elle l'aspiration incessante de l'homme à plus de conscience et de liberté.*»

Pour le n° 11 de *Minotaure* qui doit paraître en décembre, Breton demande à Matta, qui commence la série des *Morphologies psychologiques*, un texte qui sera «Mathématique sensible et architecture du temps».

Décembre

À Breton, Masson écrit le 26:

«Votre lettre, si affectueuse, m'a donné une grande joie et une grande peine. Une grande joie parce que vous avez aimé le petit tableau, et une grande peine parce que je vous vois si déprimé (et je comprends trop bien qu'il y a de quoi).

Depuis avant-hier je ne pense qu'à ce que vous me confiez au sujet de tant d'abandons - Très cher André, je voudrais tellement vous être utile en cette circonstance. J'essaye, - mais c'est peu de chose -, de comprendre ce qui se passe autour de nous. Pourquoi oui pourquoi sont-ils tous attirés par le stalinisme comme tant d'autres par le fascisme? (...) Or ce que vous manifestez - et je suis avec

Frida Kahlo. Coll. part.

André Breton, André Masson et Pierre Mabille, La Baule, août 1938. Coll. part.



vous - ce que vous défendez sont des valeurs de liberté: ce qui, à l'heure qu'il est, exige tout le contraire: le sens de la responsabilité et par conséquent de la responsabilité personnelle - Et aussi d'une certaine mesure une profonde solitude morale. Tout cela répugne à la plupart de nos contemporains - même de ceux qui ne sont pas du troupeau vulgaire.» (B.L.J.D., Fonds Breton)

André Breton au Mexique : rencontre avec Léon Trotsky

Ce ne sont pas seulement les souvenirs d'enfance, la poésie avec Rimbaud, la peinture avec le Douanier Rousseau, le passé mythique et toujours agissant du Mexique, sa politique exemplaire des dernières années et le sentiment que, dans nombre de ses manifestations, il exprime une valeur sensible chère au poète, l'«*humour noir*», qui ont prêté à ce pays pour Breton un rayonnement unique et tendu à faire de lui «*le lieu surréaliste par excellence*». La présence à Mexico de Trotsky, pour qui le temps de «*la planète sans visa*¹» s'est achevé au début de 1937 avec l'octroi du droit d'asile au Mexique par le président Lázaro Cárdenas, ajoute à l'attrait du voyage. On sait que, depuis 1925, Breton voue à Trotsky une admiration indéfectible depuis qu'il a découvert sa figure à travers son livre sur Lénine², qu'il lit durant le mois d'août et qui lui fait prendre conscience de la véritable dimension de la révolution russe. Ce petit ouvrage l'arrache à la nébuleuse d'idées politiques qui était alors la sienne, où l'anarchie coexistait avec l'exaltation de la Révolution française et de la Commune de Paris. Il le fait lire autour de lui et cette lecture, comme la guerre du Maroc, décide de l'orientation du groupe surréaliste vers l'action politique³. Plus tard, Breton, rejetant les thèses communistes sur la littérature prolétarienne, fait siens les «*propos admirables*⁴» de Trotsky pour qui le concept même de culture prolétarienne est sans fondement, toute culture ayant besoin pour se former d'un long processus d'incubation que ne permettra pas la dictature du prolétariat, étape à ses yeux éminemment transitoire. Comme Trotsky, il récuse la doctrine stérilisante du «*réalisme socialiste*». Même pendant la période où il s'efforce de travailler aux côtés du parti communiste, il demeure intraitable sur la question de la liberté de recherche de l'artiste, liberté dont Trotsky, après quelques oscillations, avait fini par reconnaître l'absolue nécessité quand, dans le cours des années vingt, il écrivait : «*On ne peut aborder l'art comme on le fait de la politique : il faut une liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art*⁵.» Lorsque, en 1934, le gouvernement français expulse l'ancien dirigeant bolchevique qui ne trouve pas alors de terre d'accueil, Breton et ses amis s'élèvent contre cette mesure dans un tract au titre éloquent, «*La Planète sans visa*». La rupture définitive des surréalistes avec le parti communiste et l'Union soviétique intervient en juin 1935 au Congrès international pour la défense de la culture ; elle est exprimée avec force par Breton dans le texte «*Du temps que les surréalistes avaient raison*⁶», où il affirme, suivi par tout le groupe, que le régime de l'U.R.S.S. de Staline tourne «*à la négation de ce qu'il a été*» et conclut : «*Ce régime, ce chef, nous ne pouvons que leur signifier formellement notre défiance*.» Désormais en alerte devant ce qui se passe à l'Est, Breton est un des premiers intellectuels à réagir publiquement contre les procès de Moscou et se retrouve, aux côtés d'écrivains comme Marcel Martinet, Victor Margueritte, Jean Giono et de militants socialistes, trotskystes, syndicalistes, dans la Commission d'enquête sur les procès de Moscou, constituée au début d'octobre 1936. Tous ceux qui l'ont alors côtoyé, de Gérard Rosenthal⁷ à Alfred Rosmer⁸ et Jean van Heijenoort⁹, principal secrétaire de Trotsky, ont souligné la grande activité et le

dévouement inlassable qu'il déploie dans cette tâche. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que Pierre Naville¹⁰ ait pu écrire à Van, à l'occasion de sa venue au Mexique : «*Vous pouvez l'utiliser à plein en faveur de L.D. car il s'est conduit sur ce chapitre avec une netteté parfaite et ce n'est pas un peureux*¹¹.»

Pour préparer la visite de Breton à Trotsky, Van avait demandé à un critique d'art ami, Meyer Schapiro, de lui faire parvenir toutes les œuvres de Breton qu'il pourrait trouver à New York ; ce furent, semble-t-il, le *Manifeste du surréalisme*, *Nadja*, *Les Vases communicants* et probablement *L'Amour fou*. Van pensait que Trotsky n'eut pas le temps de les lire d'une manière suivie, mais les feuilleta, s'arrêtant sur certaines parties. Le jour de la première rencontre, Breton et Jacqueline, amenés en voiture par Van, virent, très émus, s'ouvrir devant eux la déjà légendaire Maison bleue¹² où Breton eut à peine «*le temps de reconnaître au passage les bougainvilliers dont les fleurs roses et violettes jonchaient le sol, les cactus éternels, les idoles de pierre que Diego Rivera a assemblées avec amour le long des allées*¹³», avant de voir s'avancer Trotsky et Natalia Sedova. Jacqueline, de son côté, raconte : «*André était extrêmement ému, et son état émotionnel n'a fait que croître, quand, une fois franchies les portes de la maison bleue, passé un merveilleux jardin tropical rempli d'idoles, d'oiseaux et de fleurs, nous avons vu s'avancer deux fines silhouettes souriantes venues nous accueillir*¹⁴.» Breton note l'émerveillement que provoquent en lui l'aspect étonnamment jeune de Trotsky qui avait alors cinquante-neuf ans, le beau regard d'un bleu intense, le front admirable, l'abondance des cheveux argentés. Il dira plus loin son admiration pour l'extraordinaire machine intellectuelle qu'il vit fonctionner devant lui, pour une capacité de travail et de concentration hors mesure, qui ne portait pourtant nulle atteinte à la disponibilité d'esprit, à l'immense curiosité pour les êtres et les choses, comme pour la simplicité, l'affabilité et l'humour de l'homme¹⁵. Il était particulièrement touché, nous dit Jacqueline, par la relation de Trotsky avec la nature, vers laquelle le portait un amour réel que Natalia, botaniste à l'origine, exaltait encore en lui et où il puisait détente et réconfort. Continuant son récit, Jacqueline écrit : «*Nous sommes entrés dans la pièce de travail de L.D., et ces premiers entretiens se sont passés de part et d'autre sans toucher encore à rien de précis. L.D. a beaucoup plaisanté sur notre arrivée, [...] sur la manière dont les systèmes capitalistes entendaient traiter les écrivains en marge. Van est entré avec deux camarades américains. Il y a eu de nouvelles présentations toujours faites par L.D., avec un humour d'une aisance chaleureuse qui était sa façon d'entrer en matière. Un des Américains a demandé de prendre des photos. Nous sommes sortis sur le patio. Sur quelques-uns de ces clichés on peut remarquer sur le visage d'André un état de tension, d'émotion et de surprise émerveillée, presque douloureuse. Je voyais qu'il devait souvent se maîtriser pour retenir ses larmes. Les photos prises, Natalia Sedova vint nous dire que le thé était prêt. André que le seul mot de thé a toujours mis dans la plus grande indignation me dit plus tard que, pris dans ces*

conditions, c'était après tout très buvable et qu'il était prêt à recommencer aussitôt. Ce thé était servi à la manière russe. Je me souviens que tout était harmonieusement présenté, les objets jolis, les gâteaux appétissants... Les sucreries, les fleurs, tout avait un air de fête. Natalia Sedova nous offrait chaque chose d'une manière douce, délicate, sérieuse ; son beau visage intimidait par son air de réflexion intérieure. Elle parlait peu. Le contraste entre ce qu'elle offrait et ce que devait être l'état de son cœur était grand : leur fils Léon Sedov venait de mourir à Paris dans des conditions qui ne laissaient pas trop hésiter sur les conclusions : un assassinat commandé du Kremlin. Son cadet Serge, resté en Russie, était porté disparu depuis 1935. Ne connaissant que trop bien les méthodes staliniennes, elle ne pouvait garder aucun espoir de le revoir jamais lui non plus.»

Lors de cette première conversation, d'après Van¹⁶, Trotsky entreprit Breton sur le terme «surréalisme», auquel il opposa le réalisme de Zola mais Breton – dont on connaît l'intérêt pour le naturalisme et tout spécialement Huysmans – convint volontiers qu'il y avait de la poésie chez Zola. Autre point de débat : la psychanalyse¹⁷. Trotsky craignait que le surréalisme ne risquât d'étouffer le conscient par l'inconscient et s'intéressait surtout, comme le souligne Jacqueline Lamba, à la visée thérapeutique de Freud. Mais la conversation glisse vite à d'autres sujets ; le Mexique étant bien isolé, on échange des informations sur la situation à Paris, des nouvelles de Malraux – qui était venu saluer Trotsky à Saint-Palais-sur-mer où ce dernier séjourna en 1933-1934 –, de Gide, dont, après le courageux *Retour de l'U.R.S.S.* (1936), Trotsky espéra en vain la venue au Mexique en 1937 pour le contre-procès mené par la Commission Dewey.

Quelle fut la fréquence des contacts entre les deux hommes ? Au souvenir de Van, Breton et Trotsky se virent une dizaine de fois : les conditions de la vie du révolutionnaire russe, toujours sous la menace d'un attentat, ne permettaient guère des rencontres quotidiennes. Les visites de Breton, dit Van, constituaient un petit événement dans la maison : il fallait fixer un rendez-vous, tel jour, telle heure ; Van allait alors chercher les visiteurs en voiture. De leur côté, ceux-ci voyaient chaque jour Diego et Frida, voyageaient avec eux ; ils rencontraient nombre d'intellectuels mexicains : Carlos Pellicer, Augustín Lazo, Rodolfo Usigli, José Cuesta, Roberto Montenegro, Adolfo Best-Maugard, Carlos Merida, Salvador Novo, Lupe Marin et le poète péruvien Cesar Moro. A une date indéterminée, Breton et Jacqueline se rendent, sans doute avec Diego Rivera, à Monterrey où ils visitent longuement la cité militaire «modèle» organisée et dirigée par le général Almazan, commandant en chef de la région Nord¹⁸. Ils se rendent aussi, sûrement avec des amis, dans «la blonde Taxco des colibris», la «morne et suffocante Valles aux vitres grouillant et grillant de grands insectes noirs», aux «prodigieuses cascades de la Barranca de Ibarra, mêlant de loin leur écume aux goyaviers en fleurs¹⁹».

Avec Trotsky, Natalia, les secrétaires, les gardes, des pique-niques furent organisés dans la campagne proche de Mexico, comme au Desierto de los Leones, dont nombre de photographies gardent le souvenir, et des voyages en commun à plus longue distance : *Il avait été décidé en accord avec Rivera, écrit Jacqueline, puisque nous voulions voir André et moi durant ce séjour ce qu'il y avait de plus remarquable comme sites précolombiens, de partir tous ensemble.*» Naturellement, les secrétaires et les gardes indispensables au travail et à la sécurité de L.D. étaient du voyage. «Disons que nous étions dix ou douze, avec deux ou trois voitures. Entre autres lieux où nous nous sommes arrêtés, les villes de Toluca,

Morelia, Cuernavaca, la pyramide de Xochicalco, le volcan du Popocatepetl, le lac et l'île tarasque de Patzcuaro, etc. Je me souviens par exemple qu'au cours d'un de nos voyages, nous devions nous arrêter pour dormir dans une petite ville, presque un village. Il y avait un cinéma. L.D. voulut y aller. Les conseils de prudence n'y ont rien fait, il était très décidé et joyeux, disant que pour une grande ville il pouvait accepter certaines règles, mais que là où nous étions, il ne courait aucun risque. Enfin... "pour une fois que Natalia et lui pouvaient aller au cinéma, il fallait en profiter". Il a bien fallu céder. Nous étions au moins une dizaine (gardes du corps et secrétaires compris), ce qui était déjà assez suspect car il n'était pas question de nous séparer. Le film commençait. Dans la petite salle assez vide, nous nous sommes répartis autour de lui le mieux possible. Rivera lui avait demandé de se cacher le visage avec un mouchoir. Il ne l'a fait qu'un instant, pour la forme, heureux et trop occupé à regarder un western du genre le plus banal, riant, commentant tout bas à la ronde les événements du film. C'était une fête pour lui, et pour nous, c'en était une de le voir ainsi.»

Dans le cours des rencontres, la discussion s'approfondit. D'après les souvenirs de Jacqueline, il y eut toute une controverse sur les fous ; ayant lu la diatribe de Breton contre les psychiatres dans *Nadja*, Trotsky se récria : oui, Shakespeare avait tiré de leurs propos une sagesse, mais à titre de leçon, par contraste avec les mœurs environnantes ; cela n'entraînait pas que de la folie *en soi* pouvait surgir quelque chose de positif, de constructif pour le devenir de l'homme. A un autre moment, c'est la notion de hasard objectif qui est en cause. Selon ce que rapporte Breton, Trotsky lance l'attaque : «"Camarade Breton, l'intérêt que vous portez au phénomène du hasard objectif ne me paraît pas clair. Oui, je sais bien qu'Engels a fait appel à cette notion, mais je me demande si, dans votre cas, il n'y a pas autre chose. Je ne suis pas sûr que vous n'ayez pas le souci de garder – ses mains délimitaient dans l'air un faible espace – une petite fenêtre ouverte sur l'au-delà." Je n'avais pas fini de me justifier qu'il reprenait : "Je ne suis pas convaincu. Et d'ailleurs, vous avez écrit quelque part... ah oui, que ces phénomènes présentaient pour vous un caractère inquiétant. – Pardon, lui dis-je, j'ai écrit : inquiétant dans l'état actuel de la connaissance²⁰, voulez-vous que nous vérifiions ? "Il se leva assez nerveusement, fit quelques pas et revint vers moi : "Si vous avez dit... dans l'état actuel de la connaissance... je ne vois plus rien à reprendre"²¹.»

Enfin, Trotsky évoqua le projet de la création d'une Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.), destinée à lutter contre l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.), de pure obédience stalinienne, qui prétendait régenter à l'époque toute la vie intellectuelle, Fédération qui serait fondée sur un manifeste qu'il demanda à Breton d'écrire. Ce dernier accepta, mais le projet traînait. Peut-être l'atmosphère si nouvelle de tout ce qu'il vivait paralysait-elle quelque peu Breton. Trotsky s'impatientait. Est-ce cette impatience qui, au début de juin, provoqua sur la route de Guadalajara où Breton, Jacqueline, Trotsky, Natalia et Van allaient rejoindre Rivera, qui y peignait des fresques à l'université, un incident encore obscur ? Breton se trouvait dans la première voiture avec Trotsky, Natalia et un chauffeur américain ; soudain, au bout de deux ou trois heures de voyage, la voiture s'arrêta, Breton en descendit et Van fut appelé à y prendre sa place tandis que Breton rejoignait la seconde auto. Que s'était-il passé ? Van dit avoir trouvé Trotsky très raide et apparemment fâché sur le siège arrière mais il ne donna aucune explication. D'après Van, Breton lui-même n'a pas très bien compris ce qui lui arrivait. «Avec Trotsky,

Manifeste d'André Breton et Léon Trotsky
(Diego Rivera), 25 juillet 1938.

Breton, Rivera et Trotsky, 1938. Photo Fritz Bach.

Breton et Trotsky dans le jardin de
la Maison bleue de Rivera à
Coyoacan, juin 1938. Coll. part.

tomba sérieusement malade : fièvre, crise d'aphasie grave, comme il en avait déjà eu selon Jacqueline. Le laissant à ses soins et à ceux de Diego, Trotsky, Natalia et leurs compagnons rentrèrent à Mexico.

La mi-juillet verra le dernier voyage du petit groupe à travers cette terre mexicaine que Breton a si profondément aimée et comprise : *« Impérieusement, le Mexique nous convie à cette méditation sur les fins de l'activité de l'homme, avec ses pyramides faites de plusieurs couches de pierre correspondant à des cultures très distantes qui se sont recouvertes et obscurément pénétrées. [...] Ce pouvoir de conciliation de la vie et de la mort est sans aucun doute le principal appât dont dispose le Mexique. A cet égard il tient ouvert un registre inépuisable de sensations, des plus bénignes aux plus insidieuses³¹. »* C'est peut-être de ce voyage commun dans l'État de Morelos, avec la visite des pyramides de Xochicalco, l'ascension du volcan Popocatepetl et ses paysages presque oniriques agrandis et déformés par les longues traînées de brume, que sont nées ces réflexions.

L'heure de la séparation approche : la version définitive du manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » est datée du 25 juillet ; Breton et Rivera, le 27, demandent par lettre aux éditeurs de la revue américaine *Partisan Review* de seconder leurs efforts pour la constitution de la F.I.A.R.I.³² ; le 30 juillet, Trotsky s'adressera à cette revue dans le même sens. Et le 1^{er} août, c'est le départ : Breton et Jacqueline s'embarquent à Vera Cruz — où les attend encore la vision des photographies de Madame Vaudeville, *« toute séduction en même temps que tout défi³³ »* — à bord de l'*Iberia* ; ils arrivent à Boulogne le 18 août.

L'impuissance de la F.I.A.R.I., malgré les efforts déployés par Breton dès son retour, et sa désagrégation qu'impose inéluctablement l'approche de la guerre, l'assassinat de Trotsky en août 1940, durement ressenti par Breton, cette tragédie et cet échec n'enlèvent rien à la portée du manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant ». Il nous semble demeurer le document le plus riche, le plus profond, qui ait été écrit sur le rapport de l'art et de la révolution sociale. Avant d'en appeler à la défense de la liberté de l'art et à la constitution de la Fédération, le manifeste justifie cette exigence de liberté. Face aux forces de destruction qui menacent la civilisation mondiale avec la guerre qui s'approche, le texte constate l'importance capitale de toute découverte intellectuelle ou artistique, *« tant du point de vue de la connaissance générale (qui tend à ce que se poursuive l'interprétation du monde) que du point de vue révolutionnaire (qui, pour parvenir à la transformation du monde, exige qu'on se fasse une idée exacte des lois qui régissent son mouvement) »*. Aussi doivent être respectées les *« lois spécifiques auxquelles est astreinte la création intellectuelle »*, alors qu'elles sont violées gravement par le fascisme hitlérien comme par la réaction stalinienne. L'art véritable *« ne peut pas ne pas être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société, ne serait-ce que pour affranchir la création intellectuelle des chaînes qui l'entravent »*. En effet, la vocation artistique dans la société capitaliste est *« le résultat d'une collision entre l'homme et un certain nombre de formes sociales qui lui sont adverses »*. La notion psychanalytique de sublimation permet de comprendre comment l'équilibre rompu entre le moi cohérent et les éléments refoulés se rétablit, l'idéal du moi dressant contre l'insupportable réalité les puissances du monde intérieur *« communes à tous les hommes et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir »*. La liaison entre tous les domaines de la liberté apparaît comme indissoluble : *« Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours »*.



*chiens envers l'homme, je m'en tiens à mes sentiments. »*³⁴ Mais on conversait principalement sur l'art ; Trotsky défendait à ce moment-là l'idée que dans le futur l'art disparaîtrait : plus de danse mais tout le monde marcherait de manière plus harmonieuse ; plus de peinture sous forme de tableaux sur les murs mais bâtiments publics et demeures privées heureusement agencés et décorés. Ce soir-là, Breton, perplexe, vint trouver Van : *« Ne pensez-vous pas qu'il y aura toujours des gens qui voudront voir un tableau sur le mur ? »* Bien que les idées de Trotsky se situent dans la droite ligne du point de vue hégélien sur la fin de l'art et son remplacement par une activité ludique généralisée, et que Breton ait fait siennes ces idées de l'*Esthétique*, il n'en reste pas moins troublé devant l'évocation concrète de cette disparition. Mais il n'affronta pas Trotsky sur ce point, saisi sans doute par cette inhibition qu'il appelle dans une lettre à Trotsky³⁵, *« en souvenir du roi Lear, [son] complexe de Cordelia »* : *« Cette inhibition, écrit-il, relève avant tout, je voudrais à tout prix vous le faire comprendre, de l'admiration sans bornes que je vous porte ; elle n'en a été, ces derniers temps, que le revers. »* Elle serait la même, affirme Breton, si, par impossible, il se trouvait en face d'un Rimbaud, d'un Lautréamont : sensation d'être *« étrangement privé de moyens [...] sorte de besoin pervers de [se] dissimuler »*. Les conversations de ces journées amicales et riches entraînèrent même le projet d'une publication, *Les Entretiens de Pátzcuaro*, mais l'imprévu intervint et coupa court à ce dessein. Breton

naturel pour être amené à se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme.»

La loi spécifique de toute création intellectuelle est donc la plus totale liberté ; elle est appelée par la nature même de cette création qui relève au départ, plus que de la réflexion consciente, de processus inconscients ou subconscients. «*Toute licence en art, sauf contre la Révolution*», avait écrit Breton dans son premier projet. Au témoignage de Van et de Breton, ce fut Trotsky qui demanda le retrait du dernier membre de la phrase et revendiqua pour la création «*un régime anarchiste de liberté individuelle*», un de ses thèmes favoris de l'époque, nous disait Van. Pour Trotsky comme pour Breton, la création artistique ne saurait être asservie à une fin qui lui serait étrangère : l'obéissance aux ordres, dans le choix des sujets comme dans celui des moyens d'expression, n'entraîne que médiocrité et platitude. On ne saurait régenter du dehors le laboratoire intérieur et secret où l'œuvre obscurément prend naissance. Une œuvre n'est pas révolutionnaire parce qu'elle parle de révolution ; elle l'est si la nécessité du changement social est implicitement inscrite dans son contenu latent et dans les formes qui lui correspondent, si, selon la belle expression utilisée par Trotsky en 1923, la révolution constitue son «*axe invisible*», invisible comme celui de la terre, si l'artiste a intégré au plus profond de sa subjectivité «*le sens et le drame*» de la lutte émancipatrice et donne une incarnation artistique à son monde intérieur, en pleine liberté.

Cette conviction commune part d'une idée très haute de l'art. Si, étant une des composantes de la vie sociale, l'art n'échappe pas à ses déterminations générales, il est loin d'en être purement et simplement le reflet, selon la néfaste théorie stalinienne qui a engendré la régression du réalisme socialiste. La sphère de l'art, comme celle de la science, est dans une large mesure autonome. L'art véritable n'est pas la manifestation d'une subjectivité repliée sur elle-même, il n'est pas davantage la description formelle et minutieuse du monde extérieur ni un ornement purement destiné à agrémenter les loisirs d'autrui. Il est une quête spirituelle, assez profondément subjective pour rejoindre le fonds commun à tous les hommes, s'ouvrir largement sur le monde du dehors, entrer en résonance avec le processus historique. Cette quête spirituelle aspire, comme l'activité du révolutionnaire, à la transformation du réel et à sa reconstruction radicale. Mais les moyens de l'artiste ne sont pas ceux du militant : il œuvre avant tout dans le domaine de l'imaginaire, l'imagination étant une force réelle. On connaît la formule chère à Breton : «*L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel.*» Trotsky semble bien s'accorder avec le poète, quand on lit dans le manifeste de Mexico qu'il faut se fier «*au don de préfiguration qui est l'apanage de tout artiste authentique*», qu'«*en matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filières.*»

Ainsi – et c'est la grande leçon du texte – le révolutionnaire et l'artiste ne sont pas étrangers l'un à l'autre ; ils apparaissent bien plutôt comme des «*alliés substantiels*», luttant sur des terrains différents, avec des moyens différents, pour la même liberté humaine et la même plénitude de l'existence future.

Marguerite Bonnet

Notes

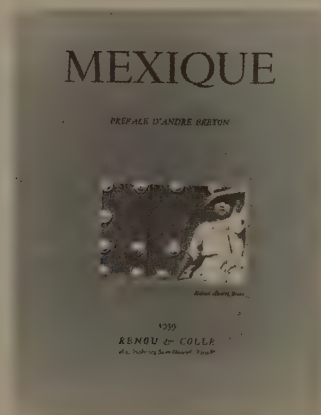
- 1 Titre du dernier chapitre de *Ma vie* de Trotsky.
- 2 Recueil d'articles de Trotsky sur Lénine, paru en russe après la mort de ce dernier en 1924, traduit en français en 1925 à la Librairie du travail.
- 3 On consultera avec fruit sur cette question l'excellent article de Gérard Roche («*La rencontre de l'aigle et du lion. Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico*», *Cahiers Léon Trotsky*, n° 25, mars 1986, p. 23-46) à qui nous devons beaucoup et que nous remercions de sa générosité.

- 4 *Second manifeste du surréalisme*, 1929.
- 5 *Littérature et révolution*, 1923.
- 6 Dans *Position politique du surréalisme*, éd. du Sagittaire, 1935.
- 7 Avocat de Trotsky, ancien surréaliste sous le nom de Francis Gérard.
- 8 Alfred Rosmer (1877-1964), syndicaliste, historien, proche ami de Trotsky.
- 9 Jean van Heijenoort (1912-1986), étudiant français en classe de mathématiques supérieures au lycée Saint-Louis à Paris, abandonna tout en 1932 pour se mettre à la disposition de Trotsky, exilé depuis 1929 à Prinkipo en Turquie. Il apprit le russe et devint son secrétaire principal, travailla auprès de lui en Turquie, en France, en Norvège, au Mexique enfin jusqu'en novembre 1938. Il vécut ensuite aux États-Unis où il fit une carrière d'historien de la logique mathématique, atteignant une réputation mondiale. Professeur à Brandeis University (Boston), il aida activement les spécialistes qui se mirent à travailler, à leur ouverture en 1980, sur les archives de Trotsky conservées à Houghton Library à Harvard comme sur celles de la Hoover Institution à Stanford. Un drame consternant le fit disparaître en pleine activité à Mexico le 28 mars 1986. Sa femme prise de démente le tua d'un coup de revolver puis retourna l'arme contre elle. Auteur de travaux importants, notamment sur Frege et Gödel, il a laissé aussi un livre de souvenirs passionnant, *Sept ans auprès de Léon Trotsky*, Les Lettres nouvelles, 1978. Breton éprouvait pour lui une véritable amitié teintée d'admiration et a laissé de lui un portrait sensible et juste, évoquant son «*beau sourire clair*» (voir «*Visite à Léon Trotsky*», texte intégral publié dans *IV^e Internationale*, n° 14-15, novembre-décembre 1938, repris avec des coupures dans *La Clé des champs*, 1953).
- 10 Nous le désignerons par l'abréviation Van, que Trotsky fut le premier à employer et que tous ses amis utilisaient.
- 11 Pierre Naville, alors dirigeant trotskyste, ancien surréaliste.
- 12 Lettre de Pierre Naville à Jean van Heijenoort, 12 mai 1938, Houghton Library.
- 13 C'était la maison de Frida Kahlo de Rivera, aujourd'hui musée Frida Kahlo, ainsi nommée parce qu'elle est extérieurement peinte d'un bleu vif. Trotsky et les siens la quitteront peu après pour s'installer avenida Viena, dans une vieille maison coloniale, toujours à Coyoacan (c'est là qu'il sera assassiné le 20 août 1940 par un émissaire de Staline, Ramón Mercader). Cette maison est devenue le musée Léon Trotsky, tout récemment réaménagé par la municipalité de Mexico ; un Institut du droit d'asile et des libertés publiques lui a été joint (inauguration le 20 août 1990).
- 14 «*Visite à Léon Trotsky*», art. cité.
- 15 «*Entretien avec Arturo Schwarz*», nov. 72, in A. Schwarz, *Breton/Trotsky*, U.C.E., 10/18, 1977.
- 16 «*Visite à Léon Trotsky*», art. cité. Dans les *Entretiens* (XIV) de 1952, Breton complètera ainsi ce portrait : «*Je n'ai connu personne de moins distant, de plus attentif à la façon de penser et de sentir d'autrui. Lui qui fut au possible l'homme d'un système et qui par-dessus tout se voulait l'instrument de sa réalisation pratique, j'admirai comme il avait su garder le contact avec la nature.*» Un peu plus loin, il parle du «*fonctionnement de cette pensée qui s'exprimait de la manière la plus vivante, sans jamais rien d'exagérément dogmatique, et savait se détendre dans une conversation à bâtons rompus à laquelle il donnait un ton enjoué, volontiers taquin, qui n'appartenait qu'à lui. Je ne pense pas qu'on ait jamais toisé d'un œil plus altier, opposé un maintien plus imperturbable à la persécution qui, dès ce moment, l'avait atteint dans la personne de ses enfants, de ses compagnons de lutte et dont il savait qu'elle ne s'en tiendrait pas là*».
- 17 Jean van Heijenoort, *Sept ans auprès de Léon Trotsky*, op. cit., p. 180.
- 18 *Ibid.*
- 19 «*Souvenir du Mexique*», *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 27-52 ; repris dans *La Clé des champs*.
- 20 *Ibid.*
- 21 Le passage auquel Trotsky fait allusion se situe dans le chapitre II de *L'Amour fou*, au cours du commentaire que Breton donne aux réponses faites à l'enquête sur la rencontre lancée par Éluard et lui-même : «*Nous comptions sur toutes observations, même distraites, même apparemment irrationnelles, qui eussent pu être faites sur le concours de circonstances qui a présidé à une telle rencontre pour faire ressortir que ce concours n'est nullement inextricable et met en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), lien subtil, fugitif, inquiétant dans l'état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains des hommes, font parfois surgir de vives lueurs.*»
- 22 «*Visite à Léon Trotsky*», art. cité.
- 23 «*Souvenir du Mexique*», art. cité.
- 24 Conservé dans les archives Trotsky, Houghton Library, Harvard.
- 25 Art. cité, p. 36.
- 26 Colloque du centenaire de la naissance de Trotsky, Mexico, octobre 1979.
- 27 «*Visite à Léon Trotsky*», art. cité.
- 28 *Ibid.*
- 29 Entretien avec Arturo Schwarz et Marguerite Bonnet, chez Marguerite Bonnet, novembre 1972.
- 30 «*Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*» (1942).
- 31 Écrite sur le bateau qui ramenait Breton et Jacqueline en France, 9 août 1938.
- 32 «*Souvenir du Mexique*», art. cité.
- 33 Le 4 septembre, l'un d'eux, Dwight Macdonald, envoie à Breton sa traduction du manifeste, traduction très libre qu'il dit avoir «*adaptée*» à la situation américaine.
- 34 «*Souvenir du Mexique*», art. cité.

A Chemillieu, mai-juin 1939 : Tanguy, Breton, Onslow-Ford, Matta, Francès, Anne Pajarito, Jacqueline Breton. Coll. part.

Couverture du catalogue de l'exposition *Mexique*, galerie Renou et Colle, 10-15 mars 1939. Coll. part.

La revue *Clé*, n° 2, févr. 1939.



1939

Janvier

Parution du premier numéro de *Clé*, bulletin mensuel de la F.I.A.R.I.

12 janvier

Dernière lettre connue de Dali à Breton, lui faisant part de sa récente visite à Freud à Londres. Il l'assure encore de toute son admiration :

« [Freud] a remarqué (je lui montrais un tableau de moi) que dans la peinture des anciens, on a tout de suite tendance à chercher l'inconscient, tandis que quand on regarde un tableau surréaliste, on a tout de suite l'esprit porté à chercher le conscient » et, parlant du « Manifeste » publié à Mexico par Breton et Trotsky, « Pour un Art révolutionnaire indépendant », et de la fondation de la F.I.A.R.I. : « Théoriquement, le document me semble très juste, mais vous connaissez mon scepticisme à propos des tractatatives "d'organisation compulsive" de la part des surréalistes, de façon que tout en considérant avec estime et sympathie cette demande, je ne peux que m'en tenir à mon scepticisme, comme je fis pour l'A.E.A.R. et "Contre-attaque". (...) Ces derniers jours, je relis l'ensemble de L'Amour fou que j'admire de plus en plus : il y a là des possibilités étonnantes de "Paranoïa-Kinésis-Geodésique" (cérébralement parlant), de quoi nourrir le surréalisme pendant des années. » (B.L.J.D., Fonds Breton)

31 janvier

Dans la perspective d'un livre consacré par Salacrou et Desnos à sa peinture, Masson avait demandé à Breton d'introduire la série ancienne des *Sables et plumes* de 1926. Écrivant son texte, daté du 31 janvier, « Prestige d'André Masson », Breton insiste au contraire sur la production récente du peintre : relevant l'érotisme violent des dernières toiles « convulsives », qu'il considère comme « la clé de voûte » de son travail, il salue avec enthousiasme l'apparition d'une « œuvre d'art - événement », pleinement engagée dans les déchirures politiques et humaines de son temps et annonciatrice du mythe en construction, contrairement aux « œuvres d'art ruban » à la « béate complaisance » qui partout se déroulent :

« Il est grand temps de réagir contre la conception de l'œuvre d'art-ruban à tant le mètre inépuisable (je songe à ces manèges de tableaux qui tournent inlassablement autour des mêmes objets, des mêmes effets, à ces moulins de poèmes qui, d'année en année, servent à exporter de plus en plus loin des sacs de même farine) pour lui substituer celle de l'œuvre d'art-événement

(qui traduit de sensibles bifurcations dans le temps, voire des ruptures, et tire sa justification non plus d'un dérisoire perfectionnement formel, mais du seul pouvoir révélateur). Le goût du risque est indéniablement le principal moteur susceptible de porter l'homme en avant dans la voie de l'inconnu. André Masson en est au plus haut point possédé : il n'est pas d'esprit sur qui gardent autant de prise les interrogations majeures qui jusqu'à nous déchirent les siècles - Héraclite, la Cabale, Sade, le romantisme allemand, Lautréamont - pas d'esprit qui leur ait offert un terrain de percussio si propice. Mais cet esprit est aussi délié d'eux de tout l'irrésistible appel de la vie, cette vie qu'il est le seul peintre à toujours vouloir surprendre à sa source et qui l'amène à se pencher électivement sur les métamorphoses. La peinture d'André Masson n'a cessé de procéder de ces phénomènes de germination et d'éclosion saisis à l'instant où la feuille et l'aile, qui commencent à peine à se déplier, se parent du plus troublant, du plus éphémère, du plus magique des lustres. De la fixation de cet instant où l'être prend connaissance, elle ne s'est guère écartée que dialectiquement pour la fixation de l'instant où l'être perd connaissance, comme dans la Métamorphose des amants. L'érotisme, dans l'œuvre de Masson, doit être tenu pour la clé de voûte. (...) Avec lui, par-delà les prouesses des jongleurs et les exploits des tire-laine, nous touchons au mythe véritablement en construction de cette époque. En sa personne nous réconcilions pleinement l'artiste et le révolutionnaire authentiques, en son honneur il nous est donné de rendre toute la jeunesse et toute son ardeur au mot fraternité. » (S.P., p. 152-154)

Février

Parution du n° 2 de *Clé*, avec un dessin de Masson *Le Thé chez Franco* envoyé à Breton :

« Ce mois dernier, j'ai fait quelques dessins - que j'espère violents - contre les dictatures et contre la démocratie française (impossible à dissocier malgré des apparences dérisoires), bien entendu ils sont à la disposition de *Clé* si toutefois ce genre d'expression, le dessin, y est aussi envisagé. » (B.L.J.D., Fonds Breton, 2 janvier)

Breton tente, dans son texte « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » un premier bilan de la peinture surréaliste proprement dite, et avec lui un tri nécessaire ; ulcéré par les déclarations racistes de Dali, il lui signifie une rupture définitive :

« Dali professe en février 1939 - c'est de lui-même que je le tiens et j'ai pris le temps de m'assurer que toute espèce d'humour

était exclue de ce propos - que tout le malaise actuel du monde est racial et que la solution à faire prévaloir est, concertée par tous les peuples de race blanche, la réduction de tous les peuples de couleur à l'esclavage. Je ne sais quelles portes une telle déclaration peut faire ouvrir à son auteur en Italie et aux États-Unis, pays entre lesquels il oscille, mais je sais quelles portes elle lui ferme.»

Désormais, les multiples «raffinements» de la méthode paranoïa-critique relèvent à ses yeux du seul «divertissement de l'ordre des mots-croisés».

Acquiesçant dorénavant à l'émergence d'un «automatisme absolu», opéré avec les pratiques du fumage par Paalen, du grattage par Esteban Francès, de la décalcomanie par Oscar Dominguez, Breton relève tout l'intérêt, pour l'avenir du surréalisme, des incursions dans le domaine de la quatrième dimension menées par Onslow-Ford, Ubac, Victor Brauner, et surtout par Matta :

«Un de nos plus jeunes amis, Matta Echaurren, est dès maintenant à la tête d'une production picturale éclatante. Chez lui non plus rien de dirigé, rien qui ne résulte de la volonté d'approfondir la faculté de divination par le moyen de la couleur, faculté dont il est doué à un point exceptionnel. Chacun des tableaux peints par Matta depuis un an est une fête où se jouent toutes les chances, une perle qui fait bouler de neige en s'incorporant toutes les lueurs à la fois physiques et mentales.» Face au déclin de Dali, il souligne l'«influence prépondérante» exercée désormais par Tanguy :

«Si par contre l'étoile de Tanguy s'élève toujours davantage, c'est qu'il est idéalement intègre et intact, qu'il échappe par sa nature à toute espèce de compromission. La peinture de Tanguy n'a guère encore livré que son charme : elle livrera plus tard son secret. Ce secret est non moins bien gardé que le fut longtemps celui du premier Chirico. De même qu'il a fallu toute l'évolution intellectuelle de ces vingt dernières années pour pénétrer l'intention cachée sans doute même au peintre de ces arcades, de ces tours, de ces cheminées, de ces mannequins, de ces biscuits, je suis persuadé que les éléments manifestes de la peinture de Tanguy qui demeurent ininterprétés et entre lesquels, par suite, la mémoire parvient malaisément à choisir, s'élucideront à la faveur des prochaines démarches de l'esprit. Ce sont les mots d'une langue qu'on n'entend pas encore, mais que bientôt on va lire, on va parler, dont on va constater qu'elle est la mieux adaptée aux échanges nouveaux.

De la part des jeunes peintres d'aujourd'hui, le fait d'opter on ne peut plus nettement pour l'automatisme n'exclut pas, bien au contraire, la prise en considération des problèmes les plus ambitieux. (...) On ne

LA MAISON D'YVES TANGUY

La maison d'Yves Tanguy
Ici l'on n'entre que la nuit
Avec la lampe-tempête
D'hors le page transparent
Un d'un dans son élément
Avec la lampe-tempête
Avec la scierie si laborieuse qu'on ne la voit plus
Et la toile de Tony du ciel
- Vous, chez le surmaturel
Avec la lampe-tempête
Avec la scierie si laborieuse qu'on ne la voit plus
Avec toutes les étoiles de sacrelieu
Elle est de lavasse, de jambages
Couleur d'écrou à la rage
Avec la lampe-tempête
Avec la scierie si laborieuse qu'on ne la voit plus
Avec toutes les étoiles de sacrelieu
Avec les tramways en tous sens ramenés à leurs seules antennes
L'espace lié, le temps réduit
Brave dans sa chambre-étui
Avec la lampe-tempête
Avec la scierie si laborieuse qu'on ne la voit plus
Avec toutes les étoiles de sacrelieu
Avec les tramways en tous sens ramenés à leurs seules antennes
Avec la crinière sans fin de l'argonaute
Le service est fait par des sphinges
Qui se courent les yeux de linges
Avec la lampe-tempête
Avec la scierie si laborieuse qu'on ne la voit plus
Avec toutes les étoiles de sacrelieu
Avec les tramways en tous sens ramenés à leurs seules antennes
Avec la crinière sans fin de l'argonaute
Avec le mobilier fulgurant du désert
On y meurt et on y guérit
On y compte sans atri
Avec la lampe-tempête
Avec la scierie si laborieuse qu'on ne la voit plus
Avec toutes les étoiles de sacrelieu
Avec les tramways en tous sens ramenés à leurs seules antennes
Avec la crinière sans fin de l'argonaute
Avec le mobilier fulgurant du désert
Avec les agnes qui se font de bon les amoureux
C'est la maison d'Yves Tanguy

Chemillieu, juin 1939.

André Breton



André Breton «La Maison d'Yves Tanguy», Chemillieu, juin 1939. Coll. part.

Cadavre exquis, 3 février 1938, collage sur papier. De haut en bas : Jeanne et Yves Tanguy, Jacqueline Lamba et André Breton. Coll. J.J. Lebel.

peut nier que leur aspiration commune, fondamentale, soit de passer outre à l'univers à trois dimensions. Bien que ç'ait été là, à sa période héroïque, un des leitmotifs du cubisme, il faut convenir qu'une telle question se pose d'une manière beaucoup plus aiguë à partir de l'introduction en physique de la conception de l'espace-temps par Einstein. Le besoin d'une représentation suggestive de l'univers quadridimensionnel s'affirme tout particulièrement chez Matta (paysages à plusieurs horizons) et chez Onslow-Ford. Domínguez, animé de préoccupations analogues, fonde actuellement toutes ses recherches dans le domaine de la sculpture sur l'obtention des surfaces lithochroniques. Durant cette dernière période Brauner a produit quelques-unes de ses toiles les plus inspirées. Chez lui, le passage à la quatrième dimension tend à s'opérer sur le plan non plus physique, mais psychique.» (S.P., 1965, p. 146-149)

23 février

Fait partie de la Commission de l'aide aux rapatriés de la guerre d'Espagne.

10 - 15 mars

Organise l'exposition *Mexique* chez Renou et Colle, où sont rassemblées toutes les découvertes de son récent voyage : en élargissant le contenu de l'exposition (primitivement consacré aux peintures de Frida Kahlo) à toutes les formes de l'art mexicain, aussi bien des retables naïfs (acquis chez le collectionneur C. Reyes Ferreira), des tableaux des XVIII^e et XIX^e siècles, des objets précolombiens, des objets populaires, des gravures révolutionnaires de Posada, des photos d'Alvarez Bravo, que des peintures de Diego Rivera et de Frida Kahlo, c'est «l'âme» du pays Mexique que Breton cherche à évoquer :

«Que dire de ce que l'on aime et comment le faire aimer ? écrit-il dans la préface du catalogue. Tout semble encore plus vain d'un pays que d'un être. Son "immense corps", fût-il le plus beau du monde, se dérobe dès qu'il est question de le faire toucher. (...) C'est à la vision seule que je reconnais le droit d'être impériale : tout chercher à voir, à la fois au-dehors et au-dedans. Il est aussi déraisonnable de vouloir s'en tenir au témoignage des sens et de prétendre que l'imagination supplée à tout. (...) Sachant qu'il me faudrait quitter ses solitudes merveilleuses, un grand regret m'a saisi à la perspective de ne rien retrouver qui le vaille et de ne pouvoir en faire éprouver assez la nostalgie.»

Mai

Parution du n° 12-13 de *Minotaure* : Breton y est omniprésent avec «Le Nationalisme dans l'art» (signé de la rédaction de la

revue), «A bas les lettres de cachet» (signé de la F.I.A.R.I.) et ses trois grands textes : «Des Tendances les plus récentes du surréalisme», «Prestige d'André Masson» et «Souvenir du Mexique», nouvel hommage vibrant à la terre du Mexique, magnifiquement illustré par les photos d'Alvarez Bravo :

«Terre rouge, terre vierge toute imprégnée du plus généreux sang, terre où la vie de l'homme est sans prix, toujours prête comme l'agave à perte de vue qui l'exprime à se consumer dans une fleur de désir et de danger ! Du moins reste-t-il au monde un pays où le vent de la libération n'est pas tombé.

Fin mai - juin

Breton est, avec Jacqueline et Aube, l'hôte de Gordon Onslow-Ford à Chemillieu (dans l'Ain), où il retrouve Yves Tanguy et Kay Sage, Matta, Esteban Francès. Tous s'adonnent à des jeux collectifs : poker, cadavres exquis. Le soir, Breton y lit des poèmes, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Il projette d'y écrire une pièce de théâtre, et, tout à son amitié pour Tanguy, lui dédie le poème «La Maison d'Yves Tanguy». Il travaille à un nouveau Manifeste du surréalisme, non abouti.

Préparant le sommaire du n° 14 de *Minotaure*, il projette d'en arrêter le thème sur le «démon». Réflexion à laquelle il convie Brauner de s'associer : «*Je propose à Skira de consacrer le prochain Minotaure au diable. N'en parle pas, dis-moi ce que tu en penses et ce que tu suggères comme illustration.*» (Archives MNAM, Fonds Victor-Brauner)

Le 23 juin, la réponse enthousiaste de Brauner qui déjà travaillait sur ce sujet :

*«Mon cher André
Je ne peut pas décrire la joie que m'a fait ta lettre, la joie et en même temps la stupéfaction, car sensationnel et encore incompréhensible pour moi, c'est que absolument sans savoir tes préoccupations de labas, dernièrement en essayant une explication à ma peinture on avez (...) touché aux apparitions et au fur et à mesure on se proposer de faire une espèce d'application de l'apparition du diable à l'objet : comme exemple, lycantropisme de la peinture ou objets lycantropiques, ensuite objets éphialtiques. (...) Je m'excuse de cette lettre simpliste-triste et sans dessin, je suis absolument passionné par la question (le Minotaure dédié au diable) admirable et tellement lyrique. (...) J'attends avec impatience un oui ou non pour me mettre sérieusement au travail.*

(Archives MNAM, Fonds Victor-Brauner)

4 - 8 Août

Retrouve, comme l'été précédent, Pierre

Mabille, André Masson et Laurence Bataille chez Lucienne Talheimer à La Baule, rencontre Julien Graçq à Nantes.

16 - 18 août

Projette la création d'une nouvelle revue strictement surréaliste, comme il l'écrit à Jacqueline, qui séjourne à Antibes chez Dora Maar.

Septembre

Mobilisé le 2, Breton rejoint son corps d'armée à Nogent, puis est affecté au fort de Sucy-en-Brie comme médecin-auxiliaire de la 401^e DCA. Marie Cuttoli accueille Aube et Jacqueline à Antibes. A la fin du mois, il est à Noisy, près de Romainville. Des nouvelles régulières de Brauner, de Tanguy (arrivé en novembre à New York), de Masson, lui redonnent quelque espoir ; ainsi, le 23, ce dernier lui écrit :

«Mon cher André, nous devons vivre de plus en plus en avant, au-delà des phénomènes fangeux plutôt d'une histoire détestable. Que ceux qui s'aiment pour des raisons profondes soient vigilants, car "l'actualité" fera tout ce qu'elle pourra pour les séparer, pour les disperser. Dimanche nous avons déjà parlé Mabille et moi, à Georges Bataille de la nécessité de "nous continuer" et de jeter les ponts nécessaires entre ceux que des subtilités toutes de "détail" séparaient encore à la veille des "incidents d'Europe". Je reviendrai à la charge pour employer une de ces métaphores militantes que Baudelaire détestait avec tant de fraîcheur d'esprit.

Notre réunion à la Baule prend pour moi, avec le recul, un aspect fatal : il était bien que nous ayons pu ensemble, avant cette agitation ignoble, mesurer ce que nous aimions, ce que nous aimerons toujours. De tout cœur AM.»

(B.L.J.D., Fonds Breton)

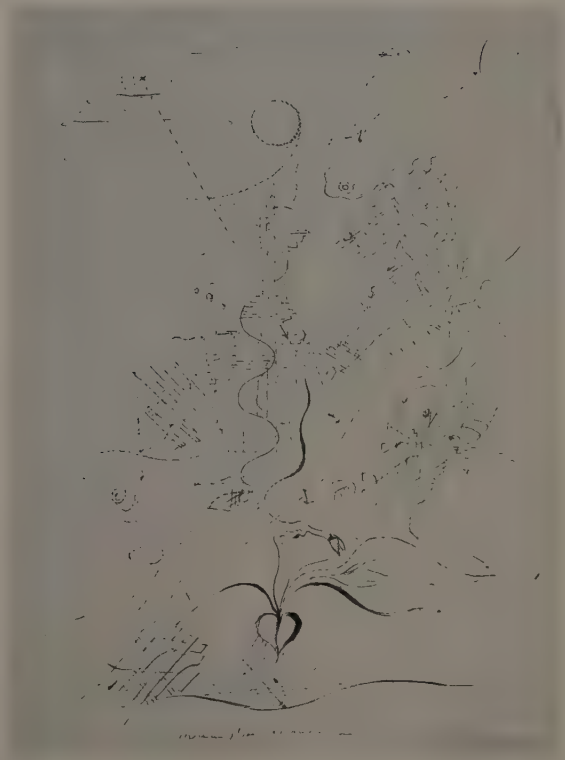
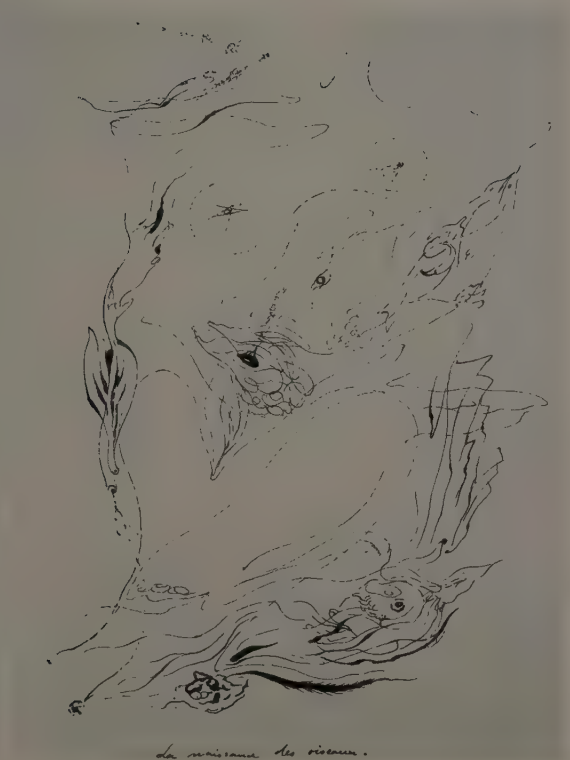
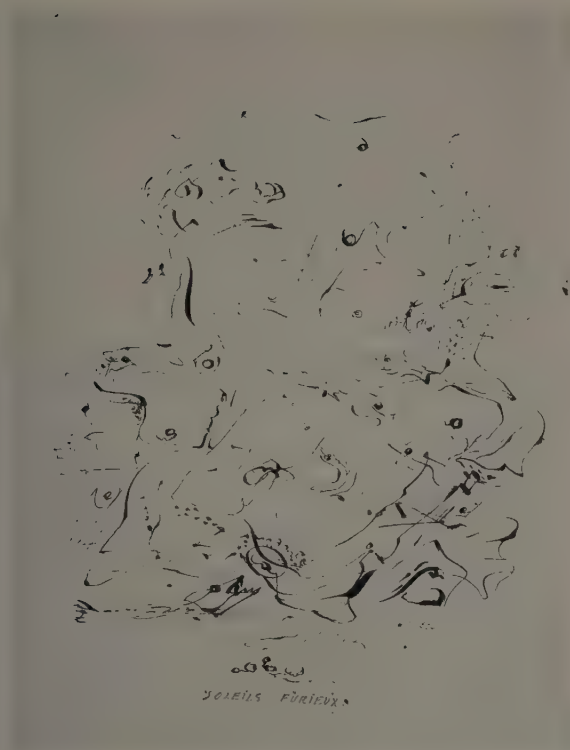
Il organise à distance, avec Paalen (qui est au Mexique depuis le début de l'année) et Cesar Moro, la prochaine *Exposition internationale du surréalisme*, qui se tiendra à Mexico en février prochain.

André Masson
Soleils furieux, 1925
 The Museum of Modern Art, New York

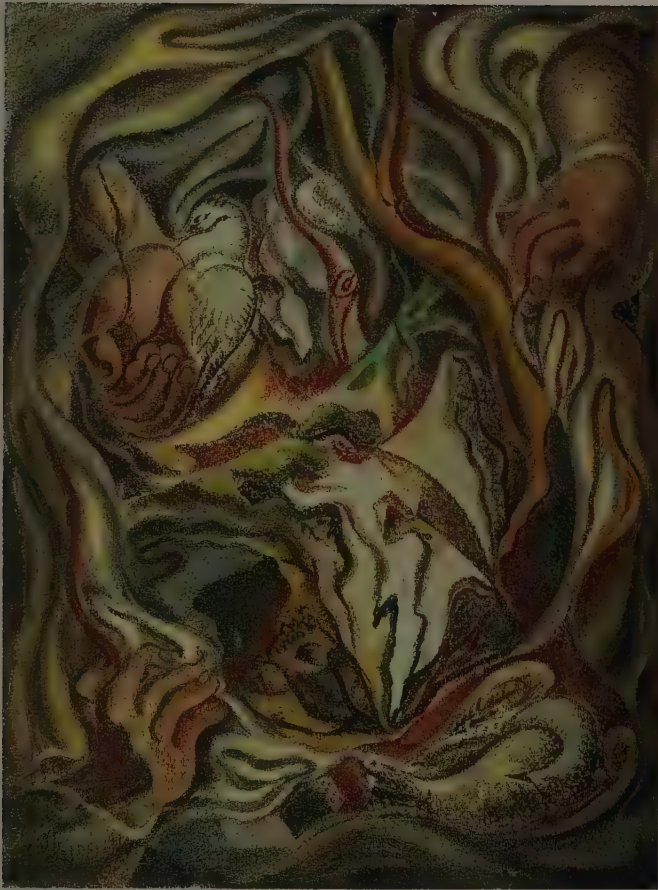
André Masson
La Naissance des oiseaux, 1925
 The Museum of Modern Art, New York

André Masson
Portrait d'André Breton, v. 1925
 Collection particulière

André Masson
Métamorphose des amants, 1924-1925
 Collection particulière



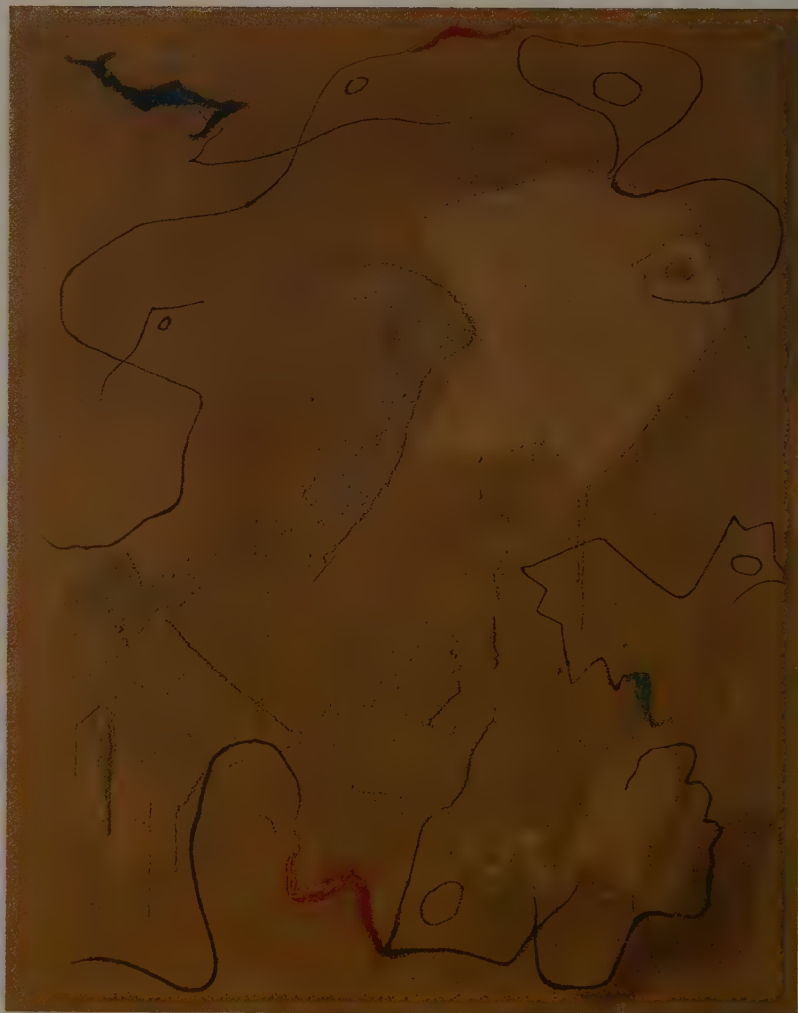




André Masson
Figure ou personnage animal, 1926
Collection particulière



André Masson
Les Villageois, 1927
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou
Donation Louise et Michel Leiris, 1984

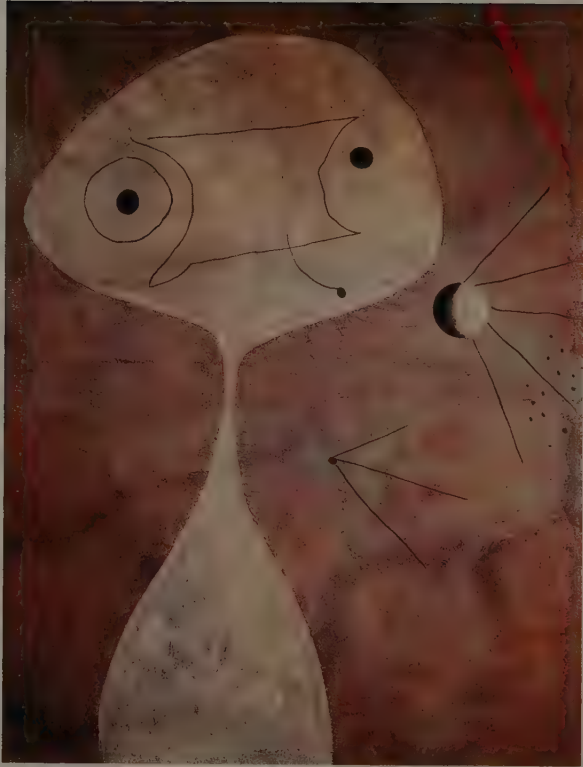




Joan Miró
Le Piège, 1924
Collection particulière

Joan Miró
Peinture (dite Figure rouge), 1927
Moderna Museet, Stockholm

Joan Miró
L'Homme à la pipe, 1925
Museo nacional, Centro de arte Reina
Sofía, Madrid





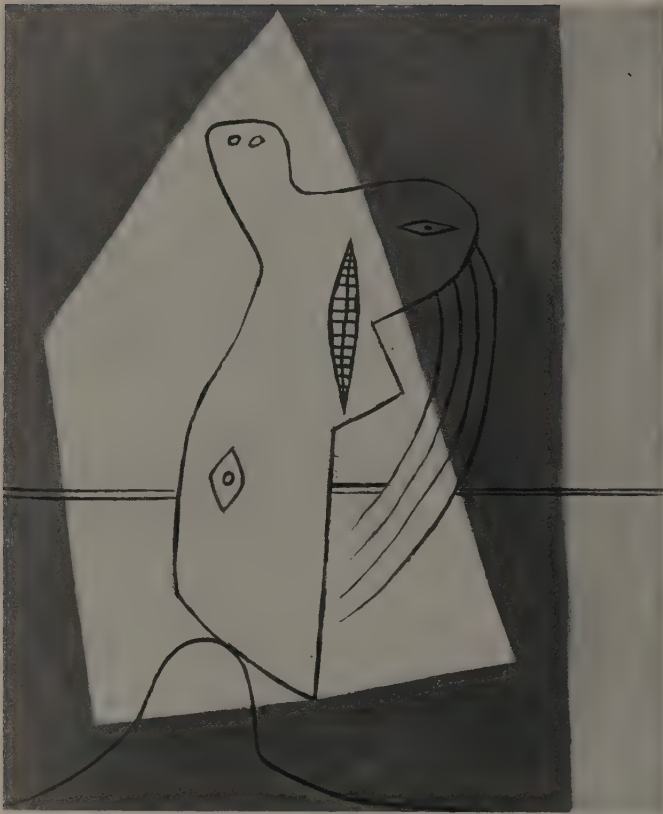








Pablo Picasso
Figure, 1927
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Don Pablo Picasso, 1947



Pablo Picasso
Guitare, 1924
Musée Picasso, Paris

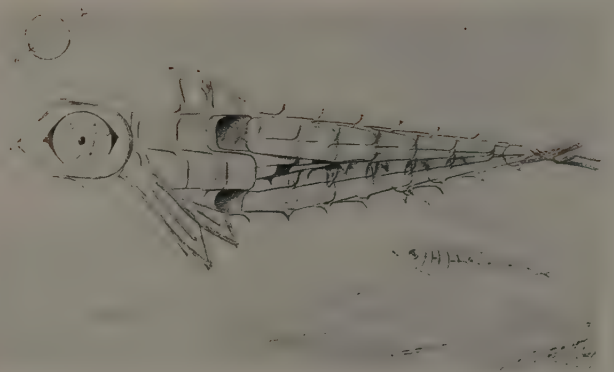




Max Ernst
Aux 100 000 colombes, 1925
 Collection particulière

Max Ernst
Un peu malade le cheval, 1926
 Collection particulière

Max Ernst
Le Poisson, 1925
 Collection particulière





Max Ernst
*Vision provoquée par une ficelle que j'ai
trouvée sur ma table*, 1927
Collection particulière

Max Ernst
La Forêt, 1929
Musée de peinture et de sculpture,
Grenoble

Max Ernst
Femmes traversant la rivière en criant, 1927
Collection particulière, Genève

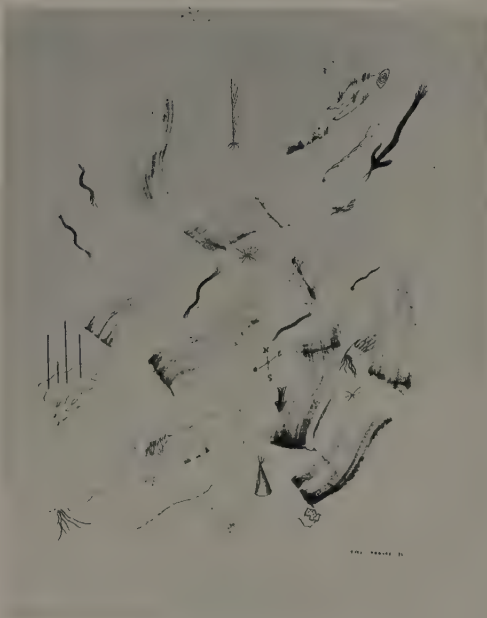


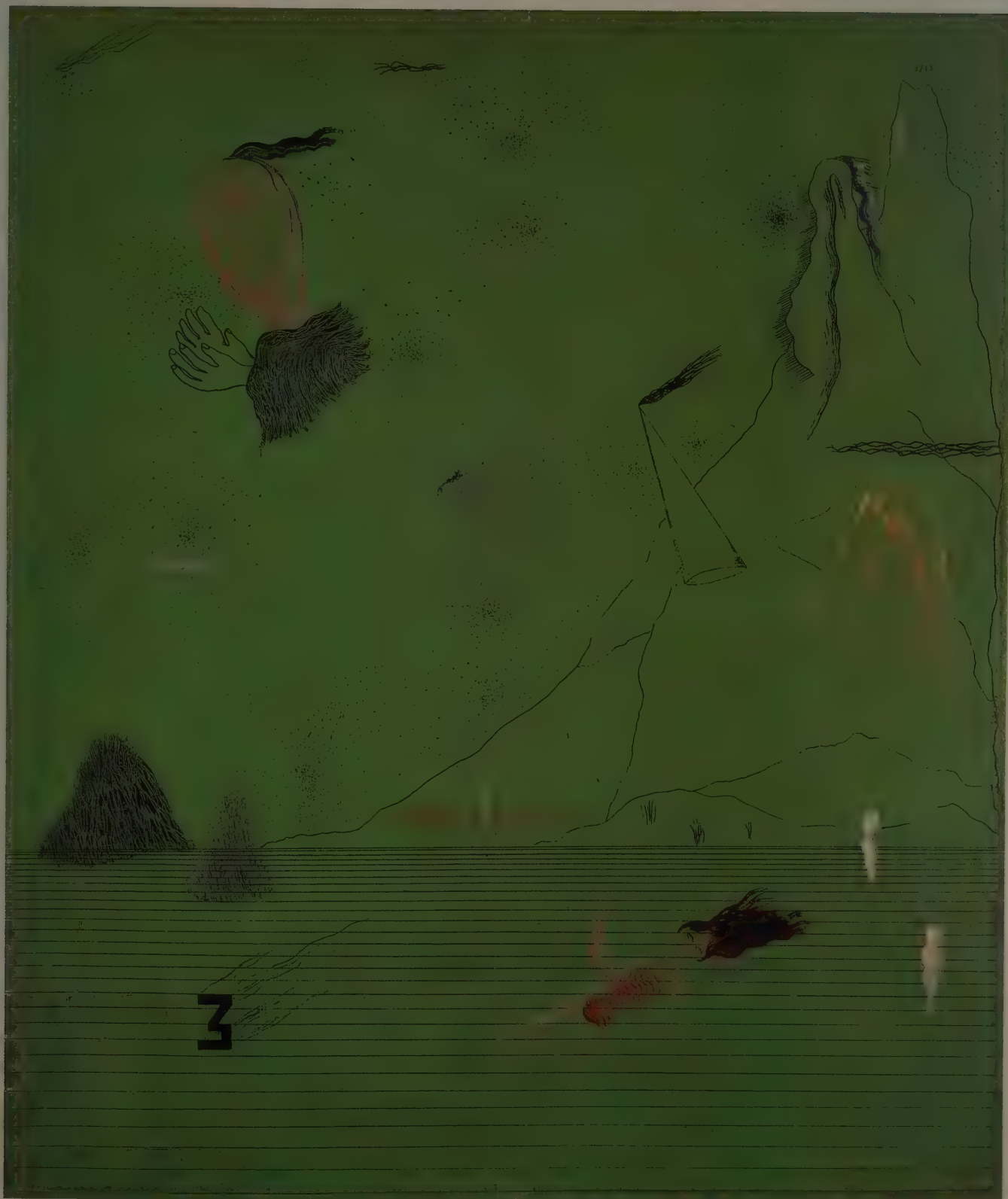


Yves Tanguy
Sans titre, 1926
 Collection particulière



Yves Tanguy
Dessin automatique, 1925-1926
 Collection particulière







Yves Tanguy
L'Inspiration, 1929
 Musée des beaux-arts, Rennes



Yves Tanguy
Il faisait ce qu'il voulait, 1927
 Collection Richard S. Zeisler, New York





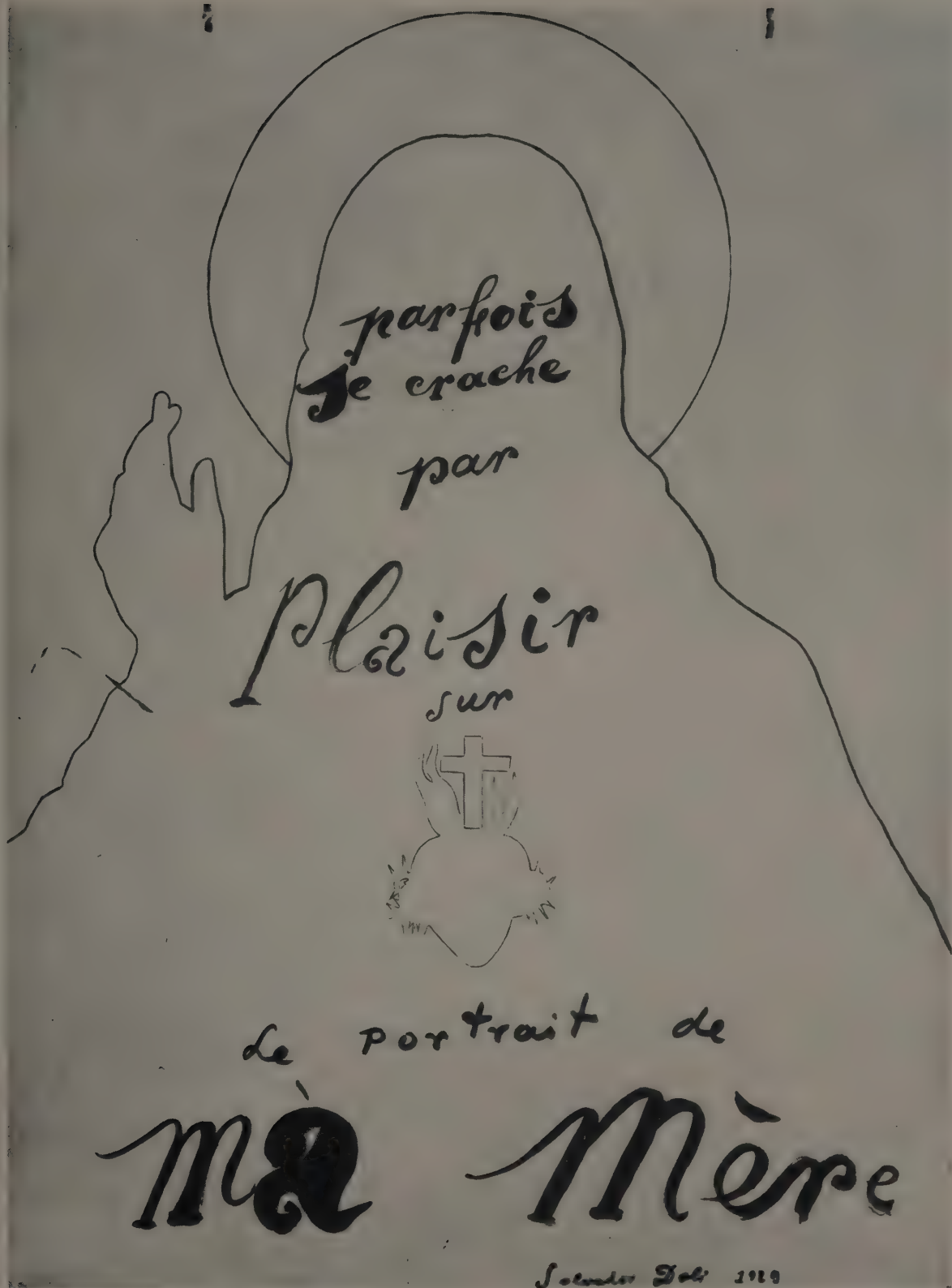


Jean (Hans) Arp
Point-virgule, 1927
Collection particulière

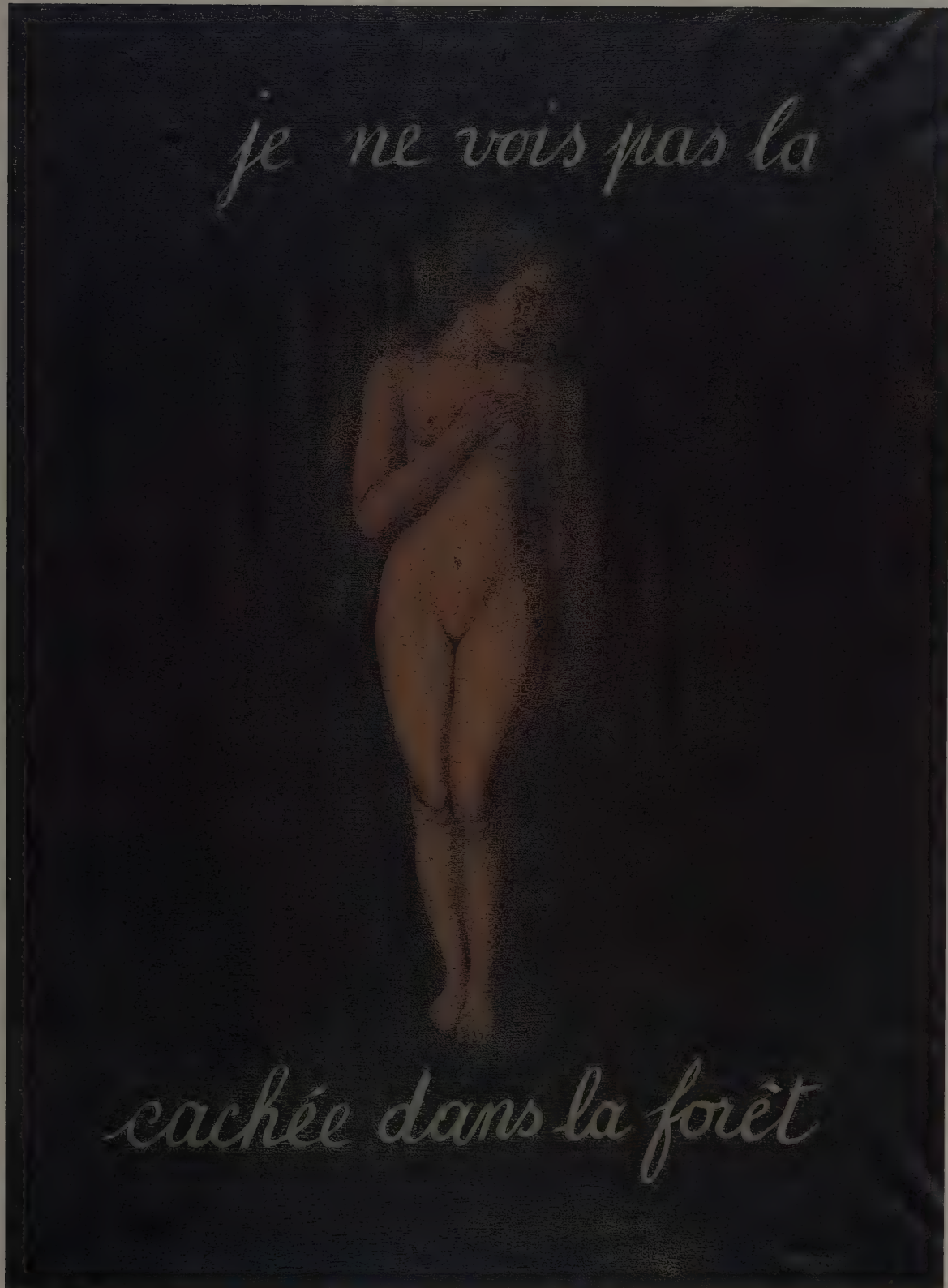
Jean (Hans) Arp
Sans titre
Collection particulière

Jean (Hans) Arp
Buste-figure, 1923
Collection particulière

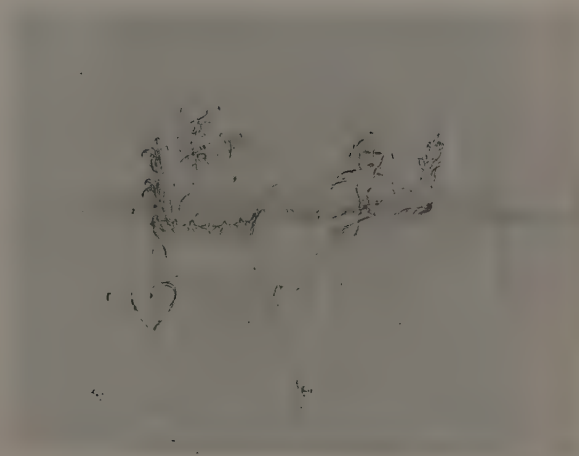














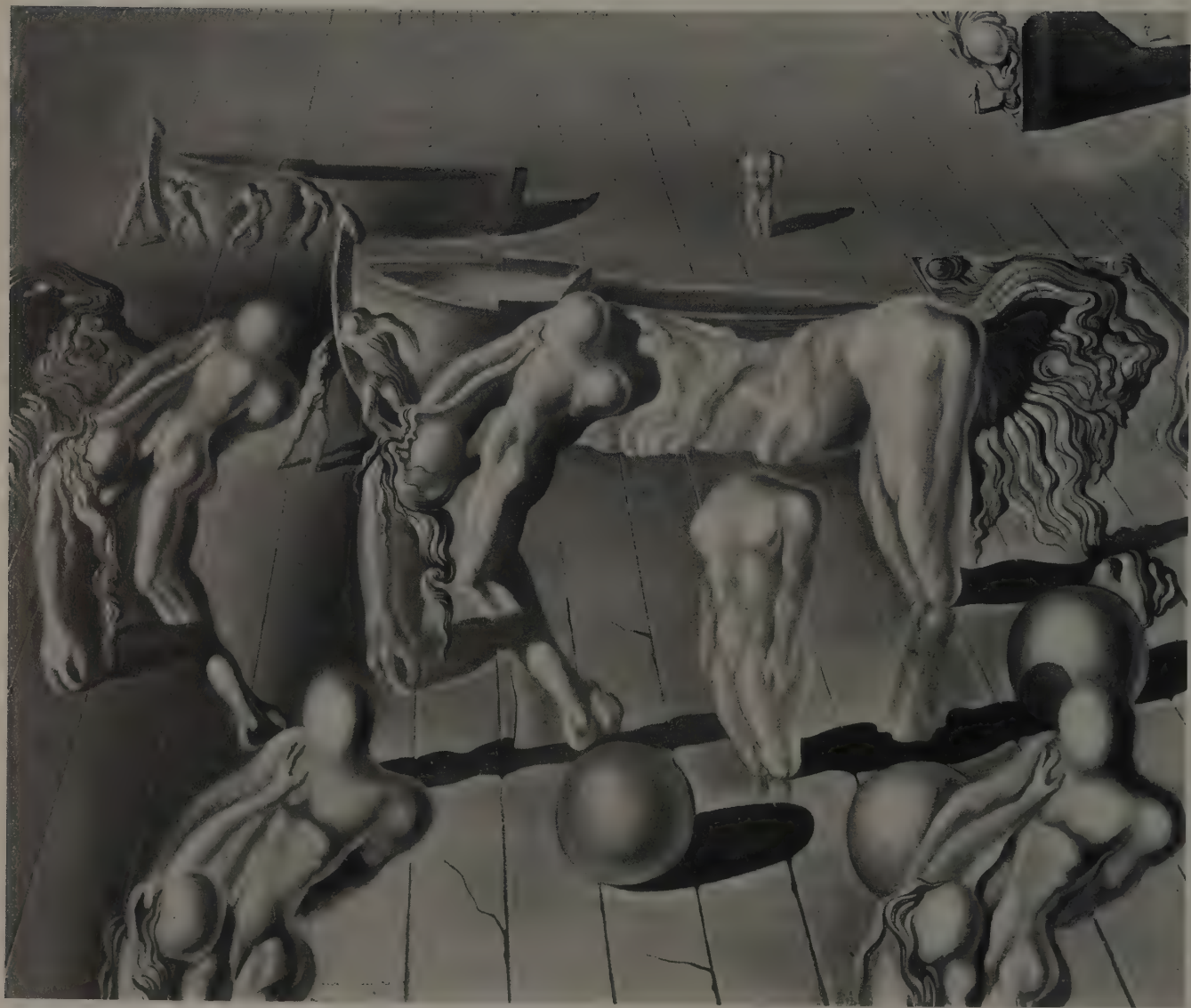
Salvador Dalí
Les Plaisirs illuminés, 1929
The Museum of Modern Art, New York
The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967

Salvador Dalí
Les Accommodations du désir, 1929
The Jacques and Natasha Gelman Collection
The Metropolitan Museum of Art, New York



















André Breton
L'Œuf dans l'église (ou le serpent), 1932
 Collection Arturo Schwarz, Milan



Salvador Dalí
Frontispice pour le «Second manifeste du surréalisme», 1930
 The Museum of Modern Art, New York
 The Sidney and Harriet Janis Collection

Salvador Dalí
La Mélancolie extatique des petits chiens gâteuse comme une vertigineuse descente en ski, 1931-1932
 Collection particulière

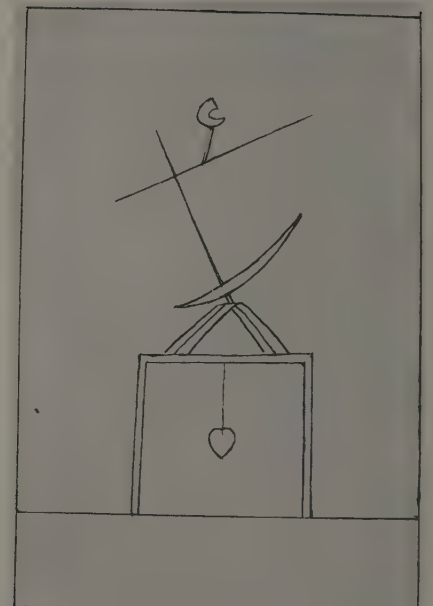


Schussfahrt

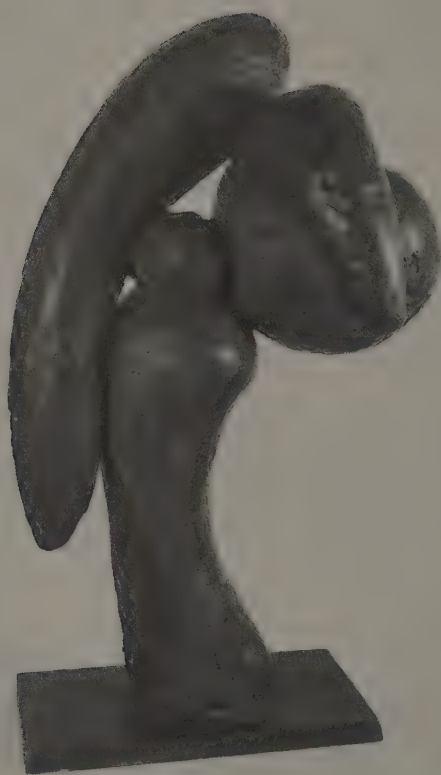


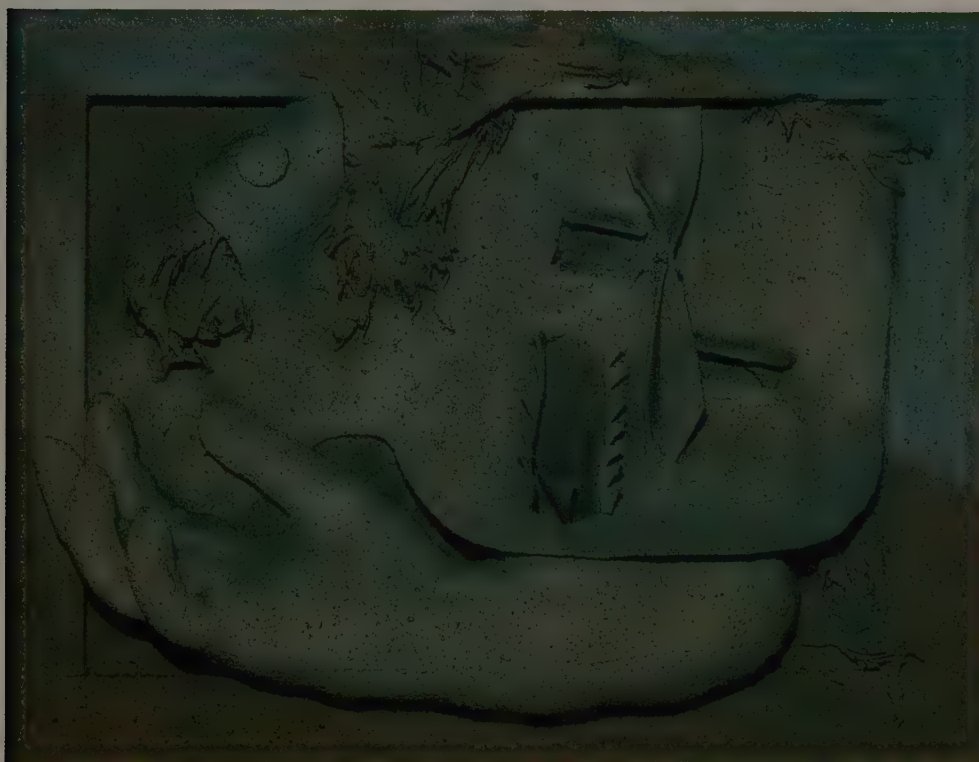
la mélancolie extatique des petits chiens gâteuse comme une vertigineuse descente en ski
 (imprime iii)

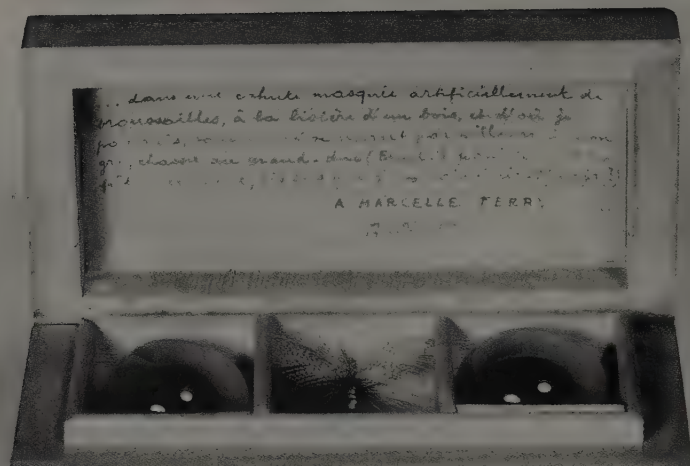




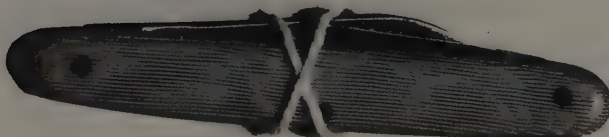








Le torrent automobile de sucre candi
Prend en i-charge un long frisson végétal
Etrillant des débris de style corinthien



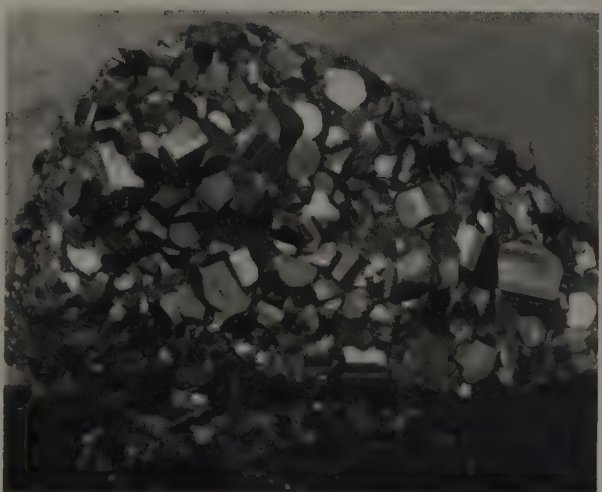
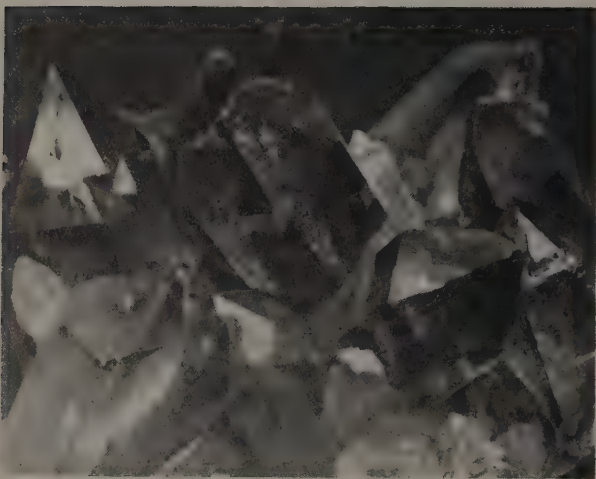
17/12/34
26-12-34



A l'écrit, vers... des lignes de force, invisibles
Toujours
Le point de départ vers que les autres ont fait le point
Le point de départ
On veut que le poème d'un maître dans un point de
l'écriture de l'écriture



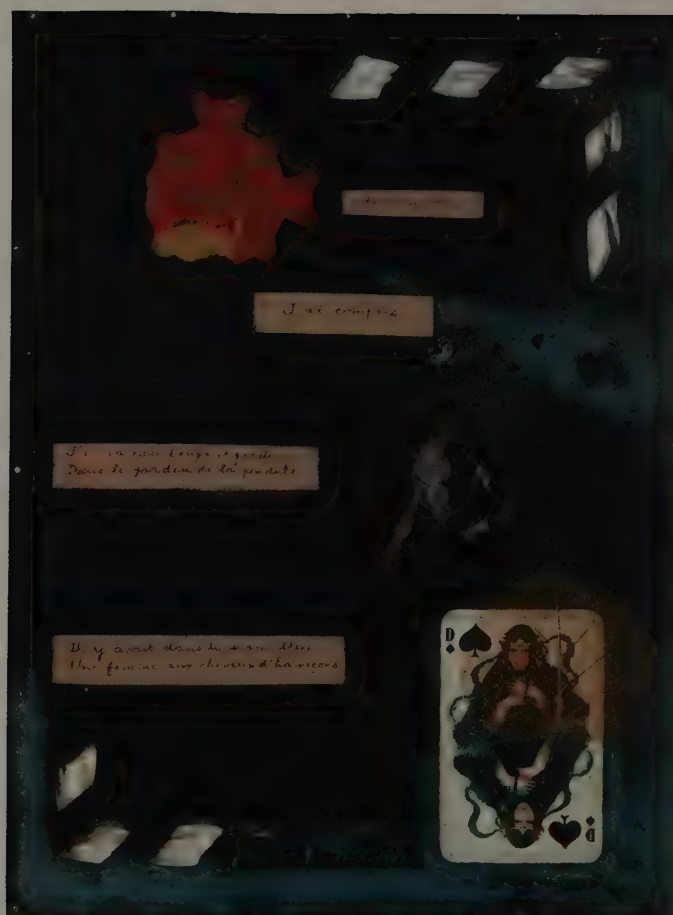


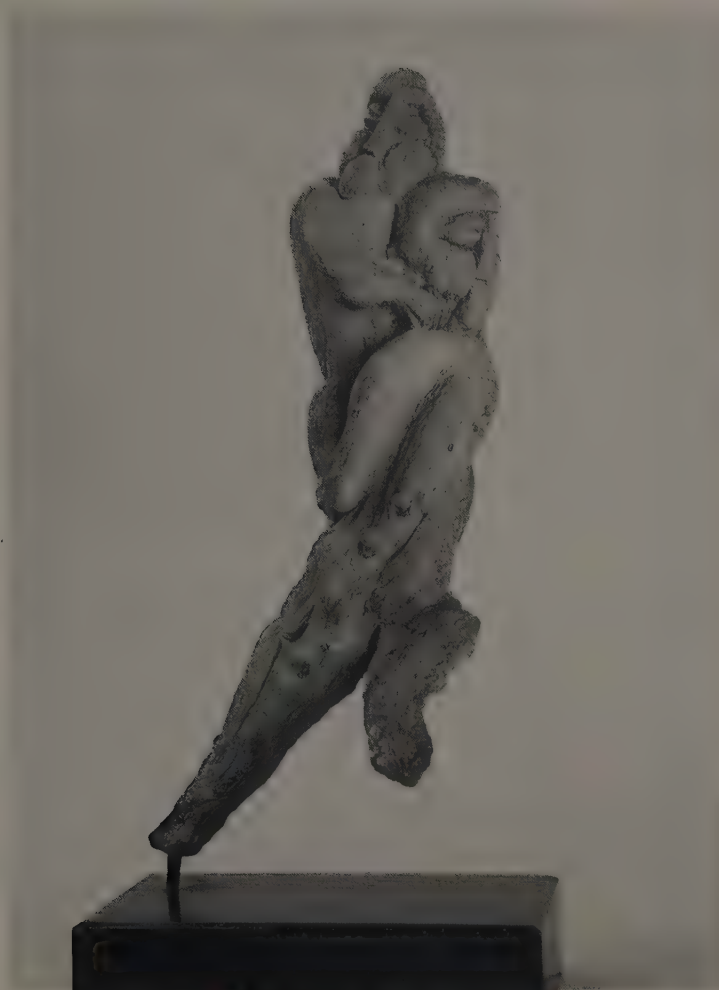


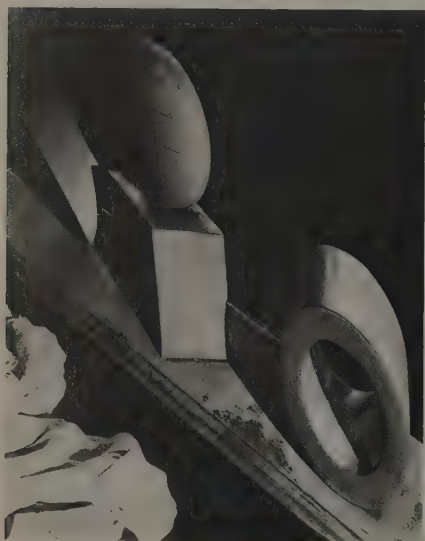
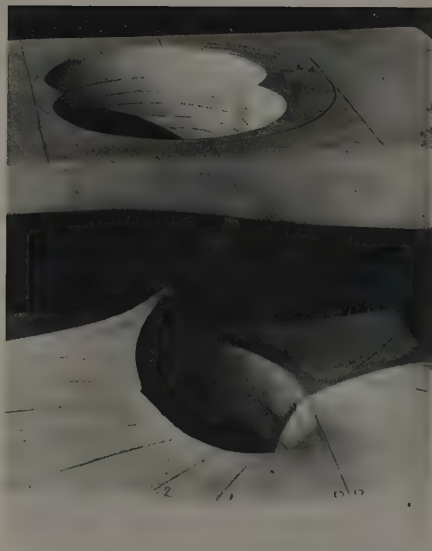


André Breton
Madame, vous m'êtes apparue...
 17.1.1937
 Collection Timothy Baum, New York

André Breton
Objet-poème, (carte resplendissante de ma vie), 1937
 Collection Bergman, Chicago







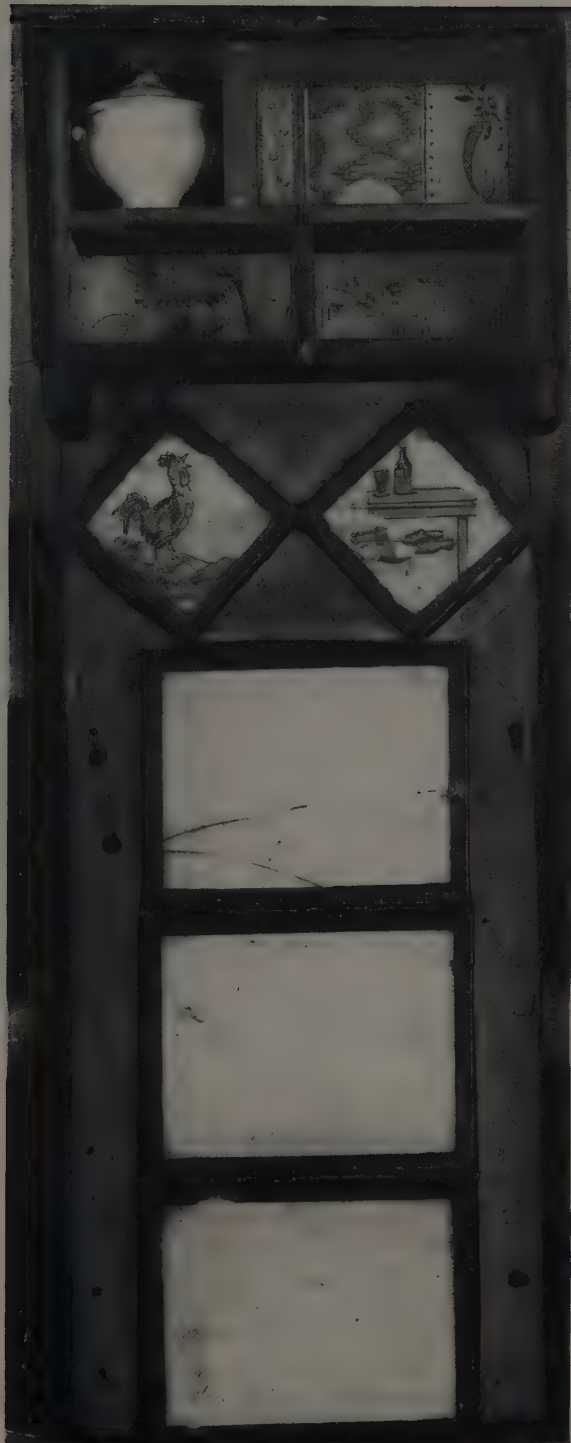


Max Ernst
Objet mobile recommandé aux familles,
 1936-1970
 Collection Arturo Schwarz, Milan

Salvador Dalí
Monument à Kant, v. 1936
 Galerie de Paris
 (tel qu'il fut présenté
 à l'*Exposition surréaliste d'Objets*
 à la galerie Charles Ratton en 1936)

Roland Penrose
Le Paradis des alouettes, v. 1936
 Collection particulière









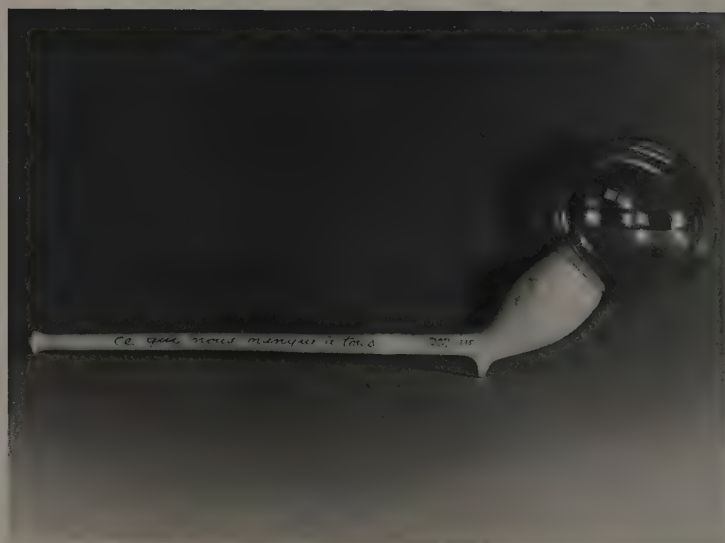




Man Ray
Les Amoureux (mon rêve), 1933-1973
 Collection Lucien Treillard, Paris

Marcel Duchamp
La Bagarre d'Austerlitz, 1921
 Staatsgalerie, Stuttgart

Man Ray
Ce qui nous manque à tous, 1935-1953
 Collection Lucien Treillard, Paris

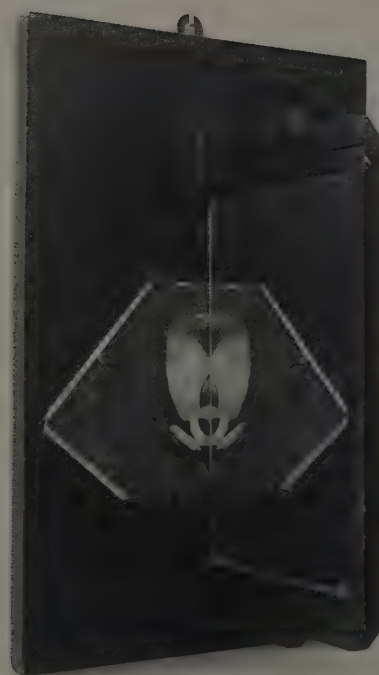




Meret Oppenheim
Ma gouvernante, 1936
Moderna Museet, Stockholm

Georges Hugnet
reliure pour l'*Objet-livre*: *Die Puppe*
Collection particulière

Léo Malet
Ce mouvement doit être répété dix fois, 1936
Collection Myrtille Hugnet, Paris



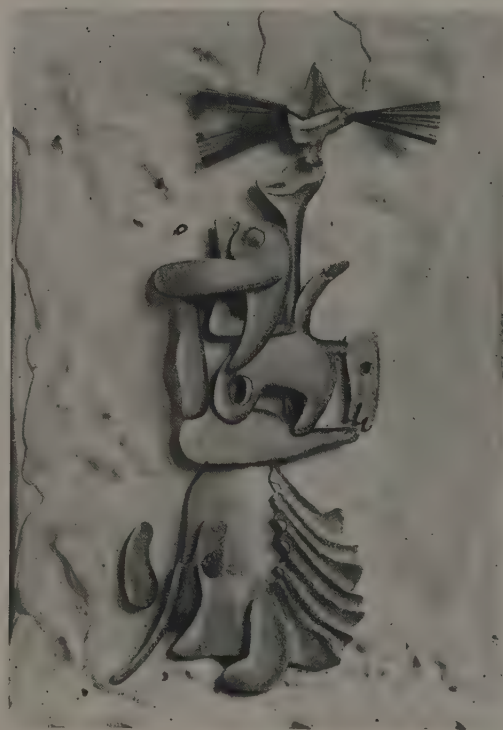
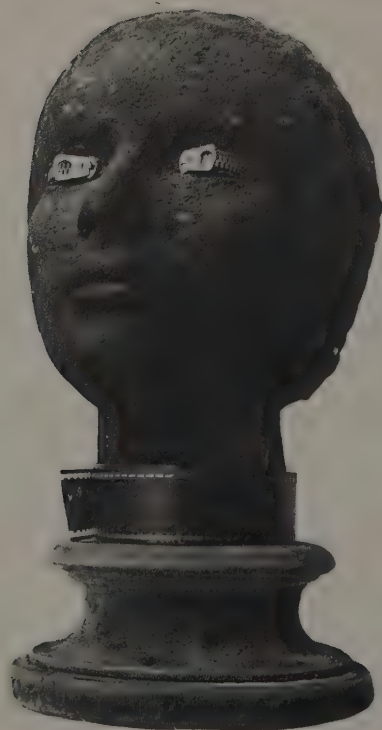


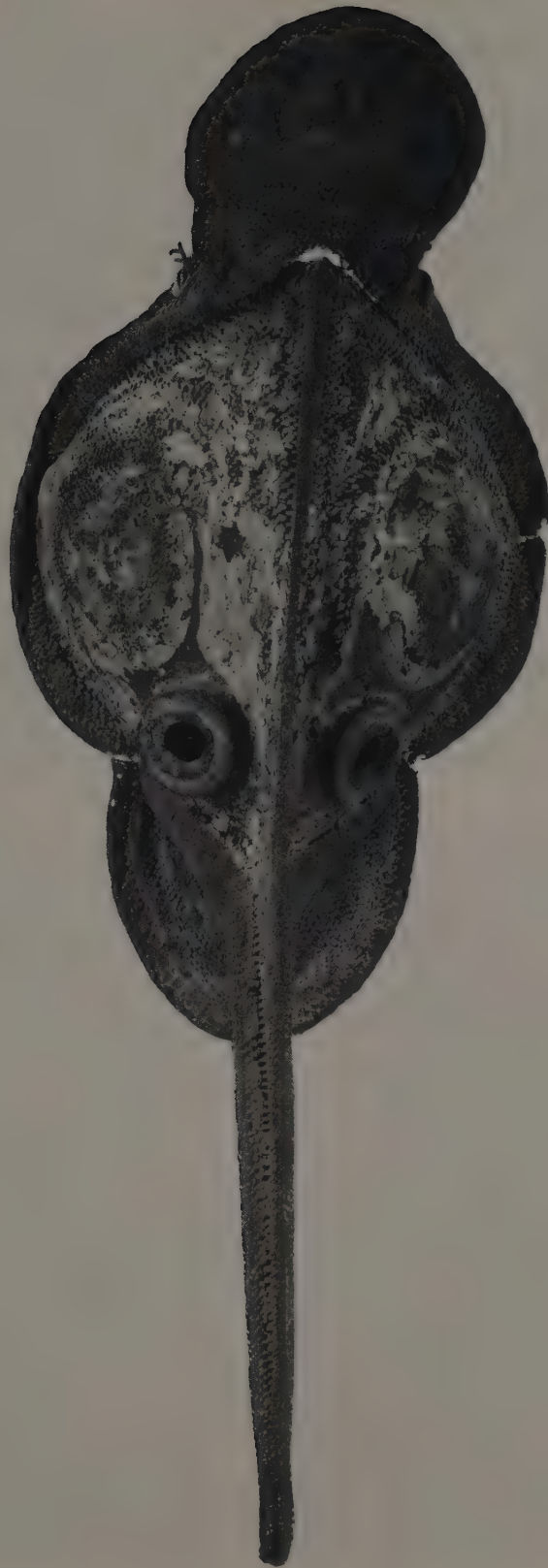
Yves Tanguy
Petit personnage familier, 1938
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris

Marcel Jean
Le Spectre du gardenia, 1936-1971
 Collection Marcel Jean

Georges Hugnet
La Profanation de l'hostie, 1935
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris

Yves Tanguy
Le Marchand de sable, 1937
 Collection particulière





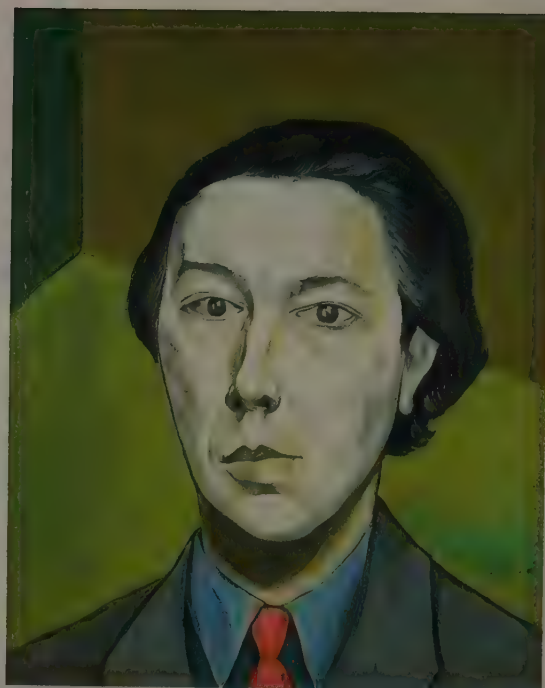




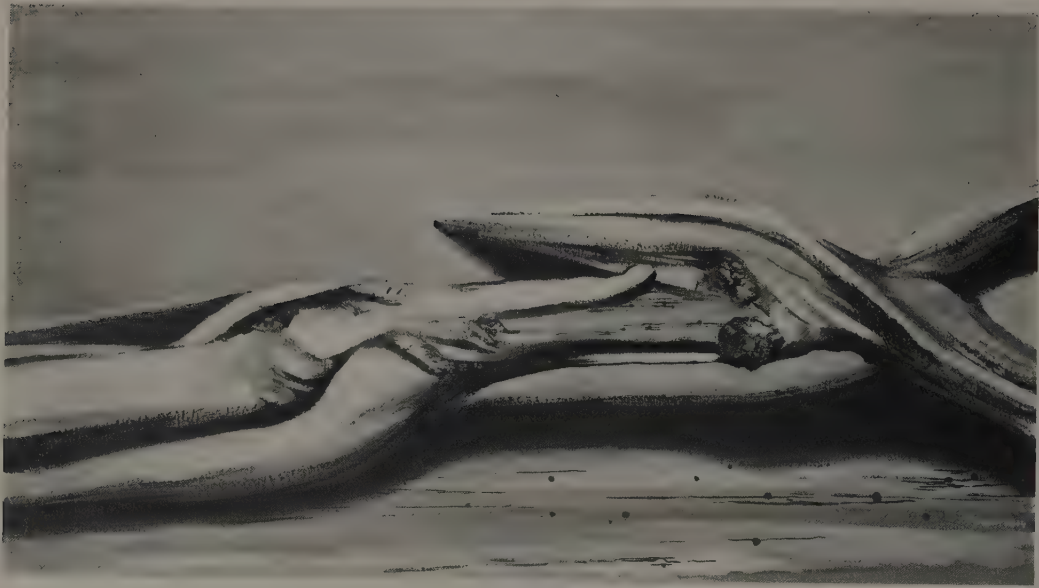
Victor-Brauner
Nous sommes trahis, 1934
Collection particulière

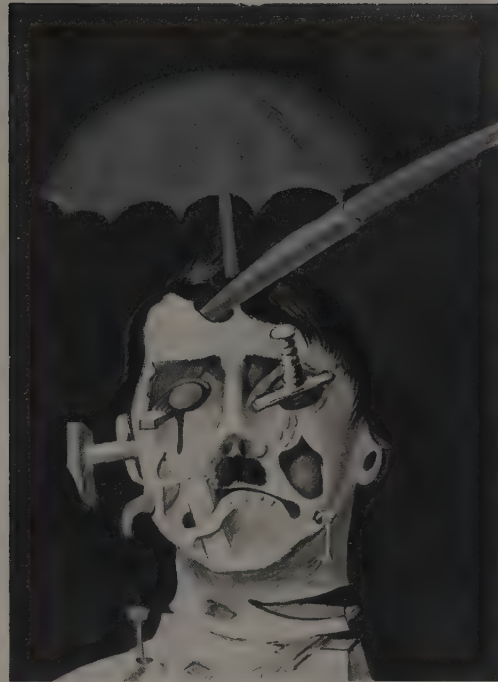
Victor-Brauner
Portrait d'André Breton, 1934
Collection particulière

Victor-Brauner
Légèrement chaude (Adrianopole), 1937
Collection particulière









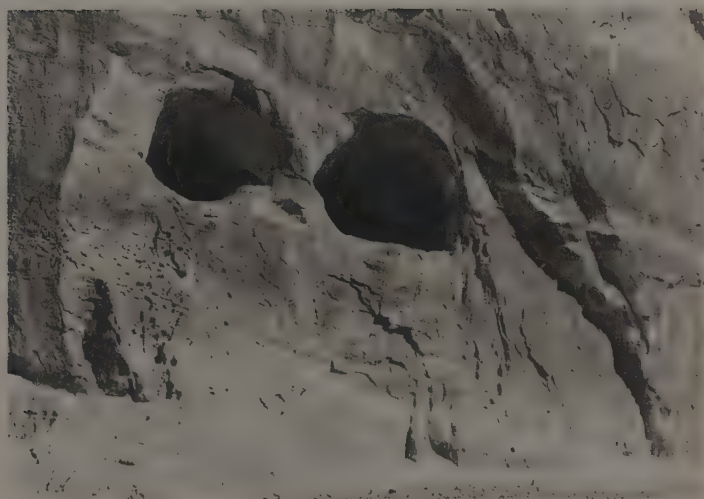


Alvarez Bravo
Tumba florecida (tombe fleurie)
Collection particulière

Alvarez Bravo
Tumba reciente (tombe récente), 1939
Collection particulière

Alvarez Bravo
Sans titre
Collection particulière

Alvarez Bravo
Sans titre
Collection particulière











Trois figures anthropomorphes précolombiennes
en terre cuite
Collection particulière

Motif de la Porte du Soleil
(Tihuanaco, Bolivie)
Collection particulière

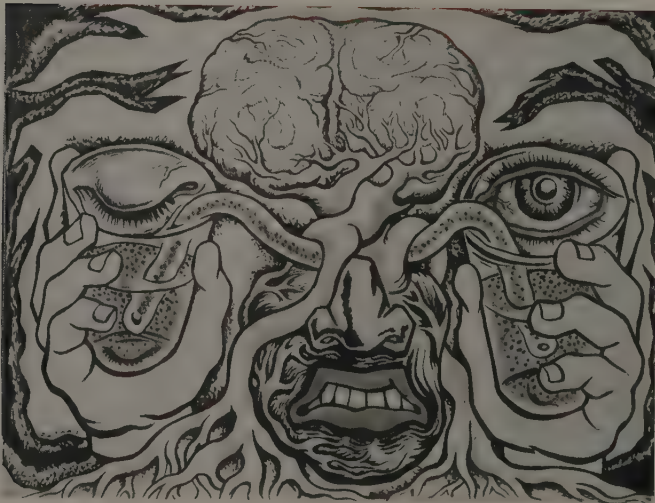
Racine éclatée (Mexique)
Collection particulière





Frida Kahlo
Cuando te tengo a ti, 1938
Collection particulière

Diego Rivera
Les Vases communicants, 1938
Collection particulière



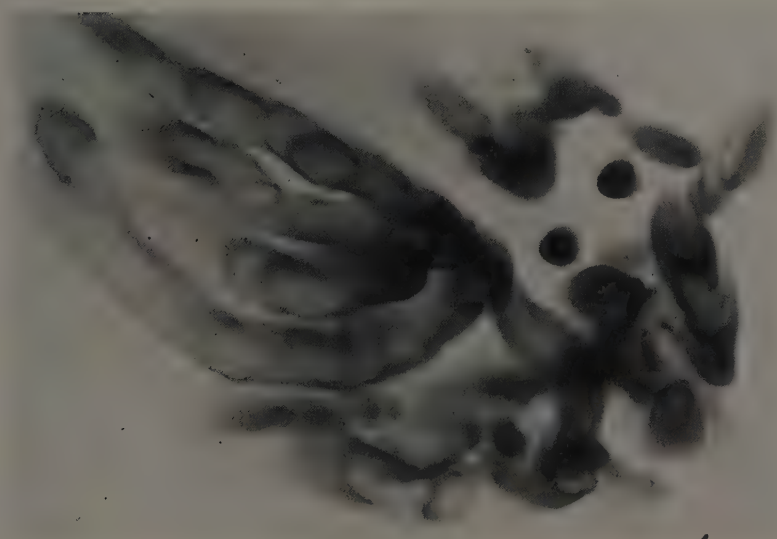
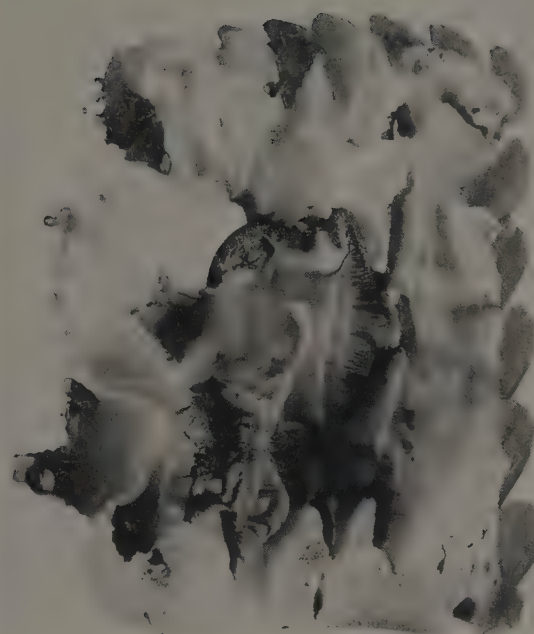
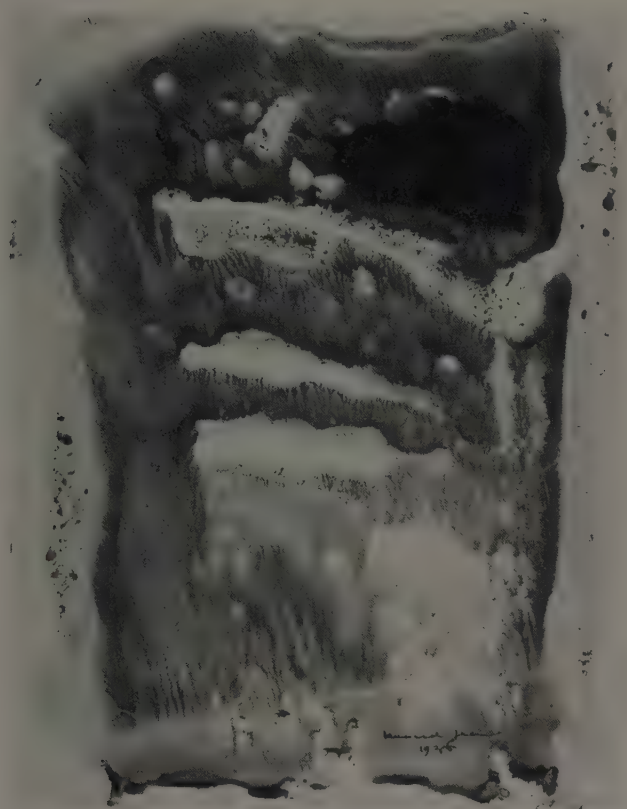


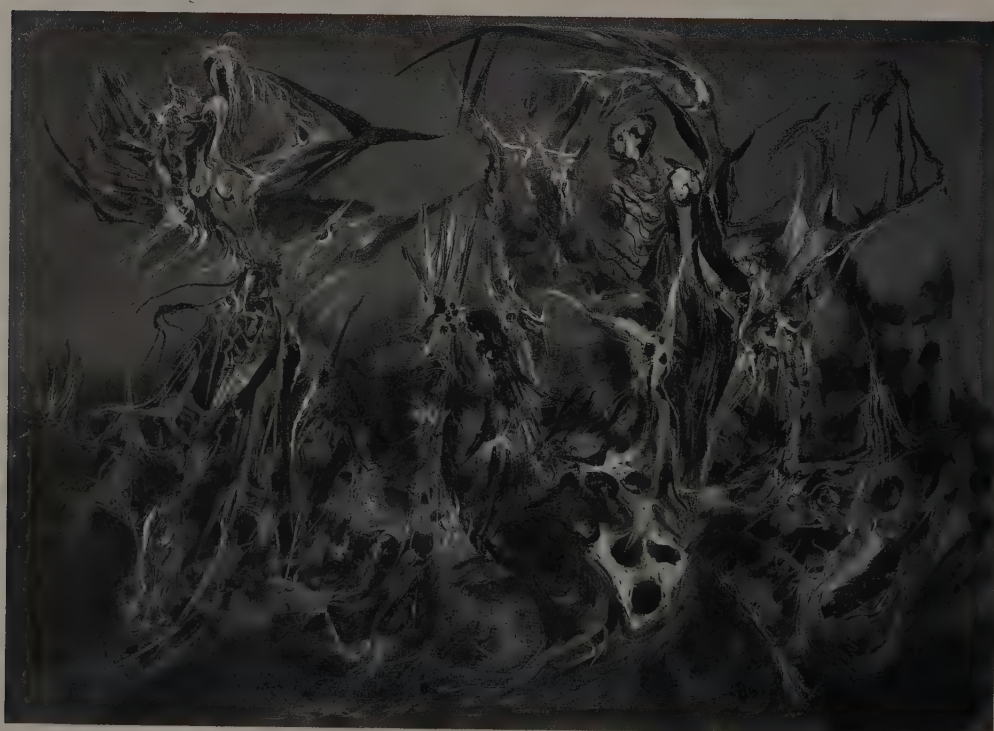


Marcel Jean
Décalcomanie, 1936
Collection particulière, Paris

Wolfgang Paalen
Sans titre, 1938
Collection particulière

André Breton
Décalcomanie, 1936
Collection particulière



















COURS-LES TOUTES

Am cours du tributaire in dem d'Okhson.
des 300000 m²
dont l'act est comme un chat qui tourne autour d'un pot de chandelle

ne, j'étais comme les autres le jour
 où l'on a des...
 Et dans sa robe transparente
 A peine de voir il y a des amants qui s'observent
 Il y a des chants qui voyagent sans l'aide d'une trompe
 Il y a aussi l'espoir d'aller au ciel
 Que dans les yeux
 Il mettrait au fil de la robe les feuillages et les bannières

Ensemble vivant dans le reflet des nuages blancs
Empilées à l'infini dans son armoire.

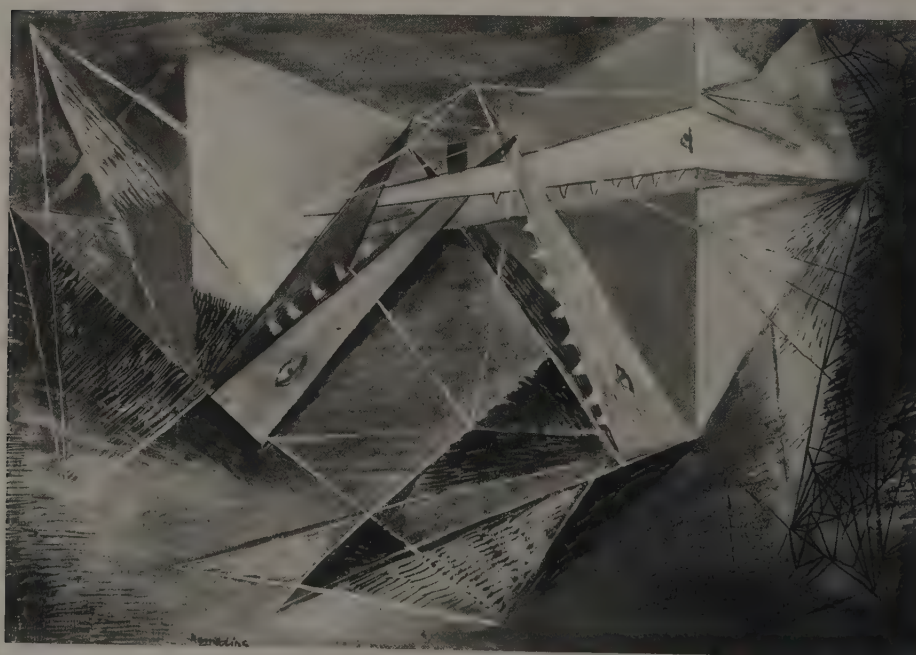
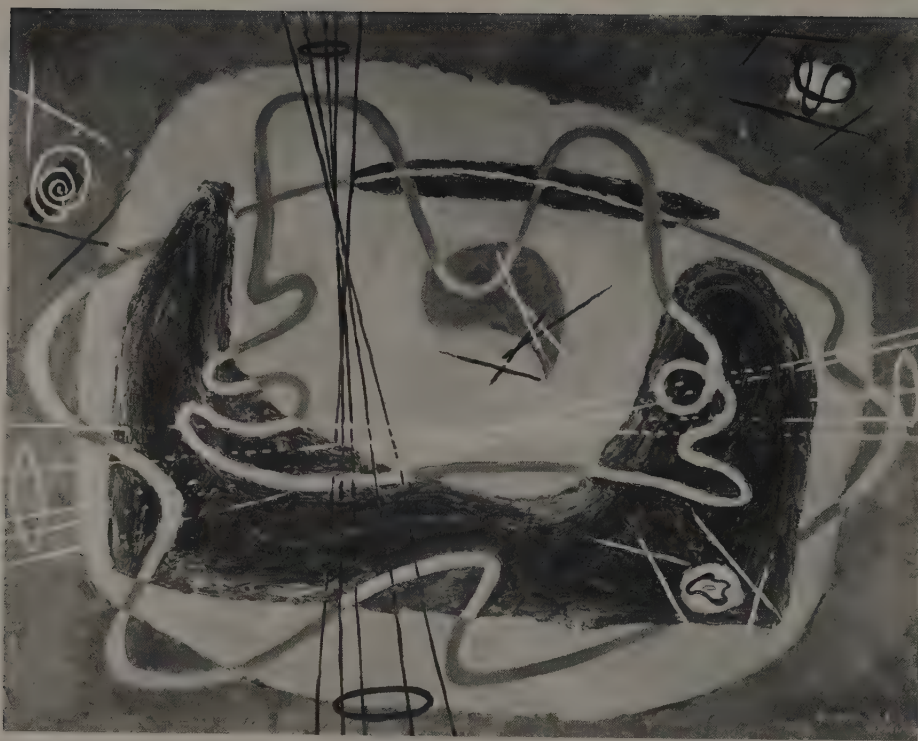
Un homme à la tête couverte
 Dans les bas du s-tiel couchant
 Et dont les mains sont des poissons-coffres

Ce pays ressemble à une immense boîte de nuit
 Avec des femmes venues du bout du monde
 Tout les spectacles jouent les gais de toutes les mers
 Les agences multinationales ont pu réussir à parvenir à ces chefs d'œuvres
 Sur les deux aspects on a fait les points
 Et tout est vraiment bien de se déplacer
 On dans les limites impuises par le droit du genre

La richesse inutile
Les mille paup'vres de l'eau qui dort.

Le caracole pose sa tête au mois
Il pose son gîte sur la lit enroulé d'un voile de flechis
Il en va valoir du phoque
Se plaignant des derniers catalogues des manufactures
Allaiter la main qui les ouvrait et les fermait quand nous étions enfants

29 October 1938





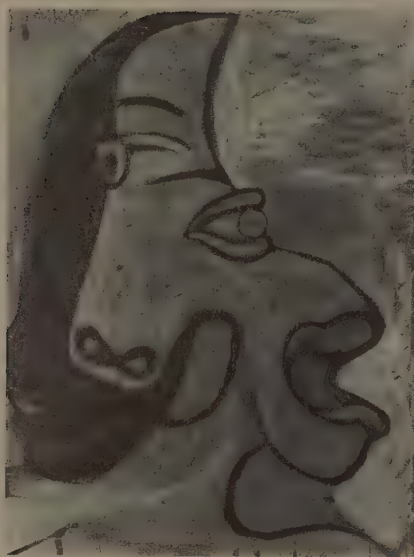


1940 1945



Pablo Picasso, *Tête*, 1939, huile sur carton,
44,3 × 34 cm. Coll. part.

Dans une rue de Marseille, septembre 1940 :
Oscar Domínguez, Helena Lam, André Breton,
Pino et Wifredo Lam. Coll. part.



1940

De janvier à juillet, Breton est affecté à l'école élémentaire de pilotage de Poitiers comme médecin-chef.

Il passera ses permissions à Royan auprès de Jacqueline et d'Aube hébergées par Picasso et Dora Maar.

Breton a de grandes difficultés financières. Aussi songe-t-il à vendre des tableaux. Duchamp s'entretient auprès de Peggy Guggenheim, et lui montre le « *Miró que vous voulez bien vendre* ». (...) *Elle a vu aussi le Max Ernst (huile) du coin en haut près du vitrage et Jacqueline a pensé que vous seriez disposé à le vendre. Encore Peggy a jeté un œil d'envie sur le Dali au-dessus du lit. Là Jacqueline a pensé que vous n'étiez pas enclin à vous en séparer.* » (Lettre de Marcel Duchamp à André Breton, 12 janvier, B.L.J.D.)

En fait, ni Peggy Guggenheim ni Breton ne donneront suite à ce projet. C'est Picasso qui tirera généreusement Breton de ce mauvais pas, comme en témoignent les lettres que lui adresse Breton le 26 mars : « *Il faut que je vous dise combien j'ai été heureux de vous voir longuement, comme ça m'a fait tout de même reprendre goût à la vie. Et merci, MERCI encore, de m'avoir offert si simplement votre aide sous la forme la plus séduisante qui soit.* »

Puis le 11 avril, il demande la photographie de la toile que Picasso « *a eu la grande bonté de lui céder. Sans elle, je ne puis tout à fait conclure l'opération dont nous avons parlé : (...) il y va de mes seuls moyens de vivre d'ici peu de temps. (...) Il est vrai que depuis ma dernière visite à votre atelier, ma vue est encore plus tributaire de la vôtre.* » (Archives musée Picasso)

17 janvier

Inauguration de la quatrième Exposition internationale du surréalisme à Mexico, Galerie d'art mexicain, organisée de Paris par Breton et Paalen, et à Mexico par Cesar Moro.

Les œuvres proviennent d'Europe, d'autres d'artistes mexicains, une douzaine de pièces précolombiennes sont prêtées par Diego Rivera, cinq œuvres océaniques par Paalen. Sont présentés aussi des dessins d'aliénés et des objets surréalistes.

5 mars

Tanguy écrit de New York à Breton :

« *J'ai beaucoup de choses à te raconter sur la vie ici, vie étrange. Aucune façon possible d'entrer vraiment en contact avec les gens. (...) Les artistes européens semblent être absolument détestés ici, on ne parle ici que de l'art américain. Calas vient d'arriver. Il est avec Matta. Les*

premiers jours ici pleins de projets grandioses. »

Et le 8 avril :

« *... N'oublie pas que nous sommes ici plus que jamais fidèles à toi et à tout ce que tu représentes pour nous, Calas, Paalen, Seligmann et moi. N'arrivant pas à parler l'anglais, je me sens de plus en plus angoissé et inquiet.* » (B.L.J.D.)

Avril

L'édition par le Sagittaire de l'*Anthologie de l'humour noir* est bloquée chez Denoël par la censure (couverture en couleur de Marcel Duchamp, eau-forte de Picasso). L'ouvrage ne paraîtra qu'en 1943. Arrivée de Gordon Onslow-Ford aux Etats-Unis.

21 juin

Affecté à l'école de pilotage de Loupiac à la Réole en Gironde.

1^{er} août

Démobilisé, Breton se rend chez Pierre Mabilley à Salon-de-Provence où compte le rejoindre André Masson, et semble décidé à s'exiler à New York. Il commence *Pleine Marge*. Breton évoquera plus tard (en 1962, dans « Pont-levis » qui préface *Le Miroir du merveilleux*, de Pierre Mabilley) « *cette période exceptionnellement trouble où nul ne pouvait trop savoir quels dés venaient d'être jetés, où la duperie et l'impudence étaient monnaie officielle, où l'avenir ne tolérerait qu'une très mince éclaircie.* » (Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970)

10 août

Breton écrit à Kurt Seligmann :

« *Nous sommes arrivés à cette conclusion que notre place serait actuellement où vous êtes vous-même et où les circonstances veulent que règne la plus grande effervescence des idées ; c'est là indiscutablement que peut être poursuivie de la manière la plus efficace la lutte contre tous les facteurs de décomposition que nous n'avons cessé de dénoncer avant qu'il ne fût trop tard.* » (Lettre citée par Henri Béhar, op. cit., p. 333)

• Fin août

Avec Mabilley, il s'est installé à Martigues (Bouches-du-Rhône). Il y achève *Pleine Marge*, qu'il envoie à Jean Ballard pour *Les Cahiers du Sud*. Il y apprend l'assassinat de Trotsky à Mexico.

« *Nous campons alors dans une sorte de terrain vague qu'il [Mabilley] égaye de ses très ingénieux expédients contre la disette et de ses saillies. C'est là pourtant que nous atteints - moi comme un affreux coup du sort - la nouvelle de l'assassinat de Léon Trotsky. Très acquis aux espérances que la révolution d'Octobre avait fait naître et ayant suivi de près les processus de sa*

dégradation, certes il mesure ce qui se déchire là tout à coup, ce qui s'avère désespérément injuste et sans perspective de recours à l'échelle humaine mais sans cependant, comme moi, fondre en sanglots. » (« Pont-levis », op. cit.)

Près du cabanon situé à 50 mètres de la mer, Breton organise « de superbes combats de mantes et d'empuses. » (Lettre du 19-9 à Victor Brauner, archives MNAM)

Septembre

Tanguy lui transmet une lettre officielle du Secrétariat des relations extérieures de Mexico invitant Breton et Mabile à y séjourner un an pour faire des conférences. Kay Sage, amie de Tanguy, s'efforce d'aider financièrement le groupe surréaliste à quitter l'Europe. Parution du premier numéro de *View* à New York.

Fin septembre

Mabile obtient un visa de sortie comme chirurgien pour la Guadeloupe et Haïti.

Automne

Ouverture de l'Atelier 17 par Hayter à la New School for Social Research à New York, qui deviendra un rendez-vous pour les européens exilés.

10 octobre

Kurt Seligmann, de New York où il s'occupe de l'exil de ses amis, a adressé le 2 octobre à l'Emergency Reserve Committee les curriculum vitae de Breton, Mabile et Masson. Intervention aussi de Tanguy qui, après le refus d'un visa aller-retour, s'occupe de lui obtenir un visa de transit. Écrit à Breton pour lui signaler qu'A. Barr, directeur du MOMA, souhaite lui confier une tournée de conférences aux USA.

12 octobre

Breton écrit à Picasso: « *Nous nous proposons d'aller à New York sans aucune certitude.* » (Archives musée Picasso)

Fin octobre

Breton, Jacqueline et Aube s'installent à la villa Air Bel (63 avenue Jean Lombard à Marseille), siège du Comité américain de secours aux intellectuels, dirigé par Varian Fry et Daniel Beneditte. Outre Victor Serge qui y réside, il fait la connaissance de Peggy Guggenheim venue avec Max Ernst et retrouve Dominguez, Péret, Masson, Duchamp, René Char. Commencement cependant de la dispersion des surréalistes: Miró travaille à Varengeville puis rejoint Palma de Majorque, Arp est à Grasse, Victor Brauner dans les Pyrénées orientales.

Novembre

Nombreuses démarches effectuées par Tanguy et Kay Sage à New York pour

l'obtention du visa de Breton. Pierre Matisse fait l'« affidavit of support » (garantie financière), David Hare, l'« affidavit of sponsorship » (garantie morale). Une lettre de Kay Sage à Breton, datée du 9 novembre, suggère: « *Si vous avez besoin d'argent, vous pourriez écrire à Mme Peggy Guggenheim, Hôtel Moderne, Grenoble. Nous sommes déjà en rapport avec elle et nous lui avons câblé que nous avions besoin de fonds pour faire venir ici des "artistes distingués."* » (B.L.J.D.)

3 décembre

Arrestation de Breton la veille de la visite de Pétain à Marseille. Il est en effet catalogué comme un « *anarchiste dangereux recherché depuis longtemps par la police française* ». Il sera relâché après quatre jours...

Il écrit « Fata Morgana », poème dédié à Jacqueline Breton.

Fin décembre

Breton est en possession d'un visa américain et d'un visa mexicain. Breton, Jacqueline, Masson, Brauner, Lam, Dominguez, Hérol, pour tromper l'attente, dessinent les cartes du « jeu de Marseille », inspiré du tarot, qui sera publié par la suite dans VVV: les « mages » (Freud, Novalis, Pancho Villa et Paracelse) remplacent les valets. Les « génies » (Baudelaire, Lautréamont, Sade, Hegel) remplacent les rois. Les « sirènes » (Hélène Smith, Lamiel, Alice, la Religieuse Portugaise) remplacent les reines. Quatre thèmes, Amour, Rêve, Révolution, Connaissance se substituent aux couleurs. Ils s'occupent à d'autres jeux collectifs, collages ou dessins.

Breton et sa fille Aube, hiver 1940. Coll. part.

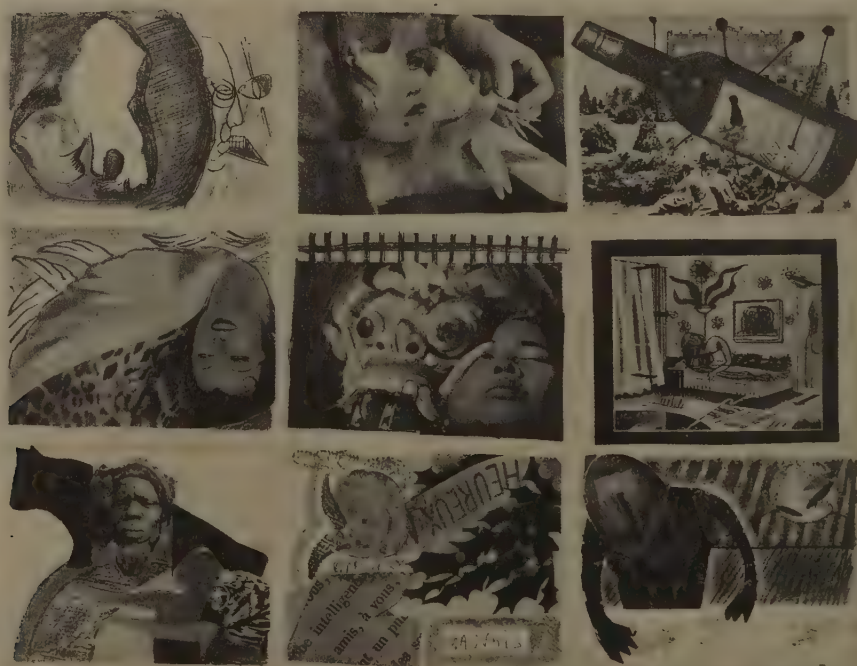
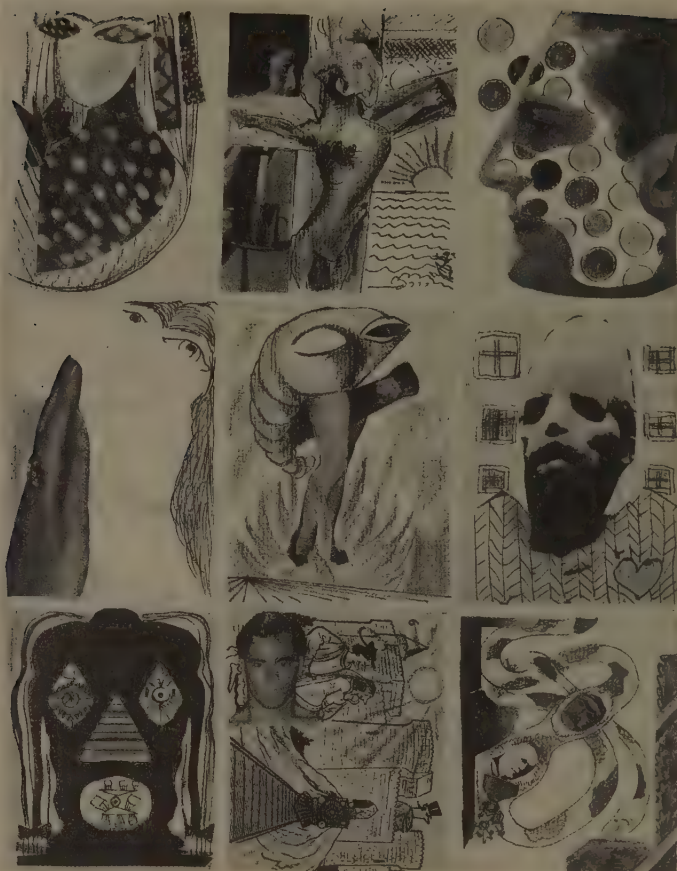
Breton, Jacqueline et Aube, hiver 1940. Coll. part.

André Breton à la villa Air Bel, travaillant à *Fata Morgana*, septembre 1940. Coll. part.



Le Jeu de Marseille : Jacques Hérold, *Lamiel*
et André Breton, *Paracelse*. Coll. part.

Collages collectifs. MNAM.



1941

Janvier

Breton cherche à organiser avec Jean Ballard une exposition regroupant les artistes réfugiés à Marseille: Masson, Lam, Brauner, Hérold, Wols...

Peggy Guggenheim a demandé à Breton une préface pour l'exposition de sa collection qui devait avoir lieu au musée de Grenoble. Projet sans suite immédiate.

Février

La censure refuse la publication de l'*Anthologie de l'humour noir* comme elle différerait celle de «Fata Morgana» tirée le 10 mars à cinq exemplaires seulement avec des dessins de Lam aux éditions du Sagittaire. La plaquette paraîtra l'année suivante à Buenos Aires aux éditions des Lettres françaises.

Masson dessine plusieurs portraits de Breton à Montredon.

24 mars

Embarque avec Jacqueline et Aube à bord du *Capitaine Paul Lemerle* pour la Martinique. Le voyage est payé par Peggy Guggenheim. A bord: Victor Serge et sa famille, Wifredo Lam, et Claude Levi-Strauss, qui évoque dans *Tristes Tropiques* les diverses péripéties du voyage, et la figure de Breton:

«La "racaille" comme disaient les gendarmes, comprenait, entre autres, André Breton, fort mal à l'aise sur cette galère, déambulant de long en large sur les rares espaces vides du pont; vêtu de peluche, il ressemblait à un ours bleu. Entre nous, une durable amitié allait commencer par un échange de lettres qui se prolongea assez longtemps au cours de cet interminable voyage, et où nous discussions des rapports entre beauté esthétique et originalité absolue.» (Claude Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, 1955, p. 12)

28 mars

Escales à Oran, Casablanca.

Fin avril - mai

Arrivée à Fort-de-France: accueil plus que réservé. Breton, signalé comme «dangereux agitateur», est dirigé vers le camp du Lazaret. Puis découverte de l'île avec Aimé Césaire, évoquée dans les poèmes en prose «Des Epingles tremblantes», parus dans la revue *Hémisphères* à New York, en décembre 1943, et repris dans *Martinique charmée de serpents*.

Avec André Masson, arrivé quelques jours après lui, Breton écrit *Le Dialogue créole*, publié aux Lettres françaises à Buenos Aires en janvier 1942 et repris également dans *Martinique, charmée de serpents*.

André Breton, *Fata Morgana*, 1941.

André Masson, *Double portrait d'André Breton et Jacqueline*, février 1941, plume et encre de Chine sur papier, 62 x 48 cm. Coll. part.

Wifredo Lam, *Dessin pour Fata Morgana*, 1940. Coll. part.

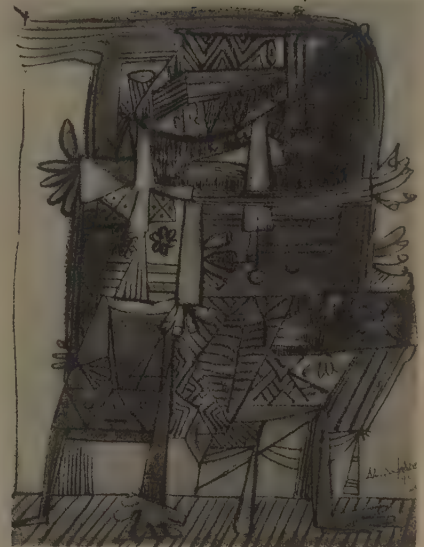
Interview de Breton dans *View*, numéro spécial surréaliste, n°s 7-8, 1941.

FATA MORGANA

Illustré par WIFREDO LAM



MARSEILLE
EDITIONS DU SAGITTAIRE
1941



View

"through the eyes of poets"

7-8 SURREALIST

INTERVIEW WITH ANDRE BRETON

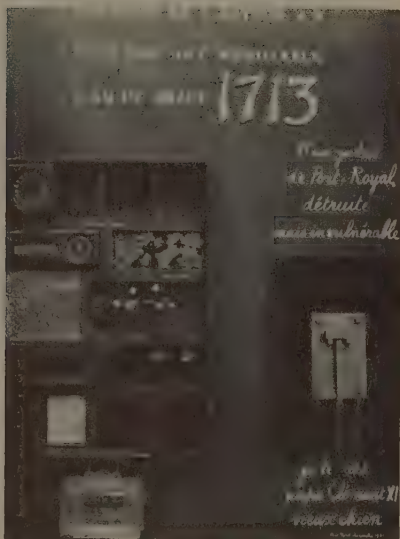
View is a magazine of surrealism, and it is a pleasure to see it published in the United States. The magazine is a collection of poems, drawings, and other works of art, and it is a very good example of the surrealist movement. The magazine is published by the Surrealist League, and it is a very important part of the surrealist movement. The magazine is a collection of poems, drawings, and other works of art, and it is a very good example of the surrealist movement. The magazine is published by the Surrealist League, and it is a very important part of the surrealist movement.

André Breton, the founder of surrealism, is a very important figure in the surrealist movement. He is a poet, writer, and artist, and he is a very good example of the surrealist movement. He is a collection of poems, drawings, and other works of art, and it is a very good example of the surrealist movement. He is published by the Surrealist League, and it is a very important part of the surrealist movement.

The surrealist movement is a very important part of the surrealist movement. It is a collection of poems, drawings, and other works of art, and it is a very good example of the surrealist movement. It is published by the Surrealist League, and it is a very important part of the surrealist movement.

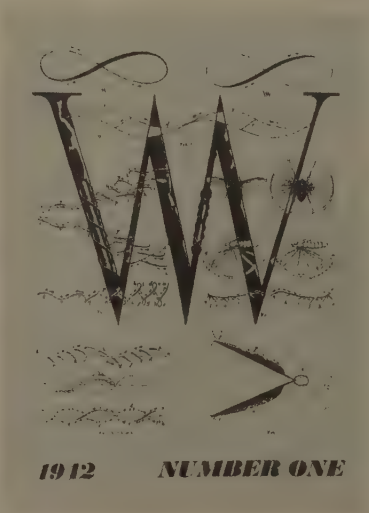
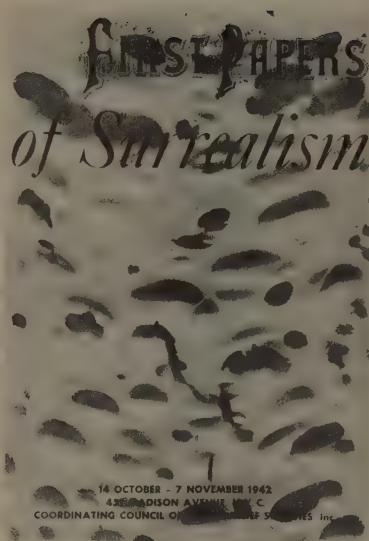
André Breton, *Poème-objet*. Coll. part.

Le groupe *Artists in Exile*. De gauche à droite et de haut en bas : Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, Tchelitchev, Duchamp, Mondrian, Ernst, Ozenfant, Breton, Léger, ? , S.W. Hayter, Leonora Carrington, Kiesler, Seligmann.



Couverture du catalogue de l'exposition *First papers of Surrealism*, octobre-novembre 1942.

Couverture du premier numéro de *VVV*, juin 1942.



16 mai

A bord du *Presidente Trujillo*, Breton, Lam et Masson repartent vers New York. Escale à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) où vient les voir Pierre Mabilhe.

Fin mai

Escale à Ciudad Trujillo (Saint-Domingue) où Breton rencontre le peintre E.F. Granell. Lam continue sur un autre navire vers Cuba, sa terre natale.

Début juillet

Arrivée à New York où les accueillent Tanguy, Kay Sage, Hayter. Kay Sage a loué un appartement dans la 11th St. West au 5^e étage.

13 août

Masson réagit auprès de Calas qui le présentait comme un amateur d'alchimie dans son essai sur le surréalisme. Il transcrit pour Breton la définition du mouvement surréaliste qu'il a communiquée à Calas :

« Le mouvement surréaliste est le seul, depuis longtemps, qui forme un tout au sujet de l'expression. (...) C'est pour cela que je pense que la peinture surréaliste ne peut être écartée, ou mise dans l'ombre, dans un essai, même restreint, sur le surréalisme. » (B.L.J.D.)

Octobre

L'interview de Breton par Ch. H. Ford pour la revue *View*, n° 7-8, consacré au surréalisme, illustré par A l'auberge du cheval d'aube de Leonora Carrington, témoigne de son émerveillement devant la nature américaine et précise sa position sur le surréalisme, en forme de bilan. Benjamin Péret et Remedios Varo s'installent au Mexique. Onslow-Ford les rejoint de New York.

Novembre

Une lettre à Roland Penrose reflète assez bien l'état d'esprit de Breton, après les premiers mois d'exil :

« Mon cher Roland,

Tous ici nous voudrions avoir de vos nouvelles et toute l'image que les journaux nous donnent de l'Angleterre passe par vous, inutile de le dire. Il faut absolument que vous écriviez, que Brunius, que Mesens nous écrivent et qu'on tente d'entreprendre ici et à Londres de s'exprimer d'une manière collective comme on a toujours fait. Pour cela, il est indispensable que nous reprenions contact par lettres (correspondre n'est pas impossible ; ce n'est pas une des moindres misères de cette guerre que d'avoir créé cette sorte de complexe d'infériorité en matière de relations humaines : il n'y a aucun obstacle entre nous et tout ce qui est valable peut et doit continuer à passer dans les deux sens). Depuis mon arrivée ici, il y a cinq

mois, je n'ai cessé de réclamer la publication d'une revue qui nous exprime tous et je compte absolument qu'elle va se faire. Mais, pour cela, il nous faut non seulement votre approbation, mais votre concours le plus actif. Il faut que vous nous adressiez tous les textes, toutes les reproductions photographiques, tous les documents de toutes sortes dont nous pouvons faire usage. Réciproquement il va sans dire que nous sommes ici à votre disposition pour tout ce qui est d'une collaboration à Londres, dans le sens que vous jugerez nécessaire. Quand je dis : nous, j'entends Max Ernst, Masson, Tanguy, Calas, Matta, Seligmann et moi (à New York), Paalen, Onslow-Ford (à Mexico), Francès, Lam, Mary Low (à Cuba). Avez-vous reçu le premier numéro surréaliste de View que nous venons de publier ?

(...) A bientôt, j'espère, mon cher Roland, de vos nouvelles. Mes plus vifs compliments à Lee Miller. A vous de tout cœur. » (André Breton à Roland Penrose, 7 novembre, archives Penrose)

1942

Mars

Pierre Lazareff, responsable de l'émission « La Voix de l'Amérique parle aux Français » (dépendant de l'Office of War Information), engage Breton comme speaker. En compagnie de Georges Duthuit, Claude Lévi-Strauss, Robert Lebel..., il lit chaque jour des textes d'information et de propagande à destination de la France. Sa « collaboration s'est basée rigoureusement à être vocale », écrira-t-il en 1945 à Marcel Jean. Exposition *Artists in Exile* à la galerie Pierre Matisse, autre rendez-vous des Français de New York.

Avril

Article d'André Breton dans *View* sur Ernst, « Vie légendaire de Max Ernst, précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un mythe ».

Mai

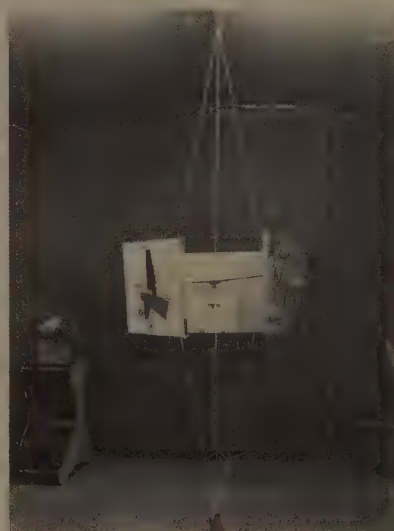
Article sur Tanguy dans le n° 2 de *View*, « Ce que Tanguy voile et révèle » à la suite de l'exposition chez Pierre Matisse du 21 avril au 9 mai.

Le groupe surréaliste se retrouve régulièrement au restaurant Larrey (56^e rue)... ou bien dans le Connecticut où résident David Hare, Masson, Tanguy et Kay Sage, Calder, Julien Levy.

Juin

Arrivée de Duchamp à New York. Premier numéro de la revue *VVV* fondée par David

Exposition *Art of this century* à la galerie de Peggy Guggenheim, octobre 1942 : le hall surréaliste et l'accrochage dessiné par Kiesler.



Hare, avec Breton et Ernst (puis Duchamp) comme conseillers. Cette revue bilingue (prose en anglais et poésie en langue originale) aura trois livraisons jusqu'en 1944. Moins luxueux que *Minotaure*, VVV n'en constitue pas moins un point de ralliement des surréalistes à New York, et reprend le principe des couvertures spécialement commandées à des artistes (Ernst, Duchamp et Kiesler, puis Matta). Le titre est justifié par un texte de Breton: un triple V, au nom de la Victoire et de la Vue, démultipliée, «totale» qui puisse prendre en compte l'avènement de mythes nouveaux. Dans le premier numéro, Breton publie également «Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme ou non». Il y affirme l'importance de la voix individuelle contre l'hystérie de masse, rappelle ses grandes références, déplore sévèrement certains avatars du surréalisme:

«Il n'est pas jusqu'au surréalisme qui ne soit guetté, au bout de vingt ans d'existence, par les maux qui sont la rançon de toute faveur, de toute notoriété. Les précautions prises pour sauvegarder l'intégrité à l'intérieur de ce mouvement - considérées en général comme beaucoup trop sévères - n'ont cependant pas rendu impossible le faux témoignage rageur d'un Aragon, non plus que l'imposture, du genre picaresque, du néo-phalangiste-table de nuit Avida Dollars. Il s'en faut de beaucoup, déjà, que le surréalisme puisse couvrir tout ce qui s'entreprind en son nom, ouvertement ou non, des plus profonds «thés» de Tokyo aux ruisselantes vitrines de la V^e avenue, bien que les deux pays soient en guerre. Ce qui, en un sens déterminé, se fait ressemble assez peu à ce qui a été voulu.»

Il propose enfin la formulation du mythe des «grands transparents» (suggéré par un dessin de Matta qui porte le même titre.)

10 juillet

Lam écrit à Breton de la Havane, pour lui confirmer son intention de suivre son conseil et d'exposer désormais à la galerie Pierre Matisse (archives Pierre Matisse Gallery, New York). Pendant l'été, correspondances et envois se poursuivent pour préparer la première exposition de Lam.

2 septembre

Un premier ensemble de 33 gouaches de Lam parvient à New York. Lam écrit à Pierre Matisse: *«J'insiste sur le fait que les titres des tableaux ne sont que provisoires pour faciliter les formalités consulaires et douanières. Je demanderai à Breton de vouloir bien les changer.»* (Archives Pierre Matisse Gallery, New York)

A l'automne, Jacqueline et André Breton se sont séparés. Avec David Hare et Aube,

Jacqueline continue à habiter le studio de la 11^e Rue; Breton va s'installer 45 West 56th St. Un étudiant à Harvard, Charles Duits, qui a écrit pour la première fois à Breton le 2 septembre, évoque le personnage assez sombre qu'il a alors rencontré, et admiré:

«Il avait à cette époque quarante-cinq ans, mais il paraissait beaucoup plus âgé, humainement parlant, car il était également sans âge, comme un arbre ou un rocher. Il paraissait las, amer, seul, terriblement seul, supportant la solitude avec une patience de bête, silencieux, pris dans le silence comme dans une lave qui achevait de se durcir.» (Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Denoël, 1969, p. 35)

18 septembre

Pierre Matisse mentionne à Lam que *«les Breton qui ont vu les gouaches étaient comme moi très enthousiastes.»* (Archives Pierre Matisse)

7 octobre

Arrivée d'un second lot de gouaches de Lam.

8 octobre

Lam à Pierre Matisse: *«J'ai offert d'ailleurs à Breton deux gouaches et j'aimerais qu'il les choisisse entre ce qui m'appartient.»* Le choix de Breton semble s'être porté sur *Woman and Child by side of a Chair* et *Woman sitting* (Grey Background) (titres provisoires de Lam).

14 octobre

Ouverture de l'exposition *First Papers of Surrealism* à la Whitelaw Reid Mansion (Madison Avenue). Le spectaculaire accrochage est conçu par Duchamp: filets de ficelle cachant les tableaux et les ouvertures des salles. Artistes exposés: Kay Sage, Kurt Seligmann, Leonora Carrington, Esteban Francès entre autres.

20 octobre

Ouverture de la galerie de Peggy Guggenheim, «Art of this Century», présentant sa collection personnelle, assemblée sur les conseils de Max Ernst, Duchamp et Breton, et installée par F. Kiesler sur deux étages, 57^e rue: 170 peintures, sculptures, dessins, collages, photographies et objets de 1910 à 1942. Le catalogue est préfacé par le texte «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme» d'André Breton, se terminant par une invocation à l'automatisme, vecteur de *«la grande circulation physico-mentale dans le surréalisme»* (...): *«l'esquif à la fois plus léger et plus sûr (...) le canoë de l'Amazonie et des mers polaires.»*

Un poème-objet de Breton est exposé: *Portrait de l'acteur André Breton*.

Dès le mois de décembre, la galerie présentera des œuvres de jeunes artistes.

17 nov. - 15 déc.

Exposition *Lam* à la galerie Pierre Matisse: Breton a rédigé la préface et conçu la mise en page du petit catalogue. Il prononce un discours au vernissage de l'exposition des œuvres de Masson au Museum of Art de Baltimore.

10 décembre

A l'invitation du Dr Henri Peyre, Breton donne une conférence à l'université de Yale: «Situation du surréalisme entre les deux guerres» (qui paraîtra dans le n° 2-3 de VVV en mars 1943 et sera repris dans *La Clé des champs*).

«Foi persistante dans l'automatisme comme sonde, espoir persistant dans la dialectique (celle d'Héraclite, de Maître Eckhardt, de Hegel) pour la résolution des antinomies qui accablent l'homme, reconnaissance du hasard objectif comme indice de réconciliation possible des fins de la nature et des fins de l'homme aux yeux de ce dernier, volonté d'incorporation permanente à l'appareil psychique de l'humour noir qui, à une certaine température, peut seul jouer le rôle de soupape, préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage, tels sont ou demeurent bien, à ce jour, les mots d'ordre fondamentaux du surréalisme.»

Mise en suspens de l'incrédulité Breton et le mythe des Grands Transparents

En juin 1942, André Breton fait paraître ses *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, auxquels les exégètes du surréalisme ont accordé étrangement peu d'attention, quand on songe qu'il se présentait comme le troisième manifeste du mouvement. Ce texte, publié en français et en anglais dans le premier numéro de la revue VVV, trois ans après l'arrivée de Breton à New York, marque une étape cardinale dans le discours du surréalisme sur le mythe. Depuis sa fondation, le mouvement n'a cessé d'œuvrer à l'affirmation d'un mythe moderne. À l'époque du premier manifeste, les surréalistes se sont placés sous l'égide de Freud pour se pencher sur la mythologie de l'antiquité grecque et sur les correspondances entre le mythe et le rêve considérés comme des manifestations analogues de l'inconscient mis en évidence par la psychanalyse. Dans le deuxième manifeste et dans son œuvre des dix années suivantes, Breton a tenté de redéfinir le mouvement par rapport à une dialectique hégélienne du réel et du surréel. Cela a conduit les surréalistes à s'éloigner de la conception intériorisée du mythe adoptée dans les années vingt, pour s'orienter vers une notion de mythe collectif, fonctionnant à l'échelle de la société et non plus au niveau de l'individu.

Si le premier et le deuxième manifestes proposaient, les *Prolégomènes* disposent. En réponse à la question « Que penser du postulat "pas de société sans mythe social" ? », Breton termine le troisième manifeste par une section intitulée « Les Grands Transparents ». Sur un ton solennel tel une prophétie, il parle de ces êtres en ces termes : « *L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. [...] Autour de nous circulent peut-être des êtres bâtis sur le même plan que nous, mais différents, des hommes par exemple, dont les albumines seraient droites.* »

Ce qui est visiblement en jeu dans ce passage, comme dans le reste du manifeste, c'est une mise en œuvre du projet surréaliste de démolir les catégories et hiérarchies de pensée en vigueur. Les vitupérations de Breton contre ceux qui galvaudent les noms de Freud et Hegel, le désenchantement éprouvé en voyant les marxistes s'entredéchirer, après dix années de fidélité plus ou moins constante au parti communiste, l'amènent à réitérer une condamnation globale des obédiences partisans et des systèmes de pensée rigides.

Il est dans la nature du mythe de remplacer la raison par la magie et l'homme par des dispositifs de métamorphose entre les règnes humain, animal et végétal, autrement dit de remettre en cause l'anthropocentrisme et le logocentrisme. Mais Breton va plus loin en utilisant ses Grands Transparents pour ébranler des oppositions binaires aussi éprouvées que le *logos* contre le *bios*, « nous » contre les « autres », et le chaos contre l'ordre. Invoquant William James et le biochimiste Emile Duclaux, il se place sous les doubles auspices de la philosophie et de la science.

Quand il insiste sur l'impuissance de l'homme face aux redoutables perturbations naturelles comme les cyclones, ou artificielles comme les guerres, Breton s'écarte nettement de la

version douce du surréalisme pratiquée dans ses écrits antérieurs. De fait, le ton pessimiste des *Prolégomènes* dans leur ensemble est intimement lié à la situation politique du début des années quarante. L'allusion à l'intervention du Japon et des États-Unis dans la guerre, qui a étendu le conflit à une échelle quasi planétaire dès 1942, jointe à l'offensive cinglante quoique maquillée (sous le patronyme ubuesque de père Duchesne) contre le maréchal Pétain et le gouvernement de Vichy, ancre le manifeste dans un moment historique donné. Pourtant, les accents désabusés du long prélude aux Grands Transparents aboutissent en fin de compte à ce qui caractérise le plus le mythe tel que l'entend Breton : une façon indéniable de fuir la réalité.

La mise en suspens de l'incrédulité est une condition de la mythologie. C'est un fait reconnu aujourd'hui que l'un des grands attraits du mythe dans les années quarante, qui fit une antienne sur la scène de l'art new-yorkaise, résidait dans le sentiment qu'il permettait de surmonter les terreurs de l'époque et de s'évader de la *realpolitik*¹. Mais le besoin d'évasion attesté par les *Prolégomènes* se distingue et va totalement à l'encontre de celui des bâtisseurs de mythes américains. Le penchant des expressionnistes abstraits pour le mythe archétypal à la Jung, traduit dans la peinture par un passage des compositions structurées aux compositions centrées, est sous-tendu par un désir d'éliminer l'élément narratif. Alors que ces mythes jungiens, supposés antérieurs au langage, renforcent la primauté accordée à l'image sur l'écrit par les expressionnistes abstraits, Breton, lui, semble continuer, avec ses Grands Transparents, à privilégier une démarche discursive à dimension narrative. Cette démarche se réaffirme en 1942 dans la dizaine d'articles sur le mythe publiés par VVV et par *View*², l'autre revue du mouvement surréaliste, mais aussi, sur le plan pictural, dans *First Papers of Surrealism*, l'exposition que Breton organise avec Marcel Duchamp à Reid Mansion en octobre de la même année. Dans cette manifestation sous-titrée « De la survivance de certains mythes et autres mythes de la croissance et de la formation », la plupart des œuvres, dues aussi bien à des maîtres du passé qu'à des artistes contemporains, revisitent des thèmes mythologiques classiques. Par ailleurs, la dimension narrative des Grands Transparents de Breton entre également en désaccord avec les positions d'une autre personnalité exilée aux États-Unis, qui travaille à cette époque sur le mythe, à savoir Claude Lévi-Strauss. Ce dernier participe au numéro inaugural de VVV avec un article sur les peintures corporelles indiennes, imprimé à quelques pages de distance seulement des *Prolégomènes* et prépare à ce moment-là une étude sur les systèmes de parenté chez les Indiens d'Amérique. Cette étude, appelée à jeter les fondements de son anthropologie structurale, constituera par la suite le réquisitoire le plus efficace jamais prononcé contre une appréhension narrative du mythe.

L'aspect des Grands Transparents le plus directement rattaché à la question du narratif, est sans doute leur affinité avec la science-fiction. Comme Breton a salué H.G. Wells, ses êtres transparents qui évoluent dans un espace extraterrestre indéfinissable, rappellent immanquablement les cyborgs et androïdes que l'on rencontre dans *La Machine à explorer le*

temps, *L'Homme invisible* et *La Guerre des mondes*, écrits à la fin du siècle dernier. Le genre de la science-fiction recèle en soi, malgré sa pléthore de données scientifiques, techniques et militaro-stratégiques, une critique implicite de la technicisation et du scientisme militant, qui cadre parfaitement avec l'antipositivisme des années 1890. Ce côté science-fiction désamorce et rend quelque peu problématique le choix que fait Breton du mot « prolégomènes », que le dictionnaire définit comme des « principes préliminaires à l'étude d'une question ». De fait, contrairement à Dada qui s'est arrangé pour démystifier et ridiculiser la science ainsi que la machine par le biais de la pataphysique farfelue d'Alfred Jarry et Raymond Roussel, les surréalistes ne s'en sont pris directement à la machine qu'à de très rares occasions. Quand ils l'ont fait, notamment dans une œuvre comme *Œdipe roi* de Max Ernst ou dans la *Main prise* d'Alberto Giacometti, c'est sur un mode sadomasochiste, et la composante implicite de plaisir sexuel pervers procuré par cet affrontement ne saurait guère contredire l'attitude négative du surréalisme (échaudé depuis le déclenchement de la Première Guerre mondiale) à l'égard de l'univers machinique. Dans le même temps, la science-fiction permet à Breton de sacrifier à son goût pour le merveilleux et le féérique. De son propre aveu, le mythe des Grands Transparents est une « invitation au voyage ». Dans le paragraphe qui précède la section sur le mythe, Breton, réitérant un des plus célèbres paradigmes du *Surréalisme et la peinture*, déclare franchement : « Je ne vois aucun inconvénient à ouvrir les fenêtres sur les plus grands paysages utopiques. Une époque comme celle que nous vivons peut supporter, si elles ont pour fin la mise en défiance de toutes les façons convenues de penser, tous les départs pour les voyages à la Bergerac, à la Gulliver. »

Les pages consacrées aux Grands Transparents sont illustrées par un dessin au crayon de couleur dû à un surréaliste de la deuxième génération, le Chilien Roberto Echaurren Matta, et intitulé *Los Grandes Transparentes*³. C'est un choix judicieux. Dans cette période, Matta est l'une des personnes les plus proches de Breton. Le dessin, aux contours fins et aux taches de couleur délicates, comporte des configurations diaphanes, biomorphes et osseuses, suspendues parmi des lignes en pointillé, des tétraèdres hermétiques et des motifs circulaires inspirés des cartes géodésiques, qui renvoient à l'espace non euclidien et à l'espace à « n » dimensions. La violence latente du dessin, dont les formes saillantes font songer aux fuselages profilés d'avions et missiles tombant en flammes du haut d'un firmament sidéral, peut aussi s'interpréter comme une *Guerre des mondes* à la Wells, transférée de la fiction au réel par la presse quotidienne et ses articles présageant une guerre nucléaire à l'échelle planétaire⁴. Une autre lecture du dessin de Matta, ainsi parsemé de rhomboïdes opalescents et de cailloux incandescents, touche à l'engouement de Breton pour l'alchimie dans cette période, engouement qui va déboucher sur les illustrations de Matta pour son texte le plus mystique, *Arcane 17*, en 1944. Un dessin quasi identique de Matta, intitulé *La Pierre philosophale*, est reproduit peu après dans le catalogue de l'exposition *The First Papers of Surrealism*, à côté d'une gravure alchimique tirée d'un ouvrage de Paracelse. Dans un télescope de l'ésotérique et de l'historique, le millénarisme thème alchimique acquiert une résonance particulière compte tenu du caractère apocalyptique des événements de l'époque.

Bien décidé à dissiper toute confusion, Matta affirmera plus tard que c'est lui qui fut à l'origine des Grands Transparents et non l'inverse, revendiquant par là le rôle d'un collaborateur véritable, et non d'un simple illustrateur du texte mythologique

de Breton⁵. Finalement, ce n'est point tant une question d'antériorité que la mise en place d'un rapport d'influence triangulaire très fort entre Breton, Matta et la personnalité de Marcel Duchamp. Car l'œuvre la plus présente derrière les Grands Transparents de Breton est sans conteste le *magnum opus* de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, plus connu sous le titre de « Grand Verre ». Alors que le nom de Duchamp avait toujours occupé une grande place dans le panthéon surréaliste des précurseurs, Matta est le seul à lui témoigner un intérêt soutenu. D'ailleurs, si Matta est entré dans l'orbite du surréalisme, c'est à cause de l'impression produite par les mécanomorphes transparents de Duchamp, ces écorchés à mi-chemin entre le schéma médical de l'organisme humain auquel on a arraché la peau pour en dévoiler le fonctionnement interne et l'extension de ce modèle morphologique aux rouages de la machine. La notion cérébrale et extrapicturale de « passage », développée par Duchamp, dépouillée de la signification perceptuelle qu'elle avait pour Cézanne et pour les cubistes, a incité Matta à concevoir ses *Morphologies psychologiques* en 1938. Dès 1941, plusieurs mois avant la publication des *Prolégomènes*, Matta a commencé à travailler à une suite de dessins et d'huiles peuplés de dispositifs transparents inspirés à la fois du *Grand Verre* de Duchamp et, encore par le truchement de Duchamp, des science-fictions de Roussel *Locus Solus* et *Impressions d'Afrique*⁶. En outre, il n'est pas interdit de penser que la longueur notable du titre du manifeste de Breton, tout comme son appendice « ou non », a quelque chose de nettement duchampien. Cela dit, Duchamp a laissé le contenu narratif de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dégénérer en une saga psychosexuelle improbable, destinée à éprouver, par un excès d'informations, les limites de la discursivité dans l'art moderne. L'œuvre de Matta partage la propension de Breton à raconter des histoires⁷.

Par opposition à la visée duchampienne d'un art non rétinien, les Grands Transparents illustrent l'une des préoccupations les plus constantes dans l'œuvre de Breton : le thème de la vision. Malgré sa position centrale dans le surréalisme, on découvre une bonne dose de doutes à ce propos, doutes qui mènent à une remise en cause fondamentale du primat de la perception dans la pensée occidentale⁸. Mais contrairement à l'insistance sur l'« informe » (ce qui ne peut prendre forme et gomme par là même l'emprise de la vision) par quoi Georges Bataille tente de dévaloriser la vision, ou aux innombrables scènes surréalistes d'énucléation atroce (l'œil transpercé dans *Œdipe roi* de Max Ernst, ou tailladé dans *L'Âge d'or* de Salvador Dalí et de Luis Buñuel), l'invisibilité des Grands Transparents conserve dans les *Prolégomènes* une valeur rédemptrice. Essentielle dans l'œuvre de Breton, elle est fondée sur l'aspiration à l'immatérialité que l'on trouve dans les pratiques mystiques, et apparaît surtout dans *Arcane 17* où Breton déclare que « la grande ennemie de l'homme, c'est l'opacité » et souhaite une « vitrification de l'être ».

Romy Golan

(Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

1943

Janvier

Écrit un poème, «La Porte bat», dédié à Matta.

Fréquente avec Ernst, Duthuit, Levi-Strauss, le magasin de Julius Carlebach, un antiquaire allemand de la 3ème Avenue, qui vend les objets indiens qu'ils achètent selon leurs possibilités. Claude Levi-Strauss évoque également, dans un article écrit en 1943, la fascination exercée par le «lieu magique» qu'était, au rez-de-chaussée de l'American Museum of Natural History, la vaste salle consacrée aux tribus indiennes de la côte nord du Pacifique :

«Ce lieu, auquel des méthodes muséographiques désuètes, mais singulièrement efficaces, confèrent les prestiges supplémentaires du clair-obscur des cavernes et du croulant entassement des trésors perdus.» (...) «Ce lieu (...) où des troncs séculaires chantent et parlent; où des objets indéfinissables guettent le visiteur avec l'anxieuse fixité de visages.» («The Art of the Northwest Coast at the American Museum of National History», *Gazette des beaux-arts*, New York, 1943, repris en ouverture de *La Voie des masques*, Plon, 1979)

Description dont certains termes pourraient s'appliquer à l'atelier de la rue Fontaine et peut-être déjà au studio de la 56^e rue.

Il semble d'ailleurs que Julius Carlebach se fit alors l'intermédiaire entre le musée, qui cherchait à se débarrasser de doublons dans ses collections, et ce groupe d'amateurs passionnés (Claude Levi-Strauss, *De près et de loin*, éd. Odile Jacob, 1988, p. 51).

Mars

Publication du texte de la conférence de Breton à Yale dans VVV, n° 2/3, «Situation du surréalisme entre les deux guerres», illustré par Max Ernst.

Breton devait présenter à la galerie «Art of this Century» une exposition en relation avec VVV. Ce projet fut annulé à la suite d'un différend avec Peggy Guggenheim. Publication de *Pleine Marge* (éd. Karl Nierendorf), avec eau-forte de Seligmann.

Mai

Breton écrit «Lumière noire» (qui paraîtra en décembre 1943 dans *Le Monde libre*, à Montréal). Il y affirme la nécessité de repassionner la vie, de maintenir la rêverie utopique pour lutter contre l'échec et la routine. A cette date, toute communication avec la France est devenue impossible. Aussi la lettre que tentent de lui adresser le 14 juillet les dirigeants de La Main à plume (Noël Arnaud et Jean-François Chabrun) pour lui faire part de leur

Breton, Jacqueline et Aube à Long Island, été 1943. Coll. part.

Tanguy et Breton, chez Tanguy à Woodbury, Connecticut.



Notes

- 1 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, 1983, p. 113.
- 2 Cf. Breton, «The Legendary Life of Max Ernst, Preceded by a Brief Discussion of the Need for a New Myth», *View*, n° 2, avril 1942; «Concerting the Present Day Attraction of Various Creatures in Mythology and Legend», *VVV*, n° 1, juin 1942 (tableau d'évaluation, où le sphinx a la meilleure note).
- 3 Romy Golan, «Matta, Duchamp et le mythe: un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme», dans le catalogue *Matta*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 37-51.
- 4 Cf. Breton, «La Situation du surréalisme entre les deux guerres», conférence à Yale University, 1942, reproduite dans *VVV* n° 2, mars 1943; et Jeffrey Weiss, «Science and Primitivism: A Fearful Symmetry in the Early New York School», *Arts Magazine*, mars 1983, p. 81-87.
- 5 Matta, entretien personnel, 1984. Ces dires sont corroborés par des articles de l'époque, entre autres celui de Rosemund Frost, «Matta's Third Surrealist Manifesto», *Artnews*, 15-29 février 1944, p. 18.
- 6 Breton, Matta et Duchamp manifestent un même intérêt pour la science-fiction et pour l'alchimie. Cf. Marcel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, 1950; Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, 1975; et Romy Golan, art. cit. Des extraits d'*Impressions d'Afrique* sont parus dans trois numéros consécutifs de *View* (série 3, n° 4, décembre 1943; série 4, n° 1, printemps 1944; série 4, n° 2, été 1944).
- 7 Lorsqu'il expose pour la première fois avec les surréalistes en 1938, Matta décide de présenter quatre dessins qualifiés de «scénarios».
- 8 Sur l'oculocentrisme dans la pensée française, cf. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, 1961; Martin Jay, «In the Empire of the Gaze, Foucault and the Denigration of Vision in 20th-Century Western Thought», dans *Foucault: A Critical Reader*, sous la direction de David C. Roy, New York, 1986; Martin Jay, «The Desenchanted Eye: Surrealism and the Crisis of Occulocentrism», dans *Anxious Visions: Surrealist Art*, colloque organisé à l'University of California at Berkeley, 1990; et aussi Mary Ann Caws, *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, 1981.

tentative de «*gérer l'héritage du surréalisme en attendant son retour*» ne lui parvient pas.

Août

Publication à Paris par La Main à plume d'un numéro spécial des *Cahiers de poésie*, «Le Surréalisme encore et toujours», avec un dessin de Breton, des extraits du second *Manifeste* (textes sur Jarry et Vaché) et de l'*Anthologie de l'humour noir* censurée.

Été

Séjourne chez Jacqueline et David Hare, à Long Island, en compagnie de Charles Dauts. Il y compose un poème, «Les Etats généraux», poème de foi dans «l'étoile» qui éclaire le monde.

Dissension puis rupture avec Masson, liens de plus en plus étroits avec Matta auquel il dédie un poème «Dans la longue polémique». Breton rédige également le texte destiné à préfacier son exposition à la galerie Pierre Matisse en février-mars 1944, qui ne paraîtra que dans la nouvelle édition du *Surréalisme et la peinture* en 1945.

Plusieurs artistes américains se regroupent autour de Breton: Enrico Donati, David Hare, Joseph Cornell, Jérôme Kamrowski.

9 ou 10 décembre

Breton rencontre Elisa Claro:

«Dans la rue glacée je te revois moulée sur un frisson, les yeux seuls à découvert. Le col haut relevé, l'écharpe serrée de la main sur la bouche, tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre et dans tes yeux de fin d'orage on pouvait voir se lever un très pâle arc-en-ciel. Chaque fois que depuis lors j'ai voulu me faire une idée physique de cette clé, c'est la structure de cet œil qui m'est apparue sous la très haute coquille que dentelle le sourcil gauche, surmontée d'une imperceptible lune qui lui permet de se tendre en marquant dans sa courbe une ou deux oscillations au niveau de ce croissant pâle et perdu au départ de la tempe. Ce signe mystérieux, que je n'ai connu qu'à toi, préside à une sorte d'interrogation palpitante qui donne en même temps sa réponse et me porte toujours à la source même de la vie spirituelle.» (André Breton, *Arcane 17*, p. 93-94, J.J. Pauvert, Paris, 1965, coll. 10/18)

1944

Janvier

Breton rédige la préface de l'exposition *Donati* à la galerie Passedoit à New York: il y insiste sur le «message d'harmonie» dispensé par sa peinture. Les titres des

Elisa Claro, vers 1940.
Photo Jorge Opayo.



tableaux sont proposés par Breton. Il découvre aussi à cette époque la peinture de Gorky.

Février

Exposition *Arp* à la galerie «Art of this Century». Breton y a prêté les numéros 2, 3 et 5 du catalogue (deux dessins de 1920, et un relief de 1926).

Publication du texte «Les Etats généraux», dans la revue *VVV*, n° 4.

15 fév. - 15 mars

Exposition *Matta* à la Pierre Matisse Gallery.

6 - 24 juin

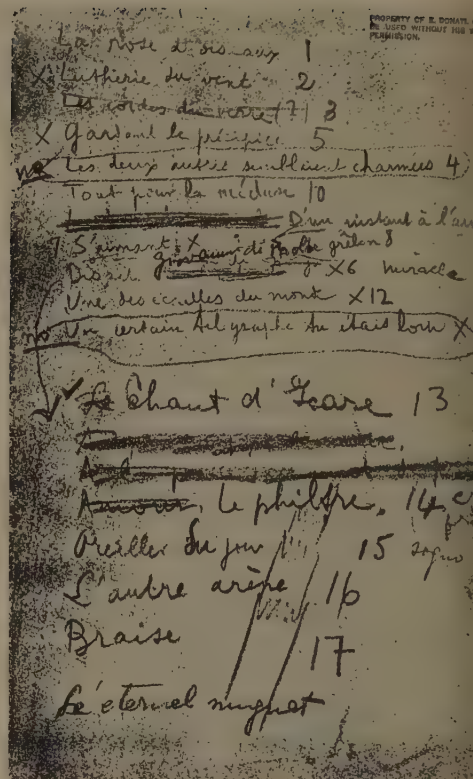
Exposition *Lam* à la Pierre Matisse Gallery.

20 août - 20 octobre

Voyage au Québec avec Elisa.

En Gaspésie, ils séjournent à Sainte-Agathe, à la pointe de Gaspé, et visitent l'île Bonaventure.

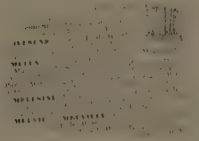
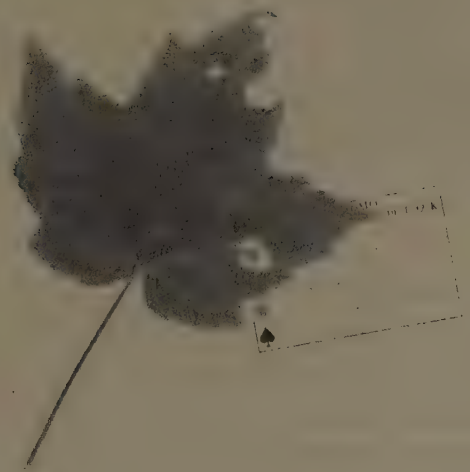
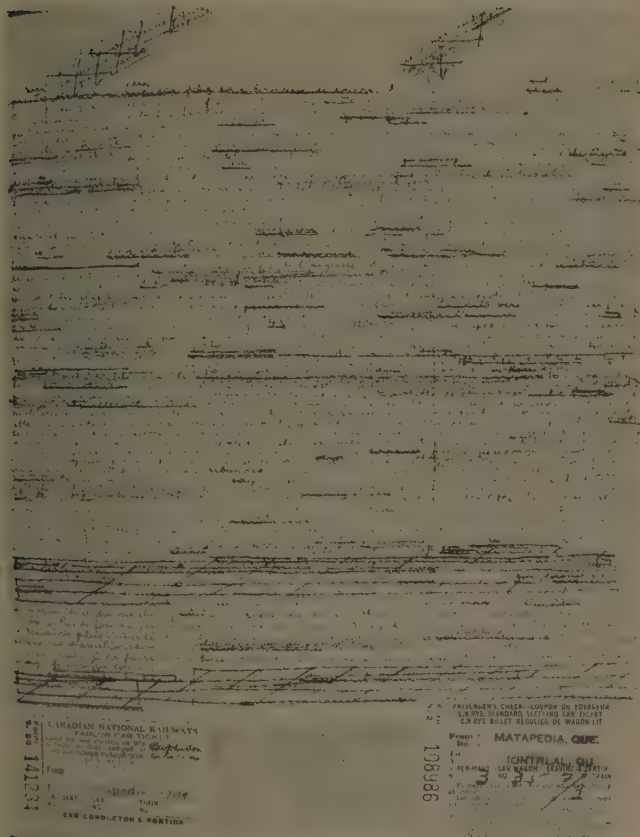
De 5 heures à midi, chaque matin, Breton écrit *Arcane 17*. Le cahier manuscrit est dédié à Elisa.



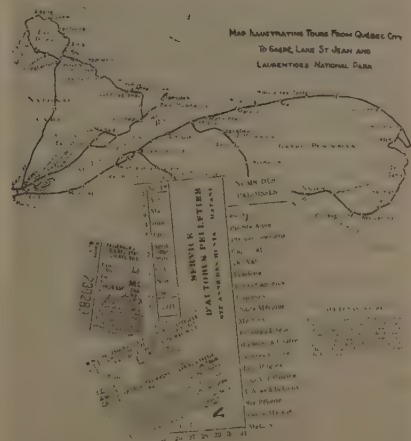
Titres proposés par Breton à Enrico Donati pour les tableaux exposés à la galerie Passedoit, 1944. Coll. Enrico Donati.

Chez Pierre Matisse à New York, 1944. Debout: Matta, Tanguy, Breton, Duchamp. Assises: Elisa, Jackie Matisse, Patricia Matta, Teeny Duchamp. Photo Pierre Matisse Gallery.

Pages du manuscrit d'*Arcane 17*, 1944. Coll. part.



Décembre
Fait la connaissance de Gorky chez
Margaret La Farge Osborn.
Publication d'*Arcane 17* chez Brentano's à
New York (325 exemplaires), avec dessins
de Matta: quatre lames du tarot. Une
vitrine (avec une affiche spécialement
conçue par Matta) est réalisée à cette
occasion.
Claude Levi-Strauss écrira à Breton le
25 mai 1945, après avoir lu *Arcane 17*:
«C'est encore tout empreint de
l'émotion initiale que je viens vous dire
mon admiration» (...) et salue «l'équilibre
parfait entre la forme littéraire, la pensée
philosophique et l'inspiration poétique. Les
trois éléments jouent et s'entrelacent
comme des rayons lumineux traversant un
cristal.» (B.L.J.D)



12 décembre
Breton écrit à Victor Brauner: «Ta carte
est la première qui m'arrive de France
(...). On a fait quatre numéros de revue
(VVV). Rien d'autre ou presque.»
(Archives MNAM)

Le mystérieux Livre d'Heures du rêve d'Élisa

« Dans le rêve d'Élisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais, mais c'était l'île Bonaventure, un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde. »

Arcane 17 (p. 1).

*« Il entre en tous les êtres
L'Oiseau migrateur
Et se fait présent en eux
Tel le feu dans le bois que l'on frotte...
Il est l'Oiseau suprême
Resplendissant de la lumière
De dix millions de soleils
Et par qui toutes choses ont été pénétrées...
Savoir cela, c'est vaincre la mort. »*
Hamsa Upanishad

Le manuscrit original ignoré d'un chef-d'œuvre célèbre

Ceux qui ont lu et aimé *Arcane 17*, ceux qui ont étudié dans leurs analyses et leurs thèses, le plus complexe et le mieux achevé des textes majeurs du surréalisme, et constaté son importance dans l'histoire de ce mouvement comme dans la vie de son auteur, seront surpris, peut-être, d'apprendre qu'il leur reste à en découvrir une part ignorée, fort significative des infra-structures de la composition et de l'inspiration de l'ouvrage.

Déjà entrevue en 1965 par Michel Beaujour dans une perspicace analyse stylistique : « André Breton ou la transparence »¹ l'influence des textes classiques de l'alchimie est incontestable. Elle a été confirmée par S. Lamy² et, récemment, dans « André Breton, explorateur de la Mère Moire, Trois lectures d'*Arcane 17*, texte palimpseste » (P.U.F., Paris 1986) par Pascaline Mourier-Casile³. Cette spécialiste des recherches universitaires sur le surréalisme et qui assure avec Henri Behar la codirection de la revue *Mélusine*, a même utilisé pour le décodage du texte la « langue des oiseaux », typique de la littérature ésotérique de la philosophie hermétique. C'est là une tentative audacieuse dans son principe comme dans ses applications pédagogiques et qui mérite d'être approuvée, quel que soit l'accueil plus ou moins grinçant que la cage rouillée de l'*Alma Mater* puisse réserver aux oiseaux d'Hermès. Dans cet ouvrage, l'auteur s'est livré à un travail considérable d'analyses intertextuelles pour mieux en dégager non pas des emprunts ni des influences mais, en quelque sorte, l'*espace de configuration imaginaire*. Ainsi a-t-elle remarqué, la première, une lacune dans nos sources du texte d'*Arcane 17* ou, plus exactement, de « ses générateurs textuels ». Pascaline Mourier-Casile, ayant été informée de l'importance du manuscrit original, exemplaire unique et don d'André Breton à Elisa qui en inspira le sujet mais aussi la profonde expérience initiatique, a bien vu que « *cet étonnant manuscrit* » serait « *sans doute d'un précieux secours pour le déchiffrement du texte public d'Arcane 17* » car « *tous matériels qu'ils apparaissent, les images et les objets qu'il contient n'en sont pas moins le plus souvent porteurs d'inscriptions, de textes. Leur matériau est langagier.* » (p. 7 et 8)

Toutefois la consultation, la manipulation et l'observation de ces documents réservés, selon leur dédicace, à l'intimité et non pas destinés à une lecture publique, posaient de nombreux problèmes dont le moindre n'était pas la fragilité de leur support matériel : un mince cahier d'écolier de quarante-huit pages dont celles de droite ont été réservées, en principe, au texte et celles de gauche à des collages, soit d'images et de quelques documents imprimés ou illustrés, soit d'objets divers. L'admirable écriture arachnéenne parfaitement maîtrisée d'André Breton semble s'être soumise volontairement à suivre un interlignage dont elle n'avait nul besoin mais qui complète symboliquement la « grande école buissonnière » de la dédicace que j'examinerai ultérieurement.

Pascaline Mourier-Casile n'ayant pu sans danger ni voulu manipuler cet inestimable manuscrit que protège un autre chef-d'œuvre, une « reliure à la Sirène », de Lucienne Talheimer, a fait figurer seulement dans les vitrines de l'exposition *Livres surréalistes*, à la BPI du Centre Georges Pompidou en juin 1981, des photographies de quelques pages décrites dans son ouvrage. En revanche, elle pose une question fondamentale au sujet de ces « *générateurs matériels* » dont « *l'arrangement tout fortuit* », selon Breton à propos des « *flotteurs faits d'un baril jaune ou rouge, dont le fond s'ornait au pinceau de signes d'apparence cabalistique...* » évoque moins Hogarth et sa « manière » que Swift et son mystérieux « Conte du tonneau » (*Arcane 17*, p. 5) : « *Pour qu'il soit véritablement licite, dit-elle, de parler ici de "générateurs", il faudrait pouvoir prouver que cet "arrangement" n'est pas simple mise en page, en scène, postérieure à l'écriture. Telle preuve, cependant, le manuscrit semble bien, au moins partiellement, la proposer. Il établit, en tout cas la simultanéité du texte et de l'objet incitateur d'où il semble issu... par un jeu de déplacement de l'écrit au vécu, du textuel au référentiel, fonctionnant comme une "mise en abyme" révélatrice...* » (p. 10). « *Le rêve emprunte au vécu (au « vu ») diurne, qui lui-même emprunte à un univers fictif...* » (p. 11).

Partageant cette approche du déchiffrement de ces images que je nomme *sensibles* pour les mieux différencier des objets que je qualifierai d'*objets-réponses* afin de les relier à des *interactions* entre le désir et la rencontre, j'indiquerai dans les limites de cette brève présentation, d'abord leur nombre et leurs titres de référence, soit originaux, soit proposés par leurs sujets.

Classement des éléments

La dédicace exclue, j'ai constaté que le manuscrit d'*Arcane 17* compte dix-sept « éléments figurés ou reproduits » sur les pages de gauche. Parmi ceux-ci, deux n'ont pas la position des autres : le premier, avant la dédicace, sans légende, une photographie d'une chute d'eau, d'une cascade ou d'un torrent ; le second, une table arithmétique en français, en anglais et en français pour le système métrique. Il s'agit visiblement de la couverture réelle ou supposée du « cahier d'écolier » de la *grande école buissonnière*. Voici la liste de tous ces éléments, l'abréviation IS les classant dans la catégorie *images sensibles* et le sigle OR parmi les « objets-réponses », distinction commode, au moins provisoirement :

Pages du manuscrit d'*Arcane 17*, 1944. Coll. part.

ARCANE 17

Elisa, toi devant qui je retrouve sans cesse
mon âme, que j'ai rêvée à quinze ans
pour la Beata Beatrix, par l'étoile
de ce jour, mais la plus
de la nuit, du bel oiseau
vers ton pays, quand
nous avons entendu dire
que les "gannets", dès
la mi-août, rappellent
ce mot à tremblé
longtemps sur la mer – à toi ce cahier de grande école
buissonnière, mon amour. André, 3 janvier 1945.

1) *Le Torrent IS (La dédicace)*. 2) *La Carte et les Transports IS*. 3) *L'Alouette IS*. 4) *Le Roi de Cœur IS*. 5) *L'Oiseau de nuit IS*. 6) *La Feuille du cœur de Mélusine OR*. 7) *Les deux Arcane 17 de deux jeux de tarot*, l'un dit «de Marseille», l'autre d'Oswald Wirth. 8) *Fous à Bonaventure IS*. 9) *Le Chalet Cochard IS*. 10) *L'Orgue Bach IS*. 11) *Les instruments de laboratoire OR*. 12) *Les Agates IS*. 13) *Retour à la sauvagerie IS*. 14) *Les infiltrations de la mer IS*. 15) *L'atelier de la déesse OR*. 16) *Castorville IS*. 17) *La Table arithmétique et métrique en deux langues IS*.

Ce classement n'est pas définitif car il faudrait, pour le mieux comprendre, le mettre en regard des pages d'écriture du manuscrit. Dans certains cas, en effet, le texte est reporté de façon souvent significative sur la page de gauche pour commenter l'image sensible ou l'objet-réponse.

La dédicace du manuscrit

Sous le titre inscrit sur la sixième ligne du cahier et sur un fond constellé d'où se détachent et sortent la tête et l'aile gauche d'un «bel oiseau de Bonaventure», se répartissent les mots suivants de la dédicace et qui semblent en cerner l'envol : «Elisa, toi devant qui je retrouve sans cesse les yeux que j'ai eus à quinze ans pour la Beata Beatrix, par l'étoile de ce 9 ou 10 décembre 1943, à jamais la plus lumineuse et par l'aile du bel oiseau de Bonaventure pointée vers ton pays – quand nous avons entendu dire que les "gannets"⁴, dès la mi-août, partaient pour le Chili, rappelle-toi comme ce mot a tremblé longtemps sur la mer – à toi ce cahier de grande école buissonnière, mon amour. André, 3 janvier 1945.»

Commentaire

Aucune allusion à Dante ni à *La Divine Comédie*, bien que, sous un certain angle, *Arcane 17* se relie (non moins hérétiquement et hermétiquement) à la «Gaye Science» ou «Gay Saber» du «trobar clus» ou «parler clus» de l'«Art d'Amour» et de «la langue des oiseaux». Il s'agit ici d'un autre Dante, au moins par son premier prénom, Dante-Gabriel Rossetti (1828-1882). Ce peintre et poète est l'auteur du portrait intitulé *Beata Beatrix*, admiré par Breton et conservé à Londres, à la Tate Gallery. Peint entre 1860 et 1870, il eut pour modèle une autre Elisa, *Elisabeth Siddall*, la femme et l'inspiratrice de Rossetti. La complexité des symboles de ce tableau, l'un des plus caractéristiques des recherches de la «Pre-Raphaelite Brotherhood» exigeait, à elle seule, un long déchiffrement. Au moins peut-on en retenir l'importance de la couleur verte de la robe et de la source à laquelle vient boire l'oiseau à l'auréole dorée. Ces «signes de reconnaissance» s'accordent parfaitement avec ceux qui se rapportent à la reliure même du manuscrit d'*Arcane 17*, telle qu'elle a été conçue et exécutée par Lucienne Talheimer autour du centre de sa composition «à la Sirène» : le visage d'Elisa-Mélusine.

La «Fraternité Préraphaélite» dont Rossetti était l'un des représentants les plus originaux s'est livrée à de vives attaques contre les valeurs esthétiques «moralisantes» de la *Royal Academy*, contre les préjugés sociaux et leur platitude classificatrice répressive. En revanche, les préraphaélites accordaient aux symboles une importance essentielle et y voyaient une médiation possible entre l'expérience de la vie naturelle qu'ils défendaient et la connaissance de la vie poétique profonde qu'ils se proposaient d'atteindre.

Le meilleur commentaire que l'on puisse proposer des oiseaux de la dédicace dans ses rapports avec l'intelligence poétique de la nature mais aussi avec la transmission d'un message mythique et symbolique, illustrant ainsi la double composition du manuscrit, est celui d'André Breton lui-même



dans sa présentation des *Constellations* de Joan Miró : « *On évoquera – sans s’y appesantir comme il sied – les migrations de ces oiseaux que Miró aura tant aimé montrer que c’est à croire qu’ils l’habitent comme un arbre et que cet arbre, quand ils doivent partir, se déplace pour se porter à leur rencontre. En date du 12 septembre 1958, une communication du Pr. A. Portmann, dans Die Weltwoche de Zurich, révèle – on ne le sait, dit-il, que depuis deux ans – que, par exemple, la fauvette possède de manière innée le sens d’une relation telle avec le firmament qu’elle est en mesure de se diriger, sans apprentissage préalable, d’après les constellations. Une bonne partie de la gent ailée paraît disposer, pour le moins, du même don puisqu’une nouvelle génération de papillons passe, sur de longs parcours, pour relayer l’ancienne, le temps d’éclore après sa chute. Le mot “constellations” retenu par Miró est donc bien le plus chargé de l’idée de passage et de transmission à tout prix qui vaut, à la fois, pour la nature et pour le mythe.* » (L’Œil, n° 48, décembre 1958, p. 52 et 56).

Comment ce rapprochement ne peut-il éclairer le choix de deux lames du tarot qui figurent dans le manuscrit, l’une, avec la mention « L’Étoile », l’autre, avec « Les Étoiles », toutes deux se rapportant à deux jeux de tarot, l’un, dit « de Marseille », traditionnel, l’autre proposé par Oswald Wirth, sous le même titre : « Arcane XVII » où l’on voit, dans le premier, un oiseau et, dans le second, un papillon ? Nous verrons que « la langue des oiseaux » joue un rôle capital dans le décodage du texte mais aussi celle des *pictogrammes*, langue bien connue de l’auteur et signalée d’ailleurs, on ne peut plus clairement dans l’ouvrage.

Une « image sensible » importante : Castorville

J’en citerai seulement les principales caractéristiques. La première ligne : *Les ENFANTS sont admis GRATUITEMENT* et la dernière : *C’est une révélation des plus AUTHENTIQUES* avaient attiré mon attention car je comprenais mal quelle raison justifiait la présence d’un document aussi banal sur lequel une note crayonnée de la main de Breton, entre parenthèses : (« *Misère de l’humour canadien* ») n’expliquait nullement sa présence, à gauche, en regard des plus beaux passages, peut-être, d’*Arcane 17*, sur « Mélusine après le cri... » et sur le « mythe nouveau de la femme-enfant ». « *C’est son avènement à tout l’empire sensible que systématiquement l’art doit préparer... etc.* » (p. 67).

J’avais été surpris, d’ailleurs, de ne trouver aucune référence à Lewis Carroll et d’autant que, depuis la publication de l’*Anthologie de l’humour noir* (1940) Breton avait apprécié ce que le recours à des solutions idéalement absurdes mais logiquement certaines impliquait de désir de jeu mais aussi de gravité cachée dans l’écriture et l’esprit de l’inventeur génial des aventures d’Alice et de la chasse au Snark.

Ce fut en relisant le texte anglais : *The Hunting of the Snark, an agony in eight fits*, avec neuf illustrations par Henry Holiday (car il me semblait me souvenir d’un dessin représentant, comme sur l’« image sensible » de droite de « Castorville », un homme à côté d’un castor dans une curieuse attitude), ce fut en comparant les illustrations que je crus devoir relire aussi le texte en regard. Il s’agit de la « cinquième crise » : « La leçon du Castor » et de la *dix-septième* strophe qui, elle-même, est la conclusion d’un calcul enseigné au Castor par le Boucher. J’en ai trouvé la solution, fort simple, d’ailleurs : $3 + 7 + 10 = 17$; $1000 - 8 = 992$; $992 \times 17 = 16864$; $16864 : 992 = 17$; $17 - 17 = 0$. Calcul qui semble insignifiant mais qui ne l’est nullement pour ceux qui savent ce que symbolise 1717. On voudra bien m’excuser de laisser aux lecteurs le plaisir de le découvrir, ce qui, d’ailleurs, les éclairera sur la prétendue

incohérence « aimable » et « fantaisiste » de Lewis Carroll, tout autant que sur la scandaleuse équivalence, de plus en plus répandue et comme si elle obéissait à un mot d’ordre, entre « surréaliste », « absurde », « amusant » et « loufoque ». On voit au moins clairement quels intérêts s’entendent à le faire croire. Je signalerai aussi à propos de la relation entre le Boucher et le Castor, chez Carroll, qu’elle est une variante de celle des Dioscures, de Pollux et de Castor, les fils de Zeus, *Dios kouroi*. Le partage entre le mortel et l’immortel, l’un et l’autre dieux des Gémeaux, l’un enseignant l’autre, se retrouvent aussi sous la forme des « deux oiseaux » ou d’autres couples de ce genre en maintes mythologies orientales, occidentales et américaines.

On voit par l’exemple de cette « image sensible » de Castorville que la superposition de l’image au texte n’« illustre » pas celui-ci mais ajoute un « non-dit » à découvrir dans les sources mêmes de ce qui est dit, tout en le situant par inversion ou retournement, vers la gauche, « du côté du cœur. »

Un « objet-réponse » typique : le « laboratoire en creux » ou Le Séparateur de Ste Marguerite

Sur la page de gauche et sur la *dix-septième* ligne du cahier d’« écolier », typique d’un *guide de l’écriture*, dans tous les sens du terme, on peut lire d’abord et superficiellement : *Objet trouvé (Ste Marguerite, 9 octobre 1944)*. Un examen plus attentif découvre sur la quatrième ligne, en haut de la page, une phrase du texte de droite : « *et comme elle se lamente* » et, à partir de la septième ligne, « *sous l’assurance qu’il est seul à détenir la vérité et le secret, il doit promettre sous serment de ne pas spécifier quelle relique entre en elle. La foule s’assemble dans les temples, autour des statues rivales* ». (*Arcane 17*, p. 101)

Il s’agit de l’un des passages les plus mystérieux de l’ouvrage et l’auteur l’avoue : « *J’ai conscience de l’opération sans qu’il me soit permis de la voir se poursuivre : les yeux bandés, je me tiens au cœur de l’étoile avec les compas. On me découvre les quatorze dieux rigoureusement semblables : la déesse va les accompagner dans les quatorze directions.* » Dans la suite du manuscrit, d’ailleurs, se trouve un autre « objet-réponse », une étoile découpée en quatorze points, collée sur la page de gauche, portant la mention manuscrite « Atelier de la déesse ». Je ne peux en déchiffrer les sens dans les bornes de cette première approche des énigmes du manuscrit original car il me faudrait consacrer une étude particulière à l’analyse des aspects astrologiques d’*Arcane 17*.

Dans *Dichtung und Wahrheit*, Goethe a dit admirablement : « *On ne voit que ce que l’on sait* ». Peut-être aurait-il pu ajouter à propos de son *Second Faust* : « *On ne lit que ce que l’on comprend.* » Il en va de même pour *Arcane 17*. Les uns y verront, croient-ils, plus de choses que les autres mais ils n’imaginent pas leur propre ignorance par rapport à ce que certains pourront y découvrir. Le curieux *objet trouvé* en question, une petite feuille en « plastique » rigide dans laquelle sont figurés *en creux* donc à l’intérieur de l’ensemble, les appareils les plus importants de la *distillation* semble répondre à la *séparation* alchimique entre le subtil et l’épais, y compris dans toute herméneutique, mais aussi *entre les statues rivales des temples et des églises*, statues qui ne sont, le plus souvent, que des témoignages de la *monumentale vanité* de leurs scribes et de leurs théologiens.

Mieux vaut citer ici *Le Séparateur* de la *Theoscopia*, « une porte très précieuse et sublime » où l’année même de la mort de Boehme, selon Abraham von Frankenberg, cet illuminé qu’admirait Hegel lui-même, a dit : « *Chaque chose, soient les plantes soit l’herbe, les arbres, les animaux, les oiseaux, les*

reptiles, ou quoi que ce soit d'autre, procède du Verbe ou de la volonté discernante du Séparateur de toutes choses par où le Séparateur s'est formé une image et une analogie de la propriété de chaque chose dans laquelle il opère. Car ce monde visible avec tout ce qu'il contient n'est autre qu'un objet répondant au monde intérieur, invisible et caché dans l'extérieur élémentaire, de même que l'arcane de nos teintures alchimiques (Tinktur) dans les végétaux et les métaux. Et, comme les vertus de nos teintures se configurent et deviennent visibles par leur écoulement, manifestant ainsi soit dans la figure, soit dans les couleurs et les odeurs, quel Séparateur ou quel écoulement de la volonté divine s'est produit et participe du Grand Mystère dans notre arcane (Tinktur), de même on peut connaître aussi dans les étoiles, les éléments et dans les créatures, le fond intérieur d'où elles procèdent.»

(O.C. Theosopia, 34, 35)

De cette même source vivante et toujours nouvelle : la rencontre de l'objet-réponse ou de l'image sensible dans l'exploration des Heures mystérieuses de la «veille rêvée» ou du «rêve éveillé» que découvrent seuls le désir et l'amour, semble s'écouler et se former un autre monde dans ce que nous tenons abusivement pour notre seul monde, un autre «espace-temps», une autre gravitation des choses tout autant que des êtres. Avec cette conséquence imprévue que le plus humble des objets, la plus banale des images, transmués par le rayonnement et l'énergie du cœur et de la passion, peuvent accéder à une puissance d'évocation non moins bouleversante que le texte poétique lui-même.

Un «objet-réponse» inattendu

Me permettra-t-on, à la fin de cet article dont les bornes m'interdisent de donner mieux qu'un aperçu du profond intérêt du manuscrit original d'*Arcane 17*, de rendre compte, aussi brièvement que possible, d'une expérience personnelle qui se rapporte à la «physique poétique des objets-réponses» dont j'ai essayé de montrer l'importance pour toute compréhension, encore lointaine, de ce que je nommerai la gravitation du désir dont j'estime que Breton, mieux que Freud, a compris les possibilités de manifestation objective?

Si j'insiste sur ce point, c'est qu'il s'agit de ce que l'on s'obstine à obscurcir sous les noms de «magie», de «coïncidence», de «parapsychologie», de «liquidation de conflits» ou d'autres termes philosophiquement vagues, plus ou moins abstraits, pseudo-historiques, voire pseudo-ethnographiques, alors que se produisent des phénomènes matériels relativement simples dans leurs manifestations : apparition d'un objet encore inaperçu, découverte d'une forme qui semble répondre à une image mentale obsédante, errance au hasard d'un territoire sur lequel s'ordonne et se fige soudain magnétiquement la limaille d'une rencontre, sans même évoquer des expériences plus troublantes auxquelles il m'a été donné d'assister en Afrique et en Europe.

Au terme de la rédaction et des recherches du présent essai de déchiffrement, je m'interrogeais donc sur la nécessité de rappeler les dernières pages d'*Arcane 17*, lesquelles, si l'on s'en souvient, se rapportent à «la langue des oiseaux» et à des inscriptions «agitantes» découvertes par André Breton autour d'un portrait de Gérard de Nerval : «Elles se composent en effet, des mots suivants : en marge supérieure, à gauche "cygne allemand", au centre "feu G rare", la dépendance de la lettre G et de l'adjectif étant soulignée par un petit signe de liaison. Le passage du G au geai, comme dans ma dédicace, est clairement spécifié, à droite, par le dessin sommaire d'un oiseau en cage.

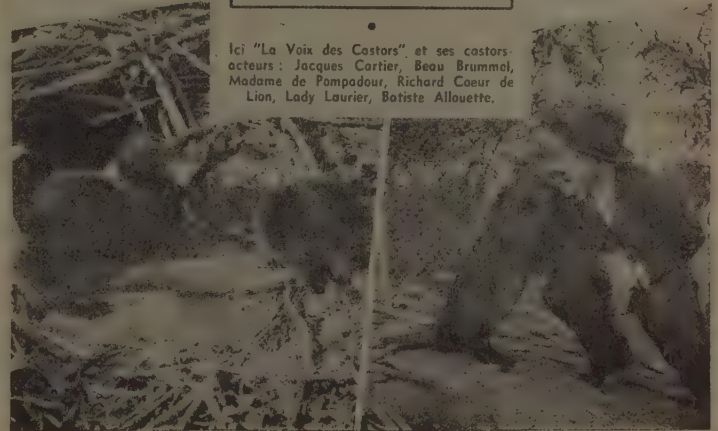
Page du manuscrit d'*Arcane 17*. Coll. part.

Les ENFANTS sont admis GRATUITEMENT à

CASTOR-Ville

(lorsqu'ils visitent avec leurs parents)

Représentations tous les jours
de 4.30 P.M. au crépuscule.
Apportez votre kodak.



Ici "La Voix des Castors" et ses castors-acteurs : Jacques Cartier, Beau Brummel, Madame de Pompadour, Richard Coeur de Lion, Lady Laurier, Botiste Allouette.

Une belle leçon de choses - SUR LE VIF

INSTRUCTIF. Dans le domaine de l'histoire naturelle, il n'est point de SPECTACLE plus impressionnant que celui de l'industrie du Castor — Fier animal Emblème de notre Cher Canada.

EDIFIANT. A CASTOR-Ville, le fameux "Peuple-Castor" Canadien (animaux merveilleusement bien dressés) présente le GRAND SPECTACLE de la vie Industrielle du Castor — dans des conditions réellement idéales.

EDUCATIF. Les visiteurs sont accompagnés par des guides compétents qui expliquent les VRAIES mœurs du Castor — dans tous les détails.

C'est une révélation — des plus AUTHENTIQUES.

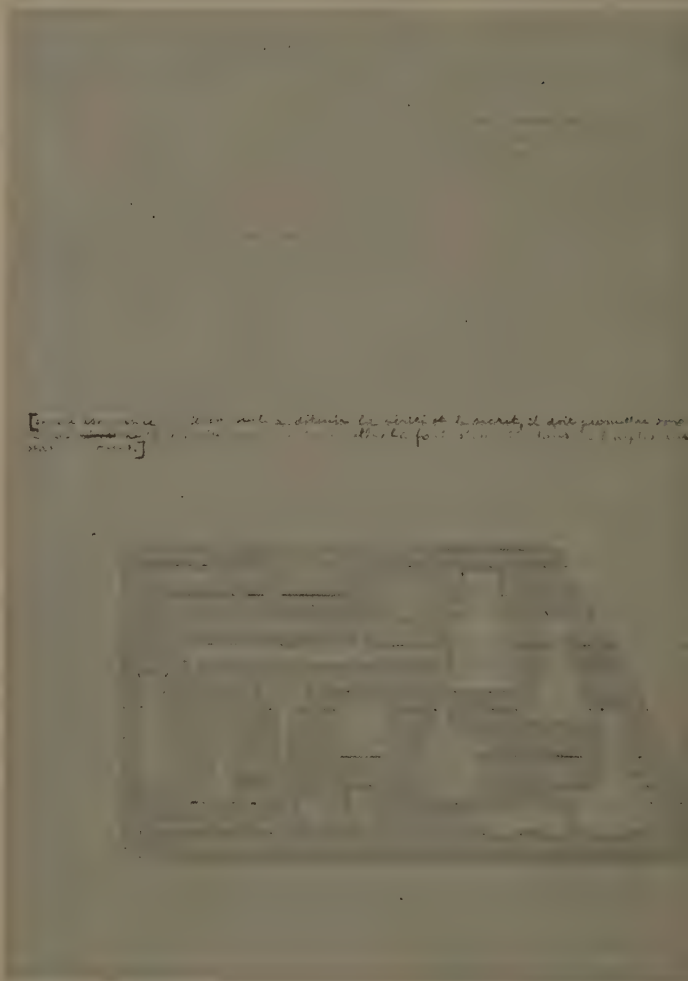
Partant de ce G, je ne puis, quant à moi, m'empêcher de relever dans le portrait la curieuse position de l'index méditativement appuyé au menton et qui, dans la planche, tombe juste au-dessous de la lettre.» (p. 156-157)

A la fin de l'après-midi, étant un peu las de m'interroger sur ma décision d'analyser ou non ce qui se rapporte à ce thème ésotérique dans *Arcane 17*, je décidai d'aller respirer l'air du large, comme à mon habitude depuis une vingtaine d'années, sur une plage de trois kilomètres, en face de l'île d'Herm, non loin de Guernesey, site miraculeusement protégé des amateurs de bronzage, des touristes et des vacanciers, par le brouillard, la pluie souvent estivale, le néant monumental et l'absence de crevettes qu'accentue mélancoliquement la présence proche d'une centrale nucléaire. Heureux tel qu'il m'arrive de l'être en ces lieux bénis, de ne voir personne à l'horizon, ni sur la plage, ni sur la mer, j'étais un peu agacé, toutefois, par le débile piaillage des mouettes qui essayaient vainement de me reprocher leurs envols à mon passage. Involontairement, on s'en doute, leur image évoqua en moi «la langue des oiseaux», le texte de Breton, le mystère de la lettre G majuscule et, surtout, de ce «petit signe de liaison» dont je ne me souvenais plus. *Juste alors, (j'y insiste, ni une seconde avant, ni un instant après), posée sur le sable, la majuscule G se trouvait devant moi et à mes pieds.* Grande comme la paume, en plastique et totalement intacte, aussi violette que l'île Bonaventure⁵, «à trois milles en mer» décrite en hommage à André Breton, le 6 octobre 1966, par un témoin oculaire, Armand Hoog, cet «objet-réponse» comportait en outre *deux petits signes de liaison des deux courbes de la majuscule avec le trait d'union, l'un, en haut, l'autre, en bas.*

J'ajoute que, malgré mes recherches sur toute l'étendue de la plage déserte et sous les algues qui recouvrent ici plutôt des déchets que des objets, je n'ai trouvé ni ce jour ni plus tard⁶ aucune autre lettre provenant d'une enseigne ou d'une embarcation ou d'un alphabet quelconque. S'il se présentait parmi mes lecteurs un mathématicien assez compétent pour calculer tous les éléments de convergence des séries causales impliquées dans une telle rencontre et pour en évaluer la probabilité, je lui serais fort obligé de vouloir bien me l'apprendre. Non seulement mon équilibre mental en serait mieux assuré mais, ne soutenant plus les thèses surréalistes «brumeuses» et «irrationnelles» d'une *physique poétique (typiquement féminine, d'ailleurs) de l'objet-réponse*, je réaliserais enfin des économies de cadeaux et même de pensée, au plein sens des théories de Mach. Pourquoi les éminents et coûteux observateurs des «particules charmées» de nos synchrotrons ne nous éclairent-ils pas enfin sur le *degré de réalité confiante* qu'il convient d'accorder à la matière même de toutes nos expériences, d'autant qu'à ses fluctuations selon nos métriques s'ajoute son naufrage quantitatif dans l'océan spatial par rapport auquel on ne peut pas même comparer ses infimes proportions connues? En attendant ces lumières, je m'en tiendrai à la proximité *vérifiable* de l'amour et du désir, à leur attraction individuelle et collective, à leurs «images sensibles» et à leur mystérieuse gravitation *objective surnewtonienne* à laquelle nous initie André Breton et le manuscrit hiéroglyphique d'*Arcane 17*.

René Alleau

Page du manuscrit d'*Arcane 17*, 1944. Coll. part.



Notes et références bibliographiques

- 1 «Arcane 17 enté d'Ajourns» suivi de «André Breton ou la transparence» par Michel Beaujour, Collection 10/18, Paris, 1965.
- 2 S. Lamy : «André Breton, Hermétisme et Poésie dans «Arcane 17», Presses Universitaires de Montréal.
- 3 Pascaline Mourier-Casile : «André Breton, explorateur de la Mère-Moire», Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- 4 «Gannets» : Goelands bruns.
- 5 Ou encore l'*Omega* rimbaldien dont elle évoque la forme, «rayon violet de ses yeux», etc.
- 6 Ni antérieurement, depuis vingt-quatre ans de séjours prolongés.

1945

9 janvier - 3 février

Exposition de la série des *Constellations* de Miró à la Pierre Matisse Gallery. L'exposition de ces gouaches (parvenues à New York seulement à la fin décembre 1944, de dimensions identiques (38 x 46 cm), réalisées entre le 21 janvier 1940 et le 12 décembre 1941) produit un grand effet, dont Pierre Matisse rend compte à Miró dans une lettre du 17 janvier, tout en lui indiquant que, contrairement à ses instructions, «après l'avis de plusieurs personnes dont Sweeney, Breton et Duarte, j'ai décidé de ne mettre que seize des vingt-deux gouaches afin d'éviter quelques répétitions apparentes qui auraient pu dérouter le public.» (Archives Pierre Matisse Gallery)

Miró avait en effet recommandé par l'intermédiaire de Pascal Duarte

«1) Ces peintures doivent être exposées ensemble; il ne faut sous aucun prétexte en séparer aucune.

2) J'estime qu'elles doivent être exposées en suivant un ordre chronologique rigoureux, ce qui expliquera mon évolution et mon état d'esprit.

3) Les encadrer à double verre pour qu'on puisse voir le titre.»

(Lettre de Pascal Duarte à M. Goodwin, le 5 mars 1944, Archives Pierre Matisse Gallery)

On sait que Breton, après la guerre (1953), accompagnera cette suite de gouaches de vingt-deux poèmes, pour un livre édité par la Pierre Matisse Gallery.

Mi-janvier

Jean-Paul Sartre passe quelques jours à New York, et confirme à la communauté française le rôle dominant d'Eluard, d'Aragon, de Picasso et la mainmise du Parti communiste sur la vie intellectuelle à Paris, au sortir de la guerre.

Février

Préface pour l'exposition *Gorky* présentée chez Julien Levy en mars (il place Gorky dans la perspective de l'œuvre de Charles Fourier).

Février - mars

Parution en français de «Genèse et perspective artistique du surréalisme» dans *Labyrinthe*, revue publiée à Genève par Albert Skira.

12 - 31 mars

Matta expose chez Pierre Matisse ses œuvres, dont *Le Poète*, portrait d'André Breton.

Avril

Numéro spécial de *View* consacré à Marcel Duchamp.

Publication chez Brentano's du *Surréalisme et la peinture*, reprise du texte de 1928, augmentée de «Genèse et perspective artistique du surréalisme», et des textes de préfaces consacrés à Duchamp, Dominguez, Masson, Ernst, Tanguy, Paalen, Matta, Donati, Gorky. A cette occasion, vitrine composée par Duchamp et Donati (avec une paire de chaussures peintes par Donati, à la manière de Magritte). Jugée scandaleuse par Mr Brentano, la vitrine est immédiatement remontée à proximité dans une autre librairie, Gotham Book Market...

8 mai

Breton fête l'armistice en dinant avec Duchamp et Man Ray dans un restaurant allemand de la 14^e rue.

2 juillet

Duchamp écrit à Breton, au sujet de la nouvelle édition du *Surréalisme et la peinture* et fait des suggestions pour améliorer la couverture, trop sévère:

«Je me propose de faire quelque chose d'analogue au livre de Tanguy, c'est-à-dire: garder cette reliure et:

- prendre les pieds nus, chaussures de Magritte

- en faire une impression sanguine au lieu de noir sur papier rose au besoin (ou simplement blanc).

Cette reproduction soignée serait estompée au milieu du plat et aussi estompés votre nom, le titre du livre (sans suivi de.) et Brentano en bas.

C'est une «suggestion».

Ayez la bonté de me répondre par avion par retour du courrier: si vous préférez autre chose que le Magritte. Si vous voyez la chose différemment, en un mot votre décision... » (B.L.J.D)

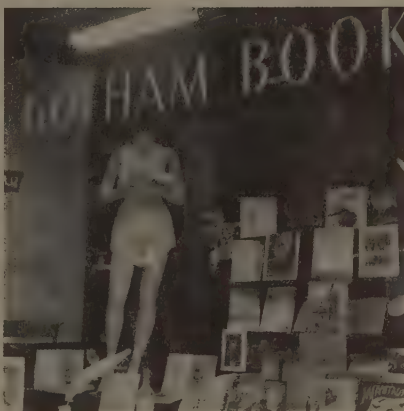
Juin - juillet

Après un passage à Chicago, Breton séjourne à Reno, au Nevada, où il divorce puis épouse Elisa le 31 juillet. Plusieurs documents témoignent de la disponibilité et de la curiosité de son regard pendant le voyage, comme de la permanence de ses préoccupations: ainsi la lettre du 18 juin à Enrico Donati:

«Avez-vous vu, au musée de Chicago, le formidable masque rosé de la Nouvelle-Bretagne, surmonté d'une mante religieuse qui fleurit en parasol de trois mètres de diamètre? Ici, chez un petit minéralogiste, un objet affolant (malheureusement pas à vendre): une grosse branche d'arbre pétrifiée qui rend, dès qu'on la heurte, même très légèrement, les plus purs sons d'une cloche. On l'a prise aux Indiens qui l'avaient attachée à un arbre et s'en servaient pour appeler les enfants. Les

Marcel Duchamp préparant la vitrine d'*Arcane 17*, fin 1944. Coll. part.

Breton devant la vitrine d'*Arcane 17*, librairie Gotham Book, New York, fin 1944. Coll. part.

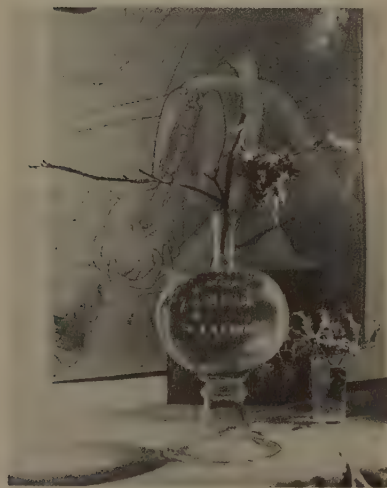


Enrico Donati, «Shoes», 1945, objet créé pour la vitrine du *Surréalisme et la peinture* chez Brentano's. Coll. Enrico Donati.

Montage de photographies et dessins,
voyage de l'été 1945. Coll. part.

«Mon amour, ta lumière», objet de Breton
conçu pour Elisa, 1944. Coll. part.

Elisa et Breton dans le studio new-yorkais,
devant des masques Katchina, fin 1945.
Coll. part.



minéraux abondent sur toute l'étendue de l'Etat. On se sent des aigrettes au bout des doigts.» (André Breton à Enrico Donati, publiée dans *Pleine Marge*, n° 7, juin 1988, p. 13)

Non moins troublante la rencontre, en plein désert du Nevada, avec une sorte de «double» de Jacques Vaché (André Breton, «Trente ans après», 1948). Une lettre du 21 janvier 1958 à Jean Gaulmier situe enfin plus précisément les commencements de la rédaction de *L'Ode à Charles Fourier* (dont Breton était préoccupé depuis longtemps, depuis qu'il avait acquis, à New York, ses œuvres complètes):

«Les cinq volumes m'ont accompagné presque seuls au cours d'un assez long voyage que j'ai fait durant l'été 1945 dans l'ouest des Etats-Unis et qui m'a mené d'abord à Reno (Nevada) où j'avais à divorcer et à me remarier séance tenante comme cela se fait là-bas. C'est dans le jardin de la pension qui nous abritait, ma future femme et moi, que j'ai commencé à écrire l'Ode. Il se peut qu'elle participe de la si singulière atmosphère de Reno où les 'machines à sous' (du type de celle que j'ai reproduite dans Les Vases communicants) tapissent les murs, tant des magasins d'alimentation que des bureaux de poste, et agglomèrent tant bien que mal la foule de ceux qui aspirent à une autre vie conjugale, aux cow-boys et aux derniers chercheurs d'or.» (André Breton, *Ode à Charles Fourier*, commentée par Jean Gaulmier, librairie Klincksieck, 1961, p. 9-10)

Août

Poursuit son voyage à travers le Grand Cañon du Colorado, le Nevada, le Nouveau-Mexique et l'Arizona. Breton et sa femme parviennent le 22 août aux réserves des Indiens Hopi et Zuni évoquées dans *L'Ode à Charles Fourier*. La même lettre à Jean Gaulmier raconte comment s'est poursuivie la rédaction du poème:

«Entre le commencement et la fin du poème s'inscrit dans le temps le voyage qu'avant de regagner New York j'ai pu accomplir à travers le Nevada, l'Arizona et le Nouveau-Mexique, mû essentiellement par l'intense intérêt que je porte aux Indiens - Pueblos en particulier. Le destin qui a été celui de ces hommes et leur impressionnante dignité, constituaient pour ma rêverie une toile de fond sur laquelle était appelée à s'empreindre dans tout son relief la personnalité de Charles Fourier - du Fourier que je chéris très spécialement, celui des Quatre Mouvements et des mystérieuses Analogies.» (André Breton, *Ode à Charles Fourier*, op. cit.)

Les recherches de Marguerite Bonnet font état d'un véritable dossier:

«Des notes inédites sur ce voyage, accompagnées de petits dessins, témoignent de l'attention portée aux divers aspects de la vie indienne: plantes, cultures, maisons, paysages, attitude de la population, mœurs, poupées katchinas dont il rapportera tout un ensemble, masques que les Hopis se refusent à vendre, les Zunis pouvant aller, eux, jusqu'à tuer s'ils trouvent un blanc en possession de l'un d'eux. Il observe la manière dont sont réalisées les peintures de sable, et s'intéresse particulièrement aux diverses danses: danse pour planter, danse du Cerf, danse du Serpent, danse de l'Antilope, danse des Vaches, notant rapidement les costumes et les bijoux portés, la forme des évolutions.» (Marguerite Bonnet, «A partir de ces mécaniques à la fois naïves et véhémentes», in *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985)

Au retour, projet d'un ouvrage sur les Grands Arts primitifs d'Amérique du Nord avec Levi-Strauss, Robert Lebel et Max Ernst pour les éditions J. Bûcher, qui n'aboutira pas.

27 septembre

Lettre de Victor Brauner à André Breton décrivant ses nouveaux sujets de peinture: problème du double, du multiple. Il lui suggère de publier un recueil comparable à *Minotaure*, *Le Surréalisme de 1940 à 1945*.

6 octobre

Réponse de Breton:

«Mon cher Victor, Il n'est personne qui me paraisse plus qualifié que toi pour parler en mon nom à Paris. Je voudrais pouvoir te charger de mener à bien l'idée théoriquement excellente qu'Héroid et toi avez eue de rassembler dans un recueil les textes et documents surréalistes les plus importants de ces dernières années. Mais c'est là un projet dont la réalisation me paraît, dans les circonstances actuelles, presque impossible; dispersion, indifférence de la plupart, manque absolu de solidarité, etc. Je suis convaincu de l'insuffisance manifeste du résultat. Tout cela s'entreprendra l'année prochaine (je rentrerai au début du printemps)... Un éditeur de Paris, Charlot, se propose de rééditer Les Champs magnétiques. Je suggère que l'ouvrage soit illustré d'eaux-fortes par toi (du moins l'édition de luxe). Si cela t'intéresse, Soupault, avec qui j'en ai convenu, te verra sans doute à cette occasion.» (Archives MNAM)

Cette correspondance avec Brauner témoigne, entre autres, du souci qu'a Breton de préparer son retour, après la tournée de conférences qu'il doit donner en Haïti, où l'a invité Pierre Mabilie (attaché culturel à l'ambassade de France), par

l'entremise de Claude Levi-Strauss et Henri Laugier.

4 décembre

Arrivé en Haïti, Breton est accueilli en hôte officiel. Il retrouve Wifredo Lam, et d'autres jeunes artistes et poètes. Interviewé par René Bélance pour le *Haïti Journal*, il défend la cause des noirs, et réaffirme le rôle émancipateur de la poésie.

20 décembre

Première conférence de Breton au cinéma Rex, sur la richesse de la culture haïtienne, sur les conditions de vie en Haïti, sur le surréalisme. Breton est fasciné par la nature haïtienne, il l'écrit notamment à Enrico Donati le 29 décembre :

« Cher Enrico, ici les cactus, les cocotiers, les palétuviers, les caoutchoucs, les bananiers, les avocassiers, le sablier, l'arbre-à-pain, l'arbre des voyageurs, les bayahondes, les médrapores, les gorgones, le poisson-coffre, le poisson-lire, les aigrettes, les hérons, les charpentiers ; le tambour-Assotor, le sang répandu des cochons noirs, les colliers vaudou, les haches pétaloïdes, Ogoun-Ferraille et Erzulie-Freda. Dahomet, le général Toussaint Louverture et les empereurs Dessalines et Christophe se conjurent pour que vous gardiez le secret de vos bleus dans les neiges de New York. » (Lettre publiée dans *Pleine marge*, n° 7, juin 1988, p. 13)

Pierre Mabillet l'entraîne, une huitaine de fois, dans les « humphors » ou temples vaudou, pour des rituels qu'il évoquera dans « Pont-levis », en 1962 :

« Le pathétique des cérémonies vaudou m'a trop durablement assailli pour que, des persistantes vapeurs de sang et de rhum, je puisse prétendre à en dégager l'esprit générateur et à en mesurer la réelle portée. Il ne me fut donné que de m'imprégner de leur climat, de me rendre perméable au déferlement des forces primitives qu'elles mettent en œuvre. Si j'en ai souvent devisé avec Pierre Mabillet, dont je ne doutais pas qu'à cet égard il en sût bien plus long que moi, c'est presque toujours par le biais, en l'occurrence sous l'angle des « possessions » dont nous connaissons l'un et l'autre (par la Salpêtrière) les antécédents cliniques. » (André Breton, « Pont-levis », op. cit.)

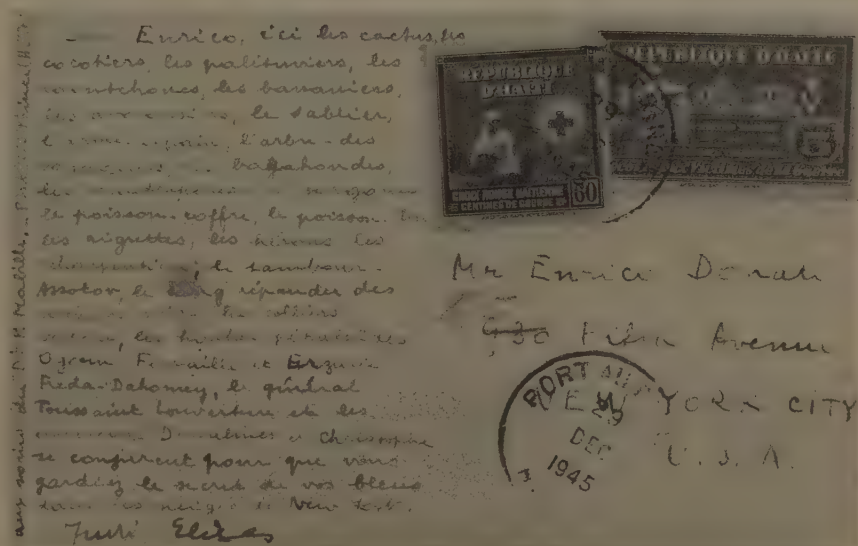
Le texte d'une carte postale envoyée à Frédéric Kiesler en décembre (représentant le citadelle de Milot, en Haïti) renferme, explicitement, le mélange d'émerveillement et d'inquiétude qui saisit Breton, à l'approche du retour en Europe :

« (...) On n'est pas encore tout à fait chez soi : tout trop vert glacé, traversé par vagues de ces feuillages rouge sang qu'on voit pauvrement chez les fleuristes à New

York pour Noël. Le reste à l'avenant. J'ai encore un pied dans le terrible quadrillage de ces quatre années, éclairé pourtant de sourires amis. Et vous savez comme j'attends - pour le 15 décembre ou un jour pas trop éloigné, dites - le projet qui doit assurer en beauté mon retour à Paris. » (Archives Mrs. F. Kiesler, New York)

Breton, Tanguy et Gorky à Woodbury, Connecticut, 1945. MNAM.

André Breton à Enrico Donati, Haïti, 1945. Coll. Enrico Donati.



Gorky et sa fille Maro avec Breton, à Sherman, Connecticut, été 1945. Coll. part.

Arshile Gorky : « Le Foie est la crête du coq »

L'importance du tableau *Le Foie est la crête du coq*, peint par Gorky en 1944, demeure considérable à différents points de vue et pas seulement par rapport à l'artiste lui-même ni par rapport aux conceptions poétiques et artistiques d'André Breton. Car, outre la place qu'il occupe dans l'histoire de la peinture surréaliste comme dans celle de la peinture américaine du XX^e siècle, ce tableau concerne également le vrai problème des implications picturales de l'automatisme et le faux problème de l'opposition entre abstraction et figuration. Mais il me paraît nécessaire tout d'abord de rappeler brièvement à quel point de la trajectoire de l'artiste cette œuvre est venue s'inscrire...

Né en 1904 en Arménie turque, réfugié en 1914 en Arménie russe peu de temps avant le déclenchement du génocide perpétré par les Turcs, Vosdanig Manoog Adoian arrive en 1920 aux États-Unis où il va prendre le prénom d'Arshile (en l'honneur d'Achille, le héros de *L'Illiade*) et le nom de Gorky (en hommage à l'écrivain russe Maxime Gorki). En dépit des obstacles de toute espèce que l'on peut imaginer, il décide non seulement de devenir peintre mais de s'inscrire dans cette voie royale qui, partie de Cézanne, passe par Picasso et aboutit à Miró (avec, au passage, un clin d'œil en direction de Léger, un autre, plus accusé, du côté de Kandinsky). Conquête longue, méthodique et passionnée qui est en fait recherche du langage le plus approprié à la très vive sensibilité de cet immigré chez qui se rencontrent (et, au lieu de se heurter, s'épousent) une profonde nostalgie de ses origines et le désir de se situer à la pointe de la modernité. Au début des années quarante, dans la série *Jardin à Sochi* où il évoque ce lieu paradisiaque de son enfance, le « Jardin des désirs accomplis », qui était encore l'émouvant théâtre de pratiques magiques¹, Gorky semble avoir atteint son but. La leçon de Picasso et de Miró, complètement assimilée et intériorisée, a donné naissance à un style parfaitement neuf² et l'une au moins des toiles de cette série est un chef-d'œuvre. Certes, on pourrait regretter que la façon de poser le trait et la relation, chez Gorky, de l'arabesque avec la couleur soient encore si proches de celles de Miró. Mais la gamme chromatique de l'Arménien est déjà infiniment plus subjective que celle du Catalan. D'autre part, l'univers féerique de Gorky n'a rien de commun avec celui de Miró, la différence majeure entre les deux résidant sans doute dans le fait que le second œuvre plutôt dans le sens de la grande généralité cosmique (la Femme, le Soleil, l'Étoile, etc.) tandis que le premier au contraire est orienté vers ce qu'il y a de plus particulier, de plus subtil, de plus secret dans son expérience intime (tel souvenir, telle sensation, tel état d'âme, etc.)³.

Bien que parfaitement informé du surréalisme, y compris sur le plan poétique (l'anthologie publiée en 1936 par Julien Levy, *Surrealism*, était devenue son livre de chevet), c'est seulement en 1944⁴ qu'Arshile Gorky rencontre simultanément Breton et Matta. Cette double rencontre aura sur lui des répercussions aussi immédiates qu'explosives : de là date en effet l'irruption dans son œuvre de « l'automatisme absolu »⁵. Entendons qu'à la liberté contrôlée qu'il avait héritée de Picasso et de Miró succède chez lui la liberté la plus totale qu'il soit possible d'atteindre, qui culminera la même année dans la seule de ses peintures marquantes pour lesquelles il n'y eut pas de dessin préliminaire, *Comment le tablier brodé de ma mère se déploie sur ma vie* : une œuvre dont, à mon sens, la liberté

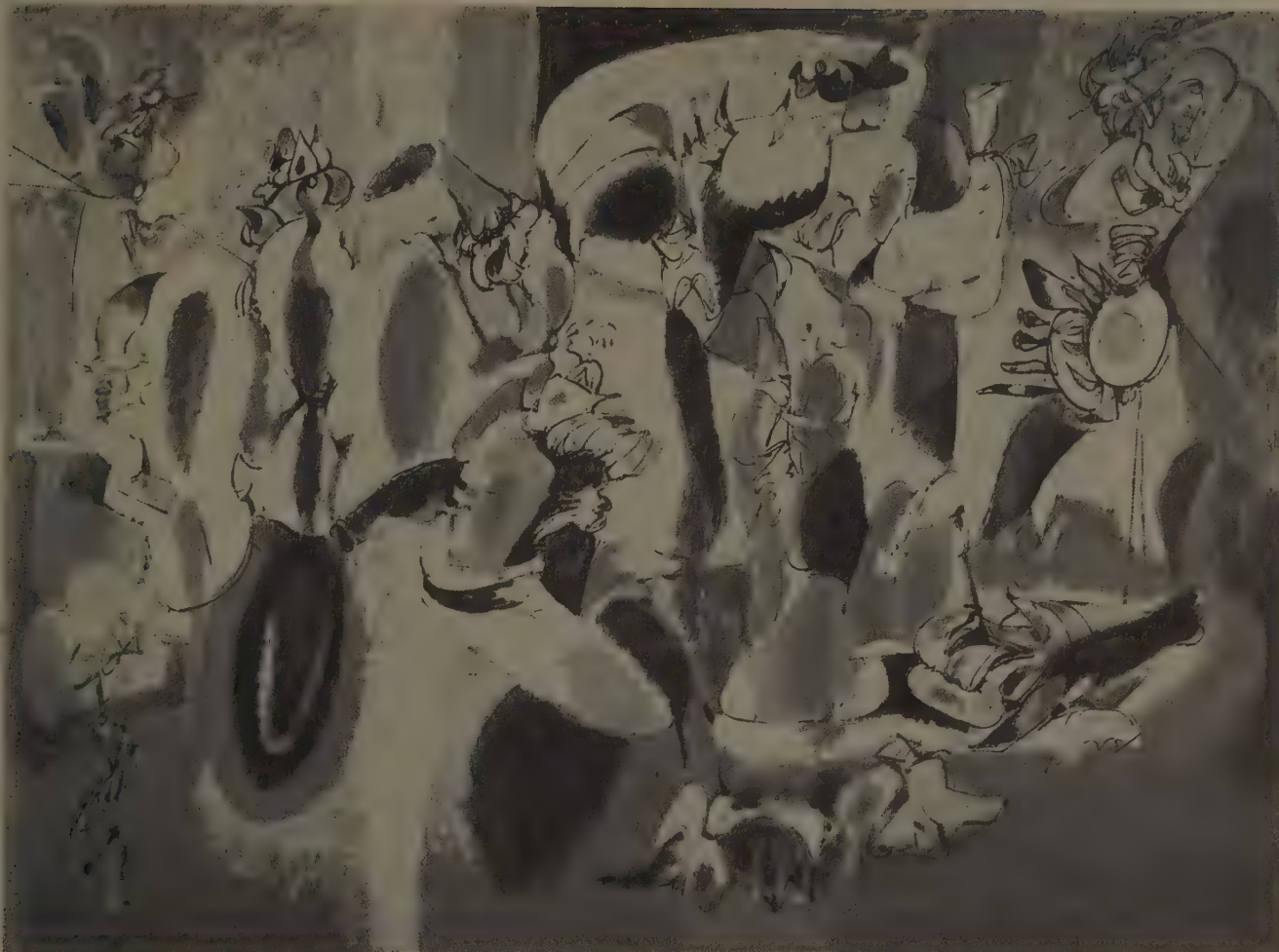
n'a, depuis lors, jamais été dépassée⁶. Cependant, en dépit de l'insurpassable degré d'effusion auquel Gorky parvient dans cette œuvre et de la superbe manière dont il s'y affranchit de toute référence au monde extérieur, son œuvre majeure de cette année 1944 n'en demeure pas moins *Le Foie est la crête du coq*. Je vais essayer de dire pourquoi.

C'est d'abord, comme l'écrivait André Breton en 1945⁷, parce que cette peinture « peut être tenue pour la grande porte ouverte sur le monde analogique ». Car, poursuivait le poète, « pour la première fois la nature est traitée ici à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes sensibles antérieures de l'artiste viennent apposer leur grille, à la découverte du rythme même de la vie ». Breton réaffirmait à cette occasion, en même temps que l'importance croissante de la pensée de Charles Fourier⁸ face à la dégénérescence de jour en jour plus accusée du marxisme, que « la clé de la prison mentale » dans laquelle nous vivons « réside dans le jeu libre et illimité des analogies ». Nul en effet n'est censé ignorer que le principe analogique, qu'il se manifeste à travers le système des « correspondances » cher à Baudelaire ou plus spontanément par le libre jeu de la métaphore, est le ressort même de la poésie telle que l'entendent les surréalistes.

Le Foie est la crête du coq : ce titre ne prend à vrai dire tout son sens que parce qu'il est le fait de quelqu'un qui, écrit Breton, est, « de tous les artistes surréalistes, le seul qui se garde en contact direct avec la nature, en se plaçant pour peindre devant elle. Il ne s'agit cependant plus, avec lui, de prendre l'expression de cette nature pour fin mais bien de requérir d'elle des sensations pouvant agir comme tremplins vers l'approfondissement, tant en conscience qu'en jouissance, de certains états d'âme ». On sait par exemple que plusieurs des toiles de Gorky ont eu pour point de départ des dessins de fleurs exécutés dans la campagne du Connecticut en 1942 et 1943, travaux au cours desquels l'artiste porte l'arabesque à une frémissante fluidité. Mais si l'on se souvient combien de calices de fleurs, des plus communes (iris, lis, digitales, violettes, etc.) jusqu'aux plus rares (ainsi le fameux *cattleya* de Marcel Proust), évoquent avec une poétique précision les organes sexuels de la femme, on comprendra aisément que ces dessins de fleurs aient pu conduire, par association d'idées, à de tout autres représentations, les unes érotiques, les autres pas. Une toile de 1944 s'intitule d'ailleurs *La Feuille de l'artichaut est un hibou* : il y a tout lieu de penser que l'oiseau de Pallas Athéna signale ici, outre une référence au côté nocturne des choses, un processus de sublimation. Mais Rimbaud disait déjà : « Trouve des fleurs qui soient des chaises. »

Breton parle fort clairement des « résultantes qu'est amenée à produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres que provoque l'extrême concentration devant ce spectacle pour un observateur pourvu, au degré le plus rare, du don d'émotion ». Dans le cas du tableau examiné ici, il ne s'agit plus du règne végétal ni d'un « spectacle naturel », mais du règne animal considéré sous un angle strictement anatomique (Julien Levy parle même à son propos de « *paysage viscéral* »⁹). Aux yeux de nombreux peuples, dont quelques-uns pourraient malaisément se voir considérés comme « primitifs », le foie apparaît chez l'être humain comme le centre même de l'énergie vitale¹⁰.

Arshile Gorky, *Le Foie est la crête du coq*, 1944, huile sur toile, 249 x 185,5 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



Quant à la crête du coq, nous sommes on ne peut mieux placés en France pour savoir à quel point elle constitue une image de la virilité ! Le titre du tableau de Gorky ne nous proposerait-il pas en réalité une pure et simple tautologie ? Pas tout à fait car la crête du coq fait fonction de signe de ralliement (pour les poules, s'entend), de drapeau, d'oriflamme, tandis que le foie demeure normalement invisible. Mais à partir du moment où notre attention est attirée sur la ressemblance formelle qui se découvre dans la structure polylobée de l'un et de l'autre organes, notre esprit est préparé à considérer un signe extérieur de virilité dépourvu de toute finalité pratique, la crête du coq, comme le symbole d'une qualité intérieure du plus haut prix : la vitalité profonde de l'être¹¹. En d'autres termes, la constatation de l'analogie formelle prédispose à la reconnaissance de l'analogie spirituelle, c'est-à-dire de la véritable analogie. Ce qui est extérieur nous éclaire sur ce qui est intérieur, ce qui est superficiel nous introduit aux vérités profondes. Nous retrouvons ainsi une des lois maîtresses de la pensée ésotérique : « Ce qui est dehors est comme ce qui est dedans. » Et vice versa¹².

La démarche picturale de Gorky nous est bien connue, mais en l'exposant il ne faut jamais perdre de vue ni « l'extrême concentration » de l'artiste justement signalée par Breton ni « le don d'émotion » dont il le crédite, car faute d'en prendre

conscience l'œuvre de cet artiste risquerait de demeurer incompréhensible, qui sait ? peut-être même invisible. Sauf dans le cas déjà signalé de *Comment le tablier brodé de ma mère se déploie sur ma vie*, il y avait toujours un dessin à l'origine de chaque peinture à l'huile. Gorky accumulait les dessins, exécutés très rapidement et d'une façon instinctive, que ce soit « sur le motif », en pleine nature, ou dans l'atelier. Certains, poursuivis aux crayons de couleur, constituent des œuvres autonomes dont la qualité est parfois comparable à celle des peintures (*Tableau noir anatomique*, 1943). Mais la plupart des dessins de Gorky obéissent en somme à une double exigence : l'une, de nature essentiellement technique, visait à développer la souplesse du poignet et, par voie de conséquence, la sensibilité de la ligne (une ligne sinueuse et continue, enveloppante, cernant les formes) ; l'autre, de nature psychologique mais en fait presque magique dans ses ambitions, visait à capter l'âme des choses (ce qui impliquait aussi, bien entendu, la promptitude de la main). Ce qui n'avait pas échappé à Breton¹³, écrivant dès 1944 que Gorky, « dans ses admirables dessins récents, semble être allé puiser "l'eau exaltée" au centre des fleurs, de la pensée en particulier, par la grâce d'une courbe unique et absolument sûre, à croire qu'elle épouse le désir du papillon et de l'abeille »¹⁴.

D'ordinaire, Gorky procédait ainsi : il fouillait parmi ses

liasses de dessins jusqu'à ce qu'il en rencontrât un qui lui paraisse mériter d'être repris dans un tableau. Par une « mise au carreau », il en reportait les lignes directrices, du moins celles qui lui paraissaient particulièrement inspirantes, sur une ou, le plus souvent, sur plusieurs toiles vierges. De telle sorte que, selon l'humeur du moment et le mouvement des associations qui se présenteraient, chacune de ces toiles connaîtrait, en dépit d'un point de départ identique, un cheminement différent. Attitude qui n'est pas seulement intéressante du point de vue esthétique, mais également si l'on se situe dans une perspective mythique. Claude Lévi-Strauss écrit que, « *insoucieuse de partir ou d'aboutir franchement, la pensée mythique n'effectue pas de parcours entiers : il lui reste toujours quelque chose à accomplir. Comme les rêves, les mythes sont interminables* »¹⁵. On pourrait dire en effet des tableaux de Gorky qu'ils sont eux aussi « interminables », car qui nous dit qu'il n'existe pas quelque part une variante de telle de ses toiles les plus admirées qui apporterait à sa quête un élément de réponse inconnu ?

Ce qui est certain, c'est que, l'intervention automatique de la couleur se greffant ici sur le support du graphisme automatique, les chances de surprise et d'émerveillement s'en trouvent multipliées. Seuls ceux qui s'imaginent encore que recourir à l'automatisme signifie faire n'importe quoi n'importe comment¹⁶ pourraient s'en étonner. Au contraire, il paraît de plus en plus évident que l'automatisme s'épanouit d'autant mieux qu'un *soutien rythmique* lui est fourni, comme dans le jazz authentique, par une trame de nature aussi bien spirituelle que formelle. C'est ce qui se vérifie en tout cas pleinement chez le Gorky de 1944, où ce que Breton désignait comme « l'unité rythmique » relève tout autant des pulsations du cœur que des représentations mentales, à croire que le fameux texte de 1941 a été écrit tout exprès pour celui qui allait peindre trois ans plus tard *Le Foie est la crête du coq* :

Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'*unité rythmique* (aussi appréciable dans le dessin, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid), la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensibles et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est le seul à satisfaire également l'esprit.)¹⁷.

En cette année 1944, Arshile Gorky a montré non seulement qu'il pouvait conduire l'automatisme jusqu'à ce Kamtchatka absolu de l'émancipation picturale, *Comment le tablier brodé de ma mère se déploie sur ma vie*, mais qu'il pouvait aussi le maintenir en ce « point de l'esprit » où les « *fonctions sensibles* » et les « *fonctions intellectuelles* » « *cessent d'être perçues contradictoirement* », pour reprendre la terminologie du *Second Manifeste du surréalisme* (1930). Autrement dit, en ce point où abstraction et figuration cessent de s'opposer et cela à un moment où, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du surréalisme, cette puérile opposition mobilise les esprits¹⁸. De cela témoigne tout particulièrement *Le Foie est la crête du coq*, non seulement en raison de son éblouissante beauté mais parce qu'il heurte de front le puritanisme flagrant de la nouvelle peinture américaine, qui ne saurait tolérer en particulier, l'influence de Jung aidant, que les préoccupations sexuelles puissent être mêlées aux « pures » préoccupations picturales. Ne nous y trompons pas, le triomphe de ce que l'on va bientôt appeler l'École de New York sera aussi le triomphe du

refoulement. Il y a là un barrage mental qu'Arshile Gorky fut le seul et en tout cas le dernier à franchir et contre lequel, après son suicide, celui qui fut son meilleur ami, Willem De Kooning, n'a cessé de se briser les ailes.

José Pierre

Notes

- 1 Il s'y trouvait à la fois un rocher bleu, réputé fécondateur, contre lequel les femmes du voisinage, y compris la propre mère de l'artiste, venaient frotter leurs seins nus et un arbre sacré où chaque passant accrochait un lambeau de ses vêtements.
- 2 Un phénomène identique se produit sensiblement au même instant avec Joseph Cornell qui, bien que procédant directement du collage de Max Ernst et du poème-objet de Breton, n'en aboutira pas moins à une indiscutable originalité.
- 3 Par contre, de Picasso Gorky hérite la dimension autobiographique de l'œuvre, avec ses implications érotiques, intensément affirmées. Reste que la confidence, chez Gorky, reste plus voilée, plus mystérieuse et plus difficile à déchiffrer que chez Picasso.
- 4 Alors que pratiquement tous les autres artistes new-yorkais intéressés par le mouvement ont pris contact avec les surréalistes réfugiés aux États-Unis entre 1939 (date d'arrivée à New York de Matta, de Paalen, de Seligmann et de Tanguy) et 1942 (date de l'inauguration de la galerie-musée de Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, et de l'Exposition internationale du surréalisme, *First Papers of Surrealism*, organisée par Breton et Duchamp).
- 5 Cette expression, c'est Breton qui l'emploie dans l'article « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », publié en mai 1939 dans le numéro 2 et dernier de *Minotaure* (texte repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965).
- 6 Je veux dire non seulement par lui-même, pas plus que par Matta, mais pas davantage par Pollock ou De Kooning que, plus près de nous, par Sam Francis ou Joan Mitchell.
- 7 En préface à l'exposition personnelle de Gorky à la Julien Levy Gallery à New York. Texte repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, op.cit., et plusieurs fois cité dans la suite de cet article.
- 8 Henri Béhar n'a pas eu tort de voir dans la préface à l'exposition Gorky « la matrice de l'*Ode à Charles Fourier* » dont Breton commencera la rédaction la même année au cours d'un séjour dans les réserves des Indiens Hopi, en Arizona et au Nouveau-Mexique (André Breton, *Le Grand Indésirable*, Calmann-Lévy, Paris, 1990).
- 9 *Arshile Gorky*, Abrams, New York, s.d., 1968.
- 10 C'est ce qui explique que la dévoration du foie de l'ennemi tué puisse revêtir le sens d'une appropriation de la vitalité de l'adversaire. Un reportage photographique de *Paris-Match*, au cours de l'été 1969, faisait état de la permanence de cette croyance au cours de la guerre qui se déroulait au Cambodge à ce moment-là.
- 11 Interprété au pied de la lettre, le titre du tableau témoignerait d'une surestimation par Gorky de sa propre virilité, dans laquelle il voyait à n'en pas douter le symbole et comme la garantie d'une extrême vitalité. Comme on sait, le destin allait se charger de lui apporter dans les plus brefs délais un tragique démenti...
- 12 Complétée, pour peu que l'on passe du plan horizontal au plan vertical, par cette autre loi bien connue : « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, etc. »
- 13 Ni à Matta, qui emprunta à Gorky quelques-uns de ces dessins pour les étudier de près...
- 14 Note de la préface écrite pour Matta en 1944 (reprise dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit.).
- 15 *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1966.
- 16 A ce compte, la Transavanguardia, dans ses diverses moutures européennes et autres, serait le couronnement de l'automatisme ! Alors qu'elle n'en est que la misérable caricature – comme elle l'est, en outre, de l'expressionnisme authentique. Parmi les très rares exceptions à cette règle de toute débilité intellectuelle et plastique, il faudrait signaler cependant le Danois Per Kirkeby, dont la peinture, dans ses meilleurs moments, fait parfois songer à celle de Gorky.
- 17 *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, texte publié pour la première fois et en anglais dans le catalogue de la galerie-musée new-yorkaise de Peggy Guggenheim, *Art of this Century* (1942). Également repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit.
- 18 De cette querelle fait état un autre texte de Breton de la même époque, sa préface à l'exposition d'Enrico Donati (1944), également reprise dans *Le Surréalisme et la peinture*.



André Masson
Méditation du peintre, 1943
Collection Richard S. Zeisler, New York

André Masson
Portrait d'André Breton, 1941
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

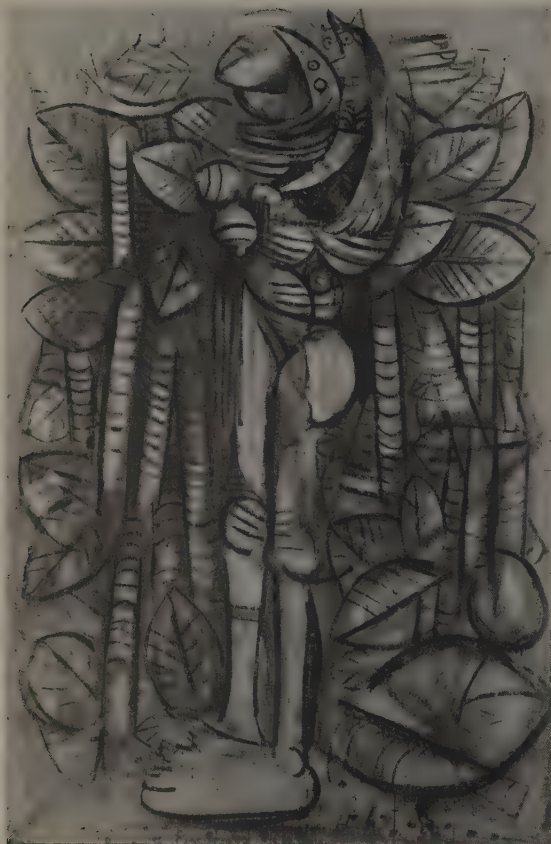




Wifredo Lam
Lumière dans la forêt (la grande jungle), 1942
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris

Wifredo Lam
Roi-mangué, 1944
 Collection particulière

Wifredo Lam
Canaima, 1945
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris



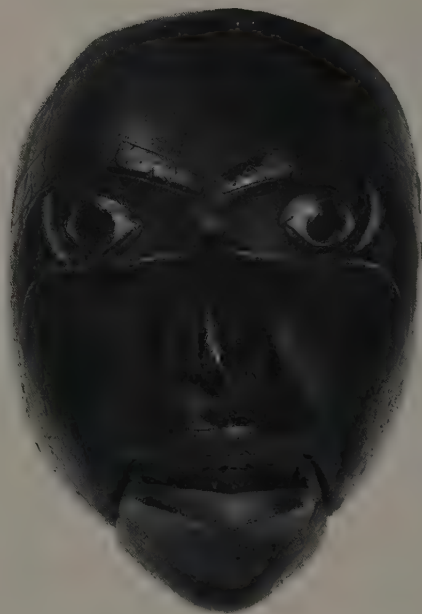
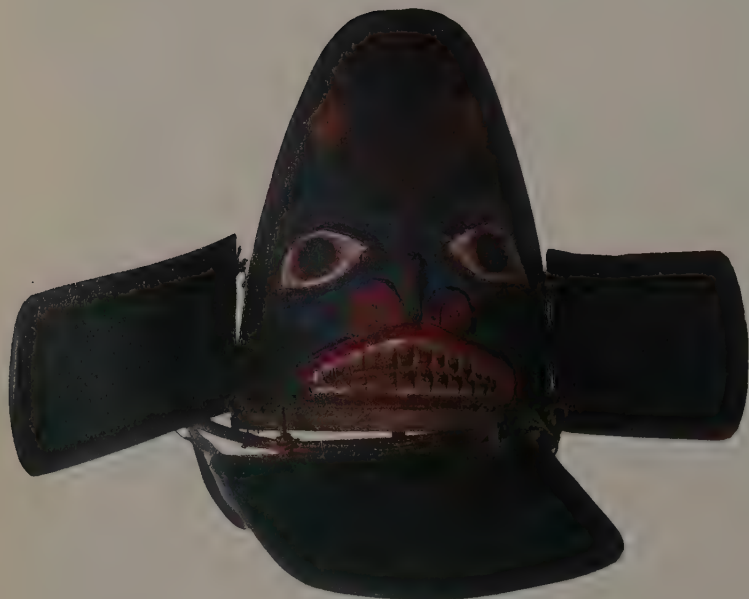


Masque eskimo (Alaska)
Collection J.J. Lebel, Paris

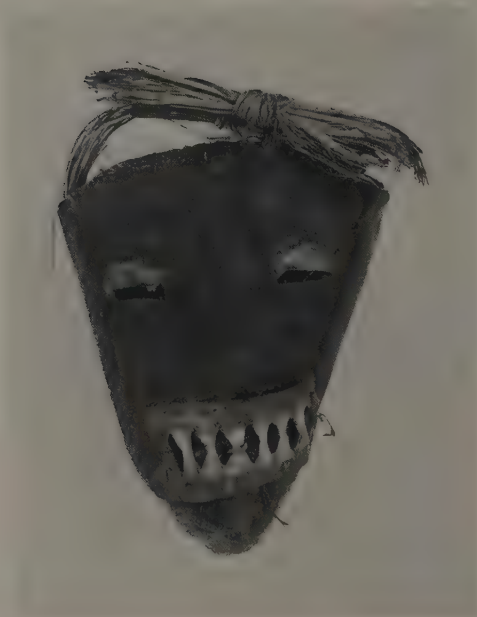
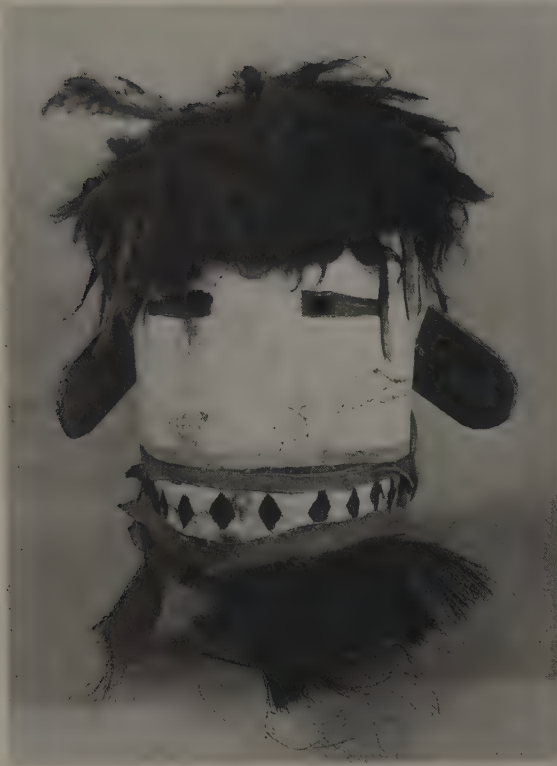
Masque à transformation Haïda
Collection particulière

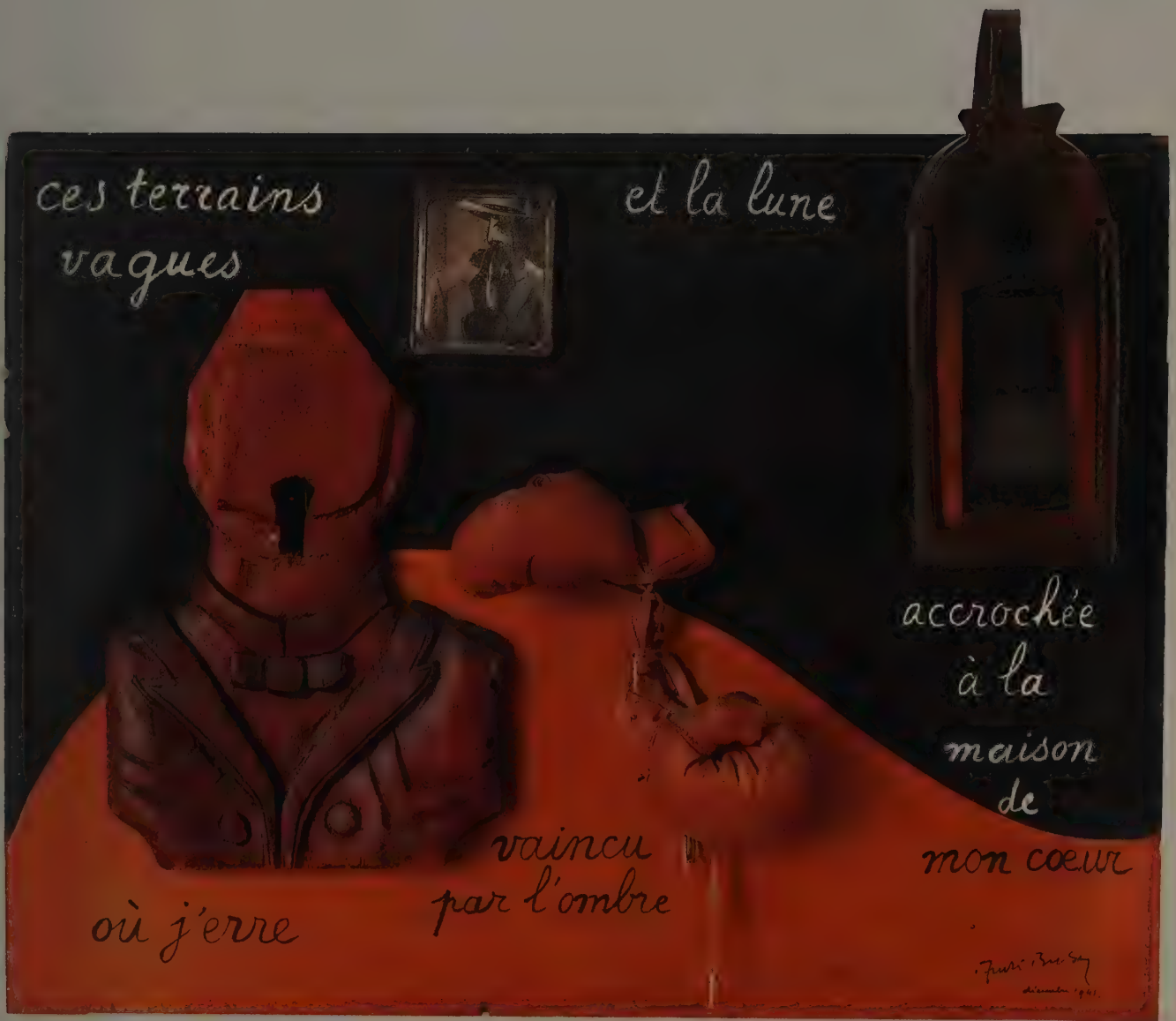
Masque Haïda
(Colombie Britannique)
Collection particulière

Masque articulé Haïda
(Colombie-Britannique)
Collection particulière









Joseph Cornell
Soap Bubble Set, 1948-1949
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Marcel Duchamp
A la manière de Delvaux, 1942
Collection Arturo Schwarz, Milan



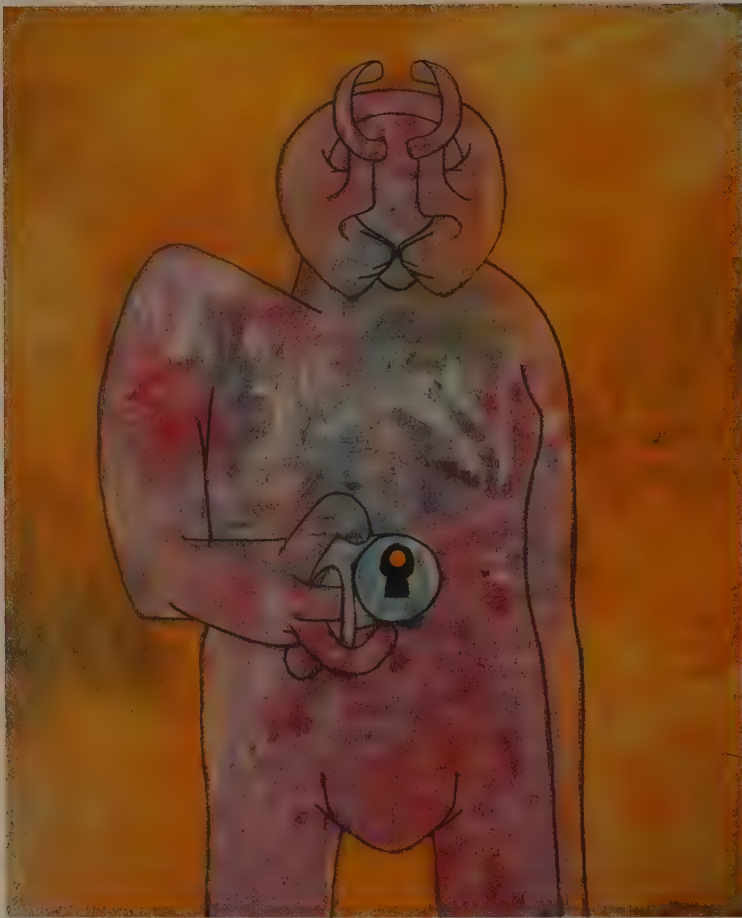


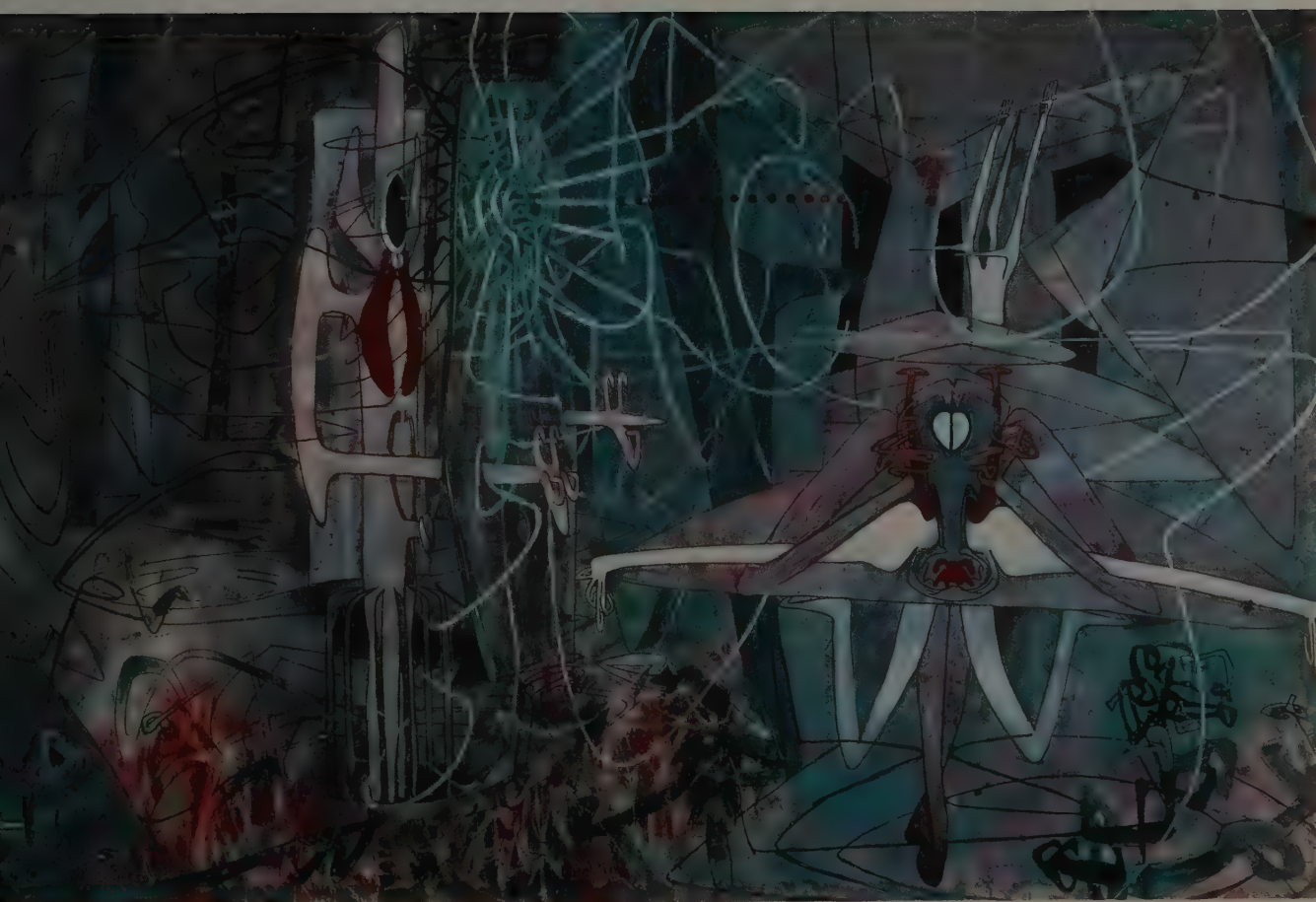
Matta
The Hanged Man (le pendu), 1942
 Collection particulière

Yves Tanguy
Mains et gants, 1946
 Musée d'art moderne, Saint-Étienne





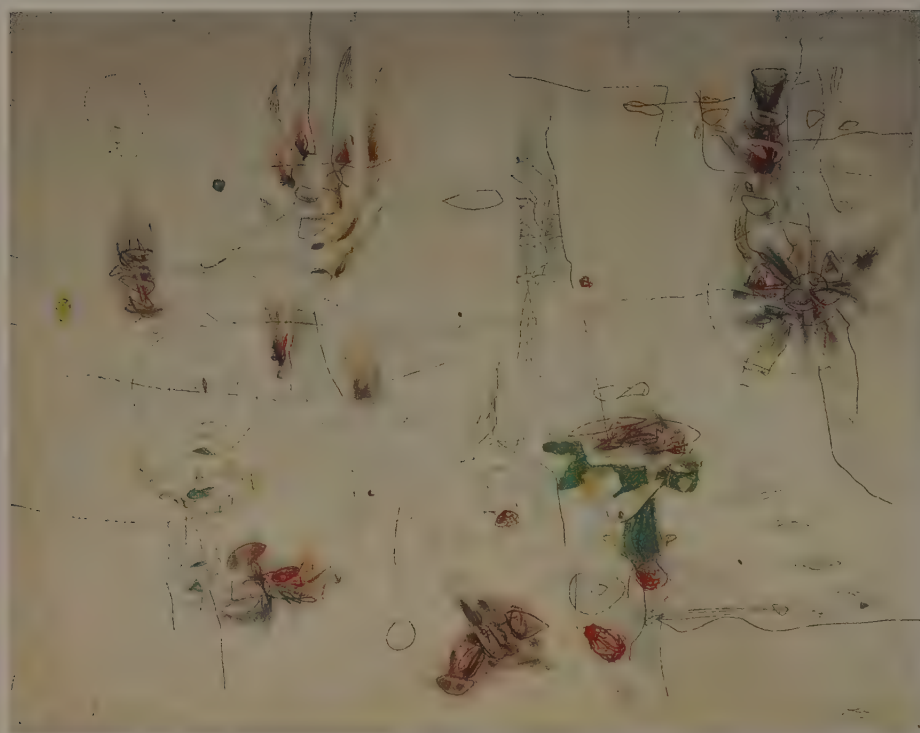
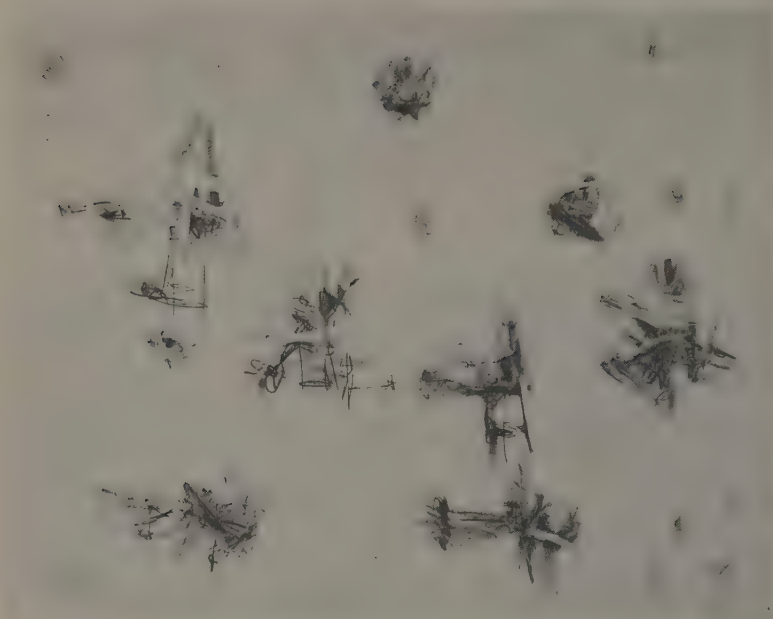


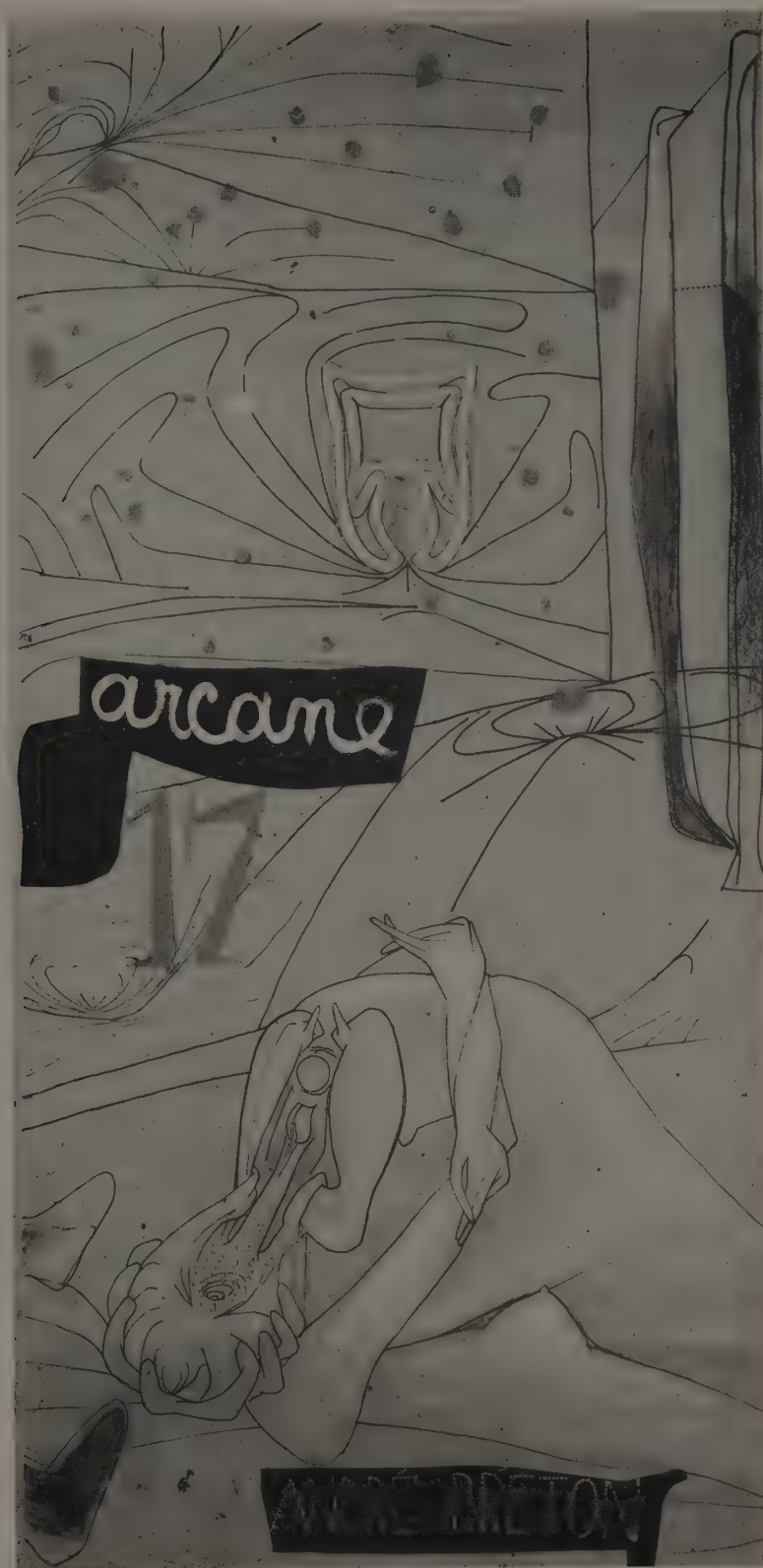


Matta
La Pierre philosophale, 1942
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

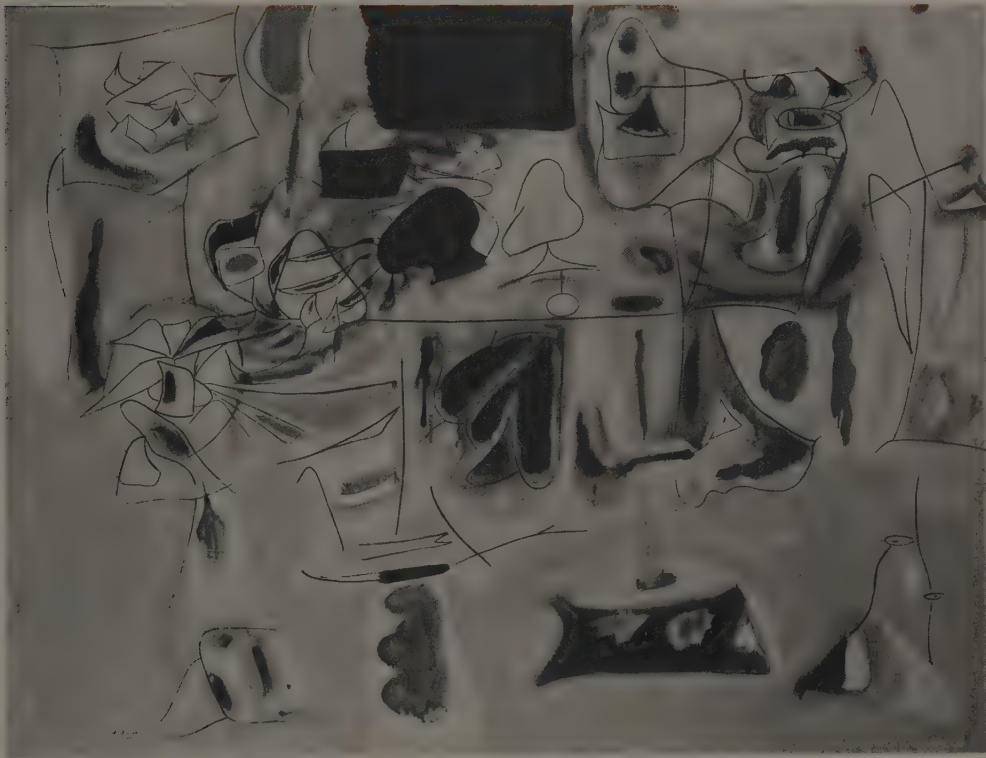
Matta
Les Grands Transparents, 1942
Collection particulière

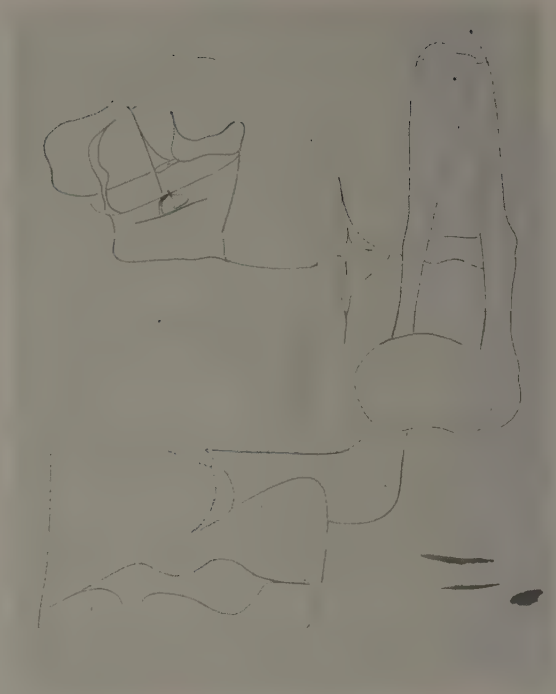
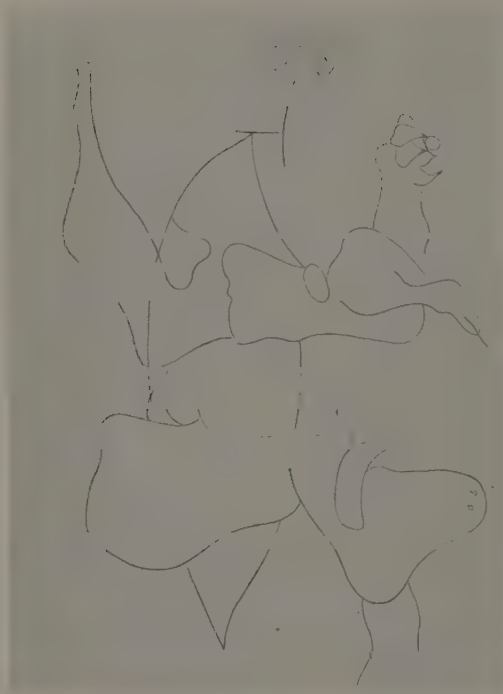
Matta
Réussite au vitreur, v. 1942-1943
Collection particulière

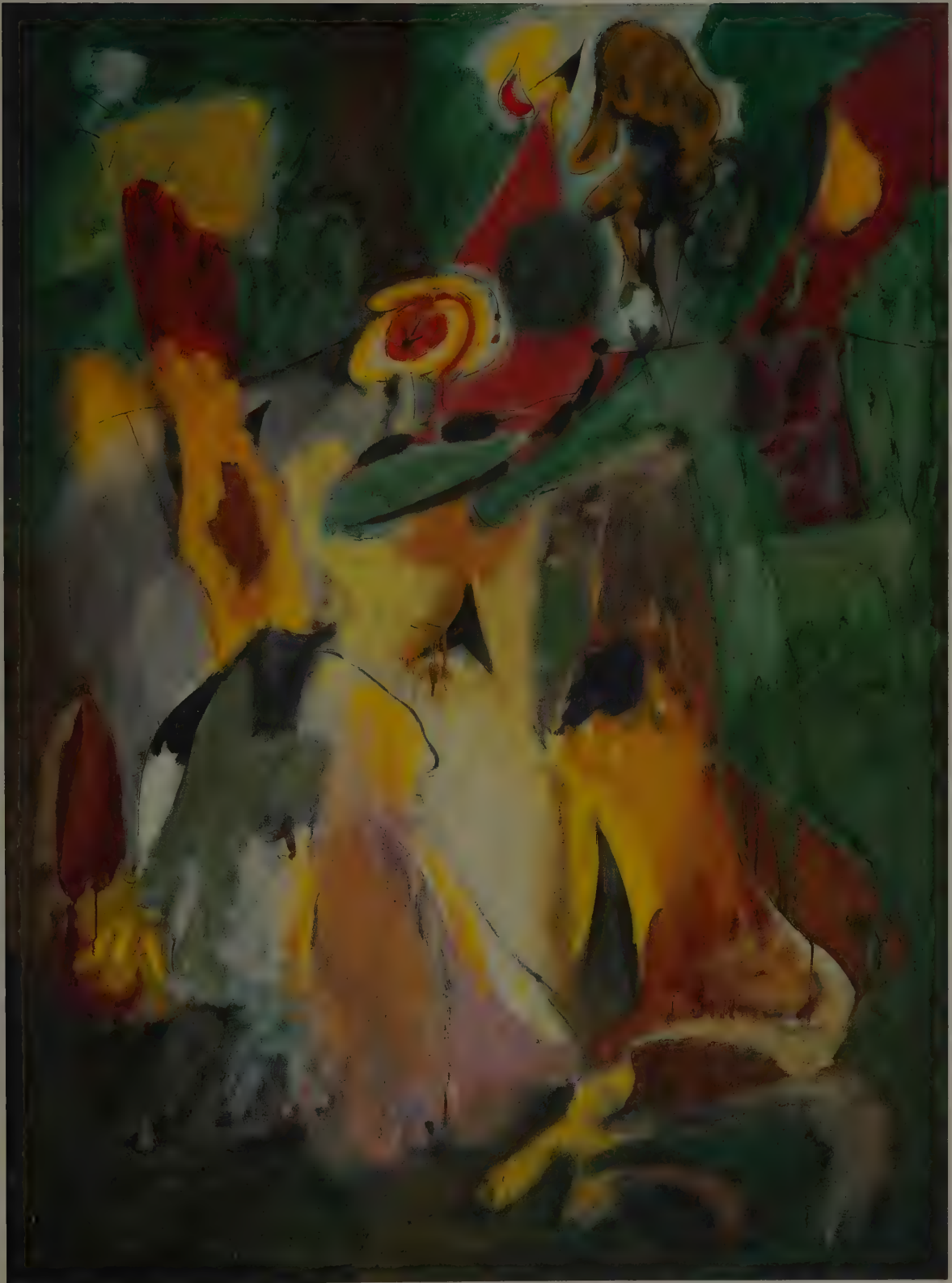






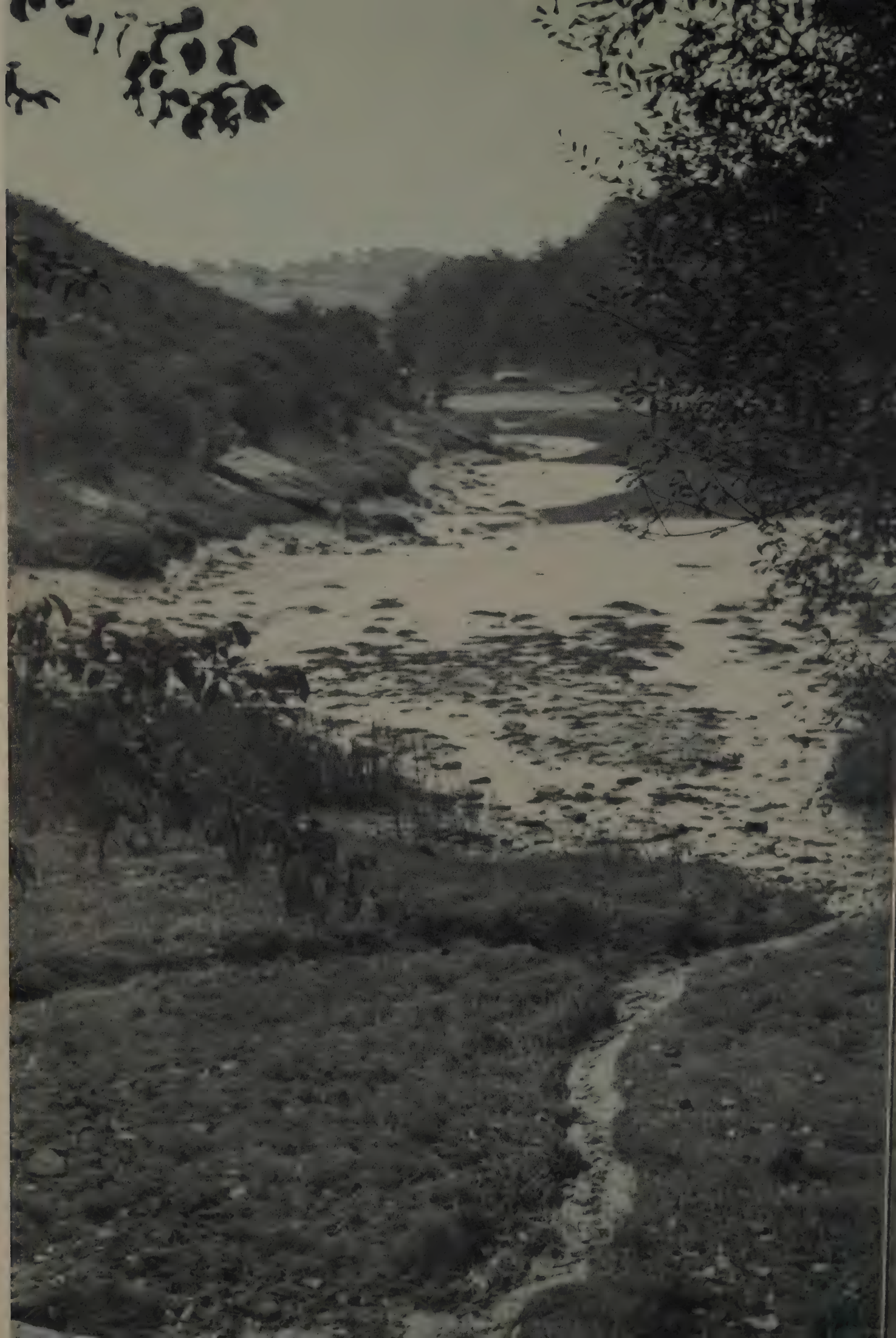












1946 1966



Breton et Brauner à Guimillau, hiver 1947.
Photo Elisa Breton.

Haiti, 1946: André Breton, Hélène et Wifredo Lam.
Coll. part.



1946

1^{er} janvier

Parution, en hommage à André Breton, d'un numéro spécial de *La Ruche* avec l'allocution du 14 décembre et un appel à la jeunesse pour le retour de la démocratie en Haïti.

Soulèvement populaire et destitution du président.

La seconde conférence de Breton, prévue pour le 8 janvier, est suspendue (« Sources étrangères et occultes du romantisme français - Victor Hugo méconnu »).

24 janvier-3 février

Breton présente l'exposition *Lam* au Centre d'Art. Il rencontre également le peintre Hector Hyppolite et le poète Clément Magloire-Saint-Aude.

18 février

À Saint-Domingue, avec Cindad Trujillo, il attend le retour d'Elisa, du Chili. Il y retrouve Eugenio Granell.

Fin février

Retour à New York.

Fin mars

Passage d'Albert Camus.

Mai

Le 26, retour d'André Breton à Paris. Brauner lui envoie un pneumatique: « Ton ami qui attend depuis 5 ans cet instant de la plus haute importance. » (Archives MNAM)

7 juin

Participe à la soirée en hommage à Artaud - qui vient de sortir de l'asile psychiatrique de Rodez - organisée au théâtre Sarah Bernhardt par Paulhan et Adamov. Bien que Breton éprouve certaines réticences à mettre le surréalisme sur « la place publique », il tient cependant tout d'abord et encore une fois à marquer ses distances face non seulement au communisme, mais aussi à l'existentialisme: « En fonction même des événements de ces dernières années, j'ajoute que me paraît frappée de dérision toute forme d'engagement qui se tient en deça de cet objectif triple et indivisible: transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain... » Ainsi, malgré certaines dissensions passées, Artaud est celui qui « s'est porté - seul - le plus témérairement loin dans cette voie (...) et chaque fois qu'il m'arrive d'évoquer - avec nostalgie - ce qu'a été la revendication surréaliste s'exprimant dans sa pureté et son intransigeance originelles, c'est la personnalité d'Artaud, magnifique et noire qui s'impose à moi ». (Clé des champs, collection 10/18, 1973, p. 130-131)

Juillet

Brauner vient d'exposer galerie Pierre ses peintures et objets de cire, réalisés pendant la guerre. Le 14 juillet Breton signe le texte « Entre chien et loup » essentiellement consacré à ses œuvres récentes et qui paraîtra dans les *Cahiers d'art* 45/46: « L'œuvre de Brauner est la plus historiquement située (...) C'est une œuvre annonciatrice » comme celle des poètes romantiques allemands, des « initiés de toutes sortes », mais c'est aussi celle du « dépassement (...) Devant la peinture actuelle de Brauner, ma joie participe du sacré ». (S.P., 1965, p. 123-127)

Août

Les relations Breton-Magritte commencent à devenir difficiles, Magritte étant revenu récemment à un style post-impressionniste à la Renoir - comme en témoigne la lettre adressée le 14 août de Huelgoat:

« Soyez assuré qu'aucune de vos dernières toiles ne me donne l'impression du soleil (Renoir, oui): vraiment pas la plus petite illusion. Est-ce ma faute, après tout? J'objecte pourtant de toutes mes forces à être confiné dans la nuit et il y a beau temps que mon goût va à Watteau et à Seurat, à Charles Cros et au Rimbaud de "Patience" aussi bien qu'au Greco et à Kleist. Contrairement à ce que vous pensez, je suis aussi amoureux de la lumière, mais seulement de la lumière créée (...). Les voilà bien, les fantômes, ces chevaux postiches, ce soleil qui n'en peut mais! Je vous le dis sans crainte, à vous qui avez su tant de fois "trouver du nouveau" et le rendre sensible. A Huelgoat, où vous me félicitez - assez obscurément - d'être plutôt que dans l'atelier de Duchamp, je vous annonce qu'il pleut presque sans cesse - de la vraie pluie du moins comme dans Van Gogh et dans une toile de Rousseau que j'ai tant admirée à New York. (...) » (Cinq lettres d'André Breton à Magritte, éd. par Jean Schuster et Actual)

Une autre lettre à Donati, datée du même jour:

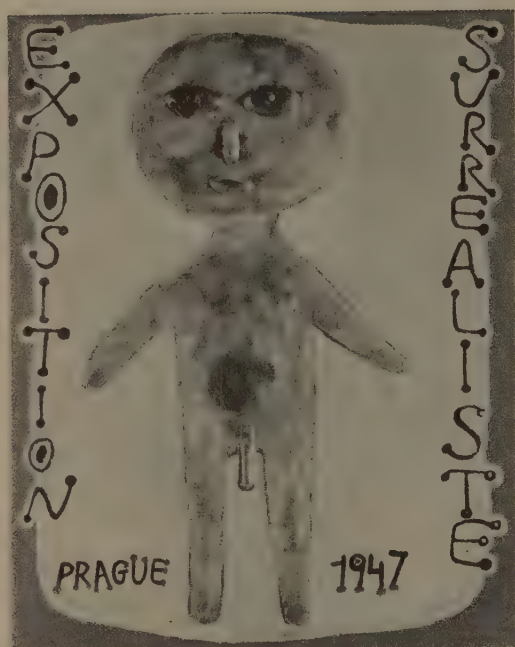
« (...) D'ici là nous pareissons quelque peu en Bretagne dans les bois parmi les vestiges d'une mine de plomb argentifère, d'où nous ramenons presque chaque jour des quartz et diverses autres pierres pour ne pas perdre l'habitude. Mais je trouve le temps de lire (il y a de quoi) et Elisa s'est plongée dans l'étude de Hegel. Les enfants chanteurs, les vôtres, nous attendent à Lorient chez mon père. Je continue à avoir pour eux les yeux des Indiens Hopi. » (Pleine marge, n° 7, juin 1988, p. 14)

5 octobre

Donne un long interview à Jean Duché pour *Le Littéraire* (Entretiens, Idées/Gallimard,

Victor Brauner, *Exposition surréaliste, Prague*, 1947, cire et huile sur toile de jute sur carton, 67 x 55 cm. Isidore Ducasse Fine Arts.

Hector Hyppolite, *Ogoufer - Ogou Ferraille*, ripolin sur carton, 51 x 70 cm. Coll. part.



communiste à Prague, s'était réfugié à Paris (galerie Denise René, 3 juin-12 juillet). (Non publié in *S.P.*)

Répondant aux attaques conjuguées de Roger Vailland : « Le surréalisme contre la révolution », du groupe des Surréalistes Révolutionnaires (Dotremont et Noël Arnaud) et surtout de Sartre : « L'abolition totale dont rêve le Surréalisme ne fait de mal à personne, c'est un absolu en dehors de l'histoire, une fiction poétique. » (« Situation de l'écrivain en 1947 »), le groupe rédige le tract « Rupture inaugurale » (*T.S.*, t. 2), pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane. Le marxisme « s'est figé dans une mystification délibérée, ... il est l'heure de promouvoir un mythe nouveau, propre à entretenir l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale ». Le tract conclut : « Le surréalisme ne se flatte pas d'avoir franchi plus qu'une étape liminaire, apporté davantage que le besoin d'une nouvelle sensibilité collective. LE SURREALISME EST CE QUI SERA. »

Première publication en France aux éd. du Sagittaire d'Arcane 17 enté de trois ajours à Léon Pierre Quinet : « Rappel à l'esprit de résistance », « Réponse à Monnerot », « Expérience de hasard objectif lié à la Tour Saint-Jacques ».

Juillet

Le 7 s'ouvre à la galerie Maeght, l'exposition intitulée *Le surréalisme en 1947*. L'exposition montre des artistes de toute provenance, beaucoup étant des nouveaux venus (Riopelle, Maria Martins, Scottie Wilson, Baya, Hyppolite...), des « environnements » avant date : la « Salle de pluie et de dédale » dessinée par Marcel Duchamp, la « Salle des superstitions » dessinée par Kiesler et surtout douze autels « consacrés à un être, une catégorie d'êtres ou un objet susceptible d'être doué de vie mythique », chacun d'entre eux étant édifié par un artiste. Breton dédie le sien à Léonie Abois d'Ashby « l'une des plus mystérieuses passantes qui traversent les Illuminations ». (*Flagrant délit*) Dans la préface du catalogue « Devant le rideau » Breton insiste sur « le caractère soulevant de certaines œuvres qui excède en tous sens celui de l'œuvre d'art » ; de même le surréalisme repose sur une autre tradition : la tradition ésotérique « aujourd'hui scandaleusement ignorée - alors qu'elle a ses racines dans les profondeurs de l'esprit humain » et le catalogue s'ouvre d'ailleurs sur la reproduction d'une œuvre d'Hyppolite, peintre mais aussi prêtre vaudou. L'exposition aura un grand succès avec près de 40 000 visiteurs. Dans « Comète surréaliste », initialement prévu pour le catalogue, Breton revient

plus précisément sur sa conception esthétique. Il se défend de vouloir restituer un nouveau « culte », ce dont l'accusent les Surréalistes Révolutionnaires dans « La cause est entendue », car le surréalisme c'est « la libre pensée intégrale ». Quant aux choix esthétiques, ils ne sont d'abord pas d'ordre esthétique : « Avant tout, ce qui qualifie l'œuvre surréaliste, c'est l'esprit dans lequel elle a été conçue ». Ce qui est banni c'est « l'abus du pichet de cuisine, (...) toute œuvre tournée vers le spectacle quotidien des êtres et des choses » mais aussi toute œuvre qui implique « une profonde démission du désir humain, du fait de sa réduction arbitraire à certains besoins d'ordre exclusivement spatial et "musical", mais il est arrivé contre toute attente au pur abstractiviste Mondrian, au terme d'une vie ascétique, de se rapprocher du surréalisme dans des toiles comme Boogie-Woogie et à l'impénitent réaliste que demeure Picasso, lorsqu'il a laissé toutes brides à son lyrisme, de frôler le surréalisme et même d'y faire de véritables incursions ». (*La Clé des champs*, p. 149-163)

Matta expose à la galerie René Drouin une trentaine de tableaux pour la plupart peints aux États-Unis. Breton écrit un nouveau texte, où il analyse les changements survenus dans son œuvre : « l'apparition de l'homme » notamment : « c'est dans cette mesure que l'homme de Matta est comme aucun autre celui d'aujourd'hui... » (*S.P.*, p. 189-194).

Octobre

Breton ayant retrouvé Hérold, qui était resté en France pendant la guerre, préface son exposition à la galerie des Cahiers d'art, commence par parler de sa découverte très importante de l'œuvre de Malcolm de Chazal « dont le miroitement de l'esprit déjoue instantanément l'opacité de tout ce qui l'entoure ». Hérold a aussi cette « science des angles qui lie tous les coordonnés de l'espace et du temps à l'image du cristal » (*S.P.*, p. 202-206).

Novembre

Préface l'exposition à la galerie Maeght de Baya, jeune artiste algérienne de 16 ans.

« ... Baya rayonnant au-dedans comme au-dehors de tous les charmes de son pays [permet] de cerner pour n'en faire qu'un, d'une part ce que l'imagination d'aujourd'hui a gardé tracé de la tradition de l'ancienne Égypte et d'autre part ce qui aux termes des observations de Jean Piaget peut être mis au compte des sentiments de participation et des pratiques magiques chez l'enfant. » (Non repris in *S.P.*, *Derrière le miroir*, novembre 1947)

Breton écrit encore deux textes cette année-là pour des artistes découverts récemment : Maria (Martins) aux États-

Unis (mais elle est brésilienne) et Hyppolite à Haïti. Tous deux viennent « de ces terres chaudes d'où souffle le vent d'aujourd'hui », tous deux aussi sont des adeptes du Vaudou. Dans le texte sur Maria, écrit pour son exposition à la galerie Julien Levy (*S.P.*, p. 318-321) c'est l'occasion pour Breton de critiquer le « dessèchement de la sculpture depuis 30 ans, Brancusi, Arp et Giacometti exceptés », par contre ce qui fait l'originalité de la sculpture de Maria, c'est « le rythme originel », c'est « une vibration ininterrompue pour laquelle le cœur le mieux frappé, la main la plus déliée et la plus docile répondent à toutes les ondes de la terre ». Quant à Hyppolite, dont Breton analyse longuement l'iconographie, sa vision « parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un Surnaturalisme de toute exubérance » (*S.P.*, p. 308-312).

Ouverture du Foyer de l'art brut dans le sous-sol de la galerie Drouin.

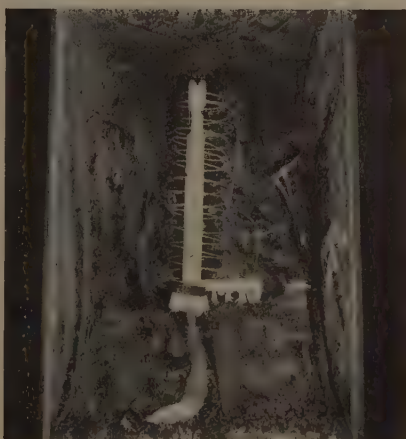
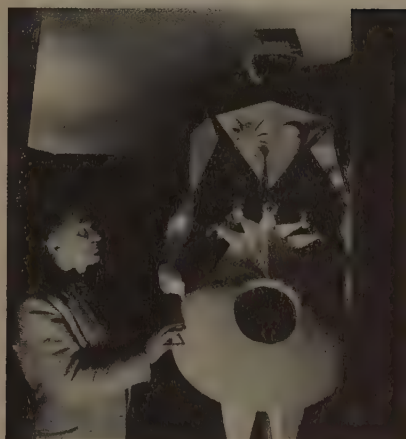
Une partie de l'Exposition internationale du surréalisme est montrée à Prague, galerie Topic, grâce à Heisler et Toyen. Breton écrit une nouvelle préface « Seconde Arche » (*La Clé des champs*, p. 165-169) où encore une fois il se montre intransigeant sur la nécessité de combattre aussi bien l'art dit « dégénéré » que l'art dit « décadent bourgeois » et « cet ignoble mot d'engagement » avec « la survivance du signe à la chose signifiée appelant inévitablement à l'intolérance ».

Décembre
Signe avec Merleau-Ponty, Sartre, la rédaction de *Combat* et de *L'Express*...
l'« Appel pour la paix en une Europe neutre et socialiste ».

Aimé Maeght et André Breton, 1947. Coll. part.

Juliette Gréco dans la Salle des Superstitions, dessinée par Frederick Kiesler, *Le Surréalisme en 1947*, galerie Maeght, Photo galerie Maeght.

Jacques Hérold et l'*Autel des Grands Transparents*, *Le Surréalisme en 1947*, galerie Maeght, juillet 1947. Coll. part.



Maria, *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits*, 1946, *Le Surréalisme en 1947*, galerie Maeght, juillet 1947. Photo Remy Duval.

André Breton, *Autel à Léonie Audois d'Ashby*, *Le Surréalisme en 1947*, galerie Maeght, juillet 1947. Photo Denise Bellon.

1946-1966, les années maudites

André Breton a exactement 50 ans lorsqu'il retrouve la France, le 25 mai 1946, après cinq ans d'un exil supporté tant bien que mal. La guerre n'a pas introduit de solution de continuité dans le fil d'une vie entre toutes passionnée. Robert Lebel¹ et Charles Duits² ont témoigné, chacun de leur côté, de l'effervescence surréaliste à New York, autour de Breton comme jamais attaché à l'activité collective. Avec eux, mais aussi avec Max Ernst, Duchamp, Matta, Tanguy, Isabelle et Patrick Waldberg, la tradition des réunions quotidiennes est maintenue : l'imagination ne cesse d'être mise en commun sans pour autant que se dissolve la créativité individuelle, bien au contraire ; ne manquent même pas les conflits qui, toujours, provoquent le ricanement des « observateurs » (avec Paalen, Masson et Ernst, notamment).

D'Amérique, il revient avec des splendeurs : agates de Gaspésie, Elisa, katchinas hopi et zuni, œuvres complètes de Charles Fourier, Aube promise à l'amour fou, masques de la côte Nord-Ouest, amitié de Claude Lévi-Strauss, de Robert Lebel, de Georges Duthuit, féerie du séjour aux Antilles et des rencontres avec Aimé Césaire, Magloire Saint-Aude, Hyppolite...

Mais pour le poète, retrouver Paris, dont « *on n'a pas surpassé les parfums...* » est le bonheur extrême.

Il renoue avec cette ville qu'il a chanté comme peu d'autres, de la tour Saint-Jacques aux parcours magnétisés du nord de la ville, tels qu'ils se traquent dans *Nadja*, avec la superbe austérité de l'observation clinique.

« *L'Histoire se passe à Paris* », se plaisait-il à répéter, en jouant sur le mot, afin de confondre celle du surréalisme et celle du monde. Il reprendra systématiquement cette formule, chaque fois qu'un ami sera contraint, pour des motifs la plupart du temps matériels, d'aller vivre en province ou à l'étranger, ce qu'il ne pouvait supporter.

Quel visage offre ce Paris de 1946, rendu depuis peu aux délices de la liberté ? Les communistes staliniens ont su noyauter la Résistance, dès l'entrée en guerre de la Russie aux côtés des Alliés, en juin 1941. Mais leur ambition politique est sans espoir : Staline est loin, l'armée américaine est là et de Gaulle, en leur accordant quelques ministères gadget, les a royalement roulés dans la farine. En revanche, au plan culturel, dont le pouvoir, bizarrement (Malraux ?), ne paraît guère se soucier, le champ est libre et ils l'occupent intégralement. Drapés dans les trois couleurs de l'emblème national – le rouge est soigneusement estompé – Eluard et Aragon rivalisent de zèle patriotique et la France devient la fille aînée de Staline.

Surtout, une institution d'une formidable puissance a été créée, le Comité national des écrivains (C.N.E.) : il regroupe tous les littérateurs et artistes français qui ont plus ou moins résisté, ceux qui, tel Sartre, laissaient croire qu'ils l'avaient fait et enfin ceux qui, trop jeunes, entrent dans la carrière et recherchent une place au soleil. L'objectif n° 1 du C.N.E. est l'épuration de la classe culturelle : on traque sans relâche les hommes qui se sont compromis avec les nazis ou le régime de Vichy. Dans la

presse du parti communiste et dans les nombreux organes crypto, la tête des coupables est réclamée inlassablement.

L'âme du C.N.E. n'est pas, comme on le croit, Louis Aragon, mais sa femme, Elsa Triolet, romancière médiocre et technicienne de l'intrigue, à l'ambition aussi énorme et aussi glacée qu'une banquise. Elle partage avec son maître Staline un mépris d'acier trempé pour tout ce qui peut ressembler à un scrupule. Elle dresse Aragon, qui ne demande que ça, depuis qu'elle l'a arraché au surréalisme, en 1930. Son ancienne admiratrice et amie, Dominique Desanti, a établi sa biographie : à côté de ce concentré de fiel, mon présent propos prend une coloration presque laudative.

Face à ce terrorisme, Sartre est étrangement discret. Breton dit que peu après la Libération, de passage à New York, il lui décrit en termes apocalyptiques Paris sous le joug stalinien. Il ne lui faudra cependant que peu d'années pour qu'avec ses amis, apparemment animés par un antiaméricanisme primaire, ils s'alignent sur Thorez et Aragon. Ce sera la retentissante série *Les Communistes et la paix*, chef-d'œuvre d'analyse fallacieuse, de dialectique primaire et de mauvaise foi.

Mais, en 1946, l'auteur de *La Nausée* a d'autres ambitions que politiques ; j'avance une hypothèse : une conception ultra-linéaire et simpliste de l'Histoire lui fait prendre l'existentialisme pour le successeur du surréalisme, ce qui est proprement aberrant.

L'existentialisme est une philosophie et s'inscrit dans l'histoire de cette discipline, après et sans doute contre le spiritualisme bergsonien ; il est proche de Kierkegaard, de Husserl et surtout de Heidegger qui, précisément, disait de la poésie et de la philosophie qu'« *elles vivaient sur deux monts séparés* ». Or, le surréalisme est poésie, intégralement poésie. Et la supériorité du poète sur le philosophe, c'est que le premier, en *descendant*, peut appréhender l'univers du second, mais que celui-ci doit *monter*, ce qui est rarement de son goût, pour vibrer à la parole du premier.

Aussi Sartre redoute-t-il le retour de Breton, et qu'il doive céder une place étourdiment désirée.

Une troisième force partage le pouvoir intellectuel, avec l'intelligentsia stalinienne et le professeur de philosophie : Maurice Nadeau, qui dispose à *Combat* d'une tribune de premier ordre. Qu'on m'entende : je ne dis, ni n'insinue en aucune manière que Nadeau est, à quelque degré que ce soit, complice des staliniens. De sensibilité trotskyste, c'est au contraire l'une de leurs cibles (hitléro-trotskyste, avaient le front de vociférer les assassins de Léon Davidovitch !). Mais Nadeau avait publié en 1945 une *Histoire du surréalisme*, ouvrage bien ficelé, truffé d'anecdotes – au détriment d'une réflexion que Jules Monnerot mènera, de son côté, la même année, avec *La Poésie moderne et le sacré*. Cette *Histoire* de Nadeau séduisit une génération de lycéens sans pour autant en faire des adeptes, ce que, d'ailleurs, il n'y a pas lieu de déplorer... De sa propre autorité, Nadeau avait décidé que le surréalisme, né avec la paix de 1919 devait finir avec elle en 1939. C'est là facilité d'historien « événementiel », dont l'étroitesse de l'entendement ne peut intégrer la stimulante leçon de l'Ecole des annales.

Quoi qu'il en soit, le cadavre bougeait encore et Breton le fit savoir à l'intéressé. Si bien que, prisonnier d'une prophétie non avérée, Nadeau alterna contre Breton et le surréalisme le silence méprisant et l'injure plus ou moins feutrée³ jusqu'au jour de mai 1949 où il tombe la tête la première dans le moins figiolé des pièges : deux comédiens en mal de célébrité prétendent avoir découvert le manuscrit de *La Chasse spirituelle*, une œuvre de Rimbaud que l'on croyait à tout jamais perdue. Le *Mercure de France* publie aussitôt ce texte et Nadeau étouffe d'enthousiasme dans les colonnes de *Combat*.

Quelques bons esprits sont dupes, mais ni Aragon (il prête sa plume à Jean Marcenac, dans *Les Lettres françaises*), ni Breton, qui confond spontanément les imposteurs par un réquisitoire précis et passionné. *Flagrant délit*, qui sort des presses en juillet, restera un modèle d'intuition poétique et la preuve qu'un poète ne peut mélanger la poésie et sa caricature. Nadeau concevra de l'amertume mais n'ira pas jusqu'à avaler son stylographe. N'est pas Vatel qui veut.

Contre ces vents et marées on ne peut moins propices, Breton ne désarme pas. Son premier objectif est de reconstituer un groupe. « *On publie pour chercher des hommes, et rien de plus. Des hommes, je suis de jour en jour plus curieux d'en découvrir* », avait-il noté, au début de l'aventure. Il trouvera : des rescapés de l'avant-guerre, des jeunes qui feront une apparition plus ou moins brève – mais d'autres l'accompagneront pendant vingt ans, jusqu'à sa mort – et l'admirable Benjamin Péret. A Mexico depuis 1941, celui-ci a mené une activité collective, parallèle à celle de New York avec sa femme Remedios Varo, Wolfgang Paalen et Leonora Carrington. En 1945, il publie *Le Déshonneur des poètes*, pamphlet contre la poésie de circonstance (et non, comme l'insinuent ses « victimes », contre la Résistance). On ne soulignera jamais assez l'importance de ce texte. C'est la pièce maîtresse d'une future théorie de la poésie (elle passera, selon moi, par Goethe, Hölderlin et le romantisme allemand, Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Breton et Legrand) qui s'articulera sur le concept purement philosophique de liberté. Breton attendra impatiemment le retour de Péret, qui embellira l'année 1948.

L'activité surréaliste est inconcevable sans la participation de « compagnons de route » : c'est une condition indispensable pour déjouer le sectarisme. Ils ne feront pas défaut, dans la période que je dis et la plupart sont de haut vol. S'ils refusent l'étiquette surréaliste, ils répondent toujours favorablement à la sollicitation de participer aux revues, aux expositions, aux jeux et, de temps à autre, ils assistent aux réunions vespérales quotidiennes au *Café de la Place Blanche*, à la *Côte d'Or*, rue Vivienne, au *Musset* ou à la *Promenade de Vénus* : ce sont Gilbert Lely, Henri Parisot, Ferdinand Alquié, Charles Estienne, Gaston Ferdière, Eric Losfeld, René Alleau, Edouard Jaguer, et Julien Gracq, aussi soucieux de son indépendance que chaleureusement attentif...

A l'étranger, enfin, les liens s'établissent ou se resserrent.

Wolfgang Paalen est revenu à Paris et pendant plus de trois ans, il participe régulièrement aux activités du groupe : le n° 2 de *Médium* (février 1954) est intitulé n° *Paalen*, et entièrement illustré par lui. Il quitte la France pour le Mexique, à la fin 1954 et, jusqu'à son suicide en septembre 1959, il correspondra régulièrement avec plusieurs surréalistes de Paris.

E.L.T. Mesens à Londres, pendant la guerre et l'immédiate après-guerre, a dirigé la *London Gallery*, et, avec Jacques B. Brunius, maintenu les positions surréalistes orthodoxes contre Roland Penrose, rallié au stalinisme, via Eluard. Mesens circule entre Paris, Milan, Londres, Bruxelles – la rupture, cependant



Schuster, Breton, Elisa, Benayoun, Toyen et José Pierre, janvier 1956.
Photo Pablo Volta.

est totale entre Magritte et Breton⁴. Jusqu'à sa mort, en 1971, le nom de Mesens sera au sommaire de plusieurs publications surréalistes ou proches du surréalisme : *Le Surréalisme, même*, *Phases*, *Les Quatre-Vents*, *Edda*, etc. Il signera six tracts ou déclarations collectives, entre février 1958 et décembre 1960.

Eugenio Fernando Granell, qu'il soit à New York, à Saint-Domingue ou à Madrid organise sur place des activités surréalistes et participe à celles de Paris. Il collabore à *Médium* et à *Phases*. Benjamin Péret préface son exposition à *L'Etoile scellée* (Paris, 1954), préface qui sera reprise dans le catalogue de l'exposition *Surrealist Intrusion in the Enchanters Domain* (*D'Arcy Galleries*, New York, novembre 1960).

Arturo Schwarz renverse la vapeur en Italie, pays particulièrement imperméable au surréalisme : poète, éditeur, directeur de galerie, il organise, en liaison étroite avec le groupe de Paris et André Breton, des expositions individuelles ou collectives, publie Benjamin Péret, une anthologie bilingue de la poésie surréaliste, due à Jean-Louis Bédouin, entreprend une exégèse méthodique et inspirée de l'œuvre et de la personne de Marcel Duchamp, s'implique dans l'activité révolutionnaire anarcho-trotskyiste, se passionne pour l'alchimie et l'Inde. Milan, grâce à lui, est devenue l'une des deux ou trois villes du monde où l'on sait ce que surréalisme veut dire.

En Roumanie, un groupe organisé, composé de Gherasim Luca, Dolfi Trost, Gellu Naum, Virgil Teodorescu et Paul Păun fonctionne à partir de 1947 et publie de nombreux et importants textes poétiques et théoriques qui parviennent à Paris et sont attentivement étudiés, passionnément discutés. Trost et Luca s'établiront en France en 1948 et le premier sera présent aux réunions de café quotidiennes jusqu'en 1951.

Il est naturellement impossible de faire un tour du monde complet et détaillé : je signalerai Braulio Arenas qui publie au Chili la revue *Leitmotiv*, collabore à *Néon* et organise une exposition internationale à Santiago ; Octavio Paz, dont l'œuvre

individuelle, tant poétique que théorique (études sur Duchamp, Lévi-Strauss, Breton) est considérable, tant quantitativement que qualitativement et qui porte la « bonne parole » surréaliste en Amérique latine comme aux Indes, en Allemagne comme... à Paris ; Sergio Lima, qui séjourne à Paris de 1961 à 1967. De retour au Brésil, après la mort de Breton, il y mène une activité surréaliste jusqu'à l'auto-dissolution de 1969. Emilio Westphalen et Cesar Moro au Pérou, Nicolas Calas à New York, Georges Henein en Egypte...

Durant ces vingt années prétendues stériles, à tout le moins pâlottes, André Breton publie soixante et une études ou préfaces (sauf oubli de ma part), sur les arts et les artistes plastiques, alternant les consécérations et les révélations, depuis la première en 1946, (Yves Tanguy), jusqu'à la dernière, (Konrad Klapheck).

De 1953 à 1956 il dirige la galerie *A l'Etoile scellée*, enseigne suggérée par René Alleau, rue du Pré-aux-Clercs.

L'implication politique d'André Breton et du surréalisme est une constante que les « récupérateurs » littéraires et artistiques, aux U.S.A. bien entendu, mais aussi, hélas ! dans ce pays, n'ont de cesse que d'occulter.

L'idéal politique de sa jeunesse, symbolisé par l'émotion qu'il ressent, à 17 ans, au spectacle de l'envol des drapeaux noirs, lors d'un meeting de Jaurès au Pré-Saint-Gervais (il en fait le récit dans *Arcane 17*), il n'en a jamais démérité.

Il lutte sa vie entière contre les monstres du xx^e siècle, le nazisme et le stalinisme, mais son combat contre le colonialisme – et principalement contre le colonialisme français – probablement surdéterminé par son amour des peuples dits primitifs et de l'art sauvage, n'est pas moins résolu.

De 1946 à sa mort, tout en reconnaissant que le monde occidental préserve les libertés individuelles et en saluant la déstalinisation, il ne se départira pas de sa vigilance vis-à-vis du capitalisme, d'une part, et, d'autre part, de la bureaucratie de l'Europe de l'Est. Sa ferveur révolutionnaire alimentera l'espoir d'un monde meilleur, libéré des tyrannies policières et des stupéfiants religieux (l'athéisme et l'anticléricalisme ne faibliront jamais). Il gardera, du marxisme, le projet d'une plus juste répartition des richesses et de Fourier celui d'une répartition du travail en fonction des attractions individuelles.

J'ai déjà mentionné ses interventions orales et écrites relatives à la question politique : comment ne pas souligner sa participation au *14 juillet*, organe d'opposition au gaullisme ? Il en a suggéré le titre et, avec Maurice Blanchot, Dionys Mascolo et moi-même, il lancera une enquête auprès des intellectuels afin de mesurer le degré de résistance au pouvoir personnel.

Avec les mêmes, deux ans plus tard (1960), il sera à l'origine de la fameuse « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », plus connue sous la dénomination « Déclaration des 121 ».

L'irremplaçable ouvrage de José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*⁵, recense 47 documents où l'on trouve sa signature, parmi celles de ses amis, dont 35 directement politiques ou à fortes implications politiques. Ceux qui étaient ses proches savent qu'il en a été, dans la plupart des cas, l'initiateur, sinon le rédacteur, et quelle passion il mettait à les publier.

Mais le surréalisme ne serait pas lui-même, André Breton ne serait pas André Breton s'ils ne faisaient preuve d'agressivité, voire de violences et d'actions scandaleuses.

Breton et ses amis interviennent physiquement à plusieurs reprises au cours de ces années :

Sabotage de la conférence Tzara « Le Surréalisme et l'après-

guerre » (en Sorbonne, le 17 mars 1947). Bagarre.

Sabotage d'une conférence d'un certain Roumeguère, qui prétendait « expliquer » la peinture surréaliste (en Sorbonne, 1948). Bagarre.

André Breton ne participe pas mais approuve la correction infligée à son insulteur Maurice Saillet (1949).

Bousculade aux grottes de Cabrerets, suivie d'un procès (1953).

Expédition punitive contre Georges Hugnet, insulteur de Benjamin Péret. Breton n'y participe pas, n'en est pas l'initiateur. Il sera mis devant le fait accompli, mais, au procès intenté par Hugnet, il témoignera en faveur de ses amis.

Breton a parlé de « *la lignée fort sinieuse* » qui avait été la sienne. Mais les courbes de ce parcours ne sont que pour mieux établir, face à la relativité de l'histoire immédiate, l'éternité des valeurs surréalistes :

La poésie, l'amour, la liberté...

Au prix de leur exaltation est notre « vérité ».

A ce prix, titre qu'il donne à l'un de ses tout derniers messages⁶... Prix d'une grande vie où la passion et la raison ont échangé leurs flèches les plus amoureuses.

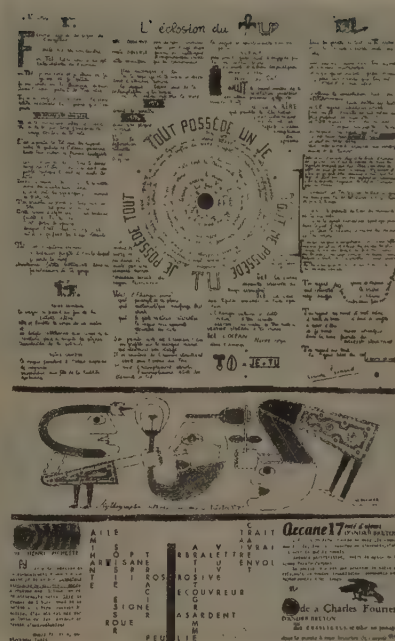
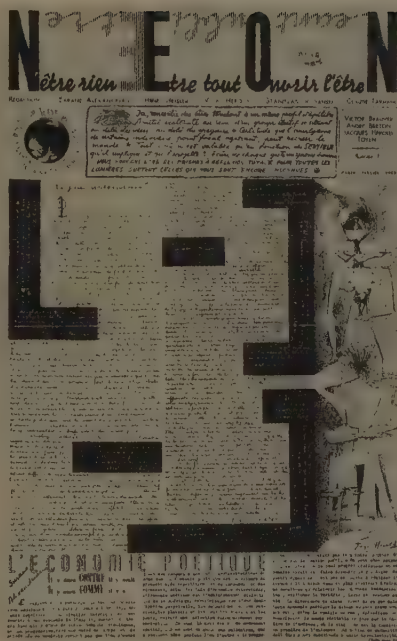
Jean Schuster

Notes

- 1 « Surréalisme, années américaines », in *Opus international*, n° 19/20, octobre 1970.
- 2 « André Breton a-t-il dit passe », *Dossier des Lettres nouvelles*, Denoël, Paris, 1969.
- 3 Sans préjudice d'une collaboration de Nadeau au catalogue de l'exposition Maeght, *Le Surréalisme en 1947*, et de sa signature au bas du tract « Liberté est un mot vietnamien » (1947 également). Aucun peigne n'est assez fin ni assez solide pour démêler la tignasse des rapports humains.
- 4 Cependant, j'étais présent lorsqu'il le sollicita, par téléphone, afin qu'il prête un tableau pour l'exposition *L'Ecart absolu* (1965). Magritte accepta. Voir la note précédente.
- 5 *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Le Terrain vague - Eric Losfeld, 2 volumes : 1980 et 1982.
- 6 Préface à l'exposition *Silbermann*, Paris, oct. 1964.

Néon, n° 1, janvier 1948.

Parution du premier numéro de *NEON*
«N'être rien, Être tout, Ouvrir l'être»
dirigé pour les 3 premiers numéros par
Saran Alexandrian, Vera Hérold, Stanislas
Rodanski et Claude Tanaud, mise en page
par Heisler. Les dessins font corps avec le
texte, la typographie est très libre,
manuscrite ou calligraphiée. En première
page, un dessin de Hérold et surtout le
texte de Breton «Signe ascendant» (*La Clé
des champs*, p. 173-178) où il déclare
d'emblée: «*Je n'ai jamais éprouvé de
plaisir intellectuel que sur le plan
analogique*» mais où il prend soin aussi de
préciser que si l'analogie poétique et
l'analogie mystique ont en commun de
«*transgresser les lois de la déduction*», il
n'y a aucune arrière-pensée mystique
cachée.
Expositions *Hernandez, Juva, Crépin* au
Foyer de l'art brut dans le sous-sol de la
galerie Drouin.
Dans une lettre à Brauner datée du
26 janvier (Archives Brauner MNAM),
Breton annonce qu'il a «*entrepris quelque
peu l'étude des Demeures philosophales de
Fulcanelli*».



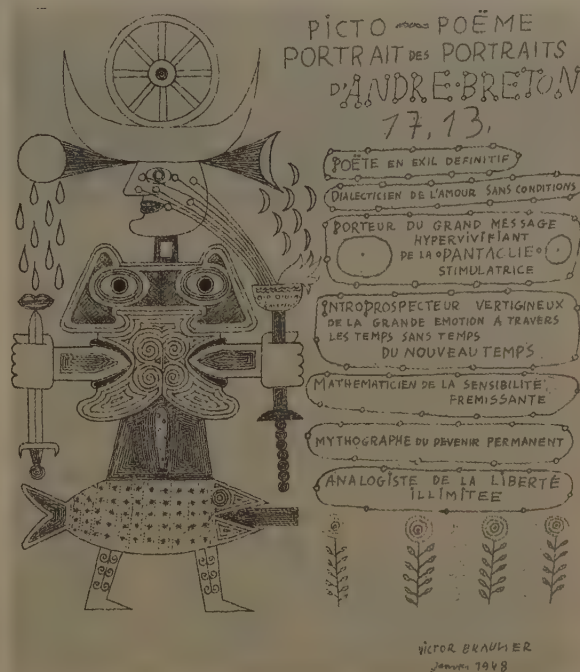
Parution du deuxième numéro de *NEON* illustré de cadavres exquis par Toyen, Brauner, Hérold. Dans une lettre à Brauner, datée le 15 février d'Antibes (Archives Brauner MNAM), Breton écrit : *« J'ai demandé à Heislser de ne pas compter sur moi pour le 2^e numéro. Tant pis je ne peux pas être prisonnier des publications surréalistes, je n'ai jamais écrit pour écrire. »*

Début des conférences, Salle de géographie, des Surréalistes Révolutionnaires ; Breton y assiste, mais pour les perturber, avec les communistes d'ailleurs et aussi les lettristes pour qui, d'après les *Entretiens*, il éprouve *« une certaine sympathie »*.

À Antibes il écrit un long texte dont le ton est assez désespéré :

« (...) l'effondrement des perspectives, oblige qui veut continuer d'honorer le nom d'homme à se replier sur soi-même, à s'interroger sans faiblesse sur les nouvelles conditions faites à la pensée. »

Après Hiroshima, après les récentes découvertes de la physique, l'homme est toujours plongé dans les vieilles querelles idéalisme, matérialisme, nationalisme. Il est désormais nécessaire de se confier « aux grands messages isolés » : les statues de l'île de Pâques, Malcolm de Chazal et même Matisse, qu'il vient de voir à Vence et qui



Victor Brauner, *Picto-poème, portrait des portraits d'André Breton*, janvier 1948, dessin. Coll. part.

« malgré son grand âge et bien qu'il fût un formaliste vit exclusivement tourné vers la lumière et vers la joie ». (*La Lampe dans l'horloge*, éd. Robert Marin, *La Clé des champs*, p. 179-201)

Mars

S'entretient avec Aimé Patri dans *Paru* (*Entretiens*, p. 261-268). À la question de l'automatisme aujourd'hui, il oppose « l'automatisme extérieur » et le « véritable automatisme... qui se situe avec quelque avantage, voire quelque rigueur, le long de cette courbe que la vie nous a imposée ». À la question des mythes, Breton rappelle leur importance par rapport au devenir, et à la conservation des sociétés. « C'est le contenu latent de toute société et c'est le devoir des artistes et des poètes de le découvrir et même de croire à l'utopie. »

Écrit le texte « Fronton virage » pour présenter le livre de Jean Ferry sur Raymond Roussel « qui se distingue par son appréhension d'un monde complet » comme Marcel Duchamp « qui s'est montré capable à volonté de déplacer le viseur jusqu'à nous faire boucler la boucle de la vision » (*La Clé des champs*, p. 283-314).

Avril

Breton assiste à la conférence de R. Sarrazac, représentant du mouvement « Front Humain », mondialiste et pacifiste, auquel il donne sa « totale adhésion ».

Mai

Dans une lettre datée du 25 mai (B.L.J.D., Fonds Breton), Dubuffet annonce à Breton qu'il s'apprête à verser en son nom 50 000 F correspondant à ses 50 parts dans la Société de l'Art Brut (avec Roché, Paulhan, Tapié, Ratton...)

Juin

Publication par le groupe surréaliste du tract « A la niche les glapisseurs de dieu » (*T.S.*, t. 2) contre les diverses tentatives de récupérations chrétiennes du surréalisme (Michel Carrouges ; Klossowski et son livre *Sade mon prochain...*) et pour la proclamation de leur « aversion inéluctable à l'égard de tout être agenouillé ».

Écrit un avant-propos à l'exposition *Océanie* (*La Clé des champs*, p. 275-281) organisée par la galerie Andrée Olive. S'il ne veut pas s'enfermer dans le débat de la supériorité de l'art africain ou de l'art océanien, il privilégie cependant ce dernier : « Océanie le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental... » L'art africain, lui, reste trop attaché aux formes extérieures. Breton dédie aussi de courts poèmes aux dieux Tiki, Dukduk, Rano Raraku, Karwar, Uli.

Dans une lettre datée du 16 juin, Dubuffet annonce à Breton qu'il a l'intention d'aller à Saint-Ouen voir avec Michel Tapié les masques de Maisonneuve signalés par Breton et qu'il faut discuter de l'affaire de la revue : « A ce que j'ai compris vous êtes contre cette idée de modeste bulletin. » (B.L.J.D., Fonds Breton)

15 juillet

Dans une lettre, Dubuffet s'excuse de n'avoir pu venir rejoindre Breton aux puces de Saint-Ouen et lui demande l'autorisation de photocopier, chez lui, les deux masques de Maisonneuve, le sien et celui de B. Péret, le dessin de Scottie Wilson, les sept peintures d'Hyppolite (B.L.J.D., Fonds Breton).

17 juillet

Exposition *Tracts et papillons surréalistes 1920-1940*, à la librairie - galerie La Hune, à l'occasion de la publication par Maurice Nadeau de *Documents surréalistes* aux éditions du Seuil.

Août

Dubuffet écrit dans une lettre à Chaissac datée du 5 août qu'il travaille sur le projet d'un Almanach de l'art brut avec Breton et Paulhan, qui devrait être publié par Gallimard. D'après le sommaire (*op. cit.*, t. 2, p. 399-400), Breton assurerait les articles suivants : Crépin en février, Maisonneuve en mars, Hyppolite en août, Chaissac ayant refusé que Breton écrive sur lui. Pourtant, lui assure Dubuffet : « Breton est un type excessivement chic et irréprochable et un des plus chics types que je connaisse et qui mérite la plus complète estime. » (*op. cit.*, t. 2, p. 280)

Publication de *Martinique charmée de serpents* aux éditions du Sagittaire, avec des textes écrits par Breton (déjà parus en revue pour la plupart), des dessins et un texte d'André Masson « Antille ».

Octobre

Ouverture rue du Dragon de la galerie « Solution Surréaliste », dite aussi « La Dragonne », pour une meilleure « coordination » des activités surréalistes, mais aussi « leur dépassement décisif dans des voies nouvelles ». Les manuscrits, les dessins seront reçus chaque mercredi de 15 h à 18 h par deux membres du groupe. C'est ainsi que Breton recevra un jour le manuscrit d'un jeune poète, Jean-Pierre Duprey, à qui il répondra immédiatement : « Vous êtes certainement un grand poète doublé de quelqu'un d'autre qui m'intrigue. »

Première exposition (7-30 octobre) de *Cadavres exquis* avec cette préface de Breton « *Le cadavre exquis, son*

exaltation » (*S.P.*, p. 288-290) où il rappelle son « pouvoir de dérive » ainsi que son rôle de « stimulant » pour la vie collective du groupe. Suivent un accrochage collectif et une exposition d'Edgar Jené, peintre autrichien qui avait depuis longtemps des activités surréalistes dans son pays (*S.P.*, 1965, p. 217).

25 octobre

Un tract laconique : « Par décision prise à Paris le 25 octobre 1948, Matta Echaurren est exclu du groupe surréaliste pour disqualification intellectuelle et ignominie morale. » (*T.S.*, t. 2). Les explications de Breton : Matta a cédé au « *Vertige d'Eros* » avec la femme d'Arshile Gorky, et d'autre part créé la revue *Instead* sans en avertir le groupe, et, de surcroît, en faisant appel à Sartre et à Prévert.

Dubuffet lance son « Manifeste de l'art brut », les collections sont transférées de la galerie Drouin à un pavillon prêté par Gallimard rue de l'Université, où ont lieu les premières expositions de Wölfli, Aloyse et Barbier Müller. D'après Dubuffet, Breton « court aussi les asiles » à la recherche de textes d'aliénés (B.L.J.D., Fonds Breton). Son texte « L'art des fous » (*La Clé des champs*, *S.P.*, p. 313-316) – initialement prévu pour l'Almanach qui, d'abord retardé, ne paraîtra finalement jamais – est publié dans les *Cahiers de la Pléiade* n° 6, dirigés par Jean Paulhan.

Après avoir fait l'historique de la découverte de l'art brut (Marcel Reja, Prinzhorn, Lo Duca, Lacan, Dubuffet, ...) Breton accuse la critique de ne voir que les artistes consacrés « ce n'est pas la critique d'art d'aujourd'hui qui ira chercher son bien – et le nôtre – dans ces trophées de la vraie « chasse spirituelle » à travers les grands « égarements » de l'esprit humain ».

Novembre

Un autre tract non moins laconique : « Par décision prise à Paris le 8 novembre 1948, Victor Brauner est exclu du groupe surréaliste pour travail fractionnel. Alexandrian, Bouvet, Jouffroy, Rodanski et Tanaud sont exclus comme membres de la fraction constituée par Brauner. » (*T.S.*, t. 2). Brauner avait en effet pris la défense de Matta et ces deux tracts répondent à la distinction que fait Breton entre « l'amitié idéologique » et « l'amitié affective ». Ils paraîtront tous les deux dans le n° 4 de *NEON*, dont Breton tient cette fois-ci à assurer la direction, avec la nouvelle devise « Naviguer, Éveiller, Occulter ». Un dessin de Toyen en première page et deux textes inédits de Breton : « Trente ans après » (*La Clé des champs*, p. 203-207), souvenir de sa rencontre avec Jacques Vaché, et en fac-similé le manuscrit « Adieu à Gorky » (non repris in *S.P.*).

L'ADIEU A ARSHILE GORKY

Que tu étais grand les bras ouverts
Ta voix était un nid d'aigle
Quand tu chanta sous cape les vieilles
chansons russes
Tu avais reçu en partage la ligne pure
A ne savoir qu'en faire
Et le lourd filet que tu ramenais seul
Du fond des temps
A longues brassées mêlait les charmes
de la saison et les souvenirs
Il fallait te voir sur le motif
Toi et le splendide aveugle qui te doublait
Le figuratif et le non-figuratif
C'est toi qui faisais craquer ce pain sec
Je te revois avec ton bâton de la fable
Parmi les étoiles et les arbres fleuris
Je me déchire de ta destinée
Comme ils se sont acharnés mon vieil
Arshile
Ah il aime le feu où est sa maison qu'on la
brûle
Elle et ce qu'il y garde le témoignage
de vingt ans d'efforts désintéressés en
rupture avec tout ce qui se voit
aujourd'hui tu m'allèches maudissons-le
disait la cendre à la braise
Et comme ce n'était pas assez
Ils ont tenu à te mettre de ton propre rouge
à l'endroit du soleil de ta personne
Puis comme tu revenais
Ils t'ont guetté pour te rompre le cou
En ce point le plus tendre d'où tu aimais
faire rayonner ta fille-fée
Pour voir à vous deux plus loin
Qui sait s'ils n'avaient pas d'autre tour
dans leur sac
Il ne t'est plus resté
Qu'à te donner la mort magique de Gérard
de Nerval
Que tu es haut
Dans l'air
Moins que dans ce que tu nous laisses
Moins que ton nom
Pointé sur les grandes tempêtes
de mon cœur.

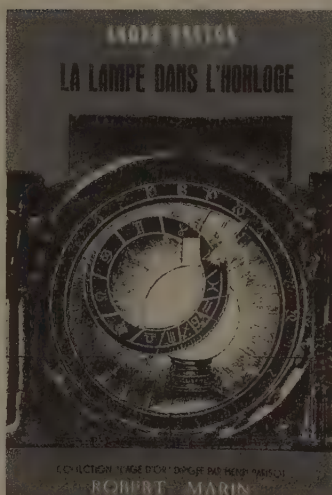
Exposition *Maria Martins* à la galerie
René Drouin avec la préface « Les statues
magiques de Maria » présentées par André
Breton et M. Tapié, texte écrit pour
l'exposition de Julien Levy l'année
précédente.

Le groupe poursuit ses activités au sein du
mouvement mondialiste incarné par un
jeune américain Garry Davis qui, ayant osé
le 19 novembre interrompre une séance de
l'ONU, s'était fait arrêter. Dès le lendemain,
avec d'autres intellectuels dont Camus,
Breton prend fait et cause pour lui en
signant dans *Combat* l'article « Un pour
tous hormis quelques-uns ». Dans une lettre
à Kiesler datée du 13 décembre, Breton
écrit : « Je suis très content de notre équipée
à l'ONU et de l'énorme bruit fait autour de
notre intervention. »
(Archives Mme Kiesler, N. Y.)

Meeting des « Citoyens du Monde »
à la Mutualité, 4 décembre 1948 :
Jean-Paul Sartre à la tribune, André
Breton dans l'assistance. Coll. part.



Dans l'atelier, vers 1960. Devant la
fenêtre, un objet malanggan et *Dancer-
Danger*, Man Ray, 1920. Coll. part.



Décembre

Participe le 13 décembre au meeting du
« Rassemblement démocratique révolution-
naire », salle Pleyel avec Sartre, Camus...
qui a pour thème l'internationalisation de
l'esprit. Pour Breton elle est un fait
d'évidence. Son intervention sera publiée
dans *Combat* (16 décembre) et dans
La Gauche (20 décembre).
Lucienne Thalheimer présente ses reliures
à la librairie - galerie La Hune du 7 au
30 décembre. Breton écrit : « *Lucienne
Thalheimer a retrouvé pour les livres la
robe de peau d'âne.* » (non repris in *S.P.*)

Julien Gracq publie *André Breton* aux
éditions Corti, éloge de l'homme et de
l'œuvre.

1949

Février

Le groupe publie le tract « Les surréalistes à Garry Davis » (*T.S.*, t. 2) dans lequel ils dénoncent les limites du nationalisme qui « oppose l'homme à lui-même ». Breton écrit un article dans *Caliban* n° 24, où il insiste encore sur la grandeur de Garry Davis, qui seul contre tous tente « une révolution cosmique », face aux dangers de guerre froide.

Mars

Rétrospective *Picabia* à la galerie Drouin; Breton avec Michel Tapié et René Drouin préface l'exposition de cet artiste qu'il a toujours admiré, malgré leurs relations irrégulières. Le titre « Jumelles pour yeux bandés » résume bien le ton du texte :

« La belle vie a regardé, regarde et regardera par les fenêtres que Picabia a ouvertes si souvent, à l'improviste mais alors à une sorte d'improviste royal, lui tout seul, si alerte, que d'un instant à l'autre on serait bien en peine de dire à quel étage il est de la maison... Durant des années, chaque nouvelle œuvre de lui fut un défi somptueux au déjà ressenti, au prévu, au permis, une merveille d'irrévérence, une quête toujours heureuse de ce qui peut faire fusée dans l'inconnu. » (*S.P.*, p. 221-222)

Avril

Dès son arrivée à Paris en 1947, Riopelle, qui avait été invité par Breton à l'exposition internationale galerie Maeght (où il avait montré trois œuvres), est accueilli par Breton. En dépit du caractère apparemment non-figuratif de son œuvre, Breton y reconnaît la nature canadienne et préface son exposition à La Dragonne (23 mars-23 avril) sous forme d'un cadavre exquis littéraire avec Elisa et B. Péret.

« ... Pour moi c'est l'art d'un trappeur supérieur - ce qui me concilie l'idée de piège, que j'aime modérément c'est que ce sont aussi des pièges pour les pièges. Une fois les pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint. » (*S.P.*, p. 218-219)

Riopelle quittera le groupe l'année suivante.

Parution du n° 5 et dernier numéro de *NEON*, auquel collaborent Hérold, Maria, Riopelle, Toyen et deux nouveaux adhérents, Adrien Dax et Jean Schuster.

Mai

Le lendemain de la parution d'un soi-disant inédit de Rimbaud, *La chasse spirituelle*, Breton est le premier à dénoncer point par point le faux dans une lettre à *Combat* datée du 19 mai. La lettre, exposée à la librairie La Hune, entraînera de très vives polémiques, avec Maurice Nadeau et

Breton au Château Lacoste, 1949.
Coll. part.

Dans l'atelier, avec Aube.
Photo Elisa Breton.



Breton à Carnac, été 1949.
Photo Elisa Breton.

Breton, Elisa, Péret et Toyen en Bretagne, été 1949. Photo Elisa Breton.



Pascal Pia notamment. A l'appui de ses thèses, Breton publiera en juillet aux éditions Thésée *Flagrant délit, Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage* (*La Clé des champs*, p. 209-275), dans lequel il s'explique encore sur ce qu'est pour lui la véritable connaissance artistique: « Les grandes œuvres sont toujours voilées et la connaissance ne parvient à l'essentiel que si elle accepte ses limites... »

Été

Séjour en Bretagne, comme tous les étés, entre la forêt de Paimpol et l'île de Sein. Achète à Pont-Aven sa première aquarelle de Filiger « Rien n'a disposé sur moi d'un enchantement plus durable, ne m'a montré plus à l'abri des variations d'humeur », qu'il avait découvert par Jarry.

Il dirige quelque temps la collection « Révélation », chez Gallimard : « *Il s'agit de promouvoir quelques œuvres à part qui nous font voir au large de la vie que nous croyons mener* » (« La Nuit du Rose Hôtel », Introduction à l'œuvre de M. Fourré, *La Clé des champs*, p. 315-325), alors que la collection « Espoir » dirigée par Camus n'intervient que sur « *la conscience spécifique de ce temps* ». Cite beaucoup dans ce texte *La pensée chinoise* de Marcel Granet et, de René Guénon, *Aperçus sur l'initiation*.

Octobre
Breton, toujours très actif dans le mouvement mondialiste, prononce un discours à la Mutualité qui sera reproduit dans *Le Libertaire*. Défend la cause des objecteurs de conscience emprisonnés, mais montre des réserves à l'égard de la personne de Garry Davis, dont l'activité est devenue « *confusionnelle* ». Découvre le village de Saint-Cirq-la-Popie dans le Lot, lors d'un congrès mondialiste à Cahors. Sa fille Aube vient habiter avec lui à Paris. Dubuffet organise la grande exposition sur l'Art Brut à la galerie Drouin et publie son manifeste « *L'Art Brut préféré aux arts culturels* ». Dans une lettre datée du 17 septembre (B.L.J.D., Fonds Breton), il avertit Breton qu'il a fait figurer, au catalogue, Scottie Wilson « *avec plusieurs des dessins que vous aviez entre les mains* ». Sinon il ne semble pas que Breton ait beaucoup contribué à l'organisation de l'exposition.

Décembre
Publie un texte sur l'artiste naïf Demonchy qui expose à la galerie de Berry (S.P., p. 225).

1950

Janvier
Présente l'exposition à la galerie Creuze de Kamrowski qu'il avait connu à New York par la revue VVV. Ce qui a intéressé Breton, c'est « *la grande tentation* » de Kamrowski « *d'établir la cosmographie des mondes intérieurs à l'homme* » c'est-à-dire ces « *panoramographes* » qui le rapprochent des recherches des biologistes modernes (S.P., p. 226-229).

Présente l'exposition de Max Ernst à la librairie - galerie La Hune (20 janvier-9 février) *Livres, illustrations, gravures - 1919-1949* : « *C'est sur les passes de Max Ernst que le livre s'est éveillé, physiquement éveillé de son sommeil séculaire...* » (S.P., p. 166)

18 janvier
Refuse le prix de la Ville de Paris.

20 janvier
Répond à une enquête du *Libertaire* sur le procès Céline : « *Mon admiration ne va qu'à des hommes dont les dons (d'artistes entre autres) sont en rapport avec le caractère.* »

Mars
Publication de l'« Almanach.Surréaliste du demi-siècle », numéro spécial de *la Nef* : un choix de textes sur les grands maîtres du demi-siècle : Sade, Roussel, Kafka, Jarry, Duchamp... illustrés par Toyen, Hérold, Max Ernst, Enrico Donati, Adrien Dax... Deux textes de Breton, l'un en collaboration avec Benjamin Péret « *Calendrier Tour du monde des inventions tolérables* » et l'autre dédié à Heisler « *Pont Neuf* », rêverie poétique sur la place Dauphine qui dissimulerait un sexe de femme. En conclusion : un panorama du demi-siècle, selon l'optique surréaliste.

Avril
Préface l'exposition à la galerie Mirador, du peintre naïf Vivancos, héros de la guerre d'Espagne, découvert par Picasso. C'est « *L'enfant à jamais sur les épaules de l'homme* » (S.P., p. 296-297).

Déclare à *Combat*, le 21, « *qu'il faut bannir les partis politiques* ».

16 mai
Breton répond dans *Combat* à l'enquête « *Les intellectuels français devant le communisme* ». Il n'attend plus rien du communisme, du fait « *de son identification présente au Stalinsisme (...) l'histoire n'est qu'un tissu de dangereux enfantillages* ». Seule la tradition ésotérique - à condition de ne pas être « *fidéiste* » - peut en découvrir la « *trame* » et non le matérialisme historique, « *frappé de dérision* » (*Entretiens*, p. 275-278).

25 mai
Réédition de l'*Anthologie de l'humour noir* aux éditions du Sagittaire. Cinq textes sont ajoutés à la première édition de 1939 : Fourier, Jean Ferry, Leonora Carrington, Giselle Prassinos, Jean-Pierre Duprey. Trente-sept exemplaires de tête possèdent une lithographie en couleur de Miró.

13 juin
Breton publie une lettre ouverte à Paul Éluard dans *Combat*, pour plaider la cause du ministre tchèque Kalendra, qui les avait reçus à Prague en 1935 et qui va être condamné à mort (T.S., t. 2). Éluard lui rétorque dans *Action* : « *J'ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence, pour m'occuper des coupables qui clament leur culpabilité.* »

Dans l'atelier, vers 1950.
Photo Lipinski.

Miguel Vivancos, *Le Château de Druyes*, 1947, huile sur toile, 27 x 41 cm. Coll. part.



Juillet
Répond à l'interview de J.-L. Bédouin et de P. Demarne, dans le cadre de l'émission radiophonique : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » allusion au tableau de Gauguin dont une rétrospective avait eu lieu à l'Orangerie l'année passée. Breton analyse longuement l'œuvre, en posant la question de la fin de la civilisation gréco-latine, pour en restituer une autre que le surréalisme aurait pressentie depuis toujours :

« Peut-être en fonction de la généralité des questions qu'elle agite, sans prétendre évidemment à la résoudre, je suis frappé de voir comment la trame de cette toile de Gauguin est encore valable aujourd'hui. C'est une sorte de "patron" sensible sur quoi les jeux de l'angoisse et de la folle quiétude humaine découpent leurs ombres et leurs lumières, interférant constamment. (...) »
(Entretiens, p. 279-285)

Il achète une maison à Saint-Cirq-la-Popie où il passera désormais tous ses étés : « J'ai cessé de me désirer ailleurs. » (Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme*, Fribourg, Office du Livre, 1982)

Septembre
Donne une interview à José M. Valverde pour le *Correo literario* de Madrid. A la question d'un groupe surréaliste aujourd'hui, Breton répond : « Le surréalisme n'a jamais été qu'association libre, spontanée, d'hommes désirant donner cours à l'activité qu'ils jugeaient le plus en rapport avec leur façon commune de penser et de sentir. Entre eux s'établit d'emblée une sorte de clarté définissant dans les grandes lignes une attitude poétique, sociale, philosophique qui ne peut être transgressée sans entamer la rupture avec l'esprit (et la communauté) surréaliste. » Les découvertes récentes du surréalisme ? Fourier, « ce réformateur de génie » ; *Logique et contradiction* de Stéphane Lupasco (paru en 1947) ; le rapport Yin-Yang de la pensée chinoise ; la Grande Triade de René Guénon ; *Le Temps et le Rêve* de William Dunne ; le mouvement « Citoyen du monde ». Quant à l'apport espagnol ? C'est notamment la peinture de Miró « à quoi le surréalisme doit la plus belle plume de son chapeau ». (Entretiens, p. 287-292)

Novembre
Oubliant leurs divergences philosophiques, Breton et Paalen - qui vient d'arriver du Mexique - se réconcilient. Ce qui intéresse Breton, dans son œuvre, c'est qu'elle se situe « à la jonction des grands chemins » entre la science et l'art, en « rendant la texture de l'univers », comme il l'écrit pour la préface de son exposition à la galerie

Pierre, en 1952 (*S.P.*, p. 138-140). Breton préface aussi avec Jean Cassou l'exposition des tableaux récents du peintre mexicain Tamayo, galerie des Beaux-Arts (8 novembre-5 décembre). C'est pour lui encore une fois l'occasion de s'attaquer à ces « idéologies de proie tendant à assujettir l'art » alors que la peinture de Tamayo « rouvre la voie de grande communication en remettant en honneur la recherche esthétique qui reste la seule base d'unification... » (*S.P.*, p. 230-234)

Décembre
Dans une lettre adressée le 24 décembre à Breton (B.L.J.D., Fonds Breton), Dubuffet déplore de ne pas avoir vu Breton depuis un an. Quant aux collections de l'art brut, elles augmentent.

1951

Janvier
Breton présente l'exposition *Mes amis Seigle* à la galerie Creuze, qu'il avait déjà montrés en 1947. Ce qui attache Breton, outre leurs qualités picturales, c'est le fait qu'ils travaillent en couple et qu'ils soient parvenus ainsi à réaliser pleinement « la fusion sensible » (*S.P.*, p. 235-236).

Février
La conférence le 12 février de Michel Carrouges « Où en est le surréalisme ? », avec son interprétation catholicisante, donne lieu à de vifs débats dans le groupe, mettant en cause Breton lui-même pour n'avoir pas assez vite pris parti pour ou contre cette dangereuse déviation. Certains comme Hérold, Patrick Waldberg, Maurice Henry iront même jusqu'à démissionner du groupe.

Dans une lettre du 17 février, Dubuffet prévient Breton que Scottie Wilson est arrivé à Paris : « Ce serait bien qu'on l'aide à vendre ses dessins, car il n'a que cela pour vivre (cinq/six mille), ses dessins sont très beaux... » (BLJD, Fonds Breton)

17 mars
Breton et Benjamin Péret font savoir dans *Le Figaro littéraire* que « Si les surréalistes étaient maîtres de Paris », ils proposeraient d'élever des statues à Alice au Pays des merveilles, à Freud au centre du parvis de Notre-Dame par exemple, à Henri Rousseau, à Ubu, à Watteau... (*T.S.*, t. 2)

Breton et Péret rédigent la plaquette « L'affaire Pastoureau », qui reprend l'historique de l'affaire Carrouges et répond point par point aux accusations. (*T.S.*, t. 2)

26 mai
Le tract « Haute Fréquence » (qui paraîtra dans *Le Libertaire* du 9 juillet) fait le point définitif sur l'affaire Carrouges et la position sans ambiguïté du surréalisme vis-à-vis du christianisme ou de toute autre religion. « Pour nous, il va sans dire que la religion judéo-chrétienne reste, au sens propre, l'ennemie acharnée de l'homme. » (*T.S.*, t. 2)

Août
Le n° 4-5 (août-novembre) de *L'Âge du cinéma* (créé par les membres du groupe R. Benayoun, A. Kyrou, G. Goldfayn) publie un numéro spécial sur le surréalisme avec une liste « Voyez - ne voyez pas » et un texte de Breton « Comme dans un bois » (*La Clé des champs*, p. 375-382). Commence par ironiser sur l'engagement de Matisse qui décore la chapelle de Vence et déclare que c'est l'œuvre de sa vie ; sur Léger « ce costaud de bazar, maître de l'inexpressif et du bestial qui coiffe de casquettes les constructeurs pour cacher l'absence radicale de pensée et de vie ». Quant au cinéma, il ne vaut guère mieux : ses pouvoirs de « dépaysement », sa capacité de « représenter l'amour » étaient illimités et pourtant très peu de films, ceux de sa jeunesse, l'ont retenu : quelques films à épisodes (*Les Mystères de New York*, *Les Vampires*), *Ah Le beau voyage*, *Peter Ibbetson*, les Mack Sennett, les premiers « Charlot ».

20 septembre
Breton adresse une lettre aux membres du Conseil d'administration de la Compagnie de l'art brut pour les mettre en garde contre les projets de Dubuffet de dissolution de la société et le transfert de ses collections aux États-Unis.
« ... C'est là pure et simple plaisanterie. Si, jusqu'à un certain point, la société constituée en 1948 est restée "fantôme", cela tient à ce que Jean Dubuffet ou bien s'est passé de nos services ou bien a évité d'en faire état, nous demandant tout juste, à longs intervalles, d'entériner ses propres décisions. Jamais entreprise n'a été menée de manière plus dictatoriale. Cela s'est manifesté avec évidence lors de l'exposition d'octobre 1949 à la galerie Drouin dont la préface, signée de Jean Dubuffet, n'exprime que son point de vue personnel et, bien entendu, n'a pas été soumise à la discussion. Pour ceux qui ont suivi de près l'évolution de l'entreprise en question, le concept même de l'"art brut" a pris un caractère de plus en plus trouble et vacillant. La soudure organique qu'il prétendait opérer entre l'art de certains autodidactes et celui de malades mentaux s'est avérée inconsistante, illusoire. La liste des expositions qui se sont succédé au "Foyer" de la rue de l'Université atteste que c'est, de

Breton à Laval, rue Alfred Jarry, 1953. Coll. part.



Cézanne», collectionné les images populaires et surtout fait connaître Filiger, pour qui Breton se passionne :

« (...) Émile Bernard a pu dire que Filiger ne se devait "qu'aux byzantins et aux images populaires de la Bretagne" : je ne sais. Toujours est-il que, feuilletant un récent numéro de Sciences et Voyages où étaient dénombrées les seules fleurs qui, dans nos contrées constituaient toute la végétation ornementale au Moyen Âge (perce-neige, primevère, pâquerette, narcisse, violette, muguet, ancolie, digitale, centaurée, campanule et églantine) je ne voyais que Filiger pour avoir fait revivre Grisélidis. »
(*La Clé des champs*, p. 393-407)

16 novembre

Pour expliquer le surréalisme aux lecteurs du *Libertaire*, le groupe publie « Ce que pensent, ce que veulent les surréalistes » (*T.S.*, t. 2), qui récapitule tous les grands principes, avec un choix de textes sur les sujets suivants : Surréalisme ou réalité, Sens du préfixe/Analogie poétique et mystique/Rêve et révolution/Religion/Stalinisme/Patrie, État/Exploitation, colonialisme, guerre/Révolte, révolution. Le même jour, Breton s'entretient dans *Arts* avec Aimé Patri, à propos de *L'Homme révolté* de Camus qui vient de paraître : bien qu'il ait eu beaucoup « d'estime et d'affection » pour Camus, il lui reproche de ne rien comprendre à la poésie, au « dépassement lyrique », de s'en tenir au « sens manifeste » et d'avoir une vision réductrice et tendancieuse du surréalisme comme de la révolution « en séparant ce qui est indissociable, changer la vie et changer le monde ».

Décembre

S'amuse, dans *Arts* avec B. Péret et le dessinateur Baig à faire une bande dessinée « La vie imagée de Picasso, du bouquet de Malaya au joli Montmartre », mais il n'y aura pas de suite.

1952

Janvier

Signe le tract « Bas les masques ! Bas les pattes » publié dans *Le Libertaire* (*T.S.*, t. 2) pour dénoncer l'émission de radio qui tentait de faire de Jarry un poète chrétien. Dans le numéro de la semaine suivante, publie lui-même le texte « La claire tour » (*La Clé des champs*, p. 421-424) rappelant la conjonction naturelle entre surréalisme et anarchie.

À l'article d'Aragon sur la peinture contemporaine soviétique paru dans *Les Lettres françaises* (27 décembre 1951), Breton réplique par un article qui paraît

dans *Arts* le 11 janvier « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine » (*La Clé des champs*, p. 409-420), soulignant le fait qu'aucune œuvre n'est montrée, sinon un *Autoportrait* de Matisse appartenant aux collections soviétiques. À l'appui d'un grand nombre de documents, il constate : c'est le « bazar de l'hôtel de ville », le « calendrier des postes », que sont devenus les Malevitch, Rodchenko, Lissitzky... ?

15 février

À « La lettre d'une petite fille venue d'Amérique » lui posant des questions sur les meilleures méthodes d'enseignement artistique : « Peut-on commencer par Picasso ou Matisse ou faut-il s'en tenir à la nature ? », Breton répond très sérieusement dans *Arts* :

« Vous découvrirez vous-même dans quelques années qu'il y a des artistes dits, surtout en Amérique, "abstraits" qui ont su garder le contact avec la nature et que ceux qui ont perdu ce contact, que ce soit dans le "figuratif" ou le "non-figuratif" ont tout perdu. Toujours est-il qu'un enseignement qui voudrait partir de l'abstrait ou y arriver précipitamment fausserait, en contrariant leur développement normal, tous les jeunes esprits. »
(*La Clé des champs*, p. 425-432)

Mars

Répond à l'enquête d'A. Parinaud dans *Arts* du 7 mars (*Entretiens*, p. 299-306) sur les rapports de l'art et de la science aujourd'hui : à ses yeux, l'art et la science, qui est encore tributaire de la notion de progrès, ne suivent pas la même voie... Pas un des artistes qu'il n'ait connu, à l'exception peut-être de Paalen, pas même Duchamp « qui spéculait électivement sur le hasard en toute indépendance des théories scientifiques », ne se sont vraiment inspirés des récentes découvertes de la science. Les seules sciences qui peuvent intéresser l'artiste sont la psychologie avec la psychanalyse, la métapsyché et la Gestalt-Theorie : « Si le test de Rorschach était mieux connu... il n'est pas douteux que c'en serait fait de certaines prétentions exorbitantes de la peinture abstraite. »

Début des entretiens à la radio avec André Parinaud, qui dureront 3 mois, de mars à juin, et seront édités la même année dans la collection Point du Jour de Gallimard.

Toutes les questions ont été longuement examinées, et retracent les étapes de sa vie et de sa pensée, en concluant ainsi :

« Chateaubriand dit superbement : "Enfant de la Bretagne, les landes me plaisent. Leur fleur d'indigence est la seule qui ne se soit pas fanée à ma boutonnière." Je participe aussi de ces landes, elles m'ont souvent déchiré mais j'aime cette lumière de feux follets qu'elles entretiennent dans

A l'Exposition mexicaine, Grand-Palais, mai 1952. Photos Gisèle Freund.

André Breton, « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? », *Arts*, 11 janvier 1952, n° 341.



mon cœur. Dans la mesure où cette lumière m'est parvenue, j'ai fait ce qu'il était en mon pouvoir pour la transmettre : je mets ma fierté à penser qu'elle n'est pas éteinte encore. À mes yeux, il y allait par là de mes chances de ne pas démeriter de l'aventure humaine. » (*Entretiens*, p. 222)

1^{er} mai

Publication dans *Arts* « Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale » (*La Clé des champs*, p. 433-438) qui clôt la polémique avec Aragon et *Les Lettres françaises*. En effet, Aragon a dévoilé quelques tableaux du prix Staline : « L'évidence est qu'on n'est jamais allé aussi loin dans le plus "aberrant", dans la platitude qui courtise l'emphase. » Breton s'y moque aussi de l'assemblée, tenue les 23 et 24 avril, « des artistes plasticiens membres du parti communiste français » qui prétendent admirer « le réalisme socialiste », tout en louant Picasso « dont il est trop évident que l'œuvre depuis 50 années constitue la négation éperdue ».

Écrit la préface « Trait d'union » (*Perspective cavalière*, Gall., 1970, p. 9-12) de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* organisée par Edgar Jené à Saarbruck. Il explique comment et sur quelles bases s'est fondé le surréalisme ; mais en dehors de ces bases « l'artiste jouit d'une totale liberté d'inspiration et de technique ce qui a entraîné la diversité des œuvres » (9 œuvres de sa collection : 1 Arp, 2 Donati, 2 Miró, 2 Tanguy, 2 Paalen).

15 mai

Fait l'éloge dans *Arts* de l'exposition organisée par J.J. Sweeney au MNAM « 125 œuvres de haut vol » (*S.P.*, p. 349-

353). Se montre très critique à l'égard de la politique artistique des pouvoirs publics, qui ont laissé sortir des « œuvres nées sous son ciel ». Prouve aussi son éclectisme, en citant Balla, Larionov, Mondrian, Malevitch... en conclusion, l'exposition est « une explosion de liberté » qui devrait séduire les jeunes générations.

16 mai

Participe à une émission sur Apollinaire « toujours vivant ».

20 mai

Signe le tract « À l'assassin » publié dans *Le Libertaire* (T.S., t. 2) qui dénonce la présence des œuvres de Siquieros, à l'exposition mexicaine du Grand-Palais, alors qu'il a trempé dans le meurtre de Trotsky.

Juin

Publie dans la revue *XX^e siècle* le texte, illustré de ses propres objets, « C'est à vous de parler jeune voyant des choses » (*P.C.*, p. 13-20). Se demande s'il a gardé son œil de 17 ans, son œil de « jeune voyant » - comme l'appelait Valéry en 1916 - et s'il n'est pas un peu désabusé maintenant, lorsqu'il se retrouve dans l'alternative de l'art dit abstrait « qui me donne l'impression de m'enfoncer avec plus d'effroi que de curiosité, dans un paysage de termitière », et le réalisme socialiste « qui a sapé les fondements même de l'art ». Aujourd'hui on ne parle toujours que des mêmes « promus par la routine » et « la spéculation ». Récapitule toutes les œuvres et les rencontres qui ont provoqué cette « interrogation passionnée » dans sa jeunesse.

« J'ai cédé, je céderais encore, à un besoin que je m'explique mal, celui de "posséder" des tableaux : ce pourrait être, assez banalement, pour pouvoir quand il me plaît les caresser du regard ou les changer d'angle, mais bien plutôt je crois que c'est dans l'espoir de m'approprier certains pouvoirs qu'électivement à mes yeux ils détiennent. Bien souvent il m'est arrivé le soir de suspendre au mur, devant mon lit, telle ou telle toile pour pouvoir éprouver sa séduction sur moi à l'épreuve du réveil. Ainsi j'ai pu m'assurer que les ondes les plus heureuses m'étaient dispensées par les Braque blonds de 1912 : il me semble que l'enquête que je suggérerais devrait être étendue à cette interrogation du matin, qui fournit sur le goût individuel un indice non négligeable (à défaut d'œuvres originales, de belles reproductions en couleurs permettraient, au besoin, de se prononcer). Comme, au cours de la vie, j'ai été loin de pouvoir retenir toutes les toiles que j'avais réussi à faire entrer chez moi, je distingue assez bien, de celles dont il ne m'a pas été trop cruel de me séparer, celles que je n'ai cessé

de regretter, voire que je me pardonne mal d'avoir dû abandonner à une autre chance que la mienne. Je me borne à mentionner, parmi ces dernières, Mélancolie et mystère d'une rue de Chirico, la Femme à la mandoline de Picasso et, par dessus tout, La Mariée de Duchamp. »

Octobre
Signe le tract «Étoile double» (*Surréalisme et Anarchie*, op. cit, p. 219-229), lettre à un groupe de militants de la Fédération anarchiste: «*Le surréalisme entend ne jamais confondre l'attitude révolutionnaire qui est la sienne sur le plan social et son attitude poétique en général non moins révolutionnaire, mais se définissant sur un plan différent.* » Ce tract, qui ne parut jamais, acheva la rupture entre les surréalistes et *Le Libertaire*, rupture qui avait déjà commencé avec la mise en question de Camus par les surréalistes.

Novembre
Parution du premier numéro de *Médium*, informations surréalistes, dirigé par Jean Schuster. Collaborateurs: J.-L. Bedouin, André Breton, A. Dax, J.-P. Duprey, G. Goldfayn, Kyrrou, G. Legrand, N. Mitrani, B. Péret. Le journal se présente comme une seule feuille avec de courts articles signés ou non, sur tous les sujets du jour. Une note sur l'exposition *Brauner* à la galerie de France: «*malgré nos différends d'un autre ordre, des chefs-d'œuvre de voyage* ». Commence à suivre, Salle de géographie, les conférences de René Alleau sur les textes classiques de l'alchimie, conférences qui ont lieu tous les dimanches et qui sont de «*haute tenue* », signale Breton dans *Medium*.

5 décembre
Inauguration, rue du Pré-aux-Clercs, de la galerie L'Étoile scellée (nom donné par René Alleau), avec un accrochage collectif de dessins, d'objets, de peintures et de collages surréalistes. Robert Lebel commente: «*C'est avec la courtoisie parfaite d'un maître de maison qui pratique l'oubli des différends et même des injures [que Breton] y convie Chirico près d'Ernst, de Miró, de Tanguy, Brauner près de Troost et Duprey, Fernandez près de Toyen et Mirabelle d'Ors, Labisse près de Tanning et Adrien Dax, Matta près d'Andralis, Fred Deux, Gerzso, Bona près de Heisler, récemment disparu.* » (Bilan de l'Art Actuel, 1953)

Publication du numéro 2 de *Medium*, avec les mêmes rédacteurs.

19 décembre - 7 janvier
Exposition *Picabia* à la galerie Colette

Allendy. Le catalogue reproduit sept lettres en fac-similé dont une de Breton, qui rappelle que Picabia est à l'origine de l'art abstrait (*S.P.*, p. 224-225).

25 décembre
Dans une lettre, Magritte qui avait demandé une préface à Breton pour une exposition à Rome, le remercie: «*J'ai été très touché par votre belle lettre, je ne doutais pas de l'intérêt que vous avez pour mes travaux qui ne seraient pas ce qu'ils sont s'ils n'étaient pas entrepris comme une sorte d'obligation pour quelques rares personnes dont vous êtes l'une des plus chères. Je n'oublie pas votre promesse d'écrire une préface lors d'une exposition future.* » (Vente Sotheby's, Londres, 2 juillet 1987)

27 décembre
Dans une lettre (vente Sotheby's, Londres, 2 juillet 1987), Breton demande à Magritte de lui fournir des documents pour un *Almanach du surréalisme* qui serait publié aux États-Unis par la revue *Flair* et préparé par Marcel Duchamp (l'*Almanach* ne parut finalement pas).

1953

Janvier
Parution du n° 3 de *Medium*. Heisler vient de mourir, Breton écrit une belle notice nécrologique, «*Et le grillon s'était endormi* »: c'est ainsi qu'il fut l'âme de *Néon* et «*jusqu'à ces derniers instants le plus grand enfanteur de projets que son génie lui soufflait le moyen de réaliser comme par enchantement. Sa perte en ce sens est illimitable* ». Également un encadré de Breton, pour annoncer l'exposition *Hantaï* à L'Étoile scellée, du 23 janvier au 10 février: «*Simon Hantaï à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent comme nuls autres en ces premiers jours de 1953, dans la lumière du jamais vu.* » Hantaï était arrivé de Hongrie en 1949 et trois ans plus tard, le 7 décembre 1952, comme un sauve-qui-peut, avait déposé devant la porte de Breton le tableau-objet *Regarde*. Breton devait alors immédiatement décider de l'exposition où seize œuvres étaient exposées; dans la préface du catalogue (*S.P.*, p. 237), il termine ainsi: «*Une fois comme peut-être tous les dix ans, un grand départ* ».

Février
Le numéro 52 de *Derrière le miroir* publie, à l'occasion d'une exposition *Lam* à la galerie Maeght, des extraits d'une

conférence sur la peinture moderne, prononcée par Breton à Port-au-Prince en février 1946 et jamais publiée. «*Jamais comme par Lam sans le moindre heurt ne s'est opérée la jonction du monde objectif et du monde magique. Jamais comme par lui n'a été retrouvé le secret de l'unification de la perception physique et de la représentation mentale que nous n'avons cessé de chercher dans le surréalisme.* » (Conférence sur la peinture moderne, Port-au-Prince, fév. 1946)

Accrochage à L'Étoile scellée: Ernst, Giacometti, Hantaï, Lam, Man Ray, Meret Oppenheim, Paalen, Tanguy, Toyen.

Publication du n° 4 de *Medium* avec une longue diatribe de Breton, «*Mr Dorival nous la baille belle* » (non repris in *S.P.*) à propos de l'exposition cubiste organisée au MNAM. Si le cubisme a pu intéresser les surréalistes à ses débuts par un certain «*hermétisme* », un mystère, il s'est cependant toujours limité à la perception du monde extérieur. «*Seuls Picasso et Braque, les frères Duchamp, Mondrian et Picabia et dans une certaine mesure Delaunay portaient en eux le dépassement lyrique dans ses intentions.* » De manière générale, l'exposition est «*scandaleuse* » avec la présence de quinze «*ratatouilles* » de Gleizes, douze «*saindoux* » de Lhote et «*quoi de plus agressif dans la stupidité et la laideur que La Couseuse de Léger* ». Par contre Duchamp est relégué derrière la bouche d'incendie, et des artistes «*authentiques* » comme Gris, Laurens, Metzinger, Marcoussis, sont très mal représentés.

Mars
Breton préface la vente du 6 mars à Drouot de la collection de Lise Deharme: «*Livres surréalistes, tableaux, bijoux* » (non repris in *S.P.*). Charles Estienne qui s'intéressait au surréalisme depuis 1946, présente à L'Étoile scellée les artistes *Degottex, Du villier, Loubchansky et Messagier*, du 10 au 31 mars. Ainsi s'établit la jonction entre un certain surréalisme et une certaine abstraction, fondée sur «*le regard intérieur* » et non sur «*la plastique pure ou la couleur pure* ». Publication aux éditions Sokolova, d'une monographie sur Toyen avec un poème de Heisler, un texte de B. Péret et une introduction à l'œuvre de Toyen par Breton (*S.P.*, p. 207-214): «*L'œuvre de Toyen, lumineuse comme son cœur et pourtant traversée de présages sombres.* » Breton analyse l'œuvre depuis ses débuts - Toyen restera attachée au surréalisme jusqu'à sa mort - le pressentiment de la guerre, les collages maldoriens «*tous plus ou moins scellés de la serre du rapace* » avec «*le dessin comme fil d'Ariane* » et il conclut sur

la « très haute situation historique et la signification transcendante » de l'œuvre de Toyen.

Avril

Publication du n° 6 de *Medium*. Une note à propos de l'exposition à la galerie Babylone des *Quatre Imaginistes* - groupe suédois inspiré du surréalisme - où Breton découvrira pour la première fois des tableaux de Svanberg.

Mai

Parution du n° 7 de *Medium*. Un encadré pour décliner toute responsabilité quant à l'activité à partir du 2 juin de L'Étoile scellée. Un article de Breton sur René Guenon, où il s'associe à ce qu'il y a « d'essentiel dans sa critique du monde moderne, en faisant fond comme lui sur l'intuition suprarationnelle », mais récuse « le réactionnaire qu'il fut sur le plan social et le contempteur de Freud ». Un autre article de Breton pour signaler deux films, *Le Rideau cramoisi* de A. Astruc et *Mina* de Clavel.

5 mai - 30 mai

Exposition *Toyen et Slavko Kopak* à L'Étoile scellée. L'invitation Toyen se présente sous forme de deux mains superposées et de quelques mots de J.-L. Bédouin, J. Schuster, B. Péret... et Breton : « Et dans sa bague toutes les sourdes combustions d'où va jaillir le printemps. »

Juin

Publication du n° 8 de *Medium* avec un article très élogieux de Breton à propos du livre de Robert Lebel *Bilan de l'art actuel*, paru aux éd. du Soleil noir, et pour une grande part, consacré au surréalisme.

Va à Laval pour faire des recherches sur Jarry.

Été

Visite le Morvan et le Palais Idéal du Facteur Cheval.

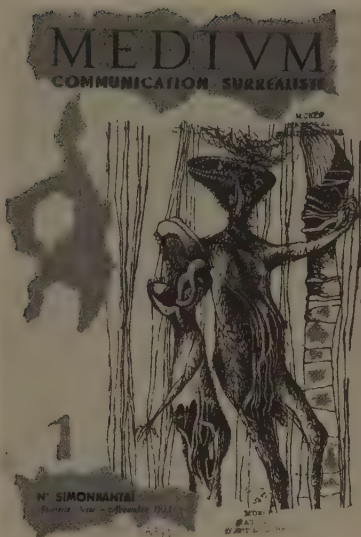
Août

Publication de *La Clé des Champs*, avec pour les 25 exemplaires de tête aux éditions du Sagittaire, une couverture de Miró (rééd. en 1973, coll. 10/18), qui réunit un choix de textes parus à différentes occasions et dont la publication avait été différée à cause de son « esprit antimilitariste et antireligieux ».

Novembre

Parution du n° 1 de *Medium*, nouvelle série communication surréaliste, également dirigé par J. Schuster. Cette nouvelle revue se présente beaucoup plus luxueusement avec, pour ce numéro-là, une couverture et de nombreux dessins

Simon Hantaï, couverture de *Medium*, n° 1, novembre 1953.



Miró, couverture de *La Clé des champs*, août 1953.



d'Hantaï, que Breton présente à nouveau dans un encadré en première page (non repris in S.P.).

« À mi-chemin entre le fossile sorti de sa gangue et l'oiseau de feu qu'il poursuit, Simon Hantaï a retracé, pour sa propre édification, toute la démarche surréaliste en art. Avec lui, les matériaux les plus indignes (un os, une arête de poisson, un fragment de journal) acquièrent un éclat qui les révèle à eux-mêmes et à nos yeux. La métamorphose s'opère soudain sur chaque élément et dans ses parties les plus infimes. Un os devient une aile battante, un fragment de journal un œil qui interroge ou vous menace : "que viens-tu faire ici ? Es-tu des miens ? Un ami ? Sinon, passe ton chemin avant que, des couleurs qui te composent, je peigne sur ton os iliaque la vie que tu aurais dû mener". »

Présentation par Breton aussi d'un nouveau jeu collectif « Ouvrez-vous », où il est imaginé que des personnages du passé ressurgissent. Quelles seraient alors les réactions des participants ? Breton pour les artistes : Cézanne « Non rien à se dire », Gauguin « Oui avec grands honneurs », G. Moreau « Oui grand serrurier », Rousseau « Accueil des enfants au Père-Noël », Seurat « Oui, calmement en harmonie », Van Gogh « Oui par égards mais avec mais, le souci d'abrégé ».

Répond par le texte « A la bonne heure » au livre de Dionys Mascolo *Le communisme*,



Au café de la place Blanche, mars 1953.
Photo Jacques Cordonnier.

qui reproche au surréalisme de n'être plus à l'avant-garde de la pensée révolutionnaire.

« L'artiste homme d'action ne peut être qu'un faux artiste et un faux homme d'action. Pour le moment il faut donc choisir... Il n'y a pas d'intellectuel non communiste possible. Il revient à chacun de sortir de cette contradiction par ses propres moyens, tel demeure notre plus grand souci. » (P.C., p. 27-28)

Décembre

Lettre à Robert Amadou publiée dans la revue *Métapsychique* n° 37 (P.C., p. 38-45) à propos de l'article de J. Bruno « André Breton et la magie quotidienne ». Pour Breton « Le Cerveau de l'enfant est au cœur du système magique » et défie toutes les interprétations.

4 décembre

Prononce une allocution sur la tombe de Picabia, « Adieu ne plaise » (P.C., p. 29-32).

1954

Février

Publication du n° 2 de *Medium*, nouvelle série, illustré par Paalen, que Breton présente à nouveau :

« Deux doigts mais au toucher le plus irradiant fermés sur l'amande d'une petite idole des Cyclades - le microcosme - qu'ils se desserrent, de là ne demande qu'à partir la grande courbe parabolique à embrasser toute l'étendue du monde et c'est la peinture de Wolfgang Paalen, qui sur le plan de la lumière n'a garde de perdre de vue l'"onde pilote" de la mécanique ondulatoire. Œuvre de très grande confrontation, qui met en cause aussi bien le coulant de la spéculation philosophique que les dernières données de la science et les formes d'art les plus évoluées, sans pour autant négliger de prendre son bien dans les cosmogonies primitives. Seule règle envers et contre tout : l'inspiration. » (non repris in S.P.)

Explication par Breton du jeu « L'un dans l'autre » (P.C., p. 50-61) très pratiqué à Saint-Cirq pendant l'été; un des participants décrète de s'identifier à un objet, le groupe décide d'un autre, il s'agit de trouver le premier « par voie d'analogie », ressort de la poésie surréaliste. Le jeu, « action libre par excellence » comme le montre le livre de J. Huizinga *Homo ludens*, resserre les liens et coupe court aux vieilles antinomies : travail/loisir, sagesse/sottise...

Mars

Charles Estienne publie le 1^{er} mars dans *Combat-Art* son manifeste « Une révolution

Saint-Cirq-la-Popie, été 1953 : Breton, Schuster, Toyen, Paalen, Péret... Coll. part.



le tachisme » avec à l'appui un encadré de Breton « Leçon d'octobre » (S.P., p. 337-338). En effet le catalogue du 2^e Salon d'octobre organisé par Ch. Estienne l'année d'avant était précédé de la préface, le « Manifeste 22 », qui demandait à ce que « l'intérieur de la vue devienne l'extérieur de la vision ». Breton approuve donc : « Il était temps - compte tenu particulièrement de la vogue de mauvais aloi qui entraînait la prolifération à "perte de vue" des œuvres plastiques d'intention "abstraites" - qu'on nous rendit le fil du labyrinthe. »

Pour la revue *Le Flâneur des deux rives*, Breton écrit un texte « Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs » (P.C., p. 33-37) où il revient sur la fascination qu'il a toujours éprouvée pour Apollinaire, le poète, l'homme, l'amateur d'art, le prophète.

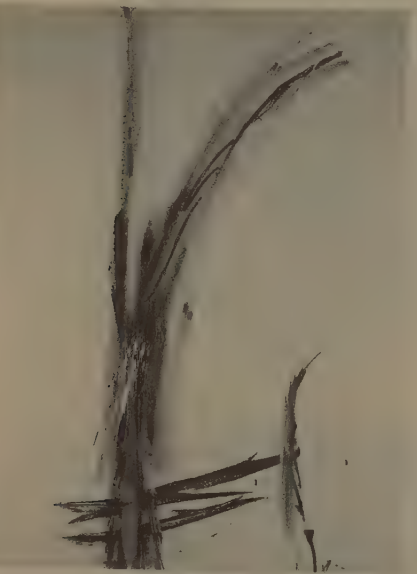
Mai

Publication du n° 3 de *Medium*, nouvelle série, illustré par Svanberg à qui Breton dédie un très bel hommage :

« Je compte parmi les grandes rencontres de ma vie celle de Max Walter Svanberg qui m'a permis d'appréhender du dedans, en me la faisant subir dans toute sa force, ce que peut être la fascination. D'emblée, elle m'a introduit dans ce cône de lumière à la fois aveuglante et trouble, à bref intervalles fléché d'un dard, où règne le vertige et où l'être, à petites étapes, s'avance malgré lui, mû par une attraction



Elisa dans l'atelier, 1955. Coll. part.

Louis Fernandez, Paysage, 1947,
huile sur bois, 12 x 22 cm.
Coll. part.Jean Degottex, Le Pollen noir, 1955,
huile sur toile, 130 x 97,5 cm. Coll. part.

j'ai toujours apprécié dans l'astrologie, ce n'est pas le jeu lyrique auquel elle prête, mais bien le jeu multidialectique qu'elle nécessite et sur lequel elle se fonde. » (P.C., p. 46-49)

Novembre

Judit Reigl, hongroise, arrivée à Paris en 1950 fut présentée à Breton par Hantai, afin qu'il puisse voir comment on pouvait lier - ce qui était un problème fondamental de la peinture surréaliste - l'image onirique et l'automatisme de l'inconscient.

L'expérience fut concluante comme en témoigne cette lettre, datée du 5 juillet qui remercie J. Reigl du don de *Ils ont soif insatiable de l'infini* :

« ... Cette œuvre, du premier instant que je l'ai vue, j'ai su qu'elle participait au grand sacré et son entrée chez moi me fait l'effet d'un Signe solennel. Je n'aurais jamais cru que cette parole de Lautréamont pût trouver image à sa hauteur et j'ai été bouleversé de son adéquation totale à celle-ci, qui s'est jetée à ma tête quand j'entrais chez vous. Je craignais que vous ne m'en vouliez un peu de cette précipitation que j'avais mise à vouloir vous la faire montrer, elle et plusieurs autres mais ce n'était là, vous pensez bien, que l'excès du mouvement d'exaltation que j'avais éprouvé au fur et à mesure que vous me découvriez vos autres toiles. Je suis tel que je voudrais aussitôt que tous ceux qui en valent la peine passent par le même enthousiasme que moi... » (Archives J. Reigl)

L'exposition avec 14 peintures eut lieu à L'Étoile scellée du 18 novembre au 2 décembre avec cette préface de Breton, concluant : *« Et ce qu'elle danse, la beauté des figures que cela compose est de ne faire qu'un, dans le rythme pur, de la fusée des lueurs les plus rares et du somptueux enlacé, à la mesure des bras grands ouverts. »* (S.P., 1965, p. 238)

1955

Janvier

Parution du n° 5 de *Medium*, nouvelle série avec couverture et illustration de W. Lam, présenté par B. Péret. Deux textes de Breton : « Du surréalisme en ses œuvres vives », texte philosophique qui insiste sur l'apport du surréalisme aux philosophies du langage, ses liens avec les sciences occultes, mais aussi - ce qui le distingue des autres pensées - sur le rôle de « clef de voûte » de la femme et de l'amour. Le deuxième texte, « Pont suspendu » (P.C., p. 93-95), raconte trois expériences de prémonition dont l'une à propos d'un tableau de Fernandez que celui-ci lui avait donné.

Une déclaration « À son gré » (T.S., t. 2) condamne l'acceptation par Max Ernst du grand prix de la biennale de Venise, qui avait eu lieu l'année passée sur le thème du Fantastique, « lui, l'ancien Dadaïste et Surréaliste de la première heure, lui, l'un des plus conscients responsables des principes sur lesquels se fonde notre activité, il renie ainsi de manière flagrante le non-conformisme et l'esprit révolutionnaire dont il s'était jusqu'alors réclamé ». Max Ernst dans une interview de la revue *L'Œil* explique ainsi cette décision :

« André Breton qui faisait tout pour aider les artistes en détresse, n'a jamais pu se retenir d'un mouvement d'humeur dès que l'un de nous parvenait à une relative aisance grâce à sa peinture. C'était une inconséquence qu'on pouvait pardonner à Breton, car il avait tant d'autres mérites... » (L'Œil, août 1969)

Février

Breton préface l'exposition à L'Étoile scellée de Degottex, qui lui avait été présenté par Charles Estienne. Dans son texte « L'épée dans les nuages », il cite longuement le texte d'E. Grosse « Le lavis en Extrême-Orient » pour démontrer la similarité d'un certain art dit abstrait et de la peinture surréaliste :

« Je pense qu'il n'est rien là pour infirmer mes propres présomptions, à l'origine du surréalisme et en rapport direct avec l'écriture automatique », quant au devenir prochain, inéluctable de la peinture. Alléguant la prétendue lenteur des opérations mécaniques qu'elle exige, on cria alors à l'impossible. Ce que l'art de Degottex retrouve à la fois de ce que les Chinois appelaient le ch'i jun (expression de l'âme intime du peintre, que révèle en premier lieu son coup de pinceau) et le shêng-toung (mouvement de la vie, animation) vient à cet égard combler mes vœux. »

(S.P., 1965, p. 341-343)

Participe avec Charles Estienne pour le Musée pédagogique à l'organisation de la très grande exposition (500 numéros) *Pérennité de l'art gaulois* (18 février - 2 avril). En effet, outre les médailles, bronzes, céramiques, il y a aussi une section art moderne et contemporain avec les précurseurs : Rousseau, Seurat, Gauguin ; les surréalistes : Matta, Ernst, Brauner, Toyen, Tanguy, Hantai, Duchamp, Paalen ; les naïfs et symbolistes : Filiger, Crépin, Scottie, Séraphine ; des abstraits : Kandinsky, Poliakov, Degottex, Louchansky... plus des sculptures de R. Duchamp-Villon, Brancusi, Giacometti... Dans son texte « Présent des Gauls » (S.P., 1965, p. 333-336), Breton rétablit la filiation, en rattachant l'art gaulois à l'art « non-rétinien », selon l'expression de Duchamp.

Mars

Charles Estienne dans *Combat-Art* du 7 mars titre « La peinture et le surréalisme sont d'aujourd'hui comme d'hier » en même temps qu'il présente à la galerie Kléber l'exposition *Alice* qui réunit l'ancienne et la nouvelle vague du surréalisme et de l'abstraction: Degottex, Duvillier, Loubchansky, Toyen, Paalen, Hantaï - qui par ailleurs rompt définitivement avec Breton et le surréalisme à ce moment-là -, Judit Reigl ayant déjà quant à elle refusé d'exposer: Breton n'aurait pas voulu montrer ses tableaux récents, alors que pour elle, « ils étaient plus intégralement surréalistes, automatiques que ses images trompe-l'œil des années 50 » (Entretien avec J. Reigl, novembre 1990).

Breton commence un échange de correspondance avec Molinier qui lui envoyait régulièrement des petits albums photos de ses œuvres. Ainsi cette lettre, datée du 21 mars:

« (...) Votre magnifique envoi d'hier, je m'étonne toujours qu'un nouvel éclairage de vos œuvres, leur passage du noir au bistre, de la non-retouche à la retouche puis leur éclosion à la couleur, promet un frisson sans cesse renouvelé et cela me donne toute la mesure de leur pouvoir magique. »
(Archives MNAM)

Préface l'exposition à L'Étoile scellée (18 mars - 10 avril) de Svanberg:

« (...) En marge des modes plastiques qui font aujourd'hui fureur, il y a cette manière d'être n'importe où, mais hors du temps, de Svanberg. Quitte à ne rien devoir qu'à l'acreté des baies sauvages, cette acreté qu'à l'abri des saisons nous garde l'art populaire. Voici vraiment la femme au centre de l'univers, sous toutes les flèches du jamais vu. »
(S.P., 1965, p. 239-240)

Avril

Pour un article dans *Arts* (n° 510, 6-12 avril), Breton choisit de commenter, dans la série des « Merveilles du Musée imaginaire », le panneau central du *Jardin des délices* de Bosch dont la réplique vient d'être exposée à Charpentier.

8 avril

Breton écrit à nouveau à Molinier:

« Pour moi il [l'album photographique] me retient bien davantage que la plupart des œuvres picturales aujourd'hui en vogue. Il sollicite ma curiosité en ce qu'elle peut avoir de plus propre à moi-même, de plus impérieux, de plus insistant et il est tout à fait juste que vous me rappeliez Nadja. J'ai personnellement admiré le Nu articulé n° 6, le Paysage n° 9, le dessin et la toile Le Grand Combat, Cosmac n° 33, La Femme Succube (sensationnel),

Cosmac n° 27, La Comtesse Midralgar... »
(Archives MNAM)

Juin

Préface avec B. Péret et Charles Estienne (« Duvillier au Tramail », S.P., p. 339-340), l'exposition de Duvillier à L'Étoile scellée (2 juin - 23 juin):

« Pour écrire la préface il vint trois fois, d'abord nous parlâmes de tout, de mythologie, des mythes de la création notamment qui l'intéressaient beaucoup, d'astrologie, de la guerre..., la deuxième fois, nous parlâmes de technique et la troisième fois il vint me soumettre son texte. Pour moi ce fut un texte prémonitoire, il avait deviné l'homme-femme en moi (en effet dans son texte Breton fait allusion à la querelle des ovistes et des spermatozoïstes pour se moquer de la querelle abstrait-figuratif) l'aspect ordre et chaos de la création. Ce texte a influencé toute ma vie. »
(Entretien avec Duvillier, octobre 1990)

Répond à l'enquête du *Figaro littéraire* du 11 juin: « Comment expliquez-vous les déformations apportées par Picasso au visage de la femme? »

« Les perturbations trahissent avant tout l'ambition prométhéenne d'assimiler et d'assumer en ce qu'ils ont de plus intense les moyens d'expression de tous les lieux et de tous les âges. » (S.P., 1965, p. 115)

3 juin

Lettre de Breton à Molinier:

« ... Depuis vendredi, j'ai pourtant fait grand place dans ma vie à ces belles dames dévorantes que je rêvais de voir de près et que je me suis bien gardé de diriger si vite vers L'Étoile Scellée. Je me suis laissé tout envahir de leur présence, les observant sous tous les éclairages possibles, tour à tour et je ne suis pas parvenu à réduire leur mystère. Elles sont d'ailleurs fort intolérantes, pour ce qui les entoure - mon atelier trop clair, encombré aussi de trop d'images et d'objets avec lesquels elles n'ont rien à faire: ce n'est pas moi qui en disconviendrait. On aimerait leur faire les honneurs d'un lieu secret, vraiment à leur mesure. Qui est cette Comtesse Midralgar, sans doute encore la plus troublante? Est-ce de vous seul qu'elle tient son nom? Qu'il s'agisse là d'œuvres magiques au premier chef, d'emblée on s'en assure. Toutes les puissances de l'innovation répondent à ce jeu si périlleux chez vous du dardé et du dérobé sur champ d'opale noire. »
(Archives MNAM)

Juillet

A. Jouffroy signale dans *Arts* du 27 juillet: « André Breton ouvre une enquête sur l'art magique ». Dans une lettre à Molinier datée du 16 avril, Breton fait allusion à ce travail de recherche, demandé par le Club français

Saint-Cirq-la-Popie, 1954: Elisa, André Breton, Dorothea Tanning et Max Ernst. Coll. part.

Elisa et André Breton à Saint-Cirq-la-Popie, 1955. Photos Henri Cartier-Bresson. Magnum.



Dans l'atelier, 1955.
Photo Sabine Weiss.

L'art populaire : canne de compagnon
boucher, 1896. Coll. part.



du livre, « des obstacles mystérieux, croissants sont intervenus dont le pire maintenant à ce sujet, une angoisse, qui ne me quitte plus ni nuit, ni jour ».
(Archives MNAM)

Octobre

Publication par A. Jouffroy dans *L'Œil*, d'un article « La collection d'André Breton », avec un reportage photographique réalisé dans l'atelier par Sabine Weiss.

Dans une lettre à Molinier datée de Saint-Cirq le 1^{er} octobre, Breton parle encore du projet du livre *L'Art magique*, « (...) qui refuse magiquement de progresser et dont le souci me sape la vie tout entière, une lueur - des très rares, pour les mois à venir - tient au projet de cette exposition de vous... inutile de vous dire que je ne laisserai à personne, le soin de vous présenter et que je voudrais que le catalogue soit un objet qui reste ».
(Archives MNAM)

Novembre

Exposition *Crépin* (tableaux choisis à Montigny-en-Gabelles par A. Breton et Ch. Estienne) à L'Étoile scellée (10-30 nov.), préface de Charles Estienne. Écrit pour le n° 1 de la revue *La Tour Saint-Jacques*, l'article « La magie quotidienne » (*P.C.*, p. 102-118) qui relate certaines étranges coïncidences...

10 novembre

Écrit la préface « Petit colloque initial » (*P.C.*, p. 96-97) pour le livre de Robert Lebel *Petit chantage à la beauté* (éd. de Beaume).

1956

Janvier

Signe le tract « Côte d'alerte » (*T.S.*, t. 2) qui appelle à la création d'un « Comité d'Action contre le fascisme et le colonialisme ».

Préface l'exposition *Pierre Molinier* (*S.P.*, 1965, p. 245-248) à L'Étoile scellée (27 janvier - 10 février), exposition vraiment voulue par Breton comme l'atteste la correspondance.

Février

Préface l'exposition de *Marcelle Loubchansky*, à la galerie Kléber (10 février - 2 mars), qu'il avait découverte deux ans auparavant par Charles Estienne. L'abstraction de M. Loubchansky n'est pas de l'art abstrait « intemporel » et « manufacturé » ; comme le recommande Empédocle dans son *Traité de la Nature*, les peintres se doivent de « maintenir en

pouvoir, de se recréer sans cesse les affinités primordiales » et en effet la peinture de Loubchansky est le « lieu idéal de manifestations d'attractions d'ordre rigoureusement organiques conférant à son art un caractère presque infaillible ».
(*S.P.*, p. 344-346)

28 février

Organisation, pour son 60^e anniversaire d'un hommage à Breton à l'hôtel Lutétia, par Lise Deharme et Julien Gracq ; Breton y parle du surréalisme et de ses rapports avec la jeunesse.

5 mars

En première page de *Combat-Art* paraissent quatre interventions : « Cinéma Crouton » de R. Benayoun, « À messieurs de la Biennale de Venise » de Charles Estienne, « L'Araignée et le papillon » de José Pierre et « Sus au misérabilisme » de Breton dirigé essentiellement contre le réalisme académique du Salon de la jeune peinture, fondé en 1949, et contre le « côté nauséux de l'existentialisme, les immondes Eve en chambre à air de Léger et les christ-clowns en baleines de parapluie retourné de Buffet, en bourse de banqueroute cotés un million pièce ou davantage... La dépréciation au lieu de l'exaltation, là est le misérabilisme, là est le crime ». (*S.P.* 1965, p. 347-348)

12 avril

Participe de très près à la rédaction par Jean Schuster du tract « Au tour des livrées sanglantes ! » (*T.S.*, t. 2), remise en perspective de la position surréaliste à la suite du XX^e congrès du parti communiste. Cela se termine par cette exhortation : « Extirpez de la classe ouvrière le venin stalinien qui l'a paralysée. »

20 avril

Parle au meeting « Pour la défense de la liberté », Salle des horticulteurs, pour dénoncer l'arrestation de Claude Bourdet, des militants trotskystes et la saisie des journaux *Le Libertaire* et *La Vérité*... et pour exhorter ceux qui veulent lutter, à relire le « Discours sur le colonialisme » d'Aimé Césaire et à se joindre au Comité d'action des Intellectuels français contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord (*P.C.* p. 121-126).

Préface l'exposition de Man Ray, à L'Étoile scellée, *Non-abstractions* (30 tableaux et objets) :

« Le trappeur en chambre
Le duveteur des raisins de la vue
Le capteur de soleil et l'exalteur d'ombres
Le grand scrutateur du décor de la vie
quotidienne
Le boussoleur du jamais vu et le
naufraqueur du prévu
Le prince du déclin »

*Le matinier du goût
Le plafonneur des élégances
Le pilote de cerfs-volants - lèvres et cœurs -
au-dessus de nos toits
Le dévideur de l'air en autant de serpentins
de Riemann
Le désespoir du perroquet
Le joueur impassible
Mon ami Man Ray»
(non repris in S.P.)*

3 mai

Écrit un texte de présentation pour la vente de 170 aquarelles d'Aloys Zötl à l'Hôtel Drouot. Breton (qui en a acheté deux) affirme là encore son goût pour un art en marge: Zötl était un ouvrier teinturier de Haute-Autriche qui, entre 1832 et 1887, imagina tout un bestiaire avec son environnement naturel, « nous rendant par la vertu d'une exceptionnelle ferveur au sentiment de l'harmonie universelle refoulée au plus profond de nous ». (S.P. 1965, p. 354-355)

Été

Voyage en Alsace et en Forêt-Noire.

Écrit une lettre à Edmond Bomsel, à la fois un ami de longue date, son conseiller juridique et le co-éditeur du Sagittaire:

« Que vous songiez à faire bénéficier un large public des connaissances et des plaisirs que vous a valu votre quête ininterrompue et passionnée de l'art populaire, c'est là une nouvelle qui me réjouit plus encore le cœur que l'esprit. Cet art populaire, je vous dois, pour ma part, d'être parvenu à mieux m'orienter à travers le foisonnement des œuvres qui supportent d'être groupées sous son pavillon et dont nous nous sommes accordés si souvent à penser qu'elles valaient - c'est le moins qu'on puisse dire - toutes sortes d'œuvres individuelles signées de noms plus ou moins illustres, conçues dans un esprit plus ambitieux. Rien, dans le sens de cet "appel d'air" que je n'ai cessé de préconiser, n'est d'un effet comparable à ce que peuvent procurer nombre d'entre elles, très précisément celles auxquelles est allé d'emblée votre choix. Qu'on y prenne garde, il y fallait toutes les qualités que j'apprécie en vous et que, par on ne sait quelle voie, m'ont l'air de dériver de celles que nous prêtons à tel ancien enlumineur ou graveur sur bois, à tel artisan de l'objet fonctionnel ou autre (de la cuiller au jouet), à tel potier-émailleur de village, à condition que chacun d'eux soit issu de lui seul, je veux dire qu'il ait inventé son propre métier dans le respect de la vraie tradition cependant. Vous m'avez révélé, en particulier, la beauté de l'imagerie populaire à travers ses merveilleux aléas qui épousent ceux de l'histoire, vous avez fait courir sous mes yeux le fil subtil qui - pour ne parler que d'elle mais cela

Péret, Man Ray et Breton à la galerie L'Étoile scellée, 1956. Photo Izis. Coll. part.



*s'étendrait bien plus loin - ourd et trame la France de Chartres à Orléans, de Paris à Beauvais, de Nantes à Quimper, de Lille à Caen, pour se détendre de Toulouse à Épinal. Toute l'intelligence que nous pouvons avoir de notre propre pays, par un certain inflexionnement des bleus, des roses, des verts de l'image d'un son, se dégageant de la courbure de nos rivières: à quoi se référer de plus précieux? Je témoigne que vous êtes l'homme le plus apte que je sache à pouvoir le faire sentir, ici comme au loin.
Je vous serre les mains.»
(Archives Bomsel)*

Octobre

Parution du premier numéro de la revue *Le Surréalisme même*, dont il prend la direction avec Jean Schuster; au témoignage de tous ses collaborateurs, il aurait toujours délégué ses pouvoirs en encourageant le travail collectif et laissé la plus grande liberté dans le choix des textes.

*« Une nouvelle revue surréaliste, pourquoi?
- Pour affirmer la continuité d'une forme de pensée et de sentiment qui s'est assez montrée irréductible à toute autre;
- Pour répondre à la confiance et à l'interrogation souvent pressante de cette partie de la jeunesse qui objecte à se laisser passer le nœud coulant;*

Tract «Hongrie, soleil levant», novembre 1956.

Toyen, *Le Surréalisme, même*, 1956, encre sur papier japonais, 44,5 x 37,5 cm. Isidore Ducasse Fine Arts.

Hongrie, soleil levant

La presse mondiale dispose de spécialistes pour tirer les conclusions politiques des récents événements et commenter la solution administrative par quoi l'O.N.U. ne manquera pas de sanctionner la défaite du peuple hongrois. Quant à nous, il nous appartient de proclamer que Thermidor, juin 1948, août 1956, janvier 1957 et mars 1958 à Moscou, avril 1959 en Europe, et novembre 1956 à Budapest, démentent le même flou de sang qui, sans espoirs possibles, domine le monde en malices et en esclaves. Le ruse suprême de l'époque moderne, c'est que les assassins d'aujourd'hui se sont assimilés le rythme de l'histoire; et que c'est désormais au nom de la démocratie et du socialisme que la mort politique fonctionne, en Algérie comme en Hongrie.

Il y a exactement 39 ans, l'impérialisme franco-britannique* tentait d'accroître sa version idéologique de la révolution bolchevique, faisant de l'entre un agent du Kaiser; le même argument est utilisé aujourd'hui par les prétendus disciples de Lénine contre les insurgés hongrois, confondus, dans leur ensemble, avec les quelques éléments fascistes qui ont été, involontairement, s'exprimer par eux. Mais en période d'insurrection, le jugement moral est pragmatique. LES FASCISTES SONT CEUX QUI TIENNENT SUR LE PEUPLE. Aucune idéologie ne peut devancer cette idéologie: c'est l'histoire qui revient, sans scrupule et sans honte, dans un tant à étoile rouge.

Seuls de tous les dirigeants "communistes" marseillais, Maurice Thorez et sa bande poursuivent cyniquement leur combat de glorieux de ce Goulag qui a décliné la peau si dure qu'il servit à la chaise de Staline.

La défaite du peuple hongrois est celle de la révolution mondiale. Quel que soit le leur nationalisme qu'ont dû prendre la résistance polonaise et la révolution hongroise, il s'agit d'un aspect circonstanciel, déterminé avant tout par la pression coloniale et forcée de l'État ultra-nationaliste qu'est la Russie. Le principe internationaliste de la révolution prolétarienne n'est pas en cause. La classe ouvrière avait été soumise à blanc, dans sa totalité, en 1917, par les Versaillais de France. A Budapest, les partisans de Kádár, la jeunesse — par delà tout espoir rebelle au dressage stalinien — lui a prodigué un sang qui ne peut manquer de passer sa son cours propre à la transformation du monde.

Avec BÉDOUÏ, Robert BÉNAVOLIN, André BRETON, Michel DUK, Yves ELLEKETT, Charles FUMAND, Georges GOLDFAYN, Louis JANDOVIC, Jean-Jacques LÉREL, Gérard LÉONARD, René MITRANS, Benjamin PÉRET, José PIERRE, André PÉYRE, de MANOVARQUES, Jacques SAUTIER, Jean SCHUSTER, Jacques SEINELER, Jean-Charles SILBERMANN.

* Qui vient de donner sa mesure en Egypte, selon ses médiocrités les plus démenties.



- Pour affliger et confondre, une fois de plus, ceux qui - depuis trente ans - s'entêtent à proclamer la mort du surréalisme ;
- Pour obvier, dans l'immédiat, à la confusion qu'entraîne, pour les esprits non prévenus, l'excès croissant des entreprises se donnant à tâche de reproduire artificiellement le climat du surréalisme aux fins de faire prévaloir, envers et contre lui, l'étrange pour l'étrange, l'humour pour l'humour ou toute autre solution pour le moins aussi aberrante que celle de l'art pour l'art ;
- Pour poursuivre, dans le sens qu'un tiers de siècle d'obstruction et de ruses n'a pu parvenir à controuver, la quête d'une toujours plus grande libération de l'esprit.»

En couverture la reproduction du plâtre érotique, datant de 1950, de Marcel Duchamp *Feuille de vigne femelle* et une illustration très riche, qui montre un certain éclectisme: Zötl, Duvillier, Degottex, Man Ray, Toyen, Lapicque, Paalen... Dans les premières pages la reproduction de son discours « Pour la défense de la liberté » et des textes sur ses récentes admirations: le film *Les Détraqués* de Palau, les poèmes de Joyce Mansour, de Magloire Saint-Aude...

10 novembre
Mort de son père à Lorient; ce sera son dernier séjour dans cette ville.

Face à l'écrasement de la révolution hongroise, signe le tract « Hongrie, Soleil Levant » (T.S., t. 2) qui sera reproduit dans *Franc Tireur* le 10 et le 11 novembre, et dans le *Figaro littéraire* du 17 novembre. Le tract, rédigé par J. Schuster mais dont le titre est de Breton, se termine en lettres capitales par ces mots: « Les fascistes sont ceux qui tirent sur le peuple ».

Participe avec de nombreux intellectuels (K. Axelos, A. Césaire...) à la constitution du Cercle international des Intellectuels révolutionnaires, qui pose la question du rôle propre des intellectuels dans le mouvement révolutionnaire: un principe « Soumettre les événements contemporains à une critique rigoureuse » (T.S., t. 2).

Décembre
Exposition *Judit Reigl*, à la galerie Kléber. Les trois textes du catalogue de Hantaï, de Mathieu et de J. Reigl elle-même, vont consacrer officiellement la rupture de Hantaï et de J. Reigl avec le surréalisme.

Dans la présentation « Braise au trépied de Keridwen » (P.C., p. 130-136) de l'ouvrage de Jean Markalé *Les grands gardes gaulois*, Breton revient sur sa conception d'une critique « illumination » et non « explication de textes ».

Prend la défense avec J. Paulhan et G. Bataille de J.-J. Pauvert, qui a été inculpé pour avoir publié *Les 120 journées de Sodome* de Sade.

Publication aux éditions Albin Michel de l'*Anthologie de l'amour sublime*, par B. Péret, l'ami et le collaborateur de toujours.

1957

Février
Conférence de Bataille « L'érotisme et la fascination de la mort ». Breton y assiste avec Masson et Bellmer, dont il avait été au témoignage de celui-ci, le premier à saluer la publication de son livre *Petite anatomie de l'inconscient physique ou Anatomie de l'image*, en 1953.

Mars
Hantaï, Mathieu, Stéphane Lupasco organisent à la galerie Kléber, du 7 au 27 mars, une série de cérémonies commémoratives en l'honneur de la seconde condamnation de Siger de Brabant. Leur thème, à coloration religieuse, choque profondément l'athéisme des surréalistes qui répliquent le 25 mars par le tract « Coup de semonce » (T.S., t. 2).

Préface l'exposition *Endre Rozsda* (S.P., 1965, p. 249), à la galerie Fürstenberg (25 février - 9 mars). Rozsda venait d'arriver de Hongrie « avec ma chemise et après quelques journées d'errance à Paris, je m'étais présenté à la galerie dirigée par Simone Collinet pour montrer mes dessins ; à leur vue elle téléphona immédiatement à Breton qui, toujours poussé par sa merveilleuse curiosité, arriva tout de suite et décida d'écrire ce texte-là (...) Quand j'allais le voir j'étais un homme différent, il était comme un diamant dans la nuit » (Entretien avec Rozsda, octobre 1990).
Ce qui retint aussi Breton dans l'œuvre de l'artiste c'est son caractère clandestin d'œuvre accomplie dans un pays totalitaire: « Ici se mesurent les forces de la mort et de l'amour. »

Parution du n° 2 du *Surréalisme même*, avec une couverture en forme de photomontage de Molinier et de nombreuses illustrations de Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Toyen, Paalen, Degottex, Styrsky... Deux nouveaux venus dans ce numéro, tous deux poètes et peintres: Jean-Claude Silbermann et Jean-Jacques Lebel. En dernière page une déclaration collective de la rédaction pour soutenir l'action du Comité des intellectuels contre la poursuite

Tract «Coup de semonce»,
25 mars 1957.

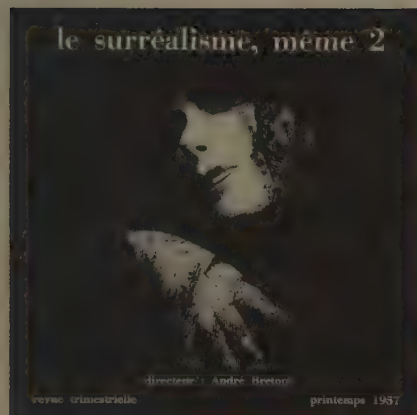


de la guerre en Afrique du Nord et du Comité de liaison et d'action pour la démocratie ouvrière (T.S., t. 2).

25 mai
Parution de *L'Art magique*. Ce livre, réalisé avec le concours de Gérard Legrand, l'a occupé entièrement pendant près de 4 ans.
Dans son introduction (reprise en partie par P.C., p. 140-146) Breton cherche à refaire l'historique de la notion de magie, en en montrant toute la complexité: il y a les interprétations des hermétistes, des philosophes, des ethnologues... mais pour Breton la magie c'est d'abord cette quête des correspondances, des analogies, qu'ont cherchées les poètes Baudelaire, Rimbaud, Jarry et les artistes Archimboldo, Bosch, Vinci, Watteau, Ingres, Moreau, Rousseau... De nos jours, c'est par l'attraction qu'elles exercent sur l'inconscient, cette révélation du XX^e siècle, que certaines œuvres se rattachent à la magie et de citer naturellement celle de De Chirico, mais de Chagall aussi qui représente « la notion quelque peu galvaudée de magie familière » et de Kandinsky « c'est dans des ténèbres plus profondes que descend la lampe de Kandinsky », celle de Picabia, de Duchamp et de Mondrian aussi « transposant dans

Pierre Molinier, couverture de *Le Surréalisme, même*, n° 2, mars 1957, photomontage.

Breton et Péret dans le Lot, vers 1955. Coll. part.



l'universel, jusqu'au bord de la page blanche de Mallarmé les champs de tulipes de sa Hollande natale ».

L'illustration est abondante et choisie avec soin, elle va des arts primitifs, l'essentiel, à l'art le plus contemporain.

Pour ne pas être accusé de subjectivisme, Breton adressera un questionnaire à 80 personnes dont des philosophes (Heidegger, Malraux, Caillois...), des écrivains (Paulhan, Bataille, Klossowski, Gracq...), des ethnologues (Lévi-Strauss, Jaulin...) et enfin aux artistes : L. Carrington, Magritte, Paalen et Molinier... Pour la dernière question, Breton demandait aux uns et aux autres de classer onze documents dans l'ordre du magique : 1) un dessin égyptien, 2) une monnaie gauloise, 3) un pictographe de Colombie britannique, 4) un bouclier sculpté des îles Marquises, 5) une image alchimique, 6) une lame des Tarots, 7) un dessin de P. Uccello, 8) *Le Valet ensorcelé* de Baldung Grien, 9) *Le Cri* d'E. Munch, 10) *Le revenant* de De Chirico, 11) le frontispice de *Du Spirituel dans l'art* de Kandinsky.

Automne

Parution du n° 3 du *Surréalisme même*, avec des illustrations de Duchamp, J.J. Lebel, Le Maréchal... Deux textes de Breton : l'un pour présenter sept lettres inédites de Flora Tristan, l'autre « Langue des pierres », où il parle de sa passion de toujours pour les minéraux et de cette quête des origines et des indices prémonitoires qu'elle représente. C'est en Gaspésie qu'il a découvert les agates et c'est dans le Lot qu'il continue à les chercher.

« L'an dernier, à l'approche, sous la pluie fine, d'un lit de pierres que nous n'avions pas encore exploré le long du Lot, la soudaineté avec laquelle nous "sautèrent aux yeux" plusieurs agates, d'une beauté inespérée pour la région, me persuada qu'à chaque pas de toujours plus belles allaient s'offrir et me maintint plus d'une minute dans la parfaite illusion de fouler le sol du paradis terrestre. Il n'est pas douteux que l'obstination dans la poursuite des lueurs et des signes, dont s'entretient la « minéralogie visionnaire », agisse sur l'esprit à la manière d'un stupéfiant. » (P.C., p. 147-155)

4-19 novembre

Préface l'exposition *Yahne Le Toumelin* à la galerie d'Orsay (S.P., 1965, p. 250-253). C'est l'occasion, tout d'abord, pour lui de dénoncer « l'album de tissus » de la peinture actuelle, alors que celle-ci, comme tout langage doit apporter des « réponses à nos interrogations d'ordre vital », comme l'ont fait diversement Duchamp et Kandinsky, dont on se réclame abusivement aujourd'hui...

1958

Mars

Organise l'exposition *Dessins symbolistes* au Bateau-Lavoir (7 mars - 12 avril), 52 numéros, des œuvres de G. Moreau, Puvis de Chavannes, Gauguin, Filiger (dont deux appartiennent à Breton, ainsi qu'un cahier d'études à l'aquarelle), de Sérusier, de Seurat, de Munch, de Charles Angrand. Dans la préface Breton se moque de ceux qui l'accusent de vouloir défendre une peinture littéraire, la peinture littéraire n'est-elle pas plutôt cette peinture « de dissertation oiseuse sur un monde de pacotille à laquelle s'oppose du tout au tout une peinture qui se veut révélation du monde, en fonction de la nécessité intérieure éprouvée par l'artiste... La primauté n'est plus alors accordée à la sensation, mais liée aux plus profonds désirs de l'esprit et du cœur... C'est toute une tradition tant littéraire qu'artistique, qui a été mise à l'écart, mais qui grâce au surréalisme et à l'abstraction lyrique, ne s'est pas perdue dans les sables ». (S.P., 1965, p. 356-362)

Si Redon figure dans l'exposition, il est très intéressant de voir le jugement que cependant porte Breton sur son œuvre, dont une rétrospective avait été organisée à l'Orangerie l'année précédente.

« Je suis arrivé à me persuader que le surréalisme avait tout à perdre à revendiquer Redon pour son principal annonceur. Je n'avais, à vrai dire, jamais admis du plus profond de moi-même qu'il le fût, le laissant toujours plus ou moins à l'écart de la route royale qui pour moi passe par Gauguin, Seurat et Rousseau (...). Je suis amené à y regarder de près. Cela m'amène à constater que, personnellement, je suis aussi peu conquis que possible par l'ensemble de ces toiles et que le tour d'esprit qui y préside me reste foncièrement étranger. L'espèce de mythologie que tout cela draine m'est peu supportable (rien de commun avec celle de Gustave Moreau que j'ai toujours trouvée supérieurement gouvernée). Cette profusion de « bouquets » ne me dit non plus rien qui vaille : cela a dû plaire à l'époque et je veux espérer que la complaisance qu'on a mise à les multiplier exclut tout souci commercial... Je m'en voudrais de leur retirer ce qu'ils ont pour eux, quand les papillons - aux ailes grandes ouvertes comme dans les boîtes - ne les tirent pas trop du côté de la fumée. Les fameux « noirs » ne me subjuguent pas davantage et je ne vois pas comment on a pu sans imprudence les comparer aux crayons de Seurat. Horreur, en définitive, de leur côté pathologique, larvaire (...) » (Cité par Marc Eigeldinger in Vigny, éd. Seghers, 1965)

Hans Bellmer, couverture de *Le Surréalisme même*, n° 4, printemps 1958, photomontage.

Edvard Munch, *Vers la forêt*, 1897, lithographie en couleurs, 55 x 66 cm. Coll. part.



Parution au printemps du n° 4 du *Surréalisme même*, avec en couverture un photomontage de Bellmer et la reprise de son texte de 1936: «Le père». Un texte sur l'armoire récemment découverte de Wölfli.

Mai

Toyen expose à la galerie Fürstenberg, du 30 avril au 17 mai. Titre de l'exposition, emprunté à Apollinaire: *Les 7 épées hors du fourreau*; sept courts textes accompagnent les sept œuvres:

«La Visiteuse vertige», commentée par R. Benayoun, «La Dame blanche» par Y. Elléouët, «La Chasseresse» par G. Goldfayn, «La belle ouvreuse» par Mesens, «Mélusine» par B. Péret, «L'Éveilleuse de tendresse» par J.C. Silbermann et enfin «La Somnambule» par Breton (*S.P.*, 1965, p. 215).

Juillet

Écrit le texte «Trop pour nous» (*P.C.*, p. 158-160) pour la revue *14 juillet* créée par Dionys Mascolo et Jean Schuster, qui met en garde la France contre certains aspects «providentiels» des grands hommes...

Octobre

Préface l'exposition (7-25 octobre) d'un jeune peintre breton Yves Laloy, découvert par Jo Dupin et Inna Salomon, directrices de la galerie La Cour d'Ingres. D'abord impressionné par la personnalité solitaire du peintre, Breton compare ensuite sa vision à la fois «imaginative et sensorielle» aux tableaux de sable navajo et à Kandinsky: «... *Le propre de l'œuvre d'Yves Laloy est de ne faire qu'une de ces deux démarches si distinctes.* » (*S.P.*, 1965, p. 254-256)

15 novembre

Publication du premier numéro de *Bief*, *jonction surréaliste*, direction Gérard Legrand, secrétaire de rédaction, J.C. Silbermann.

Décembre

Écrit pour *L'Œil* une introduction aux *Constellations* de Miró, 22 gouaches peintes entre le 21 janvier 1940 et le 12 septembre 1941.

«*C'est le premier message à venir dans cette période tragique d'Europe en Amérique [le] rétablissement de la communication sensible, qui avait été longtemps suspendue (...). Ces figures sensibles reliées très haut à nous et dont l'éclat soudain va consumer le vent déchirant et la nuit noire, ce sont nos propres constellations... Si vacillant soit-il ce feu recule dans le plus lointain la promesse d'un ordre sur quoi les calamités du monde extérieur ne sauraient finalement prévaloir.* » (*S.P.*, p. 257-264)

Pour répondre à la commande par Pierre Matisse d'une édition de luxe à 300 exemplaires publiée l'année suivante, Breton ajoutera à ce texte 22 petits poèmes en regard de chaque gouache (*Signe Ascendant*, coll. Poésie, Gallimard, 1968, p. 127-171).

1959

27 février

À la galerie La Cour d'Ingres, exposition du sculpteur cubain Cardenas, découvert à son arrivée à Paris en 1955 par Jo Dupin et José Pierre. Breton préface l'exposition: éloge d'abord de la main du sculpteur «*tour à tour perceuse et jouisseuse*», pour conclure par ces mots si proches du rythme de la sculpture de Cardenas: «*Voici jaillir de ses doigts le grand totem en fleurs qui, mieux qu'un saxophone, cambre la taille des belles.* » (*S.P.*, 1965, p. 323)

Avril

Publication du n° 5 et dernier numéro du *Surréalisme même*, couverture de Hans Arp, illustrations de Breton, Svanberg, Toyen... Un bref texte de Breton pour présenter l'écrivain Oscar Panizza et son scandaleux *Concile d'Amour*. Exposition de *Peinture surréaliste* à la galerie Schwarz, du 27 avril au 16 mai: conférences et projection du film, consacré aux arts primitifs, *L'invention du monde* par Zimbacca et J.L. Bédouin, avec un commentaire de B. Péret. A cette occasion, publication également par J.J. Lebel de *Front unique* n° 1: un inédit de Breton «Le réveil au petit jour» sur une gouache de Miró, datant de 1926.

Juin

Signe le tract «Message des surréalistes aux intellectuels polonais», qui sera enregistré et lu lors de l'exposition *Phases* organisée par Edouard Jaguer en Pologne.

Jean Barral tourne un film sur Breton dans son atelier *La belle saison est proche*, où il parle notamment de Desnos (*P.C.*, p. 168-170).

Août

De Saint-Cirq, Breton adresse une lettre d'invitation aux artistes pour les convier à la 8^e *Exposition internationale du surréalisme* qui sera présentée à la galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 au 15 février 1960, et dont le thème sera l'Eros. Dans cette lettre, Breton insiste sur le fait qu'il y aura une «*partie rétrospective*» et une «*partie actuelle*», pour laquelle est réclamée une «*collaboration active, c'est-à-dire non pas réduite à l'envoi de toiles, sculptures ou objets, mais dès maintenant, étendue à des suggestions dont*

l'indispensable mise en scène de l'ensemble, puisse bénéficier» (S.P., 1965, p. 377-385). Pierre Faucheux en sera le chef opérateur, José Pierre le coordinateur et Marcel Duchamp, encore une fois, le corégisseur avec lui-même. Les artistes répondent très favorablement à l'idée comme le montre cette lettre de Miró datée du 26 août :

« Cette idée de revenir à l'érotisme, qui est une chose éternelle, me paraît excellente. Il me semble très bien que vous exposiez Le Piège... pour la grande toile, ou des objets entre 24 et la guerre, je peux vous suggérer le Tronc d'arbre [L'Objet du couchant] que vous possédez et que je considère comme très important et la porte appartenant à Copley. » (Archives E.B.) Ou cette lettre de Meret Oppenheim, datée du 19 août :

« Je vous envoie ici 2 photos, l'une d'un objet que j'avais fait pour une petite exposition ici, dont le thème n'était pas précis, on avait demandé aux artistes d'envoyer les peintures et objets qui ne sont pas de l'art et qui sont drôles... les chaussures devront être ouvertes, comme on les délace pour les enlever... L'autre objet, la sculpture en bois, est tout simplement un masque, mais d'après les réactions des gens, il doit avoir quelque chose d'érotique. (...) L'Eros qui chez tous les peuples "naturels" est un "esprit comme les autres" a été sacrifié à un principe spirituel et envoyé au diable... » Quant à Giacometti, il se déclare tout à fait d'accord sur le choix de *l'Objet invisible* et de *la Boule suspendue*; Bellmer, lui, réfléchit à une nouvelle présentation de la *Poupée* sur un « escalier en colimaçon comme on peut en trouver dans les entreprises et chantiers en démolition » ou bien entre « une très grande boîte catoptique, trois miroirs formant un triangle qui multiplie l'objet placé entre eux à l'infini » (Archives E.B.). Mais c'est Duchamp qui sera naturellement le plus prodigue en idées : *« L'érotisme est une préoccupation qui m'est chère. En fait, je pense que la seule excuse pour faire quoi que ce soit, c'est de lui donner la vie de l'érotisme... »* (Interview BBC, 13 novembre, repris in Bief, décembre 1959)

15 décembre

Marcel Duchamp aura ainsi l'idée de la première salle avec une entrée en forme « *de vagin en caoutchouc, mal fait mais évocateur* » (ce sera finalement un rideau de perles) et d'un plafond en satin rose gonflant au rythme de la respiration et d'où partent une bouche aux lèvres épaisses, et de la vaporisation de parfums. Il aurait voulu aussi y accrocher la reproduction « *d'une femme avers et revers juxtaposés* », ou un tableau très connu de Botticelli ou de Michel-Ange. « *Il faut de la grille et de l'eau*

Jean Benoit, *L'Exécution du Testament du Marquis de Sade*, décembre 1959. Photo Gilles Ehrmann.

A l'*Exposition internationale du surréalisme*, galerie Daniel Cordier, 15 décembre 1959-15 février 1960. Au fond, *La Poupée* de Hans Bellmer. Photo Pablo Volta.

Le banquet de Meret Oppenheim, *Exposition internationale du surréalisme*, galerie Daniel Cordier. Photo William Klein.



Entrée de l'*Exposition internationale du surréalisme*, galerie Daniel Cordier. Coll. part.

stagnante, dans le fond un peu de mousse » suggère-t-il encore à Breton. « *Le premier coup d'œil serait d'éviter qu'elle ressemble à un accrochage, les tableaux seraient là pour décorer les murs.* » (Archives E.B.)

La deuxième salle se présente comme une grotte, revêtue de velours vert « *qui se drape dans le sable comme la traîne d'une robe* » (Pierre Faucheux), où voisinent dans la plus grande promiscuité : Miró, Molinier, Svanberg, Giacometti, Hantaï... et pour la première fois à Paris, grâce à Duchamp, *The Bed* de Rauschenberg et *Large Target Construction* de Jasper Johns.

Une troisième petite salle contient un mini-reliquaire conçu par Mimi Parent : dans les niches, des objets réalisés spécialement pour l'exposition : 3 objets de Breton, *La Galvanisation*, *Minuit juste*, *Le Hasard objectif*; *With my Tongue in my Cheek* de Duchamp; 2 ready-made de Matta; un objet d'Adrien Dax; *Mâle-Femelle* de Mimi Parent; *Le Couple* de Meret Oppenheim... Cette dernière réalise aussi la dernière salle en reprenant une idée qu'elle avait eue pour une fête à Berne : un festin avec une femme nue (en chair et en os, le soir du vernissage) sur laquelle sont posés une accumulation d'aliments et de végétaux...

Quant au catalogue, il comprend, outre une préface de Breton (S.P., 1965, p. 377-385) qui souligne le fond d'érotisme - érotisme de la « *transgression* », qui ne soit cependant ni de la « *gaudriole* » ni aussi « *noir* » que le veut Bataille - de toute œuvre surréaliste (chez Duchamp et De Chirico surtout), un texte de Bellmer pour présenter l'artiste allemand Schröder-Sonnenstern, des textes de Man Ray, O. Paz, Mandiargues, un inédit de Fourier... et enfin un lexique de l'érotisme; Breton y assure les rubriques : Fétichisme, Freud, Moreau, Scabreux (« *Ce qui colore tout au long le précipice l'évitant de justesse, pour en obtenir le vertige* ») et Succube.

L'édition de luxe offre la forme d'une « boîte alerte » conçue par Duchamp et réalisée par Mimi Parent, contenant vingt exemplaires du *Couple de tabliers mâle et femelle*. « *Je vous envoie*, écrit Duchamp à Breton le 9 novembre, *2 petits tabliers destinés à protéger les mains d'une chaleur excessive des pots et casseroles sur le feu. L'un est mâle, l'autre femelle... Ils pourraient être exécutés à Paris, en quelques jours et à moins cher, si l'idée vous en plaît* » (Archives E.B.). De Duchamp encore, le pneumatique « *Je purule, tu purules, la chaise purule. Grâce au rable de vénérien qui n'a rien de vénérable* »; un timbre de Toyen, « *Restez enchanteresse* »; et des « *missives lascives* » : les lettres d'un sadique, un disque avec des poèmes de J. Mansour et de B. Péret, des cartes postales reproduisant des œuvres de Gorky, Miró, Bellmer, Svanberg...

Au Désert de Retz, avril 1960.
Photo Denise Bellon.



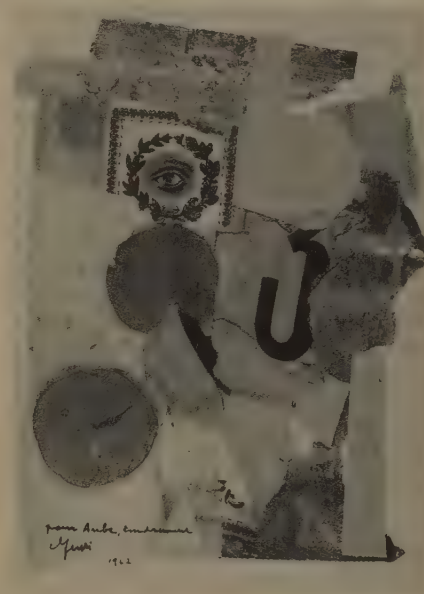
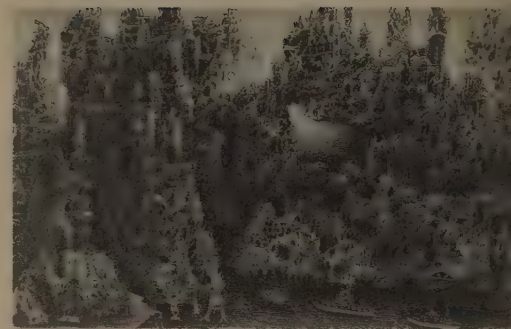
L'exposition sera assez mal comprise dans son ensemble (comme en témoigne le recensement des critiques, dans le n° 10-11 de *Bief*) bien qu'elle préfigure avant l'heure « *happenings* » et œuvres *in situ*...

Décembre

Jean Benoît, artiste canadien qui avait eu la révélation du surréalisme à la lecture de *L'Amour fou*, était arrivé à Paris en 1947, mais n'avait osé se présenter à Breton - par l'intermédiaire d'Aube - qu'au début de cette année 59. À la vue de son travail sur Sade, commencé en 1949, Breton s'enthousiasme, et non seulement écrit un texte pour le catalogue de l'exposition *Eros* : « *Enfin Jean Benoît nous rend le grand cérémonial* » (S.P., p. 386-390), mais organise aussi le 2 décembre chez Joyce Mansour une soirée en hommage au divin marquis, où l'artiste apparaît travesti avec

Le Maréchal, *Le Convoi*, aquarelle et plume sur carton, 11, x 18 cm. Coll. part.

André Breton, *Lotus de Païni*, 1962, collage 25 x 29 cm. Dedicacé à Aube. Coll. part.



tous les attributs de sa charge... rappelant ainsi les rituels primitifs. Deuxième happening ce soir-là: la réintronisation de Matta (et, à sa suite, de Brauner): ne s'était-il pas, en effet, brûlé au fer rouge? «*Nous manquerions à l'esprit que Jean Benoît a exalté, en nous, ce 2 décembre et croirions démeriter de la vie avec ses embûches, mais aussi ses chances, si nous ne reconnaissons que Matta s'est montré là sous un angle qui le requalifie totalement à nos yeux.*» Ce texte, «*Dernière heure*» (T.S., t. 2), Breton tint à le rédiger lui-même et à le faire paraître en dernière page dans le catalogue de l'exposition *Eros*.

Répond à un entretien sur Artaud pour *La Tour du Feu*, et conclut, «*Le cri d'Artaud - comme celui de Munch - part des "cavernes de l'être". A jamais la jeunesse reconnaîtra pour sien cet oriflamme calciné.*» (P.C., p. 171-173)

Mort de B. Péret, J.-P. Duprey et W. Paalen, trois disparitions qui affectent beaucoup Breton.

1960

Avril

Publication du n° 12 de *Bief* avec un texte de Breton «*Loin d'Orly*» (P.C., p. 174-176), consacré à Trotsky, dont le *Journal d'exil* vient de paraître.

Visite en groupe, avec jeux de masques, du désert de Retz.

Publication dans *Jardin des arts* d'un article de A. C. Giraud sur «*Breton collectionneur*» avec de nombreuses photos. Trois œuvres reproduites de sa collection: *Regarde* de Hantai, *Fleur d'écume* de Duvillier, *La Reine Victoria*, masque de Maisonneuve.

Mai

Signe le tract «*Tir de barrage*» (T.S., t. 2) contre l'exposition-manifeste *Anti-procès* organisée par A. Jouffroy et J.J. Lebel à la galerie des Quatre Saisons du 29 avril au 4 mai. Tous deux s'expliqueront sur leur position dans le n° 2 de *Front unique*.

1^{er} septembre

Rédige avec J. Schuster, D. Mascolo et M. Blanchot la «*Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*»: c'est la célèbre déclaration dite «des 121», qui ne fut diffusée que clandestinement (T.S., t. 2).

Novembre

Préface l'exposition chez Robert Cordier du peintre et graveur *Le Maréchal*, qui avait déjà exposé deux œuvres l'année d'avant à l'exposition *Eros*. Références à Rimbaud et à «*la gaze des rideaux (...)*

c'est à jamais derrière elle que cherche à voir le poète», à l'artiste G. Moreau qui n'achevait pas ses œuvres car il fallait parvenir «*jusqu'au noyau incandescent, [à la] fraîcheur*» de Rousseau... «*là se tient notre ami Le Maréchal en posture de voir par delà "le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie"*». (S.P., 1965, p. 265-266)

Le 28 novembre s'ouvre à New York l'exposition à la d'Arcy Galleries *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*. Direction André Breton et Marcel Duchamp, organisation José Pierre et Edouard Jaguer, qui avait présenté à Breton, ces dernières années, toute une nouvelle génération d'artistes... (Reuterswård, Fahlström, Freddie, Corneille, Dova, Baj...), établissant ainsi, par le biais de l'exposition, la jonction du mouvement «*Phases*» et du surréalisme. Deux très brefs textes inédits de Breton, l'un sur Clovis Trouille, l'autre sur Mimi Parent. D'après le *New York Times* du 4 décembre, il y avait une fois encore un environnement de Duchamp: une cage avec des poules vivantes éclairées en vert, de l'herbe verte sur une partie du parquet, un sapin vert dans un couloir, une pendule démodée à l'entrée, un enregistrement de *La Marseillaise* avec de fausses notes... C'est Duchamp aussi, le seul présent sur les lieux, qui prit l'initiative d'exposer une Madone de Dali, initiative qui refroidit ses relations avec Breton, comme en témoigne le tract «*We dont ear it that way*» (T.S., t. 2). Par la voix de Serge Régiani sont diffusés aussi des poèmes de Breton: «*L'Air de l'eau*», «*L'Union libre*», «*Sur la route de San Romano*»...

Décembre

Écrit pour XX^e siècle nouvelle série, un article «*Phénix du masque*» à propos d'une exposition au musée Guimet qui avait eu lieu de décembre 59 à septembre de cette année; l'article est illustré de nombreux masques prêtés par Breton. Retrouver l'importance du masque, c'est retrouver la «*chaîne émotionnelle qui nous rattache aux pulsions profondes dont il est issu*»: les masques esquimaux de la côte nord-ouest du Pacifique, des indiens Zuni et Hopi surtout, mais il y déplore l'absence des masques Sulka et Baining de Nouvelle-Bretagne «*triomphe* [par rapport à l'art africain] du volatil ou comme on dit encore, du subtil sur l'épais». (P.C., p. 182-186)

Ragnar Van Holten publie chez J.J. Pauvert *L'Art fantastique de G. Moreau*, avec un avant-propos que Breton avait écrit dix ans auparavant, où il revient sur sa découverte à l'âge de 16 ans du musée: «*La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais 16 ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer...*» Contre ces «*ruminants du*

paysage» et ces «*torchons de la nature morte*», c'est lui qui a porté le plus loin le «*pouvoir d'évocation (...)* à mi-distance entre l'œil extérieur et l'œil intérieur». (S.P., 1956, p. 363-366)

Ragnar Van Holten se souvient:

«*(...) J'avais 25-27 ans quand nous avions eu, Breton et moi, des discussions au sujet de Moreau. Il avait préfacé mon livre sur G. Moreau, paru en 1960; et comme j'habitais Oslo à l'époque, je lui avais fait parvenir des images de Munch qu'il ne connaissait pas. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il remarquait, à propos de Munch, qu'il était nécessaire de faire la distinction entre le bon mauvais goût et le mauvais mauvais goût, maxime qui me semble valable pour l'Art Nouveau en général... L'amitié de A. Breton a marqué ma vie, c'est peu dire...*» (Lettre de Ragnar Van Holten adressée au MNAM, 2 août 1990)

1961

22 avril

Le Figaro littéraire lance une enquête auprès des écrivains sur la conquête de l'espace. Breton se montre très réservé: «*Le "plus de lumière" de Goethe ne passe sûrement pas par là.*» (P.C., p. 187-188)

Mai

Organise, avec José Pierre et Tristan Sauvage, une exposition internationale du surréalisme à la galerie Schwarz, à Milan; les participants sont surtout les nouveaux venus du mouvement: Laloy, Rozsda, Mimi Parent, Jean Benoît, Le Maréchal... Pas d'inédit de Breton, mais la reprise par extraits de textes anciens.

Au Ranelagh du 24 au 29 mai, dans le cadre d'une semaine sur le cinéma surréaliste, est projeté un film de Luc de Heusch sur Magritte. Breton lui écrit:

«*Jamais à mon sens vous ne vous êtes montré plus grand, votre voix ne s'est jamais faite entendre plus loin dans la profondeur et en même temps vous ne vous êtes montré plus simple et plus sûr de vous...*»

(*Écrits complets de Magritte*, p. 499)

Le 27, Magritte écrit à Breton:

«*Vous trouverez en rentrant, le tableau que je vous destine. Je l'appelle L'Image en Soi. Sans ironie ni défi à un certain langage, dont nous pouvons nous passer facilement. Je n'en parlerai pas davantage, sinon pour souhaiter que L'Image en Soi s'accorde à toutes vos préférences et qu'elle puisse remplacer La femme que l'on ne voit pas dans la forêt.*»

(B.L.J.D., Fonds Breton)

Écorce peinte aborigène (Australie) : *Deux hommes Mimi*, 62 x 43 cm. Musée national des Arts Africains et Océaniens, Paris.

René Magritte, *L'Image en soi*, 1961, huile sur toile, 66 x 50 cm. Coll. part.



Répond à l'enquête de *Connaissance des arts* sur les dix meilleurs artistes vivants. Cite Brauner, Degottex, Hantai, Lam, Lapicque, Magritte, Matta, Miró, Svanberg, Toyen.

4 juillet
Magritte écrit à nouveau à Breton :
« Mesens vient de m'apprendre que vous avez pris de l'intérêt à la visite de mon exposition rue du Faubourg Saint-Honoré. Cela est surtout le prix que j'attache à votre pensée, me permettant de croire qu'il ne vous déplairait pas de donner votre concours à un projet d'édition que Mr Iolas veut réaliser... » (B.L.J.D., Fonds Breton)

Septembre
Breton n'ayant pas encore répondu au don du tableau offert par Magritte, celui-ci lui écrit le 5 septembre :
« J'attache beaucoup d'importance au tableau qui vous était destiné et à l'appréciation que vous en ferez. Des marchands de tableaux organisent pour le mois de septembre une exposition à Londres de tableaux que j'ai peints il y a quelques années. L'un d'eux, Mr Laski, vous a-t-il demandé quelques lignes pour le catalogue ? J'aurais aimé votre collaboration à ce catalogue, même réduite à quelques lignes. » (B.L.J.D., Fonds Breton)

Breton écrira enfin le texte tant souhaité pour l'exposition à l'Obelisk Gallery à Londres. Il y souligne l'apport « totalement original et capital » de Magritte dans cette période, où « l'imbroglie des prétendus signes se fait fort d'anticiper sur la chose signifiée », c'est lui qui a élaboré « le grand pont sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré » en créant une « figuration seconde (...) Le surréalisme lui doit une de ses premières et dernières dimension ». (S.P., 1965, p. 269-270)

Octobre
Création d'une nouvelle revue surréaliste, *La Brèche*, direction André Breton, comité de rédaction R. Benayoun, G. Legrand, José Pierre. Un article de Breton sur Henri Rousseau, dans lequel il explique comment il est parvenu, grâce à des « hasards objectifs », à découvrir l'origine d'une sculpture faussement attribuée à Henri Rousseau, lors de la rétrospective à la galerie Charpentier, et par contre à en authentifier une autre, *Le baron Daumesnil*. C'est aussi l'occasion pour lui de revenir sur son amour pour « l'œuvre de cœur [du Douanier] comme on savourerait une gorgée de bonheur, il n'est rien de tel pour éveiller un certain frémissement en moi, comme la rencontre d'une œuvre d'Henri Rousseau », en effet elle possède « un flux magnétique qui n'appartient à aucune autre ». (S.P., 1965, p. 367-375)

Novembre
Écrit pour *Combat-Art* du 2 novembre, un article sur Picasso « 80 carats... mais une ombre ». Picasso a trahi « cette leçon de liberté » qu'il incarnait en se montrant trop « tolérant » vis-à-vis d'un communisme stalinien. « Le cœur ferait-il défaut ? » (S.P., 1965, p. 116-118)
Gironella, peintre mexicain, qui participait au mouvement « Phases », expose sa série *Transfiguration et mort de la Reine Marianna* à la galerie Bellechasse ; sur le livre d'or Breton écrit « admirable ».

Publication, avec une lithographie de J. Benoît, de brèves phrases automatiques apparues au réveil : *Le La*, aux éditions Alès.

1962

29 janvier
Prononce une allocution au colombarium du Père-Lachaise, en l'honneur de Natalia Sedova, dont la vie a été si indissolublement liée à celle de Trotsky et de sa cause (P.C., p. 189-191).

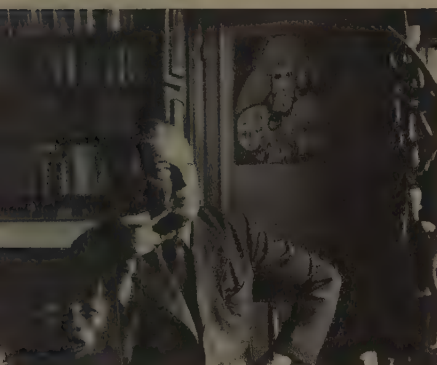
5 mars
Signe, dans *Combat-Art*, un article avec Charles Estienne, E. Jaguer et José Pierre « Boussole ». Les quatre signataires « entendent dégager de l'imbroglie actuel (entretenu à grand luxe de moyens publicitaires et s'abritant derrière une logorrhée pseudo-philosophique qu'on ne saurait trop dénoncer) les lignes de force qui commandent spécifiquement l'art d'aujourd'hui ». (T.S., t. 2)

Mai
Écrit un avant-propos « Pont-levis » à l'ouvrage de Pierre Mabille *Le miroir du merveilleux* qui vient de paraître. Mabille qui a été, depuis 1938, l'un de ses plus proches amis et l'un de ceux qui l'ont initié aux recherches ésotériques, notamment au vaudou, sait distinguer entre le fantastique « de l'ordre de la fiction sans conséquence » et le merveilleux qui « luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité tout entière ». (P.C., p. 192-203)

Août
À l'occasion de la réédition définitive des *Manifestes* chez J.-J. Pauvert, Madeleine Chapsal interroge Breton dans *L'Express* du 9 août : « Qu'est-ce que le surréalisme en 1962 ? » S'il y a eu des « outrances », notamment dans le Deuxième manifeste, « ceux qui en ont été l'objet savent qu'elles résultent du climat passionnel dans lequel s'est développé le surréalisme ». Ainsi de G. Bataille, qui vient de mourir, « ... il m'était très cher, j'admira la noblesse de sa pensée et de sa vie. À maintes reprises

Aux Puces, vers 1960.
Photo Gisèle Freund.

Dans l'atelier. Coll. part.



Bataille a insisté sur ce qui pouvait le lier au Surréalisme et à moi-même dans la profondeur». (P.C., p. 204-214)

Octobre

Obéissant toujours à son goût pour un certain art en porte à faux, Breton écrit un avant-propos « Belvédère » (P.C., p. 215-220) à l'ouvrage de Gilles Ehrmann *Les inspirés et leurs demeures* où sont photographiées les habitations-sculptures réalisées par le Facteur Cheval, Adolphe-Julien Fouéré, l'ermite de Rothéneuf, le maraîcher Joseph Marmin en Vendée...

Novembre

Écrit le texte « Main Première », en préface du livre de Karel Kupka *Un art à l'état brut, peintures et sculptures des aborigènes d'Australie*. Pour Breton il n'est pas besoin de connaître au préalable, c'est « la résonance intime qui compte » pour percevoir leur « exemplaire harmonie », leur « unité rythmique (...) Nous sommes là aux sources de la représentation conceptuelle dont notre époque commence à voir qu'elle frappe de dérision la représentation perceptive ». (P.C., p. 221-225)

1963

Février

Publication du n° 4 de *La Brèche*. Illustrations de J. Benoît, Molinier, Silbermann, Camacho, reprise du texte de Breton « Main Première », reprise du montage sonore de l'hommage à Panizza et une lettre datée du 19 novembre 1962, de l'artiste naïf Robert Tatin à Breton, qui lui avait demandé l'autorisation de publier sa lettre :

« Ta lettre est si belle, si BELLE, que je ne me trouve pas le droit de la garder pour moi - et d'ailleurs je l'ai apportée le jour même « à la Promenade de Vénus » (c'est le café où nous nous rencontrons chaque soir, à l'angle des rues du Louvre et Coquillière, de six heures à sept heures et demie) et que je n'ai rien eu de plus pressé que d'en donner lecture aux amis. Il y a dans tout ce que tu dis, comme dans tout ce que tu peins ou sculptes, quelque chose qui vient du plus loin possible à ma rencontre, qui me concerne à coup sûr au premier chef et me rend sensible aux moindres inflexions de ta voix. Par cet autre très haut lieu qu'est pour moi la Porte Beucheresse, d'où retentissent à mon oreille deux pas des plus chers parmi les illustres, c'est toi qui t'avances maintenant et l'on dirait bien que c'est à toi qu'ils ont transmis la charge de réveiller après eux toutes les Dames des fontaines de vie. La Tradition, je n'en sais pas d'autre que celle qui te porte et que

j'entends toujours à mi-mot. Toi et moi nous l'aimons superbement voilée, comme elle est mais, au plus profond de nous, nous appréhendons pour nous seuls sa nudité éblouissante, comme elle se lève du « Combat des arbrisseaux », dans *Taliesin...* » (H. Galy-Carles, Tatin, galerie Charpentier, Paris, 1965)

Avril

Pour *Combat-Art*, 1^{er} avril - 6 mai, signe avec E. Jaguer et J. Pierre l'article « À vos rangs, fixe ! » qui condamne la mode du « retour au sujet » notamment au dernier Salon de mai (T.S., t. 2).

Juillet

Publication dans *L'Œil*, d'un long article très illustré de Breton sur l'artiste italien Baj. Ce dernier avait été présenté par l'entremise de E. Jaguer, en novembre 1959, à Breton, qui avait souhaité le connaître avant de le faire participer à l'exposition *Eros*. Dans son *Automitobiographia*, Baj raconte cette première entrevue et l'histoire du texte :

« Sur la porte était placardé un écriteau : « Ici on ne fait pas de préfaces ». Breton trouva que j'avais une grande ressemblance avec Apollinaire. Nous parlâmes longuement de Marinetti dont Breton détestait le comportement nationaliste, bref, l'esprit de conquête, mais il admirait sa capacité théâtrale, sa diction et les performances futuristes qu'il avait vues à Paris. Il me dédicacé un livre « À Baj qui détient le cri et la force, en souvenir de sa visite le 3 novembre ». Je continuai par la suite à fréquenter le groupe, quand je venais à Paris, à aller au café *La Promenade de Vénus*. Fin 1962, encouragé par Schwarz, je lui demandai donc un texte que je projetais pour accompagner un livre de gravures sur des poèmes de Péret. Il accepta et je lui envoyai de nombreuses photos puis il le lut en février au café, en présence du groupe et tout le monde disait « C'est du grand Breton ». Je lui donnai un tableau pour le remercier. » (S.P., p. 395-400)

Dans ce texte riche en références : Lucrèce, Jarry, Cyrano de Bergerac... Breton remercie Baj d'avoir su garder « l'esprit d'enfance [et] un exceptionnel dynamisme [qui] doit sa vigueur à ce que, contrairement et à la plus vive cadence, il est appelé à commander le dispositif de l'alarme et malgré tout aussi, celui de l'allégresse ». Le livre *Dames et généraux* qui comportait une couverture en toile à matelas et un faux titre de Duchamp « Uniformes et livrées » ne parut que l'année suivante, édité conjointement par Schwarz et par Berggruen.

Octobre

Publication du n° 5 de *La Brèche* : un texte inédit de Breton « Perspective cavalière »

(P.C., p. 226-228), qui insiste sur la continuité du surréalisme, un article de M. et V. Bounoure sur la Nouvelle-Irlande, un texte «Titre» d'Alechinsky qui apparaît ici pour la première fois, ainsi que Télémaque (avec des illustrations) dans la mouvance surréaliste.

1964

Avril

Dans la déclaration «Face aux liquidateurs» (T.S., t. 2) qui parut dans *Combat-Art* le 23 avril, la veille du vernissage de l'exposition *Le Surréalisme, sources, histoire et affinités* organisée par Patrick Waldberg à la galerie Charpentier, il est rappelé par l'ensemble du groupe, l'apport fondamental du surréalisme dans la création actuelle : renouveau par l'automatisme des techniques, découverte de l'objet trouvé en tant que moyen d'expression, d'où un encouragement à la création par tous et même à la création collective... ; ce que l'on veut accrédi-ter maintenant, c'est la «*caricature du surréalisme*». Ce n'est pas seulement la «*qualification*» de Waldberg qui est contestée mais surtout, comme le dit Breton dans une interview avec M. Conil-Lacoste au *Monde* :

«... Je suis hostile de toute façon à l'esprit d'une telle exposition. Pourquoi ? Parce que les 5 ou 6 expositions officielles du mouvement organisées depuis celles de la galerie Wildenstein ont toujours été précisément orientées pour montrer comment le surréalisme, en fonction des problèmes de l'homme, entendait se manifester sur un thème déterminé : il y avait toujours une mise en scène très étudiée et un catalogue faisant foi. De cette façon était évité "l'accrochage" de qualité. Il ne s'agissait jamais d'une anthologie exprimant quelque chose de glacial, de fermé.» (T.S., t. 2)

Camacho était arrivé de Cuba à Paris la veille de l'exposition *Eros* en 59, mais Breton avait refusé de préfacer sa première exposition chez Robert Cordier en 1960, car il voulait d'abord, comme à son habitude, le connaître personnellement (il le rencontrera en décembre 1961). C'est donc pour son exposition à la galerie Mathias Fels du 8 mai au 31 mai qu'il signe le 12 avril le texte «Brousse au-devant de Camacho» (S.P., p. 404-406), occasion pour lui, d'abord de saluer la révolution cubaine, mais aussi d'insister sur le fait que Camacho n'a pas «*aliéné ses pulsions toutes individuelles*» et d'insister également sur l'aspect «*belle peinture*», à laquelle, soi-disant, le surréalisme serait indifférent.

Mai

Écrit le texte «Envergure de René Magritte» (S.P., p. 401-403) pour la rétrospective organisée à l'Arkansas Art Center à Little Rock, aux États-Unis. À partir de son «*œil fermé, mi-ouvert*», Magritte est «*le premier qui, à partir de l'objet le plus humble, ait tablé - comme y invite Dore Ashton - sur son point de fuite et voulu embrasser tout ce qui se découvre au-delà*». Les références à Dore Ashton, à la bouteille de Coca-Cola, au pop-art, dont Breton avait eu connaissance par des extraits d'un symposium publié par R. Benayoun dans *La Brèche*, déplurent à Magritte (*Écrits complets*, p. 598). Cependant le texte fut publié intégralement (avec un nouveau titre «Le sens propre») pour l'exposition qu'organisera la galerie Iolas en novembre.

Juin

Publication du n° 6 de *La Brèche*, illustrations de Magritte, Toyen, Silberman, Mimi Parent, Camacho, Svanberg et déclaration collective «L'exemple de Cuba» adressée aux artistes et écrivains cubains, pour les encourager dans leur révolution dont les surréalistes se sentent très proches (T.S., t. 2).

Novembre

Préface avec José Pierre l'exposition *Silbermann* à la galerie Mona Lisa (18 novembre - 31 décembre). Silbermann était lié à la vie du groupe depuis 1956, d'abord en tant que poète et comme collaborateur actif des revues *Bief*, *La Brèche*... fidèle aussi aux réunions du café «où l'on discutait chaque jour vers 17 h 30, de tout, faits divers, politique, exposition», et enfin comme peintre à partir de 1962 (bien qu'il ait participé à l'exposition *Eros* en 1959 avec quelques objets). Dans son texte, «À ce prix», Breton énumère d'abord toutes les raisons d'aimer l'œuvre de Silbermann : la poésie, l'amour, la liberté, alors qu'aujourd'hui, tous trois sont partout bafoués :

«C'est au carrefour de ces trois voies hautement boisées que se découvre à nous Jean-Claude Silbermann. Il porte trace au front du "baiser de la reine" et c'est électivement à lui que Puck prête toute assistance pour gréer et ailer les éléments du spectacle intérieur, comme il sait faire en exprimant le suc d'une fleur sur notre paupière.» (S.P., 1965, p. 407-409)

Décembre

Publication du n° 7 de *La Brèche* : un bref texte de Breton, sur l'artiste espagnole Remedios Varo, femme de B. Péret «la féminité même, ici en hiéroglyphe, le jeu et le feu dans l'œil de l'oiseau». Nouvelle découverte : les artistes italiens Fabio de Sanctis et Ugo Sterpini, qui avaient pris contact avec le groupe lors de

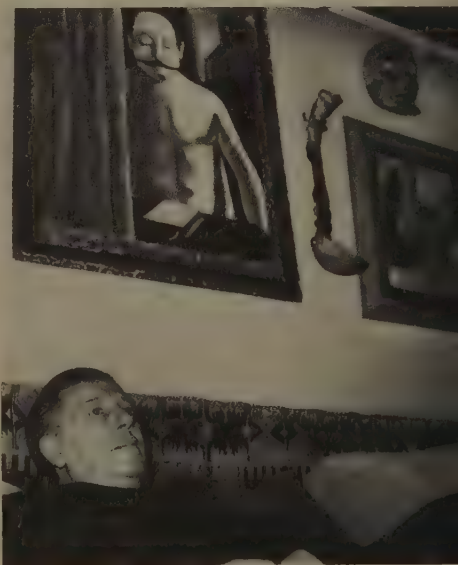
leur passage à Paris. Dans sa préface «La poésie dans ses meubles» pour leur exposition à la galerie Pogliani à Rome, Breton parle d'un nouveau manifeste surréaliste, la «Philosophie de l'ameublement» (S.P., p. 410).

Le 10 décembre, donne une interview à Guy Dumur pour *Le Nouvel Observateur*. Parle du retentissement du surréalisme dans la jeunesse et dans les pays de l'Est, «ce qui veut dire que par delà l'antagonisme de structure des deux blocs de part et d'autre, le surréalisme passe la rampe». À la question de savoir si le surréalisme se sent concerné par le pop-art, les happenings... il répond que si le pop-art «cerne en effet les aspects les plus aberrants, les plus nocifs de la civilisation industrielle [il] ne la dénonce pas explicitement». De plus, le surréalisme «répugne à tout ce qui est déchet, résidu». Parle aussi de l'éducation sexuelle, il faudrait dire «l'initiation», et de la gauche actuelle qui pâtit de sa «honteuse tolérance envers les pires forfaits du stalinisme» (P.C., p. 229-237).

Raymond Borde, dans son film sur Molinier reprend en commentaire le texte de Breton paru en 1956.

Vend au Moderna Museet de Stockholm *Le Cerveau de l'enfant* acquis au début des années 20, et pour combler ce vide insupportable rachète *Uli*.

Dans l'atelier, 1956. Au mur : Giorgio de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*, 1914. Photo Pablo Volta.



Au regard d'Uli

En 1964, André Breton se sépara du *Cerveau de l'enfant*¹. L'absence de ce tableau, autour duquel semblaient graviter le jour les objets de l'atelier et la nuit les rêves du poète, entraînait obligatoirement la recherche d'un nouvel axe d'aimantation. C'est ainsi que, tournant le dos à la place, au-dessus du lit, précédemment occupée par la célèbre toile de De Chirico, se dressa alors, sur la table de travail de l'auteur du *Surréalisme et la peinture*, une statue de Nouvelle-Irlande dite Uli. Pourquoi ce choix ?

D'emblée pour la fascination exercée par l'Océanie sur les surréalistes : « *Océanie... de quel prestige ce mot n'aura-t-il pas joui dans le surréalisme. Il aura été un des grands éclusiers de notre cœur*². » Fascination qui s'exercera au détriment de l'Afrique, privilégiée par les mouvements d'avant-garde précédents. Contre le réalisme de l'art africain, et sa vision extérieure des hommes et des animaux, Breton inclinera en faveur de l'art océanien, de son « *effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève*³ ». Mais, corrélativement à cette attirance, parce que les œuvres océaniques témoignent d'une « *attitude collective, celle de toute une tribu, ou de tout un peuple, qui se reconnaît pleinement dans la production de ses artistes*⁴ ». L'action collective, au sein du surréalisme, a toujours primé sur l'action individuelle. « *Ce qui a pu s'accomplir sous le nom de surréalisme n'a été possible que grâce à cette composition des forces de plusieurs* », réaffirmait Breton en 1962, au cours d'un entretien avec Madeleine Chapsal pour *L'Express*⁵. Uli est une affirmation de la mise en commun de la pensée opposée au narcissisme d'un créateur individuel, si génial soit-il.

Opter pour l'Océanie c'était aussi une manière d'échapper à la « latinité rétrécie » dont se réclamait De Chirico. Plutôt que le retour au métier et à la grande peinture classique, prôné par le peintre italien depuis 1919, c'était choisir le cri de Gauguin : « *Je pars pour les Marquises. Enfin !* » De Gauguin, qui s'était évadé de la civilisation européenne « *pour retrouver, parmi les contes barbares et les dieux sauvages, les élan originels, le premier qui ait osé, lucidement et radicalement, transgresser, répudier la réalité extérieure et le rationalisme*⁶ », Breton écrira que son œuvre « *témoigne d'une perpétuelle transcendance des fins plastiques, qui ne sont pour lui que des moyens entièrement informés par la fin véritable de l'activité artistique : la Poésie*⁷ ».

Enfin, tout en tenant compte que les objets primitifs ont été célébrés, en permanence, par les surréalistes, dans leurs revues et leurs expositions, il ne faut pas oublier qu'à l'âge de douze ans Breton utilisa l'argent que lui avait valu un succès scolaire à l'achat d'un objet primitif, au grand scandale de sa famille. S'agissait-il d'une figure d'ancêtre de l'île de Pâques ? Celle qui disait à Nadja, lors d'une de ses visites rue Fontaine, « *Je t'aime, je t'aime* » et qui était, indique Breton, « *le premier objet sauvage que j'aie possédé*⁸ ». En 1908, l'achat d'un fétiche était, pour l'enfant, un acte de révolte à l'égard des conventions ; plus d'un demi-siècle plus tard, substituer Uli au *Cerveau de l'enfant* sera un acte surréaliste.

Au-delà des critères esthétiques ou positivistes, l'appel au primitivisme participe de la reconquête des pouvoirs perdus

qui, pour certains, passe par l'Afrique et pour les surréalistes par l'Amérique indienne et l'Océanie. « *C'est ici qu'intervient la personnalité de choix, telle qu'elle s'exerce au niveau individuel mais qu'elle tend aussi à s'objectiver en faveur de ce qui l'emporte tant en puissance de remuement qu'en valeur plastique proprement dite*⁹. »

A ces considérations premières s'ajoute sous l'angle du rituel de l'échange pratiqué en Océanie, un réseau circulaire de correspondances. Si l'on admet, selon l'auteur de *La Mascarade des sexes*¹⁰, que l'impératif du cercle est la forme qu'adopte tout dispositif d'échange, le personnage clé, autour duquel s'ordonne le passage du *Cerveau de l'enfant* à Uli, est Guillaume Apollinaire.

C'est dans *Les Soirées de Paris*, sous la plume de « l'enchanteur » rendant compte du 30^e Salon des indépendants, que Breton a pu avoir connaissance des « énigmes plastiques » de De Chirico ; c'est au 202, boulevard St-Germain, chez Apollinaire, qu'il a pu voir, « *parmi les fétiches d'Océanie et de Guinée* », deux tableaux de De Chirico, « *de la contemplation desquels, même devisant avec le maître du logis... [il] ne pouvait jamais tout à fait [s'] abstraire*¹¹ ». C'est un bois de 1913, d'après le portrait prémonitoire d'Apollinaire par De Chirico, qui devait illustrer le tiré à part de l'article de Breton sur Apollinaire. Bois qui devait être mis en frontispice aux *Mamelles* écrit Apollinaire à Breton le 19 août 1918¹². Enfin, c'est en hommage à Apollinaire, comme chacun sait, que Breton choisit, en accord avec Philippe Soupault, le terme surréalisme.

Selon la description de Jean Guiart : « *Uli est un personnage bisexué, phallique et porteur de seins de femme proéminents*¹³. » Comment ne pas penser à Tirésias, le devin de Thèbes, à qui Athéna prit la vue et que les dieux changèrent en femme et, parallèlement, au personnage du *Cerveau de l'enfant* ? Pour prolonger cette chaîne analogique il faut rappeler que, sous le pseudonyme de Louise Lalanne, Apollinaire fit paraître dans *Les Marges*, à la demande d'Eugène Montfort, directeur de la revue, de nombreux textes sur la littérature féminine. La mystification fut révélée, en note, dans le numéro des *Marges* de janvier 1910 : « *Aujourd'hui, Guillaume Apollinaire enlève sa perruque, son corsage et son jupon*¹⁴ ! »

A la devise d'Apollinaire « J'émervaille » répond le dernier vers du poème « Uli » d'André Breton, écrit en 1948, pour l'exposition *Océanie* chez Andrée Olive où était exposée, sous le numéro 21, une statue d'Uli. Celle précisément que Breton retrouvera dans une vente, des années plus tard, et qu'il achètera pour remplacer *Le Cerveau de l'enfant*.

Uli

Pour sûr tu es un grand dieu

Je t'ai vu de mes yeux comme nul autre

Tu es encore couvert de terre et de sang tu viens de créer

Tu es un vieux paysan qui ne sait rien

Pour te remettre tu as mangé comme un cochon

Tu es couvert de taches d'homme

On voit que tu t'en es fourré jusqu'aux oreilles

Tu n'entends plus

Tu nous reluques d'un fond de coquillage

Ta création te dit haut les mains et tu menaces encore

Tu fais peur tu émerveilles



Uli, est-il cet « Homme tout noir », qui regarde dans l'atelier de Breton le *Mutus Liber* du surréalisme, proche de celui « qui regarde dans le chapitre premier du Livre des figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, ces hiéroglyphes, à l'entour duquel il y a écrit en français : Je voi merveille, dont moult je m'ebahis¹⁵ » ?

Le personnage du *Cerveau de l'enfant* a changé de forme comme Protée qui reçut ce don de Poséidon. « *Le Protée qui dormait en nous a ouvert les yeux* », écrivait De Chirico dans un texte manuscrit donné à Breton. En 1950, acte de transgression (et vision prémonitoire), dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, Breton reproduit *Le Cerveau de l'enfant*, avec les yeux ouverts, sous le nouveau titre : *Réveil du « Cerveau de l'enfant »*. Il reviendra longuement sur cet acte, dans une lettre à Robert Amadou¹⁶, en 1953, en tentant d'expliquer sa pulsion. Il indiquera notamment que le tableau de De Chirico était « placé », chez lui, « entre deux masques à transformation de Colombie britannique auxquels un dispositif de ficelles permet à volonté d'ouvrir ou fermer les yeux » et il citera l'étude d'Albert Engelman : *Un cas de transposition de sexes*. Dans le chamanisme « le but final et la justification théologique de la bisexualité étaient la transformation de l'homme¹⁷ » lointain écho aux impératifs d'émancipation surréalistes « *changer la vie* » et « *transformer le monde* ».

Le « passage » du *Cerveau de l'enfant* à Uli est un acte magique. D'après Augustin Kraemer : « *Les cérémonies Uli se célébraient dans les villages de l'intérieur de la Nouvelle-Irlande centrale, après le décès de personnalités importantes. Le cycle Uli s'étalait sur plus d'une année en treize fêtes se succédant à intervalles variables de un à trois mois.*

Lors de la septième fête, les hommes apportaient dans l'enclos cérémoniel des perches abondamment garnies de feuilles de gingembre, les plantaient en cercle dans le sol, puis les liaient à leur sommet pour obtenir une hutte conique semblable à un tipi indien (...). Dans cette petite case, l'on dissimulait des victuailles destinées à des distributions. Après le partage (...) Uli était (...) abrité des regards jusqu'à un nouveau cycle cérémoniel¹⁸. »

Uli célèbre la « mort » du De Chirico génial d'avant 1919, au-delà du temps, comme Robert Desnos célébrait, à la période des sommeils, ses amis dans une série de dessins : *Ci-gît Eluard*, *Ci-gît Breton*, etc. « *Le présent se révèle et s'occulte dans l'œuvre du primitif comme dans la semence ou le masque (...) L'œuvre du primitif nie la date ou plutôt est antérieure à toute date. C'est le temps antérieur à l'avant et à l'après¹⁹.* »

Le jeu des métamorphoses, entre Uli et le personnage du *Cerveau de l'enfant*, passe par le balancier du regard. Dans un numéro de la revue *L'Œil*, Vincent Bounoure livre ses « Clés pour l'art malangan » et souligne la richesse des matériaux employés, en Océanie, pour aiguïser la force de « la vision seconde qui derrière la rétine formule la volonté artistique » : « *La puissance de la subjectivité (le mana du vieux vocabulaire ethnologique) exprimée par le regard, il n'est pas de réalité à quoi l'Océanie tout entière ait été plus sensible. Incitation qui fit totalement défaut à la Grèce ; Hegel ne cessa de lui reprocher ses yeux de marbre, la vacuité du regard de ses dieux. Il est assez remarquable que l'expression du regard ait suggéré aux Océaniens l'emploi de moyens étrangers à l'art de la sculpture, par elle-même impuissante, toujours selon Hegel, à exprimer la lumière intérieure²⁰.* »

Les yeux d'Uli sont formés par l'opercule d'un gros coquillage, c'est-à-dire que ses yeux sont ouverts par une pièce qui ferme habituellement l'ouverture d'une coquille. Beaux comme la porte du 11 de la rue Larrey, de Marcel Duchamp, à la fois ouverte et fermée²¹.

Gauguin a été chercher en Océanie, « dans des yeux qui rêvent, nous dit-il, la surface trouble d'une énigme insondable²² ». D'Uli à De Chirico, et réciproquement, Breton, selon la formule qu'il employa à Mexico en 1938²³, cherche à « *changer la vue* », à ouvrir un champ visuel mental plus vaste que celui qui est lié à un organe comme l'œil humain, « *stupide auprès de celui du caméléon et surtout auprès de ceux de derrière dont se prévalait à si juste titre le petit Cornélius, l'adorable héros d'Achim d'Arnim* ». Un champ « dans lequel se distribue, selon les lois psychiques les plus impromulguées, ce qui fait la substance de la pensée de l'homme livré à ses génies et à ses démons personnels²⁴ ».

Jean-Michel Goutier

Notes

- 1 Selon Marguerite Bonnet, qui le tient de Breton lui-même, outre les difficultés financières, les calomnies envers le surréalisme, ressassées par Giorgio de Chirico dans la presse décidèrent Breton à accepter de vendre ce tableau qu'il avait conservé pendant près d'un demi-siècle.
- 2 André Breton, avant-propos à l'exposition *Océanie* chez Andrée Olive, Paris, 1948.
- 3 André Breton, *Océanie*, op. cit.
- 4 José Pierre, *Le Surréalisme*, éd. Rencontre, Lausanne, Paris, 1966.
- 5 André Breton, *Perspective cavalière*, éd. Gallimard, Paris, 1970.
- 6 René Huyghe, *Gauguin, créateur de la peinture moderne*, Orangerie des Tuileries, *Gauguin*, exposition du Centenaire, Paris, été 1949.
- 7 André Breton, *L'Art magique*, Club français du livre, Paris, 1957.
- 8 André Breton, *Nadja*, éd. folio/Gallimard, Paris, 1990.
- 9 André Breton, « Crémaillère », introduction à *Formes humaines*, exposition à la galerie Le Corneur-Roudillon, Paris, 1959.
- 10 *La Mascarade des sexes* de Stéphane Breton, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1989.
- 11 André Breton, « Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs » in *Perspective cavalière*, op. cit.
- 12 *La Revue des lettres modernes*, n° 104-107, Paris, 1964.
- 13 Jean Guinat, « L'Univers des formes », *Océanie*, éd. Gallimard, Paris, 1963.
- 14 Eugène Montfort, *La Véritable histoire de Louise Lalanne ou le poète d'« Alcools » travesti en femme*, éd. Les Marges, Paris, n.d.
- 15 Nicolas Flamel, *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, Bibliotheca Hermetica, Paris, 1970.
- 16 André Breton, « Lettre à Robert Amadou », in *Perspective cavalière*, op. cit.
- 17 Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, « Les essais », éd. Gallimard, Paris, 1962.
- 18 Augustin Kraemer, *Die Malangane von Tombara*, Munich, 1925. Catalogue *Arts primitifs*, Guy Loudmer, Paris-Drouot, 28-29 juin 1989.
- 19 Octavio Paz, *Courant alternatif*, « Les essais », éd. Gallimard, Paris, 1972.
- 20 Vincent Bounoure, « Clés pour l'art malangan », *L'Œil*, n° 112, avril 1964.
- 21 Arturo Schwarz parle à propos de cette porte et de la *Porte pour Gradiva* de « la signification androgynie d'une porte qui n'est ni ouverte ni fermée ». Arturo Schwarz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, éd. Georges Fall, Paris, 1974.
- 22 René Huyghe, *Gauguin, créateur de la peinture moderne*, op. cit.
- 23 Dans une brève intervention, faite à Mexico, le 22 avril 1938 au vernissage de Francisco Gutierrez.
- 24 André Breton, *Point du jour*, éd. idées/Gallimard, Paris, 1970.

Konrad Klapheck, *Les Règles du jeu de mariage*,
huile sur toile, 30,5 x 32 cm. Coll. part.



1965

Février

Klapheck raconte comment il a connu Breton :

« Je suis entré en contact avec le cercle autour de Breton par José Pierre, qui m'a visité lors d'un passage à Düsseldorf en 1960... J'ai fait la connaissance d'André Breton au cours d'un vernissage au cinéma Le Ranelagh en 1961, il y avait là une présentation de films surréalistes par Robert Benayoun et une exposition à laquelle je participais avec la toile Les Derniers. Après j'ai participé aux réunions au café "La Promenade de Vénus" à tous mes séjours à Paris, Breton m'a invité à lui rendre visite à plusieurs reprises. À ma dernière visite, j'avais porté avec moi la toile Liberté, amour, art. J'expliquai que j'avais pensé à lui en mettant ces trois notions sur la toile et il répondit "ah oui, l'art au lieu de la poésie" - "oui, parce qu'il me manquait la place pour un mot plus long". Breton m'acheta la toile. Avant, j'avais apporté à Breton la petite toile Les règles du jeu conjugal que j'avais envoyée par la poste. Il me remercia par une longue lettre, dans laquelle il commenta et analysa tableau et titre. » (Lettre adressée le 12-11-1990 au MNAM)

Dans la préface de l'exposition Klapheck à la galerie Sonnabend (S.P., p. 411-412), la dernière qu'il écrira pour un artiste, Breton fait l'historique des rapports complexes de l'homme et de la machine (Freud, Jarry, Villiers de l'Isle-Adam, Duchamp...) « c'est au cœur même de cette forte analogie que Klapheck dispose une navette étincelante ».

Octobre

L'exposition organisée par Gérard Gassiot Talabot : *La figuration narrative dans l'art contemporain*, avec en évidence le tableau réalisé collectivement par Aillaud, Arroyo et Recalcati *Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, provoque une réponse immédiate des surréalistes. C'est la déclaration collective : « Le troisième degré de la peinture » qui s'élève contre ces « petites canailleries publicitaires » et le style « réaliste-socialiste » de cette œuvre (T.S., t. 2).

Novembre

Publication du n° 8 et dernier numéro de *La Brèche*, couverture de Jean Benoît, illustrations de Toyen, Klapheck, Camacho, Silberman, Sterpini...

Un bref communiqué de Breton à *Paris-Match*, pour contester la version que donne Françoise Gilot de sa rencontre avec Picasso en août 46 : « *Le dialogue qu'elle nous a prêté est inventé de toutes pièces : nous n'avons nullement abordé le terrain*

politique et je n'ai jamais refusé de lui serrer la main non plus qu'hésité à le faire. »

Décembre

Ouverture de la XI^e Exposition internationale du surréalisme *L'Écart Absolu* à la galerie de l'Œil, exposition placée sous le signe de Fourier, largement cité par Breton dans son texte « Générique » (P.C., p. 238-242), préface au catalogue. Comme le montre le tract « Tranchons-en » (T.S., t. 2) distribué à l'exposition, il s'agit de trancher avec la « surenchère du sensationnel », « l'effritement vertigineux des notions morales les plus élémentaires (...) le rabais généralisé de la culture » bref de lutter contre cette civilisation de consommation en donnant à cette exposition « un sens d'ensemble idéologique » alors que les autres étaient des « actes de lyrisme collectif ». Outre les classiques du surréalisme, Duchamp (qui, cependant, pour la première fois ne participe pas à l'organisation de l'exposition), Miró, Tanguy, Magritte... les peintres de l'art brut..., figuraient deux nouveaux invités : le peintre haïtien Télémaque, que Breton avait rencontré lors du salon latino-américain au M.A.V.P. en 1962 et Alechinsky, dont Breton avait visité l'atelier avec E. Jaguer en 1963 après que celui-ci lui eut envoyé le 23 janvier, sur la suggestion de Christian Dotremont, un dessin à l'encre sur du papier de gabelle daté de 1713, une coïncidence, puisque Breton aimait faire figurer ainsi ses initiales (Alechinsky, *Roue libre*, 1971). Il y avait encore, dans l'esprit des précédentes expositions surréalistes, trois œuvres collectives : *Le Consommateur*, énorme personnage (dont se chargèrent surtout Pierre Faucheux et Silberman), en matelas avec un ventre en forme de machine à laver qui broyait des journaux, une tête en appareil de télé qui diffusait des sirènes de taxi, un dos en réfrigérateur..., et *Le Désordinateur*, placé à l'entrée de l'exposition, qui contenait dix cases sur lesquelles on pouvait appuyer pour trouver les dix textes du catalogue : critique de la machine, de la société des loisirs, du culte du travail, de la conquête de l'espace... et enfin, idée de Mimi Parent, *L'Arc en déroute* un faux arc de triomphe avec une jambé en bois...

Gallimard publie *Le Surréalisme et la Peinture nouvelle*, édition revue et corrigée 1928-1965.

1966

Retourne au début du printemps en Bretagne, revoir les lieux qu'il a aimés, Paimpol, Douarnenez...

19 avril

Pour la dernière fois signe et rédige l'essentiel de la déclaration collective « Ni aujourd'hui, ni de cette manière » (*T.S.*, t. 2) dans laquelle il se refuse à faire le rapprochement entre les revendications de certains artistes trotskystes d'aujourd'hui et la F.I.A.R.I. de 1938, la situation socio-historique étant très différente :
« *Aujourd'hui, la liberté a moins besoin de défenseurs que d'inventeurs.* »

16 mai

Rédition de l'*Anthologie de l'humour noir* chez J.-J. Pauvert, avec un avant-propos de Breton pour souligner qu'il a été l'inventeur de la notion d'« *humour noir* », et qu'il a dû « *résister à la tentation* » de faire figurer dans cette dernière édition des auteurs récemment découverts : O. Panizza, Ionesco, Gurdjieff... mais l'anthologie n'est pas un « *annuaire* »...

Juillet

Se sentant trop faible, il décline l'invitation de son ami F. Alquié à participer au colloque de Cerisy consacré au surréalisme.

28 septembre

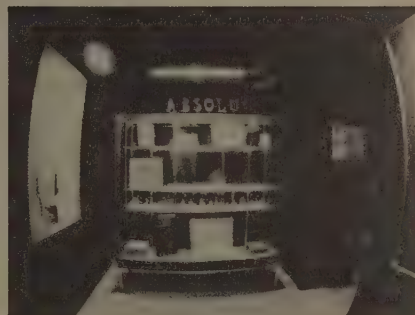
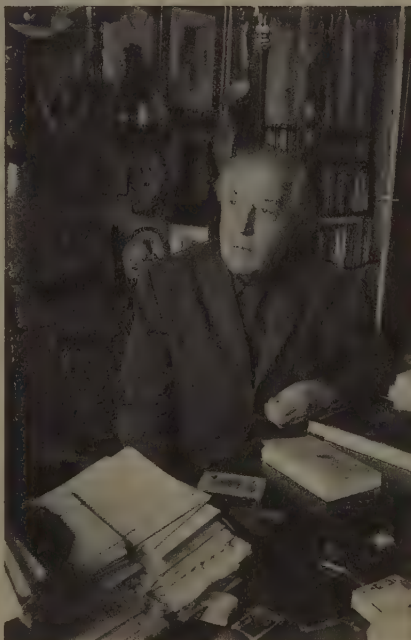
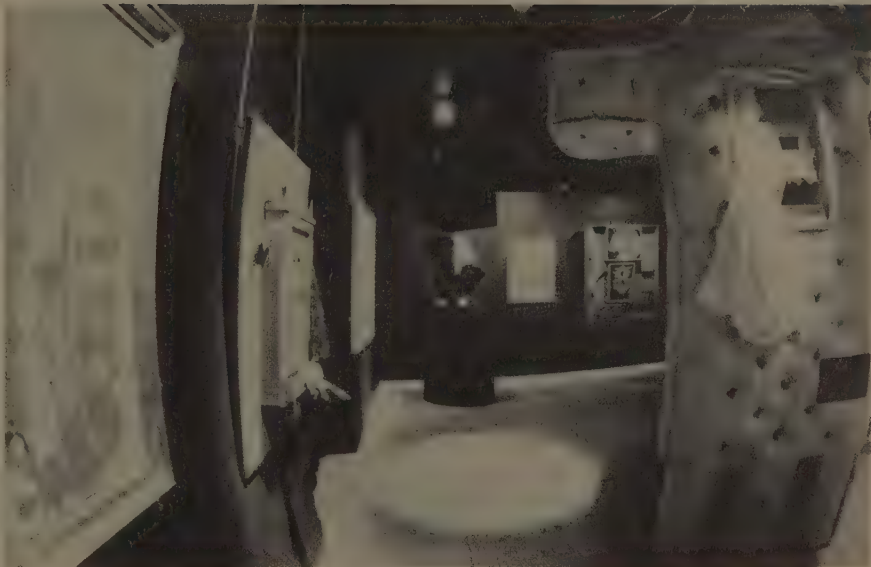
Mort d'André Breton, depuis longtemps malade des bronches. Il sera enterré le 1^{er} octobre au cimetière des Batignolles. Le faire-part porte cette seule mention :
« André Breton 1896-1966. Je cherche l'or du temps » - mots extraits par ses amis de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*.

Parmi les nombreux témoignages parus dans les journaux, de ceux même avec qui parfois il eut de graves dissensions, retenons celui de Marcel Duchamp, qui fut son collaborateur et son ami de toujours :

« *L'essentiel sur Breton, (...) je n'ai pas connu d'homme qui ait une plus grande capacité d'amour. Un plus grand pouvoir d'aimer la grandeur de la vie et l'on ne comprend rien à ses haines, si l'on ne sait pas qu'il s'agissait pour lui de protéger la qualité même de son amour de la vie, du merveilleux de la vie. Breton aimait comme un cœur bat. Il était l'amant de l'amour dans un monde qui croit à la prostitution. C'est là son signe.* »
(Entretien avec André Parinaud, *Arts*, 5 octobre - 11 octobre 1966)

XI^e Exposition internationale du surréalisme, L'Écart absolu, galerie de l'Œil, décembre 1965.
Photo Suzy Embo.

Dans l'atelier, 1966.
Photo Gisèle Freund.





Aloyse
*La Reine Victoria; dans le manteau
 impérial pontifical*
 Collection particulière



Baya
Femme et enfant bleu, 1947
 Collection M. et Mme Adrien Maeght

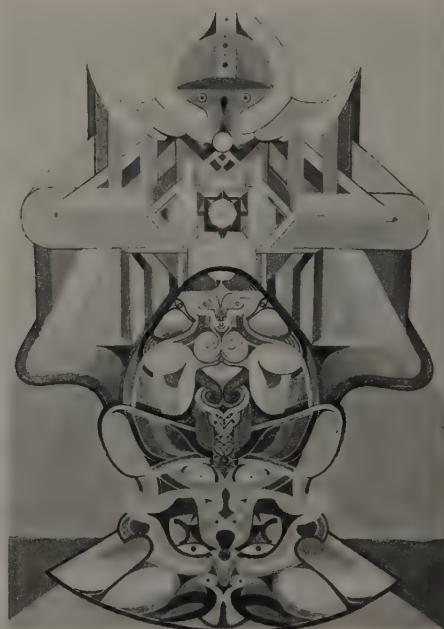


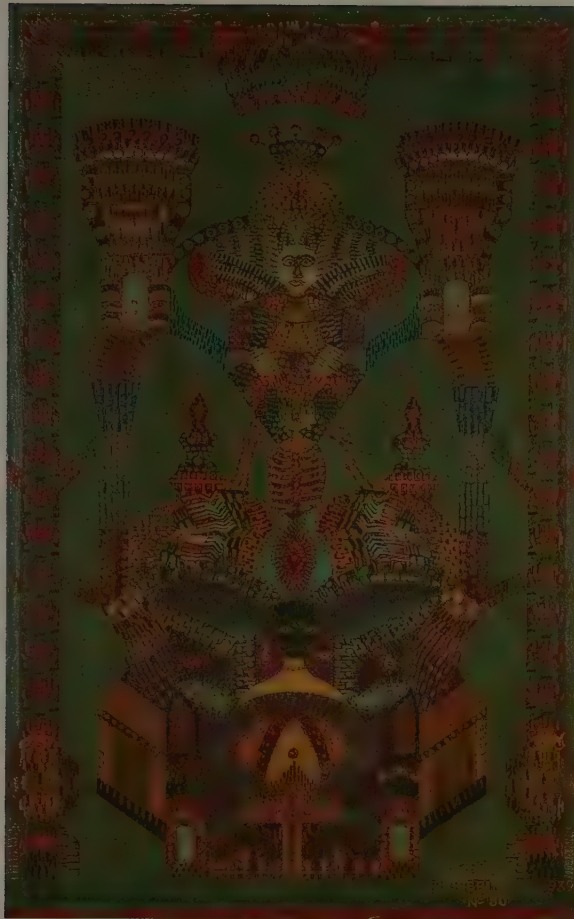


Aloys Zötl
Le Pangolin, 1883
 Collection particulière

Robert «Scottie» Wilson
Presenting the Feast
 Collection particulière

Mary Wilson
Sans titre
 Collection particulière













Victor-Brauner
Les Amoureux (Messagers du nombre), 1943
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Victor-Brauner
Portrait de Novalis, 1943
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris





Simon Hantaï
Narcisse collectif, 1953
Collection particulière

Simon Hantaï
Regarde, 1953
Collection particulière

Toyen
À l'arbre d'or, 1951
Collection particulière













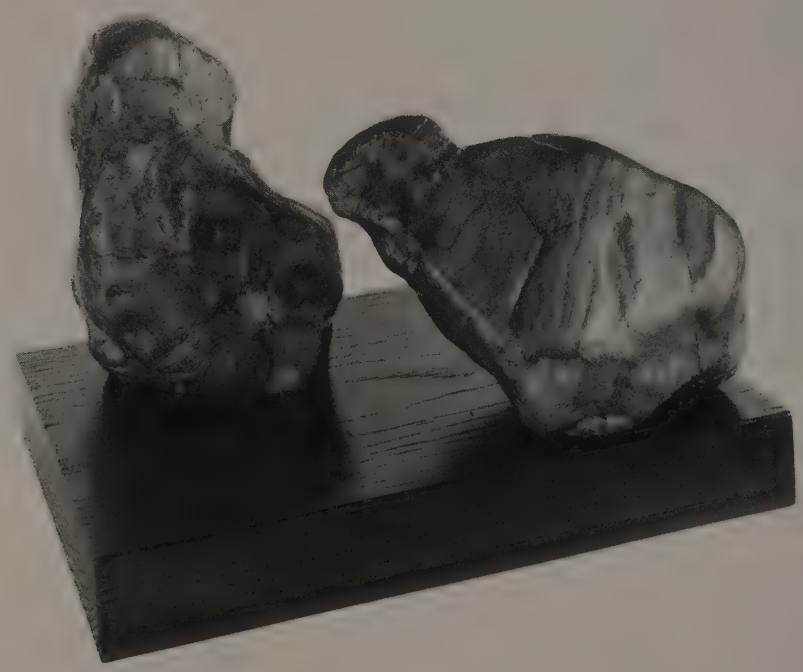
André Breton
Le hasard objectif, 1959
 Musée national d'art moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris

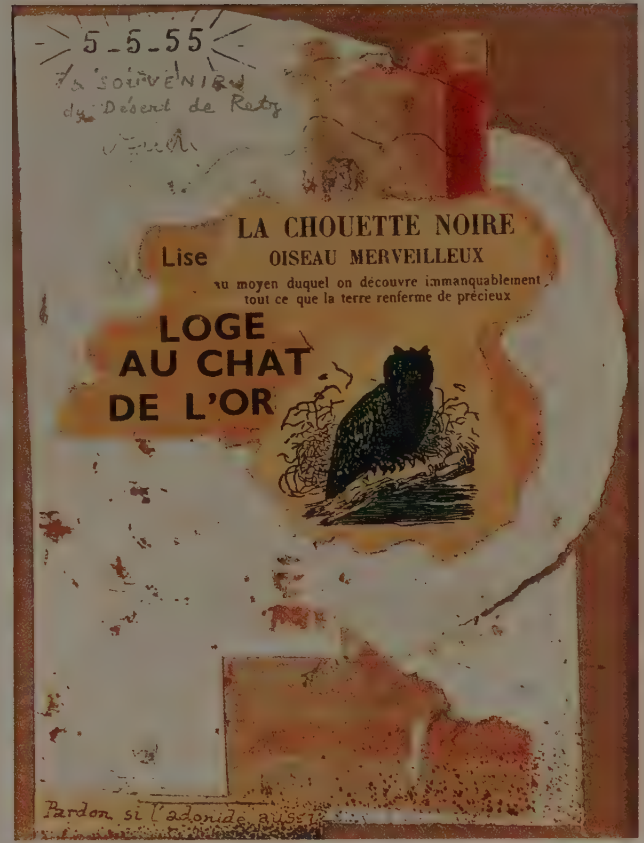


André Breton
Le cœur dans la flèche, 1959
 Collection particulière

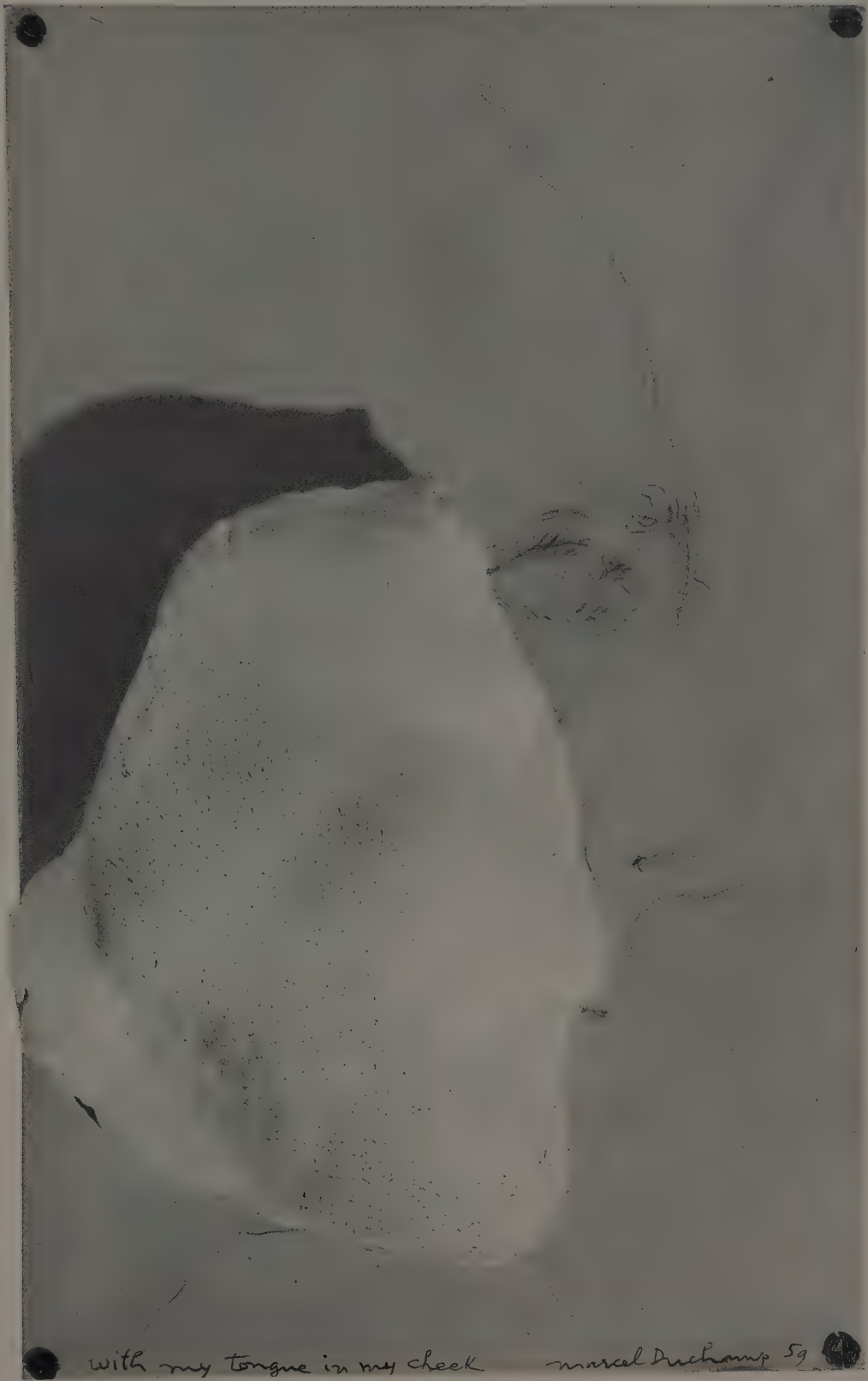


La Grande Tortue et Le Cacique
 Pierres trouvées par André Breton
 Collection particulière









PR-ANDRE BRETON NO 348

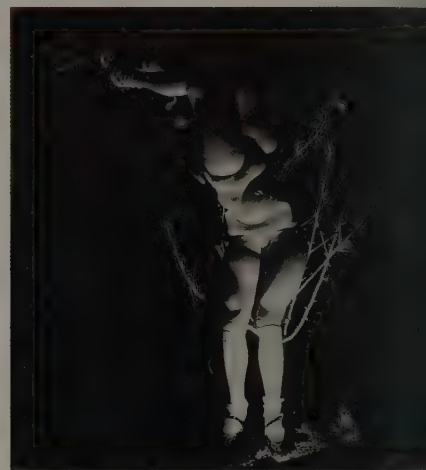


PR-ANDRE BRETON NO 349

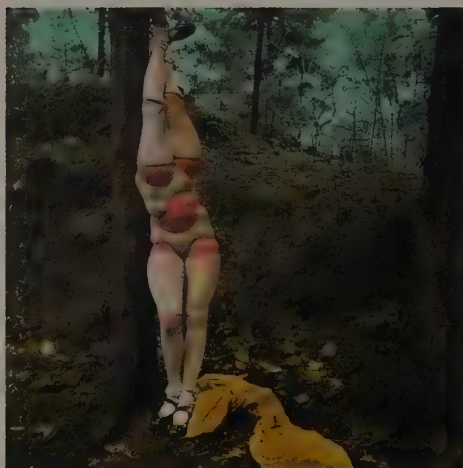
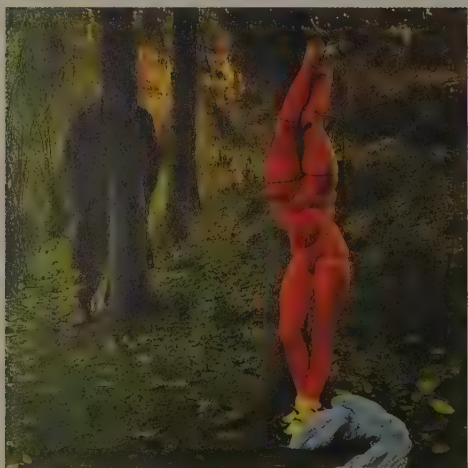


PR-ANDRE BRETON NO 351

PR-ANDRE BRETON NO 350



PR-ANDRE BRETON NO 352



PR-ANDRE BRETON NO 353

Schröder Sonnenstern
*Die Sehnsucht des Mondferdes nach
Tröstung* (Le désir de consolation du cheval de Lune), 1954
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Don Fonds D.B.C., 1989

Meret Oppenheim
Le Couple, 1956
Collection particulière

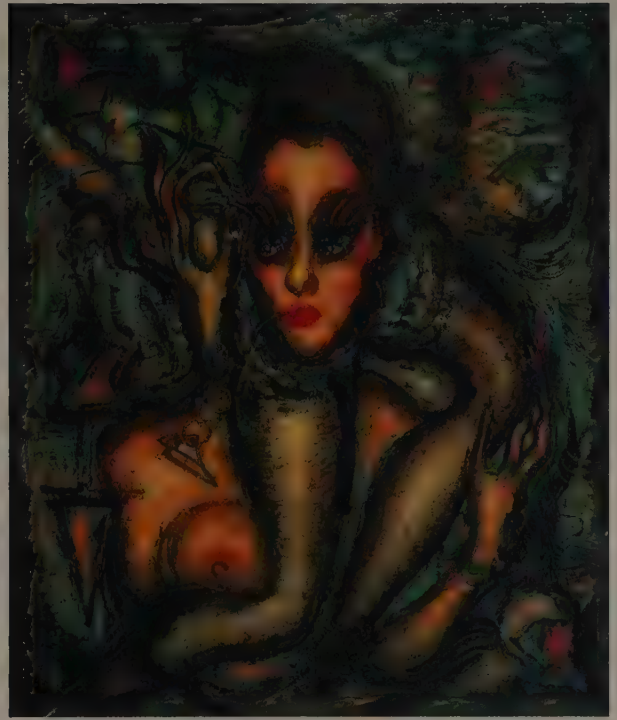




Pierre Molinier
Succube, 1950
Collection particulière



Pierre Molinier
La comtesse Midalgar, 1950
Collection particulière



Jean Benoît
*Dessin préparatoire pour la panoplie
 de l'Exécution du Testament
 du Marquis de Sade*
 Collection Klejman

Jean Benoît
*Éléments de la panoplie de l'Exécution
 du Testament du Marquis de Sade :*
 Les Médallions, le vit et le fer

Mimi Parent
Masculin-féminin, 1959
 Isidore Ducasse Fine Arts



Toyen
Mélusine, 1957
Collection M. et Mme Pierre Besson,
Brest

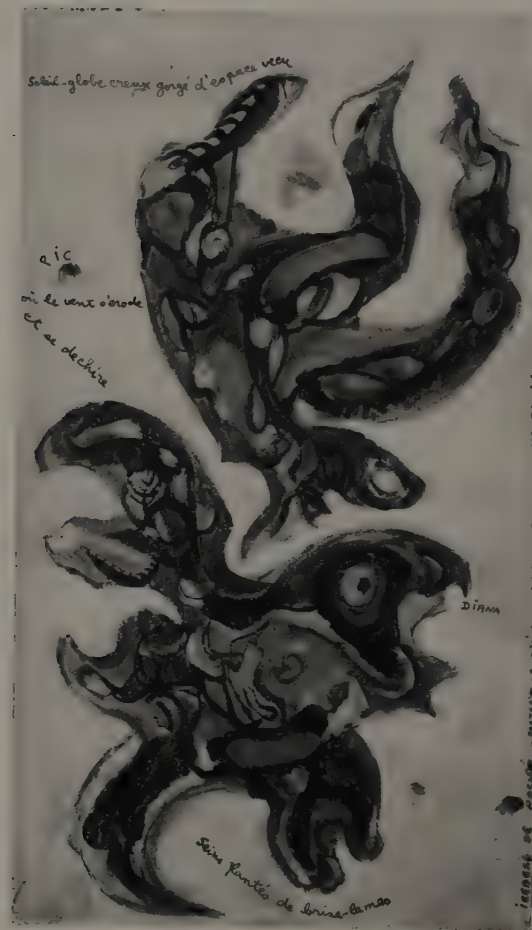


Toyen
La Somnambule, 1957
Collection particulière

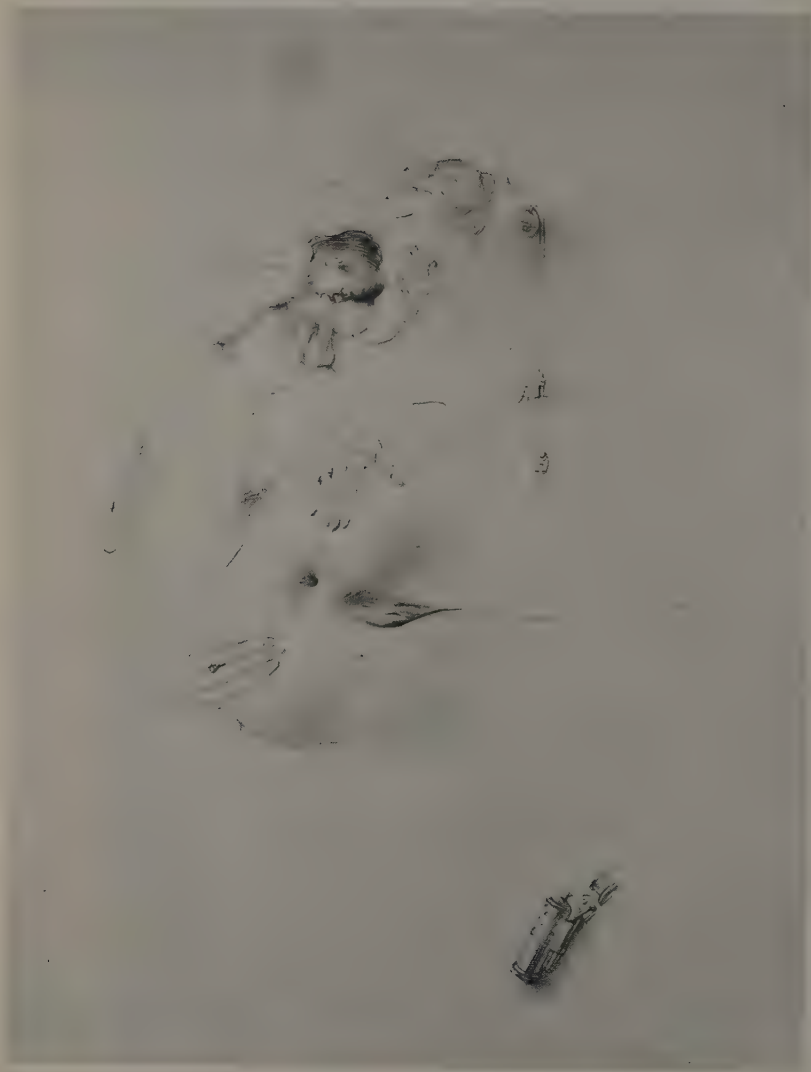


Jean-Jacques Lebel
Portrait d'André Breton et Guillaume
Apollinaire, rêve du 30 juin 1956
Collection Hopi Lebel, Paris

Jean-Jacques Lebel
Iceberg de poche-Portrait of Diana, 1955
Collection particulière

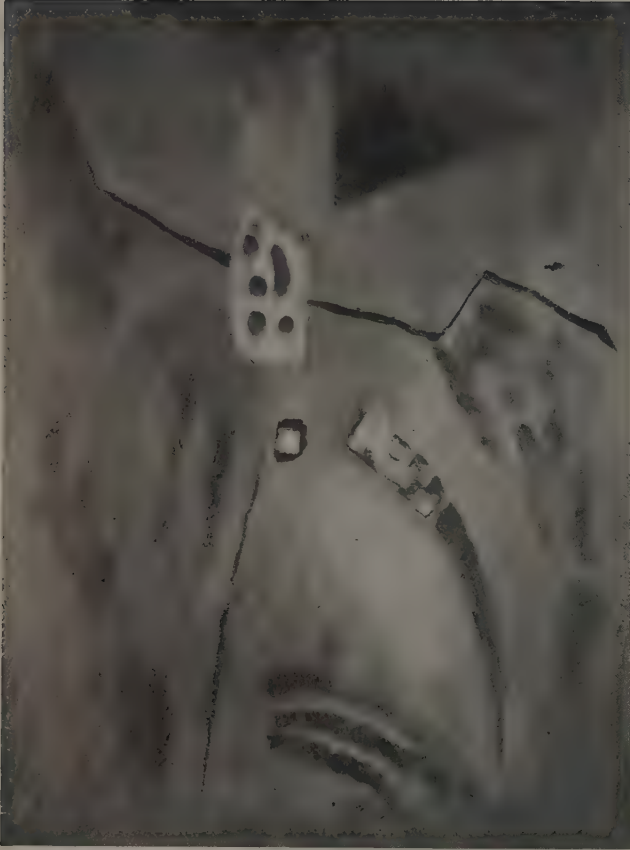




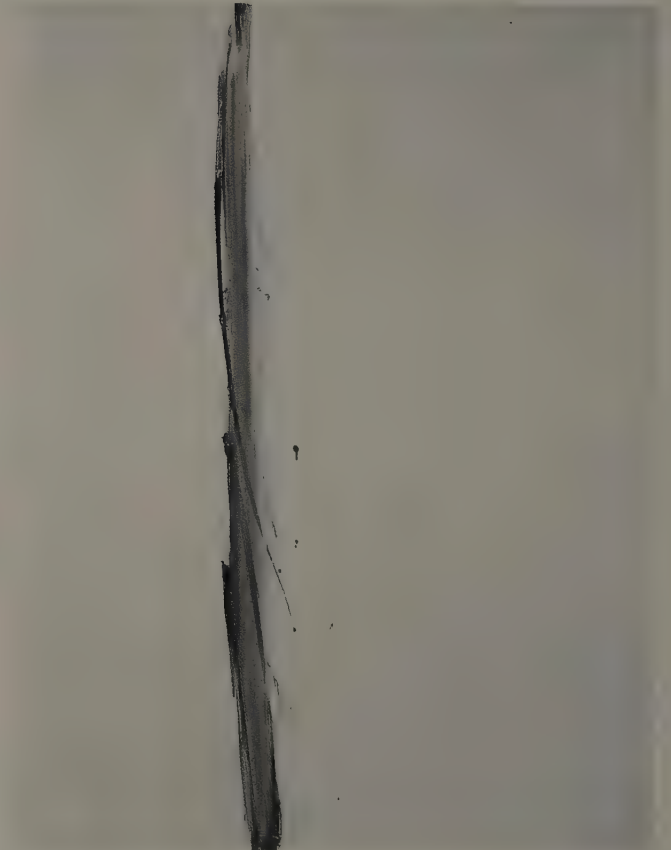




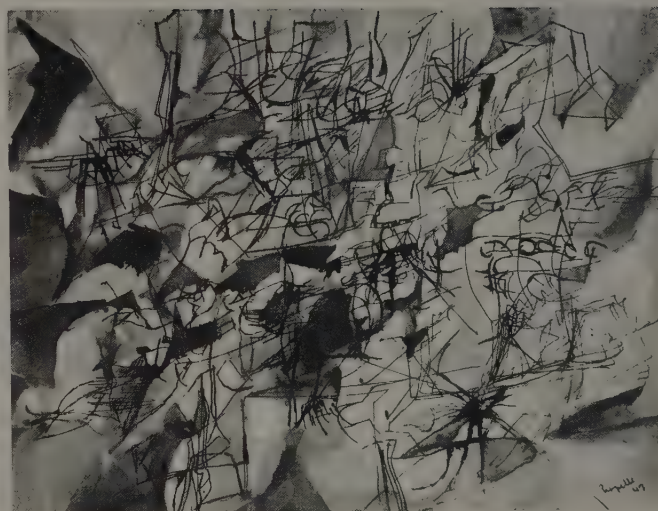
Wolfgang Paalen
Le Scarabée d'or, 1953
Collection Inna Salomon



Jean Degottex
Ascendant, 1955
Galerie de France, Paris









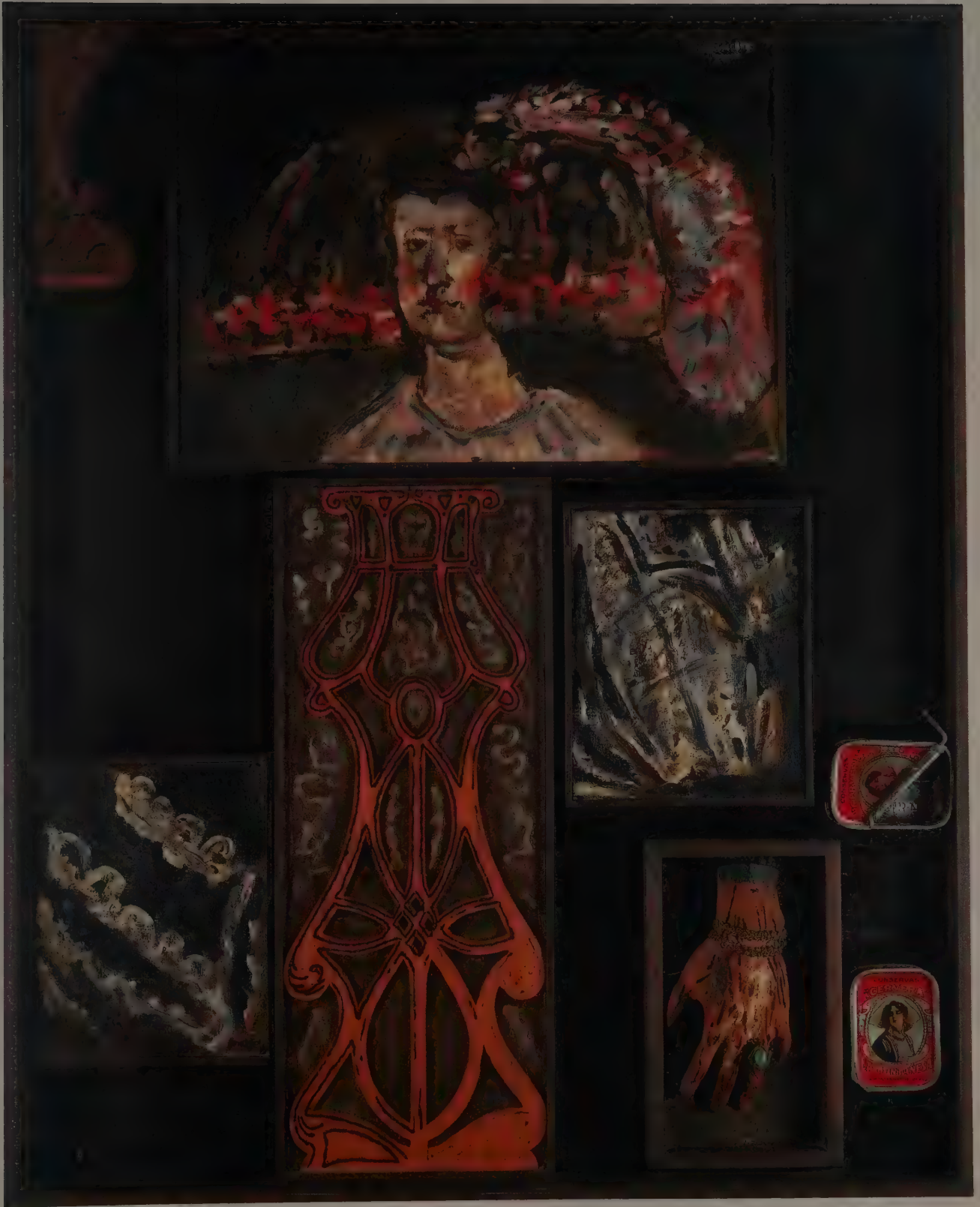






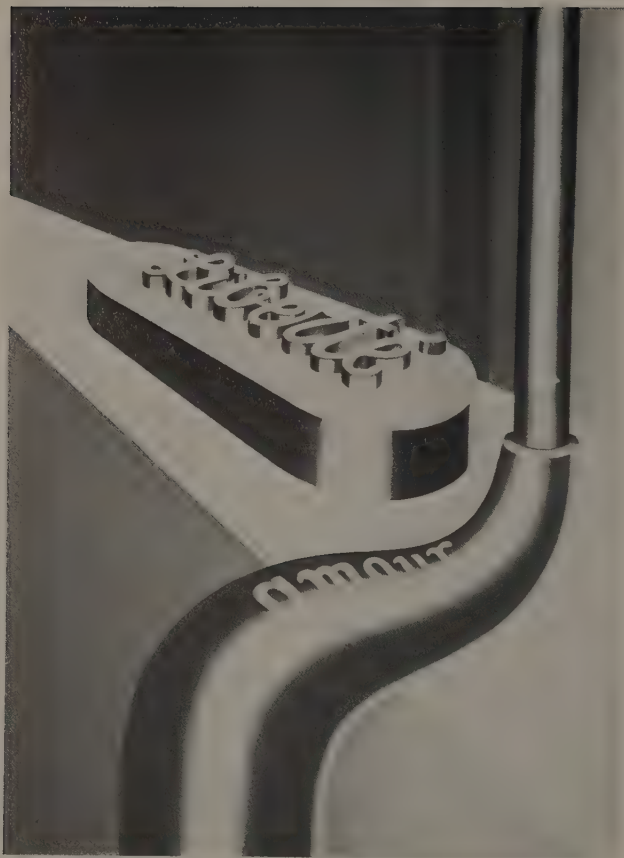




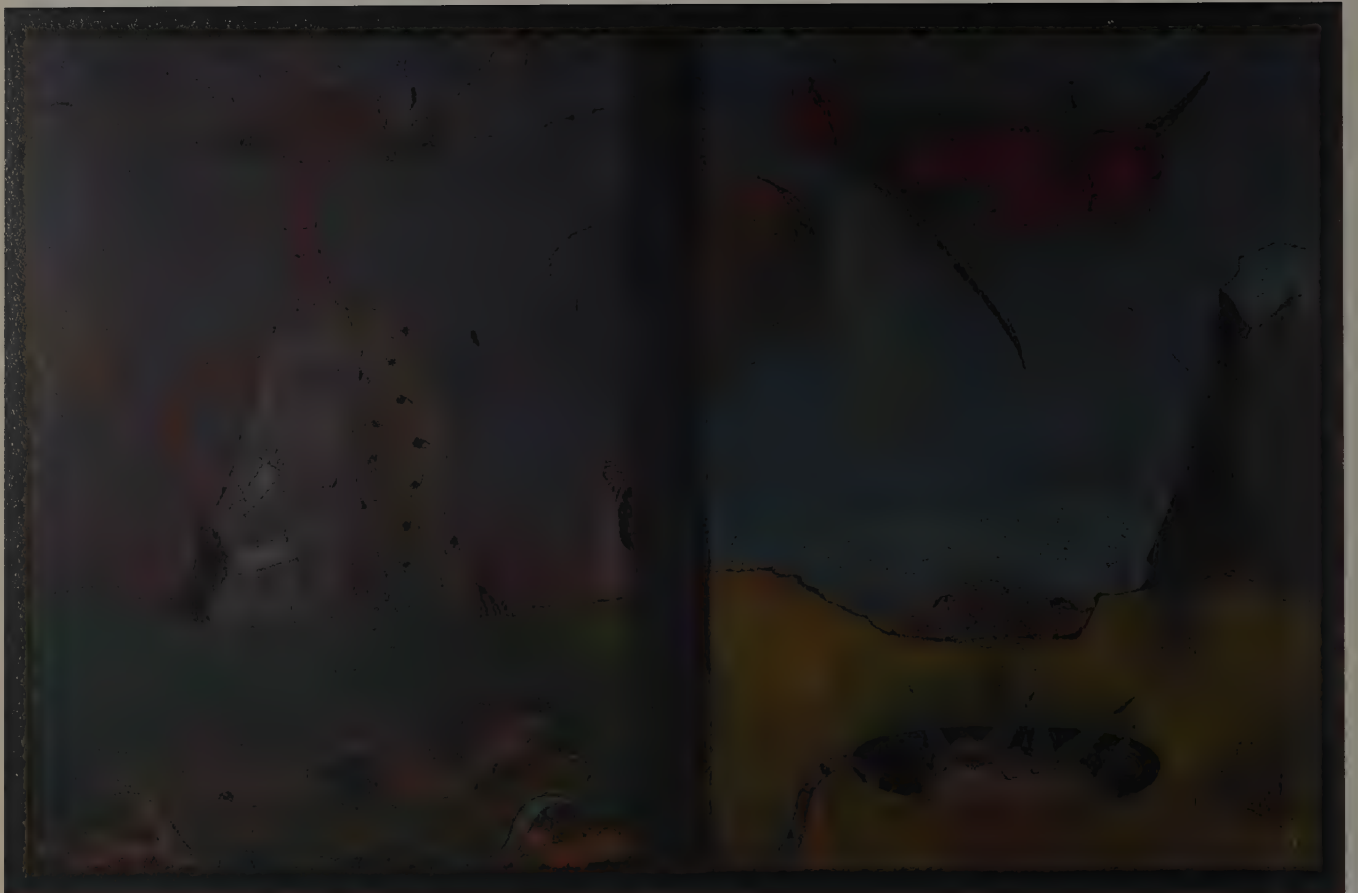














Avertissement

Chronologie:

La chronologie, nécessairement incomplète, met bien entendu l'accent sur les relations d'André Breton avec l'art, et d'une manière générale, sur tous les éléments qui ont pu contribuer à fonder son parcours esthétique. Nos recherches se sont naturellement appuyées sur l'appareil exemplaire du premier tome des *Œuvres complètes* (jusqu'en 1930) établi par Marguerite Bonnet pour l'édition de La Pléiade (Paris, Gallimard, 1988) mais aussi, dans la mesure du possible, sur des archives ou des correspondances pour lesquelles Mme Elisa Breton et Mme Aube Elléouët, ainsi que les autres détenteurs, ont bien voulu nous accorder une autorisation de citation partielle: nous les en remercions très vivement. Toutes les citations d'André Breton sont en italique. Les titres de ses ouvrages ou ceux des revues surréalistes sont abrégés comme suit (voir liste des abréviations).

Liste des œuvres:

Chaque notice d'œuvre comprend le titre, la date, la technique et le support, les dimensions en cm, le relevé des inscriptions et l'historique de l'œuvre dans la mesure où il apporte une indication sur la collection d'André Breton.

- © ADAGP, Paris 1991
Alechinsky, Bellmer, Braque, Brauner, Cardenas, Carrington, Degottex, Derain, Desnos, Dominguez, Duchamp, Duvillier, Ernst, Giacometti, Gorky, Kandinsky, Loubchansky, Magritte, Man Ray, Matta, Miró, Picabia, Riopelle
- © Cosmopress, Genève/ADAGP, Paris 1991
Arp
- © Demart Pro Arte BV/ADAGP, Paris 1991
Dali
- © SPADEM, Paris 1991
De Chirico, Ernst, Hérold, Hugnet, Hugo, Lam, Masson, Molinier, Oppenheim, Picabia, Picasso, Tanguy, Télémaque, Toyen, Rozsda
- © Héritiers Matisse, Paris 1991
- © Gilberte Brassai, Paris

Liste des œuvres exposées

Pierre Alechinsky
Central Park, 1965
Acrylique et encre de Chine sur papier marouflé sur toile
162 x 193 cm
signé en bas à droite
collection M. et P. Alechinsky
repr. p. 471

Aloyse
La Reine Victoria, dans le manteau impérial pontifical
Crayons de couleur
58 x 44 cm
intitulé en bas à gauche
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
acquis à la Compagnie de l'Art Brut 1948
repr. p. 434

L'Hymne à la terre
Crayons de couleur sur papier
40 x 26,5 cm
inscriptions en bas au crayon :
«loge à Pie XI l'hymne à la terre,
Freddy/Monsieur Baskirote»
La Loge (verso)
Crayons de couleur sur papier
(page de L'Illustration)
40 x 26,5 cm
intitulé en bas du milieu : «la loge»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 434

Manuel Alvarez Bravo
El Soñador (Le rêveur), 1931
Epreuve aux sels d'argent
17,7 x 24,6 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 322

Sábanas (Les draps), 1933
Epreuve aux sels d'argent
18 x 23 cm
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
collection particulière
repr. p. 327

Tumba.florecida (Tombe fleurie), 1937
Epreuve aux sels d'argent
18 x 25 cm
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 323

La hija de los danzantes (La fille des danseurs), 1933
Epreuve aux sels d'argent

22,9 x 17 cm
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
collection particulière
repr. p. 324

Tumba reciente (Tombe récente), 1939
Epreuve aux sels d'argent
16,9 x 24,1 cm
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
collection particulière
repr. p. 323

Sans titre (Los Agachados - Comedor)
1932-1934
Epreuve aux sels d'argent
19,8 x 24,7 cm
collection particulière
repr. p. 327

Sans titre (Escala de escalos - Echelle d'échelles), 1931
Epreuve aux sels d'argent
24,3 x 18,3 cm
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
collection particulière
repr. p. 325

Sans titre (Paisaje y galope - Paysage et galop), 1931
Epreuve aux sels d'argent
17,7 x 24,6 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 326

Sans titre
Epreuve aux sels d'argent
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 322

Sans titre (La Optica moderna - Parabole optique), 1934
Epreuve aux sels d'argent
19,8 x 21,8 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 326

Sans titre
Epreuve aux sels d'argent
18,4 x 24 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 323

Sans titre
Epreuve aux sels d'argent

17,1 x 23,6 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938
repr. p. 323

Obrero en huelga, asesinado (Ouvrier en grève, assassiné)
Epreuve aux sels d'argent
19,6 x 24,1 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
1938

Anonyme
La huitième clé de Basile Valentin, 18^e s.
Peinture sur soie
66 x 45,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 440

Portrait de Charles Fourier, 19^e s.
Huile sur métal
35,5 x 25,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Anonyme mexicain
Portrait d'enfant
Huile sur toile 83,5 x 61 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 329

Guillaume Apollinaire
La mandoline, l'œillet et le bambou, 1915-1917
Plume et encre sur papier
27,5 x 20,9 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Jean (Hans) Arp
La Trousse des naufragés, 1920-21
Bois
32 x 19 cm
Musée d'art moderne,
Strasbourg
Hist. : coll. Tristan Tzara
repr. p. 306

Buste ; figure, 1923
Carton découpé et peint
31 x 26 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton ;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 272

Femme, 1927
Relief peint sur bois

134,5 x 99 cm (avec cadre)
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 271

Point-virgule, 1927
Relief peint sur bois et carton
51 x 32,5 cm (avec cadre)
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 272

Sans titre
Gouache et crayon sur papier
26,5 x 37 cm (avec cadre)
signé en bas vers le milieu :
«Arp»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 272

Enrico Baj
Sans titre (Général), 1963
Huile et éléments collés sur toile
74 x 61 cm
signé en haut à gauche : «baj»
dédicacé au dos : «A. A. B. avec ardeur et gratitude», Milan le 14 mars 1963
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 472

Ultracorps, 1958
Huile et feutrine sur toile
137 x 190 cm
signé en bas à gauche : «baj»
collection Peruz, Milan
repr. p. 472

Baya
Femme et enfant bleu, 1947
Gouache sur carton
58 x 45,5 cm
daté et signé
collection M. et Mme Adrien Maeght, Paris
repr. p. 434

Hans Bellmer
La Poupée, [1933-35]
sept épreuves aux sels d'argent
29,5 x 19,5 cm
29,5 x 19,1 cm
29,5 x 17,5 cm
29,5 x 19,5 cm
29 x 19,8 cm
29,5 x 19,2 cm
29,2 x 18,7 cm
chacune signée en bas à droite :
«Hans Bellmer»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton ;

envoi de Bellmer pour
Minotaure, n° 6, hiver 1935:
«Poupée, variation sur le
montage d'une mineure
articulée», p. 30-31
repr. p. 316-317

La Poupée, 1936-1949
onze épreuves aux sels d'argent
24 X 24 cm (8 fois)
27 x 23,5 cm
27,8 x 25 cm
25 x 22,8 cm
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton,
envoi de Bellmer de
Carcassonne, en 1946
repr. p. 454

L'Anus solaire, 1953
Crayon et tempera
65 x 60 cm
signé en bas à droite;
monogrammé en haut vers la
gauche: «Bellmer», daté vers le
milieu
collection J.J. Lebel, Paris
repr. p. 462

Jean Benoît

*Éléments de La panoplie de
l'Exécution du testament du
Marquis de Sade*, 1949:

Le Médaillon
43 x 22 cm

Le fer

50 x 14 cm

Le Vit

dimensions précises du sexe de
Brise-Cul et de Bande au Ciel
collection Jean Benoît, Paris
repr. p. 458

Sans titre, 1949

Dessin préparatoire pour *La
panoplie de l'Exécution du
testament du Marquis de Sade*,
1949

gouache sur papier
76 x 53 cm

signé, daté en bas à droite: «Jean
Benoît 1949»
collection Klejman
repr. p. 458 (421)

Sans titre, 1949

Dessin préparatoire pour *La
panoplie de l'Exécution du
testament du Marquis de Sade*,
1949

gouache sur papier
47 x 70 cm

signé, daté vers le milieu: «Jean
Benoît 1949»
collection Klejman
repr. p. 458 (421)

Georges Braque

Homme à la guitare, 1911

Huile sur toile
116,2 x 80,9 cm
The Museum of Modern Art,
New York

Acquired through the Lillie P.
Bliss Bequest, 1945
Hist.: gal. Kahnweiler, Paris;
coll. Wilhem Uhde, Paris; vente
(30 mai 1921) n° 4; coll. André
Breton; galerie Marcel
Fleishmann, Zurich
repr. p. 128

Soda, 1912

Huile sur toile
diam: 36,2 cm
signé au dos: «(G) Braque»
The Museum of Modern Art,
New York
Acquired through the Lillie P.
Bliss Bequest, 1942
Hist.: gal. Kahnweiler, Paris;
2^e vente Kahnweiler (17-18 nov.
1921), n° 16; coll. André Breton;
coll. Dr Hauke and C^{ie},
New York; coll. Mr and
Mrs Charles Lamb, New York
repr. p. 129

Guitare, 1912

Huile sur toile
24 x 34,5 cm
signée au dos: «G. Braque»
Musée de peinture et de
sculpture, Grenoble
Hist.: gal. Kahnweiler; 3^e vente
Kahnweiler (4 juillet 1922); coll.
André Breton; coll. Marius de
Zayas, New York
repr. p. 130

*Guitare et programme: «Statue
d'épouvante»*, 1913

Crayon, gouache et papier collé
73 x 110 cm
Musée Picasso, Paris
Hist.: gal. Kahnweiler; coll.
Pablo Picasso (au moins après
1932)
repr. p. 130

Brassaï

La tour Saint-Jacques, v. 1932-
1933

Epreuve aux sels d'argent
16,5 x 24 cm
collection Gilberte Brassaï
repr. p. 168

*Goutte de pluie sur une feuille de
capucine*

Epreuve aux sels d'argent
29,7 x 23 cm
collection Gilberte Brassaï

Cristaux, [1934]

«La maison que j'habite, ma vie,
ce que j'écris» (André Breton)
Epreuve aux sels d'argent
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 50, 98

Pomme de terre, [1934]

«Magique circonstancielle»
(André Breton)
Epreuve aux sels d'argent, tirée
en 1987
18,2 x 23,5 cm

collection Gilberte Brassaï
repr. p. 29

André Breton

Un temps de chien, v. 1931

Collage: papiers divers
50 x 63 cm
signé en bas à droite: «André
Breton»
intitulé en bas à gauche: «un
temps de chien»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 289

«*Objet*», 1931

Objet à fonctionnement
symbolique:
assemblage, objets divers sur
planche de bois
24,5 x 41,5 x 32 cm
collection J.J. Lebel, Paris
Hist.: anc. coll. André Breton;
coll. Robert Lebel
repr. p. 286

L'Œuf de l'église (le serpent),
1932

Collage sur papier
18 x 11 cm
signé en bas à droite: «André
Breton»
intitulé en bas à gauche: «LE
SERPENT»
collection particulière, Paris
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 288

Sans titre, 1934

Page-objet: boîte en bois
contenant un appât, deux yeux
artificiels et feuille manuscrite
d'André Breton
dédicacé, signé à l'intérieur de la
boîte: «André Breton, à Marcelle
Ferry»
10 x 6,5 cm
collection Arturo Schwarz, Milan
Hist.: anc. coll. Marcelle Ferry
repr. p. 294

*Chapeaux de gaze, garnis de
blonde*, [1934]

Collage, papiers
17,5 x 21 cm
signé en bas à droite: «André
Breton»
collection Arturo Schwarz, Milan
«*Le torrent automobile de sucre
candi...*», 1934
Poème-objet: couteau, ,
ficelle et texte manuscrit montés
sur carton
10 x 12,5 cm
signé, daté en bas à droite:
«André Breton 26.12.34»
collection Timothy Baum,
New York
repr. p. 294

«*Je vois, j'imagine*», 1935

Poème-objet: assemblage
sur contreplaqué d'objets divers
et étiquette manuscrite

31 x 35,6 x 6,9 cm
signé, daté au bas du poème:
«André Breton 12.1.35»
collection particulière,
Angleterre
Hist.: anc. coll. André Breton;
coll. Roland Penrose
repr. p. 295

«*Rêve*», 1935

Rêve-objet: assemblage d'objets
divers, papiers collés
carton et ficelle
40 x 39,5 x 6 cm
intitulé, signé à droite: «Rêve
d'André Breton»
collection Arturo Schwarz, Milan
Hist.: anc. coll. André Breton;
coll. Petithory
repr. p. 295

Sans titre, 1936

Décalcomanie, encre sur papier
28,2 x 22 cm
signé au dos: «André Breton»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 333

«*Madame, vous m'êtes
apparue...*», 1937

Poème-objet: assemblage
d'objets divers et feuille
manuscrite sur carton
28,5 x 19,5 cm
daté en bas à droite: «17.1.1937»
collection Timothy Baum,
New York
Hist.: coll. Yves Tanguy; coll.
Felix Labisse
repr. p. 300

«*Carte resplendissante de ma
vie...*», 1937

Objet-poème: assemblage de
papiers et objets divers
39,3 x 30,5 x 3,8 cm
dédicacé, signé, daté en bas au
centre: «Pour Jacqueline/André,
18-1-1937»
collection Bergman, Chicago
repr. p. 300

L'Écriture automatique, [avant
1938]

Photomontage
inscription de la main d'André
Breton: «l'écriture automatique»
14,2 x 10 cm
collection Arturo Schwarz, Milan
repr. p. 17

«*Ces terrains vagues où
j'erre...*», 1941

Poème-objet: assemblage
d'objets divers et peinture sur
carton à dessin
45,8 x 53,2 x 10,9 cm
signé, daté et dédicacé en bas à
droite: «Pour Kay de son ami
André Breton, décembre 1941»
The Museum of Modern Art,
New York, Kay Sage Tanguy
Bequest, 1963

Hist. : anc. coll. Yves et Kay Tanguy
repr. p. 377

La Chouette noire..., 1955
Poème-objet: collage sur papier
19 x 14 cm
signé, daté en haut à gauche: «5.5.55./ en souvenir du Désert de Retz André»
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 451

Le Hasard objectif, 1959
Plaque de liège, ficelle et amande dans une boîte vitrée
34,6 x 24,6 x 5,4 cm
monogrammé en bas à droite: «AB»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 450

Le Cœur dans la flèche, [1959]
Liège
42,5 x 22 cm
monogramme: «AB»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 450

Ornithologie passionnelle - hasard objectif, 1963
Texte manuscrit et éléments en métal (cuivre ?) présentés sur fond de velours bleu: montage Mimi Parent
44,5 x 35,6 cm
collection Jean Benoît
Hist. : fait en collaboration avec Mimi Parent à St-Cirq-la-Popie et donné par André Breton à l'artiste

Lotus de Païni, 1962
Collage sur papier
25 x 29 cm
signé, dédié, daté en bas à gauche
collection particulière
repr. p. 422

André Breton - Paul Eluard
Boîte de papillons, 1935
26 x 39 x 5,8 cm
signé au dos: «André Breton et Paul Eluard»
dédié au dos: «à Lise Deharme»
collection particulière, Paris
Hist. : anc. coll. Lise Deharme

André Breton - Jacqueline Lamba
Le petit mimétique, 1936
Boîte: insecte sur paquet de feuilles séchées sur papier cellophane
13 x 10 x 6 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 299

Elisa Breton
Adélie, 1962
Gouache, papiers collés et objets sur papier journal
33,5 x 25 cm
signé, intitulé, daté au dos: «Elisa, Adélie 1962»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 451

Cadavres exquis et dessins collectifs
Cadavre exquis, 1927
Mine de plomb et crayons de couleur sur papier
19 x 18,8 cm
au verso en haut à gauche annotation: «Prévert Tanguy Goemans 7 mars 1927»; au milieu de la main d'André Breton, de gauche à droite: «Goemans Tanguy Breton Prévert»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton

Cadavre exquis, 1927
Plume et encre, crayons de couleur et mine de plomb sur papier
31 x 20 cm
au verso de la main d'André Breton en haut à droite «17 mai 1927»; de haut en bas: «Tanguy Morise Breton»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton

Cadavre exquis, 1927
Mine de plomb et crayons de couleur sur papier
22 x 16,5 cm
au verso, annoté en haut: «Noll Breton Morise»; de haut en bas de la main d'André Breton: «1927 Marcel Noll André Breton Max Morise Breton Noll Morise»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 186

Cadavre exquis, v. 1927
Plume et encre, crayons de couleur, mine de plomb, collage sur papier
36 x 23 cm
au verso en haut à gauche annotation: «Miro Morise Man Ray Tanguy»; de haut en bas de la main d'André Breton: «Miro Morise Man Ray Tanguy»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton

Cadavre exquis, 1938 (Jeannette et Yves Tanguy, André Breton, Jacqueline Lamba)
Collage sur papier
30 x 20 cm

collection J.J. Lebel, Paris
repr. p. 247

Dessin collectif, Marseille 1940
Encre noire et de couleur à la plume et au pinceau, crayons de couleur et mine de plomb sur papier
22,8 x 29,8 cm
au verso, intitulé, signé en haut à droite: «Marseille 1940 (collectif) AB»; annoté au milieu: «W. Lam»; en bas à droite: «J. Lamba A. Breton»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton

Collage collectif, Marseille 1940
Plume et encre, crayons de couleur, fragments de revues et de papiers de couleur découpés et collés sur papier
29,5 x 23 cm
au verso de la main d'André Breton: «Marseille 1940 (collectif) AB»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 348

Collage collectif, Marseille 1940
Plume et encre, mine de plomb et crayons de couleur, fragments de revues illustrées, découpés et collés sur papier
22,9 x 29,8 cm
au verso daté et signé en haut à droite: «Marseille 1940 Collectif A.B.»; au milieu à gauche: «W. Lam»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 348

Jorge Camacho
La double apparition de Monsieur H, 1964
Huile sur toile
98 x 145 cm
signé et daté au dos
collection particulière
repr. p. 475

Agustin Cardenas
Couple antillais, 1957
Bois, acajou
h. : 230 cm
collection particulière
repr. p. 461

Leonora Carrington
Brothers and Sisters Have I None, 1942
Encre sur papier
38 x 54 cm
signé, daté en bas à gauche: «Leonora Carrington

3
99
1942 = 19 = 20»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Giorgio de Chirico
Mélancolie d'un après-midi, 1913
Huile sur toile
59 x 49 cm
signé et daté vers le bas à droite: «G. de Chirico 1913»
collection François Petit
Hist. : anc. coll. Paul Eluard
repr. p. 136

L'Enigme de la fatalité (ou l'angoissant voyage), 1914
Huile sur toile
138 x 95,5 cm
daté et signé en bas à droite: «g. de Chirico 1914»
Fondation Emanuel-Hoffmann, Kunstmuseum, Bâle
Hist. : gal. Paul Guillaume; coll. André Breton; coll. Bernard Poissonnier
repr. p. 139

Le Cerveau de l'enfant, 1914
Huile sur toile
80 x 65 cm
signé, daté en bas à gauche: «g. de Chirico 1914»
Moderna Museet, Stockholm
Hist. : gal. Paul Guillaume; coll. André Breton (jusqu'en 1964)
repr. p. 101, 137

L'Enigme d'une journée, 1914
Huile sur toile
185,5 x 139,7 cm
signé, daté en bas à droite: «g. de Chirico 1914»
The Museum of Modern Art, New York
James Thrall Soby Bequest, 1979
Hist. : coll. Paul Eluard; coll. André Breton; coll. Roland Penrose; coll. Julien Levy
repr. p. 140

Le Mauvais Génie d'un roi, 1914-1915
Huile sur toile
61 x 50,2 cm
signé en bas vers la droite: «g. de Chirico»
The Museum of Modern Art, New York, Purchase, 1936
Hist. : coll. Breton (1923); coll. Simone Kahn-Collinet (jusqu'en 1936)
repr. p. 138

Le Rêve de Tobie, 1917
Huile sur toile
65 x 40 cm
signé vers le bas, vers la droite: «g. de Chirico»
collection particulière

Hist. : coll. Max Morise; coll.
Paul Eluard
repr. p. 138

Joseph Cornell

Soap Bubble Set, 1948-1949
Assemblage : boîte et objet
divers sous plexiglass
26 x 38 x 8 cm
signé au dos en bas à droite :
«Joseph Cornell»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 378

Crepin

Sans titre (n° 50), 1939
Huile sur toile
52 x 35 cm
signé en bas à gauche : «Crépin»
inscription en bas à droite : «JH
CREPIN F/12-1939 n° 50»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 437

Sans titre (n° 103), 1940
Huile sur toile
35 x 51 cm
inscription en bas à droite :
«n° 103 JH CREPIN F 7-11-1940
n° 103»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 437

Salvador Dali

Les Accommodations du désir,
1929
Huile et collage sur bois
22 x 35 cm
signé et daté en bas à gauche :
«Salvador Dali 29»
The Jacques and Natasha
Gelman Collection, Metropolitan
Museum of Art, New York
Hist. : anc. coll. André Breton
(1929); Julien Levy; Wright S.
Ludington
repr. p. 279

Les Plaisirs illuminés, 1929
Huile et collage sur bois
23,8 x 34,7 cm
The Museum of Modern Art,
New York
The Sidney and Harriet Janis
Collection, 1967
Hist. : coll. Louis Aragon; coll.
Julien Levy
repr. p. 279

Le Jeu lugubre, 1929
Huile et collage sur toile
41 x 31 cm
signé, daté en bas à gauche :
«Salvador Dali 1929»
collection particulière
Hist. : anc. coll. Vicomte Charles
de Noailles

Le Grand Masturbateur, 1929
Huile sur toile
110 x 150 cm

signé, daté en bas à gauche :
«Salvador Dali 29»
Museo nacional, Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid
repr. p. 283
*Monument impérial à la femme-
enfant*, 1929
Huile sur toile
142 x 81 cm
Museo nacional, Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid
repr. p. 280

*Parfois, je crache par plaisir sur
le portrait de ma mère*, 1929
Encre de Chine sur toile de linon
collée en plein sur carton
68,3 x 50,1 cm
signé, daté en bas à droite :
«Salvador Dali 1929»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
(après l'exposition de *L'Âge d'or*,
Studio des Ursulines, 1930)
repr. p. 273

*Dormeuse, cheval, lion
invisibles*, 1930
Huile sur toile
52 x 60 cm
signé, daté, dédicacé et intitulé
en bas vers la gauche : «A Gala
Salvador Dali 1930 Dormeuse
rêveuse cheval lion invisibles»
collection particulière
repr. p. 282

Guillaume Tell, 1930
Huile et collage sur toile
113 x 87 cm
dédicacé, signé et daté en bas à
droite : «A Gala Salvador Dali
1930»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
(déjà en 1934)
repr. p. 281

*Frontispice pour le «Second
manifeste du surréalisme»*, 1930
Encre et gouache sur papier
30,5 x 26,9 cm
signé, daté vers le bas vers la
droite : «Salvador Dali 1930»
The Museum of Modern Art,
New York
The Sidney and Harriet Janis
Collection
repr. p. 288

La Beauté convulsive
Encre sur papier, feuille encartée
dans l'exemplaire de *Nadja*
appartenant à André Breton
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

*Planche d'associations
démentielles (Feux d'artifice)*,
1930-1931
Huile sur étain bosselé
40 x 65,5 cm
signé, daté et dédicacé en bas à
gauche : «peint pour Paul Eluard/

son ami Salvador Dali 1930-31»
collection particulière
Hist. : coll. Paul Eluard; coll.
Roland Penrose
repr. p. 285
*Objet scatologique à
fonctionnement symbolique*,
1931/74
Assemblage à mécanisme
d'objets divers
48 x 24 x 14 cm
signé sur une plaque de cuivre
apposée sur le socle : «Dali éd. de
8 ex.»
collection Max Clarac-Sérou,
Paris
repr. p. 285

*La mélancolie extatique des
petits chiens gâteuse comme une
vertigineuse descente en ski*,
1931-1932
Interprétation paranoïaque-
critique d'une carte postale
Collage de papiers divers et
dessin sur carte postale
14 x 9 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 288

*Cannibalisme des objets avec
écrasement simultané d'un
violoncelle*, 1932
Crayon, fusain et craie blanche
sur papier kraft
94 x 121 cm
signé en bas à gauche : «Salvador
Dali»
collection François Petit
repr. p. 286

Buste de femme rétrospectif,
1933/77
Bronze peint, doré, verre,
plumes, perles et photo
72 x 67 x 24 cm
signé, daté sur une plaque de
cuivre apposée sur la base : «Dali
1933/1977»
éd. de 6 ex.
collection Max Clarac-Sérou,
Paris
repr. p. 289

Monument à Kant, 1936
«Objet trouvé» par Dali : stèle en
ambre, plaque de bronze et socle
de marbre, surmonté d'une tige
de plumes
H. : 20 cm (la stèle)
Galerie de Paris
Hist. : coll. Charles Ratton
repr. p. 304

André Breton, le Tamanoir, 1931
Eau-forte sur papier (ex-libris
pour André Breton)
4,2 x 6,1 cm
signé en bas à droite : «Salvador
Dali»
intitulé : «André Breton le
Tamanoir»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Jean Degottex

Le Sang du cormoran, 1954
Huile sur toile
130 x 162 cm
signé, daté en bas à droite :
«Degottex 54»
collection particulière, Rouen
Hist. : anc. coll. Charles Estienne
repr. p. 467

Ascendant, 1955
Huile sur toile
130 x 97 cm
signé, daté, intitulé au dos
Galerie de France, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
(don de l'artiste)
repr. p. 464

André Derain

Chevalier X, 1914
Huile sur toile
162,5 x 97,5 cm
signé au dos : «a. derain»
Musée de l'Ermitage, Leningrad
Hist. : gal. Kahnweiler; coll.
Chtchoukine, Moscou (1914)
repr. p. 125

Sans titre, 1919
Illustration pour *Mont de Piété*
Crayon sur papier
27 x 19 cm
inscription manuscrite au dos :
«dessin d'André Derain pour
MONT DE PIÉTÉ d'ANDRÉ
BRETON (1919) André Breton»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Portrait d'Iturrino, 1914
Huile sur toile
92 x 65 cm
signé en bas à droite :
«A. Derain»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
don de Mme Gallibert, 1969
Hist. : gal. Kahnweiler; 2^e vente
Kahnweiler (17-18 nov. 1921),
n° 65; coll. André Breton; coll.
John Quinn; coll. G. Gallibert
repr. p. 126

*Chien tenant un oiseau dans sa
gueule*, v. 1921
Huile sur toile
20 x 18 cm
collection particulière
Hist. : offert par André Breton à
sa fiancée Simone Kahn en 1921;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 98

Robert Desnos

Mort d'André Breton, 1922
Huile sur toile
45 x 55 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton;
coll. Simone Kahn-Collinet

Robert Desnos - Pierre Naville

Sans titre, [v. 1924]
Huile sur toile

50 x 65 cm
signé en bas à droite : « Robert
Desnos Pierre Naville »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Oscar Dominguez
*Décalcomanie sans objet
préconçu I*, 1936
Encre sur papier
35,9 x 29,2 cm
signé, daté en bas à gauche :
« Oscar Dominguez 36 »
The Museum of Modern Art,
New York
repr. p. 332
Lancelot 28° 33', 1939
Huile sur toile
73 x 100 cm
signé, daté en bas à droite :
« OSCAR DOMINGUEZ 1939 »
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 340

Enrico Donati
Disait Giovanni di Paolo, 1942
Huile sur toile
51 x 62,5 cm
signé, daté en bas à droite :
« Donati 1942 NY »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 369

Marcel Duchamp
Médiocrité, 1911
Crayon sur papier
16,5 x 20 cm
signé en bas à gauche : « Marcel
Duchamp/12 Inscriptions »
« Médiocrité/(Jules Laforgue) »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 149

*Première recherche pour : La
mariée mise à nu par les
célibataires*, 1912
Mine de plomb et lavis gris sur
papier fort
24 x 32,1 cm
signé, daté vers le bas à gauche :
« Marcel Duchamp/July 1912 »
intitulé en bas à gauche :
« Première recherche... »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

La Mariée, 1912
Huile sur toile
89,5 x 55 cm
signé, daté et intitulé en bas à
gauche : « Mariée Marcel
Duchamp august 12 »
Philadelphia Museum of Art
The Louise and Walter
Arensberg Collection
Hist. : coll. Francis Picabia ; coll.
Paul Eluard ; coll. André Breton ;
acquis par Julien Levy en 1936 ;
coll. Louise et Walter
Arensberg, 1937
repr. p. 151

Neuf Moules Mâlic, 1914-1915
Huile, fil de plomb, feuille de
plomb sur verre (fêlé en 1916),
monté entre deux plaques de
verre
66 x 101,2 cm
inscription au verso : « 1913-14-15/
9 Moules Malic » et, au verso de
chaque figure : « Cuirassier,
Gendarme, Larbin, Livreur,
Chasseur, Prêtre, Croquemort,
Policeman, Chef de gare »
collection particulière
Hist. : coll. Henri-Pierre Roché
(1916-1956) ; coll. Marcel
Duchamp
repr. p. 150

Porte-bouteilles, 1914/21
Ready-made : porte-bouteilles en
fer galvanisé
H. : 50,8 cm, diamètre de base :
33 cm
signé sur la base avec
l'inscription : « Antique »
collection J.J. Lebel, Paris
Hist. : anc. coll. Robert Lebel
repr. p. 149

Fountain, 1917/64
Ready-made : urinoir en
porcelaine
63 x 48 x 35 cm
signé, daté au revers : « Marcel
Duchamp 1964 »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. Marcel
Duchamp, ex. « Rose Selavy » de
l'éd. Schwarz 1964
repr. p. 153

Fresh Widow, 1920/64
Fenêtre en bois, carreaux de cuir
cisé noir, tablette de bois
79,2 x 53,2 x 10,3 cm
signé et daté en bas : « Marcel
Duchamp 1964 »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. Marcel
Duchamp, ex. « Rose Selavy » de
l'éd. Schwarz 1964

La Bagarre d'Austerlitz, 1921
Fenêtre miniature : huile sur bois
et verre peint
62,8 x 28,7 x 6 cm
signé, daté, intitulé sur le côté :
« LA BAGARRE
D'AUSTERLITZ Rose Selavy
1921 »
Staatsgalerie, Stuttgart
repr. p. 310

Belle Haleine, Eau de voilette,
1921
Collage photographique du
ready-made rectifié
28,5 x 19 cm
signé vers le bas à gauche :
« Marcel Duchamp »
inscription en bas à gauche : « en
collaboration avec Man/Rose
Selavy »

dédiacé : « à André Breton/Man
Ray »
collection particulière, Suisse
Hist. : anc. coll. André Breton
(don de Man Ray)
repr. p. 154

Why not sneeze Rrose Selavy ?,
1921/64
Ready-made assisté : cage à
oiseaux en métal peint, cubes de
marbre, thermomètre, os de
seiche
11,5 x 22,2 x 16 cm
signé, daté sur le devant de la
cage : « Marcel Duchamp 1964 »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. Marcel
Duchamp, ex. « Rrose Selavy » de
l'éd. Schwarz 1964
repr. p. 154

*Obligations pour la Roulette de
Monte-Carlo*, 1924
Imitation de ready-made rectifié :
lithographie en couleur avec
photo originale de Marcel
Duchamp par Man Ray, sur un
support de carton
épreuve n° 22 (sur 30)
32 x 20 cm
signé vers le bas à gauche :
« Rrose Selavy »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

*La Mariée mise à nu par ses
Célibataires, même (la Boîte
Verte)*, 1934
93 fac-similés (photos, dessins et
notes manuscrites de 1911 à 1915)
et planche en couleur dans une
boîte en suède verte éd. n° 73/300
33,2 x 28 x 2,5 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Fonds Brancusi

A la manière de Delvaux, 1942
Collage : photo et papier argenté
sur carton
34 x 34 cm
signé en bas à gauche : « Marcel
Duchamp »
collection Arturo Schwarz, Milan
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 378

*Allégorie de genre (Georges
Washington)*, 1943
Assemblage : gaze teintée, ouate,
papier, gouache
découpée sur bois
54,8 x 42,7 cm
signé, daté, intitulé au dos en
haut à droite : « Allégorie de
genre/Marcel Duchamp/NY/
1943 »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
(don de l'artiste v. 1945)
repr. p. 379

Feuille de vigne femelle, 1950
Plâtre galvanisé
9 x 14 x 12,5 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 452

Coin de chasteté, 1954/63
Deux parties emboîtées, plâtre
galvanisé et matière plastique
pour dentisterie
éd. Schwarz 1963 ex. 5/8
5,6 x 8,5 x 4,2 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 452

Couple de tabliers (Boîte Alerte),
1959
Ready-made : tissu, fourrure et
fermeture éclair
ex. de luxe du catalogue de
l'Exposition internationale du
surréalisme, galerie Cordier
(20 exemplaires)
20,3 x 17,7 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Don
Fonds D.B.C. 1976

With my Tongue in my Cheek,
1959
Crayon et plâtre sur papier,
monté sur bois
38,5 x 28 x 6,5 cm
signé, daté, intitulé en bas :
« With my Tongue in my Cheek,
Marcel Duchamp 59 »
collection J.J. Lebel, Paris
Hist. : anc. coll. Robert Lebel
repr. p. 453

René Duvillier
La mer à Gwen-Trez, 1955
Huile sur toile
60 x 119 cm
signé et daté en bas à droite :
« DUVILLIER 55 »
galerie Mostini, Paris
repr. p. 468

Max Ernst
*« La grande roue
orthochromatique qui fait
l'amour sur mesure »*, 1919-1920
Frottage à la mine de plomb
d'éléments typographiques, sur
feuillelet typographique imprimé,
repris à la plume et encre de
Chine, aquarelle et gouache
35,5 x 22,5 cm
signé et daté à droite vers le bas :
« Max Ernst/20 »
intitulé en bas
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris, donation Louise et Michel
Leiris
Hist. : anc. coll. Paul Eluard,
vente Hôtel Drouot, 2 juillet
1924, n° 67 ; coll. Michel Leiris
repr. p. 142

Les Cormorans (Aérophraphie), 1920

Collage de photographies, encre sur papier

15,5 x 13 cm

signé, daté en bas à droite: «max ernst/20»

inscription au dos: «max ernst aérophraphie les cormorans font monter de nouveau les œufs de papier chaud/les jumeaux sont cloués aux coins de la mer amicale/comme nous voici tout près de l'aimant antarctique les échanges refusent le service» collection particulière

Hist.: anc. coll. André Breton (achat à l'exp. *Max Ernst*, Au Sans Pareil, 1921, n° 30); coll. Simone Kahn-Collinet repr. p. 144

La Chanson de la chair, v. 1920

Collage: photos imprimées, rehauts d'aquarelle, colle, mine de plomb sur feuille-support 15 x 20,7 cm

Dans les marges: «Le chien qui chie bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par/ une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair/ max ernst»

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris Hist.: anc. coll. André Breton repr. p. 143

(Paysage aux feuilles), v. 1920

Collage, gouache et encre sur papier

21,5 x 26 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

collection François Petit repr. p. 142

Le Massacre des innocents, 1920

Collage: photographies, pastel, aquarelle et encre sur papier

21,5 x 29 cm

coll. Bergman, Chicago

Hist.: anc. coll. André Breton (achat à l'exp. *Max Ernst*, Au Sans Pareil, 1921, n° 31) repr. p. 143

(Ausstellung... Max Ernst)

Projet pour une affiche d'exposition (Au Sans Pareil), 1921

Collage, gouache et encre sur carton

64 x 49 cm

Galleria Civica d'arte moderna, Turin

repr. p. 142

Sambesiland, 1921

Collage: papier et photographies 19,5 x 24,2 cm (collage)

26 x 35 cm (montage)

signé, daté en bas à droite: «max ernst/1921»

intitulé en bas à gauche:

«Sambesiland»

dédicacé en haut de la page: «à Simone Breton afin qu'elle se réveille très doucement»

collection particulière

Hist.: anc. coll. Simone Breton, don de l'artiste

repr. p. 144

La mer, la côte et le tremblement de terre, 1922

Illustration pour *Littérature*,

n.s., n° 1, 1 janvier 1923

encre de Chine sur papier

20 x 26,7 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

Fondation Jean Arp et Sophie

Taeuber-Arp, Rolandseck

Hist.: anc. coll. André Breton;

coll. Hans Arp

Baudelaire rentre tard, 1922

Illustration pour *Littérature*,

n.s., n° 8, 1 janvier, 1923

plume et encre de Chine sur

papier

27 x 20 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

collection Jacques Matarasso, Nice

Hist.: anc. coll. André Breton

Ubu imperator, [1923]

Huile sur toile

81 x 65 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou,

Paris, don de la Fondation pour la recherche médicale en

hommage à Mme Hélène Anari

Hist.: anc. coll. Paul Eluard; coll.

Henri Parisot

repr. p. 145

Les hommes n'en sauront rien, 1923

Huile sur toile

80,5 x 64 cm

inscription et dédicace au dos:

«LES HOMMES N'EN

SAURONT RIEN

Le croissant (jaune et parachute) empêche que petit sifflet tombe

par terre

Celui-ci, parce qu'on s'occupe de lui, s'imaginer monter au soleil.

Le soleil est divisé en deux pour mieux tourner, le modèle est

étendu dans une pose de rêve, la

jambe droite est repliée (mouvement agréable et exact)

La main cache la terre. Par ce

mouvement la terre prend

l'importance d'un sexe

La lune parcourt à toute vitesse

ses phases et éclipses

Le tableau est curieux par sa

symétrie. Les deux sexes s'y font équilibre.

à André Breton/très

amicalement /max ernst»

The Trustees of the Tate Gallery, Londres

Hist.: anc. coll. André Breton;

coll. Eva Sulzer; coll. Gordon

Onslow-Ford; Richard Feigen

Gallery, Chicago

repr. p. 141

André Breton, [1923]

Illustration pour la souscription de André Breton: *Clair de Terre*,

1923

encre sur carton

40,5 x 31 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

collection particulière

Hist.: anc. coll. André Breton;

coll. Simone Kahn-Collinet

repr. p. 113

Sans titre, v. 1923-1924

Dessin pour *La Révolution*

surréaliste, n° 2, 15 janvier 1925

collection particulière

Hist.: anc. coll. André Breton

Le Poisson, 1925

Frottage, crayon sur papier

27 x 44 cm

signé en bas à droite: «Max Ernst»

collection particulière

Hist.: anc. coll. André Breton;

coll. Simone Kahn-Collinet

repr. p. 262

Aux 100 000 Colombes, 1925

Huile sur toile

97 x 130 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

collection particulière

repr. p. 262

Un peu malade le cheval, 1926

Frottage, crayon sur papier

20 x 26 cm

signé, daté en bas à droite: «max ernst 26»

Hist.: anc. coll. André Breton?;

coll. Simone Kahn-Collinet

repr. p. 262

Le Grand Amoureux I, 1926

Huile et fusain sur toile

100,7 x 81,3 cm

signé au dos à gauche: «max ernst»

Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg

Hist.: anc. coll. André Breton

(achat à l'exp. *Max Ernst*, gal.

Van Leer, 1926, n° 19?); coll.

galerie Arditti; coll. Giuseppe

Cohen

repr. p. 263

Vision provoquée par une ficelle que j'ai trouvée sur ma table,

1927

Huile sur toile

41 x 33 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

collection particulière

Hist.: anc. coll. André Breton

(achat à l'exp. *Max Ernst*, gal. Van Leer, 1926, n° 29?); anc.

coll. Simone Kahn-Collinet

repr. p. 264

Femmes traversant une rivière en criant, [1927]

Huile sur toile

81 x 60 cm

signé en haut à droite: «max ernst»

collection particulière, Genève

Hist.: anc. coll. Van Hecke, Bruxelles

repr. p. 264

Chimère, 1928

Huile sur toile

114 x 145,8 cm

signé à gauche en bas: «max ernst»

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Hist.: anc. coll. André Breton

(achat à l'exp. *Max Ernst*, gal. Bernheim, 1928, n° 38)

repr. p. 265

La Forêt, 1929

Huile sur toile

81 x 100 cm

signé en bas à droite: «max ernst»

Musée de peinture et de sculpture, Grenoble

repr. p. 264

Jardin gobe-avions, 1935

Huile sur toile

54 x 74 cm

signé, daté en bas à droite: «max ernst 35»

au dos: «Max Ernst, jardin gobe-avions 1935»

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Hist.: anc. coll. Max Ernst

repr. p. 339

Fêtes de la faim, 1935

Huile sur toile

19 x 24,1 cm

dédicacé, signé en bas: «à André Breton son ami max ernst»

inscription au dos: «Fêtes de la faim»

The Menil Collection, Houston

Hist.: anc. coll. André Breton, don de l'artiste

repr. p. 338

Objet mobile recommandé aux familles, 1936/1970

Bois et chanvre (ex. 7/9)

99 x 48 x 33 cm

signé sur le socle à droite: «max ernst»

collection Arturo Schwarz, Milan repr. p. 304

(Maquette pour *Les Vases communicants*), 1932

Plume, lavis d'encre et rehauts de gouache sur papier
49,5 x 65 cm
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 206

Louis Fernandez
Paysage, 1947
Huile sur bois
12 x 22 cm
signé, daté et dédicacé au dos :
« Tout petit hommage de mon affection et mon admiration profondes à l'homme et au poète André Breton, Louis Fernandez 9/12/47 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste
repr. p. 414

Esteban Francès
Sans titre, 1943
Huile sur toile
80 x 104 cm
signé, daté en bas à droite :
« Esteban Francès 1943 »
collection particulière
repr. p. 369

Charles Filiger
Architecture symboliste
Gouache et aquarelle sur papier collé sur carton
25,5 x 21 cm
signé en bas à droite :
« C. Filiger »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, acheté par Breton à Pont-Aven en 1949
repr. p. 439

Le Cheval blanc de l'Apocalypse, v. 1895
Gouache et or sur carton
37,5 x 50,5 cm
signé en bas vers la gauche
intitulé en bas à droite
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 438

Notation chromatique
Aquarelle et crayon sur papier
24,5 x 29,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 438

Alberto Giacometti
La Boule suspendue, 1930
Bois et métal
60,5 x 36,5 x 34 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton (v. 1931-1933)
repr. p. 287

Toutes ses traces perdues, [1931]
Dessin pour *L'Heure des traces*, 1931
plume et encre sur papier
21 x 12,5 cm

intitulé, signé en bas : « toutes ses traces perdues/Alberto Giacometti »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 290

Portrait d'André Breton, 1933
Crayon sur papier, piqures d'épingle
29,5 x 25,5 cm
signé, daté en bas à droite :
« Alberto Giacometti 1933 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
La Table (surréaliste), 1933
Plâtre
148,5 x 103 x 43 cm
signé et daté à l'arrière à gauche :
« Alberto Giacometti 1933 »
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. Vicomte Charles de Noailles
repr. p. 291

Tête cubiste, 1934
Plâtre et brique pilée peints
17,5 x 18 cm
signé et daté en bas à droite :
« Alberto Giacometti 1934 »
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
achat avec la participation de Jean Alvarez de Toledo
L'Objet invisible (Mains tenant le vide), 1934
Bronze (1935 par Alexis Rudier, ex 00/6)
153 x 29 x 26 cm
signé sur le socle à droite
Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul
repr. p. 303

Gironella
La Reine Marianna, 1962
Huile sur bois, objets divers
102,5 x 92,5 x 5,8 cm
signé en haut à droite : Gironella
collection particulière
repr. p. 473

Arshile Gorky
Waterfall, 1943
Huile sur toile
154 x 113 cm
signé au dos : « A. Gorky »
the Trustees of the Tate Gallery, Londres
repr. p. 389

One Year the Milkweed, 1944
Huile sur toile
93 x 119 cm
signé et daté : « IL/A. Gorky/44 »
National Gallery of Art, Washington
Ailsa Mellon Bruce Fund 1979
repr. p. 386

Table-paysage, 1945
Huile sur toile

92 x 121 cm
signé et daté en bas à gauche :
« A. Gorky/45 »
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 387

Peinture, v. 1945
Huile sur toile
35 x 52 cm
signé au dos : « a. Gorky »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton (don de l'artiste)
repr. p. 387

Dessin préparatoire pour Good Hope Road II, 1945
Plume et encre sur papier
56 x 78,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton (don de l'artiste)
repr. p. 388

Dessin préparatoire pour Nude, 1946
Plume et encre sur papier
78,5 x 56 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton (don de l'artiste)
repr. p. 388

Dessin, [v. 1946]
Plume et encre sur papier
25,5 x 30,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton (don de l'artiste)
repr. p. 388

Simon Hantai
Rosée solidifiée, 1950-1951
Huile sur toile
71,5 x 101 cm
signé, daté en bas à droite :
« Hantai 1950-51 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 446

Sans titre, 1952
Huile sur toile
106 x 122 cm
signé, daté en bas à droite :
« Simon Hantai 1952 »
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, donation Daniel Cordier, 1989
repr. p. 447

Narcisse collectif, [1953]
Huile et objets collés sur toile
87,5 x 59 x 16 cm
signé et intitulé au dos en haut à droite : « Simon Hantai Narcisse collectif »
collection particulière
repr. p. 444

Regarde, [1953]
Peinture à la cire et éléments de squelette sur feuille montée sur carton

47 x 37 x 4 cm
intitulé dans le bas : « Regarde dans mes yeux/je te cherche/ne me chasse pas »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste
repr. p. 444

Heisler
L'Amour fou, 1950
Livre-objet
collection particulière, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton

Jacques Hérold
La Liseuse d'aigle, 1942
Gouache sur toile
60 x 44,5 cm
signé, daté en bas à gauche :
« Jack Hérold 42 »
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 441

Georges Hugnet
La Profanation de l'hostie, 1935
Assemblage sous boîte : objets divers
21,7 x 25,5 x 7 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. Georges Hugnet
repr. p. 314

L'Objet-livre
Reliure pour Hans Bellmer, *Die Puppe*, *Jointures de boules*, *La poupée*, 1936 avec photographies originales
dentelle et lacet de corset
H. : 13 cm
collection particulière, Paris
repr. p. 312

Valentine Hugo
Objet, 1931
« Objet à fonctionnement symbolique »
Assemblage d'objets divers
32,5 x 23 x 9,5 cm
signé, daté au dos : « Valentine Hugo Paris juin 1931 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste v. 1931
repr. p. 284

Sans titre, 1932
Collage : papiers divers et photographies
24 x 18 cm
daté, dédicacé en bas au centre :
« 11/32 pour Jacqueline son amie Valentine 12/34 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. Jacqueline Breton-Lamba

Victor Hugo
Aube
Lavis d'encre sur papier
6,5 x 6,5 cm

inscription d'André Breton au dos : « Lavis de Victor Hugo/Présent de Valentine Hugo/André Breton »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de Valentine Hugo
v. 1931-1933
repr. p. 209

Sans titre
Lavis d'encre sur papier
26,2 x 17,5 cm
inscription d'André Breton au dos : « Dessin de Victor Hugo/Présent de Valentine Hugo/à André Breton »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de Valentine Hugo
v. 1931-33

Hector Hyppolite
Ogoufer - Ogun Ferraille
Ripolin sur carton
51 x 70 cm
signé en bas à droite : « Hector Hyppolite »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, acquis à Haïti en 1946
repr. p. 396

Alfred Jarry
Sans titre
Peinture à l'huile sur une lame de bois
9 x 25 cm
signé « UBU » dans la peinture à droite
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Marcel Jean
Le Spectre du gardenia, 1936/
1971
édition 1971, ex. d'auteur 1/3
Fermetures-éclair, film
photographique, plâtre, flocage
noir
35 x 12,5 x 25 cm
signé, daté, numéroté sous le socle
collection Marcel Jean
repr. p. 314

Sans titre, 1936
Décalcomanie
encre sur papier
32,5 x 25 cm
daté et signé en bas à droite : « Marcel Jean 1936 »
collection particulière, Paris
repr. p. 333

Frida Kahlo
Quando te tengo a ti, 1938
Huile sur toile
56 x 35 cm
intitulé, signé, daté en haut à droite : « Quando te tengo a ti; vida cuanto te quiero Frida Kahlo 1938 »

collection particulière
repr. p. 330

Kandinsky
Petit Blanc, 1928
Gouache sur papier
71 x 55 cm
inscriptions au dos de la main d'André Breton : « Kandinsky Petit Blanc (1928) Coll. André Breton »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 189

Konrad Klapheck
Amour-Art-Liberté, 1964
Huile sur toile
81 x 61 cm
signé au dos
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, acquis en 1964
repr. p. 476

Die Spielregeln der Ehe (Les règles du jeu du mariage)
Huile sur toile
30,5 x 32 cm
signé, intitulé au dos
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste
repr. p. 430

L'Intrigante, 1964
Huile sur toile
100 x 110 cm
collection Mr et Mme Adrien Maeght, Paris
repr. p. 476

Yves Laloy
La Couronne, 1959
Huile sur toile
38 x 46,5 cm
signé sur le châssis : « Y LALOY »
collection Inna Salomon, Paris
repr. p. 456

Wifredo Lam
L'Attendu, 1942
Pastel sur papier
107 x 84 cm
signé, daté en bas à droite : « Wifredo Lam/10.9.42 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste 1942
repr. p. 373

Lumière dans la forêt (la grande jungle), 1942
Gouache sur papier marouflé sur toile
192 x 123,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : atelier de l'artiste
repr. p. 372

Roi-mangue, 1944
Huile sur toile

65,5 x 77,5 cm
signé et daté en bas à droite : « Wifredo Lam/1944 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 372
Canaïma, 1945
Huile sur papier marouflé
110,5 x 91 cm
signé et daté en bas à droite : « Wi Lam/1945 »
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : atelier de l'artiste
repr. p. 372

Dessin, 1946
Stylo et encre sur papier jaune
51 x 69 cm
signé et daté à gauche : « Wifredo Lam/13.5.46/Haïti »
dédiacé en bas à droite : « Pour Elisa y André Breton de su amigo »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste

Jean-Jacques Lebel
Iceberg de poche - Portrait of Diana, 1955
Huile sur toile
42 x 24 cm
intitulé, dédicacé et signé à droite
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, don de l'artiste
repr. p. 460

La vie est courte, 1956
Papiers collés et encre
31 x 37 cm
intitulé dans le dessin, vers le milieu à droite : « Rêve du 30 juin 1956 1713 et Guillaume Apollinaire »
signé au dos
collection Hopi Lebel, Paris
repr. p. 460

Le Maréchal
Le Convoi
Aquarelle et plume sur carton
11 x 18 cm
signé au dos, avec nombreuses inscriptions
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 422

Marcelle Loubchansky
Jack l'éventreur, 1956
Huile sur toile
130 x 90 cm
signé en bas à droite : « Marcelle Loubchansky »
collection Jean Fournier, Paris
repr. p. 469

Dora Maar
Jacqueline Lamba, [v. 1935]
Épreuve aux sels d'argent

40 x 30,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 235

René Magritte
Querelle des universaux, [v. 1929]
Huile sur toile
59 x 72 cm
signé en haut à droite : « Magritte »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 274

La Femme cachée, 1929
Huile sur toile
72 x 54 cm
signé en bas à droite : « Magritte »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton, acquis en 1935
repr. p. 193, 275

L'Abandon, 1929
Huile sur toile
54 x 72,7 cm
signé en haut à droite : « Magritte »
The Menil Collection, Houston
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 274

Paris en 1930
Collage fait de trois cartes postales
12 x 13,8 cm
inscription au dos, de la main d'André Breton : « René Magritte Paris 1930 »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 289

Les Vacances de Hegel, 1958
Huile sur toile
60 x 50 cm
signé en bas à gauche : « Magritte »
collection particulière
repr. p. 477

Léo Malet
Ce mouvement doit être répété dix fois, [1936]
Bois, miroir, photographie de magazine
40 x 25 x 20 cm
collection Myrtille Hugnet, Paris
repr. p. 312

Man Ray
Boardwalk, 1917
Relief, peinture sur bois avec boutons de porte et ficelle
65,3 x 71 x 2 cm
signé, daté en haut à droite : « MAN RAY 1917 »
intitulé en bas à gauche
inscription au dos : « Do not add strip to bottom MAN RAY N.Y. 1917 »
Staatsgalerie, Stuttgart
repr. p. 155

Sans titre, ou Aérographe ou Aérographe ovale, 1919
Peinture à l'aérographe
67 x 50 cm
Staatsgalerie, Stuttgart
repr. p. 161

Integration of Shadows, 1919
Épreuve aux sels d'argent, tirée en 1980
24 x 18 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 160

Dancer ou Danger (L'Impossibilité ou L'Impossible), 1920
«Peinture à l'aérographe sur verre translucide et immobile»
61 x 36 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
[v. 1930-33]
repr. p. 163

La Femme, 1920
Épreuve aux sels d'argent
38 x 29,1 cm
signé, daté en bas à droite : «Man Ray New York 1920»
intitulé en bas à gauche : «La Femme»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 160

La Marquise Casati, 1920
Épreuve aux sels d'argent
21,5 x 16,5 cm
signé au dos en haut à droite : «Man Ray»
Philadelphia Museum of Art, gift of Carl van Vechten
repr. p. 159

New York, 1920/73
Billes d'acier dans un tube de verre (édition 1973, Studio Marconi et Lucien Treillard)
25 x 5,7 cm
collection Lucien Treillard
repr. p. 161

Champs délicieux, 1922
Quatre rayogrammes, épreuves aux sels d'argent, d'un ensemble de douze
22,2 x 17,5 cm
signé, date «Man Ray/à Robert Valençay, hommage de l'auteur»
5/40 tirage Man Ray
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 162

Le Violon d'Ingres, 1924
Épreuve aux sels d'argent, avec retouches au crayon
28,2 x 22,5 cm
signé et daté en bas à droite : «Man Ray 1924/Paris»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 158

Course d'autos, 1925
Épreuve aux sels d'argent
8,9 x 11,9 cm
cachet du studio au dos
collection Timothy Baum, New York
repr. p. 158

Pièces de résistance, 1925
Épreuve aux sels d'argent, tirée en 1982
23,8 x 30,6 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 158

Fisherman's Idol (L'idole du pêcheur), 1926/70
Liège (réplique par Man Ray v. 1970)
H : 35 cm
collection Lucien Treillard
repr. p. 158

Les Amoureux (Mon rêve), 1933/73
Plomb et corde (réplique par Lucien Treillard 1973)
72,5 x 26 cm
collection Lucien Treillard
repr. p. 310

Ce qui nous manque à tous, 1935
Pipe en terre cuite avec bulle de verre irisé
12 x 18 cm
collection Lucien Treillard
repr. p. 310

L'Échiquier surréaliste, 1934
Photomontage
Épreuve aux sels d'argent
46 x 30,2 cm
signé en bas à droite : «MR»
collection Arturo Schwarz, Milan
repr. p. 215

Moi, elle, 1934
Épreuve aux sels d'argent tirée en 1982
29,9 x 20,9 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Explosante fixe, v. 1934
Épreuve aux sels d'argent tirée en 1982
30,3 x 23,8 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 27

En pleine «occultation» de Vénus, 1934
Épreuve aux sels d'argent tirée en 1980
28,9 x 21,6 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 27

Érotique voilée, 1935
Épreuve aux sels d'argent
28,9 x 22,7 cm
signé, daté en haut à droite

collection Timothy Baum, New York
repr. p. 27

Cette espèce d'hélianthe
Épreuve aux sels d'argent
29,6 x 23 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 25

Objets mathématiques [1934]
– 4 épreuves aux sels d'argent
29,5 x 24 cm
Man Ray Trust
– Épreuve aux sels d'argent
29,7 x 23,1 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 302

Contacts for Shakespearian Equations, [1935]
Maquette
31 épreuves aux sels d'argent collées dans un cahier de 10 feuillets avec annotations manuscrites
24 x 14 cm
Man Ray Trust

L'Aurore des objets, 1937
Épreuve aux sels d'argent
23,2 x 18,2 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Essai de simulation du délire cinématographique, 1935
(scénario d'André Breton et Paul Eluard, réalisation de Man Ray)
– *Rien dans le puits du Nord*
Épreuve aux sels d'argent
121 x 18 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 296

– *Tu me retrouverais toujours dit le sphinx...*
Épreuve aux sels d'argent
17,6 x 13,1 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 296

– *Et il signa...*
Épreuve aux sels d'argent
8,1 x 5,7 cm
collection particulière
repr. p. 296 et couverture
– *A la suite d'une vision sinistre, Don Juan...*
Épreuve aux sels d'argent, tirage moderne
17,8 x 24 cm
collection Lucien Treillard
repr. p. 296

André Masson
Les quatre éléments, 1923-1924
Huile sur toile
73 x 60 cm
signé en bas à gauche : «André Masson»

au dos sur le châssis : «Les quatre éléments»
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, donation Louise et Michel Leiris
Hist. : coll. André Breton (acheté à l'exposition *Masson*, galerie Simon, 1924, n° 53); coll. Colette Tual-Jeramec-Tchernia; galerie Leiris 1983
repr. p. 250

Métamorphose des amants, 1924-1925
Encre de Chine sur papier
43 x 31 cm
intitulé en bas : «Métamorphose des amants»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton; coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 249

L'Oiseau mort, [v. 1925]
Huile sur toile
73 x 54,6 cm
signé au dos : «André Masson»
galerie H. Odermatt - Ph. Cazeau, Paris
repr. p. 251

Les Points cardinaux, 1924
Huile sur toile
92 x 65 cm
signé au dos «André Masson»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton; coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 251

La Naissance des oiseaux, [1925]
Plume et encre sur papier
41,9 x 31,4 cm
intitulé dans le bas : «La naissance des oiseaux»
The Museum of Modern Art, New York
Hist. : anc. coll. André Breton; coll. Simone Kahn-Collinet (jusqu'en 1937)
repr. p. 249

Soleils furieux, [1925]
Plume et encre sur papier
42,2 x 31,7 cm
daté au revers : «le 9 avril 1925»
intitulé dans le bas : «SOLEILS FURIEUX»
The Museum of Modern Art, New York
Hist. : anc. coll. André Breton; coll. Simone Kahn-Collinet (jusqu'en 1935)
repr. p. 249

Portrait d'André Breton, 1925
Plume et encre de Chine sur papier
23,5 x 29,5 cm
signé, dédicacé en bas à gauche : «à André Breton son ami André Masson»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,

don de l'artiste
repr. p. 249

L'Armure, 1925

Huile sur toile
80,6 x 54 cm
signé au dos: «André Masson»
Peggy Guggenheim Collection,
Solomon R. Guggenheim
Foundation, Venise
Hist.: coll. André Breton (achat à
D.H. Kahnweiler en mai 1925);
coll. Georges Bataille; galerie
Simon
repr. p. 253

Un Oiseau, 1925

Huile sur toile
55 x 38 cm non signé, non daté
signé au dos: «André Masson»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris,
donation Louise et Michel Leiris
Hist.: anc. coll. André Breton
(déjà en 1925)

Figure ou personnage animal,
1926-1927

Huile et sable sur toile
41 x 16 cm
collection particulière
repr. p. 252

Les Villageois, 1927

Huile et sable sur toile
81 x 65 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris,
donation Louis et Michel Leiris
repr. p. 252

Métamorphose des amants, 1938

Huile sur toile
101 x 89 cm
collection particulière
Hist.: anc. coll. Simone Kahn-
Collinet
repr. p. 337

La Gloire du général Franco,
1938

Plume et encre de Chine sur
papier
48 x 63,5 cm
signé, daté en bas à gauche:
«andré Masson 1938»
intitulé dans le bas: «La Gloire
du Général Franco»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 321

Portrait-charge de Franco,
[v. 1938]

Plume et encre de Chine sur
papier d'écolier
48 x 37 cm
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 321

Pygmalion, 1939

Huile sur toile
132 x 162 cm
collection particulière
repr. p. 334

*Double portrait d'André Breton
et Jacqueline*, 1941

Plume et encre de Chine sur
papier
62 x 48 cm
signé, daté vers le bas à droite:
«andré Masson février 1941»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 349

Portrait d'André Breton, 1941

Encre de Chine sur papier
47,5 x 62,5 cm
signé, daté en bas à gauche:
«André Masson/Montredon
5 février 1941»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris, don Rose Masson, 1981
Hist.: anc. coll. André Masson
repr. p. 370

Méditation du peintre, 1943

Huile et tempera sur toile
132,8 x 101,6 cm
collection Richard S. Zeisler,
New York
repr. p. 370

Antille, 1943

Huile, tempera et sable sur toile
128 x 84 cm
signé en bas à gauche: «André
Masson»
Musée Cantini, Marseille
repr. p. 371

Henri Matisse

La Fenêtre bleue, 1913

Huile sur toile
Museum of Modern Art,
New York
Abby Aldrich Rockefeller Fund,
1939
repr. p. 127

Matta

*Morphologie psychologique de
l'espoir*, 1938

Huile sur toile
71 x 91,5 cm
signé, daté en bas à droite:
«Matta 38»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 343

Dessin, 1938

Craies de couleurs à la cire sur
papier
50 x 65 cm
signé, daté, dédicacé en bas à
gauche: «A Breton/Matta 7 feb
1938»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 340

Cours-les-toutes, 1938

Dessin à la mine de plomb et
crayons de cire, manuscrit
d'André Breton
68 x 55 cm

collection particulière

Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 341

Les Grands Transparents, 1942
(042/30)

Crayons de cire et mine de plomb
sur papier
59 x 74 cm
signé en bas à droite: «Matta,
daté au dos: NY 42»
collection particulière
repr. p. 384

La Pierre philosophale, 1942

Crayon et craies à la cire sur
papier
58,3 x 73,6 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist.: anc. coll. Roberto Matta
repr. p. 384

The Hanged Man (Le Pendu),
1942

Huile sur toile
97,2 x 130,2 cm
non signé, non daté
collection particulière
repr. p. 380

Réussite au vitreur,
[v. 1942-1943]

Stylo et encre, gouache blanche
et collage sur papier blanc
contrecollé sur carton
37 x 30 cm
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 384

*Science, conscience et patience
du vitreur*, 1944

Huile sur toile
200 x 450 cm
collection particulière
repr. p. 382

Un Poète de notre connaissance,
1944-1945 (45/1)

Huile sur toile
94 x 76,5 cm
signé, daté en bas à droite: «NY
1945»
collection particulière
repr. p. 382

«Affiche» pour Arcane 17, 1944

Craies de couleur, encre et
collage sur carton bleu
185,8 x 91,3 cm
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 385

Le Couple, 1959-1960

Bronze
H: 70 cm
collection particulière
repr. p. 463

Joan Miró

Le Gentleman, 1924

Huile sur toile
52,5 x 46,5 cm
signé, daté en bas à droite:

«Miró/1924»

Öffentliche Kunstsammlung
Basel, Kunstmuseum
Hist.: coll. André Breton (1925)
repr. p. 257

Le Piège, 1924

Huile sur toile
93 x 74 cm
signé et daté en bas à gauche:
«Miró/1924»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 254

Sourire de ma blonde, 1924

Huile sur toile
88 x 115 cm
collection particulière
Hist.: coll. Max Morise; coll.
Simone Kahn-Collinet (1932)
repr. p. 256

L'Homme à la pipe, 1925

Huile sur toile
135,7 x 114,3 cm
signé, daté, en bas à droite:
«Miró/1925»
Museo nacional, Centro de arte
Reina Sofía, Madrid
Hist.: coll. André Breton; coll.
Simone Kahn-Collinet; coll.
J.J. Sweeney
repr. p. 254

Tête, 1927

Huile sur toile
195 x 130 cm
signé, daté en bas à droite:
«Miró/1927»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 255

Peinture (Figure rouge), 1927

Huile sur toile
112 x 144 cm
Moderna Museet, Stockholm
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 254

Danseuse espagnole, 1928

Collage-objet
100 x 80 cm
signé, daté en bas à gauche:
«Miró/1928»
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
(don de l'artiste avant avril 1929)
repr. p. 259

Homme et femme, 1931

Huile sur bois et éléments
métalliques
17 x 20 cm
intitulé au dos, daté 8-31 à
gauche
collection particulière
Hist.: anc. coll. André Breton
repr. p. 307

L'Objet du couchant, 1937

Tronc de caroubier peint et
éléments métalliques
68 x 44 x 26 cm
signature à l'avant: «Miró»

signature en partie effacée à l'arrière
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 311

L'Étoile matinale, 1940
Tempera, gouache, œuf, huile et pastel sur papier
38 x 46 cm
signé en bas à gauche: «Miró»
signé, daté au dos: «Joan Miró 16/III/1940»
Fondation Joan Miró, Barcelone
repr. p. 391

Femme encerclée par le vol d'un oiseau, 1941
Gouache et peinture à l'essence sur papier
46 x 38 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 390

Pierre Molinier
La Comtesse Midralgar, 1950
Huile sur toile
77 x 50 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 457

Succube, 1950
Huile sur toile
95 x 86 cm
signé, daté en bas à droite: «P. Molinier 1952»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 457

Gustave Moreau
Esquisse pour Jupiter et Sémélé, 1889
Huile sur bois
70 x 54 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 122

Centaure et nymphe
Aquarelle sur carton
34 x 24 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 122

La Fée aux griffons
Huile sur toile
212 x 120 cm
Musée Gustave Moreau, Paris
repr. p. 121

Dalila
Aquarelle sur traits à la mine de plomb
15,9 x 21,4 cm
signé en bas à droite: «Gustave Moreau»
intitulé en bas à gauche en majuscules d'or: «DALILA»
Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, Paris

Hist. : coll. Charles Hayem; don en 1898 au Musée du Luxembourg, reversé au Louvre en 1929
repr. p. 122

Edvard Munch
Vers la forêt, 1897
Lithographie en couleurs
55 x 66 cm
signé en bas à droite: «Munch»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 420

Nadja
Le Rêve du chat, [v. 1926]
Dessin à l'encre sur papier blanc découpé et collé sur papier noir
23 x 13,5 cm
non signé, non daté
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 276

(La main), [1926]
Dessins au crayon noir et de couleur sur papier blanc, découpés, épinglés et collés sur papier noir
32 x 20 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 276

(Sans titre), 1926
Encre sur nappe en papier
50 x 63 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 277

Pascal-Désir Maisonneuve
La Reine Victoria
Assemblage de coquillages
33 x 37 x 17 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 433

OBJETS NATURELS
Minéraux:
Calcite de Bellecroix (Forêt de Fontainebleau)
25 x 19 x 15 cm
Museum national d'Histoire naturelle, galerie de minéralogie, Paris

Quartz (Isère)
23 x 17 x21 cm
Museum national d'Histoire naturelle, galerie de minéralogie, Paris

Stibine de Cavníc (Roumanie)
14 x 10 x 13 cm
Museum national d'Histoire naturelle, galerie de minéralogie, Paris

Fluorite (Le Beix, Puy-de-Dôme)
25 x 15 x 13 cm

Museum national d'Histoire naturelle, galerie de minéralogie, Paris

Agate «Le Phoque» (Brésil)
25 x 19 x 1 cm
Museum national d'Histoire naturelle, galerie de minéralogie, Paris
Hist. : anc. coll. Roger Caillois

Plusieurs agates (Canada)
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Coraux:
Madrépore forskali (Mer rouge)
Museum national d'Histoire naturelle, laboratoire des Invertébrés marins

Pocillopora
Museum national d'Histoire naturelle, laboratoire des Invertébrés marin

Végétaux:
Racine éclatée (Mexique)
Bois
16,5 x 14 x 12 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 328

Animaux:
Tamanoir
Museum national d'Histoire naturelle, département de Zoologie

Œuf d'epiornis (moulage)
Museum national d'Histoire naturelle, département de Zoologie

Oiseaux exotiques
collection particulière

OBJET PERTURBÉ
Verre trouvé à St-Pierre après l'éruption du Mont Pelé, 1902
Verre à pied
16 x 8 x 8 cm
Museum national d'Histoire naturelle, galerie de minéralogie, Paris
repr. p. 297

OBJETS TROUVÉS
Roue ovale, [v. 1878]
Bois et métal
28 x 22 x 9 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 297

Cuillère - soulier
Bois
5,5 x 37 x 8,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 301

Objet cylindrique (courbe de population)
Plâtre avec inscription
34,5 x 17 x 9 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 277

Élément de casque «Pollack», [1914-1918]
Château de l'Emperi, Salon de Provence (dépôt du Musée de l'Armée)

OBJETS TROUVÉS INTERPRÉTÉS
Racine d'olivier trouvée sur une plage par Alberto Magnelli
Bois
80 x 60 x 50 cm
collection Mme Magnelli, Paris
repr. p. 297

Enée portant son père
Bois (racine de mandragore trouvée par André Breton)
26 x 10 x 13 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 301

La Grande Tortue et le Cacique
Pierres trouvées par André Breton à St-Cirq-la-Popie
la tortue: 12 x 14 x 8 cm
le cacique: 14 x 10 x 7 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 450

Souvenir du Paradis terrestre, 1953
Pierre trouvée et interprétée par André Breton
11 x 11 x 5cm
signé, daté, dédicacé au dos: «Pour Elisa/St Cirq la Popie 28/8/ 1953/ANDRE»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

OBJETS AMÉRICAINS
Masque eskimo (Kuskokwim, Alaska)
«Cygne conduisant au chasseur la baleine blanche au printemps»
Bois, traces de peinture, plumes
85 x 80 x 61 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 375

Masque eskimo (Sud-Ouest Alaska)
«Inua du saumon»
Bois, traces de couleurs, plumes
50 x 42 x 15 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 375

Masque eskimo (Alaska)
«Inua de la mouette»
Bois peint, plumes, fibres de rotin

53 x 27 cm
collection J.J. Lebel, Paris
Hist. : anc. coll. Roberto Matta
repr. p. 308

*Masque eskimo à accessoires
(pieds et mains)*
Bois peint, plumes
86 x 80 x 58 cm
collection J.J. Lebel, Paris
repr. p. 374

Masque eskimo (Alaska)
Bois, plumes
50 x 17 x 16 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 375

Masque eskimo (Alaska)
Bois peint, plumes, fibres de
rotin
38 x 47 x 18 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 374

Masque articulé Haïda
(Colombie britannique)
Pour la fête du Potlach
Bois peint, ficelles
33 x 25 x 15 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 374

Masque à transformation Haïda
(Colombie britannique)
Bois peint, ficelles
25 x 33 x 35 cm (fermé)
collection particulière
repr. p. 374

Mât totémique Haïda
(Colombie britannique)
Bois peint
132 x 15 x 15 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Mât totémique Haïda
(Colombie britannique)
Bois peint
183 x 12 x 17 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 270

5 poupées Katchina Hopi
(Arizona)
Bois peint et plumes
35 x 24 x 8 cm
30 x 15 x 12 cm
43 x 24 x 12 cm
30 x 25 x 15 cm
28 x 11 x 7 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 77

Masque noir Hopi (Arizona)
Cuir, fibre végétale
22 x 15,5 x 8 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 376

Masque Katchina Hopi (Arizona)
Bois peint découpé, crins
76 x 32 x 18 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 77

Masque Navaho (Arizona)
Cuir peint, bois, crin
35 x 32 x 20 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 376

Masque Katchina Hopi (Arizona)
Cuir peint, bois, plumes et
fourrure
36 x 38 x 32 cm
collection J.J. Lebel, Paris
Hist. : anc. coll. Robert Lebel
repr. p. 376

Tambourin (Indiens des prairies)
Peau peinte
diam. : 42 cm, prof. : 4 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Masque (Iroquois)
Paille tressée
32 x 26 x 8 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 74

Masque aztèque (Mexique)
Pierre dure
19 x 17 x 9 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 10

Sculpture précolombienne
Pierre dure verte
22 x 6,5 x 5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Motif de la Porte du Soleil
(Tiahuanaco, Bolivie)
Pierre
16,5 x 25,5 x 2 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 328

Figure anthropomorphe Teco
(État de Colima, Mexique)
Terre cuite ocre
28,5 x 17,5 x 5,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 328

Figure anthropomorphe Teco
(Quimbaya, Colombie)
Terre cuite (urne funéraire)
19 x 14 x 5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 328

Figure anthropomorphe Teco
(Jalisco, Mexique)
Terre cuite (urne funéraire)
28,5 x 22 x 20 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 328

OBJETS OCÉANIENS

Ornement de flûte
« Mundugumor »
(Nouvelle-Guinée)
Bois, graines et cheveux
humains, yeux et ornements
d'oreilles en nacre
H. : 40 cm
Musée de l'Homme, laboratoire
d'ethnologie, Paris
repr. p. 309

Crâne surmodelé Sepik
(Nouvelle-Guinée)
Crâne humain surmodelé et peint
22 x 15 x 20 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Korvar avec enfant
(Nouvelle-Guinée)
Bois
38 x 20 x 13 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Korvar au bras levé
(Nouvelle-Guinée)
Bois
30 x 15 x 16 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Masque bas-Sepik
(Nouvelle-Guinée)
Bois sculpté et peint
51,5 x 24 x 20 cm
Musée national des arts africains
et océaniens, Paris

Bouclier peint Maprik
(Nouvelle-Guinée)
Bois peint
98 x 47 x 2 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 167

Masque du Korewori
(Nouvelle-Guinée)
Vannerie enduite d'argile
100 x 36 x 33 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 315

Bouclier Asmat
(Nouvelle-Guinée)
Bois sculpté et peint
134 x 37 x 9 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Masque Porapora
(Nouvelle-Guinée)
Boue séchée, coquillage, plumes
35 x 17 x 4 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 146

Sculpture funéraire
« Malanggan » (Nouvelle-Irlande)
Bois peint polychrome
H. : 205 cm
Musée de l'Homme, laboratoire
d'ethnologie, Paris
repr. p. 308

Grand masque « Malanggan »
(Nouvelle-Irlande)
Bois peint, fibre végétale
122 x 24 x 43 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 403

Figure masculine Uli
Bois peint, coquillages
124 x 40 x 34 cm
collection particulière
Hist. : vente coll. Roland Tual,
Hôtel Drouot, Paris, 1930; anc.
coll. André Breton (1964)
repr. p. 428

Masque de danse Tatanua ou
Miteno (Nouvelle-Irlande)
Bois et fibres peints
42 x 36 cm
Musée de l'Homme, laboratoire
d'ethnologie, Paris
repr. p. 156

Masque (Nouvelle-Irlande)
Bois sculpté peint, coquillages
23 x 16 x 17 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 80

Masque cérémoniel en tapa
(Nouvelle-Bretagne)
Fibre végétale peinte
76 x 45 cm
Musée de l'Homme, laboratoire
d'ethnologie, Paris
repr. 4^e p. de couverture

Masque Sulka
(Nouvelle-Bretagne)
Vannerie peinte et fibres
végétales
62,2 x 26,3 x 41,9 cm
The Menil Collection, Houston
repr. p. 146

Figure masculine Iniet
(Nouvelle-Bretagne)
Bois peint, plumes, paille
90 x 41 x 15 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 258

Pectoral bateau rei miro
(Île de Pâques)
Bois de toromiro
33 x 58 x 5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 82-83

Figure masculine à côtes
saillantes dite « Moai Kavakava »
(Île de Pâques)
Bois
42 x 9 cm
Musée de l'Homme, laboratoire
d'ethnologie, Paris
repr. p. 126

Homme lézard Moko
(Île de Pâques)
Bois
62,5 x 5,5 x 8 cm

collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 126

Massue (Îles Marquises)
Bois patiné
150 x 20 x 12 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Fétiche (Île Nias)
Bois
H. : 69 cm
collection Kerchache
repr. p. 147

Bouclier (Île Trobriant)
Bois gravé et peint
77 x 37,5 x 12 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Cuirasse en vannerie
(Île Gilbert)
Vannerie, bois, dents de poisson,
ficelle
92 x 50 x 37 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 81

*Collier et pendant « Lei niho
palaoa »* (Îles Hawaï)
parure pour les personnages de
haut rang « ali'i »
Cheveux tressés, corde et ivoire
29 x 17 x 8 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 82-83

Avant-proue de canoë, (île de
Santa Ana, Îles Salomon)
représentation du dieu
Karemanua homme-requin
Bois peint
86 x 16,5 x 9 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 258

Figure « Malanggan »
(Nouvelle-Irlande)
Fibre végétale avec traces de
peinture
105 x 70 x 47 cm
collection particulière
repr. p. 479

Pierre à magie
(Nouvelles-Hébrides)
37 x 10 x 6,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 309

Lance Akatara (Île Cook)
Bois
272 x 22 x 5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Panoplie de hameçons
(Mélanésie, Polynésie)
Os, bois, ficelles
50 x 62 x 10 cm
(certaines des étiquettes
d'identification sont de la main

d'André Breton)
Hist. : coll. Stephen Chauvet (?);
anc. coll. André Breton
repr. p. 67

«*Namarwon*», génie du
tonnerre, peinture aborigène
(Australie)
Écorce et pigments
84 x 62 cm
Musée national des arts africains
et océaniens, Paris
repr. p. 470

Deux hommes « Mimi », peinture
aborigène (Australie)
Écorce et pigments
62 x 43 cm
Musée national des arts africains
et océaniens, Paris
repr. p. 424

OBJETS AFRICAINS
*Masque en bois peint à port
horizontal, représentant une tête
de bovidé* (Côte d'Ivoire)
H. : 96 cm
Musée de l'Homme, laboratoire
d'ethnologie, Paris

Masque Vuvri (Gabon)
Bois peint
77,5 x 32,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 133

Masque Punu (Gabon)
Bois
37 x 22,5 x 23 cm
Musée national des arts africains
et océaniens, Paris

**OBJETS APPARTENANT A
D'AUTRES CIVILISATIONS**
*Statuette tibétaine : couple
Yamantaka et sa Cakti*
Bronze doré, traces de peinture
17 x 13,5 x 7 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

9 monnaies celtiques :
– monnaie en argent du midi de la
Gaule
– statère en or des Arvernes
– denier en argent des Pictons
– monnaie en bronze des
Carnutes
– monnaie en or du Pays de Loire
– monnaie en or du Belgium
– monnaie en métal allié des
Coriosolites
– monnaie en métal allié des
Sylvanectes
– monnaie en «potin» du Belgium
Musée des antiquités nationales,
St-Germain-en-Laye
repr. p. 413

OBJETS MATHÉMATIQUES
*Perspective d'un cube, d'une
sphère, d'un cône et d'un
cylindre*

Plâtre
45 x 7 x 18 cm
Institut Poincaré, Paris

Surface à courbure constante
Bois
diam. : 14 cm, H. : 24 cm
Institut Poincaré, Paris

Surface de Kummer
Plâtre
30 x 20 x 20 cm
Institut Poincaré, Paris

Cyclide
Bois et fils métalliques
18 x 18 cm
Institut Poincaré, Paris

Allure de la fonction elliptique
Plâtre
16 x 20 x 45 cm
Institut Poincaré, Paris

Surface à courbures opposées
Pliage en papier
23 x 13 cm
Institut Poincaré, Paris

Cadre bois avec fil
24 x 30 x 27 cm
Institut Poincaré, Paris

Surface réglée
Carton vernissé vert
25 x 20 x 20 cm
Institut Poincaré, Paris

Cadre en bois, fils métalliques
H. : 25 cm, diam. : 11,2 cm
Institut Poincaré, Paris

Polyèdre métallique
10 x 12 cm
Institut Poincaré, Paris

**OBJETS ANONYMES,
MAGIQUES, POPULAIRES**
Objet d'aliéné
Bois et objets divers sous verre
42,5 x 15,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
acquis vers 1929
repr. p. 305

Objet d'aliéné
Bois, papier et matériaux divers
42,5 x 15,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
acquis vers 1929
repr. p. 305

Boule de voyante
Bois et cristal
diam. : 8 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Loupe verte mobile
Fer et verre optique
32 x 16 x 11 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Miroir de sorcière
Bois et verre
23 x 20 x 1,5 cm

collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Canne de compagnon boucher
Bois
93 x 11 x 3 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 416

Pipe en ivoire (la Vierge de
Nuremberg)
Bois et ivoire
17 x 8 x 8 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Bénitier, v. 1783
Faïence
25,5 x 13 x 5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Moule à hostie
Métal
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Porte-plume en forme de rame
Cuivre et métal
1 x 19 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. Guillaume
Apollinaire; anc. coll. André
Breton (donné à Breton par
Jacqueline Apollinaire le 11 nov.
1918)

Gant de Femme
Bronze
3 x 22 x 11 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 277

Moule à gaufre
Métal
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Bouteilles anciennes
Verre
– l'une en forme de pistolet :
31 x 9 x 10 cm
– l'autre en forme de homard :
33,5 x 7 x 7 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Ex-voto, 1825 (Mexique)
Huile sur toile
20 x 17 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Vase dît « Président Juarez »
(Mexique)
Terre cuite peinte
40 x 25 x 26,5 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton

Richard Oelze
*Täglich Drangsale (tourments
quotidiens)*, 1934
Huile sur toile
130 x 98 cm

signé, daté en bas à droite :
« Oelze 34 »
Kunstsammlung Nordrhein -
Westfalen, Düsseldorf
repr. p. 331

Gordon Onslow-Ford
Sans titre, 1938
Huile sur toile
73 x 92 cm
signé, daté en bas à droite :
« Onslow-Ford XXXVIII »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 342

Meret Oppenheim
Ma Gouvernante, 1936
Métal, chaussures, fil, papier
14 x 21 x 33 cm
Moderna Museet, Stockholm
Hist. : anc. coll. Charles Ratton
repr. p. 312

Le Couple, 1956
Chaussures en cuir
signé sur la semelle : « M.P. »
collection particulière
repr. p. 455

Wolfgang Paalen
Combat des princes saturniens
(III), 1937
Huile sur toile
100 x 73 cm
signé au dos
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 335

Orages magnétiques, 1938
Huile sur toile
72,5 x 99,5 cm
signé, daté, dédié au dos :
« W.P.38, à André Breton avec
toute mon amitié »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 334

Sans titre, 1938
Fumage sur bois
19 x 27,5 cm
signé, daté en bas à gauche : « WP
1938 »
collection particulière
repr. p. 333

Le Scarabée d'or, 1953
Huile sur toile
83 x 60 cm
signé, daté en bas à droite :
« WP 53 »
collection Inna Salomon
repr. p. 464

Mimi Parent
Masculin-Féminin, 1959
Objet
47,5 x 38 x 12,5 cm
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 458

Roland Penrose
Le Paradis des alouettes, v. 1936
Bois, fer et verres
25 x 25 x 17 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. Charles Ratton
repr. p. 304

Francis Picabia
Catch as Catch Can, 1913
Huile sur toile
100,6 x 87 cm
Inscriptions en haut à gauche :
« CATCH AS CATCH CAN » et
en bas au milieu : « EDTAONISL
1913 »
signé, daté au dos : « Picabia
1913 »
Philadelphia Museum of Art, The
Louise and Walter Arensberg
Collection
Hist. : coll. Marcel Duchamp,
vente Hôtel Drouot 8 mars 1926,
n° 10 (3 100 F) ; coll. André
Breton
repr. p. 148

*Danseuse étoile sur un
Transatlantique*, 1913
Aquarelle sur papier
75 x 55 cm
signé, daté en bas à droite :
« Picabia 1913 »
inscription : « Danseuse étoile sur
un transatlantique »
collection particulière
Hist. : coll. Guillaume
Apollinaire ; coll. André
Breton (?) ; coll. Simone Kahn-
Collinet
repr. p. 149

Voilà la femme, 1915
Aquarelle, huile et gouache sur
papier
73 x 48,5 cm
signé en bas à droite : « Picabia »
inscription en haut : « VOILA LA
FEMME »
collection J.J. Lebel, Paris
repr. p. 153

*Petite Solitude au milieu des
soleils*, 1915-1920
Encre et aquarelle sur papier
calque
25,5 x 19,5 cm
signé en bas à droite : « Picabia »
inscription : « tableau peint pour
raconter non pour prouver/Petite
solitude au milieu des soleils/
Soleil électrique »
collection particulière, Suisse
Hist. : anc. coll. André Breton

Portrait de Marie Laurencin,
v. 1917
Encre et aquarelle sur carton
56 x 45,5 cm
signé en bas à gauche : « Francis
Picabia »
inscriptions : « Portrait de Marie
Laurencin/Four in Hand : Le
fidèle coco/à l'ombre d'un boche/

il n'est pas donné à tout le monde
d'aller à Barcelone/à mi-voix. »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris, don J. Alvarez de Toledo
repr. p. 153

LHOOQ (le double monde), 1919
Ripolin et huile sur toile
132 x 85 cm
signé, daté en bas à droite :
« FRANCIS PICABIA 1919 »
inscriptions : « LE DOUBLE
MONDE/LHOOQ/
M'AMENEZ'Y/QUE LES
MALADES/DIEU N'A JAMAIS
GUERI/FRAGILE/BAS/
HAUT/A DOMICILE »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 152

Tabac-rat, Danse de St-Guy,
v. 1919-1920
Assemblage : cadre en bois doré,
fragment de carton, encre,
ficelles (version 1949)
104,4 x 84,7 cm
inscriptions : « DANSE DE
SAINT-GUY TABAC/RAT/
Francis Picabia »
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
repr. p. 154

Tickets, v. 1920-1922
Aquarelle sur papier
75 x 56 cm
signé en bas au milieu : « Francis
Picabia »
inscription, en haut à gauche :
« TICKETS »
collection Arturo Schwarz, Milan
Hist. : coll. Marcel Duchamp ;
coll. Henri-Pierre Roché ; coll.
Simone Kahn-Collinet
repr. p. 157

Magnéto-anglaise, 1921-1922
Crayon, aquarelle et collage sur
papier
71 x 58 cm
signé en bas à droite : « Francis
Picabia »
inscription, en haut à gauche :
« MAGNETO ANGLAISE »
collection particulière
repr. p. 157

Conversation I, v. 1921-1922
Aquarelle et crayon sur carton
59,4 x 72,4 cm
signé en bas à droite : « Francis
Picabia »
intitulé en haut à gauche :
« CONVERSATION »
The Trustees of the Tate Gallery,
Londres
Hist. : coll. André Breton (?) ;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 157

Portrait de Simone Breton, 1922
Encre et aquarelle sur papier
53,5 x 40,5 cm

signé, daté et dédié en bas à
gauche : « à Simone Breton
souvenir très amical Francis
Picabia Le Tremblay s/Mouldre
4 septembre 1922 »
collection particulière
Hist. : coll. André Breton ; coll.
Simone Kahn-Collinet
repr. p. 111

Sans titre, [v. 1922]
Pinceau et encre de Chine sur
papier contrecollé sur carton
21 x 27 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
(*Danseur*), 1922
Pinceau et encre de Chine sur
papier contrecollé sur carton
41,5 x 30 cm
signé en bas à droite : « Francis
Picabia/Barcelone »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 111

(*Danseurs*), 1922
Pinceau, encre de Chine et
gouache sur papier contrecollé
40,5 x 30 cm
signé en bas à droite : « F.P. »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
La Femme aux allumettes,
v. 1923-1924
Huile, collage d'allumettes,
épingles à cheveux et monnaies,
sur toile
87,5 x 72,5 cm
signé en bas à gauche : « Francis
Picabia »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton ;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 164

Après la pluie (les amoureux),
v. 1924-1925
Ripolin sur toile
116 x 115 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. Marcel
Duchamp, vente Hôtel Drouot
8 mars 1926, n° 74 (900 F) ; coll.
André Breton
repr. p. 165

La Femme au monocle,
v. 1924-1926
Huile sur carton
106 x 75 cm
signé en bas à gauche : « Francis
Picabia »
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton ;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 166

Idylle, v. 1924-1927
Huile sur carton
75 x 105,4 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton ;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 164

Pablo Picasso

Le Joueur de guitare, 1910
Huile sur toile
100 x 73 cm
signé au dos : «Picasso»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Le Pigeon (l'oiseau blessé), 1912
Huile sur toile
46 X 27 cm
signé au dos
collection particulière
Hist. : gal. Kahnweiler; coll.
André Breton (v. 1924); coll.
Paul Chadourne; coll. Douglas
Cooper; coll. Alain de Léché;
coll. Georges Papazoff; vente
Parke-Benet New York, 3 avril
1963; vente Sotheby's Londres
4 déc. 1984
repr. p. 129

Notre avenir est dans l'air,
printemps 1912
Huile sur toile ovale
14 x 22 cm
signé au dos sur la toile :
«Picasso»
collection particulière
Hist. : gal. Kahnweiler; 4^e vente
Kahnweiler (7-8 mai 1923)
n° 336; coll. André Lefèvre;
2^e vente Lefèvre (25 nov. 1965)
n° 76; coll. André Breton
repr. p. 131

Tête, 1913
Papier collé, fusain, crayon sur
carton
41 x 32 cm
collection particulière,
Angleterre
Hist. : gal. Kahnweiler; 4^e vente
Kahnweiler (7-8 mai 1923); coll.
André Breton (jusqu'en 1937);
coll. Roland Penrose
repr. p. 131

*Femme en chemise dans un
fauteuil*, 1913
Huile sur toile
148 x 99 cm
signé et daté au verso : «Picasso
Paris 1913»
collection particulière
repr. p. 134

*Étude pour La Femme en
chemise dite La Femme aux
seins dorés*, 1913
Aquarelle
16 x 13 cm
signé et dédié en haut à
gauche : «Picasso pour André
Breton»
non daté
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 80

*Bouteille de Bass, verre et
journal*, 1914
Construction : fer blanc découpé

et peint, sable, fil de fer et papier
20,7 x 14 x 8,5 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 132

Le Verre d'absinthe, 1914
Bronze peint et sablé et grille à
absinthe
21,5 x 16,5 x 6,5 cm
Ex. 1 (inscrit sur le socle)
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris, donation Louise et Michel
Leiris, 1984
repr. p. 132

Violon et bouteille sur une table,
1915
Construction : éléments de bois
de sapin, ficelle, clous, avec
peinture et traits au fusain
45 x 41 x 23 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 133

Les Amoureux, 1919
Huile sur toile
185 x 140 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 135

Guitare, 1924
Construction : tôle découpée et
pliée, boîte en fer blanc et fil de
fer peints
11 x 63,5 x 26,6 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 260

Guitare, 1926
Tôle, bois, corde, clous et pitons
sur panneau peint
130 x 96,5 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 261

Figure, 1927
Huile sur toile
100 x 82 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris, don Pablo Picasso, 1947
repr. p. 260

Tête de femme, 1929-1930
Fer, tôle, ressorts et passoire
peints
100 x 37 x 59 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 292

Composition au gant, 1930
Sable teinté par endroits sur
revers de toile et châssis, gant,
carton, végétaux collés et cousus
sur la toile
27,5 x 35,5 x 8 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 293

Figuré, 1931
Fer et fil de fer
26 x 12,5 x 11,1 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 290

Tête de femme, 1931
Bronze (épreuve unique)
71 x 41 x 33 cm
Musée Picasso, Paris
Hist. : succession de l'artiste
repr. p. 292

Composition au papillon, 1932
Tissu, bois, végétaux, ficelle,
punaise, papillon et huile sur toile
16 x 22 x 2,5 cm
daté en haut : «Boisgeloup», à
gauche : «15», à droite :
«Septembre XXXII»
Musée Picasso, Paris
Hist. : atelier de l'artiste; coll.
Dora Maar
repr. p. 293

Poème du 14 décembre 1935,
2^e état
Encre de Chine et crayon de
couleur sur papier
Musée Picasso, Paris

Tête, 1939
Huile sur carton
44,3 x 34 cm
daté en haut à gauche :
«12 septembre 39»
signé et dédié au dos : «(II)
Pour André Breton/Picasso/le
11 juin 1940»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 346

Judit Reigl
Ils ont soif insatiable de l'infini,
1950
Huile sur toile
110,5 x 98,5 cm
signé, daté en bas à droite :
«Reigl, 1950»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 448

Broyage du vide, 1954
Huile sur toile
78 x 100 cm
signé en bas à droite : «Reigl»
signé, daté au dos à droite :
«Reigl juin 54»
intitulé sur le châssis : «Broyage
du vide»
collection particulière
repr. p. 449

Georges Ribemont-Dessaignes
Grand musicien, [v. 1918-1920]
Ripolin et huile sur carton
76 x 58 cm
intitulé, signé en bas à gauche :
«grand musicien, GRD»
inscription : «il éternue du miel

d'araignée/continuité de
dissolution/diabète «Saccharine»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 160

Diego Rivera
(Les vases communicants), 1938
projet d'affiche pour les
conférences d'André Breton à
Mexico
Encre et gouache sur papier
maroufflé sur toile
92,5 x 121 cm
signé, daté en bas à gauche :
«Diego Rivera 38»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 330

Jean-Paul Riopelle
Sans titre, 1947
Aquarelle et encre sur papier
24 x 31 cm
signé, daté en bas à droite :
«Riopelle 47»
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
repr. p. 466

Cascade, 1949
Huile sur toile
128 x 98 cm
signé en bas à droite : «Riopelle»
collection particulière
repr. p. 465

**Henri Rousseau dit le Douanier
Rousseau**
L'Enfant à la poupée, v. 1906
Huile sur toile
67 x 52 cm
signé en bas à droite :
«H.J. Rousseau»
Musée de l'Orangerie, collection
Walter Guillaume, Paris
Hist. : coll. W. Uhde vente Uhde,
30 mai 1921, n° 57; coll. J. Quinn;
coll. P. Guillaume
repr. p. 124

*Nature morte aux cerises (les
myosotis)*, [v. 1907]
Huile sur toile
32 x 40 cm
collection particulière
Hist. : anc. coll. André Breton
(achat 1937)
repr. p. 124

La Charmeuse de serpents, 1907
Huile sur toile
169 x 189 cm
signé, daté en bas à droite :
«Henri Julien Rousseau 1907»
Musée d'Orsay, Paris
Hist. : coll. Mme Delaunay et
Robert Delaunay; coll. J. Doucet
(1922-1929); legs J. Doucet au
musée du Louvre 1936
repr. p. 123

Endre Rozsda
La Tour, 1947-1948

Huile sur toile
110 x 65 cm
signé en bas à droite :
« ROZSDA »
collection Endre Rozsda
repr. p. 466

Pierre Roy
*Bois pour la gravure du
«Portrait prémonitoire
d'Apollinaire» de Chirico*
15 x 10 cm
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton

Kurt Seligmann
Hommage à Urs Graf, 1934
Huile sur bois
160,2 x 129,4 cm
Kunstmuseum, Berne
repr. p. 336

Jean-Claude Silbermann
*Enseigne pour un passager
clandestin, 1964*
Huile sur bois découpé
130 x 97 cm
signé au dos
collection Thessa Herold, Paris
repr. p. 478

Schröder Sonnenstern
*Die Sehnsucht des Mondpferdes
nach Tröstung (Le désir de
consolation du cheval de Lune),
1954*
Huile sur toile
69,7 x 48,5 cm
signé, daté en bas à droite
intitulé en bas à droite
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris, donation Daniel Cordier,
1989
repr. p. 455

Sterpini - De Sanctis
Cielo, mare, terra, 1964
Bois et métal (auto Fiat)
160 x 145 x 45 cm
galerie C.N. Voutat, Genève
repr. p. 478

Jindrich Styrský
Racines, 1934
Huile sur toile
46 x 81 cm
signé, daté en bas à droite :
«STYRSKY 1934»
au dos sur le châssis : «Styrsky
racines»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 320

Max Walter Svanberg
*La grossesse étrange de la
rencontre étrange*
Gouache sur carton
66 x 52 cm
collection particulière

Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 456

Yves Tanguy
Sans titre, [1925-1926]
Encre sur carton
35 x 26 cm
signé en bas à droite : «Yves
Tanguy»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 266

Sans titre, 1926
Encre sur papier
38 x 26 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 26»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 266

Sans titre, 1926
Encre sur papier
32 x 25 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 26»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton;
coll. Simon Kahn-Collinet
repr. p. 266

(Cahier de dessins)
3 feuillets
plume et encre sur papier
29,5 x 22 cm
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 266

Rêveuse (Dormeuse), 1927
Huile sur toile
55 x 46 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 27»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 267

Il faisait ce qu'il voulait, 1927
Huile sur toile
81 x 64,7 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 27»
collection Richard S. Zeisler,
New York
Hist: anc. coll. André Breton;
coll. Lawrence E. Rubin
repr. p. 269

Sans titre (Il vient), 1928
Huile sur toile
92 x 73 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 28»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton;
coll. Simone Kahn-Collinet
repr. p. 270

Le Jardin sombre, 1928
Huile sur toile
91,4 x 71,1 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 28»

Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf
Hist: anc. coll. André Breton;
galerie du Dragon
repr. p. 268

L'Inspiration, 1929
Huile sur toile
130,5 x 97 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 29»
Musée des Beaux-Arts, Rennes
coll. André Breton; coll. Pierre
Matisse Gallery (v. 1938)
repr. p. 269

L'Armoire de Protée, 1931
Huile sur toile
61 x 50 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 31»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 269

De l'autre côté du pont, 1936
Bois peint et tissu rembourré de
sable
12 x 21 x 47 cm
collection Morton G. Neumann
Family
Hist: anc. coll. André Breton;
coll. Charles Ratton
repr. p. 313

Le Marchand de sable, 1937
Plâtre, carton et poils
30 x 21 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 37»
au dos : «Yves Tanguy février
1937»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 314

Sans titre, 1941
Crayon sur papier orange
27,7 x 21,3 cm
The Museum of Modern Art,
New York
Gift of Kay Sage Tanguy

Mains et gants, 1946
Huile sur toile
92 x 71 cm
signé, daté en bas à droite :
«Yves Tanguy 46»
Musée d'art moderne, Saint-
Étienne
repr. p. 380

Petit Personnage familial, 1938 ,
Mine de plomb et crayons de
couleurs sur papier découpé
23,4 x 14,5 cm
au revers à gauche sur le côté :
«Pour Jacqueline: petit
personnage familial, forte amitié
pour mettre dans une cabine,
30 mars 1938 4 h du matin, son
ami insupportable Yves Tanguy»
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
Hist: anc. coll. Jacqueline
Breton-Lamba
repr. p. 314

Hervé Télémaque
Portrait de famille, 1963
Huile sur toile
200 x 265 cm
signé au dos : «Télémaque»
collection Janine et Charles Doux
repr. p. 474

Toyen
Prométhée enchaîné, 1934
Huile sur toile
145 x 97 cm
signé, daté en bas à gauche :
«Toyen 34»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 320

Le Développement, 1945
Huile sur toile
46,5 x 53 cm
signé, daté en bas à froite :
«TOYEN 45»
collection particulière
Hist: coll. Benjamin Péret; coll.
André Breton

A la roue d'or, 1951
Huile sur toile
89 x 63 cm
signé, daté en bas à droite :
«Toyen 1951»
collection particulière
repr. p. 445

A l'arbre d'or, 1951
Huile sur toile
42 x 53 cm
signé, daté en bas : «TOYEN 51»
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 444

Le surréalisme même, v. 1956
Encre sur papier japonais
44,5 x 37,5 cm
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 417

La Somnambule, 1957
Huile sur toile
150 x 50 cm
signé, daté en bas à droite :
«Toyen 1957»
collection particulière
repr. p. 459

Mélusine, 1957
Huile sur toile
151 x 52 cm
signé, daté en bas à droite :
«Toyen 1957»
collection M. et Mme Pierre
Besson, Brest
repr. p. 459

*Il y a un rossignol et une nuit,
1960*
Huile sur toile
122 x 86 cm
signé, daté en bas à droite :
«Toyen 60»
collection particulière
repr. p. 445

Clovis Trouille
Sans titre
Huile sur toile
61 x 46 cm
signé en bas à droite: « Clovis Trouille »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 462

Raoul Ubac
Penthésilée, 1937
Photomontage,
Epreuve aux sels d'argent
40 x 24,5 cm
dédiacé, signé, daté, en bas à gauche: « A André Breton cette photo – issue directement des “Vases communicants” – comme témoin de mon admiration – Raoul Ubac Paris 7-12-37 »
signé, daté en bas à droite: « Raoul Ubac 37 »
porte le numéro 2/10
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton,
don de l'artiste
repr. p. 336

Jacques Vaché
« Ces Messieurs », [v. 1917-18]
Encre, crayon noir, crayons de couleur sur papier
31 x 20 cm
48 x 32 cm (feuille support)
signé en bas à gauche: « Jacques Vaché »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 92
« Les bons rastas !! », 1918
Crayon, encre à la plume et crayons de couleur sur papier
31 x 20 cm
48 x 32 cm (feuille support)
signé en bas à gauche: « Jacques Vaché »
daté en haut à droite: 2/9/1918
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 92
« Les tapirs », 1918
Crayon, encre à la plume, crayons de couleur sur papier
20 x 15,5 cm
48 x 32 cm (feuille support)
signé en bas à gauche: « Jacques Vaché »
titré, daté: « Les Tapirs !!! 4/9/18 »
(sur le même support, un autre dessin « jusqu'au bout » 14,5 x 16 cm)
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 92

Remedios Varo
La Faim, 1938
Gouache et pastel sur papier
31 x 44,5 cm

signé en bas à gauche:
« Remedios »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 342

Victor-Brauner
L'Etrange cas de Monsieur K, 1934
Huile sur toile
81 x 100 cm
signé, daté en bas à droite:
« Victor Brauner 1934 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 319
Nous sommes trahis, 1934
Huile sur toile
96,5 x 130 cm
signé, daté, dédicacé en bas à droite: « A André Breton, Victor Brauner 1934 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 318
Portrait d'André Breton, 1934
Huile sur toile
62 x 50 cm
signé, daté en bas à droite:
« Victor Brauner 1934 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 318
Hitler, [v. 1934]
Huile sur carton
22 x 16 cm
signé au revers: « Victor Brauner »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 321
Légèrement chaude (Adrianopole), 1937
Huile sur bois
13 x 17 cm
signé, daté en bas à droite:
« Victor Brauner 1937 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 318
Portrait de Novalis, 1943
Cire, terre crue, fil de fer, plaque de cuivre dans une boîte en bois protégée par un verre
21,9 x 7 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
don de Mme Jacqueline Victor-Brauner
repr. p. 442
Le Lion-double, 1946
Cire sur carton
signé, daté à droite vers le bas:
« Victor Brauner 6.II 46 »
60 x 81 cm
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 443

Les quatre éléments dont deux l'origine de la poésie, 1946
Cire sur carton
41 x 34 cm
signé, daté en bas à gauche:
« Victor Brauner 10 V 1946 »
dédiacé: « A mon très cher Ami André Breton/avec toute mon admiration. Ce tableau/ spécialement pour lui V.B. juin 1946 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 440
Les Amoureux (Messagers du nombre), 1947
Huile sur toile
92 x 73 cm
signé, daté en bas à gauche:
« Victor Brauner/février 1947 »
inscriptions: « Liberté, Magie, Destin, Avenir, Présent, Passé » dans l'encadré: « 1713 (André Breton) »
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
don de Mme Jacqueline Victor-Brauner
repr. p. 442
Exposition surréaliste Prague 1947
projet d'affiche
Cire et huile sur toile de jute sur carton
67 x 55 cm
Isidore Ducasse Fine Arts
repr. p. 396
Le Poète en exil
Dessin
21 x 18 cm
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton

Miguel Vivancos
Le château de Druyes, 1947
Huile sur toile
27 x 41 cm
signé à droite: « M. Vivancos »
inscriptions au revers: « Le château de Druyes 1947 » « A los queridos amigos - M. et Mme A. Breton con profundo reconocimiento y cariño Paris 14/4/1950 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 405

Mary Wilson
Sans titre
Gouache sur papier
39 x 31 cm
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 436

Robert «Scottie» Wilson
Presenting the Feast, [v. 1950]
Crayons de couleur sur papier
38 x 28 cm
signé en bas à droite: « BY

Scottie »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 436

Adolf Wölfli
Sans titre
Crayon et crayons de couleur sur papier
33,5 x 22,4 cm
inscriptions manuscrites au crayon au recto et au verso
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton,
acquis à la Compagnie de l'Art Brut v. 1948
repr. p. 435

Sans titre
Crayon et crayons de couleur sur papier
28,7 x 22 cm
signé, daté en bas à droite:
« Wölfli 1866 1916 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton ,
acquis à la Compagnie de l'Art Brut v. 1948
repr. p. 435

Aloys Zötl
Le Pangolin, 1833
Gouache sur papier
32 x 38 cm
signé, daté: « 12 juin 1833 »
collection particulière
Hist: anc. coll. André Breton
repr. p. 436

Principaux documents exposés

LIVRES D'ANDRÉ BRETON

Mont de piété, avec deux dessins inédits d'André Derain, Paris, Au Sans Pareil, 1919.

Ex. IX sur Japon impérial, enrichi. Coll. part.

A. Breton et Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1920.

Ex. d'auteur sur papier bleu avec portraits des auteurs par F. Picabia. Coll. part.

Ex. «S.C.» n° 68 sur Vergé d'Arches. Dédicace d'André Breton à Simone Kahn, 9 juillet 1920. Coll. part.

Clair de terre, Paris, 1923 (coll. Littérature).

Ex. II sur Chine, signé, avec eaux-fortes de Picasso (l'une signée par l'artiste, l'autre rayée). Coll. part.

Ex. dédicacé à Simone Breton avec corrections d'auteur. Coll. part.

Manifeste du surréalisme, *Poisson soluble*, Paris, Sagittaire, 1924. Doc. MNAM.

Les Pas perdus, Paris, N.R.F., 1924.

Ex. d'auteur sur papier vert. Coll. part.

Introduction au discours sur le peu de réalité, Paris, Gallimard, 1927. Doc. MNAM.

Le Surréalisme et la peinture, Paris, NRF, 1928. Doc. MNAM.

Nadja, Paris, N.R.F., 1928. Ex. H.C.F sur papier vergé enrichi. Coll. part.

Ex. LXIV pour J. Doucet, Bibliothèque littéraire J. Doucet.

A. Breton, R. Char, P. Eluard, *Ralentir Travaux*, Paris, éd. surréalistes, 1930. Ex. n° 4 sur Chine signé par les auteurs. Coll. part.

Second manifeste du surréalisme, Paris, Kra, 1930. Doc. MNAM.

A. Breton, P. Eluard, *L'Immaculée Conception*, Paris, éd. surréaliste, 1930.

Ex. sur Japon nacré, signé par les auteurs, avec dessin original et gravure de Dali. Coll. part.

Le Revolver à cheveux blancs, Paris, éd. des Cahiers libres, 1932.

Ex. d'auteur sur Japon nacré, signé, avec gravure de Dali (non rayée, rayée puis signée). Coll. part.

Les Vases communicants, Paris, éd. des Cahiers libres, 1932.

Ex. d'auteur n° 23, enrichi. Coll. part.

Qu'est-ce que le surréalisme ? Bruxelles, Henriquez, 1934.

Doc. MNAM.

L'Air de l'eau, Paris, Cahiers d'art, 1934.

Ex. d'auteur sur Japon avec 4 gravures de Giacometti, enrichi. Coll. part.

Du temps que les surréalistes avaient raison, Paris, éd. surréalistes, 1935. Doc. MNAM.

L'Amour fou, Paris, Gallimard, 1937.

Ex. C pour *L'Ondine* sur Japon, enrichi de photographies et documents, reliure de Georges Hugnet. Doc. MNAM.

Anthologie de l'humour noir, Paris, Sagittaire, 1940. Doc. MNAM.

Fata Morgana, illustré par Wifredo Lam, Marseille, Sagittaire, 1941.

Ex. 1 des 5 jeux d'épreuves, colorié à la main par Lam, signé par l'auteur et l'artiste. Coll. part.

Pleine Marge, avec eau-forte de Kurt Seligmann, New York, Nierendorf Gallery, 1943. Coll. part.

Arcane 17, New York, Brentano's, 1944.

Ex. A sur papier Umbria, signé, avec une eau-forte (1/25 montée sur Chine) et les 4 lames de tarot par Matta. Coll. part.

Le Surréalisme et la peinture, New York, Brentano's, 1945. Doc. MNAM.

Yves Tanguy, New York, Pierre Matisse, 1946. Doc. MNAM.

Young Cherry Trees Secured against Hares, New York, View, 1946. Doc. MNAM.

Ode à Charles Fourier, Paris, éd. de la revue Fontaine, 1947. Doc. MNAM.

A. Breton et J. Miró, *Constellations*. Introduction et vingt-deux proses parallèles par André Breton, New York, Pierre Matisse, 1959.

Ex. H.C. avec lithographie signée par l'artiste. Page avec dessin original en couleur de Miró, dédicacé à André Breton. Coll. part.

AUTRES LIVRES

Guillaume Apollinaire, *Alcools*.

Poèmes 1898-1913, Paris, Mercure de France, 1913.

Dédicace de l'auteur à André Breton, 5 août 1917. Coll. part.

Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, les peintres cubistes, Paris, Figuière, 1913.

Ex. sur Japon Impérial, Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Achim d'Arnim, *Contes bizarres*. Illustrations de Valentine Hugo, introduction par André Breton, préface de Th. Gautier. Paris, éd. des Cahiers libres, 1933.

Ex. sur Japon avec lithographie originale de Valentine Hugo, signée. Coll. part.

Enrico Baj, *Dames et généraux*, dix eaux-fortes pour B. Péret, Paris, Berggruen, Milan, A. Schwarz 1964. Coll. Arturo Schwarz.

Malcolm de Chazal, *Sens plastique*, préface de J. Paulhan, Paris, Gallimard, 1948. Coll. part.

Jean-Pierre Duprey, *Derrière son double*, Paris, Le Soleil noir, 1949.

Ex. H.C. sur velin avec eau-forte de Jacques Hérod, signé. Coll. part.

Max Ernst, *La Femme 100 têtes*. Avis au lecteur par André Breton, Paris, éd. du Carrefour, 1929.

Ex. n° 19 sur Hollande avec dédicace de l'auteur à André Breton. Coll. part.

Gabriel Ferry, *Costal l'Indien*, Paris, Hachette, 1900. Coll. part.

Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars* : étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie. Paris, F. Alcan, 1900. Coll. part.

Théodore Flournoy, *Nouvelles observations sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*. Paris, F. Alcan, 1902. (Extrait des Archives de psychologie t. I, n° 2, déc. 1901). Coll. part.

Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1922. Coll. part.

Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1924. Bibliothèque de la Société psychanalytique de Paris.

Sigmund Freud, *La science des rêves*, trad. par I. Meyerson, Paris, F. Alcan, 1926. Coll. part.

Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1929. Coll. part.

Sigmund Freud, *Délires et rêves, dans un ouvrage littéraire, «La Gradiva» de Jensen*, Paris, Gallimard, 1931. Bibliothèque de la Société psychanalytique de Paris.

Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, trad. de M. Bonaparte et R. Loewenstein, Paris, Denoël et Steele, 1935. Coll. part.

René Ghil, *De la poésie scientifique*, Paris, Gastein-Serge, 1909. Coll. part.

René Ghil, *Légende d'âmes et de sangs*, Paris, Frinzine, 1885. Coll. part.

Hegel, *Philosophie de l'esprit*, introduction et commentaires par A. Véra, tome I, Paris, Germer Baillière, 1867. Coll. part.

Ragnar Von Holten, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, J.J. Pauvert, 1960, avec dédicace de l'auteur à A. Breton. Coll. part.

Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Tresse et Stock, 1891.
Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, Paris, Charpentier, 1884. Bibliothèque de Fels.

Alfred Jarry et Claude Terrasse, *Ubu roi*, texte et musique, Paris, Mercure de France, 1897. Coll. part.

Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Paris, éd. de la Revue blanche, 1902. Coll. part.

Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1911. Ex. sur Hollande, Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Bruxelles, 1874. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Poésies*. Préface de Ph. Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1920. Ex. n° 592 sur papier jaune. Coll. part.

Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, Paris, A la revue indépendante, 1886. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Stéphane Mallarmé, *Igitur*, Paris, N.R.F., 1925. Coll. part.

Jean Markalé, *Les grands bardes gallois*, précédé de *Braise au trépied de Keridwen*, Paris, Falaize, 1956. Coll. part.

Myers, *La personnalité humaine*, Paris, Alcan, 1919. Coll. part.

Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris, Lecou, 1855. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Oscar Panizza, *Le Concile d'amour*, préface par André Breton, Paris, J.J. Pauvert, 1960. Coll. part.

Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, A. Michel, 1956. Coll. part. *Photographs by Man Ray 1920, Paris 1934*. Hartford, J. Thrall Soby, 1934, dédicace de Man Ray à André Breton. Coll. part.

Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1928. Bibliothèque de la Société psychanalytique de Paris.

Régis et Hesnard, *La psychoanalyse*, Paris, Alcan, 1914. Bibliothèque de la Société psychanalytique de Paris.

Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1914. Coll. part.

Marquis de Sade, *Les Infortunés de la vertu*, introduction par Maurice Heine, Paris, éd. Fourcade, 1930. Ex. H.C. avec dédicace de M. Heine à A. Breton. Coll. part.

Saint-Pol Roux, *Anciennetés-poèmes*, Paris, Mercure de France, 1903, avec dédicace de l'auteur à A. Breton. Coll. part.

Synge, *Le Baladin du monde occidental*, Paris, La Sirène, 1920. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, avec un dessin de l'auteur et une introduction par André Breton, Paris, Au Sans Pareil, 1919. Ex. n° 168 sur vélin. Doc. MNAM.

Paul Valéry, *La soirée avec M. Teste*, Paris, Le Centaure, 1896 (vol. II). Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Francis Vièle-Griffin, *Joies (poèmes 1888-89)*, Paris, Tresse et Stock, 1889. Coll. part.

PÉRIODIQUES

21st Annual Report Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institute 1899-1900: Katchina-Hopi, Washington, Smithsonian Review, 1903. Coll. part.

L'Éventail, n° 10, 15 octobre 1918. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Le Libertaire, n° 225, 21 avril 1950, n° 284, 12 octobre 1951, n° 289, 16 novembre 1951, n° 297, 11 janvier 1952. Coll. part., Marseille.

Littérature n° 11 à 20, janvier 1920-août 1921, vol. II, relié et enrichi par André Breton de lettres, manuscrits, tracts. Coll. part.

Littérature de la révolution mondiale, n° 1, juillet 1931. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Nord-Sud, n° 12 février 1918, n° 13 mars 1918. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

La Phalange, n° 92, 20 février 1914. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Vers et prose, janvier-février 1914. Coll. part., Paris.

L'Ymagier, n° 2, janvier 1895, avec une lithographie de Henri Rousseau «La guerre». Bibliothèque littéraire J. Doucet. Les numéros des revues *Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Minotaure*, *Cahiers d'art*, *Clé*, *Documents*, *La Bête noire*, *Les Soirées de Paris*, *Variétés*, *View*, *VVV*, *Néon*, *Medium*, *La Brèche* proviennent de la Documentation du Musée national d'art moderne.

CORRESPONDANCE

Correspondance d'André Breton à sa fille Aube, 1935-1966, reliure de Lucienne Thalheimer, 217 F. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Lettres d'André Breton à Simone Breton, 6 août 1920, 7 mai 1922, 11 novembre 1924, 8 novembre 1926, 14 avril 1927, 11 août 1927, 22 août 1927. Coll. part.

Lettre d'André Breton, avec autoportrait, à Jacques Vaché, 3 janvier 1916. Coll. J.J. Lebel.

Lettre d'André Breton à Louis Aragon, 21 novembre 1918. Fonds Aragon.

Lettres d'André Breton à Jacques Doucet, 20 décembre 1920, 4 janvier 1921, 6 février 1923, 12 décembre 1924, 19 juin 1925 (avec photographie des *Trois danseuses* de Picasso). Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Lettre d'André Breton aux membres du Conseil d'administration de l'Art Brut, 20 septembre 1951. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Lettre d'André Breton à Judit Reigl, 5 juillet 1954. Coll. Judit Reigl.

Lettre d'André Breton à Simon Hantaï, 21 juillet 1954. Coll. part.

Lettre d'André Breton à René Duvillier, 19 mars 1955. Coll. René Duvillier.

Lettre d'André Breton à Edmond Bomsel, 24 juillet 1956. Coll. Bomsel, Versailles.

Lettre d'André Breton à Jean-Jacques Lebel, 7 décembre 1957. Coll. part.

Lettre de Hans Bellmer à André Breton, 9 septembre 1959. Coll. part.

Lettres de Marcel Duchamp à André Breton, 2 juillet 1945. Bibliothèque littéraire J. Doucet. 30 novembre 1959. Coll. part.

Lettre de Jean Dubuffet à André Breton, 25 mai 1948. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Lettre de Alberto Giacometti à André Breton, 23 août 1959. Coll. part.

Lettre de Wifredo Lam à André Breton, 31 décembre 1942. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Lettre de René Magritte à André Breton, 4 juillet 1960 (avec dessin). Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Lettres d'André Masson à André Breton, 12 avril 1936 et 26 décembre 1938. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

MANUSCRITS D'ANDRÉ BRETON

André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, 1919, dédicace «à la mémoire de Jacques Vaché» 3 vol. (un cahier écolier et deux volumes avec ajouts). Bibliothèque nationale, Paris.

Carnet de notes d'André Breton, 1920-1921. Coll. part.

Vous m'oublierez, sketch par André Breton et Philippe Soupault, 1920, 11 F. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Dossier d'une journée des Sommeils, 1^{er} novembre 1922. Coll. part.

Caractère de l'évolution moderne, 1922, 15 F. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Le Volubilis et je sais l'hypoténuse, 8 novembre 1922, Barcelone, 2 F. Coll. part., Paris.

Louis Aragon et André Breton, *Projet de bibliothèque pour Jacques Doucet*, v. 1922. Coll. part.

Distances, 1923, 4 F. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

André Breton, Robert Desnos, B. Péret, *Comme il fait beau*, pièce de théâtre, 1923, 2 F. Coll. part.

Ma mort par Robert Desnos, 11 août 1923, 1 F. Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Manifeste du surréalisme, 1924, 17 F. en 23 p.
Coll. part.

Poème extrait du Manifeste du surréalisme, 1924, collage de papiers journaux, 2 F. Coll. part., Paris.

Poisson Soluble
1^{er} cahier, novembre 1924;
5^e cahier, avril 1924;
6^e cahier, avril 1924.
Coll. part.

Cahier de la permanence du Bureau de recherches surréalistes
Coll. part.

Louis Aragon et André Breton, *Cinquantenaire de l'hystérie*, 1928.
Coll. part.

André Breton et Paul Eluard, *l'Immaculée Conception*, 1930, manuscrit enrichi, Musée Picasso, Paris.

Aragon, Sadoul, Eluard, Noll, Char, Breton, *Manuscrit collectif*, 1931. Coll. part.

Picasso dans son élément, 1933, 10 F.
Musée Picasso, Paris.

Crise de l'objet, 20 avril 1936, 1 F.
Bibliothèque littéraire J. Doucet.

Objets surréalistes, 1936, 1 F.
Archives galerie Charles Ratton.

Liste des artistes et des objets choisis par André Breton pour l'*Exposition surréaliste d'Objets*, en mai 1936 à la galerie Ch. Ratton, 3 F.
Archives galerie Charles Ratton.

La maison d'Yves Tanguy, Chemillieu, juin 1939.
Coll. part.

La porte bat, poème dédié à Matta, 1942, 1 F. Coll. part.

Les États généraux, 1943, 3 F., avec frottage au crayon.
Coll. part.

Arcane 17, cahier de 48 p., enrichi par André Breton, 1944. Reliure de Lucienne Talheimer.
Coll. part.

Au pays d'Élisa, 15 février 1946, 1 F. Coll. part.

Présentation de l'Exposition internationale du surréalisme, galerie D. Cordier, 1959. Coll. part.

Préface pour l'Exposition Cardenas à la Galerie La Cour d'Ingres, mars 1959.
Coll. Cardenas.

Phénix du masque, 1960, 4 F.
Coll. part.

TRACTS ET DOCUMENTS

Convocation pour le bureau de recherches surréalistes, 3 mars 1925. Coll. part.

Prière d'insérer pour le Surréalisme au service de la révolution, n° 1, juillet 1930.
Coll. part.

Au feu !, mai 1931. Coll. part.

Ni de votre guerre, ni de votre paix, 27 septembre 1938.
Coll. part.

Liberté est un mot vietnamien, avril 1947. Coll. part.

Rupture inaugurale, 21 juin 1947.
Coll. part., Paris.

A la niche les glapisseurs de Dieu, 14 juin 1948.
Coll. part., Paris.

Déclaration de Garry Davis, 1948.
Coll. part.

Haute fréquence, 24 mai 1951.
Coll. part.

Au tour des livrées sanglantes, 12 avril 1956. Coll. part., Paris.

Manifeste des 121, 1^{er} septembre 1960.
Coll. part., Paris.

Les autres tracts présentés dans les vitrines proviennent de la Documentation du Musée national d'art moderne.

PHOTOGRAPHIES

Montage original des photographies du groupe surréaliste autour de la *Femme cachée* de Magritte, 1929.
Coll. part.

Apollinaire, photo dédiée à André Breton (1916).
Coll. part.

André Breton à St-Dizier (1916).
Coll. part.

André Breton et Théodore Fraenkel à la librairie Adrienne Monnier, 1917. Coll. part.

Jacques Vaché, 1917 (Photo Bill's).

Album de photos d'André Breton, page: «les trois ancêtres de la psychanalyse». Coll. part.

Album de photos de Simone Breton (1920-1927). Coll. part.

Album de photos d'André Breton «Prague-Tenerife, 1935-1940», 82 photographies. Coll. part.

Album de photos «Mexique», 1938, 2 pages. Coll. part.

Montage de photographies et dessins d'enfants: souvenir du

voyage en Arizona, 1945.
Coll. part.

Album de photos de Simone Breton (1920-1927). Coll. part.

Breton, Hilsun, Aragon, Eluard, au Festival *Dada 3*, 1920.
Coll. part.

André Breton en homme-sandwich, 1920. Coll. part.

Rogi André
«L'air de nager», 2 photographies, avec annotations manuscrites d'André Breton, pour *L'Amour fou*, 1937. Coll. part.

André Boiffard
«Hôtel des Grands Hommes», «Sphinx Hôtel», «Le Jet d'eau», «Les Puces», «Place Dauphine», cinq photographies noir et blanc pour *Nadja*, 1927-1928.
Coll. part.

Brassai
«La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris», («Cristaux»).

«Tout engourdis aussi par la nuit» («Le marché aux fleurs»), «Les petites rues du quartier des Halles» («Le quartier des Halles»), avec légendes manuscrites d'André Breton au dos pour *L'Amour fou*, 1937. Coll. part.

Man Ray
Portraits de Desnos (dédié à André Breton), Simone Kahn (1921), Louis Aragon, André Breton (v. 1922), Simone Breton (1923), André Breton (1931), Paul Eluard, André Masson, Joan Miró, Man Ray, Lise Meyer, Suzanne Muzard, Benjamin Péret, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba (1934).
Coll. part.

Portraits d'André Breton, tirages modernes.
Coll. Treillard.

Breton, Morise, Tual, Simone Breton, Aragon, Colette Tual, 1925. Coll. part.

«Au cabaret du ciel», 1927. Coll. part.

André Breton «Communication relative au hasard objectif», objet, 1934. Coll. Man Ray Trust.

Exposition Pierre Colle, 1933, tirage moderne. Coll. Treillard.

Exposition surréaliste d'Objets, 1936. Archives galerie Charles Ratton.

«Moi-elle», «Enée portant son père», «Un filet de lait»..., avec légendes manuscrites d'André Breton pour *L'Amour fou*, 1937.
Coll. part.

La Centrale surréaliste, 1924-25.
Coll. part.

Denise Bellon
Le groupe surréaliste au Désert de Retz, 1960.

Cartier-Bresson
André et Élisabeth Breton à St-Cirq-la-Popie.

Izis
Benjamin Péret, Man Ray, André Breton.

Denise Colomb
Vue des salles de l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie Maeght, 1947.

Gisèle Freund
André Breton aux Puces, v. 1962.

Bibliographie

Abréviations des ouvrages cités

P.P.
Les Pas perdus, N.R.F., Paris, 1924

S.P.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1928;
Brentano's, New York, 1945;
Gallimard, Paris, 1965

P. du J.
Point du Jour, Gallimard, Paris, 1934

Dict. abr.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, gal. des Beaux-Arts, Paris, 1938

Anth. H.N.
Anthologie de l'humour noir, Sagittaire, Paris, 1940;
Sagittaire, Paris, 1950;
J.J. Pauvert, Paris, 1966

C. des C.
La Clé des champs, Sagittaire, Paris, 1953

A.M.
L'Art magique, Club français du livre, Paris, 1957

P.C.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970

Litt.
Littérature, mars 1919-juin 1924

R.S.
La Révolution surréaliste, 1^{er} déc. 1924-15 déc. 1929

S.S.D.L.R.
Le Surréalisme au Service de la Révolution, juil. 1930-mai 1933

Surr. M.
Le Surréalisme, même, octobre 1956-avril 1960

O.C.
Œuvres complètes I, éd. établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1988

T.S.
Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1982, commentés par José Pierre, 2 vol., Le Terrain vague, Paris, 1980-1982

Écrits d'André Breton Études générales sur l'art

«Après Dada», *Comœdia*, 2 mars 1922, repris in *P.P.* 1924, p. 123-127

«Lâchez-tout», *Litt.*, nouv. série, n° 2, 1^{er} avril 1922, p. 8-10, repris in *P.P.* 1924, p. 129-132

«Clairement», *Litt.*, nouv. série, n° 4, 1^{er} sept. 1922, p. 1-2, repris in *P.P.* 1924, p. 133-136

«Entrée des médiums», *Litt.*, nouv. série, n° 6, nov. 1922, p. 1-6, repris in *P.P.* 1924, p. 147-158

«Distances», *Paris-Journal*, 23 mars 1923, repris in *P.P.* 1924, p. 173-179

«La Confession dédaigneuse», *La Vie moderne*, n°s 6, 7, 8, fév.-mars 1923, repris in *P.P.* 1924, p. 7-24

«Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe» (conférence prononcée à Barcelone le 17 nov. 1922), *P.P.* 1924, p. 181-212

Manifeste du surréalisme - Poisson soluble, Sagittaire, Paris, 1924

Les Pas perdus, N.R.F., Paris, 1924

«Introduction au discours sur le peu de réalité», *Commerce*, n° 3, 1924, p. 25-27 et *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, Paris, 1927, repris in *P. du J.* 1934, p. 5-35

«La Peinture surréaliste», cat. *La Peinture surréaliste*, gal. Pierre, Paris, nov. 1925 (écrit avec Desnos)

«Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 26-30; *R.S.*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 30-32; *R.S.*, n° 7, 15 juin 1926, p. 3-6; *R.S.*, n° 9-10, 1^{er} oct. 1927, p. 36-43; repris in *S.P.* 1923, p. 8-72; *S.P.* 1945, p. 19-76; *S.P.* 1965, p. 1-48

Nadja, Gallimard, Paris, 1928

«Second manifeste du surréalisme», *R.S.*, n° 12, 15 déc. 1929, p. 1-17, et *Second manifeste du surréalisme*, Kra, Paris, 1930

Les Vases communicants, éd. des Cahiers libres, Paris, 1932

«Surrealism, yesterday, today and tomorrow», *This Quarter*, septembre 1932

«Le Message automatique», *Minotaure*, n° 3-4, déc. 1933, p. 55-65, repris in *P. du J.* 1934, p. 217-251

Qu'est-ce que le surréalisme?, éd. R. Henriquez, Bruxelles, 1934

«La Beauté sera convulsive», *Minotaure*, n° 5, mai 1934, p. 8-16, repris in *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 7-26

«Équation de l'objet trouvé», *Documents 34*, nouv. série, n° 1, juin 1934, p. 17-24, repris in *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 38-57

Point du jour, Gallimard, Paris, 1934

«La Grande actualité poétique», *Minotaure*, n° 6, 1935, p. 61-62

«L'Air de l'eau», *Minotaure*, n° 6, 1935, p. 66

«La Nuit du tournesol», *Minotaure*, n° 7, 1935, p. 48-55, repris in *L'Amour fou*, 1937, p. 58-97

Position politique du surréalisme, Sagittaire, Paris, 1935

«Préface aux Expositions surréalistes de Copenhague et de Tenerife», *Cahiers d'art*, 1935, n° 5-6, p. 97-98

Préface, cat. *International Kunststudstillung Kubisme-Surrealisme*, Copenhague, 1935

«Rêve-objet», *Cahiers d'art*, 1935, n° 5-6, p. 125

Préface, cat. *Exposition surréaliste d'objets*, gal. Ch. Ratton, Paris, mai 1936, repris in *S.P.* 1965, p. 282-283

«Crise de l'objet», *Cahiers d'art*, 1936, n° 1-2, p. 21-28, repris in *S.P.* 1945, p. 125-132; *S.P.* 1965, p. 175-180

«Le Château étoilé», *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 25-39, repris in *L'Amour fou*, 1937, p. 98-142

«Le Merveilleux contre le mystère; à propos du symbolisme», *Minotaure*, n° 9, oct. 1936, p. 25-31, repris in *C. des C.* 1953, p. 7-24

«D'une décalcomanie sans objet préconçu», *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 18, repris in *S.P.* 1945, p. 133-135; *S.P.* 1965, p. 128-129

«Limites non-frontières du surréalisme», *N.R.F.*, n° 281, fév. 1937, p. 200-215, repris in *C. des C.* 1953, p. 13-24

L'Amour fou, Gallimard, Paris, 1937

Pour un art révolutionnaire indépendant, Mexico, 1938, repris in *C. des C.* 1953, p. 36-41

Dictionnaire abrégé du surréalisme, gal. des Beaux-Arts, Paris, 1938

«Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 16-21, repris in *S.P.* 1945, p. 148-154; *S.P.* 1965, p. 145-150

«Souvenir du Mexique», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 30-52, repris in *C. des C.* 1953, p. 29-35

Anthologie de l'humour noir, Sagittaire, Paris, 1940; 1950; J.J. Pauvert, 1966

«Pleine marge», *Cahiers du sud*, n° 229, nov. 1940, p. 497-501, repris in *Pleine marge*, gal. Nierendorf, New York, 1943

«Lettre à une petite fille venue d'Amérique», *Arts*, 15 fév. 1942, repris in *C. des C.* 1953, p. 275

«Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non», *VVV*, n° 1, juin 1942, p. 18-26

«Genesis and Perspective of Surrealism», cat. *Art of this Century*, P. Guggenheim, New York, 1942, p. 13-27, repris in *Labyrinthe*, n° 5, fév. 1945, p. 10-11; n° 6, mars 1945, p. 4-5, et in *S.P.* 1945, p. 79-103; *S.P.* 1965, p. 51-82

«Autodidactes dits "naïfs"» (1942), *S.P.* 1945, p. 169-172; *S.P.* 1965, p. 291-294

«Du poème-objet» (1942), *S.P.* 1945, p. 178-180; *S.P.* 1965, p. 284-285

«Le Jeu de Marseille», *VVV*, n° 2-3, mars 1943, p. 89-90, repris in *C. des C.* 1953, p. 55-57

«Situation du surréalisme entre les deux guerres», *VVV*, n° 2-3, mars 1943, p. 44-53, repris in *Fontaine*, 30 avril 1945, in *C. des C.* 1953, p. 58-73

«Comète surréaliste» (1947), *C. des C.* 1953, p. 96-105

«Devant le rideau», cat. *Le Surréalisme en 1947*, gal. Maeght, Paris, 1947, repris in *C. des C.* 1953, p. 87-95

«Seconde arche», cat. *Mezinárodní Surrealismus*, Topicov Salon, Praha, 4 nov.-3 déc. 1947, repris in *C. des C.* 1953, p. 106-109

La Lampe dans l'horloge, éd. R. Marin, Paris, 1948, repris in *C. des C.* 1953, p. 116-133

«Xénophiles», cat. *Océanie*, gal. A. Olive, Paris, juin 1948, repris par extraits in *C. des C.* 1953, p. 177-181

Martinique charmeuse de serpents, Sagittaire, Paris, 1948 (écrit avec André Masson)

«Le Cadavre exquis et son exaltation», cat. *Le Cadavre exquis*, gal. La Dragonne, Paris, 7-30 octobre 1948, repris in *S.P.* 1965, p. 288-290

«L'Art des fous, la clé des champs», *Cahiers de la Pléiade*, n° 6, automne 1948, p. 101-103, repris in *C. des C.* 1953, p. 224-234 et in *S.P.* 1965, p. 313-316

Flagrant délit, éd. Thésée, Paris, 1949, repris in *C. des C.* 1953, p. 116-133

«Almanach surréaliste du demi-siècle», *La Nef*, n° spécial, mars-avril 1950

«Alfred Jarry, initiateur et éclaircur», *Arts*, 2 nov. 1951, repris in *C. des C.* 1953, p. 254-263

«Trait d'union», cat. *Peintures surréalistes en Europe*, Sarrebrück, 1952, repris in *P.C.* 1970, p. 9-12

Entretiens avec André Parinaud, Gallimard, Paris, 1952

«Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?», *Arts*, 11 janv. 1952, repris in *C. des C.* 1953, p. 264-271

«Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale», *Arts*, 1^{er} mai 1952, repris in *C. des C.* 1953, p. 280-283

«125 œuvres de haut vol», *Arts*, 15 mai 1952, repris in *S.P.* 1965, p. 349-353

«C'est à vous de parler, jeune voyant des choses», *XX^e siècle*, nouv. série, n° 3, juin 1952, repris in *P.C.* 1970, p. 13-20

«M. Dorival nous la baille belle», *Medium informations surréalistes*, n° 4, fév. 1953

«Ouvrez-vous», *Medium communication surréaliste*, n° 1, 1^{er} nov. 1953

La Clé des champs, Sagittaire, Paris, 1953; J.J. Pauvert, 1967; U.G.E. (coll. 10/18), 1973

«Leçon d'octobre», *Combat-Art*, 1^{er} mars 1954, repris in *S.P.* 1965, p. 337-338

«Triomphe de l'art gaulois», *Arts*, 11 août 1954, repris in *S.P.* 1965, p. 324-332

«Présent des Gaules», cat. *Pérennité de l'art gaulois*, Musée pédagogique, Paris, 18 fév.-2 avril 1955, repris in *S.P.* 1965, p. 333-336

«Sus au misérabilisme!», *Combat-Art*, 5 mars 1956, repris in *S.P.* 1965, p. 347-348

Introduction à *L'Art magique*, Club français du livre, Paris,

1957, repris in *P.C.* 1970, p. 140-146

«Langue des pierres», *Le Surréalisme, même*, n° 3, automne 1957, p. 62-69, repris in *P.C.* 1970, p. 147-155

«Du symbolisme», cat. *Dessins symbolistes*, Le Bateau-lavoir, Paris, 7 mars-12 avril 1958, repris in *S.P.* 1965, p. 357-362

«Avis/aux exposants/aux visiteurs», cat. *Exposition internationale du surréalisme*, gal. D. Cordier, Paris, déc. 1959-janv. 1960, repris in *S.P.* 1965, p. 377-385

«Phénix du masque», *XX^e siècle*, nouv. série, n° 15, Noël 1960, p. 57-63, repris in *P.C.* 1970, p. 182-186

«Belvédère. Avant-propos», in Gilles Ehrmann, *Les Inspirés et leurs demeures*, éd. du Temps, Paris, 1962, repris in *P.C.* 1970, p. 215-220

Un Art à l'état brut : peintures et sculptures des aborigènes d'Australie, La Guilde du livre, Lausanne, 1962 (écrit avec Karl Kupka)

«Perspective cavalière», *La Brèche*, n° 5, oct. 1963, p. 1-2, repris in *P.C.* 1970, p. 226-228

«Générique», cat. *L'Écart absolu*, gal. L'Œil, Paris, déc. 1965-janv. 1966, repris in *P.C.* 1970, p. 238-242

Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970

Études consacrées aux
artistes

Manuel Alvarez Bravo

«Photographies de Manuel Alvarez Bravo», cat. *Mexique*, gal. Renou & Colle, Paris, mars 1939

«Souvenir du Mexique», *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 32-35

Guillaume Apollinaire

«Guillaume Apollinaire», *L'Éventail*, n° 10, 15 oct. 1918, p. 379-394, repris in *P.P.*, 1924, p. 25-45

«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.*, 1924, p. 202-203

«Guillaume Apollinaire», *Anth. H.N.*, Sagittaire, Paris, 1940, p. 192-193

«Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs», *Le Flâneur des Deux-Rives*, n° 1, mars 1954, repris in *P.C.* 1970, p. 33-37

Hans Arp

«Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens», cat. *Arp*, gal. Surréaliste, Paris, nov.-déc. 1927, repris in *S.P.* 1928, p. 69-71; *S.P.* 1945, p. 74-76; *S.P.* 1965, p. 46-48
«Hans Arp», *Anth. H.N.*, 1940, p. 226-227

Enrico Baj

«Enrico Baj», *L'Œil*, n° 103-104, juil.-août 1963, repris in *Dames et généraux*, 10 eaux-fortes pour Benjamin Péret, Berggruen, Paris, et Schwarz, Milan, 1964, et in *S.P.* 1965, p. 395-400

Bay

«Bay», *Derrière le miroir*, n° 6, nov. 1947

Hans Bellmer

«Genesis and Perspective of Surrealism», cat. *Art of this Century*, P. Guggenheim, New York, 1942, p. 26, repris in *S.P.*, 1945, p. 101-102; *S.P.* 1965, p. 76-78

Jean Benoît

«Enfin Jean Benoît nous rend le grand cérémonial», cat. *Exposition internationale du surréalisme*, gal. Daniel Cordier, Paris, déc. 1959-janv. 1960, repris in *S.P.* 1965, p. 386-390

Georges Braque

«Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 6, 15 juin 1926, p. 31-32, repris in *S.P.*, 1928, p. 25-27;

S.P. 1945, p. 33-36; *S.P.* 1965, p. 10-12

Jorge Camacho

«Brousse au devant de Camacho», cat. *Camacho*, gal. Mathias Fels, Paris, 8-31 mai 1964, repris in *S.P.* 1965, p. 404-406

Agustin Cardenas

«Cardenas», cat. *Cardenas*, La Cour d'Ingres, Paris, mars 1959, repris in *S.P.* 1965, p. 323

Leonora Carrington

«Entretiens avec André Breton», *View*, n° 7-8 oct.-nov. 1941, p. 1
«Leonora Carrington», *Anth. H.N.* 1950, p. 333-334; *Anth. H.N.* 1966, p. 557-559

Joseph Cornell

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 26, repris in *S.P.* 1945, p. 101-102; *S.P.* 1965, p. 78 et 81

Joseph Crépin

«Un peintre medium: Crépin», *Combat-Art*, 14 juin 1954, repris in *S.P.* 1965, p. 298-307

Salvador Dali

«"Stériliser Dali"», cat. *Dali*, gal. Goemans, Paris, nov.-déc. 1929, repris in *P. du J.* 1934, p. 67-70
«Prière d'insérer pour la Femme Visible de Salvador Dali», éd. Surréalistes, Paris, 1930, repris in *Cahiers d'art*, 1931, n° 1, p. 60
«Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 17, repris in *S.P.* 1945, p. 150-151; *S.P.* 1965, p. 146

«Le "cas" Dali» (1936), *Anth. H.N.* 1940, p. 248-250, repris in *S.P.* 1945, p. 144-147; *S.P.* 1965, p. 130-135

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 24, repris in *S.P.* 1945, p. 98; *S.P.* 1965, p. 73-74

Giorgio De Chirico

«Livres choisis: Giorgio de Chirico, 12 tavole in fototipia», *Litt.*, n° 11, janv. 1920, p. 28-29, repris in cat. *De Chirico*, gal. Paul Guillaume, Paris, mars 1922, et in *P.P.* 1924, p. 111-112
«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.* 1924, p. 195-196

«Nadja», *Commerce*, n° 13, automne 1927, p. 84-85, repris in *Nadja*, Gallimard, Paris, 1928, p. 13-14

«Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 32, «suite», n° 7, 15 juin 1926, p. 4-6, repris in *S.P.*, 1928, p. 29-38; *S.P.* 1945, p. 29-40; *S.P.* 1965, p. 12-19

«Recherches expérimentales: Giorgio de Chirico, l'Enigme d'une Journée», *S.S.D.L.R.*, n° 6, 15 mai 1933, p. 13-14
«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 18, repris in *S.P.*, 1945, p. 86-88; *S.P.* 1965, p. 60-63

«C'est à vous de parler jeune voyant des choses», *XX^e siècle*, nouv. série, n° 3, juin 1952, p. 27-30, repris in *P.C.* 1970, p. 16-18

«Lettre à Robert Amadou», (1^{er} décembre 1953), *Revue métapsychique*, n° 27, janv.-fév. 1954, repris in *P.C.* 1970, p. 38-43

«Sur l'art magique», *A.M.* 1957, p. 41-42

Jean Degottex

«L'Épée dans les nuages», cat. *Degottex*, L'Étoile scellée, Paris, 8-28 fév. 1955, repris in *S.P.* 1965, p. 341-343

André Derain

«André Derain», *Nord-Sud*, n° 12, fév. 1918, p. 13, repris in *Mont de piété*, Au sans Pareil, Paris, 1919
«Idées d'un peintre», *Litt.*, n° 18, mars 1921, p. 13-15, repris in *P.P.* 1924, p. 105-110
«Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 9-10, 1^{er} oct. 1927, p. 37, repris in *S.P.* 1928, p. 24, 43-45; *S.P.* 1945, p. 33, 50-52; *S.P.* 1965, p. 21-23

Robert Desnos

«Entrée des médiums», *Litt.*, nouv. série, n° 6, nov. 1922, p. 1-6, repris in *P.P.* 1924, p. 147-158
«Les mots sans rides», *Litt.*, nouv. série, n° 7, 1^{er} déc. 1922, p. 13-14

«Ma mort par Robert Desnos», *Clair de Terre*, Littérature, Paris, 1923

«Robert Desnos», *Le Journal littéraire*, juil. 1924

«Je revois maintenant Robert Desnos», *Commerce*, n° 13, automne 1927, p. 97-98, repris in *Nadja*, 1928, p. 35-37

«Second Manifeste du surréalisme», *R.S.*, n° 12, 15 déc. 1929, p. 11, repris in *Second Manifeste du surréalisme*, Kra, Paris, 1930

«Sur Robert Desnos», dans le film de Jean Barral «La belle

saison est proche», juin 1959, repris in *P.C.* 1970, p. 168-170

Oscar Dominguez

«D'une décalcomanie sans objet préconçu», *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 18, repris in *S.P.* 1945, p. 133-135; *S.P.* 1965, p. 128-129
«Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 16, repris in *S.P.* 1945, p. 148-149; *S.P.* 1965, p. 149

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 26-27, repris in *S.P.* 1945, p. 102; *S.P.* 1965, p. 82

Enrico Donati

«La crise à peu près totale de l'esprit critique...», cat. *Donati*, gal. Passadoit, New York, mars-avril 1944, repris in cat. *Donati*, gal. Drouant David, Paris, 1946, et in *S.P.* 1945, p. 184-188; *S.P.* 1965, p. 195-198

Marcel Duchamp

«Marcel Duchamp», *Litt.*, nouv. série, n° 5, 1^{er} oct. 1922, p. 7-10, repris in *P.P.* 1924, p. 141-146
«Les mots sans rides», *Litt.*, nouv. série, n° 7, 1922, p. 13
«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.* 1924, p. 194
«La mariée mise à nu par ses célibataires même», *S.S.D.L.R.*, n° 5, 15 mai 1933, p. 1
«Phare de la mariée», *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 45-49, repris in *London Bulletin*, n° 4-5, 1938, et in *S.P.* 1945, p. 107-124; *S.P.* 1965, p. 85-99

«Marcel Duchamp», *Dict. abr.*, gal. des Beaux Arts, Paris, 1938, p. 10

«Le Génie de Marcel Duchamp», *Anth. H.N.* 1940, p. 221-222; *Anth. H.N.* 1950, p. 279-281; *Anth. H.N.* 1966, p. 467-470

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 16-17, repris et traduit in *S.P.* 1945, p. 84-85; *S.P.* 1965, p. 57-59

«Testimony 45: the point of View», *View*, série 5, n° 1, 1945, p. 5

«Sur l'art magique», *A.M.* 1957, p. 44-45

René Duvillier

«Duvillier au tramail», cat. *Duvillier*, L'Étoile scellée, Paris, 2-23 juin 1955, repris in *S.P.* 1965, p. 339-340

Max Ernst

«Préface», cat. *Max Ernst*, Au Sans Pareil, Paris, 3 mai-3 juin 1921, repris in *P.P.* 1924, p. 101-103

«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.* 1924, p. 196-197

«Le surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 9-10, 1^{er} oct. 1927, p. 38-41, repris in *S.P.* 1928, p. 47-56; *S.P.* 1945, p. 52-61; *S.P.* 1965, p. 24-32

Avis au lecteur: Max Ernst La Femme 100 têtes, éd. du Carrefour, Paris, 1929, repris in *P. du J.* 1934, p. 76-85

«The legendary Life of Max Ernst», *View*, avril 1942, p. 5-7, repris in *S.P.* 1945, p. 159-168; *S.P.* 1965, p. 155-168

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 19, repris in *S.P.* 1945, p. 90-91; *S.P.* 1965, p. 64-66

«Max Ernst», cat. *Max Ernst*, La Hune, Paris, 20 janv.-9 fév. 1950, repris in *S.P.* 1965, p. 166-168

Louis Fernandez

«Le Pont suspendu», *Medium communication surréaliste*, n° 4, janv. 1955, repris in *P.C.* 1970, p. 94-95

Charles Filiger

«A. Jarry, initiateur et éclairer», *Arts*, n° 331, 2 nov. 1951, repris in *C. des C.*, 1953, p. 254-263

Esteban Frances

«Des tendances les plus récentes du surréalisme», *Minotaure*, n° 12-13, p. 18, repris in *S.P.* 1945, p. 149-150; *S.P.* 1965, p. 146

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, p. 27, repris in *S.P.* 1945, p. 103; *S.P.* 1965, p. 82

Alberto Giacometti

«L'Équation de l'objet trouvé», *Documents 34*, nouv. série, n° 1, juin 1934, p. 17-24, repris in *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 41-57

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 23-24, repris in *S.P.* 1945, p. 97-98; *S.P.* 1965, p. 72-73

Arshile Gorky

«The Eye-Spring: Arshile Gorky», cat. *Gorky*, Julien Levy Gallery, New York, 6-31 mars 1945, repris in *S.P.* 1945, p. 196-199; *S.P.* 1965, p. 199-201

«Adieu à Gorky: poème», *Néon*, n° 4, 1948

Simon Hantaï

«Simon Hantaï», *Medium communication surréaliste*, n° 1, nov. 1953, repris in *S.P.* 1965, p. 237

Jindrich Heisler

«Et le grillon s'était endormi», *Medium informations surréalistes*, n° 3, janv. 1953

Jacques Hérold

«Jacques Herold», cat. *Herold*, gal. Cahiers d'art, Paris, oct. 1947, repris in *S.P.* 1965, p. 202-206

Hector Hyppolite

«Hyppolite» (1948), *S.P.* 1965, p. 308-312

Frida Kahlo

«Où s'ouvre le cœur du monde», cat. *Mexique*, gal. Renou & Colle, Paris, 1939, repris in *S.P.* 1945, p. 139-143; *S.P.* 1965, p. 141-144

Wassily Kandinsky

«Some Appreciations of the Work of Wassily Kandinsky», cat. *Kandinsky*, gal. Guggenheim jeune, Londres, fév. 1938 (trad. Samuel Beckett), repris in *S.P.* 1965, p. 286-287

«C'est à vous de parler jeune voyant des choses...», *XX^e siècle*, nouv. série, n° 3, juin 1952, p. 30, repris in *P.C.* 1970, p. 20

«Sur l'art magique», *A.M.* 1957, p. 44

Konrad Klapheck

«Konrad Klapheck», cat. *Klapheck*, gal. Sonnabend, Paris, fév. 1965, repris in *S.P.* 1965, p. 411-412

Yves Laloy

«Yves Laloy», cat. *Laloy*, La Cour d'Ingres, Paris, 7-27 oct. 1958, repris in *S.P.* 1965, p. 254-256

Wifredo Lam

«A la longue nostalgie des poètes», cat. *Lam*, P. Matisse Gallery, New York, 10 nov.-8 déc. 1942, repris in *S.P.* 1945, p. 181-183; *S.P.* 1965, p. 169-171

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 25

«La nuit en Haïti...», cat. *Lam*, Port-au-Prince, 9-30 janv. 1946, repris in *Signe Ascendant*, 1949 et in *S.P.* 1965, p. 172

Jean-Baptiste Le Maréchal

«Le Maréchal», cat. *Le Maréchal*, gal. R. Cordier, Paris, 17 nov. 1960, repris in *S.P.* 1965, p. 265-267

Marcelle Loubchansky

«Marcelle Loubchansky», cat. *Loubchansky*, gal. Kléber, Paris, 10 fév.-2 mars 1956, repris in *S.P.* 1965, p. 344-346

René Magritte

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 22-23, repris in *S.P.* 1945, p. 96; *S.P.* 1965, p. 72

«Some Appreciations...», cat. *Magritte*, Obelisk Gallery, Londres, oct. 1961, repris in *S.P.* 1965, p. 269-270

«The Breath of René Magritte», cat. *Magritte*, Little Rock, Arkansas Art Center, mai-juin 1964, repris in *Le Sens propre*, gal. Iolas, Paris, nov. 1964, et in *S.P.* 1965, p. 401-403

Man Ray

«Tout paradis n'est pas perdu», *Clair de Terre*, 1923

«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.* 1924, p. 197-198

«Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 9-10, 1^{er} oct. 1927, p. 41-42, repris in *S.P.* 1928, p. 56-58; *S.P.* 1945, p. 62-64; *S.P.* 1965, p. 32-33

«Visage de la femme», *Man Ray: photographs 1920-1934*, Random House, New York, et Cahiers d'art, Paris, 1934, repris in *P. du J.*, 1934, p. 213-216

«Man Ray», cat. *Man Ray non abstraction*, L'Étoile scellée, Paris, 24 avril-mai 1956

André Masson

«Le Surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 9-10, 1^{er} oct. 1927, p. 42-43, repris in *S.P.* 1928, p. 59-61; *S.P.* 1945, p. 65-67; *S.P.* 1965, p. 35-36

«Prestige d'André Masson», *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 13, repris in *S.P.* 1945, p. 155-158; *S.P.* 1965, p. 151-154.

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 20, repris in *S.P.* 1945, p. 91-92; *S.P.* 1965, p. 66-67

Roberto Matta

«Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, n° 12-13, p. 16, repris in *S.P.* 1945, p. 150; *S.P.* 1965, p. 146

«Mot à monte, poème dédié à Matta», *V.V.V.*, mars 1943,

p. 115-116, repris in cat. *Matta*, gal. Drouin, Paris, 1947

«La perle est gâtée à mes yeux par sa valeur marchande», cat. *Matta*, P. Matisse Gallery, New York, 1944, repris in *S.P.* 1945, p. 189-195, *S.P.* 1965, p. 183-188

«La porte bat» (1943), poème dédié à Matta, *Les Quatre vents*, n° 8, 1947

«Il y a trois ans, Matta rompait avec la ligne...», cat. *Matta*, gal. Drouin, Paris, juillet 1947, repris in *S.P.* 1965, p. 189-194

Joan Miró

Le Surréalisme et la peinture, 1928, p. 62-65, repris par extraits in *London Bulletin*, n° 2, mai 1938, p. 4, et in *S.P.* 1945, p. 68-70; *S.P.* 1965, p. 36-41

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 22, repris in *S.P.* 1945, p. 94; *S.P.* 1965, p. 70

«Constellations», *L'Œil*, déc. 1958, repris in *Constellations*, éd. P. Matisse, New York, 1959 et in *S.P.* 1965, p. 257-264

«Les tableaux de Miró», *P.C.* 1970, p. 17

Pierre Molinier

«Pierre Molinier», cat. *Molinier*, L'Étoile scellée, Paris, 27 janv.-10 fév. 1956, repris in *S.P.* 1965, p. 245-248

Gustave Moreau

Avant-propos in R. Von Holten, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, J.J. Pauvert, Paris, 1960, repris in *S.P.* 1965, p. 363-366

Munch

«Du symbolisme», cat. *Dessins symbolistes*, Le Bateau-Lavoir, Paris, 7 mars-12 avril 1958, repris in *S.P.* 1965, p. 362

Richard Oelze

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 26, repris in *S.P.* 1945, p. 101; *S.P.* 1965, p. 78

Gordon Onslow-Ford

«Des tendances les plus récentes du surréalisme», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 16-17, repris in *S.P.* 1945, p. 150; *S.P.* 1965, p. 146

Wolfgang Paalen

«Non plus le diamant au chapeau», cat. *Paalen*, gal. Renou & Colle, Paris, 21 juin-5 juil. 1938, repris in *London Bulletin*, n° 10, 10 fév. 1939, p. 16-17, et *S.P.* 1945, p. 136-138; *S.P.* 1965, p. 136-138

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 25, repris in *S.P.* 1945, p. 100; *S.P.* 1965, p. 77-78

«Un homme à la jonction de grands chemins», cat. *Paalen*, gal. Pierre, Paris, 14 nov.-15 déc. 1952, repris in *S.P.* 1965, p. 138-140

«Paalen», *Medium communication surréaliste*, n° 2, fév. 1954

Mimi Parent

Préface, cat. *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*, D'Arcy Galleries, New York, 29 nov.-janv. 1960, repris in *S.P.* 1965, p. 391

Francis Picabia

«A Francis Picabia», *391*, fév. 1920, n° 11, p. 76

«Vacances d'artistes», *Litt.*, nouv. série, n° 5, oct. 1922, p. 14-15

«Francis Picabia», cat. *Picabia*, gal. Dalmau, Barcelone, 18 nov.-8 déc. 1922, repris in *Little Review*, hiver 1922, p. 41-44, et in *P.P.* 1924, p. 159-165
«Une lettre de mon grand-père», lettre à Francis Picabia, *391*, n° 17 et 18, juin et juillet 1924

«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.* 1924, p. 193-195

«Le surréalisme et la peinture», *R.S.*, 1^{er} oct. 1927, n° 9-10, p. 37, repris in *S.P.* 1928, p. 41-42; *S.P.* 1945, p. 48-49; *S.P.* 1965, p. 21

«Le polémiste souvent moins bien inspiré...», *Anth. H.N.* 1940, p. 189-191; *Anth. H.N.* 1966, p. 401-402

«Francis Picabia: jumelles pour yeux bandés», cat. *Picabia*, gal. Drouin, Paris, mars 1949, repris in *S.P.* 1965, p. 220-223

«Lettre à Picabia», 1^{er} déc. 1952, cat. *Picabia*, gal. C. Allendy, Paris, 19 déc.-15 janv. 1953, repris in *S.P.* 1965, p. 224-225

Adieu ne plaise, imp. Benoît, Alès, 1954, repris in *P.C.* 1970, p. 29-32

Pablo Picasso

«Hommage à Pablo Picasso», *Le Journal Littéraire*, 21 juin 1924, et *391*, n° 18, juil. 1924, p. 3

«Caractères de l'évolution moderne» (1922), *P.P.* 1924, p. 192-193

«Le surréalisme et la peinture», *R.S.*, n° 4, 15 juil. 1925, p. 28-30, repris in *S.P.* 1928, p. 16-20; *Cahiers d'art*, 1932, n° 3-5, p. 154-155; *S.P.* 1945, p. 25-32; *S.P.* 1965, p. 5-7

«Picasso dans son élément», *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 9-22, repris in *P. du J.* 1934, p. 190-212, et in *S.P.* 1965, p. 101-114

«Picasso poète», *Cahiers d'art*, 1935, n° 7-10, p. 185-191

«Picasso», *Anth. H.N.* 1940, p. 200-201

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 14-15, repris et traduit in *S.P.* 1945, p. 82; *S.P.* 1965, p. 56-57

«La Vie imagée de Picasso, du bouquet de malaya au joli Montmartre», *Arts*, 28 déc. 1951
«Pablo Picasso, réponse à une enquête: comment expliquez-vous les déformations apportées par Picasso au visage de la femme?», *Figaro Littéraire*, 11 juin 1955, repris in *S.P.* 1965, p. 115

«Pablo Picasso: 80 carats mais une ombre», *Combat-Art*, 2 nov. 1961, repris in *S.P.* 1965, p. 115-118

Judit Reigl

«Judit Reigl», cat. *Reigl*, L'Étoile scellée, Paris, 19 nov.-6 déc. 1954, repris in *S.P.* 1965, p. 238

Jean-Paul Riopelle

«Aparté entre Elisa, André Breton et Benjamin Péret», cat. *Riopelle*, La Dragonne, Paris, 23 mars-23 avril 1949, repris in *S.P.* 1965, p. 218-219

Diego Rivera

«Souvenir du Mexique», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 30-52

Henri Rousseau

«Sur l'art magique», *A.M.* 1957, p. 36-38

«Henri Rousseau sculpteur?», *La Brèche, action surréaliste*, n° 1, oct. 1961, repris in *S.P.* 1965, p. 367-375

Endre Rozsda

«Endre Rozsda», cat. *Rozsda*, gal. Furstenberg, Paris, 25 fév.-9 mars 1957, repris in *S.P.* 1965, p. 249

Fabio De Sanctis et Ugo Sterpini

«La Poésie dans ses meubles», pamphlet joint au cat. *Mobili di Fabio de Sanctis e Ugo Sterpini*, Officina Indice, Roma, 1963-64, repris in *S.P.* 1965, p. 410

Kurt Seligmann

«Des tendances les plus récentes du surréalisme», *Minotaure*,

n° 12-13, 1939, p. 17, repris in *S.P.* 1945, p. 153-154; *S.P.* 1965, p. 149-150

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 25-26, repris in *S.P.* 1945, p. 101; *S.P.* 1965, p. 78

Jean-Claude Silbermann

«Enseignes sournoises», cat. *Silbermann*, gal. Mona Lisa, Paris, 18 nov.-31 déc. 1964, repris in *S.P.* 1965, p. 407-409

Max Walter Svanberg

«Hommage à Max Walter Svanberg», *Medium communication surréaliste*, n° 3, mai 1954, repris par extraits in *S.P.* 1965, p. 242-243
«La Femme du viking», cat. *Svanberg*, L'Étoile scellée, Paris, 18 mars-10 avril 1955, repris in *S.P.* 1965, p. 239-241

Yves Tanguy

«A égale distance», cat. *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, gal. Surréaliste, Paris, 27 mai-15 juin 1927, repris in *S.P.* 1928, p. 65-69; *S.P.* 1945, p. 71-74; *S.P.* 1965, p. 43-45

«Prologue», cat. *Tanguy*, gal. Bucher-Myrbor, Paris, 17-30 mai 1938, repris in *London Bulletin*, n° 3, juin 1938, repris in *S.P.* 1965, p. 173-175

«Des tendances les plus récentes du surréalisme», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 17, repris in *S.P.* 1945, p. 51; *S.P.* 1965, p. 146-147

«La maison d'Yves Tanguy», *London Bulletin*, n° 18-20, 1940, repris in *Signe Ascendant*, 1949
«What Tanguy veils and reveals», *View*, n° 2, mai 1942, repris in *S.P.* 1945, p. 173-177; *S.P.* 1965, p. 176-181

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 22, repris in *S.P.* 1945, p. 96; *S.P.* 1965, p. 70-71

Yves Tanguy, éd. P. Matisse, New York, 1946

Marie Toyen

«Toyen», cat. *Toyen*, gal. Denise René, Paris, 3 juin-12 juil. 1947

Introduction à l'œuvre de Toyen, éd. Sokolova, Paris, 1953, repris in *S.P.* 1965, p. 207-214

«La Somnambule», cat. *Toyen*, gal. Furstenberg, Paris, 30 avril-17 mai 1958, repris in *S.P.* 1965, p. 215

Clovis Trouille

Préface, cat. *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*, D'Arcy Galleries, New York, 29 nov.-janv. 1960

Raoul Ubac

«Des tendances les plus récentes du surréalisme», *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 23, repris in *S.P.* 1945, p. 154; *S.P.* 1965, p. 150

Victor-Brauner

«Botte rose blanche», cat. *Brauner*, gal. Pierre, Paris, déc. 1934, repris in *S.P.* 1965, p. 121-122

«Des tendances les plus récentes du surréalisme», *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 17, repris in cat. *Victor Brauner*, gal. Henriette, Paris, 19 mai-5 juin 1939, et in *S.P.* 1945, p. 153; *S.P.* 1965, p. 149

«Genesis and Perspective of Surrealism», *Art of this Century*, 1942, p. 24-25, repris in *S.P.* 1945, p. 99; *S.P.* 1965, p. 76

«Entre chien et loup...», *Cahiers d'art*, 1945-46, p. 307-311, repris in cat. *Victor-Brauner*, Julien Levy Gallery, New York, avril 1946; *S.P.* 1965, p. 123-127

Miguel Vivancos

«Vivancos», cat. *Vivancos*, gal. Mirador, Paris, avril 1950, repris in *S.P.* 1965, p. 296-297

Wölfli

«Un peintre medium», *Combat-Art*, 14 juin 1954, repris in *S.P.* 1965, p. 306

Aloys Zötl

«Vente de 170 aquarelles provenant de l'atelier Aloys Zötl», Hôtel Drouot, 3 mai 1956, repris in *S.P.* 1965, p. 354-355

Études sur André Breton

Monographies

ALEXANDRIAN Sarane, *André Breton par lui-même*, Seuil, «Écrivains de toujours», Paris, 1971

André Breton, Seuil, Paris, 1977

André Breton, Essais et témoignages, par Benjamin Péret, Jean Paulhan, Michel Carrouges..., recueillis par Marc Eigeldinger, A la Baconnière, Neuchâtel, 1949; nouv. éd., 1970

André Breton; je vois, j'imagine, Poèmes-objets, préf. d'Octavio Paz, cat. établi par J.M. Goutier, Gallimard, Paris, 1991

ASARI Makoto, *André Breton et le sacré. Essai sur Breton selon quelques textes religieux*, Publications de l'Université Paris III, Paris, 1984

AUDOIN Philippe, *Breton*, Gallimard, coll. «Pour une bibliothèque idéale», Paris, 1970

BALAKIAN Anna, *André Breton, Magus of Surrealism*, Oxford University Press, New York, 1971

BALAKIAN Anna et KUENZLI Rudolph E., *André Breton today*, Wethis Locker and Owens, New York, 1989 (reprise de *Dada/Surrealism*, n° 17, 1989)

BEDOUIN Jean-Louis, *André Breton*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui n° 18, Paris, 1950

BEHAR Henri, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Levy, Paris, 1990

BEHAR Henri, BARBE Maryvonne, FOURNIER Roland, *Les Pensées d'André Breton, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1988

BEHAR Henri, SAPORTA Marc, *André Breton ou le surréalisme même*, Lausanne, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988

BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Lib. Corti, Paris, 1975
Les critiques de notre temps et Breton, Garnier, Paris, 1974

BONNET Marguerite, CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, PIERRE José, *Revue surréalistes françaises autour d'André Breton, 1948-72*, Kraus International Publications, Millwood, New York, 1982

BROWDER Clifford, *André Breton, arbitrator of Surrealism*, Lib. Droz, Genève, 1967

CARDINAL Roger, *Breton : «Nadja»*, Grant and Cutler, London, 1986

CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, coll. Les Essais, Paris, 1950 ; coll. Idées, 1967

CAWS Mary-Ann, *Surrealism and the Litterary Imagination : a study of André Breton*, Twayne Publisher, New York, 1971
Changer la vue. André Breton et la révolution surréaliste du regard, Musée de Cahors, 1986

CRASTRE Victor, *André Breton*, Arcanes, 1952
André Breton, Trilogie surréaliste, Nadja, Les Vases Communicants, L'Amour fou, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1971

DUITS Charles, *André Breton a-t-il dit passe ?*, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, Paris, 1969 ; rééd. 1991

DUROZOI Gérard, LECHERBONIER Bernard, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Larousse, 1974

FACIOLI Valentin, *André Breton, Leon Trotsky. Por una arte revolucionaria independiente*, Paz et Terra, Rio de Janeiro, 1985

GABELLONE Lino, *L'Oggetto surrealista : il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Turin, 1977

GALATERIA Daria, *Invito alla lettura di André Breton*, Mursia, Milan, 1977

GIMENEZ-FRONTIN J.L., *El Surrealismo : en torno al movimiento bretoniano*, Montesinos, Barcelona, 1983

GRACQ Julien, *André Breton*, Lib. Corti, Paris, 1948

GUILLAUME Paul, *Sculptures nègres. Collection André Breton et Paul Eluard*, Hacker Art Books, New York, 1973

HOZZEL Malte, *Bild und Einheitswirklichkeit im Surrealismus : Eluard und Breton*, Lang, Frankfurt am Main, 1980

ISOU Isidore, *Réflexions sur André Breton*, éd. Lettristes, Paris, 1948

JOYEUX Maurice, *André Breton ou le chemin parallèle*, Paris, éd. La Rue, 1969

LAMY Suzanne, *André Breton, Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977

LAVERGNE Philippe, *André Breton et le mythe*, Lib. Corti, Paris, 1985

LEGRAND Gérard, *André Breton en son temps*, Le Soleil Noir, Paris, 1976
Breton, Belfond, coll. Les Dossiers Belfond, Paris, 1977

LENK Elizabeth, *Der Springende Narziss : André Breton poetischer Materialismus*, Rogner und Bernhard, Munich, 1971

MASSOT Pierre de, *André Breton le septembriseur*, Le Terrain Vague, Eric Losfeld, Paris, 1967

MATIC Dusan, *André Breton oblique*, Fata Morgana, coll. Explorations, Montpellier, 1976

MATTHEWS J.H., *André Breton*, Columbia University Press, New York et Londres, 1967
André Breton : sketch for an Early Portrait, J. Benjamins, Amsterdam et Philadelphia, 1986

MAURIAC Claude, *André Breton*, éd. de Flore, Paris, 1949

MERCURIO Vittorio, *Le Roman surréaliste : Nadja*, Casa Editrice Dattena, Cagliari, 1979

MOURIER-CASILE Pascaline, *André Breton explorateur de la Mère-Moire*, PUF, coll. Écrivains, Paris, 1986

NAVARRI Roger, *André Breton, «Nadja»*, PUF, Paris, 1986
Omaggio a André Breton, Centro Culturale Francese, Roma, et galleria Schwarz, Milano, 1967
Omaggio a AB. Soto l'egida del Centro francese di studi, Milano, del Centro Culturale francese, Roma, e con la collaborazione di Arturo Schwarz. 17 janv.-4 fév. 1967, Milan, Galleria Schwarz, 1967

PIERRE José, *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, Cahiers des Avant-Gardes, Lausanne, 1987
L'Aventure surréaliste autour d'André Breton, éd. Filipacchi-Artcurial, Paris, 1986

PLOUVIER Paule, *Poétique de l'amour chez André Breton*, Lib. Corti, Paris, 1983

ROSELLO Mireille, *L'Humour noir selon André Breton*, Lib. Corti, Paris, 1987

ROSEMONT Franklin, *André Breton and the First Principles of Surrealism*, Pluto Press, London, 1978

SCHWARZ Arturo, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, UGE, coll. 10/18, Paris, 1977

SEBBAG Georges, *L'Imprononçable jour de ma naissance, André Breton*, Jean Michel Place, Paris, 1987

SOUPAULT Philippe, *Le Vrai André Breton*, Dynamo, Liège, 1966

STEINWACHS Gisela, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückerwandlung von Kultur in Natur : Eine strukturelle Analyse von Bretons Nadja*, Neuwied und Berlin, Luchterland, 1971

VIELWAHR André, *Sous le signe de contradictions : André Breton de 1913 à 1924*, Nizet, Paris, 1980

VIRMAUX Alain et Odette, *André Breton, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1987

VOGT Ulrich, *Le Point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Berne, 1982

Numéros spéciaux de périodiques
(depuis 1966)

Cahiers du Sud, 53° A, n° 390-91, oct.-nov.-déc. 1966

L'Archibras, «Hommages à André Breton», n° 1, avril 1967

La Nouvelle Revue Française, «André Breton et le mouvement surréaliste», 15° année, n° 172, 1^{er} avril 1967

La Quinzaine littéraire, «André Breton et le surréalisme aujourd'hui», n° 114, 15 mars 1971

Revue des Sciences Humaines, «André Breton», n° 184, 1981, n° 4

Magazine Littéraire, «Dossier: André Breton», n° 64, mai 1972 «André Breton», n° 254, mai 1988

Dada/Surrealism, «André Breton», n° 17, 1989 (University of Iowa)

Articles

ANTOINE Régis, «André Breton et les mondes noirs», *L'Afrique Littéraire*, n° 58, 1981, p. 58-70

ARAGON Louis, «Mais Guillaume Apollinaire vient de mourir», *Lettres Françaises*, n° 1151, 6-12 oct. 1966

ARROUYE Jean, «La photographie dans *Nadja*», *Mélusine*, n° 4, 1983, p. 123-151

ASARI Makoto, «Au-delà de l'affirmation-négation. Les mythes en question: Bataille, Breton, Heidegger», *Pleine Marge*, n° 8, 1988, p. 7-17

ASPLEY Keith, «“La Grèce n'a jamais existé” : Myth, Legend and Ritual in the Writings of André Breton», in *Myth and Legend in French Literature*, ed. Aspley, Bellos and Sharratt, Modern Humanities Research Association, London, 1982, p. 210-227

AVNI Ora, «Breton et l'idéologie: Machine à coudre-parapluie», *Littérature* (Paris), n° 51, 1983, p. 15-27

BALAKIAN Anna, «André Breton et l'hermétisme: des *Champs Magnétiques* à *La Clé des Champs*», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 15, mars 1963

«André Breton as a philosopher», *Yale French Studies*, n° 31, mai 1964

«Metaphor and metamorphosis in Breton's Poetics», *Yale French Studies*, n° 1, janv. 1965

«Breton and drugs», *Yale French Studies*, n° 50, 1974, p. 96-107

«Breton in the Light of Apollinaire», in *About French poetry*, ed. M. A. Caws, Wayne State University Press, 1974, p. 42-53

«André Breton and Psychiatry», *Medicine and Literature*, ed. E. Peschel, Watson, New York, 1980, p. 160-70

BAUDE Jeanne-Marie, «Culpabilité et valeurs morales selon André Breton», *Mélusine*, n° 8, 1986, p. 19-36

BEAUJOUR Michel, «From Text to Performance», in *A New History of French Literature*, éd. par Denis Hollier, Harvard University Press, Cambridge, 1989, p. 866-871

BLACHERE Jean-Claude, «Géographie physique et poétique de l'éden chez André Breton», *Mélusine*, n° 7, 1985, p. 100-17
«André Breton et les mondes primitifs», *Mélusine*, n° 10, 1988, p. 209-217

BONNET Marguerite, «Lettres d'Apollinaire à André Breton», *Guillaume Apollinaire* (3), 1964, p. 13-37

«A propos de l'Introduction au discours sur le peu de réalité», in *Le Surréalisme dans le texte*, éd. D. Bounoux, publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1978, p. 19-31

«A partir de ces «mécaniques à la fois naïves et véhémentes...», *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 18-28

«Trotsky et Breton», *Cahiers Léon Trotsky*, n° 25, mars 1986, p. 5-17

BONNET Marguerite, HUBERT Étienne-Alain, «Sur deux types d'écritures surréalistes et leurs finalités dans *L'Immaculée conception* d'André Breton et Paul Éluard», *Revue d'Histoire littéraire de France*, 87^e année, n° 4, juil.-oct. 1987

BOULESTEREAU Nicole, «*Nadja* d'André Breton: entre le livre du désir et le désir du livre», *Littérales*, n° 1, 1986, p. 95-108

BRUNO Jean, «André Breton et l'expérience de l'illumination», *Mélusine*, n° 2, 1981, p. 53-69

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, «Sartre et Breton», in *Le Surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, coll. Lettera, Lausanne, 1983, p. 322-324

COLLIER Peter, «Dreams of a revolutionary Culture: Gramsci, Trotsky and Breton», in *Visions and Blueprints: Avant-garde culture and radical politics in early XXth century Europe*, ed. E. Timms and P. Collier, Manchester University Press, Manchester, 1988

DECAUDIN Michel, «Autour du premier manifeste», *Surrealismo*, quaderni del Novecento Francese, Bulzoni, Roma, n° 1, 1974, p. 29-47

DEGUY Michel, «En relisant les *Manifestes*», *Nouvelle Revue Française*, nov. 1962
«Du Sphinx vertébral au Signe ascendant», *Poétique*, n° 34, 1978
«André Breton: Entretiens», *Cahiers du Chemin*, n° 19, 1987

DESNOS Robert, «Lettre à André Breton» (4 avril 1929), in *Robert Desnos*, éd. M.C. Dumas, Herne, Paris, 1987

DRUKONINGEN Fernand, «Comment lire un poème-objet», in *Le plaisir de l'intertexte*, éd. R. Theis et H. Siepe, Lang, Francfort, 1986

DURAND Pascal, «Pour une lecture institutionnelle du *Manifeste du surréalisme*», *Mélusine*, n° 8, 1986, p. 177-195

DUROZOI Gérard, «Breton, Péret et quelques autres», in *Benjamin Péret*, éd. J.M. Goutier, H. Veyrier, Paris, 1982

EBERZ Ingrid, «Kandinsky, Breton et le modèle purement intérieur», *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 69-80

EIGELDINGER Marc, «André Breton et le mythe de l'âge d'or», *Mélusine*, n° 7, 1985, p. 17-32

FINKELSTEIN Haim, «L'objet insolite» in Breton's writings, in *Surrealism and the Crisis of the Object*, UMI Research Press, Ann Harbor, 1979, p. 15-29

FOURNY Jean-François, «A propos de la querelle Breton-Bataille», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 84, n° 3, 1984, p. 432-438

FOUCAULT Michel, «André Breton, c'était un nageur entre deux mots», *Arts et Loisirs*, n° 54, 5-11 oct. 1961, p. 8-10

GAULMIER Jean, «Remarques sur le thème de Paris chez André Breton», in *Travaux de linguistique et de littérature*, IX, 2, 1971

GIRAUD R.C., «André Breton collectionneur», *Le Jardin des Arts*, n° 67, mai 1960, p. 33-43

GUEDJ Colette, «*Nadja* d'André Breton, ou l'exaltation réciproque du texte et de la photographie», *Les Mots, La Vie*, n° hors série, 1984, p. 91-136

GUERSHMAN Herbert S., «Valéry and Breton», *Yale French Studies*, n° 44, 1970

HOUBEDINE Jean-Louis, «André Breton et la double ascendance du signe», *La Nouvelle Critique*, fév. 1970

«Le Concept d'écriture automatique: la signification et sa fonction dans le discours idéologique d'André Breton», *La Nouvelle critique*, n° spécial, déc. 1970

HUBERT Renée Riese, «The Artbook as Poetic Code: Breton's Yves Tanguy», *L'Esprit Créateur*, 22, n° 4, 1982, p. 56-66

JAGUER Édouard, «André Breton, changer la vie, changer la vue», *L'Orne Littéraire*, n° 10, 1986

JANOVER Louis, «Breton/Blum: brève rencontre qui en dit long (du temps que les surréalistes étaient marxistes)», *Mélusine*, n° 8, 1986, p. 91-110

JEAN Denis-J., «An Invitation Refused: André Breton and Surrealism in England in 1959», *Dada/Surrealism*, n° 5, 1975, p. 77-79

JOUFFROY Alain, «La Collection André Breton», *L'Œil*, n° 10, oct. 1955

LACOTE René, «Témoignage des années 30», *Lettres Françaises*, n° 1151, 6-12 oct. 1966

LAFFITTE Maryse, «L'Image de la femme chez Breton: Contradictions et virtualités», *Revue Romane*, n° 11, 1976, p. 286-305

LAMBA Jacqueline, «Entretiens avec Arturo Schwarz sur la rencontre Trotsky-Breton», *Les Lettres Nouvelles*, n° 4, sept.-oct. 1975, p. 99-111

LEBEL Robert, «Marcel Duchamp and André Breton», in *Marcel Duchamp*, ed. A. d'Harnoncourt and K. McShine, MOMA, New York, 1973

LEVY Karen, «André Breton and the Artist's Gesture», in *Studies in Language and Literature*, ed. Charles Nelson, Dept of Foreign Languages, Eastern Kentucky University, Richmond, 1976, p. 337-41

LOURAU René, «André Breton und die Nouvelle Revue Française», in *Surrealismus*, ed. Peter Bürger, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982

MAGRITTE René, «Sur la mort d'André Breton», in *Écrits complets*, éd. André Blavier, Flammarion, Paris, 1979

MATTHEWS J.H., «André Breton, Jacques Brunius, and Surrealism in England», *Dada/Surrealism*, n° 6, 1976, p. 5-9
«André Breton and Joan Miró: Constellations», *Symposium*, n° 34, 1980, p. 353-376

MERCIER A., «André Breton et l'ordre figuratif dans les années 20», in *Le Retour à*

l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925, Acte du colloque d'Histoire de l'Art contemporain, CIEREC, Saint-Étienne, 1975, p. 277-316

MICHELSON Annette, «Breton's Surrealism; The Peripeties of a Metaphor, or a Journey through Impossibility», *Artforum*, sept. 1966, p. 72-77

MOREL Jean-Pierre, «Aurelia, Gradiva, x: Psychanalyse et poésie dans les Vases Communicants», *Revue de Littérature Comparée*, n° 46, p. 68-89

ORENSTEIN Gloria F., «Nadja Revisited: A Feminist Approach», *Dada/Surrealism*, n° 8, 1978, p. 91-106

PALAYRET Guy, «Attirances et répulsions: Aragon, Breton et les écrivains révolutionnaires autour du PCF (1930-1935)», *Mélusine*, n° 5, 1983, p. 79-100

PARINAUD André, «André Breton raconté par Marcel Duchamp à André Parinaud», *Arts et Loisirs*, n° 54, 5-11 oct. 1961, p. 4-7

PARMENTIER Michel A., «André Breton et la question de l'unité du psychisme», *Australian Journal of French Studies*, 20, n° 1, 1983, p. 50-60

PASTOUREAU Henri, «André Breton, l'homme que j'ai connu», *L'Orne Littéraire*, n° 3, janv. 1983

PIERRE José, «André Breton et la peinture», *L'Information Littéraire*, n° 32, p. 68-71 «Breton et Dali», cat. *Salvador Dali*, Centre Georges Pompidou, Paris, juil.-sept. 1979

PILLET Alain-Pierre, «André Breton à Venise: le plaisir d'une enquête», in *Du surréalisme et du plaisir*, éd. J. Chénieux-Gendron, Lib. Corti, Paris, 1987, p. 251-260

PLOUVIER Paule, «De l'utilisation de la notion freudienne de sublimation par André Breton», *Pleine Marge*, n° 5, juin 1987, p. 41-51

PONTALIS J.B., «Les Vases non communicants», *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1978

PORTER Laurence M., «“L'Amour fou” and Individuation: A Jungian Reading of Breton's *Nadja*», *l'Esprit Créateur*, 22, n° 2, 1982, p. 25-34

RAILLARD Georges, «Breton en regard de Miró: *Constellations*», *Littérature*, n° 17, fév. 1975, p. 3-13 «Comment André Breton s'est approprié les *Constellations*», *Opus International*, n° 58, fév. 1976, p. 52-60

REBOUL Jacqueline, «André Breton ou la quête du Graal», in *Critique universitaire et critique créatrice*, Aux Amateurs du Livre, Paris, 1986

«Le “Réseau Breton” et la chasse aux rouges», in *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, éd. G. Berreby, Allia, Paris, 1985

REVERDY Pierre, «Trente-deux lettres inédites à André Breton, 1917-1924», publiées par Léon Somville, *Études Littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970

ROBERT Bernard-Paul, «A propos d'André Breton», *Revue de l'Université d'Ottawa*, n° 46, 1976, p. 128-44 «Breton Engels, et le matérialisme dialectique», *Revue de l'Université d'Ottawa*, n° 46, 1976, p. 293-308

ROCHE Gérard, «Breton-Trotsky: une collaboration», *Pleine Marge*, n° 3, mai 1986 «La Rencontre de l'aigle et du lion. Trotsky, Breton, et le manifeste de Mexico», *Cahiers Léon Trotsky*, n° 25, mars 1986, p. 23-46

ROSE Alan, «For an Independent Revolutionary Art: André Breton's Manifest with Leon Trotsky», *European Studies Journal*, n° 1, 1985, p. 52-61

ROSOLATO Guy, «L'Amour fou», in *Du surréalisme et du plaisir*, éd. J. Chénieux-Gendron, Lib. Corti, Paris, 1987

ROTTENBERG Pierre, «Breton et le spiritualisme de Valéry», *La Nouvelle Critique*, n° spécial, déc. 1970

SADOUL Georges, «L'Homme que j'ai connu», *Lettres Françaises*, n° 1151, 6-12 oct. 1966

SOUPAULT Philippe, «André Breton, si mes souvenirs sont exacts», *Lettres Françaises*, n° 1151, 6-12 oct. 1966

SPADA Marcel, «Gustave Moreau et l'Eve nouvelle d'André Breton», dans *Des mots et des couleurs: études sur le rapport de la littérature et de la peinture*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1981, p. 145-163

SPERANZA Armani A., «Breton e Valery, tempo di ricerca», *Surrealismo*, Quaderni del Novecento Francese, Bulzoni, Rome, n° 1, 1974, p. 221-239

STAROBINSKY Jean, «Freud, Breton, Myers», *L'Arc*, n° 4, 1968

TAMULY Annette, «André Breton et la notion d'équivoque», *Mélusine*, n° 5, 1983, p. 195-207

UNGAR Steven, «Sartre, Breton, and Black Orpheus: Vicissitudes of Poetry and Politics», *L'Esprit Créateur*, n° 17, 1977, p. 3-18

VOGT Ulrich, «Osiris anarchiste, le miroir noir du surréalisme», *Mélusine*, n° 5, 1983, p. 142-58

WAGNER Nicolas, «Nadja, ville de l'angoisse», *Travaux de Linguistique et de Littérature publiés par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de l'Université de Strasbourg*, 19, n° 2, 1976, p. 221-28

Bibliographies de référence

SHERINGHAM Michael, *André Breton: A Bibliography*, Grant and Cutler, Londres, 1972

Dada/Surrealism (Iowa City), publié par l'Association pour l'étude de Dada et du Surréalisme, n° 17, 1988, p. 131-45

Ouvrages de référence sur le surréalisme

ALECHINSKY Pierre, *Roue libre*, Skira, coll. Les Sentiers de la création, Genève, 1971

ALEXANDRE Maxime, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, Paris, 1968

ALEXANDRIAN Sarane, *L'Art surréaliste*, Hazan, Paris, 1969
Le Surréalisme et le rêve, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, Paris, 1974

ALQUIE Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1955
Écrits sur le surréalisme, Gallimard, Paris, 1957
Entretiens sur le surréalisme, Colloque de Cerisy (1966), Mouton, Paris, 1968
André Masson, *le rebelle du surréalisme. Écrits*, éd. F. Will-Levaillant, Hermann, coll. Savoir, XXVII, Paris, 1976

Archives du Surréalisme
1 - Bureau de recherche surréaliste. *Cahiers de la permanence*, octobre 1924-avril 1925, présenté et annoté par Paule Thévenin
2 - *Vers l'action politique*, juillet 1925-avril 1926, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Gallimard, NRF, Paris, 1988
3 - *Adhérer au parti Communiste ?*, septembre-décembre 1926, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, 1991
4 - *Enquête sur la sexualité*, présenté et annoté par José Pierre, NRF, Paris, 1990

AUDOIN Philippe, *Les Surréalistes*, Seuil, coll. Écrivains de toujours, Paris, 1973

BALAKIAN Anna, *Surrealism; The Road to the Absolute*, Oxford University Press, New York, 1970

BARCK Karlheinz, *Surrealismus in Paris, 1919-39*, Reclam, Leipzig, 1986

BARON Jacques, *L'An I^{er} du Surréalisme, suivi de l'An dernier*, Denoël, Paris, 1969
Anthologie plastique du surréalisme, Filipacchi, Paris, 1980

BEDOUIAN Jean-Louis, *20 ans de surréalisme, 1939-59*, Denoël, Paris, 1961
La Poésie surréaliste, Seghers, Paris, 1964

BEHAR Henri et CARASSOU Michel, *Le Surréalisme*, Le Livre de Poche, Paris, 1984

BENAYOUN Robert, *Érotique du surréalisme*, Pauvert, Paris, 1965; 1978

BENEDITE Daniel, *La Filière marseillaise*, Clancier Guénaud, Paris, 1984

BIRO Adam, PASSERON René, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du livre, Fribourg, et PUF, Paris, 1982

BLANCHOT Maurice, «Quelques réflexions sur le surréalisme», *L'Arche*, n° 8, août 1945
L'Entretien infini, Gallimard, Paris, 1969

BONNET Marguerite, *Le Surréalisme et l'amour, Entretiens sur le surréalisme*, dirigé par Fernand Alquié, Paris-La Haye, Mouton, 1968

BOUGNOUX Daniel, *Le Surréalisme dans le texte*, Publications de l'Université des Langues et lettres de Grenoble, Grenoble, 1978

BOUNOURE Vincent, *La Civilisation surréaliste*, Payot, Paris, 1976

BOUSQUET Joë, *Correspondances*, Gallimard, Paris, 1969

BRECHON Robert, *Les Surréalistes*, Colin, coll. U2, Paris 1971

BROCHIER Jean-Jacques, *L'Aventure des surréalistes, 1914-1940*, Stock, Paris, 1977

CABANNE Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, Paris, 1967

CARASSOU Michel, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Jean Michel Place, Paris, 1986

CARDINAL Roger, SHORT, Robert S., *Surrealism, Permanent Revolution*, New York and London, 1970

CAWS M.A., *The Poetry of Dada and Surrealism*, Princeton University Press, 1970

CHADWICK Whitney, *Myth in Surrealist Painting, 1929-39*, UMI Research Press, Michigan, 1980

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983
Le Surréalisme, PUF, Paris, 1984
Du surréalisme et du plaisir, Lib. Corti, Paris, 1987

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, DUMAS Marie-Claire, *L'Objet au défi*, PUF, Paris, 1987

CORTANZE (de) G., *Le Surréalisme*, éd. Ma, Paris, 1985

CRASTRE Victor, *Le Drame surréaliste*, éd. du Temps, Paris, 1963

DAX Adrien, «Perspective automatique: Almanach surréaliste du Demi-siècle», *La Nef*, n° 63-64, Le Sagittaire, Paris, 1950

DESNOS Robert, *Écrits sur les peintres*, préf. M.C. Dumas, Flammarion, coll. Textes, Paris, 1984

DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris, 1967

DUROZOI Gérard, «Notes sur la métaphore poétique et la métaphore picturale dans le surréalisme», *Cahiers du XX^e siècle*, n° 4, Klincksieck, Paris, 1975

DUROZOI Gérard, LECHARBONNIER Bernard, *Le Surréalisme, théories, thèmes techniques*, Larousse, Paris, 1971

ELUARD Paul, *Lettres à Gala 1924-1948*, éd. Pierre Dreyfus, préface de J.C. Carrière, Gallimard, Paris, 1984

ERNST Max, *Écritures*, Gallimard, Paris, 1970

ESTIENNE Charles, *Le Surréalisme*, Somogy, Paris, 1956

FAURE Michel, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, Paris, 1982

FINKELSTEIN Hain, *Surrealism and the crisis of the object*, UMI Press, Ann Harbor, Michigan, 1979

GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1971

GERSHMAN Herbert S., *The Surrealist Revolution in France*, The University of Michigan Press, 1974

HENRI Maurice, *Antologia grafica del surrealismo*, Mazotta, Milano, 1972

HIGGINS Ian, *Surrealism and language*, Scottish Academic Press, 1986

HUGNET Georges, *L'Aventure Dada* (1957), Seghers, Paris, 1971
Pleins et déliés. Témoignage et souvenirs, 1926-1972, Guy Authier, Paris, 1972

JAGUER Edouard, *Les Mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photo*, Flammarion, Paris, 1982

JANOVER Louis, *Surréalisme, art et politique*, Galilée, Paris, 1980

JEAN Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Seuil, Paris, 1980

JEAN Marcel, MEZEI Arpad, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris, 1959

JOSEPHSON Matthew, *Life among the Surrealist: A Memoir*, Holt-Rinehart Winston, New York, 1962

JOUFFROY Alain, *La Fin des alternances*, Gallimard, Paris, 1970
Le Surréalisme, éd. XX^e siècle, Paris, 1975

KRAL Petr, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Gallimard, coll. Du monde entier, Paris, 1983

KIROU Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Paris, 1963

LEGOUTIERE Edmond, *Le Surréalisme*, Masson et Cie, Paris, 1972

LIPPARD Lucy, *Surrealists on Art*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970

MAGRITTE René, *Écrits complets*, réunis par A. Blavier, Flammarion, coll. Textes, Paris, 1979

MATTHEWS J.H., *Surrealism and the Novel* (1966), 2nd ed., The University of Michigan Press, Michigan, 1969
Surrealist Poetry in France, Syracuse University Press, Syracuse, 1969
Theatre in Dada and Surrealism, Syracuse University Press, Syracuse, 1974
The Imagery of Surrealism, Syracuse University Press, Syracuse, 1977
Surrealism, Insanity and Poetry, Syracuse University Press, Syracuse, 1982
Languages of Surrealism, University of Missouri Press, Columbia, MO, 1986

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme* (1945), Seuil, Points, Paris, 1972

NAVILLE Pierre, *Le Temps du surréel - L'espérance mathématique*, Galilée, Paris, 1977

PASSERON René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, Paris, 1968
Encyclopédie du surréalisme, Somogy, Paris, 1975-77

PENROSE Roland, *Quatre-vingts ans du surréalisme 1900-1981*, éd. Cercle d'art, Paris, 1983

PICON Gaëtan, *Journal du Surréalisme*, Skira, Genève, 1976

PIERRE José, *Le Surréalisme*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967
Position politique de la peinture surréaliste, Le Musée de Poche, Paris, 1975
Le Surréalisme, Hazan, Paris, 1978
Tracts surréalistes et Déclarations collectives, 2 tomes, Losfeld, Paris, 1980-82
L'Univers surréaliste, Somogy, Paris, 1983
Surréalisme et anarchie, Plasma, Paris, 1983

REMY Michel, *Surrealism in England: towards a dictionary of Surrealism in England*, Groupe-Édition Marges, Nancy, 1978

RUBIN William, *Dada and Surrealist Art*, Abrams, New York, 1969, et Seghers, Paris, 1976

SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, J.J. Pauvert, Paris, 1965

SCARPETTA Guy, «Limite-frontière du surréalisme», *Tel Quel*, n° 4, Seuil, Paris, été 1971

SCHUSTER Jean, *ARChives 57-68, Batailles pour le Surréalisme*, Losfeld, Paris, 1969

SCHWARZ Arturo, *Surrealismo, Realismo socialista, Irrealismo*, éd. Einaudi, Torino, 1982

STEINWACHS Ginka, *Mythologie des Surrealismus: oder Die Rückerwandlung von Kultur in Natur*, Stremfeld/Roter Stern, Basel, 1985

THIRION André, *Révolutionnaires sans révolution*, Laffont, Paris, 1972

TISON-BRAUN Micheline, *Dada et le surréalisme*, Bordas, Paris, 1973

VIRMAUX Alain et Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, Paris, 1976

VOVELLE José, *Le Surréalisme en Belgique*, De Rache, Bruxelles, 1972

VOWINCKEL Andreas, *Surrealismus und Kunst, 1919 bis 1955*, Geog Olms Verlag, Hildesheim-Reunion, New York, 1989

WALDBERG Patrick, *Le Surréalisme*, Skira, coll. Le goût de notre temps, Genève, 1962
Chemins du Surréalisme, La Connaissance, Bruxelles, 1965

WILSON Simon, *Surrealist Painting*, Phaidon, Oxford, 1976, rééd. 1982

Numéros spéciaux de revues (depuis 1966)

Artforum, «Surrealism», septembre 1966
Europe, «Le Surréalisme», n° 475-76, nov.-déc. 1968
Documentation Française (la), «Le Surréalisme», éd. J. Schuster, n° 5-306 et 5-307, Paris, juin-juill. 1970
Opus International, «Surréalism international», n° 19-20, oct. 1970
Symposium (Syracuse, New York), «The language of Surrealism», vol. XXIV, n° 4, hiver 1970
Dada/Surrealism, 19 numéros, The University of Iowa, Texas, 1971
XX^e siècle, «Le Surréalisme», année XXXVI, n° 42, juin 1974
Magazine Littéraire, «50 ans de Surréalisme», n° 91-92, sept. 1974
Obliques, «La Femme surréaliste», n° 14-15, 4^e trimestre 1977
Mélusine, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, Paris III, dirigé par Henri Béhar, n° I à XI, L'Age d'Homme, Lausanne, 1979
Cultural Correspondence (Providence, Rhode Island), «Surrealism and its Popular Accomplices», n° 10-11, automne 1979
«Surrealism Today and Tomorrow», n° 12-13-14, 1981
Digraphe, «Naissance du surréalisme», juin 1983, n° 30
Pleine Marge, éd. Le Temps qu'il fait, Cognac, 1985
Opus, «Surréalisme international», n° double, présenté par Alain Jouffroy, mars 1991

Catalogues d'exposition (depuis 1966)

La Fureur poétique, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 13 mars-23 avril 1967

Dada, Surrealism and their heritage, sous la direction de William Rubin, MOMA, New York, 27 mars-9 juin 1968; itinérante (Los Angeles et Chicago)

Der Surrealismus 1922-1942, sous la direction de Patrick

Waldberg, Haus der Kunst,
Munich, 11 mars-7 mai 1972;
itinérante (Paris, Musée des Arts
décoratifs)

Dada and Surrealism reviewed,
sous la direction de Dawn Ades,
Hayward Gallery, London,
11 January-27 March 1978

*Permanence du regard
surréaliste*, préf. Edouard
Jaguer, ELAC, Lyon,
30 juin-21 sept. 1981

*In the Mind's Eye. Dada and
Surrealism*, publié à l'occasion de
l'exp. «*Dada and Surrealism in
Chicago Collections*», Museum of
Contemporary Art, Chicago,
1^{er} déc.-27 janv. 1985

*L'Amour fou - Photography and
Surrealism*, sous la direction
de Rosalind Krauss et Jane
Livingston, The Corcoran
Gallery of Art, Washington,
sept.-nov. 1985; itinérante
(New York)

*La planète affolée - Surréalisme -
Dispersion et influences 1938-
1947*, sous la direction de
Germain Viatte, Centre de la
Vieille Charité, Marseille,
12 avril-30 juin 1986

*L'Aventure surréaliste autour
d'André Breton*, sous la direction
de José Pierre, Filipacchi-
Artecurial, Paris, mai-août 1986

*Regards sur «Minotaure» -
La revue à tête de bête*, sous la
direction de Charles Goerg,
Musée Rath, Genève, 17 oct.
1987-31 janv. 1988; itinérante,
Paris, Musée d'Art Moderne de
la Ville de Paris

La Femme et le Surréalisme,
sous la direction d'Erika Billeter
et José Pierre, Musée Cantonal
des Beaux Arts, Lausanne,
21 nov. 1987-28 fév. 1988

I surrealisti, sous la direction
d'Arturo Schwarz, Palazzo
Reale, Milan, 7 juin-sept. 1989,
itinérante (Francfort)

Anxious Visions, Surrealist Art
University Art Museum,
Berkeley, 3 oct-30 déc. 1990

Crédits photographiques

Jacques Faujour
Adam Rzepka
Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris.

Service Documentation photographique,
Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris, p. 98, 126, 128,
129, 132, 143, 145, 149, 153, 154, 158, 160, 162,
181, 186, 221, 222, 235, 250, 260, 265, 273, 291,
311, 314, 339, 350, 351, 355, 365, 372, 378, 379,
387, 395, 411, 417, 418, 442, 447, 452, 455

Maurice Aeschimann, Genève, p. 335
Pierre Mary Argillet, p. 393
Ch. Bahier, Ph. Migeat, p. 145
Gérard Dufrene, p. 464
Gilles Ehrmann, Paris, p. 458
Martine Franck, Magnum, p. 461
Claude Gaspari, p. 303
Agence Giraudon, p. 371
Ph. Guérin, p. 310
David Heald, p. 253
Paul Hester, Houston, p. 274, 338
Hickey-Robertson, p. 381
Hans Hinz, Allschwill, Bâle, p. 139, 257
Jacqueline Hyde, p. 278, 282, 285, 320, 333,
369, 466, 469, 478
Water Klein, Gerresheim, p. 331
André Morain, p. 264
Penrose Film Productions, p. 295, 131
Nathan Rabin, Fine Arts Photography, New
York, p. 294
Saporetti, Milan, p. 294, 295, 378, 157
Michael Tropea, p. 313
Paolo Vandrasch, Milan, p. 472
Malcolm Varon, p. 279
Marc Vaux, p. 266, 314
Janet Woodard, p. 146

Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris,
p. 116, 117
Bibliothèque nationale, Paris, p. 95
Galleria civica d'arte moderna, Turin, p. 142
Kunstmuseum, Bâle, p. 139
Kunstmuseum, Berne, p. 336
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen,
Düsseldorf, p. 268, 331
Man Ray, © Man Ray Trust
Moderna Museet, Stockholm, p. 101, 137, 200,
254, 312
Musée d'art moderne, Saint-Étienne, p. 380
Musée d'art moderne, Strasbourg, p. 306
Musée des beaux-arts, Rennes, p. 269
Musée de l'Ermitage, Leningrad, p. 125
Musée de l'Homme, Laboratoire d'ethnologie,
Paris, p. 126, 156, 309, quatrième page de
couverture
Musée du Louvre, Département des arts
graphiques, Paris, p. 122
Musée de l'Orangerie, Paris, p. 124
Musée de peinture et de sculpture, Grenoble,
p. 130, 264
Musée Cantini, Marseille, p. 371
Musée d'Orsay, Paris, p. 123
Musée Gustave Moreau, Paris, p. 121
Musée national des Arts Africains et
Océaniens, Paris, p. 424, 470

Musée Picasso, Paris, p. 130, 132, 133, 135,
260, 261, 290, 292, 293
Musée de Saint-Germain-en-Laye, p. 413
Museo Civico, Turin, Archives
photographiques, p. 142
Museo nacional, Centro de arte Reina Sofia,
Madrid, p. 254, 280, 283
Museum d'Histoire naturelle, Paris, p. 297
National Gallery of Art, Photographic
Services, Washington, p. 386
Oeffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum, p. 257
Philadelphia Museum of Art, p. 148, 151, 159
RMN-SPADEM, p. 121, 122, 123, 124, 130, 132,
133, 135, 260, 261, 290, 291, 292, 293
Scottish National Gallery of Modern Art,
Edimbourg, p. 263
The Trustees of the Tate Gallery, Londres,
p. 157, 389
Tate Gallery, p. 141
The Metropolitan Museum of Modern Art,
New York, p. 279
The Museum of Modern Art, New York,
p. 102, 119, 127, 138, 140, 181, 204, 249, 288,
332, 377

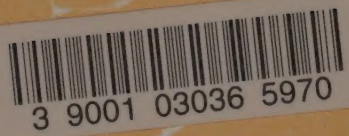
Les sources de certains documents n'ayant pu
être identifiées, nous prions leurs auteurs de
bien vouloir nous en excuser. Crédits
photographiques tous droits réservés.

Bande sonore
Extraits des *Entretiens radiophoniques avec
André Parinaud*, 1952
Document INA

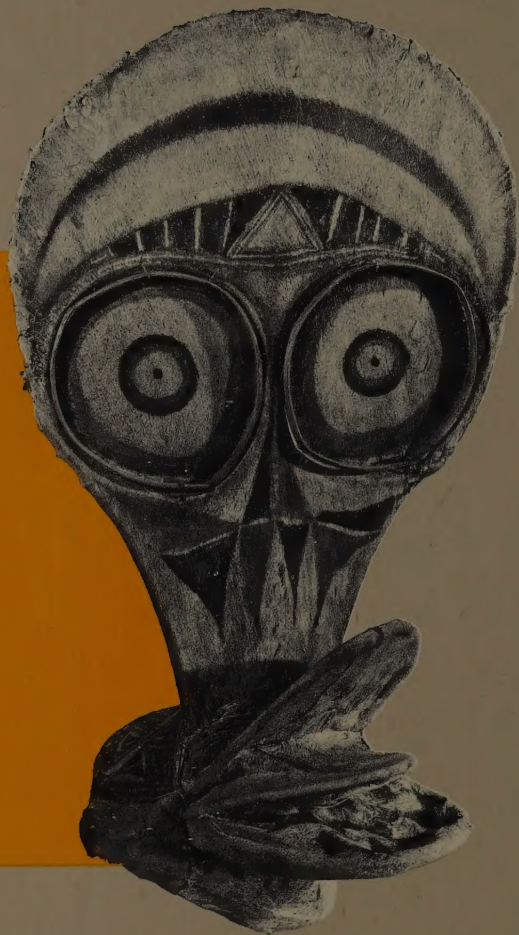
Achevé d'imprimer sur les
presses de l'imprimerie MAME,
Tours, le 20 novembre 1991

Photocomposition:
Diagramme, Paris

Photogravure:
France Photogravure, Lyon
Haudressy A.G., Paris
P.R. Service graphique, Paris







FO 4828-91-IV
ISBN 2-85850-569-1
Prix : 450 francs



9 782858 505692