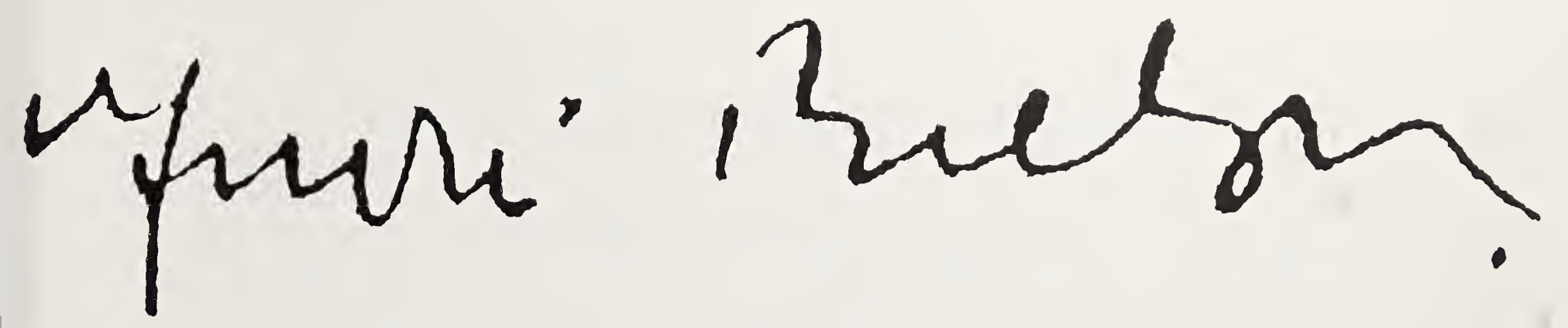
ANDRÉ BRETON

je vois, j'imagine

PRÉFACE D'OCTAVIO PAZ

GALLIMARD

André Breton dans le parc du château de Sade à La Coste, 1948



Je vois, j'imagine

POÈMES-OBJETS

Préface
d'Octavio Paz

nrf

GALLIMARD

NX 549 .Z9 B753 1991

© Edition Gallimard, 1991 pour la présente édition.
Certains textes ont été reproduits avec l'aimable autorisation d'autres éditeurs dont le copyright figure dans la table de concordance.

Poèmes muets, objets parlants

OCTAVIO PAZ

Il existe deux images d'André Breton, deux images opposées, mais authentiques l'une et l'autre. La première est celle d'un homme d'intransigeance et de négation : l'indomptable rebelle, « le forçat intraitable »* ; la seconde se définit par la ferveur, l'effusion : c'est l'image d'un homme sensible aux appels secrets de la sympathie, qui avait foi dans l'action collective et, plus encore, dans l'inspiration comme faculté universelle et commune à tous les hommes. Sa vie fut une longue suite de séparations et de ruptures, mais aussi de rencontres et d'amitiés fidèles. Le surréalisme fut un mouvement de rupture radicale avec la tradition centrale de l'Occident, il s'affirma dans la quête d'autres valeurs, la recherche d'autres civilisations. Le mythe de l'âge d'or, ce paradis perdu qui nous était ouvert à tous, illumine quelques-unes des plus belles pages de Breton. A l'image du surréalisme comme rupture — forteresse, chapelle dans les catacombes, guerre de tranchées — se superpose une autre, sans nier la première : l'image d'un pont ou d'un système fluvial souterrain. Le surréalisme fut un mouvement nocturne et une des images qui le donnent à voir, et l'éclairent, est la constellation : assemblée d'étoiles, faisceau de feux dans la nuit.

Quelques exemples suffisent à montrer que, dans la vie du poète, le mot *communion* fut aussi décisif que le mot *subversion* : Breton ne fut pas un solitaire, ses deux grandes passions furent l'amour et l'amitié ; il fondit sa vie personnelle avec celle du groupe jusqu'à les confondre quasi totalement ; pendant de longues années, il essaya en vain de greffer le surréalisme sur le mouvement communiste, d'abord avec la IIIe Internationale, ensuite avec le trotskisme. Certes, on ne manquera pas d'opposer à ces exemples d'autres témoignages, non moins convaincants, de son individualisme, de son amour de l'insolite et de la transgression, de son culte de la révolte et de la rébellion solitaire. Le *motto* de la dernière exposition

* Les mots et citations marqués d'un astérisque sont en français dans le texte. (*N.d.T.*)

surréaliste était une expression de Fourier : « l'écart absolu »*. Sans doute cette dualité explique-t-elle le rôle essentiel que tient dans l'histoire personnelle et publique de Breton la notion de *passage*. Ce passage fut parfois un saut mortel entre deux rives, ailleurs l'exploration du sous-sol de l'imagination ou de l'histoire, mais ce fut toujours la correspondance, voire l'alliance, la fusion entre deux réalités antinomiques ou discordantes. Son emblème fut la métaphore poétique.

Le poème-objet est un cas privilégié de *passage*. Breton l'a défini un jour comme « une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque »*. Le mélange d'images visuelles et de signes graphiques est une pratique universelle et très ancienne. En Orient, l'écriture a toujours eu une dimension plastique et beaucoup de grands poètes chinois et japonais furent également des calligraphes accomplis. Pourtant, ce n'est pas dans la calligraphie chinoise, arabe ou persane que nous trouverons de véritable affinité avec le poème-objet, mais bien dans les systèmes pictographiques ou dans les charades. Un bel exemple est celui des inscriptions mayas, qui usent et abusent de la combinaison des signes graphiques et des pictogrammes, et qui peuvent être considérées comme une immense charade historico-astrologique gravée dans la pierre, mais aussi comme un poème-objet monumental. Dans les trois cas, c'est la même règle qui prévaut : *cacher pour révéler*. Cependant, les différences ne sont pas moins importantes que les ressemblances. Le but de la charade est d'intriguer et de divertir, tandis que, dans le poème-objet, la dimension esthétique est capitale : son propos n'est pas de distraire, mais d'émerveiller. De la même façon, contrairement aux inscriptions mayas, son caractère n'est pas d'ordre historique et rituel, mais purement poétique. Le poème-objet est une créature amphibie qui vit entre deux éléments : le signe et l'image, l'art visuel et l'art verbal. Un poème-objet se contemple et, en même temps, il se lit.

L'Antiquité gréco-romaine n'ignorait pas les affinités et les correspondances entre poésie et peinture. Aristote les souligne dans sa *Poétique* et Horace forge la célèbre formule : *Ut Pictura Poesis*. Mais il n'y a guère de parenté entre ces antécédents et le poème-objet de Breton : par contre, il entretient une relation intime avec les emblèmes et les devises des XVIIe et XVIIIe siècles, bien que ce rapport n'ait jamais été exploré. Sans doute Breton n'avait-il pas conscience de ces traits

communs ; l'invention du poème-objet eut d'autres sources, comme le « collage »* et, surtout, la conception de la poésie qui fut la sienne, la place centrale accordée à l'image comme pont jeté entre deux réalités dissemblables. L'affinité avec les emblèmes et devises de l'art maniériste et baroque est d'ordre différent : il ne s'agit pas d'influence, mais de correspondance historique — ou plutôt : de *consonance*. Selon Mario Praz, qui a consacré un ouvrage capital à ce thème, les devises sont d'origine française : quand les chevaliers des armées de Charles VIII et de Louis XII envahirent l'Italie, leurs emblèmes et leurs blasons impressionnèrent tant les lettrés et les artistes qu'ils en firent un genre poético-pictural : l'*impresa*[1]. Soudain, l'Europe entière se couvrit de livres de devises et d'emblèmes qui combinaient l'épigramme poétique et l'image plastique. Le livre d'emblèmes d'Andrea Alciato fut traduit dans toutes les langues européennes. Et Robert Klein observe que l'influence de la philosophie néo-platonicienne et de l'hermétisme, avec leur interprétation fantaisiste des hiéroglyphes égyptiens, ne fut pas moins déterminante que l'exemple des devises chevaleresques de l'armée française[2]. Au début, l'*impresa* attira les poètes, les plasticiens et les érudits, mais, au XVIIe siècle, à l'instigation des jésuites, ce genre hybride devint un puissant instrument didactique et philosophique. Il fut le véhicule, ajoute Klein, d'une « métaphysique baroque ».

Un des foyers du mouvement, au cours de sa première étape, fut la ville de Lyon, trait d'union entre l'Italie renaissante et la France. Parmi les livres publiés à Lyon, le plus important fut assurément celui de Maurice Scève : *Délie, object de plus haulte vertu* (1544), un poème à la fois symbolique et érotique, composé de 449 dizains, plus un huitain liminaire, « séparés en groupes de neuf par une devise ». Chaque gravure est la traduction visuelle de l'argument ; tous deux, entrelacés, forment une créature énigmatique de lignes et de lettres qui, simultanément, dissimule et dévoile le thème des neuf dizains suivants. Numérologie, philosophie hermétique et érotisme pétrarquiste. En Espagne, les emblèmes et les devises furent très populaires et on alla jusqu'à composer des livres d'emblèmes consacrés à la philosophie politique. C'est en Baltasar Gracián que le genre trouva son exégète le plus lucide. Sa définition du concept — qui concerne également la devise et l'emblème — comme « un acte de l'entendement qui exprime une correspondance entre deux objets », préfigure la définition de l'image poétique que Reverdy allait

1. Mario Praz, *Studi sul concettismo*, Florence, 1946. J'ai utilisé la traduction espagnole, *Imágenes del barroco (Estudio de emblemática)*, Madrid, 1989 ; cette version se fonde sur la troisième édition anglaise *Studies in Seventeenth Imagery* (Londres, 1964) qui rassemble et amplifie les éditions antérieures, italiennes et anglaises.
2. Robert Klein, *La forme et l'intelligible (Pensée et symbole à la Renaissance)*, Gallimard, 1970.

proposer deux siècles plus tard. Et nous savons que cette définition, à son tour, influença beaucoup les conceptions d'André Breton.

Dès le début, les auteurs de traités eurent clairement conscience de la nature particulière des emblèmes et devises : d'une part, il s'agissait de phrases et de courts poèmes dans la lignée des épigrammes de l'Antiquité et des devises chevaleresques ; de l'autre, on avait là des figures et des images analogues, d'une certaine façon, aux pictogrammes. Mais, à l'inverse de ceux-ci, le facteur décisif, dans la devise et dans l'emblème, tout comme dans le poème-objet, c'est l'invention personnelle. La subjectivité ne jette pas seulement une passerelle entre *le vu* et *le pensé*, entre l'image et l'écriture, mais, en les unissant, elle façonne un être nouveau, un véritable monstre au sens que le XVIIe siècle donnait à ce mot : quelque chose qui rompt l'ordre naturel et qui nous émerveille ou nous fascine. Ainsi les poètes baroques parlent-ils fréquemment de « beaux monstres ». Le poème-objet surréaliste et les emblèmes et devises de la Renaissance et de l'âge baroque sont deux moments du vieux dialogue entre poésie et peinture. De nombreux poètes ont profondément perçu et exprimé ce dialogue — ai-je besoin de rappeler le cas de Baudelaire ? —, mais nul, me semble-t-il, ne l'a mieux traduit que Lope de Vega :

« Marino, grand peintre de l'ouïe,
et Rubens, grand poète des yeux... »

Dans ce dialogue cyclique, l'emblème et le poème-objet sont deux notes extrêmes des différents maniérismes que notre civilisation a connus : Alexandrie, le gothique, l'âge baroque et l'art du XXe siècle. Suivant Andrea Chiacco, un des premiers auteurs de traités, les figures et les mots des *imprese* étaient « des représentations métaphoriques du concept intérieur »[3]. Heureuse définition et qui, en soulignant la fonction cardinale de la subjectivité, nous rapproche de la notion de « modèle intérieur » chère à Breton. Un autre lettré baroque, Scipione Ammariato, va encore plus loin et voit encore plus juste : l'*impresa* est « *un modo di parole e di cose... una mistura mistica di pitture e parole...* » L'imbrication de l'idée dans le sensible fut une des réponses que l'âge baroque tenta d'apporter au problème immémorial des relations entre le corps et l'esprit. C'est une énigme qui tourmente les hommes depuis qu'ils ont commencé à penser. Emblèmes et devises vont de la

3. Robert Klein, *op. cit.*

concision des sentences chevaleresques aux artifices de la théologie des jésuites ; au cours de cette longue traversée, il est des moments exceptionnels où l'idée s'incarne dans l'image, et d'autres instants où l'image, toujours singulière, participe de l'universalité de l'idée. Les moments de fusion sont des moments de poésie — tout comme ceux que chercha Breton et qu'il trouva parfois dans ses poèmes-objets.

Certains auteurs de traités, comme le Père Le Moine, ont remarqué l'extraordinaire économie dans la composition des emblèmes et devises ; aussi bien ne furent-ils pas insensibles à leur expressivité synthétique. Dire le plus possible avec un minimum de moyens, dans un minimum de temps : « c'est une poèsie, mais une poèsie qui ne chante point, qui n'est composée que d'une figure muette et d'un mot qui parle pour elle à la veue. La merveille est que cette poèsie sans musique fait en un moment, avec cette figure et ce mot, ce que l'aultre poèsie ne sçauroit faire qu'avec un long temps et de grands préparatifs d'harmonie, de fictions et de machines »*[4]. La grande ambition de la poésie moderne, pour Apollinaire et pour Reverdy comme pour Eliot ou Pound, fut de parvenir au moyen du langage, par essence temporel et successif, à une présentation simultanée. Leur modèle fut un art spatial, la peinture, tout spécialement la peinture cubiste qui présente d'un seul coup diverses réalités ou un même objet sous des aspects différents. Ils n'y réussirent pas tout à fait, même si nous devons au « simultanéisme » quelques-uns des grands poèmes de ce siècle, comme *Zone* ou *The Waste Land*. L'emblème et le poème-objet, eux, parvinrent à la simultanéité, d'où l'émerveillement de Le Moine qui en vint à dire que la « poésie muette » était plus éloquente que celle qui est purement dite, chantée ou écrite. Et pourtant, l'emblème comme le poème-objet parviennent à la simultanéité au prix d'un lourd sacrifice : ils suppriment le développement. Or, le développement est le corps du poème. Les pouvoirs de fascination de l'emblème et du poème-objet résident dans leur caractère synthétique et dans la présentation simultanée de l'image et du mot. Mais voilà ce qui signe également leur limite évidente : ce sont des têtes parlantes privées de tronc, d'étranges fleurs sans tige, des instants sans temps[5].

Le poème-objet est mû par une double impulsion contradictoire : les signes graphiques tendent à se convertir en images, et les images en signes. On retrouve cette dialectique dans d'autres formes poétiques. Ainsi, l'Anthologie Palatine

4. Cité par Mario Praz.
5. « inst*antes* sin *antes* » : littéralement, « des instants sans avant » ; et *sin* est l'anagramme de *ins*. (*N.d.T.*)

contient des poèmes de Théocrite, de Simias de Rhodes et d'autres poètes, où les lettres figurent une flûte de Pan, une hache, un autel ou les ailes d'Éros. Ces figures-épigrammes sont au départ d'une longue tradition qui s'est poursuivie jusqu'au vingtième siècle, avec les *Calligrammes* d'Apollinaire et de ses adeptes. Dans l'un comme dans l'autre cas, les signes sont au service d'une image visuelle : les lettres forment des figures. Mais ailleurs, les signes conservent leur indépendance ; le poète cherche certaine correspondance entre le rythme verbal et la disposition des signes tracés sur la page, mais sans recourir à la représentation d'un objet. On en trouve les exemples les plus remarquables dans la composition typographique d'*Un coup de dés...*, ou dans certains « poèmes concrets ». Enfin, aussi bien dans l'emblème que dans le poème-objet de Breton, le signe domine l'image. Triomphe du mot : l'objet représenté devient, d'une certaine manière, une *rime* du texte. Ainsi, le poème-objet et l'emblème sont le pôle opposé des « figures-épigrammes » de l'Anthologie Palatine et des calligrammes d'Apollinaire. Le calligramme aspire à fondre la lettre dans l'image et transforme la lecture en *regard* ; l'emblème et le poème-objet se présentent comme des énigmes visuelles : les déchiffrer exige leur *lecture*, c'est-à-dire la conversion de l'image en signe.

Les images des emblèmes font partie d'un répertoire de symboles et composent ainsi un vocabulaire. Chaque image correspond à un archétype, et chaque archétype désigne, avec un nom, un objet ou une série d'objets. L'emblème repose sur un univers de signes. Ou plutôt : l'auteur de l'emblème voit l'univers comme un livre. Cette vision nous vient du Moyen Age et son expression la plus pure, la plus élevée, est dans le dernier chant du *Paradis* :

Nel suo profundo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna...[6]

Au début de l'ère moderne, les signes sont devenus de plus en plus opaques, illisibles. Beaucoup se sont effacés, bien qu'il y ait eu diverses tentatives de restauration. L'emblème baroque est l'expression d'une de ces tentatives. Enfin, si l'univers est un livre, nous autres, nous ne pouvons plus le lire : nous en avons perdu la clef. Pour Dante, le code des signes était tout entier dans l'Écriture sainte ; plus

6. Cf. la remarquable traduction de Jacqueline Risset : « Dans sa profondeur je vis que se recueille,/ lié avec amour en un volume,/ ce qui dans l'univers se dissémine... »

tard, pour Galilée, l'univers est écrit en signes mathématiques, mais leur code n'est plus une *donnée* : les hommes doivent le découvrir et l'élaborer avec une patience infinie.

L'histoire de la poésie moderne, depuis le romantisme, est l'histoire des réponses que les poètes ont apportées à l'absence d'un code universel, éternel. Comme d'autres poètes de la modernité, André Breton a cherché, non pas l'impossible reconstruction d'un code impossible, mais les vestiges encore vivants de la science suprême : l'analogie universelle. Il les a cherchés dans les traditions perdues et dans la sagesse des sauvages, dans les syllabes enterrées des hétérodoxes et des réprouvés — enfin et surtout, il les a cherchés dans son monde intérieur, dans les passions, les émotions et les images qu'engendre le désir, une puissance non moins universelle que la raison. Dans le tumulte de l'histoire contemporaine, il a essayé d'entendre, à des moments exceptionnels, les *confuses* paroles qu'émettent les forêts de symboles. C'est avec ces mots incertains, de signification douteuse, que nous, les modernes, nous avons composé nos chants. Les poèmes-objets de Breton sont faits des mêmes matériaux que ses autres poèmes : provinces de brouillard peuplées de hauts obélisques tatoués par l'éclair. Mais ils sont faits, aussi bien, de la matière de chaque jour : l'invitation à un « vernissage »*, le ruban qui lie des boucles de femme. Langage de la rue et langage du rêve.

Dans l'emblème baroque, image et figure se transforment naturellement en langage. Dans le poème-objet de Breton, cette concordance rationnelle et métaphysique est inopérante ; la syntaxe est différente : elle est faite de chocs, de disjonctions, de failles et de sauts périlleux. Mais ce qui se perd en intelligibilité, se gagne en pouvoir de surprise et d'invention. Parfois, le choc entre l'image et le texte écrit se résout en opacité, d'autres fois en feu d'artifice — ou en brèves flambées. Dans le poème-objet, la poésie ne fait pas seulement office de pont, mais d'explosif. Arrachés à leur contexte, les objets sont déviés de leur usage et de leur signification. Ce ne sont plus vraiment des objets et ce ne sont pas encore tout à fait des signes. Alors, que sont-ils ? Des choses muettes qui parlent. Les voir, c'est les entendre. Que disent-ils ? Ils chuchotent des devinettes, des énigmes. Soudain ces énigmes s'entrouvrent et laissent échapper, comme la chrysalide le papillon, des révélations instantanées.

Mexico, le 24 juillet 1990

Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson

« Je vois, j'imagine » permet de regrouper cent quarante-deux œuvres plastiques d'André Breton : la plupart des pièces connues, quarante-sept, ou peu connues, onze, plus quatre-vingt-quatre réalisations totalement inédites.

Nul ne pouvait mieux commenter les propositions plastiques du fondateur du surréalisme qu'André Breton lui-même. Ce parti pris adopté au départ, les œuvres ont été regroupées selon de grands thèmes d'aimantation avec un sort particulier accordé aux poèmes-objets précédés du texte phare *Crise de l'objet*. Le rapport constant d'analogie établi entre texte et image constitue une des lignes de force de cet ouvrage. Textes théoriques, poèmes et fragments tendent, en se combinant aux reproductions des œuvres, « à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque » comme dans la définition du poème-objet.

La présentation ou plutôt l'ouverture d'Octavio Paz, amplifie le jeu des correspondances et maintient le ton à son plus haut période.

En fin de volume le catalogue réunit, outre les indispensables précisions techniques, nombre de renseignements biographiques précieux ainsi qu'une bibliographie pour chaque œuvre reproduite dans le passé.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Madame Élisa Breton et Madame Aube Elléouët sans le concours desquelles ce livre n'aurait pu se faire.

Nous remercions également tous ceux qui par leurs conseils et leur aide précieuse ont permis la réalisation de cet ouvrage :

M. Timothy Baum, Mme Marguerite Bonnet, Mme Denise Bellon, M. Jean Benoît, Mme Edwin A. Bergman, M. Dominique Bozo, M. Jorge Camacho, Mme Simone Dax, Mme Agnès de La Beaumelle, M. Paul Destribats, M. Daniel Filipacchi, Mme Jacqueline Hyde, Mme Jacqueline Lamba, M. Jean-Jacques Lebel, M. Matta, M. Francis Nauman, Mme Nicole, Mme Mimi Parent, M. Anthony Penrose, M. José Pierre, M. Dominique Rabourdin, M. Jean Schuster, M. Arturo Schwarz, Mme Paule Thévenin ainsi que les Musées, les Galeries et tous ceux qui ont souhaité conserver l'anonymat.

L'Éditeur

Crise de l'objet

Regrettons de n'avoir pas encore à notre disposition un volume d'histoire comparée qui nous permette de saisir le développement parallèle, au cours de ce dernier siècle, des idées scientifiques, d'une part, poétiques et artistiques, d'autre part. Je prendrai pour repères deux dates, littérairement des plus significatives : 1830, à quoi l'on fixe l'apogée du mouvement romantique, 1870 d'où partent, avec Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud, les « nouveaux frissons » qui vont être ressentis de plus en plus profondément jusqu'à nous. Il est du plus vif intérêt d'observer que la première de ces dates coïncide avec celle de la découverte de la géométrie non euclidienne qui ébranle à sa base même l'édifice cartésien-kantien et « ouvre », comme on a fort bien dit, le rationalisme. A cette « ouverture » du rationalisme me paraît correspondre étroitement l'ouverture du réalisme antérieur sous la pression des idées romantiques proprement dites : nécessité de fusion de l'esprit et du monde sensible, appel au merveilleux. De même, on ne pourra manquer d'être frappé par le fait que c'est en 1870 qu'il est donné aux mathématiciens de concevoir une « géométrie généralisée » qui intègre à un système d'ensemble, au même titre que toute autre, la géométrie euclidienne et fasse justice de sa passagère néga-

tion. Il s'agit ici d'une contradiction surmontée *du même type que celle que Ducasse et Rimbaud, dans un autre domaine, prennent alors pour tremplin, dans le dessein de provoquer le bouleversement total de la sensibilité : mise en déroute de toutes les habitudes rationnelles, éclipse du bien et du mal, réserves expresses sur le* cogito, *découverte du merveilleux quotidien. Le dédoublement de la personnalité géométrique et celui de la personnalité poétique se sont effectués simultanément. Au besoin impérieux de « déconcrétiser » les diverses géométries pour libérer en tous sens les recherches et permettre la coordination ultérieure des résultats obtenus, se superpose rigoureusement le besoin de rompre en art les barrières qui séparent le déjà vu du visible, le communément éprouvé de l'éprouvable, etc. La pensée scientifique et la pensée artistique modernes présentent bien à cet égard la même structure : le réel, trop longtemps confondu avec le donné, pour l'une comme pour l'autre s'étoile dans toutes les directions du possible et tend à ne faire qu'un avec lui. Par application de l'adage hégélien : « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel », on peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel et, effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le* surréalisme *s'accompagne nécessairement d'un* surrationalisme *qui le double et le mesure. L'introduction récente, par M. Gaston Bachelard, dans le vocabulaire scientifique du mot*

surrationalisme *qui aspire à rendre compte de toute une méthode de pensée, prête un surcroît d'actualité et de vigueur au mot « surréalisme », dont l'acception jusqu'ici était restée strictement artistique. Encore une fois l'un des deux termes vérifie l'autre : cette constatation suffit à mettre en évidence l'esprit commun, fondamental, qui anime de nos jours les recherches de l'homme, qu'il s'agisse du poète, du peintre ou du savant.*

De part et d'autre, c'est la même démarche d'une pensée en rupture avec la pensée millénaire, d'une pensée non plus réductive mais indéfiniment inductive et extensive, dont l'objet, au lieu de se situer une fois pour toutes en deçà d'elle-même, se recrée à perte de vue au-delà. Cette pensée ne se découvrirait, en dernière analyse, de plus sûre génératrice que l'anxiété inhérente à un temps où la fraternité humaine fait de plus en plus défaut, cependant que les systèmes les mieux constitués — y compris les systèmes sociaux — entre les mains de ceux qui s'y tiennent, paraissent frappés de pétrification. Elle est, cette pensée, déliée de tout attachement à tout ce qui a pu être tenu pour définitif avant elle. Éprise de son seul mouvement.

Cette pensée se caractérise essentiellement par le fait qu'y préside une volonté d'objectivation *sans précédent. Que l'on comprenne bien, en effet, que les « objets » mathématiques, au même titre que les « objets » poétiques, se recommandent de tout autre chose, aux yeux de ceux qui les ont construits, que de leurs qualités plastiques et que si, d'aventure, ils satisfont à certaines exigences esthétiques, ce*

*n'en serait pas moins une erreur que de chercher à les apprécier sous ce rapport. Lorsque, par exemple, en 1924, je proposais la fabrication et la mise en circulation d'objets apparus en rêve, l'accession à l'existence concrète de ces objets, en dépit de l'aspect insolite qu'ils pouvaient revêtir, était bien plutôt envisagée par moi comme un moyen que comme une fin. Certes, j'étais prêt à attendre de la multiplication de tels objets une dépréciation de ceux dont l'*utilité convenue *(bien que souvent contestable) encombre le monde dit réel; cette dépréciation me semblait très particulièrement de nature à déchaîner les* puissances d'invention *qui, au terme de tout ce que nous pouvons savoir du rêve, se fussent exaltées au contact des objets d'origine onirique, véritables désirs solidifiés. Mais, par-delà la création de tels objets, la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité. Une volonté d'objectivation analogue, touchant cette fois l'activité inconsciente de veille, se fait jour à travers les «objets à fonctionnement symbolique» définis en 1931 par Salvador Dalí et, d'une manière générale, à travers tous ceux qui relèvent de ces deux catégories ou de catégories connexes.*

Tout le pathétique de la vie intellectuelle d'aujourd'hui tient dans cette volonté d'objectivation qui ne peut connaître de trêve et qui renoncerait à elle-même en s'attardant à faire valoir ses conquêtes passées. Il n'est pas de raison qui puisse se tenir durablement pour acquise et négliger, de ce fait, la contradiction qu'est toujours prête à lui apporter l'expérience. C'est avant tout la poursuite de l'expérience qui importe : la raison suivra toujours, son bandeau phosphorescent sur les yeux.

De même que la physique contemporaine tend à se constituer sur des schèmes non euclidiens, la création des « objets surréalistes » répond à la nécessité de fonder, selon l'expression décisive de Paul Éluard, une véritable « physique de la poésie ». De même que voisinent dès maintenant, sur les tables des instituts mathématiques du monde entier, des objets construits, les uns sur des données euclidiennes, les autres sur des données non euclidiennes, d'aspect également troublant pour le profane, objets qui n'en entretiennent pas moins dans l'espace tel que nous le concevons généralement les relations les plus passionnantes, les plus équivoques, les objets qui prennent place dans le cadre de l'exposition surréaliste de mai 1936 sont avant tout de nature à* lever l'interdit *résultant de la répétition accablante de ceux qui tombent journellement sous nos sens et nous engagent à tenir tout ce qui pourrait* être *en dehors d'eux pour illusoire. Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'*usage. *Ces moyens existent : le sens commun ne pourra faire que le monde des objets concrets, sur quoi se fonde sa détestable souveraineté, ne soit mal gardé, ne soit miné de toutes parts. Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces « champs de force » créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous*

leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de latences *qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur. « Qu'est-ce, écrit M. Bachelard, que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou, pour parler plus clairement, c'est la conviction que (c'est moi qui souligne)* l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat. » *Une telle affirmation suffit à justifier d'une manière éclatante la démarche surréaliste tendant à provoquer une* révolution totale de l'objet *: action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (« ready-made » de Marcel Duchamp) ; de le montrer dans l'état où l'ont mis parfois les agents extérieurs, tels les tremblements de terre, le feu et l'eau : de le retenir en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active (objet trouvé-interprété de Max Ernst) ; de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars, pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit). La perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes, étant admis toute-*

fois qu'on ne peut attendre d'elles que la rectification continue et vivante de la loi.

Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple mutation de rôle. *Rien, encore, de moins arbitraire si l'on songe que c'est seulement la prise en considération toute spéciale de ce rôle qui permet la résolution du «dilemme sur la substance» de Renouvier: passage du substantif à la substance par l'intermédiaire d'un troisième terme, le «substantif substantialisé».*

Ce serait retomber dans le piège du rationalisme fermé que de prétendre opposer les objets mathématiques inventoriés par leurs constructeurs en termes arides du type: Allure de la fonction elliptique P^1 (U) pour $G^2 = 0$ et $G^3 = 4$ *aux objets poétiques, qui répondent à des désignations plus attrayantes. 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.*

* Objets mathématiques.
Objets naturels.
Objets sauvages.
Objets trouvés.
Objets irrationnels.
Objets ready-made.
Objets interprétés.
Objets incorporés.
Objets mobiles.

Cahiers d'Art n° 1-2, Paris, 1936.

Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque. Le premier poème-objet a été présenté par André Breton en 1929.

Exemple de poème-objet :

PORTRAIT DE L'ACTEUR A.B.

Le projet initial de l'auteur a été d'élucider en ce qui le concerne un problème graphologique particulier. Ayant observé que, réduite aux initiales, sa propre signature simule le nombre 1713, il a été amené intuitivement à ne voir dans ce nombre qu'une date de l'histoire européenne et a eu la curiosité de relever les événements saillants que cette date peut marquer (il se pourrait en effet que l'un au moins de ces événements fût de nature à entraîner pour lui la fixation inconsciente à un temps révolu, voire l'identification avec ce temps).

1° Boîte de gauche. — Interprétation : *Éphémérides perpétuelles : niches vides et courroies de transmission* (aspect dialectique du temps : les acteurs disparaissent, mais leur message nous parvient. La courroie brune, vue en plan, assure

1 Portrait de l'acteur A.B. dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713, 1941

la communication du mouvement entre les deux roues). Quelles traces des passages individuels ? On retient le *mariage de Saunderson*, mathématicien aveugle, inventeur d'une machine à calculer sans voir, décrite par Diderot (*Lettre sur les aveugles*) et esquissée dans la case centrale de droite pour les chiffres 0, 1, 2 et 3 (sur le miroir brisé, et par allusion à d'autres questions posées par Diderot aux aveugles : *Et qu'est-ce, à votre avis, que l'amour?*), la *naissance de Vaucanson*, constructeur d'automates célèbres parmi lesquels un canard à demi légendaire dont on conte qu'il mangeait et digérait (évoqué par une photographie à vol d'oiseau de la pointe de Long Island connue sous le nom de « Tête de canard »), la *naissance*, enfin, de *Diderot* lui-même. Sur le terrain des événements militaires impliquant la considération de l'état social, 1713 est l'année de la paix d'Utrecht, passablement désastreuse pour la France, qui met fin à la guerre de la Succession d'Espagne : *Paix pattes de velours*, par l'intermédiaire de l'expression « faire patte de velours » qui veut dire rentrer ses griffes, et Utrecht, célèbre universellement par ses velours, engendrent ici un chat qu'il n'est pas trop difficile d'apercevoir dans les six cases inférieures : tête et corps, pattes, queue. Les yeux, en réalité, sont ceux d'un lynx, sans doute parce qu'un aveugle vient de passer. *Les diplomates s'arrê-*

taient devant la Kleine Poortje (ou la Petite Porte, nom d'une petite auberge d'Utrecht où, quelque soixante ans plus tôt, épris de la servante Annetje, s'était fixé, après d'étonnantes tribulations, l'esprit le plus attachant du XVIIe siècle, le cardinal de Retz).

2° Valise inférieure. — Comme on devine à travers le verre trouble, elle permet de voyager *à travers le temps*.

3° Plaque de droite. — *D'un judas de Port-Royal détruite mais invulnérable je te vois pape Clément XI, vieux chien* (sur le plan spirituel, c'est aussi en 1713 qu'est promulguée la bulle *Unigenitus* qui consacre le triomphe des jésuites sur les jansénistes, déboute par là de leurs plus hautes instances Pascal et Racine et ouvre une crise morale dont les effets sont peut-être plus que jamais sensibles aujourd'hui. L'abbaye de Port-Royal, qui abritait le cœur du jansénisme, a été détruite sauvagement l'année précédente et son cimetière livré aux chiens. La plaque figure à la fois la bulle elle-même, la résistance invincible que certains lui opposent et le judas par lequel l'œil voit se dévider les circonstances historiques. Le parti pris à cet égard par l'auteur est rendu plus manifeste encore par l'expression *l'an de grâce* appliqué dans le titre à 1713 et par la dominante sombre de l'objet).

Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, 1965.

2 Sans titre, 1931

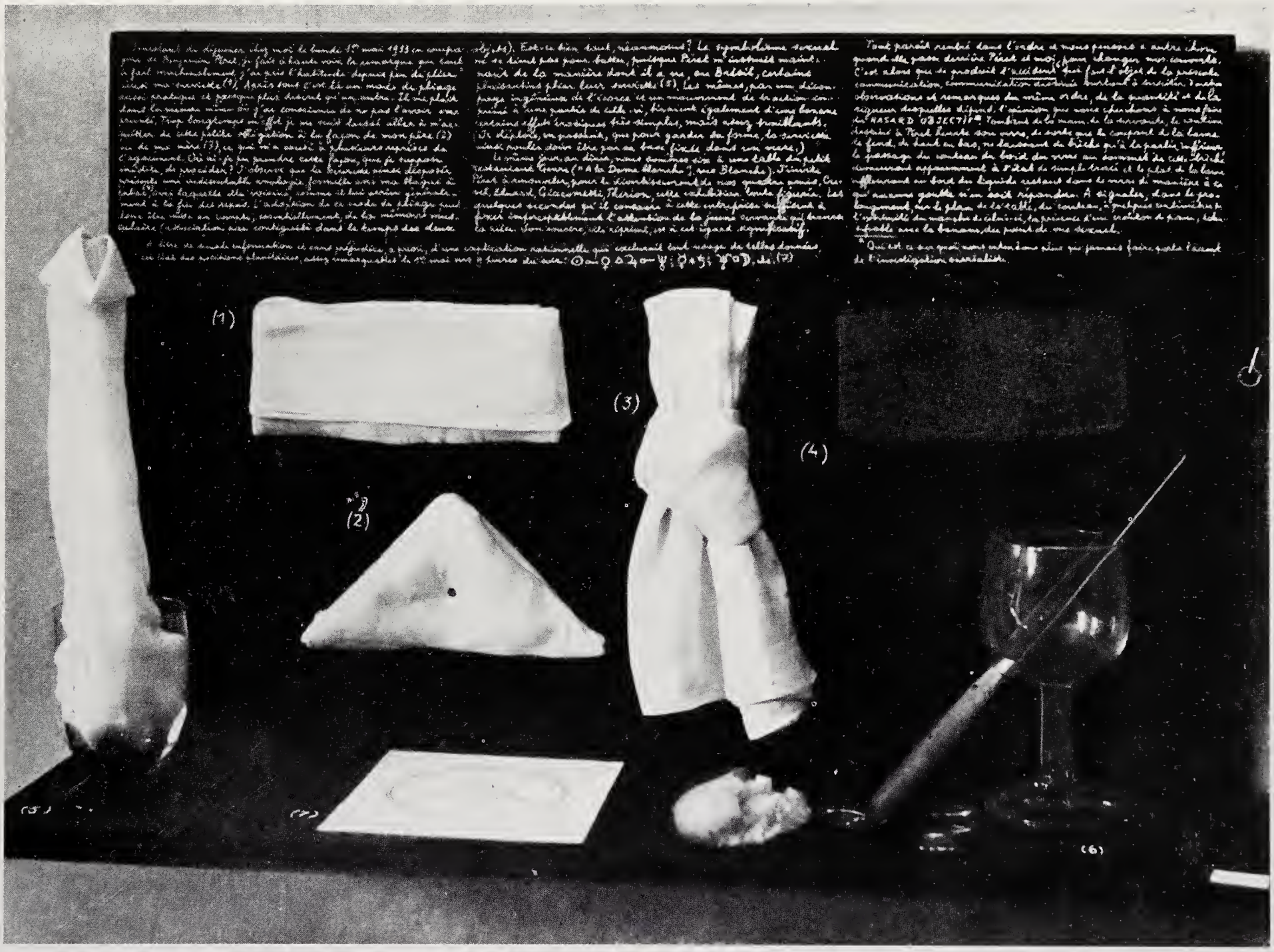
Le plus complexe et difficile à analyser. Sur une petite selle de bicyclette est placé un réceptacle en terre cuite rempli de tabac, à la surface duquel reposent deux longues dragées de couleur rose. Une sphère de bois poli, susceptible de tourner dans l'axe de la selle, fait entrer en contact au cours de ce mouvement la pointe de celle-ci avec deux antennes de celluloïd 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-pierres placé derrière la selle. Le tout est monté sur une planche recouverte de végétations sylvestres laissant apparaître de place en place un pavage d'amorces et dont un des angles, plus touffu que les autres, est occupé par un petit livre sculpté en albâtre dont le plat est décoré d'une photographie sous verre de la tour de Pise, près de laquelle on découvre, en écartant le feuillage une amorce, la seule éclatée, sous un pied de biche. *Salvador Dalí.*

Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique, sont basés sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients. *Salvador Dalí.*

Le Surréalisme au service de la révolution n° 3, Paris, décembre 1931.

Finissant de déjeuner chez moi le lundi 1er mai 1933 en compagnie de Benjamin Péret, je fais à haute voix la remarque que tout à fait machinalement j'ai pris l'habitude depuis peu de plier ainsi ma serviette (1). Après tout c'est là un mode de pliage aussi pratique et presque plus discret qu'un autre. Il me plaît dans la mesure même où j'ai conscience de ne pas l'avoir emprunté. Trop longtemps en effet je me suis laissé aller à m'acquitter de cette petite obligation à la façon de mon père (2) ou de ma mère (3), ce qui m'a causé à plusieurs reprises de l'agacement. Où ai-je pu prendre cette façon, que je suppose inédite, de procéder ? J'observe que la serviette ainsi disposée présente une indiscutable analogie formelle avec ma blague à tabac (4), avec laquelle elle voisine, comme il lui arrive généralement à la fin des repas. L'adoption de ce mode de pliage peut donc être mise au compte, essentiellement, de la mémoire musculaire (association par contiguïté dans le temps des deux objets). Est-ce bien tout, néanmoins ? Le symbolisme sexuel ne se tient pas pour battu, puisque Péret m'instruit maintenant de la manière dont il a vu, au Brésil, certains plaisantins plier leur serviette (5). Les mêmes, par un découpage ingénieux de l'écorce et un mouvement de traction imprimé à une partie de celle-ci, tiraient également d'une banane certains effets érotiques très simples, mais assez troublants. (Je déplore, en passant, que pour garder sa forme, la serviette ainsi roulée doive être par sa base fixée dans un verre.)

Le même jour, au dîner, nous sommes six à une table du petit restaurant [Geuse] (« A la Dame blanche », rue Blanche). J'invite Péret à renouveler, pour le divertissement de nos quatre amis, Crevel, Éluard, Giacometti, Thirion, cette exhibition toute figurée. Les quelques secondes qu'il consacre à cette entreprise suf-



3 Communication relative au hasard objectif, 1933

fisent à fixer imperceptiblement l'attention de la jeune servante qui traverse la pièce. Son sourire, vite réprimé, est à cet égard significatif.

Tout paraît rentré dans l'ordre et nous pensons à autre chose quand elle passe derrière Péret et moi, pour changer nos couverts. C'est alors que se produit l'*accident* qui fait l'objet de la présente communication, communication destinée surtout à susciter d'autres observations et remarques du même ordre, de la quantité et de la rigueur desquelles dépend l'opinion que nous cherchons à nous faire du HASARD OBJECTIF*. Tombant de la main de la servante, le couteau destiné à Péret heurte son verre, de sorte que le coupant de la lame le fend, de haut en bas, ne laissant de brèche qu'à la partie inférieure, le passage du couteau du bord du verre au sommet de cette brèche demeurant apparemment à l'état de simple tracé et le plat de la lame affleurant au bord du liquide restant dans le verre de manière à ce qu'aucune goutte n'en soit répandue. A signaler, dans le prolongement, sur le plan de la table, du couteau, à quelques centimètres de l'extrémité du manche de celui-ci, la présence d'un croûton de pain, *identifiable* avec la banane, du point de vue sexuel.

* Qui est ce sur quoi nous entendons plus que jamais faire porter l'accent de l'investigation surréaliste.

A titre de simple information et sans préjudice, *a priori*, d'une explication rationnelle qui exclurait tout usage de telles données, cet état des positions planétaires, assez remarquables le 1er mai vers 9 heures du soir :

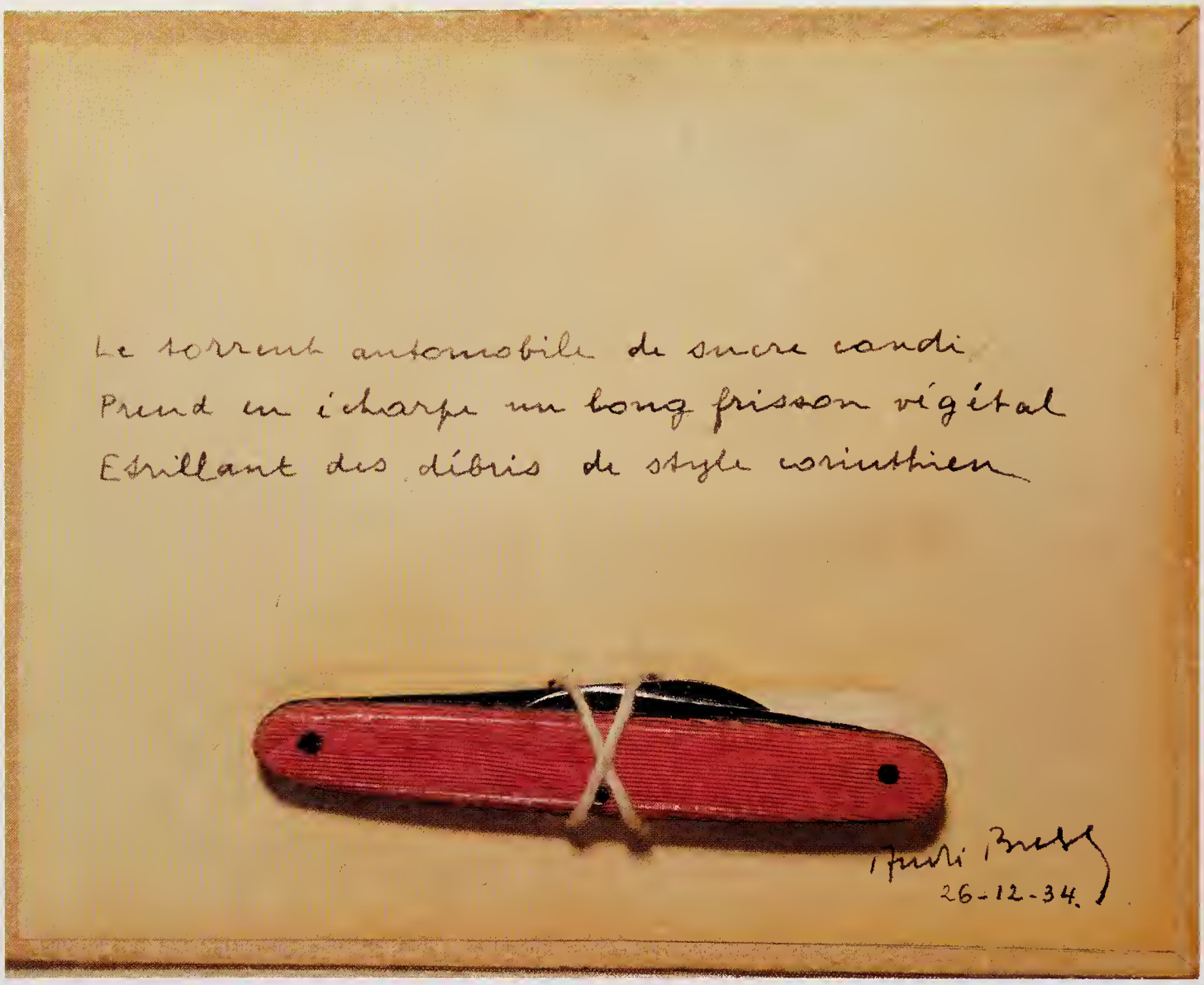
☉ ☍ ♀ △ ♃ ☍ ♅ ; ☿ * ♄, ♅ ○ ☽, etc (7)

Documents 34 "Intervention surréaliste" nouvelle série n° 1, Bruxelles, juin 1934.

... dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand-duc. (Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je roulais écrire Nadja*?)*

Nadja, Gallimard, Paris, 1928.

4 Page-objet, 1934



5 Sans titre, 1934

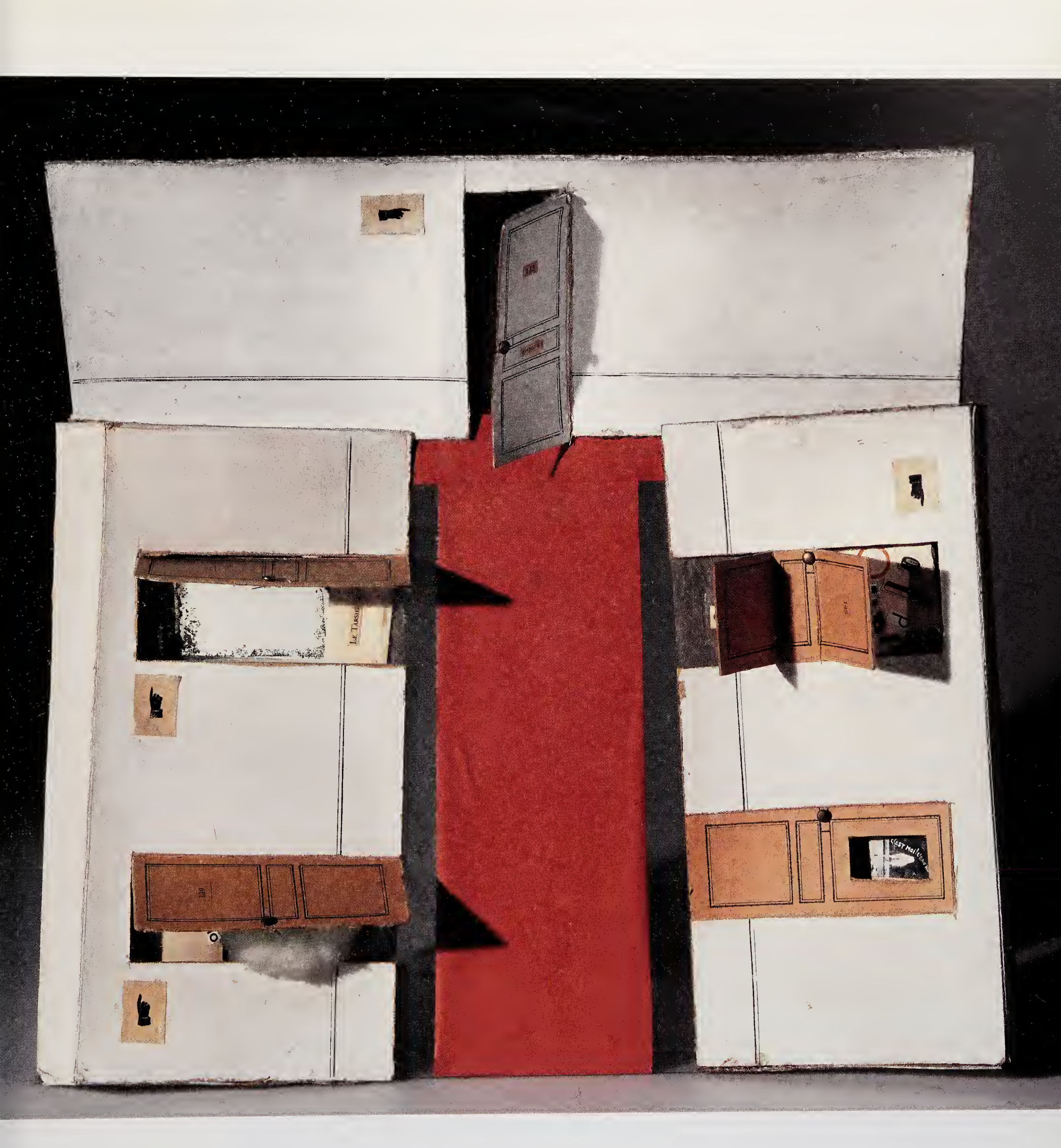
6 Sans titre, 1935

Du besoin de porter à l'existence réelle tel objet insolite aperçu en rêve (de le reconstituer concrètement), besoin sur lequel en 1924 j'ai attiré l'attention dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, part, comme on sait, l'une des plus remarquables lignes de force du surréalisme. Ce besoin peut, en effet, être considéré comme générateur des démarches intellectuelles très distinctes qui ont abouti à la création des « objets surréalistes » de Giacometti, de Dalí, de Valentine Hugo, de Max Ernst, de Man Ray, de Tanguy, de Domínguez. Il m'a déterminé, pour ma part, essentiellement, à la recherche d'une présentation totalement objective (*avec preuves matérielles à l'appui*) de certains faits exceptionnels (*Communication relative au hasard objectif*, voir *Documents* juin 1934) ainsi qu'à la réalisation de « poèmes-objets » encore inédits, poèmes dans lesquels certains éléments directement sensibles (un canif, un œuf de plâtre, deux ailes de porcelaine grise) entrent en composition avec les mots. Le rêve-objet reproduit ci-dessus peut être tenu pour la synthèse provisoire de mes préoccupations en ce sens. Il confirme, d'une part, l'idée émise par A. Remizov à la fin de sa captivante étude : *Tourgueniev poète du rêve* (Hippocrate, éd., 1933), à savoir qu'« on a absolument besoin de représenter le rêve par un dessin » et, d'autre part, il tend à contredire l'affirmation idéaliste de cet auteur, déjà réfutée par moi dans *les Vases communicants*, selon laquelle « le rêve avec toute son inconséquence n'est pas sous le signe d'Euclide » (tout au moins celui-ci me paraît-il gagner considérablement en clarté à cette figuration à trois dimensions).

Un couloir d'hôtel sur lequel donnent cinq portes. Sentier rouge laissant un espace découvert, angoissant, le long des murs latéraux (plancher de verre dans la maquette). Entrouverte, la première porte de gauche laisse apparaître une houppe verte, la seconde l'image dans une glace d'un tarsier-spectre criant « Oup ». La porte du fond, sur laquelle on peut lire le mot « disparu », découvre en s'entrebâillant l'O invocatoire, tel qu'il tend à disparaître de la poésie française (trois recours frappants à ce mot du XIXe siècle). La porte suivante, qui s'ouvre par panneaux, ramène en haut les lettres composantes, mais inégales et en voie de dispersion, du mot Oup (O-U-P), en bas sans doute encore ces lettres plus ou moins reconnaissables dans le dessin du signe de Neptune. Un judas pratiqué dans la dernière porte dérobe jusque-là la solution de l'énigme : un jet d'eau parle : « C'est moi, l'eau huppée ! » (Remarquons en passant que le ton joyeux de cette dernière exclamation éclaire la condamnation préalable dans le rêve de l'o-accent circonflexe, o dont la huppe est à l'envers, o faussement huppé.)

Rien de plus manifeste que la persistance de l'idée de l'eau à travers les représentations que je suis amené à me faire tour à tour de l'intérieur des cinq chambres : limites du tapis de couloir, couleur verte d'une houppe, vue en miroir d'un animal, son de la voyelle O, citation de Lautréamont, Neptune, etc. Mon poème *l'Air de l'eau* venait alors de paraître et c'est son inspiratrice même qui s'offrit à mettre en scène le présent rêve d'après mes indications.

Cahiers d'Art n° 5-6, 10e année, Paris, 1935.



7 Rêve-objet, 1935

Yeux zinzolins de la petite Babylonienne trop blanche

Au nombril sertissant une pierre de même couleur

Quand s'ouvre comme une croisée sur un jardin nocturne

La main de Jacqueline X

Que vous êtes pernicieux au fond de cette main

Yeux d'outre-temps à jamais humides

Fleur qui pourriez vous appeler la réticence du prophète

C'en est fait du présent du passé de l'avenir

Je chante la lumière unique de la coïncidence

La joie de m'être penché sur la grande rosace du glacier supérieur

Les infiltrations merveilleuses dont on s'aperçoit un beau jour qu'elles ont fait un cornet du plancher

La portée des incidents étranges mais insignifiants à première vue

Et leur don d'appropriation finale vertigineuse à moi-même

Je chante votre horizon fatal

Vous qui clignez imperceptiblement dans la main de mon amour

Entre le rideau de vie

Et le rideau de cœur

Yeux zinzolins

Y Z

De l'alphabet secret de la toute-nécessité

L'Air de l'eau, Cahiers d'Art, Paris, 1934.

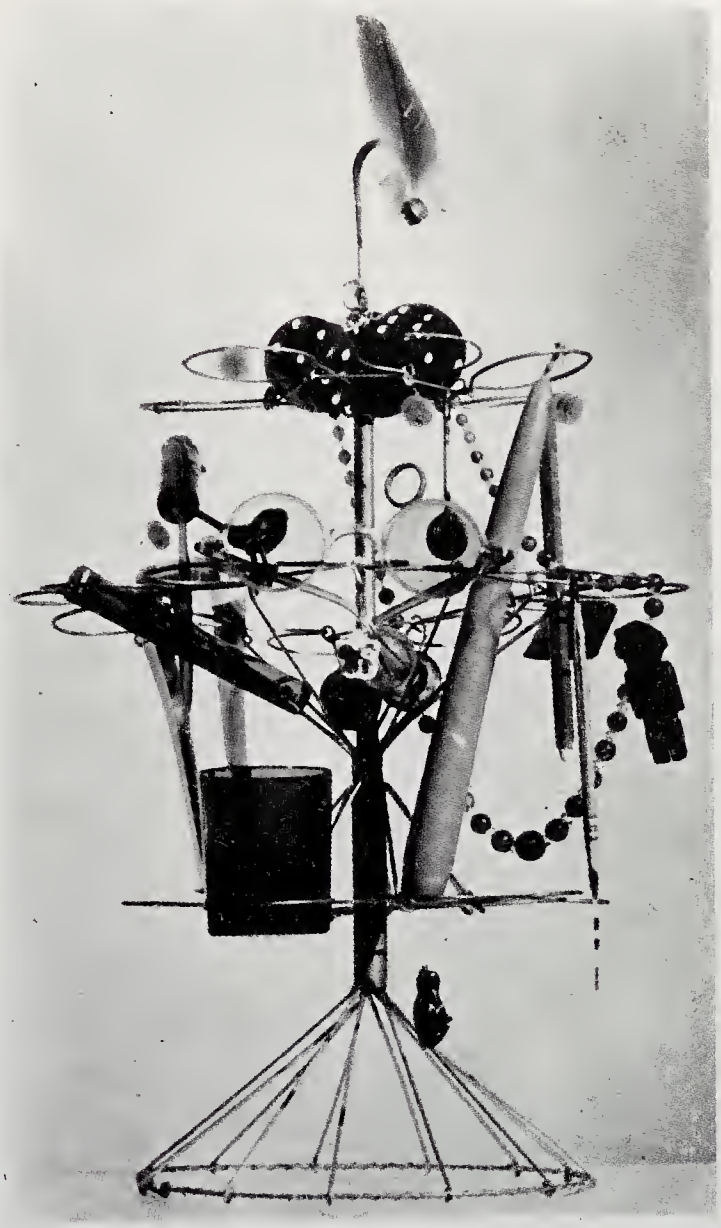
8 Sans titre, 1934

Dans la société actuelle nous ne sommes pas tous et toujours en état de nous rendre ductiles, bons conducteurs des forces libératrices, et nous nous surprenons parfois à ressembler davantage au petit mimétique *qu'au* grand paranoïaque.

Claude Cahun

Cahiers d'Art n° 1-2, Paris, 1936.

9 L'Océan glacial, 1936



JACQUELINE ET ANDRÉ BRETON. LE GRAND PARANOIAQUE.

JACQUELINE ET ANDRÉ BRETON. LE PETIT MIMÉTIQUE.

SALVADOR DALI.

10 Le grand paranoïaque et le petit mimétique, *circa* 1936

Dans l'esprit où Rimbaud écrivait « des silences, des nuits » et fixait « des vertiges » ce poème-objet exprime une angoisse, une dramatique appréhension dont le motif n'était pas élucidé au moment de sa conception mais s'est éclairé depuis pour moi.

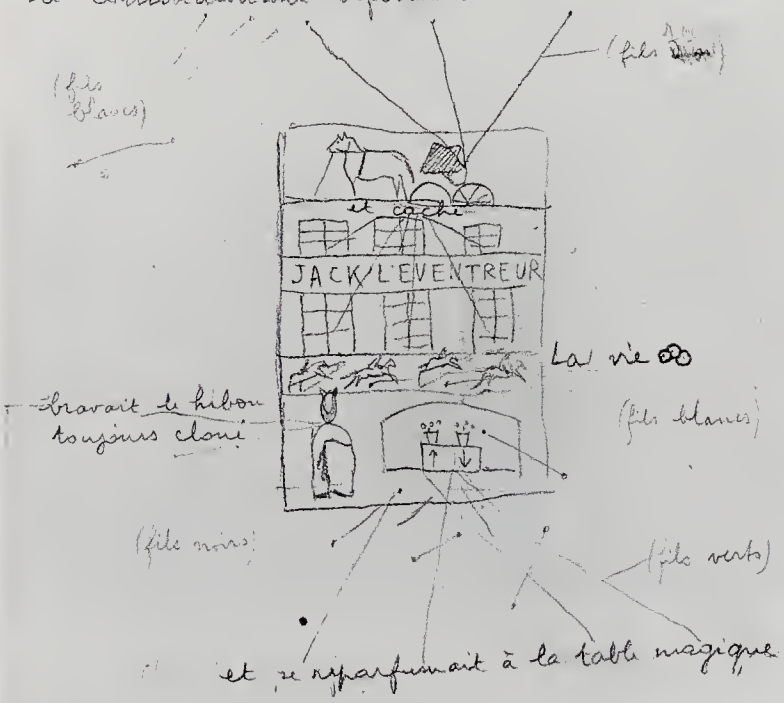
Le personnage de gauche, la terrifiante peinture dans le cadre, la ligne courbe qui divise l'objet en formant la moitié d'une tête schématique de mannequin : autant de variantes du même sujet, celui de la *tête perdue*.

Cependant l'idée de combat n'est pas abandonnée, comme le montrent les gants de boxe, l'un en position de défense dans l'ombre, l'autre en position d'attaque dans la lumière. Une cavité suggérant la forme d'une serrure remplace la bouche du personnage de gauche et l'inscription relative à la lune fait allusion à une des composantes de mon thème astrologique.

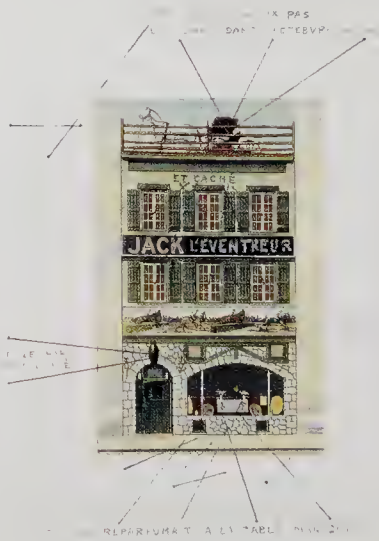
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963.

11 Sans titre, 1941

J'ai salué à six pas
le commandant Lefebvre des Noëttes



et se reparfumait à la table magique



12, 13, 14 *Jack l'éventreur*, 1942-1943

15 *Un bas déchiré*, 1941

Un bas déchiré
et sois celle qui dirige l'orchestre
de tes doigts
aux huppes
de phosphore
Orphée
dans tes cheveux
comme la terre
et mon désir
qui pâlissent
fondus
le matin
et l'eau
accentue le charme
New York, nommée 1941
André Breton

La femme aux seins d'hermine se tenait à l'entrée du passage Jouffroy, dans la lumière des chansons. Elle ne se fit pas prier pour me suivre. Je jetai au chauffeur l'adresse du Rendez-Vous, du Rendez-Vous en personne, qui était une connaissance de la première heure. Le Rendez-Vous, ni jeune ni vieux, tenait aux environs de la porte de Neuilly un petit commerce de verre cassé...

Manifeste du surréalisme, Poisson soluble, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.

Si j'étais un symbole Tu serais une fougère dans une nasse.

Et si j'avais un fardeau à porter Ce serait une boule faite de têtes d'hermines qui crient.

Fata Morgana, le Sagittaire, Marseille, 1941.

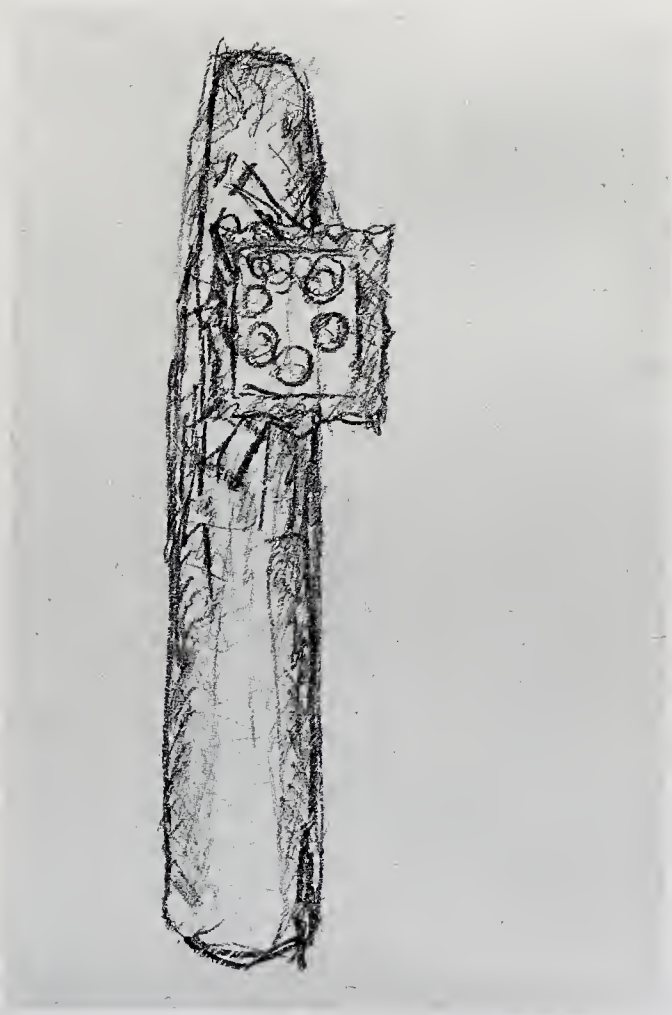
16 Sans titre, 1937

17 Sans titre, 1937

de ma vie
J'ai compris
J'ai caressé l'enfant perdu
Dans le jardin de la pendule
Il y avait dans le train bleu
Une femme aux cheveux d'harmegons
Pour Jacqueline
Juin 18-1-1937.

18 La Lampe, 1944

19 *Rosenkavalier, circa* 1959-1960



Le Corset Mystère

Mes belles lectrices,

à force d'en voir **de toutes les couleurs**
Cartes splendides, *à effets de lumière,* Venise

Autrefois les meubles de ma chambre étaient fixés solidement aux murs et je me faisais attacher pour écrire :
J'ai le pied marin

nous adhérons à une sorte de **Touring Club** sentimental

UN CHATEAU A LA PLACE DE LA TÊTE
c'est aussi le **Bazar de la Charité**
Jeux très amusants pour tous âges ;
Jeux poétiques, etc.

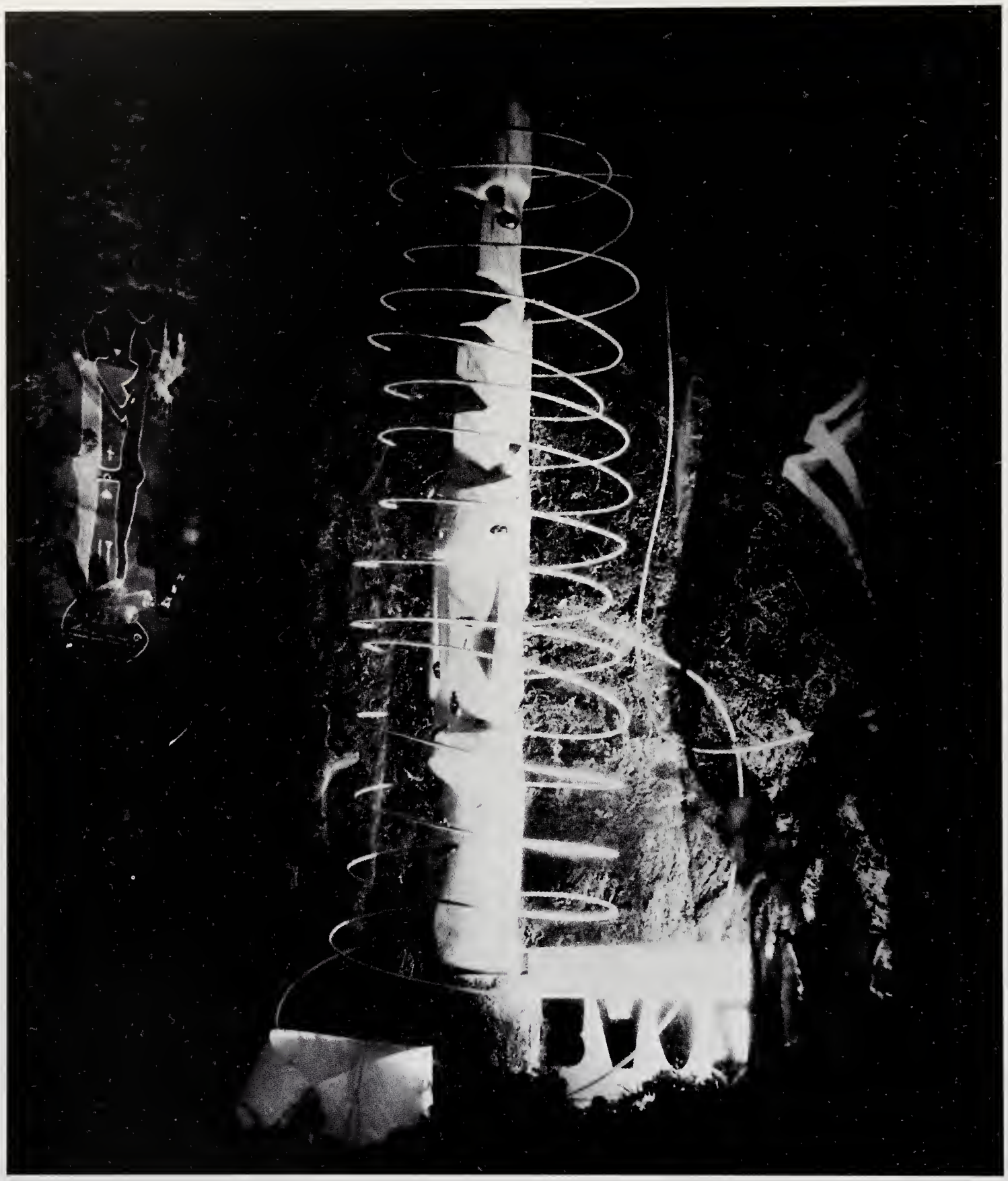
Je tiens Paris comme — pour vous dévoiler l'avenir — votre main ouverte

la taille bien prise.

Mont de Piété, au Sans Pareil, Paris, 1919.

20 Minuit juste, *circa* 1959

21 La Galvanisation, *circa* 1959



22 Autel à Léonie Aubois d'Ashby, *circa* 1947

A ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés.

A ma sœur Léonie Aubois d'Ashby. Baou ! – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.

A Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes. – A madame***.

A l'adolescent que je fus. A ce saint vieillard, ermitage ou mission.

A l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé.

Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux.

Ce soir, à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge – (son cœur ambre et spunk), – pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

A tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. – Mais plus *alors*. *Arthur Rimbaud*

Les Illuminations, publication de la Vogue, 1886.

Ce poème-objet doit se lire
"PAN-(H)OPLIE
pour Elisa

[Jour et nuit]
je rayonne d'amour pour toi!"
(cette dernière ligne en
hiéroglyphes égyptiens d'après
un document reproduit dans
C.W. Ceram: Des dieux, des tombeaux,
des savants, page 104).

Yves Bonnefoy

23 Pan hoplie, 1953

POUR ÉLISA
JUILLET 1952

Tout acquis que nous sommes à l'idée d'Engels : « Les êtres en dehors du temps et de l'espace créés par les clergés et nourris par l'imagination des foules ignorantes et opprimées ne sont que les produits d'une fantaisie maladive, les subterfuges de l'idéalisme philosophique, *les mauvais produits d'un mauvais régime social* », nous ne nous en trouvons que plus libres pour distinguer de ces êtres un certain nombre de constructions poétiques, artistiques qui, du moins extérieurement, paraissent se soustraire aux conditions d'existence naturelle de tous les autres objets. Pour m'en tenir au domaine plastique, je n'aurai qu'à donner pour exemple de ces « monstres » *le Joueur de clarinette* de Picasso, *le Vaticinateur* de Chirico, *la Mariée* de Duchamp, *la Femme 100 têtes* d'Ernst, *le grand Masturbateur* de Dalí, tel étrange personnage en mouvement de Giacometti. Le caractère bouleversant de ces diverses productions, joint à la tendance remarquable qu'elles ont depuis une vingtaine d'années, dans tous les pays du monde, à se multiplier, ceci du reste avec plus ou moins de bonheur mais, à coup sûr, en dépit de l'opposition quasi générale qu'elles rencontrent, est bien pour nous faire réfléchir sur la nécessité très particulière à laquelle elles peuvent répondre au XXe siècle. J'estime que c'est grandement à tort qu'on s'efforce de leur trouver des antécédents dans l'histoire, du côté des primitifs et des mystiques. Ces diverses figures, dont le premier aspect révoltant ou indéchiffrable en impose au profane pour des créations ésotériques, ne peuvent en rien, pourtant, être mises sur le même plan que les êtres imaginaires enfantés par la terreur religieuse et échappés à la raison plus ou moins

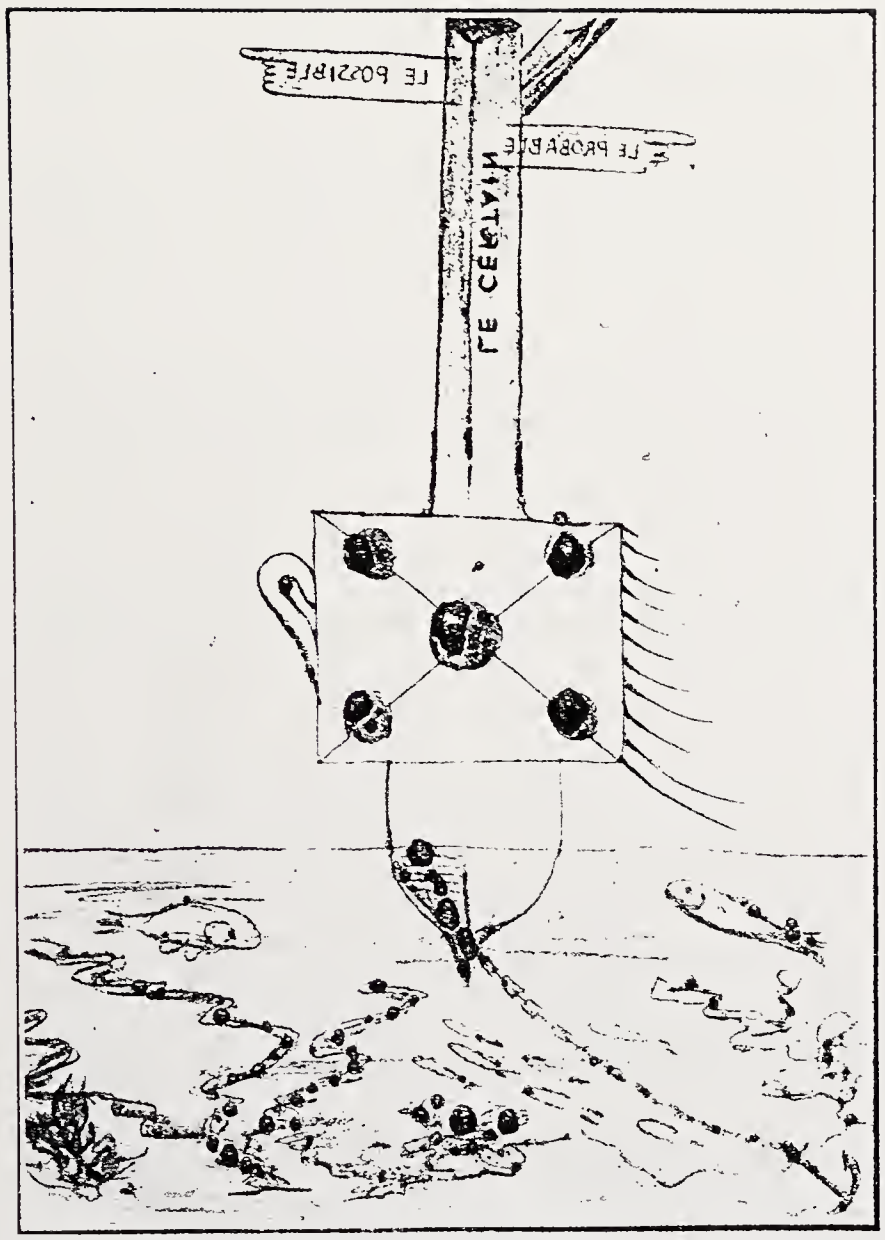
troublée d'un Jérôme Bosch ou d'un William Blake. Rien, en ces figures, qui puisse finalement se soustraire à une interprétation analogue à celle que je puis faire porter sur tel ou tel objet de rêve, et ceci pourvu que l'artiste ne commette l'erreur de confondre le mystère réel, persistant, de son œuvre avec de misérables cachotteries, ce qui par malheur est assez souvent le cas. La théorie variable qui préside à la naissance de cette œuvre, quelle qu'elle soit, et si capable qu'elle soit de justifier *a posteriori* tel ou tel mode de présentation (cubisme, futurisme, constructivisme, surréalisme, cette dernière toutefois un peu plus consciente des véritables moyens artistiques que les précédentes) ne doit pas nous faire oublier que des préoccupations rigoureusement personnelles à l'auteur, mais liées dans leur essence à celles de tous les hommes, trouvent ici moyen de s'exprimer sous une forme détournée, de sorte que si l'on nous permettait de remonter jusqu'à elles c'en serait aussitôt fait de la dernière chance qu'a cette œuvre, aux yeux mal exercés, de se faire passer pour « métaphysique ». Il me serait aisé de soumettre à l'interprétation, tout comme je le fais pour un de mes rêves, un poème que je pourrais avoir écrit ou, à plus forte raison, un texte surréaliste. J'espère que l'expérience sera tentée et je ne doute pas que l'interprétation, ici encore, épuise tout le contenu de ce poème ou de ce texte. Je me bornerai aujourd'hui à donner les pires éclaircissements sur la signification réelle que je prête, depuis seulement quelques jours, à un objet que j'avais conçu au cours du jeu de papier plié dit du « cadavre exquis » qui consiste, on s'en souvient, à faire dessiner par trois personnes successives les parties constitutives

d'un personnage sans que la seconde puisse tenir compte de la collaboration de la première, la troisième de celle de la première et de la seconde (cf. *Variétés*, juin 1929, *la Révolution surréaliste*, n° 9-10). Cet *objet-fantôme*, qui n'avait pas cessé depuis lors de me paraître susceptible d'exécution et de l'aspect réel duquel j'attendais une assez vive surprise, peut se définir comme suit (je l'avais dessiné tant bien que mal, en guise de buste, sur le second tiers du papier ; ce dessin a été reproduit dans le n° 9-10 de la *R.S.*) : une enveloppe vide, blanche ou très claire, sans adresse, fermée et cachetée de rouge (le cachet rond, sans gravure particulière, pouvant fort bien être un cachet *avant* la gravure) au bord droit piqué de cils, et présentant, à gauche, une anse pouvant servir à la tenir. Un assez pauvre calembour, qui toutefois avait permis à l'objet de se constituer, fournissait le mot *silence*, qui me paraissait pouvoir lui tenir lieu d'accompagnement, ou même de désignation. Voilà, me semble-t-il, un produit d'imagination qui, de prime abord, ne doit pouvoir tirer à conséquence : libre à moi de me procurer, par sa réalisation pratique, telle émotion qui me plaît : la partage qui voudra. Tout au moins se présente-t-il dans des conditions de « gratuité » suffisante pour que nul ne songe à me l'imputer moralement à grief. Si l'on peut contester l'intérêt objectif d'une telle conception et, surtout, l'intérêt utilitaire d'une telle réalisation, comment pourrait-on, sans supplément d'information, me reprocher d'y avoir tenu ou seulement apercevoir les raisons qui m'auront fait y tenir ? Il s'agit bien là d'un objet *poétique*, qui vaut ou ne vaut pas sur le plan des images poétiques, et de rien autre. Toute la question

revient à savoir quel est ce plan. Si l'on songe à l'extraordinaire force que peut prendre dans l'esprit du lecteur la célèbre phrase de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » et si l'on veut bien se reporter à la clé des symboles sexuels les plus simples, on ne mettra pas longtemps à convenir que cette force tient à ce que le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme (ainsi, du reste, que la plupart des machines, avec la seule aggravation que celle-ci est fréquemment utilisée, comme on sait, par la femme, à des fins onanistes) et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie et de la mort. Le contraste entre l'acte sexuel immédiat et le tableau d'une extrême dispersion qui en est fait par Lautréamont provoque seul ici le saisissement du lecteur. Il y a lieu, dans ces conditions, de se demander si l'« enveloppe silence », pour indifférente et toute capricieuse qu'elle se donne, ne dissimule pas certaines préoccupations foncières, ne témoigne pas, en d'autres termes, d'une activité psychique moins désintéressée. Je ne crois pas avoir grande précaution à prendre pour m'expliquer à ce sujet. Il me paraît en effet démontré que le contenu manifeste d'une improvisation poétique tout comme d'un rêve ne doit pas nous faire augurer de son contenu latent, tel rêve innocent ou gracieux (« Pendant son séjour d'été au lac de..., elle se précipite dans l'eau sombre, là où la lune pâle s'y reflète ») pouvant nécessiter, à l'analyse, toutes sortes de gloses moins séduisantes, alors que tel rêve d'aspect « choquant » (cf. *la Science des rêves*, page 419) est susceptible d'une interpréta-

·d, ne doit pouvoir tirer à conséquence : libre à moi
ion pratique, telle émotion qui me plaît : la partage q
ɔrésente-t-il dans des conditions de « gratuité » suffi
à me l'imputer moralement à grief. Si l'on peut co
telle conception et, surtout, l'intérêt utilitaire d'une
ırrait-on, sans supplément d'information, me repr
ment apercevoir les raisons qui m'auront fait y teni
ɔoétique, qui vaut ou ne vaut pas sur le plan des im
Toute la question revient à savoir quel est ce plan.
·e force que peut pre
r la célèbre phrase de
: la rencon tre fortuit
d'une ma chine à
si l'on veut bien se re
ɜs sexuels les plus
longtemps à conve
à ce que le parap
ıter que l'homme,
ı femme (ainsi, du reste, que la plupart des ma
tion que celle-ci est fréquemment utilisée, comme
fins onanistes) et la table de dissection que le lit, co
a vie et de la mort. Le contraste entre l'acte sexuel
extrême dispersion qui en est fait par Lautréamont
ıent du lecteur. Il y a lieu, dans ces conditions, de
silence », pour indifférente et toute capricieuse qu'el
certaines préoccupations foncières, ne témoigne p
activité psychique moins désintéressée. Je ne crois p
ɔrendre pour m'expliquer à ce sujet. Il me paraît en
ı manifeste d'une improvisation poétique tout comm
faire augurer de son contenu latent, tel rêve innoc
ı séjour d'été un lac de..., elle se précipite dans l'ea
;'y reflète ») pouvant nécessiter, à l'analyse, toutes

24 L'Objet fantôme, 1931


LE CERTAIN
LE PROBABLE
LE POSSIBLE

tion qui n'exclut pas toute élégance. C'est en redessinant il y a quelques jours l'« enveloppe silence » que j'ai conçu les premières craintes relativement à la pureté parfaite de son intention. J'ai beau ne pas savoir me servir d'un crayon, il faut avouer que l'objet ainsi traité se présentait assez mal. Comme je le regardais un peu de travers, il me sembla que le schéma que j'en avais fait allait terriblement à la figuration d'autre chose. Cette anse, en particulier, me faisait assez mauvais effet. Les cils, à tout prendre, ainsi distribués comme autour d'un œil, n'étaient guère plus rassurants. Je songeai malgré moi à l'absurde plaisanterie — de quelle origine, au fait ? — qui a fait figurer cet œil au fond de certains vases, à anse précisément. Le mot « silence », l'emploi de papier dans la construction de l'objet, j'ose à peine parler du sceau rouge, n'étaient amenés à prendre, dans ces conditions, qu'un sens trop clair. Je n'eus plus, pour achever de me convaincre, qu'à placer par la pensée l'enveloppe-fantôme dans la main d'un fantôme qui l'eût tenue comme elle pouvait l'être et à constater qu'elle n'y était en rien déplacée. Je n'avais fait, somme toute, que vérifier pour mon compte que les *fantômes* (de même que les brigands imaginaires dont l'homme adulte persiste quelquefois à avoir peur), comme le dit Freud, ne sont autre chose que, sublimés « les visiteurs nocturnes en vêtements de nuit blancs qui ont éveillé l'enfant pour le mettre sur le vase afin qu'il ne mouille pas son lit ou qui ont soulevé les couvertures pour voir comment il tenait les mains en dormant ». Inutile de dire que pour moi de telles considérations ne sauraient en rien militer contre la mise en circulation d'objets de cet ordre, que depuis long-

temps je n'ai cessé de préconiser. J'ajoute même que ce serait plutôt le contraire. Tout récemment encore j'ai vivement insisté auprès de tous mes amis pour qu'ils donnassent suite à la proposition de Dalí, concernant la fabrication d'objets animables, manifestement érotiques, je veux dire destinés à procurer, par des moyens indirects, une émotion sexuelle particulière. Quelques-uns de ces objets sont reproduits dans le troisième numéro du *Surréalisme A.S.D.L.R.* A en juger par ceux que je connais, je crois pouvoir dire, sans par là formuler la moindre réserve — ils sont véritablement extraordinaires — sur leur valeur explosive ou sur leur « beauté », qu'ils 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. Sans doute enfin de tels objets, d'une conception trop particulière, trop personnelle, manqueront-ils toujours de l'étonnante puissance de suggestion dont certains objets presque usuels se trouvent par hasard disposer, n'en prendrais-je pour exemple que l'électroscope à feuilles d'or (les deux feuilles sont parfaitement jointes au centre d'une cage, on approche un bâton frotté, les feuilles s'écartent) qui ne contribue pas peu à passionner pour les enfants l'étude de la physique.

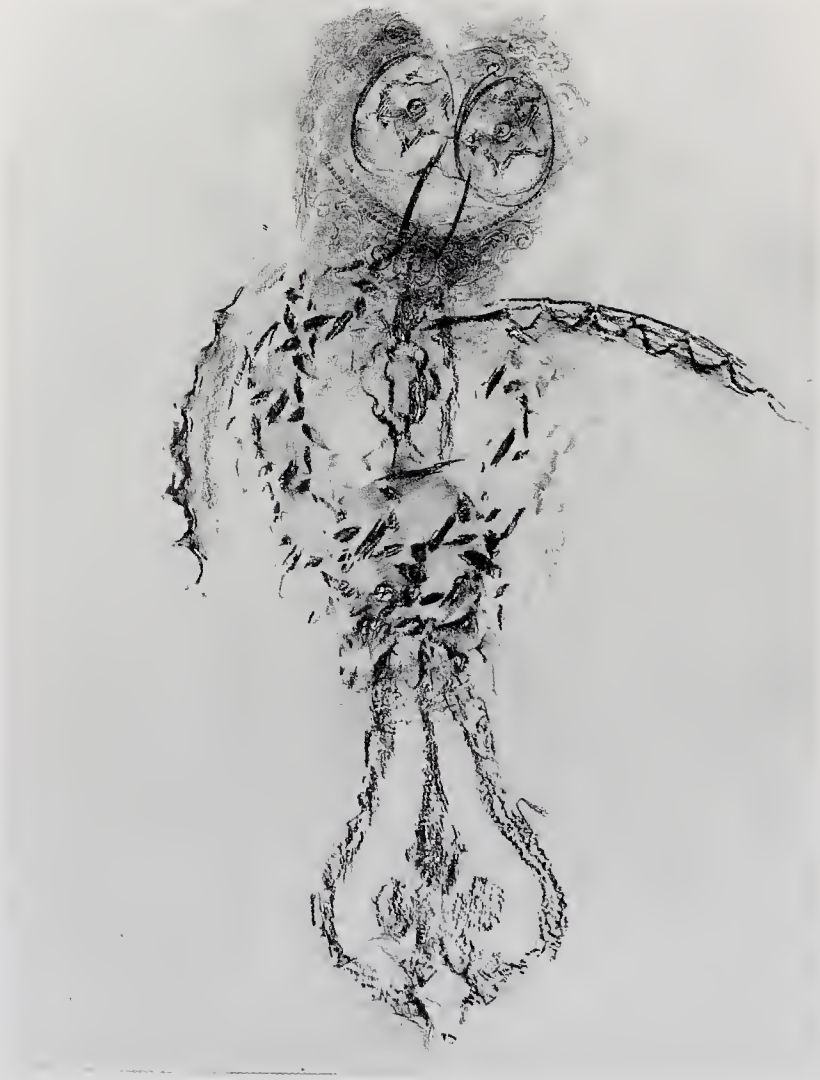
Le Surréalisme au service de la révolution n° 3, Paris, décembre 1931.

CADAVRE EXQUIS

Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau.

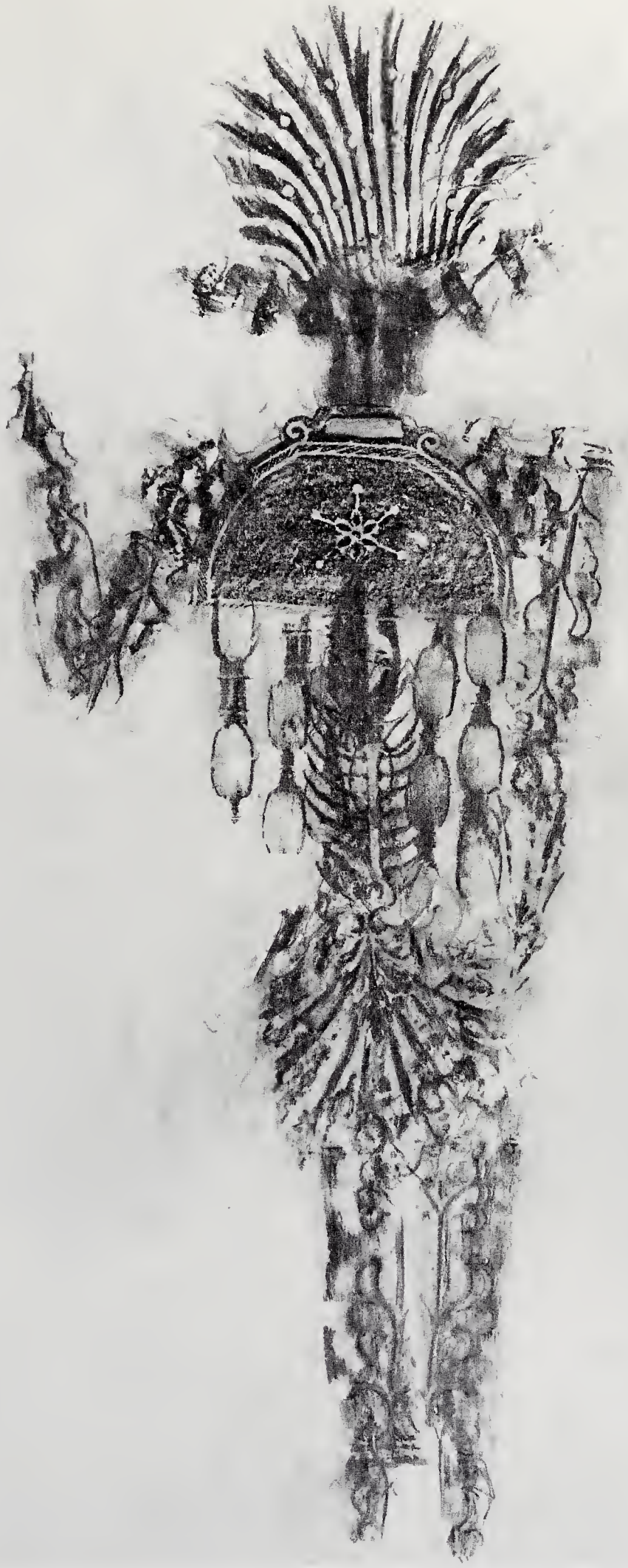
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

25 Sans titre, 1927

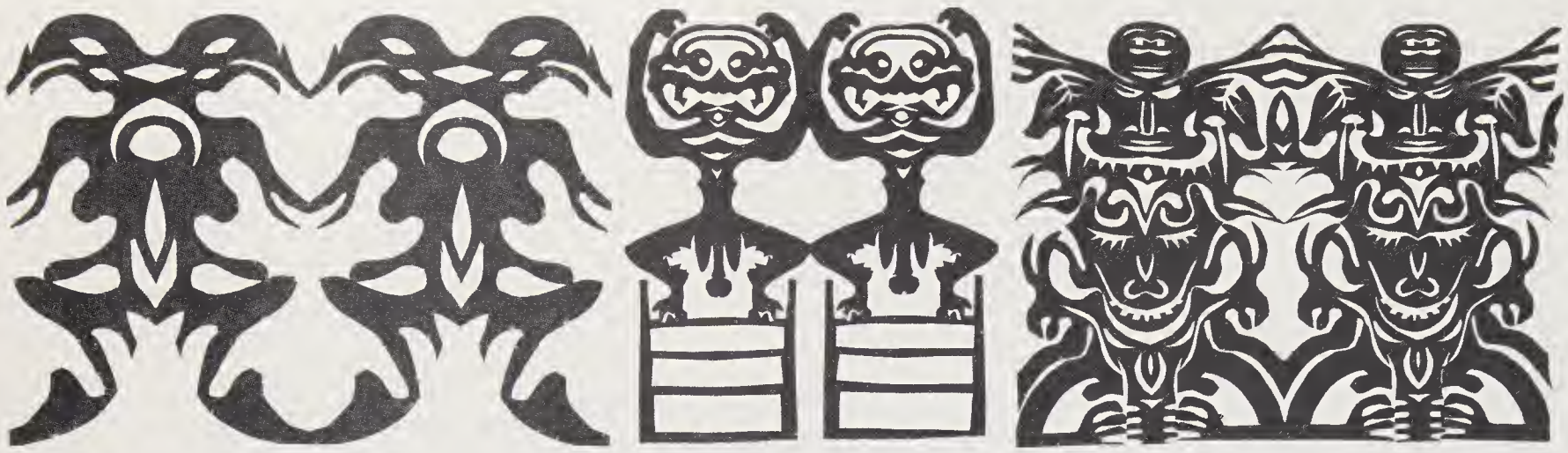


26 Sans titre, 1949

27 Portrait d'Apollinaire, 1949



28 Sans titre, 1949



«El ataque» est une cérémonie, pratiquée dans un petit village de montagne au Mexique, qui utilise à des fins curatives et magiques des figures découpées dans du papier obtenu à partir de l'arbre «amatl». La cérémonie se déroule de la façon suivante : un sorcier et deux musiciens commencent par chanter, face au malade, une série d'incantations adressées aux démons qui persécutent les malades leur demandant de laisser en paix leur patient. Ils confectionnent ensuite une litière, avec des branches et des feuillages, qui recevra les figures découpées symbolisant le démon mâle et le démon femelle, le démon ours et les démons mineurs ; une figure quadrangulaire représente le matelas du malade. Le sorcier sacrifie ensuite une poule en lui tranchant la tête. Les figures découpées sont aspergées de gouttes de sang au rythme d'un chant qui invite les démons à boire le sang et à libérer le malade. La cérémonie se termine par une procession où le sorcier et les musiciens vont précipiter la litière et les figures découpées dans un gouffre. Le malade est censé être guéri.

Adressé à André Breton par un correspondant mexicain dont le nom n'a pas été retrouvé.

29 Sans titre, *circa* 1950 30, 31 Sans titre

32 Sans titre, *circa* 1950

Fais tomber ces voiles qui t'environnent encore et passe la main aux saisons pures que tu fais lever dans tes rêves, ces saisons où l'écho n'est plus qu'un grand lustre de poissons qui s'avance dans la mer, ces saisons où l'amour n'a plus qu'une tête qui est couverte de cerceaux de lune, d'animaux en flammes : l'amour, ce stère de papillons.

Manifeste du surréalisme, Poisson soluble, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.

33 *Chapeaux de gaze, garnis de blonde*, 1934

34 Le comte de Foix allant assassiner son fils, 1929

COLLAGE

Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n'est pas la colle qui fait le collage.

Max Ernst

Dictionnaire abrégé du surréalisme,

galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

35 Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie, 1929

Quand les marelles abandonnées se retournent l'une après l'autre dans le ciel

Tout au fond de l'entonnoir

Dans les fougères foulées du regard

J'ai rendez-vous avec la dame du lac

Poèmes, Gallimard, Paris, 1948.

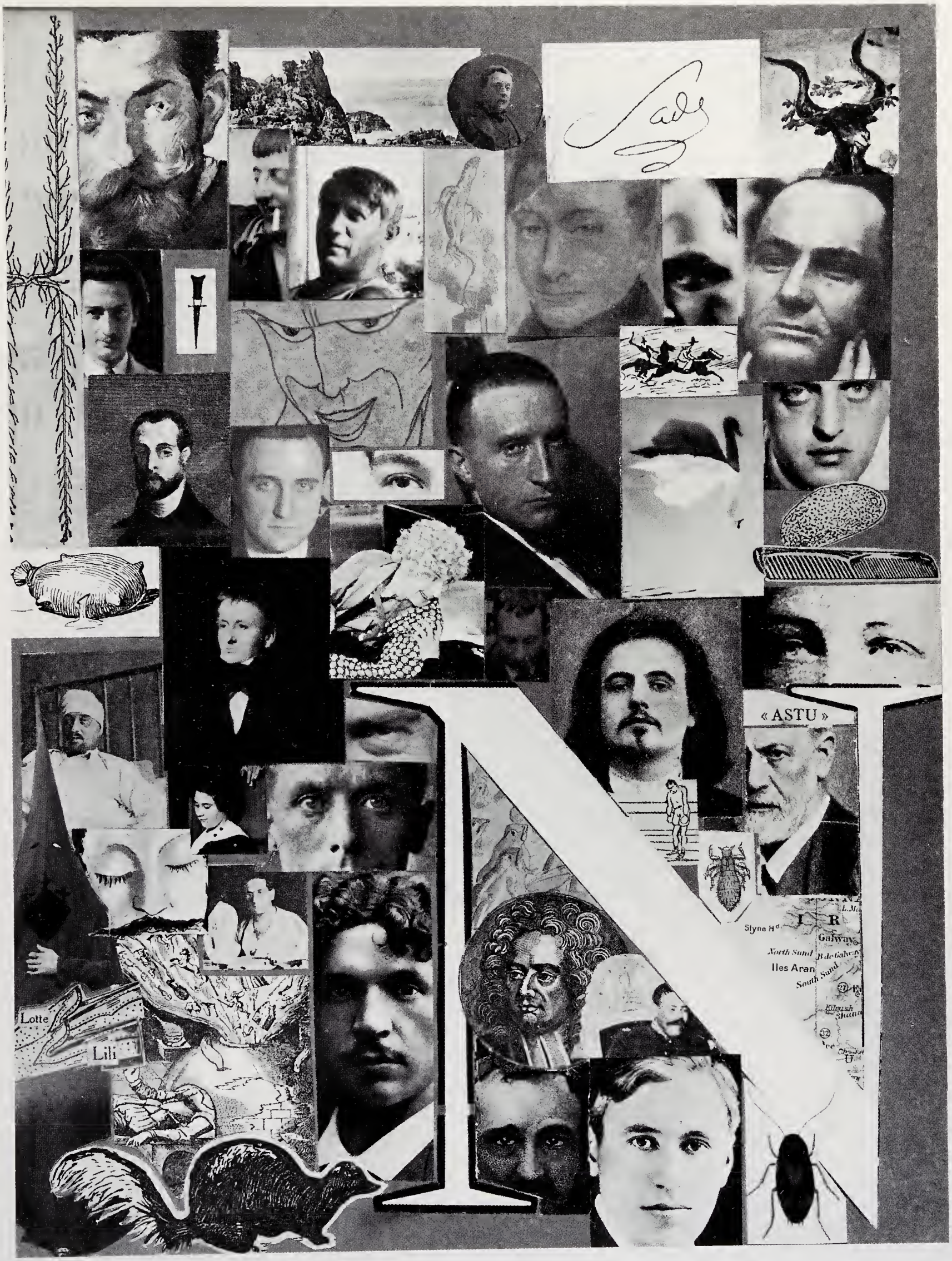
36 Le puits enchanté, 1931

37 Sans titre, *circa* 1930

38 Tragic, à la manière des comics, 1943 39 L'Œuf de l'Eglise (le Serpent), 1932 40 Un Temps de chien, *circa* 1933

Pour qu'il y ait humour... le problème restera posé. On peut toutefois considérer que Hegel a fait faire à l'humour un pas décisif dans le domaine de la connaissance lorsqu'il s'est élevé à la conception d'un *humour objectif*. « L'art romantique, dit-il, avait pour principe fondamental la concentration de l'âme en elle-même, qui, ne trouvant pas que le monde réel répondît parfaitement à sa nature intime, restait indifférente en face de lui. Cette opposition s'est développée dans la période de l'art romantique, au point que nous avons vu l'intérêt se fixer tantôt sur les accidents du monde extérieur, tantôt sur les caprices de la personnalité. Mais, maintenant, si cet intérêt va jusqu'à faire que l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réfléchi, se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous obtenons dans cette pénétration intime un *humour* en quelque sorte *objectif*. » Nous avons annoncé d'autre part que le sphinx noir de l'*humour objectif* ne pouvait manquer de rencontrer, sur la route qui poudroie, la route de l'avenir, le sphinx blanc du *hasard objectif*, et que toute la création humaine ultérieure serait le fruit de leur étreinte.

Anthologie de l'humour noir, le Sagittaire, 1940.



41 Sans titre, 1937

Jugement de l'auteur sur lui-même : Héraclite mourant, Pierre de Lune, Sade, le cyclone à tête de grain de millet, le tamanoir : son plus grand désir eût été d'appartenir à la famille des grands indésirables.

Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

42 L'Ecriture automatique, *circa* 1938

Je suis tombé de ma fureur, la fatigue me défigure,
mais je vous aperçois encore, femmes bruyantes,
étoiles muettes, je vous apercevrai toujours, folie.

Paul Éluard

Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

43 La Nourrice des étoiles, *circa* 1938

La forêt tout à coup plus opaque, qui nous ramène aux temps de Geneviève de Brabant, de Charles VI, de Gilles de Rais, puis qui nous tend la carline géante de ses clairières, un certain point sublime dans la montagne, épaules nues, écumes et aiguilles, les burgs délirants des grottes, les lacs noirs, les feux follets de la lande, ce qui a été entrevu dans leurs premiers poèmes par Maeterlinck et par Jarry, les tas de sable volants, le front éternellement dans leurs mains, les rochers caressés ou non par la dynamite, la flore sous-marine, la faune abyssale toute parodique de l'effort humain - représentation et compréhension - n'en prendrais-je pour type que ce monstre au bec pourvu de trois hameçons (armé pour la pêche à la ligne ?) dont l'explosion quand on le remonte à la surface prend à nos dépens le caractère d'un éclat de rire, tout ce qui défie, en raison de sa complexité, de sa minutie, de son instabilité, la figuration plastique, ce dont l'imitation artistique nous paraîtrait entre toutes fastidieuse, puérile quand il ne s'agirait que d'une touffe de mousse, tout ce à quoi pourrait être étendu le mot « désespoir du peintre » (et du photographe) nous est rendu par suite d'une communication récente de notre ami Oscar Domínguez, dans laquelle le surréalisme se plaît à voir *pour tous* une nouvelle source d'émotions. Ce n'est pas d'hier que les enfants cherchent, par le pliement de feuilles fraîchement tachées d'encre, à se procurer l'illusion de certaines existences, de certaines instances animales ou végétales, mais la technique élémentaire qu'on peut attendre d'eux est loin d'épuiser les ressources d'un tel procédé. En particulier l'usage d'encre non diluée exclut toute surprise touchant la « matière » et ne permet de compter que sur un dessin de contour ; de plus la répétition de formes symétriques par rapport à un axe engendre la monotonie. Certains lavis de Victor Hugo

paraissent témoigner de recherches systématiques dans le sens qui nous intéresse : des données mécaniques tout involontaires qui y président est manifestement attendue une puissance de suggestion sans égale. Mais ce ne sont encore le plus souvent qu'ombres chinoises et fantômes de nuées. La découverte d'Oscar Domínguez porte sur la méthode à suivre pour obtenir des champs d'interprétation idéaux. Voici retrouvé à l'état le plus pur le charme sous lequel nous tenaient, au sortir de l'enfance, les rochers et les saules d'Arthur Rackham. Il s'agit, une fois de plus, d'une recette *à la portée de tous*, qui demande à être incorporée aux « Secrets de l'art magique surréaliste » et peut être formulée comme suit :

Pour ouvrir à volonté sa fenêtre

sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs

Etendez au moyen d'un large pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à sa perfection. *Qu'il vous suffise, par exemple, d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimé de la manière la plus personnelle et la plus valable.*

Minotaure n° 8, Paris, 1936.

44 Sans titre 45 D'où viens-tu? 1957 46 Sans titre, *circa* 1936 △ 47 Rose pour Elisa, 1945 ▷

S'il est, dans le surréalisme, une forme d'activité dont la persistance a eu le don d'exciter la hargne des imbéciles, c'est bien l'activité de *jeu* dont on retrouve trace à travers la plupart de nos publications de ces trente-cinq dernières années. Bien que, par mesure de défense, parfois cette activité ait été dite par nous « expérimentale », nous y cherchions avant tout le divertissement. Ce que nous avons pu y découvrir d'enrichissant sous le rapport de la connaissance n'est venu qu'ensuite. Il est vrai que d'autres considérations incitèrent à la poursuivre ; d'emblée elle se montra propre à resserrer les liens qui nous unissaient, favorisant la prise de conscience de nos désirs en ce qu'ils pouvaient avoir de commun. Par ailleurs, l'impérieux besoin que nous éprouvions d'en finir avec les vieilles antinomies du type action et rêve, passé et futur, raison et folie, haut et bas, etc., nous invitait à ne pas épargner celle du sérieux et du non-sérieux (jeu), qui commande celle du travail et des loisirs, de la « sagesse » et de la « sottise », etc.

L'un dans l'autre in Médium n° 2, Paris, 1954.

48 Jeue de l'oie, 1929 ▷▷

VIII
7
33
32
31
30
29
28
27 oie
52
51
6
5
4
3
2
SEIN
1

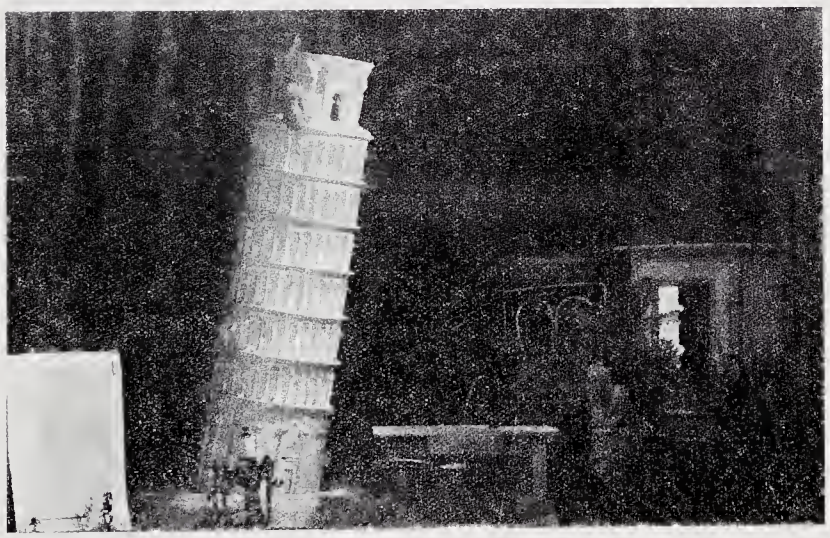
JEU de L'OIE
Qui tombe sur une oie double les points de ses dés.
Qui fait 9 par 6 et 3 au début du jeu passe au 24.
— 9 par 5 et 4 — passe au 53.
Qui va au 12 (le pont) retourne au 6 et paye 3.
Au 20 (l'hotellerie) payer 2 et laisser deux fois passer son tour.
Au 25 (le puits) le joueur paye 2 et attend qu'un de ses partenaires vienne prendre sa place.
Au 42 (le labyrinthe) il paye 1 et retourne au 30.
Au 52 (la prison) attendre d'être délivré.
Au 56 (la mort) payer 2 et recommencer à jouer.
Yves Tanguy
Ile de Sein
26 Juillet 1929
Jeanette Tanguy
Pierre Unik
Georges Sadoul
A PIED ET A CHEVAL
JEU DE L'OIE

... 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 ! 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.

Lettre à Robert Amadou in *Revue métapsychique* n° 27, janvier-février 1954.

Des hommes comme Chirico prenaient alors figure de sentinelles sur la route à perte de vue des Qui-vive. Il faut dire qu'arrivés là, à ce poste où il se tenait, il nous était impossible de rebrousser chemin, qu'il y allait de toute notre gloire de *passer*. Nous sommes passés. Plus tard, entre nous et à voix basse, dans l'incertitude croissante 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. Cette ligne, dont il ne nous appartient plus désormais de nous écarter, peu importe que Chirico lui-même l'ait perdue de vue : longtemps il ne tiendra qu'à nous qu'elle soit la seule.

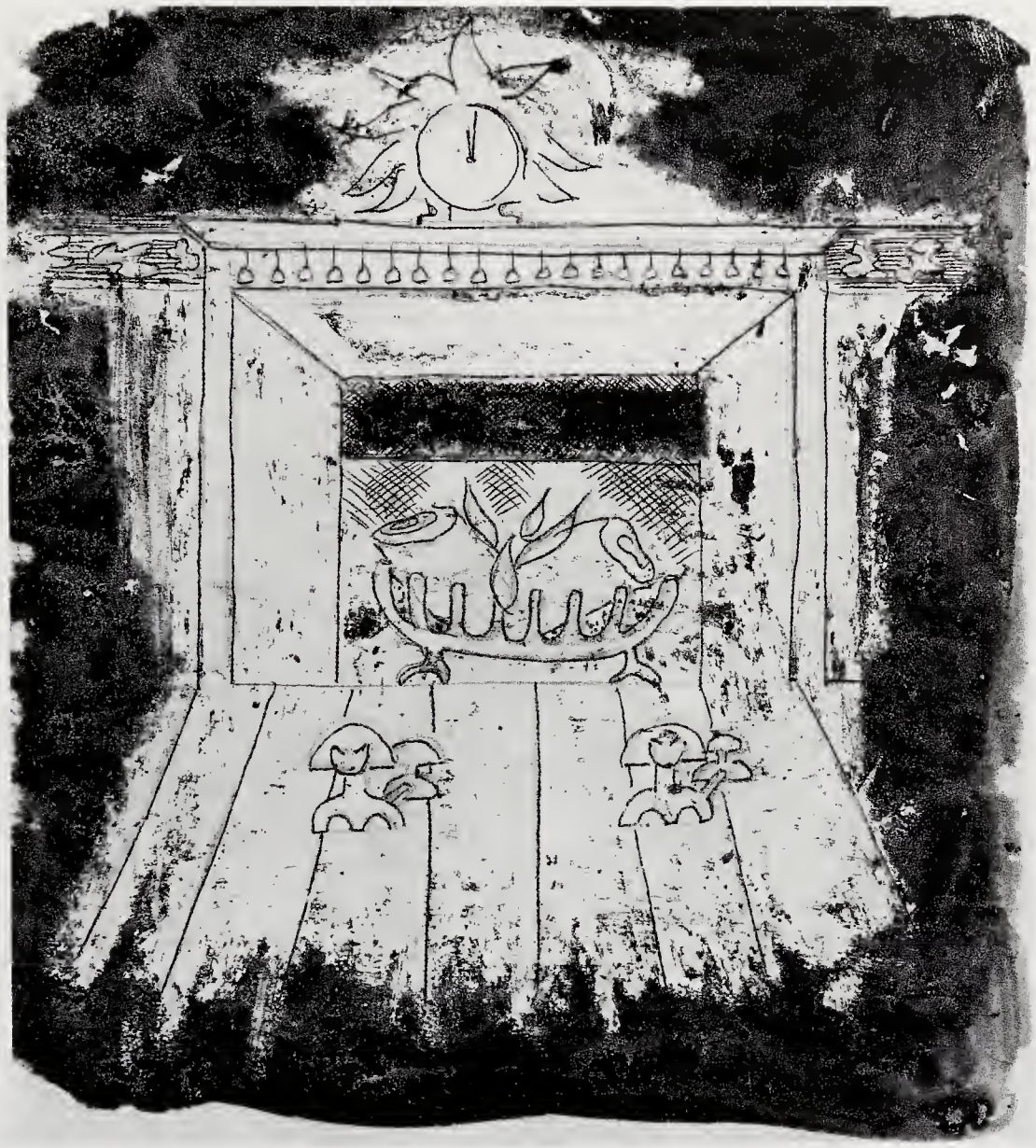
La Révolution surréaliste n° 7, Paris, 15 juin 1926.



49 Réveil du « Cerveau de l'enfant », 1950

50 Ci-gît Giorgio de Chirico, *circa* 1928

51 Sans titre



52 Sans titre

Au cours d'une séance du jeu surréaliste « Ouvrez-vous ? », en août 1957, André Breton répondait à la question :

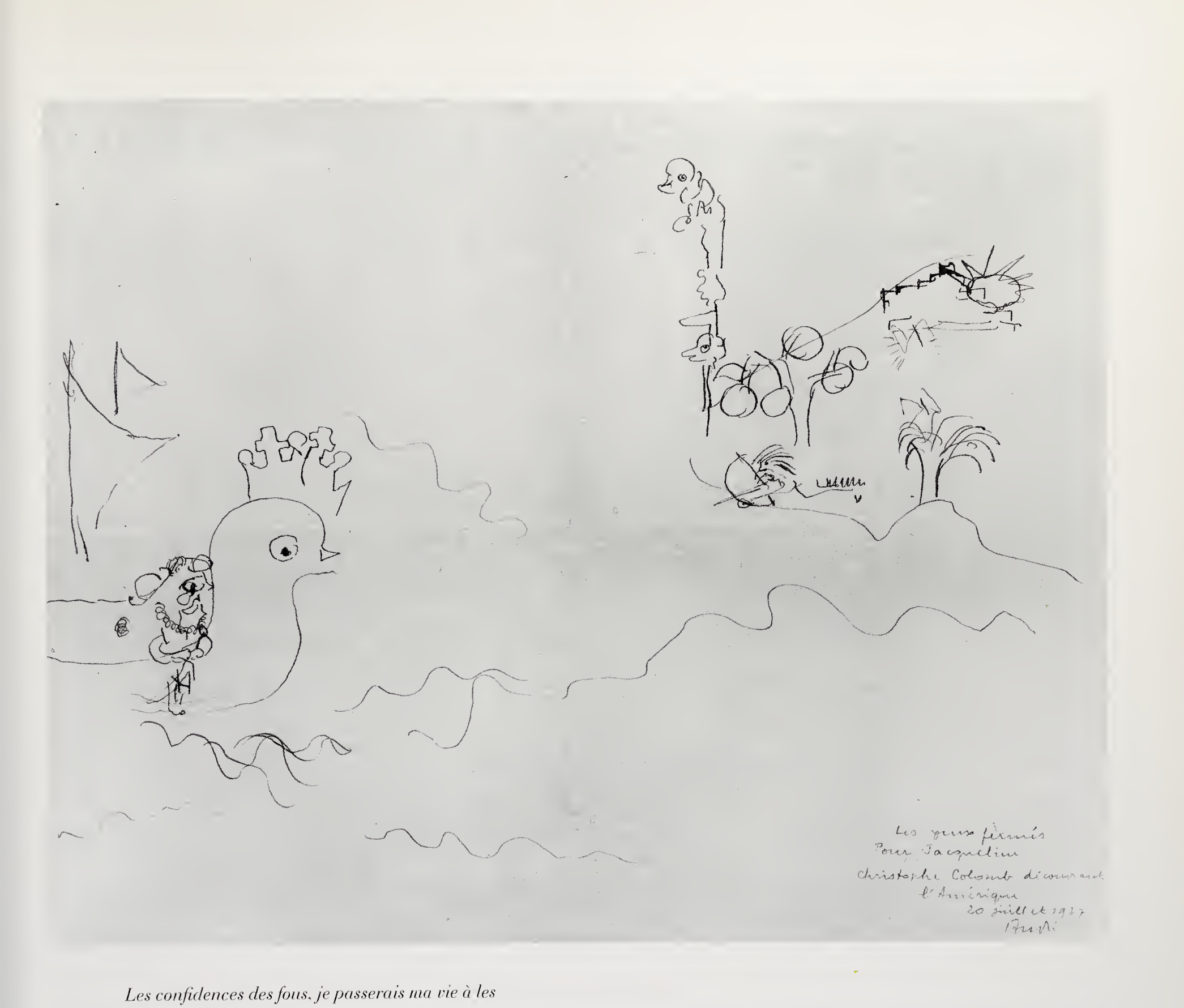
– Ouvrez-vous au cardinal de Retz ?

– Oui. A toute heure, toujours, pour parler bas.

Gérard Legrand

André Breton en son temps de Gérard Legrand, le Soleil noir, Paris, 1976.

53 La Fronde, 1937



Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne. Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré.

Manifeste du surréalisme, Poisson soluble, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.

54 Christophe Colomb découvrant l'Amérique, 1937

Au nombre des expériences qui ont pu requérir les surréalistes à Marseille — et desquelles ne sont pas de leur part plus exclus que d'ordinaire le goût de la recherche et la volonté de continuer à interpréter librement le monde — figure en bonne place l'établissement d'un *jeu de cartes* qu'on puisse tenir pour adapté à ce qui nous occupe sur le plan sensible aujourd'hui. Les historiographes de la carte à jouer tombent d'accord pour noter que les modifications qu'elle a subies au cours des siècles ont toujours été liées à de grands revers militaires, sans d'ailleurs s'expliquer autrement à ce sujet. Ce qui, ici, est récusé par nous de l'ancien jeu de cartes, c'est, d'une manière générale, tout ce qui indique en lui la survivance du signe à la chose signifiée : qui se souvient, par exemple, ou se soucie de la signification symbolique du « carreau » qui, par l'intermédiaire du *pavé des villes*, semble, en dernière analyse, désigner les marchands et par surcroît exprimer historiquement la bourgeoisie montante ? Et à qui les quatre emblèmes imprimés aux coins des cartes font-ils songer aux fers d'*armes* privées de tout usage depuis quatre cents ans ? En entreprenant de substituer de nouvelles images aux anciennes, nous n'en avons pas moins évité de rompre la structure générale du jeu de 32 ou de 52 cartes — celui-ci admettant de plus le « joker » — et sa division à parties égales en couleurs rouges et noires (nous estimons, en effet, qu'un nouvel ensemble de cartes, pour être viable dans sa fonction, doit pouvoir non seulement provoquer à des jeux nouveaux, dont les règles ont à se définir *à partir de lui* et non préalablement à lui, mais encore être en mesure de mener tous les jeux anciens). Pour des raisons analogues, et nous inspirant d'ailleurs de tentatives auxquelles, en cette matière nulle-

ment négligeable, a donné lieu la Révolution française, nous nous en sommes pris également aux persistantes valeurs *sociales* des figures, destituant le « roi » et la « reine » de leur pouvoir depuis longtemps révolu et déchargeant intégralement l'ancien « valet » de son rang subalterne.

C'est ainsi que nous avons été conduits à adopter, correspondant aux quatre préoccupations modernes que nous tenions pour majeures, quatre nouveaux emblèmes, à savoir :

Signification :	*Emblème :*
Amour	Flamme
Rêve	Étoile (noire)
Révolution	Roue (et sang)
Connaissance	Serrure

la hiérarchie, à partir de l'as se maintenant de la manière suivante :

Génie - Sirène - Mage - Dix - etc.

chacune des figures (de personnage historique ou littéraire) étant celle que d'un commun accord nous avons jugée la plus représentative à la place assignée, soit :

Flamme : Baudelaire, la Religieuse portugaise, Novalis.

Étoile : Lautréamont, Alice, Freud.

Roue : Sade, Lamiel, Pancho Villa.

Serrure : Hegel, Hélène Smith, Paracelse.

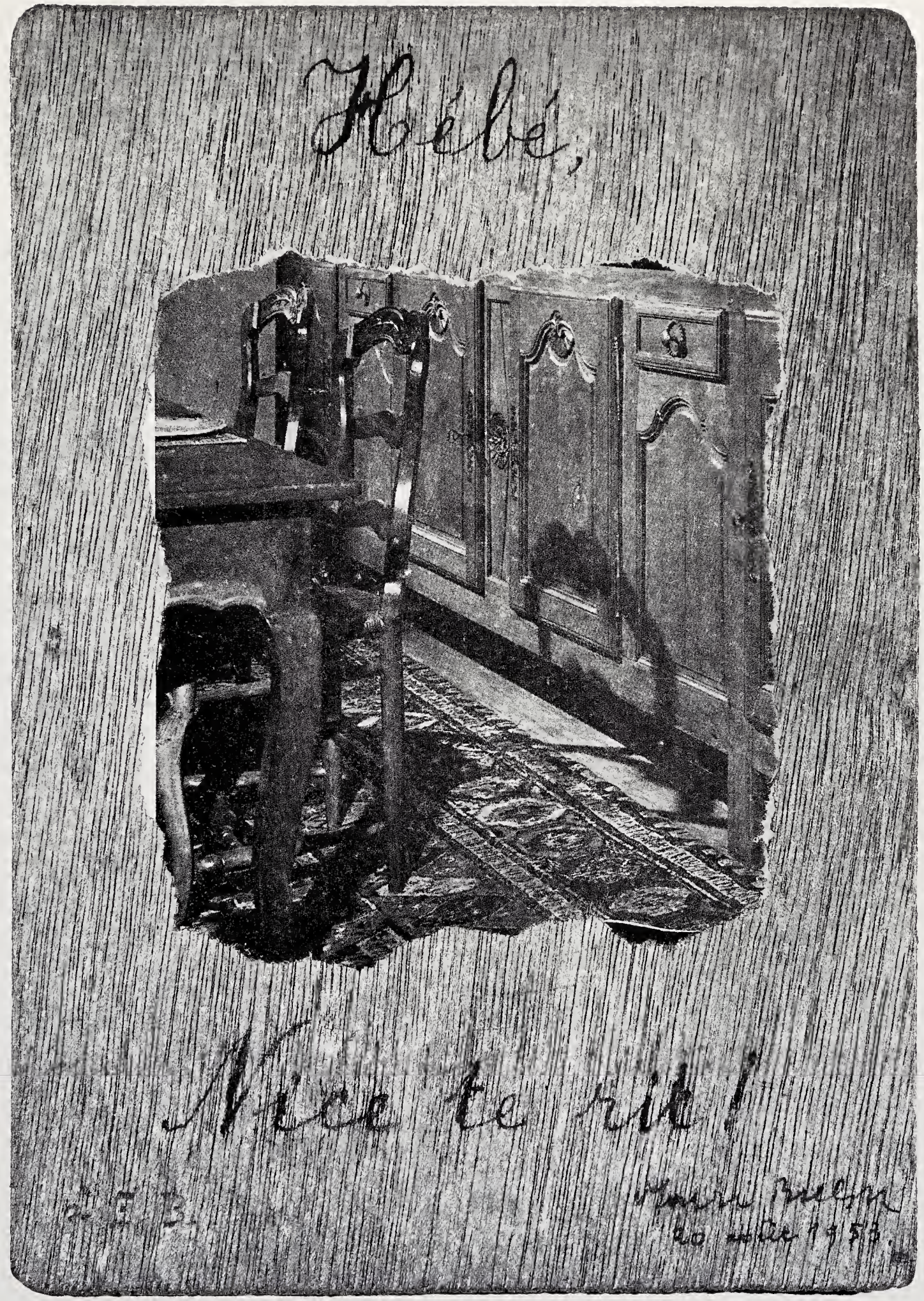
Le joker se présente sous les traits d'Ubu, dessiné par Jarry.

V.V.V. n° 2-3, New York, 1943.

55 *L'As de Connaissance, circa* 1940 ▷ 56 *Le Mage de Connaissance, circa* 1940 ▷

Si l'œuvre, remarquable entre toutes, de Brisset vaut d'être considérée dans ses rapports avec l'humour, la volonté qui y préside ne peut en aucune façon passer pour humoristique.

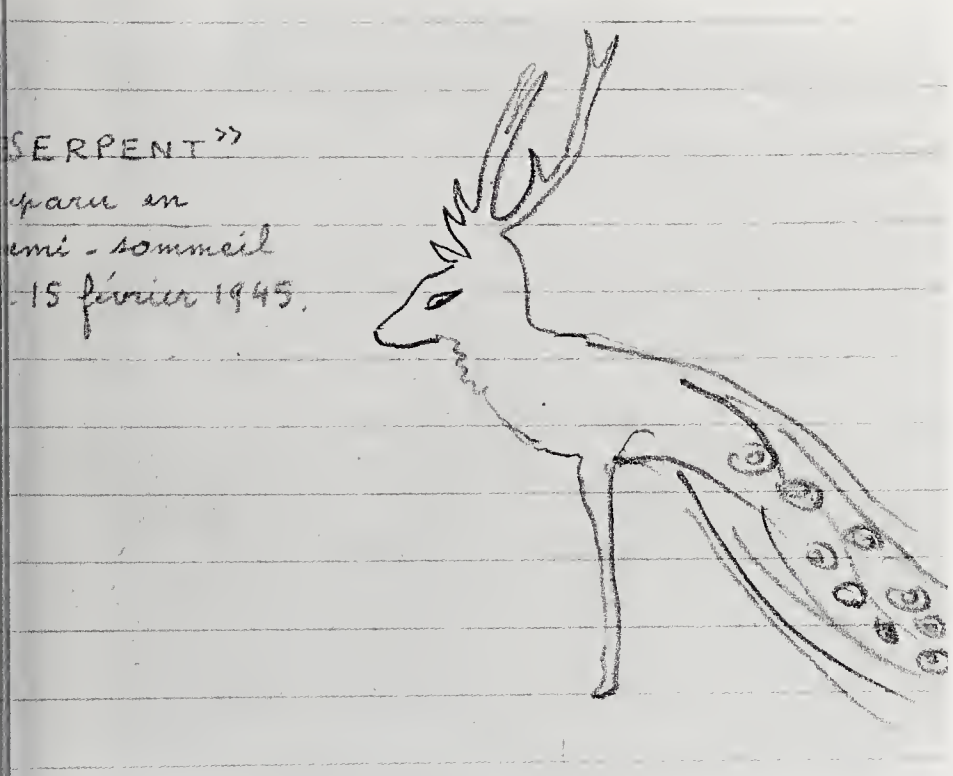
Minotaure n° 10, Paris, 1937.

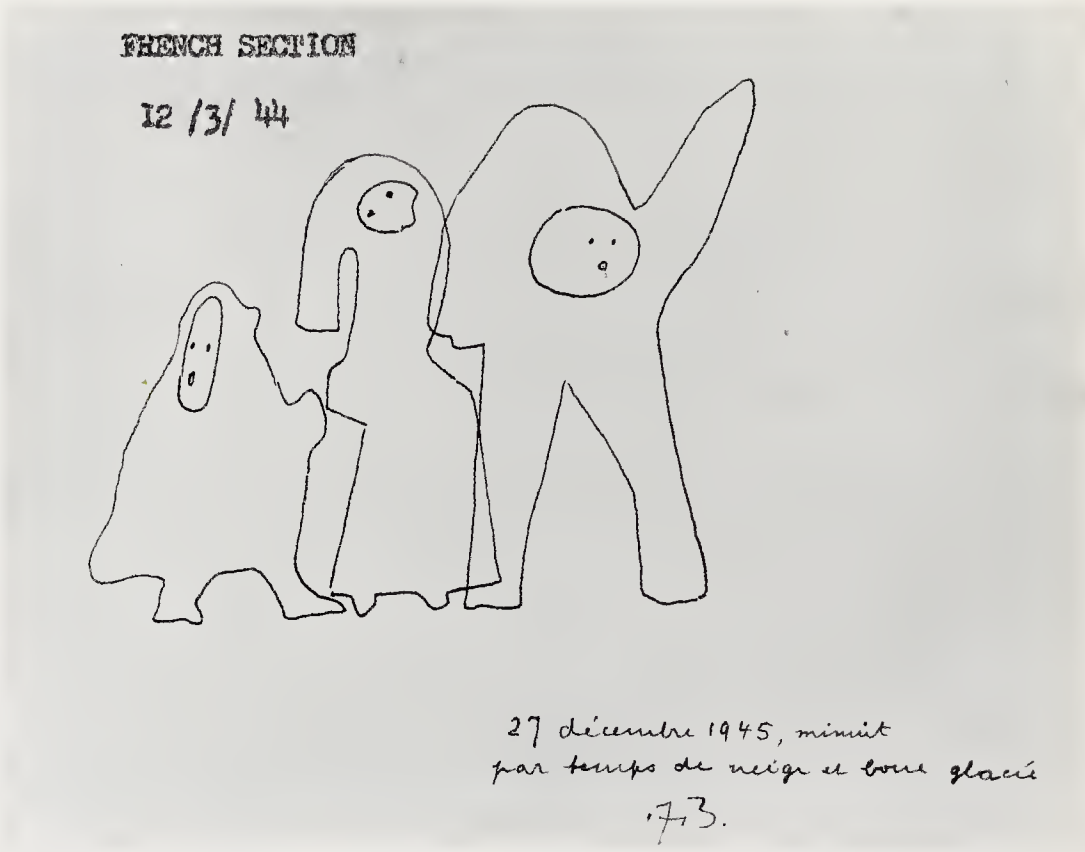


57 Hébé, Nice te rit! 1953

mai 1945
Fusi.

58 Sans titre, 1945 59 Sans titre



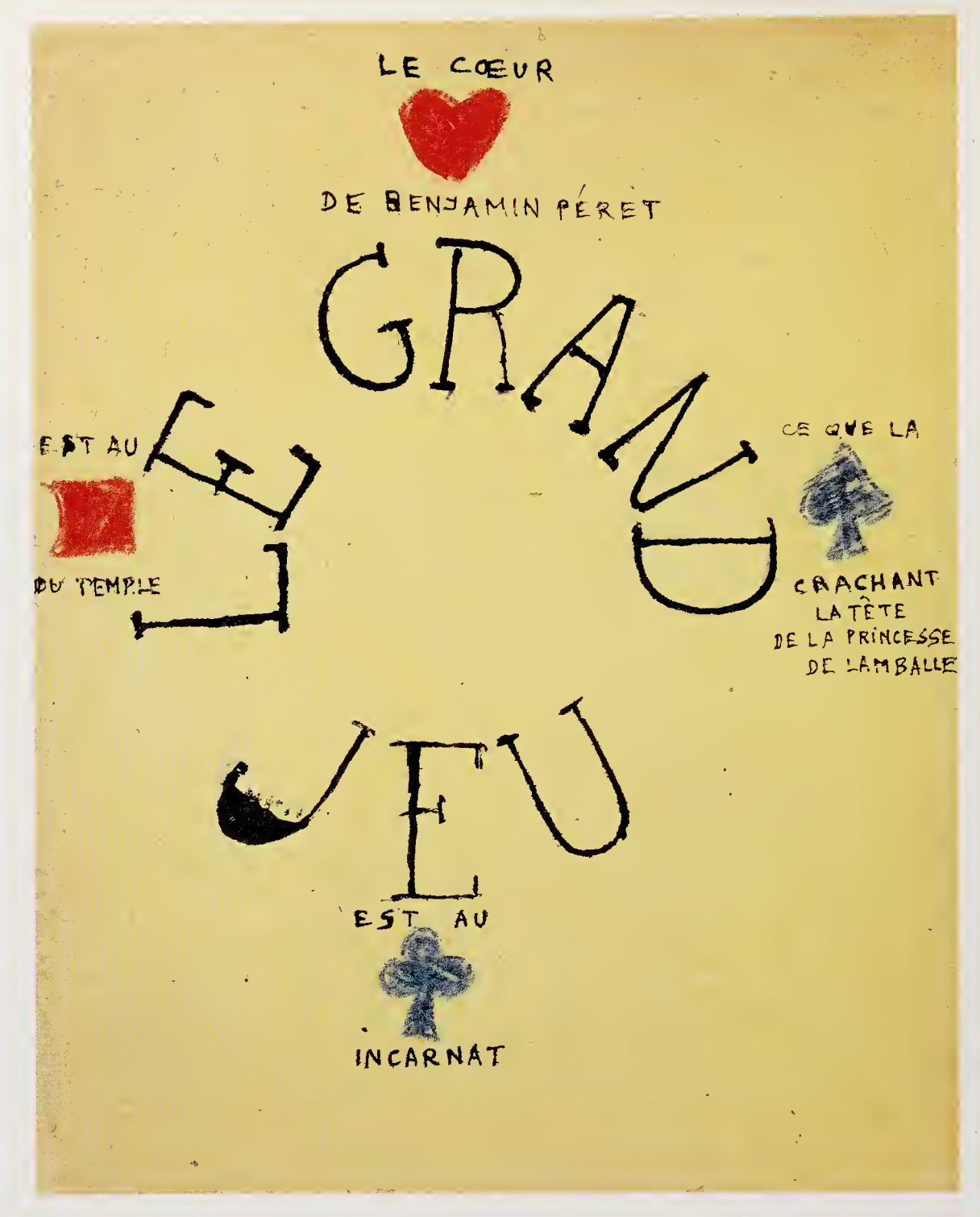


60 Serpent, 1945 61 Sans titre, 1945

Qu'est-ce que le surréalisme?
C'est la beauté de Benjamin Péret écoutant prononcer les mots de famille, de religion et de patrie.

A Benjamin Péret qui a ouvert la cage de la poésie et se tient depuis lors au cœur du merveilleux et de l'amour.

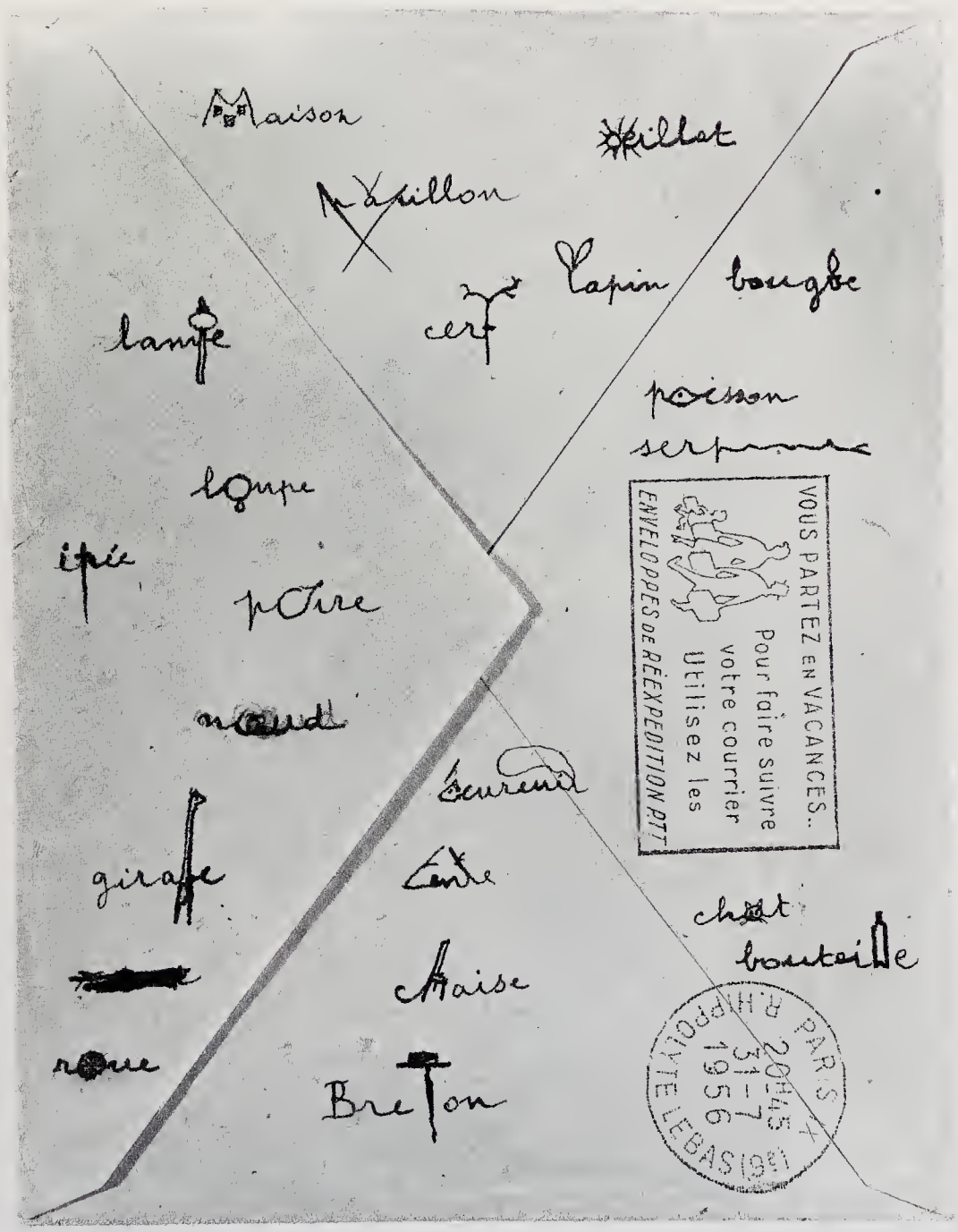
Editions originales et livres illustrés surréalistes,
Catalogue de vente, Hôtel Drouot, Paris, 28 juin 1968.



62 Le Grand Jeu 63 Le Grand Jeu, *circa* 1962

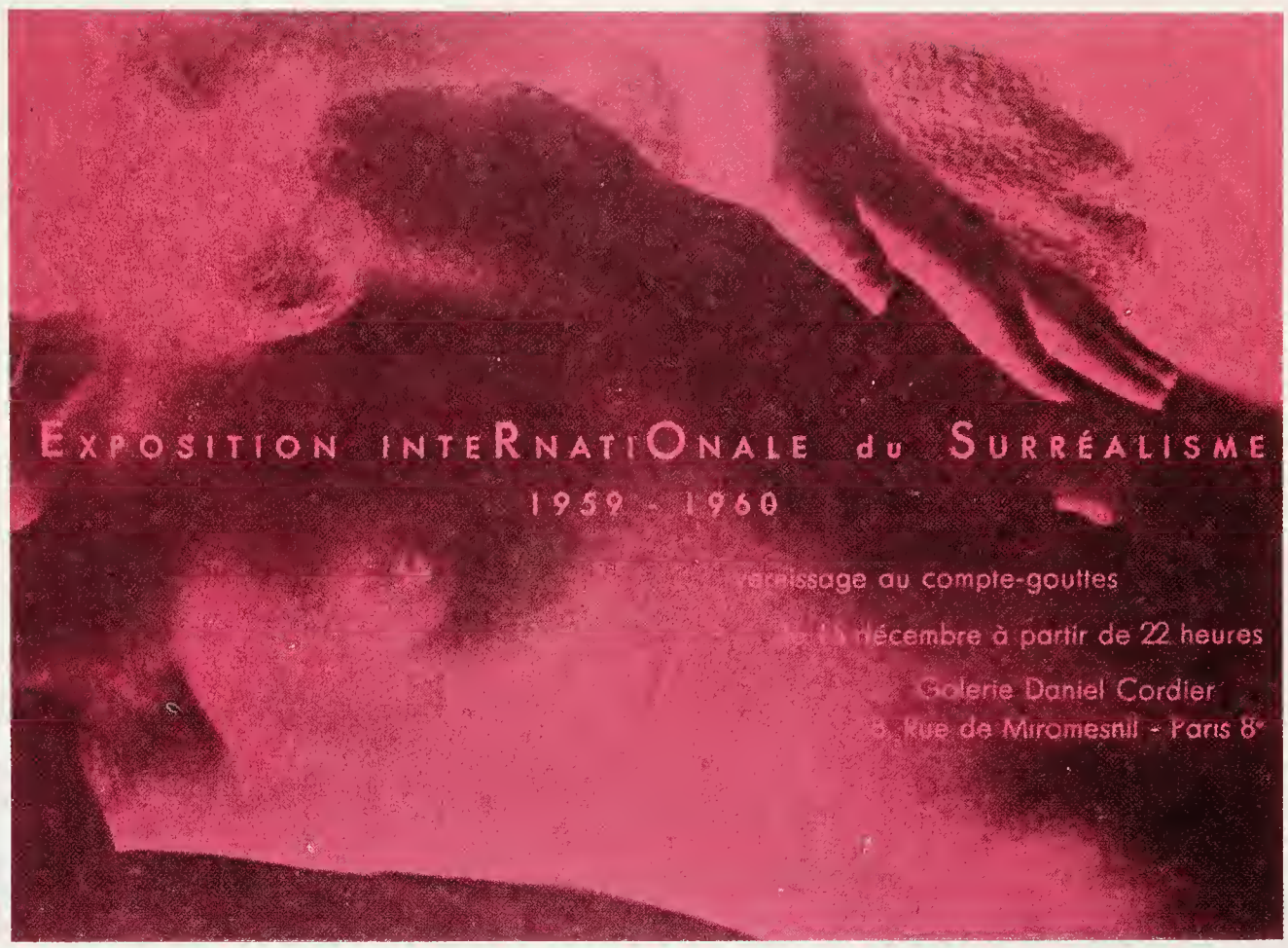
64 Sans titre 65 Où est Carthage? 1958 66 Où est Carthage? 1958

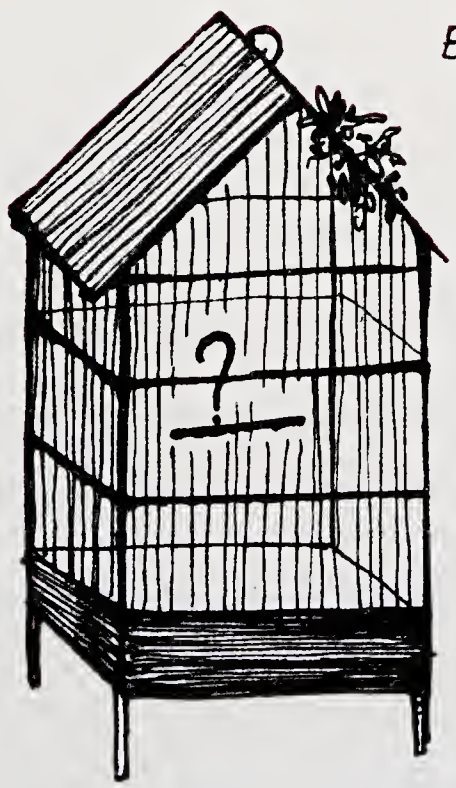
Madame Elisa Breton
42 rue Fontaine
PARIS
IXe



67 Sans titre, *circa* 1956 68 Sans titre, 1954 69 Sans titre, *circa* 1954

Madame Elisa Breton
42 rue Fontaine
PARIS
IXe





Et ce monsieur, rentré chez lui fort tard en état d'ébriété, qui à l'éveil découvre dans la cage son canari piquant du bec et tout ensanglanté..., Ah oui, c'est vrai : avant de s'endormir il a eu l'idée de se faire un citron pressé.

70 Sans titre, *circa* 1959 71 Sans titre

La belle ombre patiente et courbe fait le tour des pavés

Les fenêtres vénitiennes s'ouvrent et se ferment sur la place

Où vont en liberté des bêtes suivies de feux

Les réverbères mouillés bruissent encadrés d'une nuée d'yeux bleus

Qui couvrent le paysage en amont de la ville

Ce matin proue du soleil comme tu t'engloutis dans les superbes chants exhalés à

l'ancienne derrière les rideaux par les guetteuses nues

Tandis que les arums géants tournent autour de leur taille

Et que le mannequin sanglant saute sur ses trois pieds dans le grenier

Il vient disent-elles en cambrant leur cou sur lequel le bondissement des nattes

libère des glaciers à peine roses

Qui se fendent sous le poids d'un rai de lumière tombant des persiennes arrachées

Il vient c'est le loup aux dents de verre

Celui qui mange l'heure dans les petites boîtes rondes

Celui qui souffle les parfums trop pénétrants des herbes

Celui qui fume les petits feux de passage le soir dans les navets

Les colonnes des grands appartements de marbre et de vétiver crient

Elles crient elles sont prises de ces mouvements de va-et-vient qui n'animaient

jusque-là que certaines pièces colossales des usines

Les femmes immobiles sur les plaques tournantes vont voir

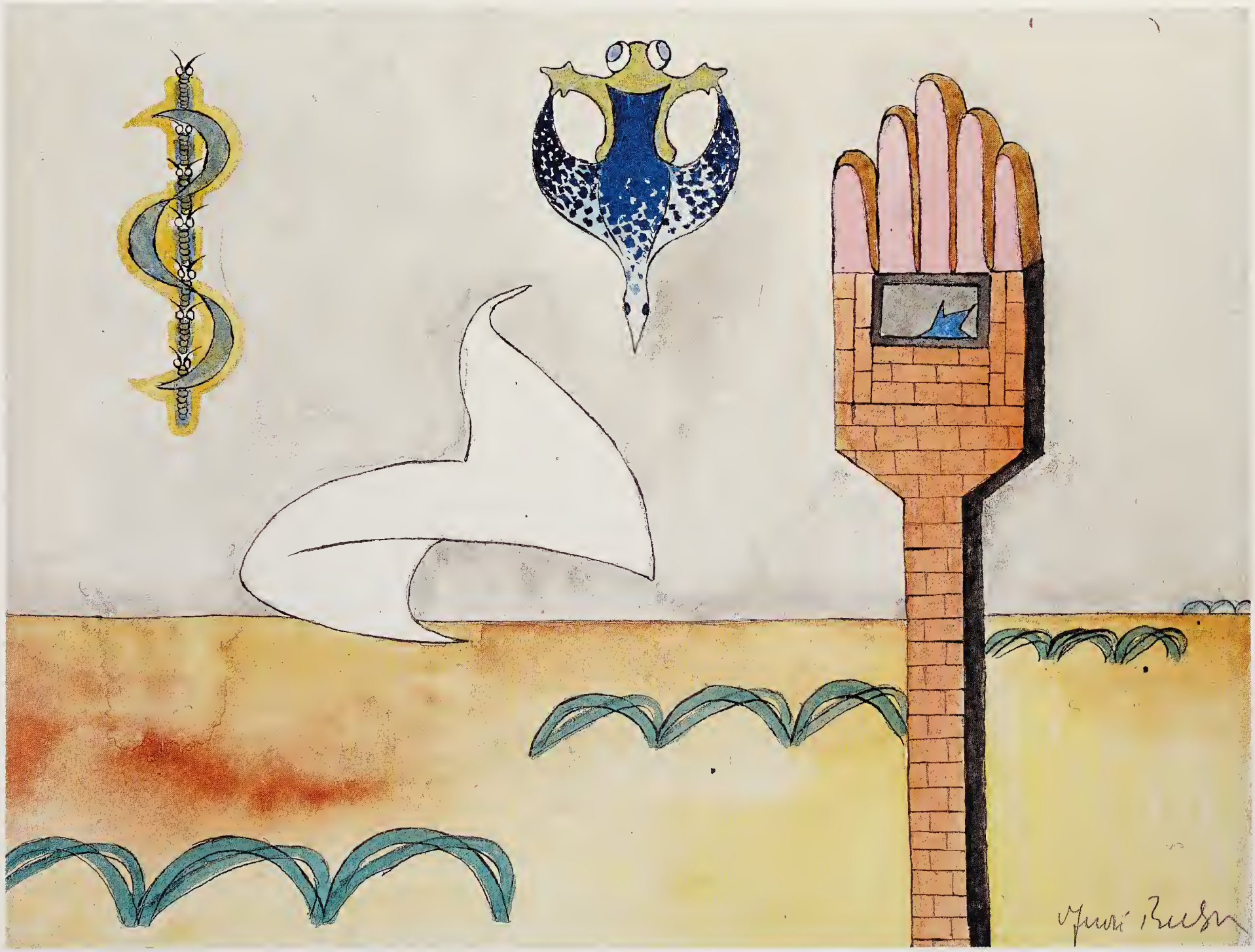
Il fait jour à gauche mais nuit complètement nuit à droite

Il y a des branchages encore pleins d'oiseaux qui passent à toute allure obscurcis-
sant le trou de la croisée
Des oiseaux blancs qui pondent des œufs noirs
Où sont ces oiseaux que remplacent maintenant des étoiles bordées de deux rangs
de perles
Une tête de poisson très très longue ce n'est pas encore lui
De la tête de poisson naissent des jeunes filles secouant un tamis
Et du tamis des cœurs faits de larmes bataviques
Il vient c'est le loup aux dents de verre
Celui qui volait très haut sur les terrains vagues reparus au-dessus des maisons
Avec des plantes aiguisées toutes tournées vers ses yeux
D'un vert à défier une bouteille de mousse renversée sur la neige
Ses griffes de jade dans lesquelles il se mire en volant
Son poil de la couleur des étincelles
C'est lui qui gronde dans les forges au crépuscule et dans les lingeries abandonnées
Il est visible on le touche il avance avec son balancier sur le fil tendu d'hirondelles
Les guetteuses se penchent se penchent aux fenêtres
De tout leur côté d'ombre de tout leur côté de lumière
La bobine du jour est tirée par petits coups du côté du paradis de sable
Les pédales de la nuit bougent sans interruption

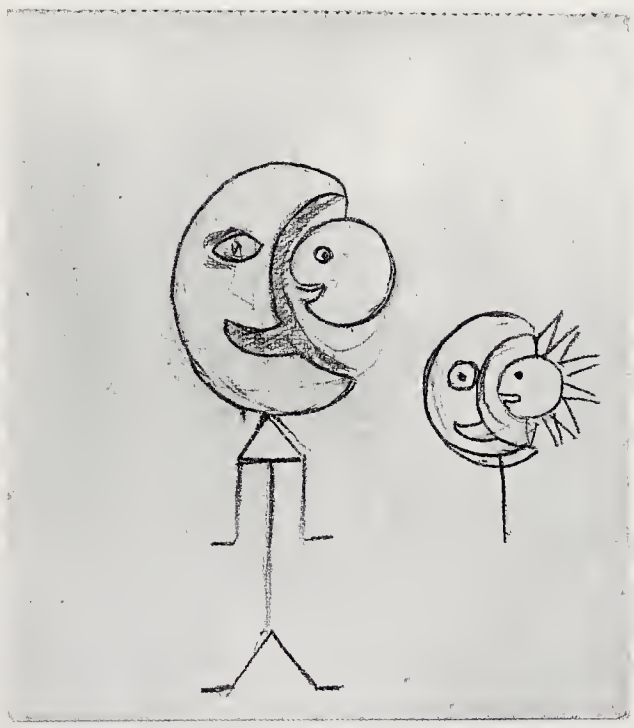
Le Revolver à cheveux blancs, les Cahiers Libres, Paris, 1932.

72 Petit sphinx pour Elisa

73 Sans titre, 1947



74 Sans titre



75 Sans titre, *circa* 1960 76 Sans titre

77 Le Ventriloque

Comment veux-tu voici que les plombs sautent encore une fois

Voici la seiche qui s'accoude d'un air de défi à la fenêtre

Et voici ne sachant où déplier son étincelante grille d'égout

Le clown de l'éclipse tout en blanc

Les yeux dans sa poche

Les femmes sentent la noix muscade

Et les principaux pastillés fêtent leur frère le vent

Qui a revêtu sa robe à tourniquet des grands jours

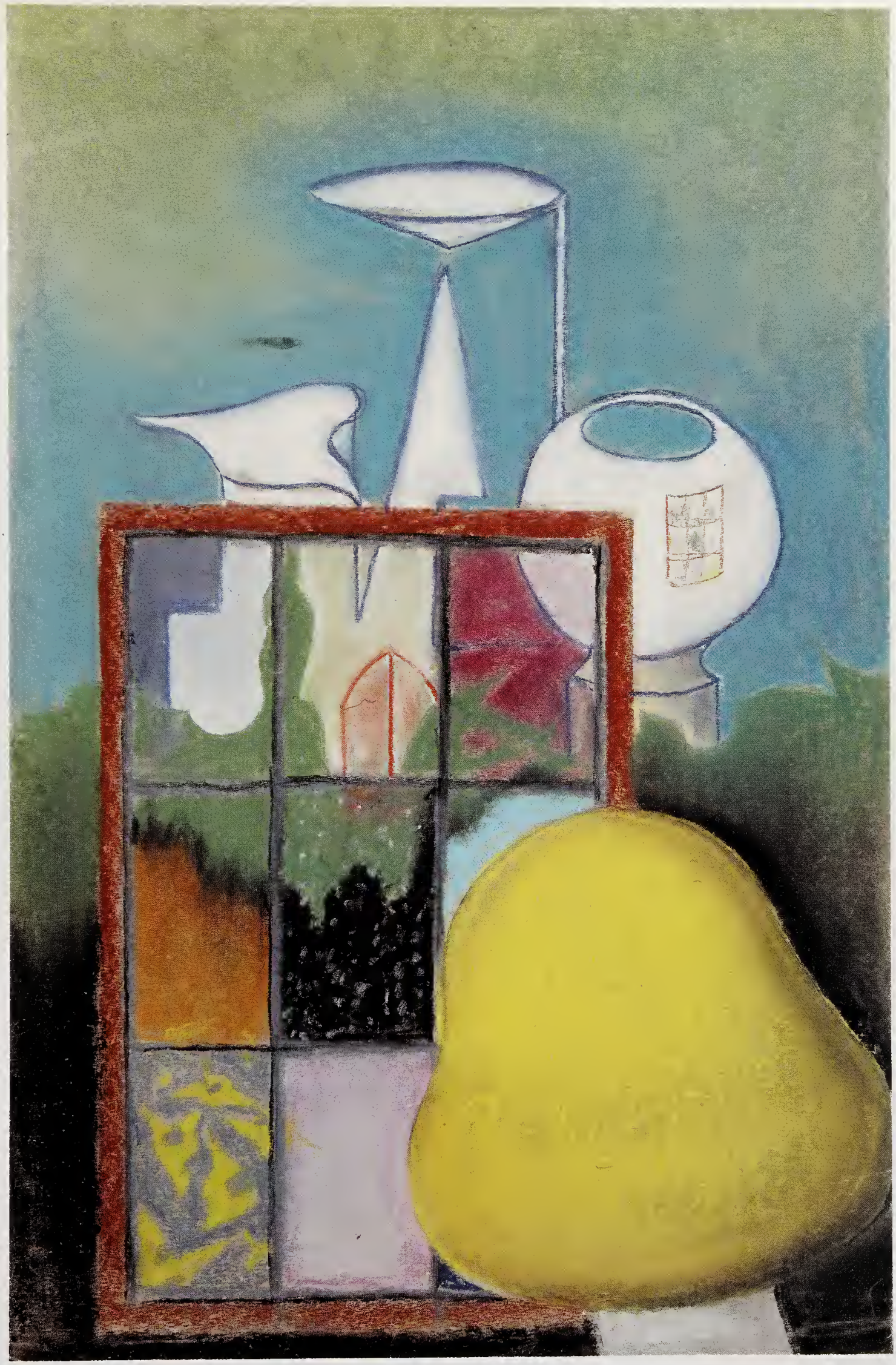
Mandarin à boutons de boussoles folles

Messieurs les morceaux de papier se saluent de haut en bas des maisons

V.V.V. n° 2-3, New York, 1943.

78 Sans titre, *circa* 1962

79 Sans titre, 1947 80 Sans titre



81 Sans titre, *circa* 1944-1945

82 Ici le sourire

83 *La Chouette noire*, 1955

de la haie de mon amour

Fuki

1er janvier 1934.

84 Sans titre, 1934

Non. La belle bouteille cachetée des mots que tu aimes et qui te font mal doit rester enrobée de tulle et tu risquerais à l'élever trop haut de faire flamber à l'intérieur une rose grise. Une jeune femme en transe, chaque fois que s'enflamme la rose grise, apparaît sur un perron dont les degrés brûlent à leur tour derrière elle et c'est autant de paliers du désir que tu n'atteindras plus. La jeune femme, l'immortelle rose grise à la main, fait le tour de la maison qui descend toujours. C'est seulement quand les murs en ont déjà disparu dans le sol qu'elle retourne s'étendre sur le lit de la chambre qui fut la plus haute et que referme instantanément au-dessus d'elle une coupe fraîche de gazon. Toute la maison, reprise alors en montée par un ascenseur insensible, revient dans l'espace à une position légèrement inférieure à celle qu'elle occupait. Le gazon de plus en plus ras n'est plus, tiré aux quatre points cardinaux, qu'un tamis de gaze verte laissant passer dans la nuit le seul parfum aimanté de la rose grise... Adieu. Je repars sur ma roue oblongue, pareille au désir japonais de se jeter dans la gueule du volcan.

Et le merveilleux petit bâillon vivant reprit sa course, tant qu'il fut dans la pièce suivi comme au projecteur par la lanterne sourde de mon enfance. Mes cils battaient toujours à se rompre et je n'aurais sans doute pas reconnu mon regard épinglé dans une glace en sortant. Depuis longtemps on m'avait laissé seul. La rue

était une table mise avec les couverts bien réguliers de ses lumières, les cristaux de ses voitures filant les éclairs, où cependant, de-ci de-là, le haut d'un buste de femme, rendu lui aussi transparent par la vitesse, mettait l'imperceptible point de phosphorescence laiteuse qui tend à gagner toute l'étendue des verreries de fouille. O substance, m'écriai-je, il faut donc toujours en revenir aux ailes de papillon ! Et j'avais, pour ma consolation philosophique, le souvenir de l'homme qui, consulté sur ce qu'il aimerait qu'on fît pour lui quand il viendrait à mourir, demanda qu'on plaçât dans son cercueil une brosse (pour quand il tomberait en poussière). La belle brosse sentimentale court toute seule sur le temps. Jasmins, jasmins des cuisses de ma maîtresse, rappelez à vous l'atropos qui jette un cri strident lorsqu'on le saisit.

Les plus obscurs présages renaissaient. Ils se guidaient sur ce cri lugubre, repris par l'instrument qu'un mendiant cherchait à accorder, un instrument aux ouïes en forme de V. Les étoiles étaient du sel renversé, vite une pincée d'algues sèches par-dessus l'épaule. Le pharmacien, qui s'était fait la tête du peintre Seurat, venait de paraître sur sa porte, tenant manifestement à régner sur la bonne odeur d'iode supplémentaire. Je n'ai jamais compris pourquoi il avait voulu venir flanqué de ses bocaux vert et rouge au Palais des Glaces mais l'effet était superbe. Quand ils furent inespérément teintés à perte de vue, tous les miroirs d'alors se brisèrent en forme de papillons.

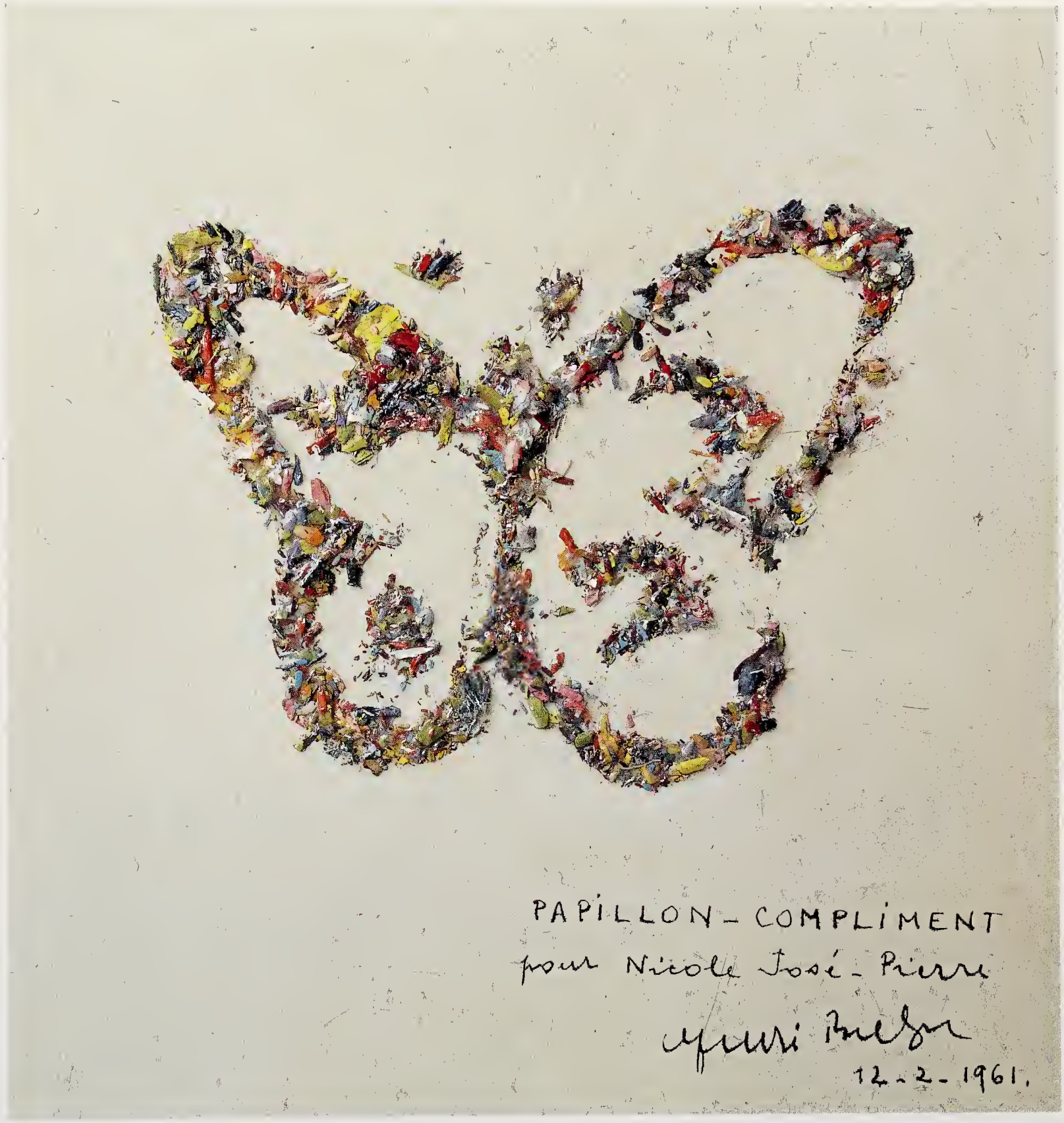
C'est dans l'un de ces éclats que je me regarde. Tu es dans ta pensée comme sur un talon toujours virant un vol de castagnettes, tu es, te dis-je, dans ton sort, attaché au mauvais diamant rose, le genou de la femme sur quoi, dans l'étourdissement, retombe le volant d'écume admirable. Tu as des mains pour perdre ce que tu n'as pas trouvé. Tu es immobile, enchaîné à la roche froide au-dessus du précipice, en ce point culminant de toute la tragédie où Io passe dans Eschyle, annoncée par la phrase sibylline :

LE CHŒUR

Entends-tu la voix de cette jeune fille-qui-porte-des-cornes-de-vache ?

Je l'entends comme je me vois. A ce signe sur sa tête, à cet aiguillon de feu qui la pénètre et qu'elle fuit, je reconnais celle qui répand chaque nuit sa grande plainte voluptueuse sur le monde, je sais la saluer à travers tous ces êtres qui me poursuivent de leurs courbes contrariantes et augurales comme les loups seuls visibles d'un bal masqué. Ce qui fut ne demande encore qu'à s'assombrir dans les yeux de l'Argus aveugle et brillant qui veille toujours. Mais le guidon de plumes ne lance pas en vain contre le lustre de ce que nous rêvons logiquement d'établir la petite machine parfois incendiée, toujours incendiaire. Entends-tu, mais entends-tu, dis-moi, la voix de cette jeune fille... ? Le soleil vient seulement de se coucher.

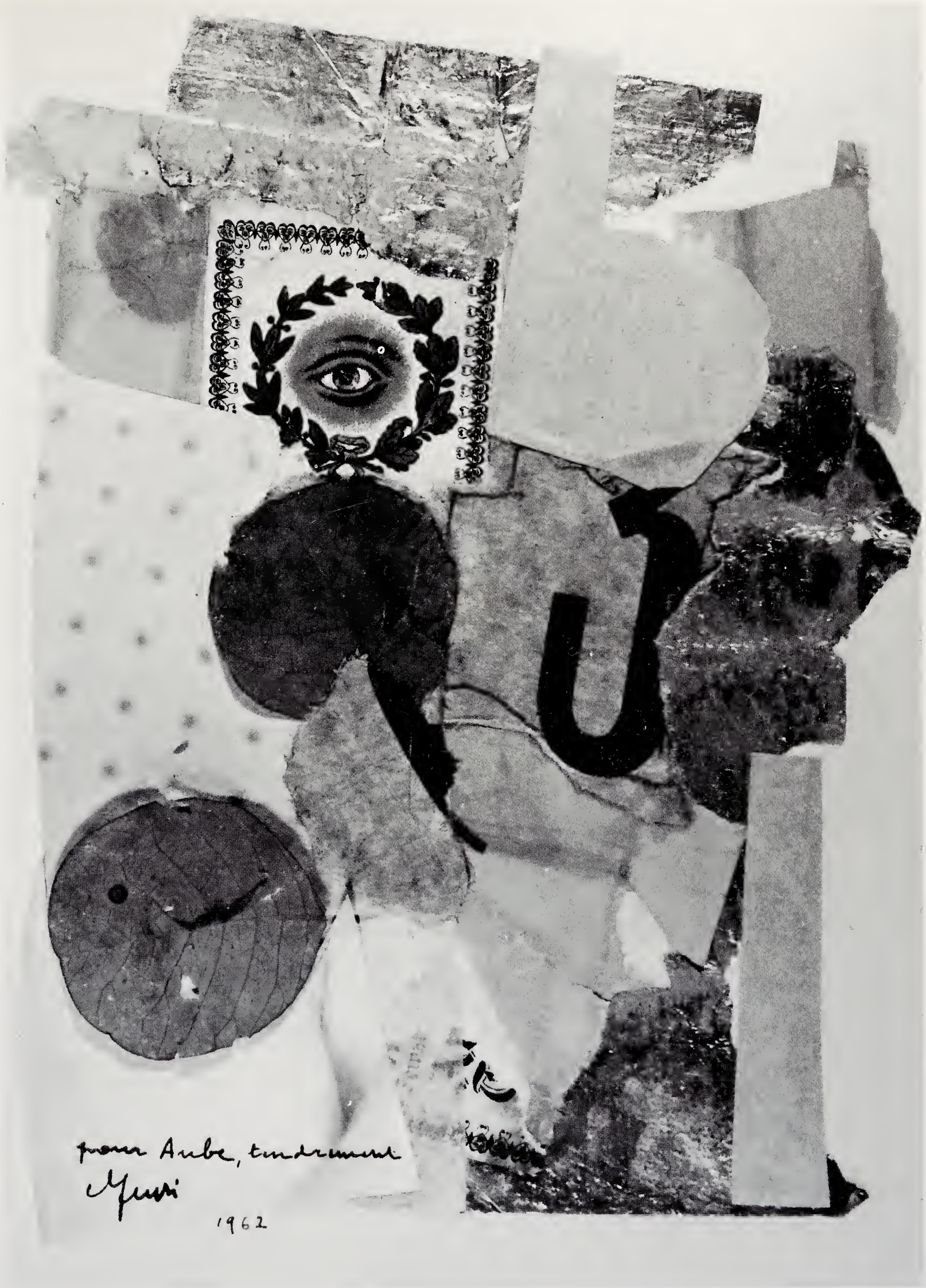
Au lavoir noir, G.L.M., Paris, 1936.



85 Papillon-compliment, 1961

Lotus de Païni, dont la documentation ne le cède en rien à celle des ethnologues professionnels mais qui, par bonheur, est préservée de leur myopie, rend grâce à la seule magie d'avoir successivement doté la créature humaine du Sentir, du Penser et du Vouloir.

L'Art magique, Club français du livre, Paris, 1957.



86 Lotus de Païni, 1962

Ornithologie passionnelle et hasard objectif. *Pour Mimi.*

Feuilletant il y a quelques mois l'ouvrage de E. Thomas Gilliard : *les Oiseaux vivants du monde* (Hachette 1962) que je venais d'acquérir, mon attention se fixe sur la planche en couleurs 25 qui figure le Baléniceps ou « Bec-en-sabot ». Étonnement et commisération : voilà bien le plus disgracié des oiseaux. « Aux alentours du Nil blanc et de ses affluents, dit l'auteur, vit dans les marais à papyrus l'un des oiseaux les plus grotesques du monde. » Pourtant la vivacité de l'œil, un certain air d'assumer tant bien que mal son personnage me disposent plus ou moins consciemment en sa faveur et j'éprouve le besoin de montrer l'image auprès de moi, pour voir l'effet qu'il produit. Je n'y pense plus jusqu'à ce qu'incidemment je remette la main sur un ensemble de cinq cahiers, tous laissés vierges depuis lors et acquis par moi peu auparavant à la maison Beauvais, rue du Bac, en raison de leur couverture illustrée. De l'enfance, en effet, j'ai gardé un goût électif pour cette sorte de cahiers, qui se font en papeterie de plus en plus rares et de nombreux manuscrits de moi se soumettent à leur élémentaire ordonnance, depuis les premiers textes automatiques jusqu'à *Arcane 17*. Entre les nombreux animaux que la collection « Zoo » (éditions Sopalin) propose en couleurs sur le premier plat de couverture et

qui font, au dos de celle-ci, l'objet d'une notice, j'observe que je n'ai choisi qu'un seul oiseau : le bec-en-sabot précisément. L'attrait qu'il exerce sur moi est ainsi plus que suffisamment confirmé. Sans m'y être arrêté davantage, il se trouve que peu après je glisse ce seul cahier dans mes bagages de vacances et que j'emporte aussi l'ouvrage de Gilliard qui peut me permettre d'identifier au passage quelques oiseaux. – A Saint-Cirq où Mimi et Jean Benoît nous ont rejoints – eux les plus ouverts que je sache au monde des oiseaux, un soir la conversation me porte à rouvrir le livre, déjà connu d'eux, à la planche 25 pour leur remémorer cette silhouette si spéciale. Sur leur balcon, face à mes fenêtres et à la distance mesurée par la petite place du Carrol, je puis à toute heure du jour voir s'ébattre en cage les deux « Barbus » (capitodinés) qu'ils ont amenés de Paris (à motocyclette) et que leur conformation oblige, eux aussi, à saisir de l'extrémité de leur bec leur nourriture pour la lancer en l'air et pouvoir alors la happer.

Hier jeudi 11 juillet 1963, vers 14 heures, je venais de faire sauter au canif, comme il m'arrive à une table, la partie supérieure de la bande qui obture un paquet de « bleu » (Scaferlati supérieur) que Jean Benoît le matin m'avait rapporté du haut du village lorsqu'en posant involontairement retourné le petit rectangle ainsi obtenu qu'est-ce que sans hésitation je découvre dans l'arraché qui s'y inscrit

le bec-en-sabot lui-même.

L'Imprononçable jour de ma naissance André Breton de Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris, 1988.

Ornithologie passionnelle

& Hasard objectif

Pour Mimi

Feuilletant, il y a quelques mois, l'ouvrage de E. Thomas Gilliard : Les Oiseaux inconnus du monde (Hachette 1962) que je venais d'acquérir, mon attention se fixe sur la planche en couleurs 25 qui figure le Balaeniceps ou "Bec-en-Sabot". Etonnement et commisération : voilà bien le plus disgracié des oiseaux. « Dans les marais du Nil Blanc et de ses affluents, dit l'auteur, vit dans les marais à papyrus l'un des oiseaux les plus grotesques du monde. » Pourtant la vivacité de l'œil, un certain air d'assurance tant bien que mal son personnage me dissocient plus ou moins consciemment en sa faveur et j'éprouve le besoin de rétablir l'image surprise de moi pour voir l'effet qu'il produit. Je n'y pense plus jusqu'à ce qu'incidemment je remette la main sur un ensemble de cinq cahiers, tous laissés vierges depuis lors et acquis par moi peu auparavant à la maison Beauvais, rue de Bac à cause de leur couverture illustrée. De l'enfance, en effet, j'ai gardé un goût dévorant pour cette sorte de cahiers qui, en fonction de plus en plus vague et de moins en moins conscient de ma soumettant à leur dévotion, m'ont conduit les premiers textes automatiques jusqu'en 1924. Et, si les abrités m'amènent que la attache. Leur fond leur [illegible], j'expose en couleurs sur le [illegible] et plat de couverture et qui fonde, ai dans de cette [illegible] l'objet d'une notice, j'observe que je n'ai choisi qu'un seul oiseau : le bec-en-sabot précisément. L'attrait qu'il exerce sur moi est ainsi plus que suffisamment confirmé. Sans [illegible] j'ai cette d'amnésique et se trouve que peu après je glisse ce mal cahier dans mes bagages de vacances et que j'emporte aussitôt avec le G. Gilliard qui peut me faire [illegible] quelques oiseaux. — A Saint-Cirq où Mimi et Jean Benoît sont rejoints — sous les plus couverts que je cherche aux vendeurs des oiseaux, mais sous la conversation me tombe à nouveau le livre, déjà connu d'avoir, à la plage. Sur leur [illegible], fait à nos fenêtres et à la [illegible] esquisse la petite place du Carrol, je puis à toute heure du jour voir s'ébattre à cage les deux "Bambins" (caniches nés) qui [illegible] de Paris (la motocyclette) et que leur conformation oblige, nous avons, à savoir de l'extrémité de leur dos leur nourriture pour la lancer en l'air et pouvoir alors la happer.

Hier, jeudi 11 juillet 1963, vers 14 heures, je venais de faire sauter au vanif, comme il m'avait à une table la partie supérieure de la bande qui obtient un paquet de "Bleu" (Scaferlati) supérieure mais Jean Benoît le matin m'avait rapporter du vent [illegible] le village lorsque un pour l'involontaire [illegible] retourné le petit [illegible] triangle aux obtenu qu'est-ce qu'on [illegible] hier-là-bas je demeure [illegible] ?

Bec-en-sabot

Balaeniceps

87 Ornithologie passionnelle et hasard objectif, 1963

LA LAMPE
DANS L'HORLOGE

"FLAMMES SONT FLEURS
REPRENDS OU UE
VIE"*

de tout cœur
Yves Bellon

* Lu sur une plaque de cheminée,
à la Foire aux puces, le 23 octobre 1965.

88 Sans titre, 1965

C'est donc sans les arrêter le moins du monde que les pierres laissent passer l'immense majorité des êtres humains parvenus à l'âge adulte mais ceux que par extraordinaire elles retiennent, il est de règle qu'elles ne les lâchent plus. Partout où elles se pressent, elles les attirent et se plaisent à faire d'eux quelque chose comme des astrologues renversés. Le voile de pur agrément qui avait un instant suspendu sur elles leur regard s'est peu à peu soulevé, à partir de quoi s'est obscurément imposée à eux la nécessité d'une *quête*, de jour en jour plus exigeante. Cette croissante exigence les entraîne à faire un cas de plus en plus grand, de plus en plus exclusif, de cette sorte d'*apports* dont le propre est de permettre de transcender toujours plus avant l'image à peu près dénuée de sens que le commun se fait du monde. Autant dire qu'on entre par là dans le domaine des indices et des signes.

...

Le vieux mineur, dit le « Chercheur-de-trésors », que rencontre Henri d'Ofterdingen, évoquant les richesses que lui ont découvertes les montagnes du Nord, déclare que parfois il a cru être dans un *jardin enchanté*. Il m'est advenu d'éprouver la même sensation sur une plage de la Gaspésie où la mer jetait et souvent reprenait avant qu'on eût pu les atteindre des pierres rubanées transparentes de

toutes couleurs, qui brillaient de loin comme autant de petites lampes. 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*.

...

Les pierres — par excellence les pierres dures — continuent à parler à ceux qui veulent bien les entendre. A chacun d'eux, elles tiennent un langage à sa mesure : à travers ce qu'il sait elles l'instruisent de ce qu'il aspire à savoir. Il en est aussi qui semblent s'appeler l'une l'autre et qu'une fois rapprochées on peut surprendre se parlant entre elles. En pareil cas leur dialogue a l'immense intérêt de nous faire transcender notre condition en coulant au moule de nos propres spéculations la substance même de l'immémorial et de l'indestructible (les cantonniers n'y suffiront pas). C'est, selon moi, sous cet angle que, pour notre plus ou moins grande édification — cela ne dépend que de nous — valent ici d'être observés la Grande Tortue et le Cacique s'entretenant du mystère des commencements et des fins.

Le Surréalisme, même n° 3, Paris, 1957.

89 Bouquet, 1959 90 La Grande Tortue et le Cacique, 1957 91 Le retour d'Yves Tanguy, 1958 92 Le grand Triskèle, 1958 93 Souvenir du paradis terrestre, 1953

SOUVENIR
DU
PARADIS TERRESTRE

173

Le sable dit au liège : « Comme le lit de sa plus belle nuit je moule ses formes qui suspendent en leur centre la navette de la mer. Je la flatte comme un chat, à la démembrer vers tous ses pôles. Je la tourne vers l'ambre, d'où fusent en tous sens les Broadways électriques. Je la prends comme la balle au bond, je l'étends sur un fil, j'évapore jusqu'à la dernière bulle ses lingeries et, de ses membres jetés, je lui fais faire la roue de la seule ivresse d'être. » Et le liège dit au sable : « Je suis la palette de son grain, je creuse le même vertige à la caresse. Je l'abîme et je la sublime, ainsi les yeux mi-clos jusqu'à l'effigie de la déité immémoriale au long du sillage des pierres levées et je vaux ce que pour son amant, la première fois qu'elle s'abandonne, elle pèse dans ses bras. »

Joan Miró — *Constellations*. Introduction et vingt-deux proses parallèles par André Breton, Pierre Matisse, New York, 1959.

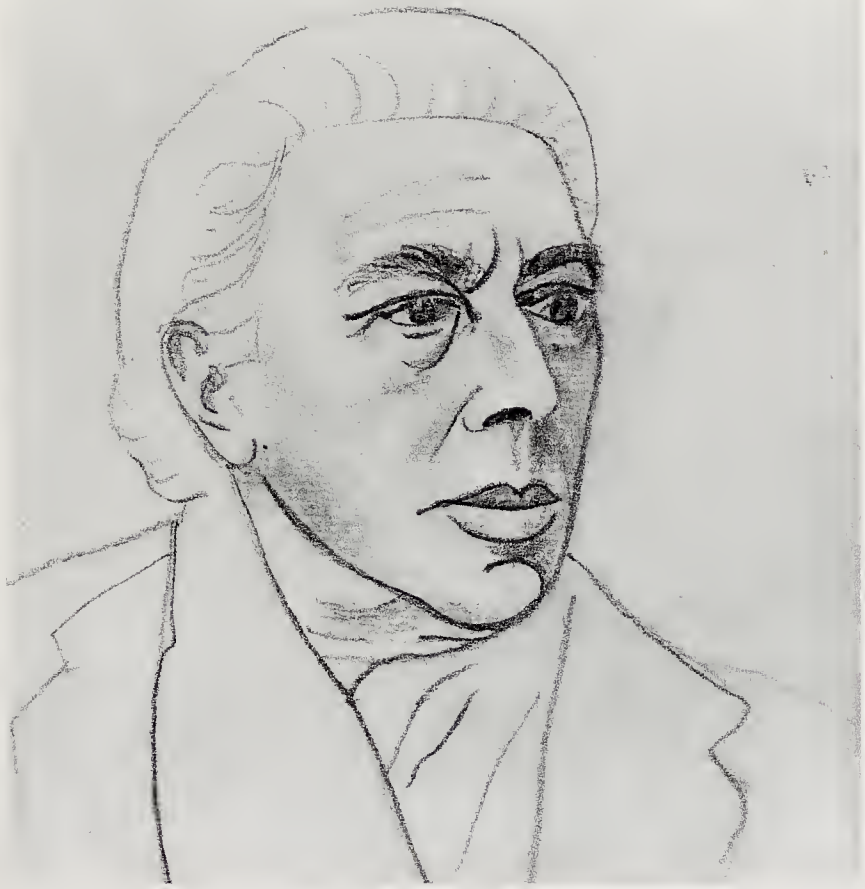
94 Le Cœur dans la flèche, 1958

95 Sans titre, *circa* 1959 96 Le Puits, *circa* 1959 97 Le Hasard objectif, *circa* 1959 98 Sans titre ▷▷

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être *qui* je suis. Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu. La représentation que j'ai du « fantôme » avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu, vaut avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel. Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié. Cette vue sur moi-

même ne me paraît fausse qu'autant qu'elle me présuppose à moi-même, qu'elle situe arbitrairement sur un plan d'antériorité une figure achevée de ma pensée qui n'a aucune raison de composer avec le temps, qu'elle implique dans ce même temps une idée de perte irréparable, de pénitence ou de chute dont le manque de fondement moral ne saurait, à mon sens, souffrir aucune discussion. L'important est que les aptitudes particulières que je me découvre lentement ici-bas ne me distraient en rien de la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et ne m'est pas donnée. Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ?

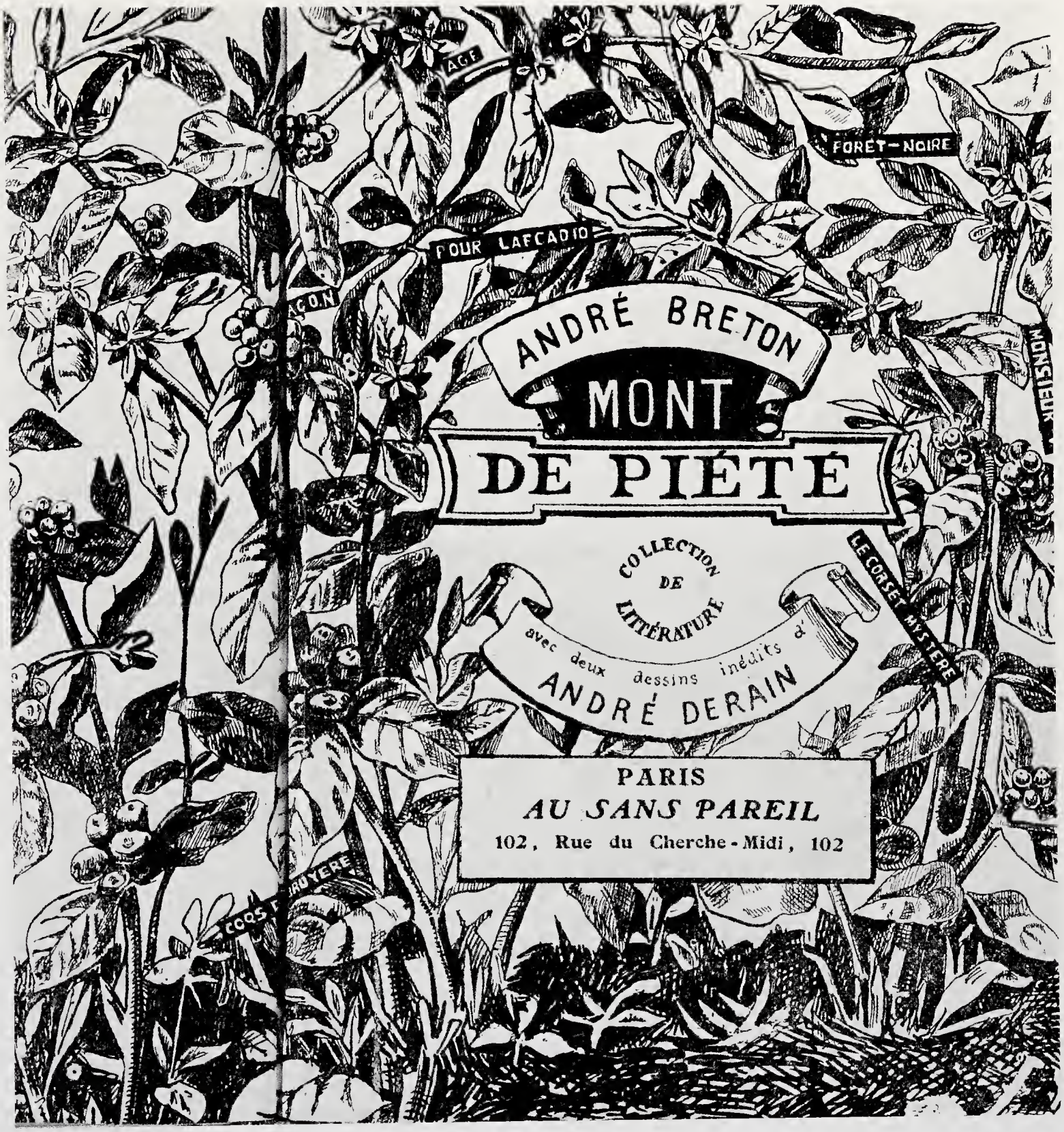
Nadja, Gallimard, Paris, 1928.



...cacaoyer, caféier, vanille dont les feuillages imprimés parent d'un mystère persistant le papier des sacs de café dans lequel va se blottir le désir inconnu de l'enfance.

Hémisphères n° 2-3, New York, automne-hiver 1943-1944.

99 Sans titre 100 Sans titre, *circa* 1961



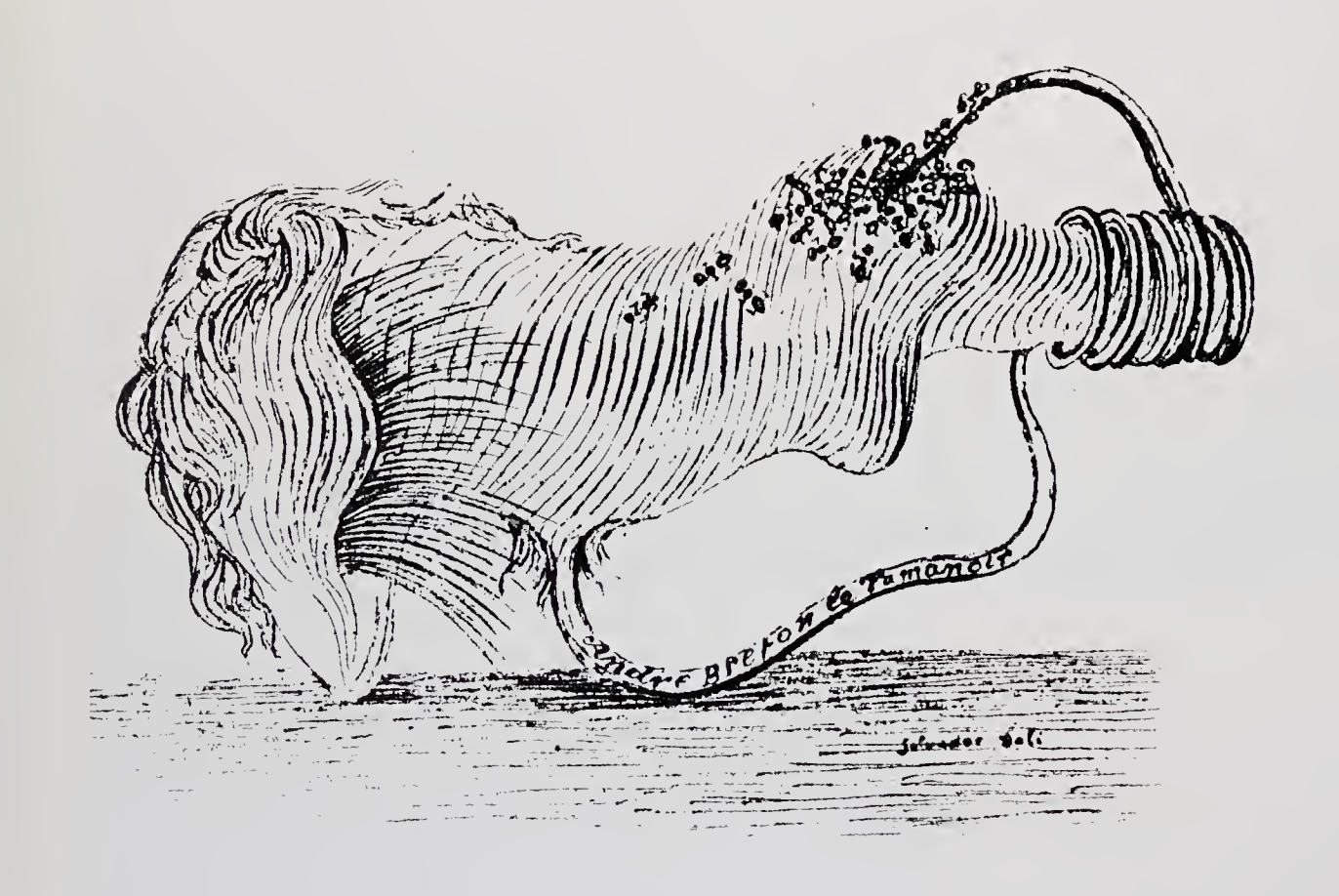
101 Sans titre, 1919

...l'inscription à faire figurer en banderole sur l'ex-libris serait de préférence à «André le fourmilier», «André le tamanoir». (Fourmilier est trop générique. D'autre part il fait un peu plus pléonasme en raison des fourmis. Enfin il sert à désigner par ailleurs d'assez médiocres animaux.)

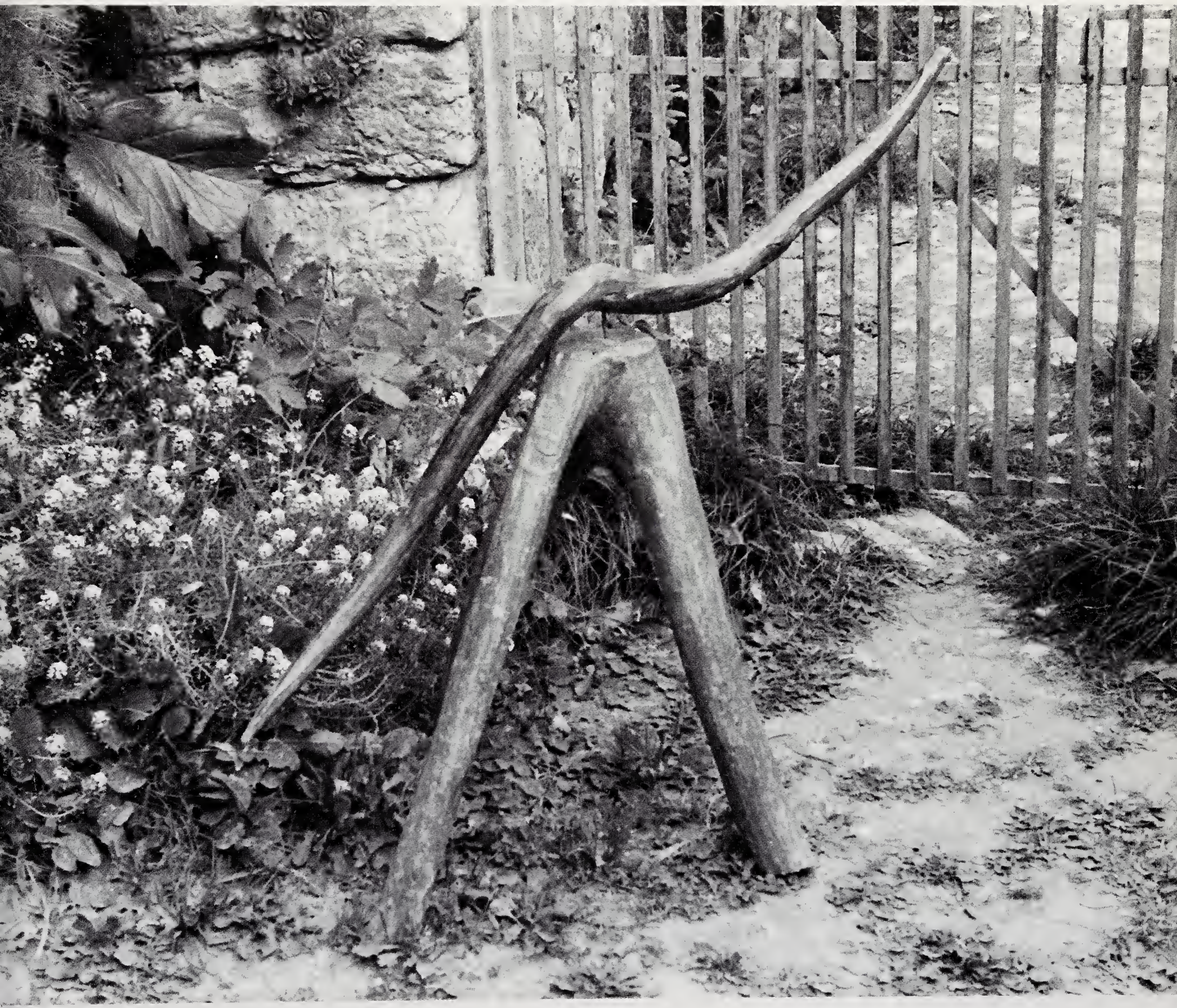
Extrait d'une lettre à Salvador Dalí du 10 janvier 1931.

La vie est donnée à l'homme avec des séductions comparables à celles que doit offrir aux fourmis la langue du fourmilier.

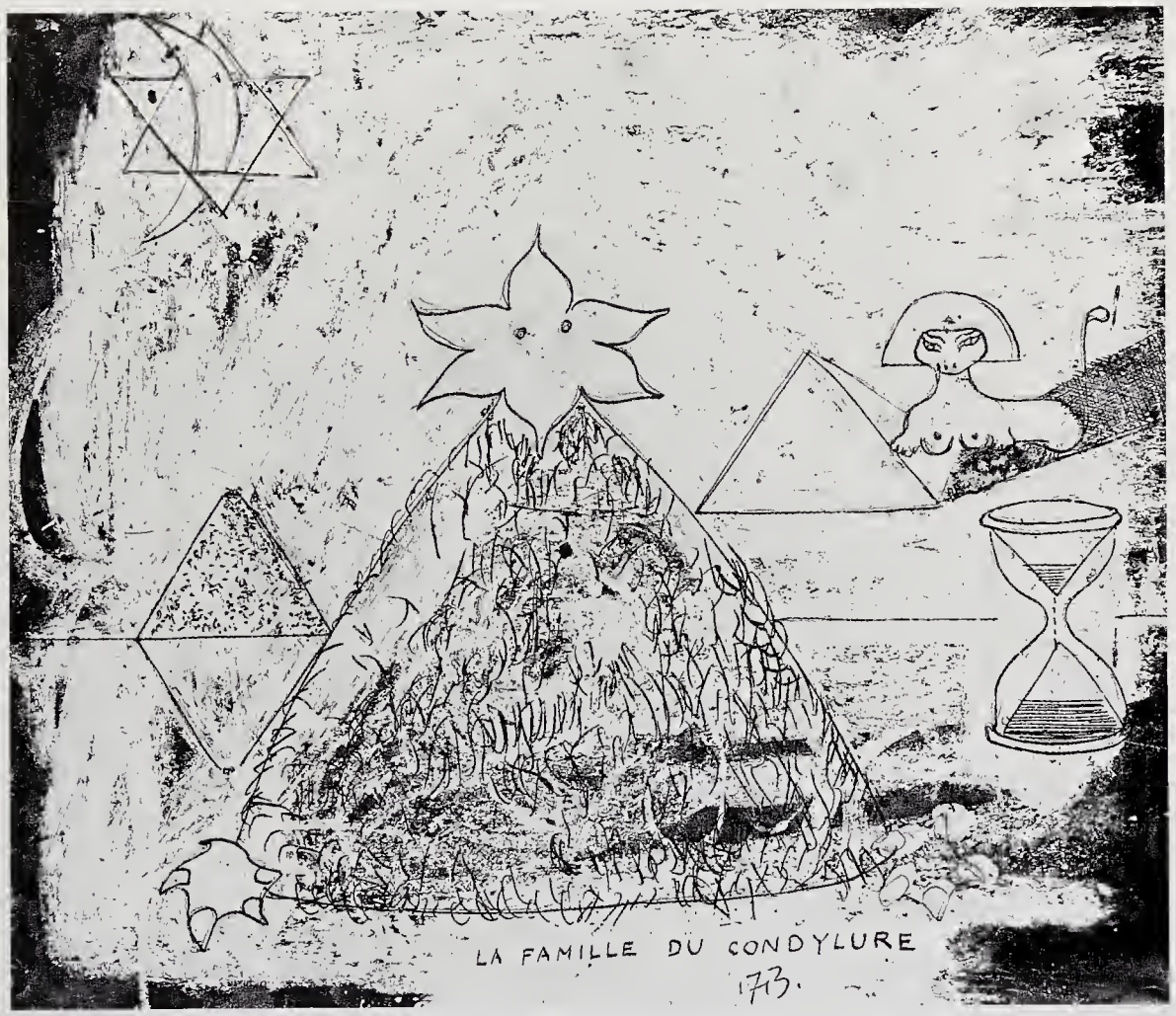
Préface à la première exposition Dalí, galerie Goëmans, Paris, 1929.



102 «André Breton le Tamanoir» Ex-libris, *circa* 1931



103 Le grand Tamanoir, 1962



A droite l'éternel il porte des cornes bleues de taureau à la pointe desquelles bouclent des plumes de manucode

Un arc de brume glisse tangentiellement aux bords sud ouest et nord et s'ouvre sur deux éventails de martin-pêcheur cet arc enveloppe les trois premières têtes et laisse libre la quatrième gardée sur champ de pollen par une peau de condylure tendue au moyen d'épines de rosier

Les Etats généraux in *V.V.V.* n° 4, New York, 1944.

le Lundi 3 Janvier 19..16 à Nantes.

Une conscience si nette de mes irrésolutions me dispensant d'aventurer des pas sur quelque trottoir, toute la journée d'hier se passa à couvrir d'innumérations douteuses et tristes le matelas qui est sur ma table, comme de signatures à l'encre bleue. Il faut bien avouer avec honte que ta présence me manquait, si forte est l'accoutumance, poursuivrai-je, aux choses pires. Encore te suivai-je assez bien parmi d'attrayantes pâtisseries, des visites circonstanciées de vaux, enfin des concerts Colonne. Et puis, j'ai songé avec terreur que nous étions heureux à Nantes. J'ai essayé de toutes sortes de lectures : Jammes, Boylesve, Rachilde avec un certain peu [illegible] de l'arrêter aux premières phrases! Comme j'avais l'esprit à philosopher, je me suis [illegible] d'être allé l'avant-veille au cinéma. Je me suis promis à bientôt des feuilletons, en attendant les dessins de porte. Pour les livres érotiques, ça y est déjà, [illegible] que s'offrent à moi des sensations plus irritantes, j'applaudis de meilleur cœur à [illegible] pragmatisme. Je ne voudrais pas lire Maeterlinck parce que c'est bien vraiment de pensée d'abondance et qu'on vivrait si heureux, délivré de cette obsession! Mais si tu [illegible] aussi, que sera-ce en tournant la page ? Tu ne t'attends pas que je te dise des choses intéressantes. Nous avons l'un de l'autre une connaissance si déplorable. Tout au plus deux remèdes s'offriraient : user de l'ironie ou de l'incohérence. C'est aussi facile tour à tour. Quel horrible enchaînement! Et comme c'est ~~trop~~ peu nouveau! Huysmans enviait la « diversité d'un porcher de la Trappe » en était là bien avant nous. Où peut résider, mon Dieu, la consolation efficace? Lieux communs.

Comme il est assez bon d'ergoter sur des détails qui ne mènent à l'abomination métaphysique, voici le sujet de tout repos. Le poème qu'il suscite l'admiration choquante aussi bien que la colère futile, me désarmera sûrement de quelque peine. Je pourrais te faire l'article pour celui-ci, mais les griefs que tu y opposes se précisent tellement par avance! — Je vis dans la curiosité agréablement puérile de ce que tu me rapporteras de Paris : toupie, sucre d'orge. Je me figure un moment que je retrouverai quelque plaisir quand tu seras revenu et j'opposé les voix qui veulent le contraire. Le malheur est que je suis pour ainsi dire incapable de concevoir autre chose que ce que j'écris là. Les ivresses se comptent. A propos, tu vas sans doute te régaler à tout jamais des gares et je ne crois pas que ta brusque passion d'électrique ait rien de plus persistant que la nostalgie banale d'un Luxembourg ou de Montmartre. Bien entendu, tu vas prétendre que je te simplifie. Grand crime parce tu as si bonne opinion... nous avons si bonne opinion de nous. Hein ? « Tout ça, ça manque un peu de lyrisme. » C'est une constatation qui André Walthez a déjà faite. — Il y a vraiment la peinture pour laquelle je retrouve quelque fraîcheur d'émotion. C'est presque tout. Et c'est comme l'abolition de toute une part de vie que tu railles chez moi, sans pitié, devant la "bigale", avec des interprétations drôles. Viennent le coup de théâtre qui me tire encore de là! Un analyste subtil (et quelque peu devin) s'étonnerait qu'une déception ordinaire comme celle d'« A vous seule » soit l'objet d'une magnification littéraire. Ne te méprends pas sur le sens de mes mots. — Je répondrais que les chagrins véritables

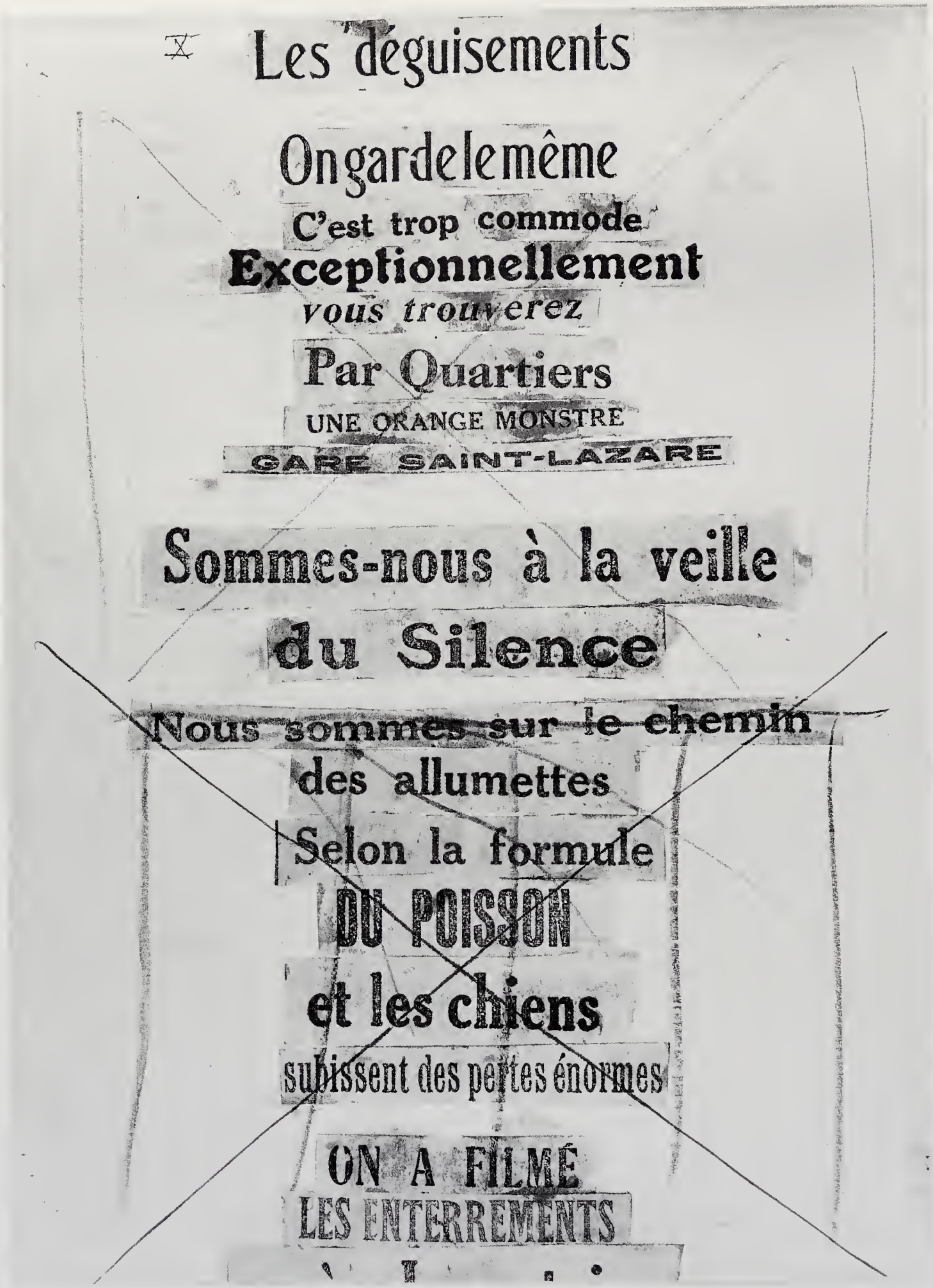
105 Sans titre, 1916

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,

Poisson soluble, le Sagittaire,

Simon Kra, Paris, 1924.



106 Sans titre, *circa* 1924

L'Amour d'abord

Tout pourrait s'arranger si bien

PARIS EST UN GRAND VILLAGE

Surveillez

Le feu qui couve

LA PRIÈRE

Du beau temps

Sachez que

Les rayons ultra-violets

ont terminé leur tâche

Courte et bonne

LE PREMIER JOURNAL BLANC

DU HASARD

Le rouge sera

Le chanteur errant

OU EST-IL ?

dans la mémoire

dans sa maison

au bal des Ardents

Je fais

en dansant

Ce qu'on a fait, ce qu'on va faire

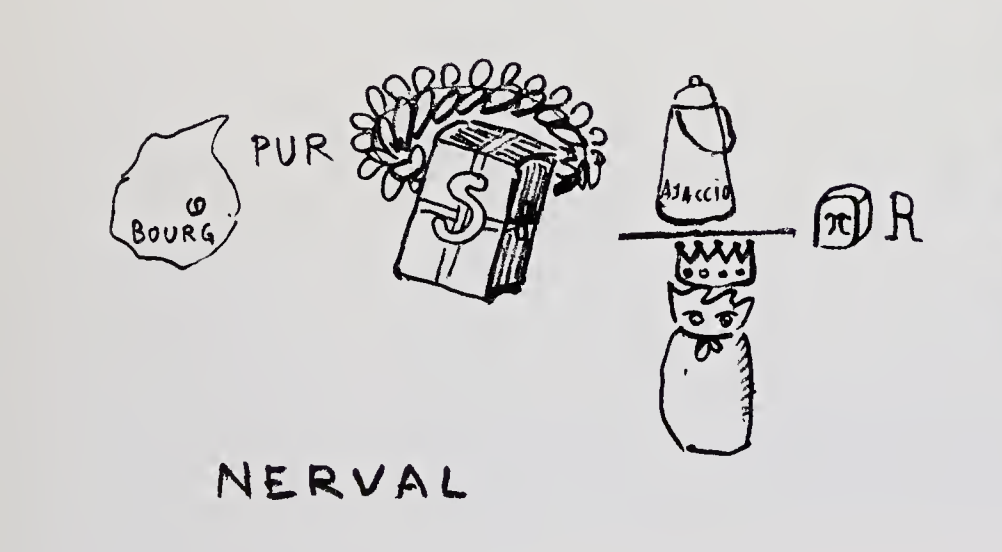
C'est l'éternel défi de Gérard de Nerval menant au Palais-Royal un homard en laisse. L'abus poétique n'est pas près de finir.

Introduction au discours sur le peu de réalité, Gallimard, Paris, 1927.

Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

Gérard de Nerval.

"Vers dorés" in les Chimères.



107 Sans titre 108 La vieille lanterne

109 Portrait de Gérard, 1959

Apollinaire s'était donné pour devise : « J'émerveille. » Aujourd'hui encore, il me paraît certain que cette devise eût été un écueil pour tout autre, que nul autre n'eût été en mesure de justifier une telle prétention. Une telle gageure, il fallait être quelqu'un d'*unique* pour la tenir. Et pourtant, quand j'avais vingt ans, Apollinaire n'avait qu'à se faire entendre pour me transporter dans le monde des merveilles, en ces très mystérieux confins de la légende et de l'histoire où il avait pied. Ces lieux que les hommes n'entrevoient qu'à grand-peine lui étaient découverts : devant son regard intérieur ils s'étendaient à perte de vue. Nul doute pour moi qu'il entendait chanter la statue de Memnon, ni que les éclats des lances dans la forêt du Graal lui étaient aussi clairs qu'à nous les étoiles d'une nuit d'été. La plus grande merveille encore, et à beaucoup près, c'est que son *pouvoir d'exaltation*, bien loin de se cantonner dans un passé reculé et aboli, s'exerçait avec la même plénitude dans le présent et tendait de toutes ses forces à anticiper sur l'avenir.

Le Flâneur des Deux-Rives n° 1, Paris, mars 1954.

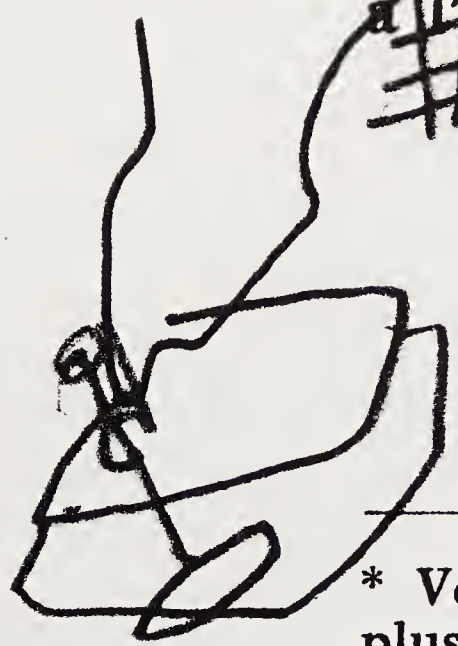
110 *Portrait de Guillaume Apollinaire*

L'automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions. Comme c'est lui qui a soulevé et soulève encore les plus vives polémiques, il ne saurait être trop tard pour chercher à le pénétrer un peu plus dans sa fonction, pour tenter de verser au débat un argument décisif en sa faveur. Au terme des recherches psychologiques modernes, on sait qu'on a été amené à comparer la construction du nid chez l'oiseau à une mélodie commencée qui tend vers un certain achèvement caractéristique (une mélodie présente sa structure propre, en ce sens que nous distinguons, en dépit de leur interférence, les sons qui lui appartiennent et ceux qui lui sont étrangers et que néanmoins elle est perçue avec sa qualité propre, qui est tout autre chose que la somme des qualités de ses composantes). 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 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). Que l'automatisme puisse entrer en composition, en peinture comme en poésie, avec certaines intentions préméditées : soit, mais on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins *sous roche*. Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champs psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a montré qu'à cette profondeur « abyssale » règnent l'absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe du plaisir. L'automatisme conduit à cette région en droite ligne. L'autre route qui s'est offerte au surréalisme pour y parvenir, la fixation dite « en trompe-l'œil » (et c'est là sa faiblesse) des images de rêve, s'est avérée à l'expérience beaucoup moins sûre et même abondant en risques d'égarement.

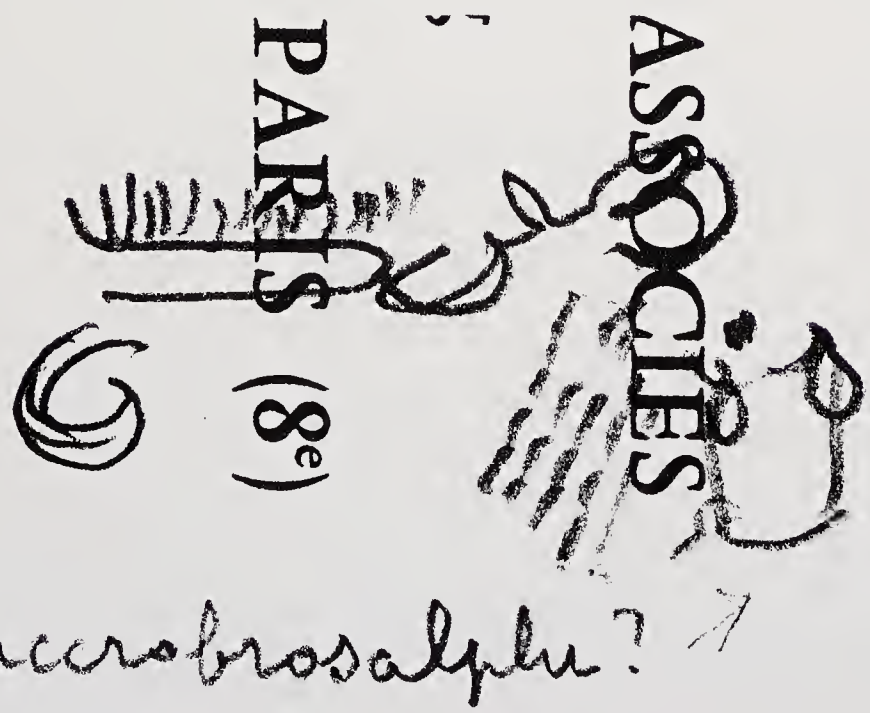
Genèse et perspective artistique du surréalisme in *Art of this Century*, Guggenheim Collection, New York, 1942.

désire ici
ne désire
pour la I
KHART
à l'EMPI



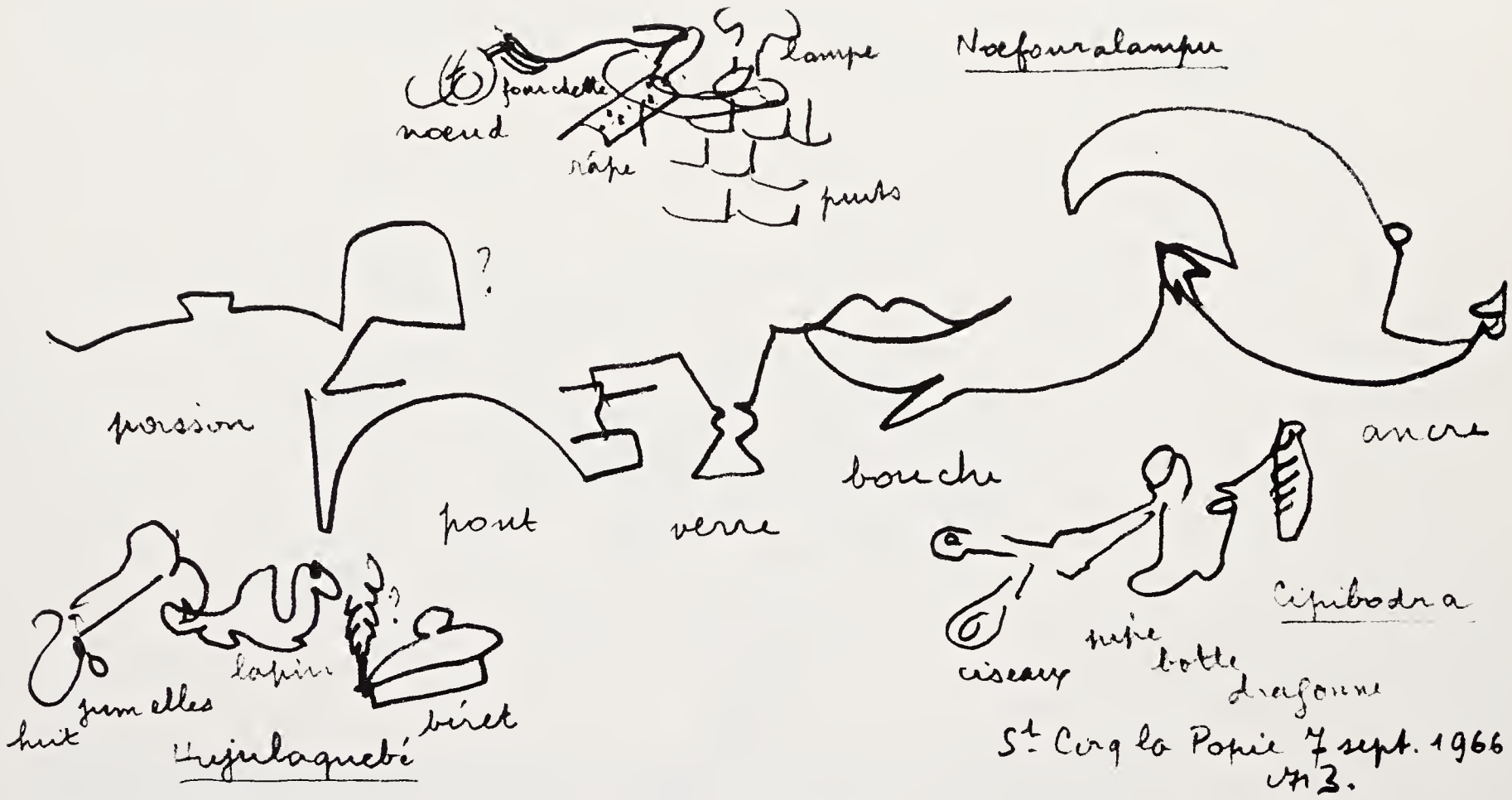
* Veuillez
plus procha
inutiles et

bouracsar
(bouteillerasquillesardine)



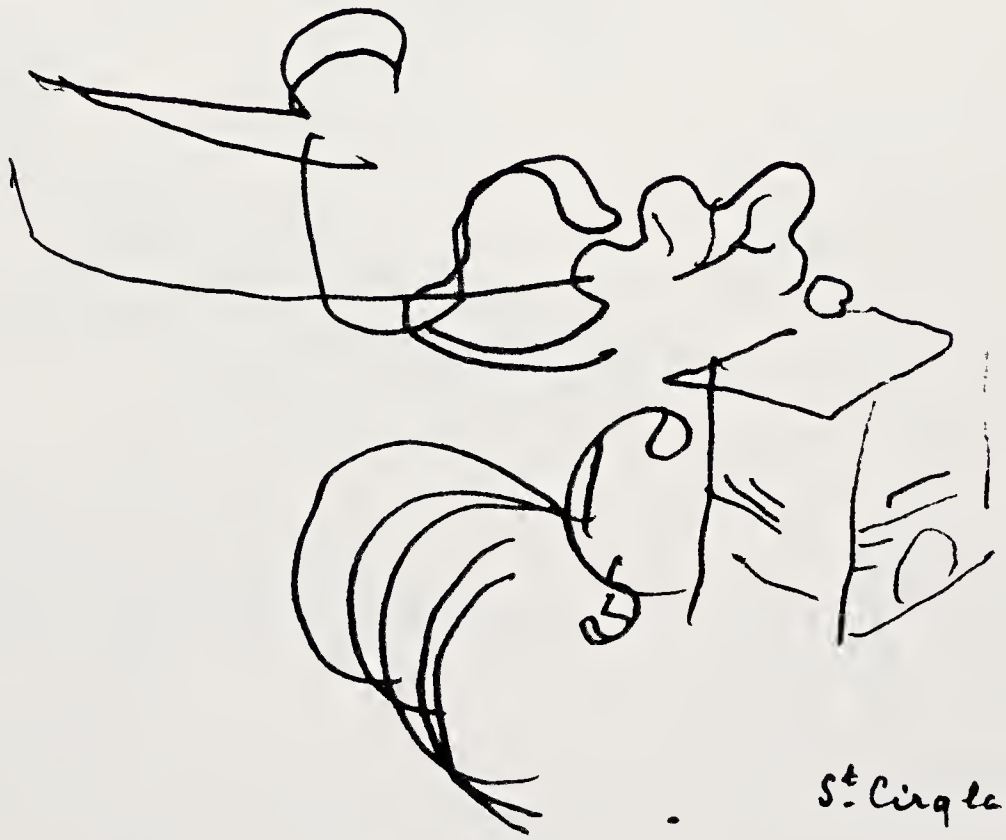
accrobrosalplu?

111 Sans titre, 1966



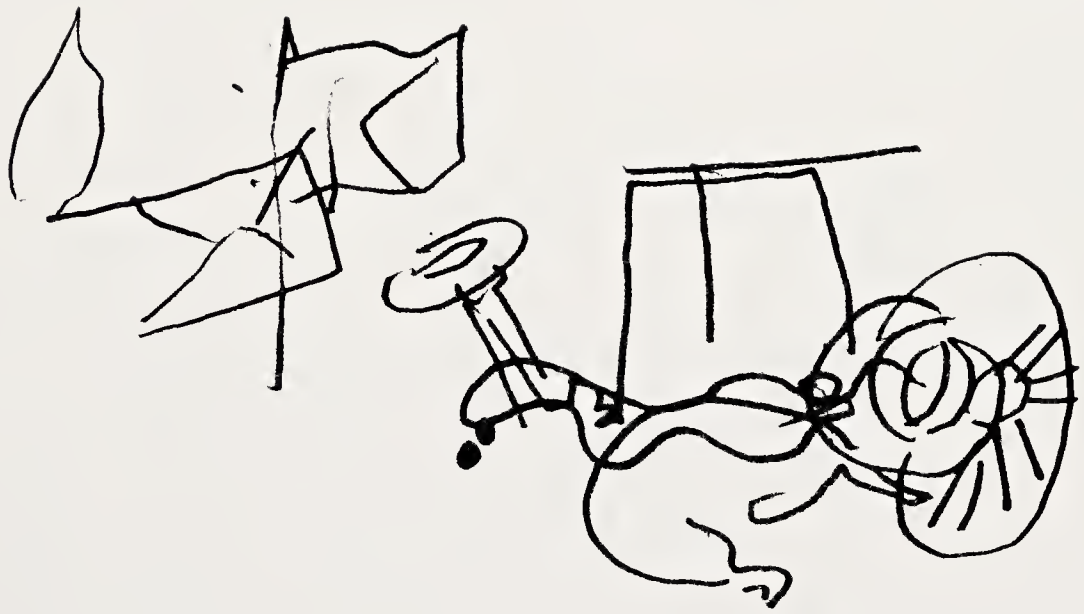
112 Noefouralampu, Cipibodra, Hujulaquebi, 1966

(Bouquebouchon de champagnefer à repassefeuille de chêncage-
cédillequeue de coq)



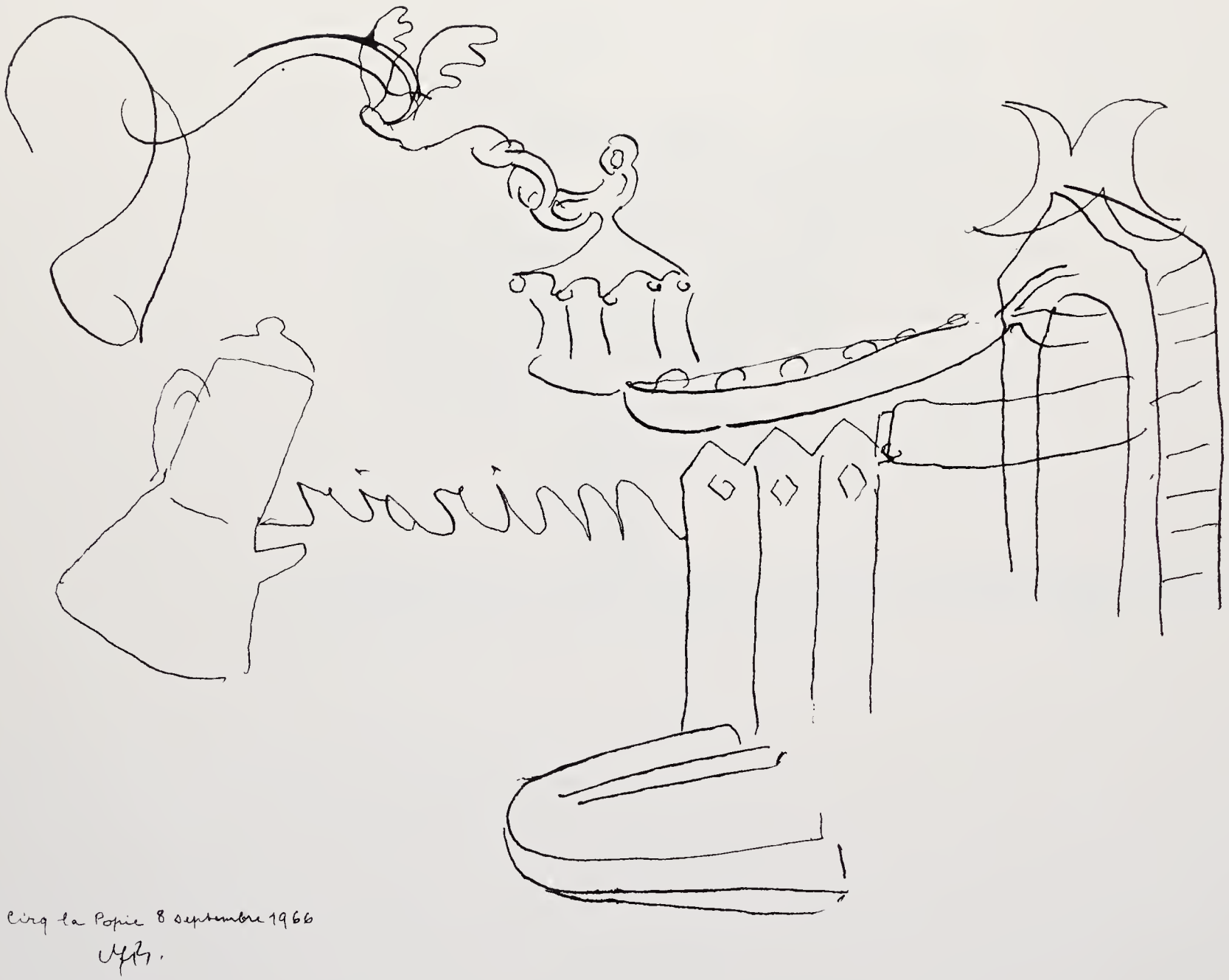
St. Cirq la Popie 7-9-66
UZB.

113 Sans titre, 1966



(Flammelettredrapeaucléportegrenouillerouesserpent)
St Cirq la Popie, 7 septembre 1966 173.

114 Sans titre, 1966



Corluca ne chaînekiosqueqrainedoublelunequéritemanchepalissadémirotriofetières imant

115 Sans titre, 1966

St Cirq la Popie, 8 septembre 1966
Wfb.

Basquebalconcorde a sautergantverrouargnauteautes de musiquepapillonbottineouiller-
étoffe à fleursfourgirefèvedi abololapuais

116 Sans titre, 1966

St Cirq la Popie 8 septembre 1966
Vfb.

Ruchecornet à désisolateurs électriquesrabotlapinhaut de formediapason

117 Sans titre, 1966

Nimitortoucarchibocracuipui.

St Cirq la Popie, 8 sept. 1966
VfB.

"Nidmitretortue tortue tortouchièrechienfaisantlebeauXcrandtarrêt
-cuissepuits"

118 Nimitortoucarchibocracuipui, 1966

Evecacrhorporsa

St Cirq la Popie, 9 septembre 1966

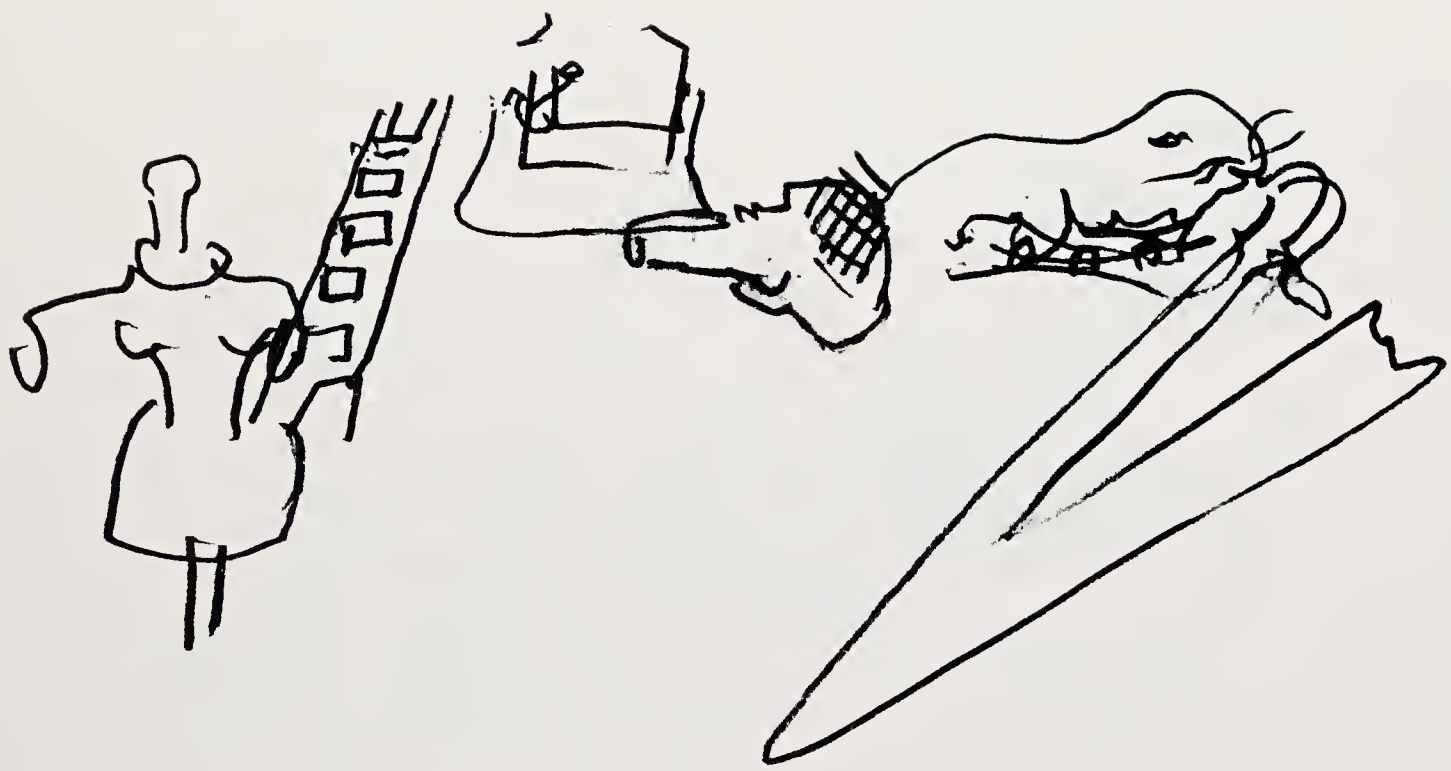
(Eventailcarottecrossanthorlogeporc-spicsabot)

119 Evecacrhorporsa, 1966

Cematoulanpiè

St. Cirq la Popie, 9 septembre 1966
Ufb.

Cerisesmanigetourelelangoustepiège



Manníchcolmarevloucoupar

St Cirq la Popie, 9 septembre 1966
Wf3.

Manneqquinéchellcolmarinrevolverlaubrecouronnuparaplnie

121 Manníchcolmarevloucoupar, 1966

Rouboucerfrobbapachboirap

St. Cirq la Popie, 9 sept. 66
MB.

(Rouge à lèvresbougeoircerf-volantrobinetbaspaschaise
boîte aux lettresrapace)

122 Rouboucerfrobbapachboirap, 1966

Le surréalisme est parti, en peinture, de la conviction que l'apparition de facteurs entièrement nouveaux dans la vie psychique (dus à la psychanalyse, à la Gestalttheorie, au relativisme) et aussi le perfectionnement de certaines techniques modernes (photographie, cinéma) rendaient caduque l'ambition de reproduire *ce qui tombe sous la vue, quand bien même l'artiste l'interpréterait selon son intelligence et sa sensibilité propres, aussi bien qu'en fonction des courants qui mènent son époque (impressionnisme, néo-impressionnisme, fauvisme, expressionnisme, cubisme, etc.). Comme je l'observais à l'occasion d'une des premières expositions internationales du surréalisme, celle de Copenhague en 1935, « la peinture, jusqu'à ces dernières années, s'était presque uniquement préoccupée d'exprimer les rapports manifestes qui existent entre la perception extérieure et le* moi. *L'expression de cette relation s'est montrée de moins en moins suffisante, de plus en plus décevante ». A force de prendre appui sur les structures du monde matériel, elle prêtait à accorder à telles d'entre elles un intérêt démesuré cependant qu'encore une fois, l'évolution des modes mécaniques de figuration frappait d'inanité bon nombre de ses prétentions. Dans ces conditions les surréalistes estimèrent que « le seul domaine exploitable pour l'artiste devenait celui de la représentation mentale pure, tel qu'il s'étend au-delà de celui de la perception vraie ».*

L'important, ajoutais-je alors, est que l'appel à la représentation mentale fournit, comme a dit Freud, « des sensations en rapport avec des processus se déroulant dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes, de l'appareil psychique ». En art la recherche de ces sensations travaille à l'abolition du moi *dans le* soi. *Elle tend à libérer de plus en plus l'impulsion instinctive, à abattre la barrière qui se dresse devant l'homme civilisé, barrière qu'ignorent le primitif et l'enfant. L'objectif final était de concilier* dialectiquement *ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception physique, représentation mentale ; de permettre, autour d'éléments subjectifs projetés par le moyen de la peinture, l'organisation de perceptions (nouvelles) à tendance objective. Le surréalisme, pris dans son ensemble, n'a jamais adopté d'autre démarche.*

Cet appel à l'instinctif, cette volonté d'« abolition du moi *dans le* soi *», dans la mesure où ils tendent à faire prédominer le principe du plaisir sur le principe de réalité, montrent assez en quelle suspicion, en quelle défaveur peintres et poètes surréalistes tiennent cette dernière, au moins telle qu'elle se définit de nos jours. Durant toutes les années où le ciel d'Europe s'assombrissait, où s'aiguisaient de part et d'autre des frontières les griefs qui allaient encore une fois déchirer le monde, non seulement ils se sont soigneusement abstenus de faire leurs ces griefs,*

mais ils ont cherché, ils cherchent encore à dégager, à rendre parlant *et* audible, *par-delà ce qui en surface divise les hommes, ce qui les unit en profondeur, de manière à lui donner une bonne fois* tout le champ. *C'est en ce sens qu'ils se réclament du grand sociologue Charles Fourier, plus révolutionnaire que tous les autres pour avoir conclu à la nécessité de « refaire l'entendement humain » en commençant par « oublier tout ce qu'on a appris ».*

Au sein du surréalisme, par définition l'artiste a joui d'une totale liberté d'inspiration et de technique, ce qui explique la très grande dissemblance extérieure *des œuvres qui sont ici confrontées. Ce qui en toute rigueur qualifie l'œuvre surréaliste, quel que soit l'aspect qu'elle puisse présenter, c'est l'intention et la volonté de se soustraire à l'empire du monde physique (qui en tenant l'homme prisonnier de ses apparences a si longtemps tyrannisé l'art) pour atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). L'unité de conception surréaliste, qui prend valeur de critérium, ne saurait être recherchée dans les « voies » suivies qui peuvent différer du tout au tout. Elle réside dans la profonde communauté de but : parvenir aux terres du désir que tout, de notre temps, conspire à voiler et les prospecter en tous sens jusqu'à ce qu'elles livrent le secret de « changer la vie ».*

Trait d'union, préface à une exposition surréaliste à Sarrebruck en 1952.

Catalogue

établi par Jean-Michel Goutier

Avec la primauté accordée au « modèle intérieur » le surréalisme a opéré une révolution dans l'histoire de l'art occidental : son grand mérite est d'avoir réussi « à concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait ». Ce n'est plus le respect des lois extérieures à la réalité mentale qui sert de critère à la reconnaissance d'une œuvre mais son origine psychique ; le niveau de la conception l'emporte sur celui de la réalisation.

D'une lettre à Théodore Fraenkel de 1916, avec un portrait à la mine de plomb, où le dessin se superpose à cet aveu manuscrit : « Il y a vraiment la peinture pour laquelle je retrouve quelque fraîcheur d'émotion », aux derniers dessins automatiques de septembre 1966 en passant par les poèmes-objets, de toutes les périodes de la vie du fondateur du surréalisme, cet ouvrage regroupe la plupart des propositions plastiques d'André Breton[1]. En majeure partie inédites elles jalonnent le parcours poétique et passionnel de l'auteur des « Manifestes » et témoignent de ses choix, de ses engagements, de ses risques et de ses découvertes.

Par-delà la création d'objets la fin, poursuivie par le poète, est « l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité », comme il l'écrivait en 1936 dans « Crise de l'objet », texte phare repris ici avec divers autres écrits et fragments, où s'élabore véritablement ce grand rite de passage du surréalisme entre monde extérieur et monde intérieur.

« Plutôt la vie » est le titre d'un poème de 1923, c'est cette vie « des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental », évoquée dans *Nadja*, que révèle la réunion, pour la première fois, des poèmes-objets d'André Breton. Ces compositions qui tendent « à combiner les ressources de la poésie et de la plastique » ont une importance déterminante pour la connaissance de l'œuvre du poète comme pour celle du théoricien et critique du *Surréalisme et la peinture*[2].

La confrontation, dans cet ouvrage, des écrits et des œuvres plastiques d'André Breton permet de mieux percevoir, d'une part, les interrogations sur les raisons de peindre et d'écrire et, d'autre part, « la révision totale de toutes les valeurs » entreprise par le surréalisme, exigences indispensables pour que se dégage cette possibilité pour l'esprit humain de pouvoir enfin « s'éprendre de sa vie propre où l'atteint et le désirable ne s'excluent pas ».

1. A l'exclusion des lettres-collages, comme celles qu'André Breton adressa à Louis Aragon de 1919 à 1921, qui réclament un traitement particulier et de quelques œuvres enfouies dans des collections inaccessibles.

2. Si l'intérêt est centré sur le poème-objet il ne faut négliger ni certains dessins retrouvés parmi les papiers d'André Breton, exécutés au fil de la plume sur des papiers de hasard, qui participent de l'« activité inconsciente de veille » ni les quelques exemples choisis de créations collectives où s'affirment deux constantes essentielles du surréalisme : le jeu et la mise en commun de la pensée.

Titre d'œuvre :
en romain : titre d'André Breton.
en italique : titre de l'usage.

Référence :
numéro de l'illustration/page

Crédit photographique :
sans mention particulière.
Photo Editions Gallimard-Jacqueline Hyde, Paris

1/p.9
Portrait de l'acteur A.B. dans son rôle mémorable l'an de grâce 1713.
Autoportrait. New York, décembre 1941.

Poème-objet. Matériaux divers. Signé et daté en bas, à droite. 50,80 × 65,40 cm.
Ancienne collection Art of this Century.
Localisation actuelle inconnue.
Photo Archives André Breton.
Reproduit pour la première fois dans *Art of this Century* (Objects. Drawings. Photographs. Paintings. Sculpture. Collages 1910 to 1942) édited by Peggy Guggenheim. Art of this Century. Thirty West Fifty. Seventh Street New York.
Poésie et autre d'André Breton, le Club du meilleur livre, Paris, 1960, p. 210. *Le Surréalisme et la peinture* d'André Breton avec un commentaire de l'auteur, Gallimard, Paris, 1965, p. 284-285. *L'Objet au défi** ouvrage collectif, P.U.F., Paris, 1987, p. 175. José Pierre cite le commentaire d'André Breton p. 138-139. *L'Imprononçable jour de ma naissance André Breton* de Georges Sebbag, Jean-Michel Place, 1988, p. 192.

Pour Elisita
Yuri
1960.

2/p.12
Sans titre, 1931.

Objet surréaliste à fonctionnement symbolique, 1931.
Matériaux divers.
31,5 × 41,5 × 29 cm.
Collection Jean-Jacques Lebel, Paris.
Reproduit pour la première fois dans *le Surréalisme au service de la révolution* n° 3, décembre 1931, p. 41 avec un commentaire de Salvador Dali.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 46. *André Breton* de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963, p. 16, c. *L'Ecart absolu*, catalogue d'exposition, galerie L'Œil, Paris, décembre 1965, p. 17. *Le Surréalisme et la peinture* d'André Breton, Gallimard, Paris, 1965, p. 276. *Europe* numéro consacré au surréalisme, Paris, décembre 1968, p. 208 c. *La Galerie des arts* n° 40, Paris, janvier 1967, p. 14. *Dada and Surrealist Art* by William S. Rubin, Harry N. Abrams, inc., publishers, New York (1969), p. 269. *L'Univers surréaliste* de José Pierre, Somogy, Paris, 1983, p. 183.

3/p.16
Communication relative au hasard objectif, 1933.

Poème-objet. Matériaux divers. Dimensions inconnues.
Localisation inconnue. Photo X.
Reproduit pour la première fois dans *Documents 34* numéro spécial *Intervention surréaliste*, Bruxelles, 1934, p. 78. La communication manuscrite d'André Breton incorporée à l'objet n'a jamais été reprise en volume.

4/p.19
Page-objet, 1934.

Matériaux divers. 10 × 6,5 cm. Signé dans le couvercle de la boîte.
Collection particulière, Milan.
Photo de la collection.
Ce poème-objet dédié à Marcelle Ferry contient ce fragment de *Nadja* : « ... dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand-duc. (Etait-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja* ?) ». Gallimard, 1963, p. 22-23.
Journal du surréalisme de Gaëtan Picon, Skira, 1976, p. 225. *1936 Surrealism*, objects, photographs, collages, documents. Catalogue d'exposition Zabriskie Gallery, New York, 1986, p. 18. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan, 1989, p. 287. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1989, p. 164.

5/p.20
Sans titre, 1934.

Poème-objet. Matériaux divers. 10 × 13 cm. Signé en bas, à droite : André Breton 26/12/34. Inscription au verso : « Château de fougère... Pour Valentine »...
Collection Timothy Baum, New York.
Photo Nathan Rabin, New York.
Europe numéro consacré au surréalisme, Paris, décembre 1968, p. 64c. Librairie *les Mains libres*, catalogue n° 1, Paris, 1969, p. 52. *André Breton et la peinture** de José Pierre, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 192n. *The Dada and Surrealist Word-Image*, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1989, p. 52.

6/p.21
Sans titre, 1935.

Poème-objet. Matériaux divers. Dimensions inconnues. Signé en bas, à droite : André Breton 12-1-35.
Ancienne collection Roland Penrose.
Photo Penrose Film Productions Limited, Chiddingly (G.-B.).
Surrealismus n° 1, Prague, 1936, p. 49. *Konkretion* n° 5-6, Copenhague, 1936, p. 137. *Surrealismens Billedverden*, éd. Arthur Jensens, Copenhague, 1937, p. 38. *André Breton en son temps** de Gérard Legrand, le Soleil noir, 1976, p. 201. *Dictionnaire de poche «le Surréalisme»* de José Pierre, Hazan, 1973, p. 31.

7/p.25
Rêve-objet, 1935.

Composition en carton collé sur une plaque de verre. 40 × 39,5 cm. Signé en bas, à gauche : Rêve d'André Breton. Daté en bas, à droite : 1935.
Collection particulière, Milan.
Photo de la collection.
Reproduit pour la première fois dans *Cahiers d'Art* n° 5-6, 10e année 1935, p. 125 avec un commentaire d'André Breton.

123 Sans titre, *circa* 1960 124 Sans titre, 1960

Poésie et autre d'André Breton, le Club du meilleur livre, Paris, 1960, p. 156. Librairie *les Mains libres*, catalogue n° 1, Paris, 1969, p. 52. *Dada and Surrealist Art* by William S. Rubin, Harry N. Abrams, inc., publishers, New York (1969), p. 271. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan, 1989, p. 287. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1989, p. 164.

8/p.27
Sans titre, 1934.

Poème-objet sur papier. 23 × 15,8 cm. Daté de la main de Jacqueline Breton.
Collection particulière, Paris.
Poème-objet contemporain de la publication de *l'Air de l'eau* (achevé d'imprimer le cinq décembre mil neuf cent trente quatre).

9/p.28
L'Océan glacial, 1936.

Poème-objet. « Paquet de cigarettes sur les parois duquel ont été collés des mots ou des fragments de phrases découpés dans un journal ou une revue. » Dimensions inconnues. Localisation inconnue. Non signé, non daté.
Photo Man Ray© ADAGP 1991.
Le poème se lit : L'Océan glacial / jeune fille aux yeux bleus / dont les cheveux / étaient déjà blancs.
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, 1963, p. 16[d]. *L'Objet au défi** ouvrage collectif, P.U.F., 1987. Commentaire de José Pierre sur cet objet p. 137 avec une reproduction p. 175.

10/p.29
Reproduction de la page 59 du n° 1-2 de *Cahiers d'Art*, mai 1936, consacré à *l'objet* : objets mathématiques, objets naturels, objets sauvages, objets trouvés, objets irrationnels, objets ready-made, objets interprétés, objets incorporés, objets mobiles. Photos X.

Cette page reproduit deux objets de Jacqueline et André Breton *le grand paranoïaque* et *le petit mimétique* ainsi qu'un objet de Salvador Dali. Seul *le petit mimétique* a pu être retrouvé. Fleur séchée et insecte dans une boîte à papillons. 13 × 9,7 × 5,8 cm. Collection particulière, Paris.

11/p.31
Sans titre, 1941.

Poème-objet. Matériaux divers. 46 × 53,5 cm. Signé en bas, à droite : Pour Kay / André Breton / décembre 1941.
Collection The Museum of Modern Art, New York ; legs Kay Sage/Tanguy.
Photo du musée.
Abstract and Surrealist Art in America de Sidney Janis, Reynal et Hitchcock, New York, 1944, p. 130. *Storia del surrealismo* de Jean-Louis Bédouin, Schwarz, Milan, 1960, p. 245. *André Breton* de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963, p. 48[a]. *Dada and Surrealist Art* by William S. Rubin, Harry N. Abrams, inc., publishers, New York (1969), p. 287. *Opus* n° 19-20, Surréalisme international, Paris, octobre 1979, p. 48. *Terzoocchio* n° 30*, Bologne, mars 1984. Texte d'Edouard Jaguer. *Zauber der Medusa* de Werner Hofmann, catalogue d'exposition, Europäische Manierismen, Vienne, 1986. *André Breton et la peinture** de José Pierre, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 192[n]. *L'Objet au défi**, P.U.F., Paris, 1987, p. 176. José Pierre cite le commentaire d'André Breton p. 140. *L'Orne littéraire* n° 10*, 1987, p. 39. Texte d'Edouard Jaguer. *The Dada and Surrealist Word-Image*, catalogue du Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 53.

12/p.32
Jack l'éventreur, 1942-1943.

Poème-objet. Projet sur papier. 28 × 21,6 cm. Non signé, non daté. Collection particulière, Paris.
Maquette du poème-objet réalisé à partir d'une carte postale avec les indications de la place des fils de diverses couleurs : fils blancs, fils rouges, fils noirs, fils verts.

13/p.32
Jack l'éventreur, 1942-1943.

Poème-objet. Carte postale collée sur papier à dessin. 47 × 36 cm.
Collection particulière, Paris.
Ce deuxième état est signé en bas, à droite à l'encre bleue : André Breton. Dans cette version les fils sont remplacés par de l'encre de couleur (rouge, verte, bleue). Inscriptions au crayon noir. Titre-dédicace : l'Hommage à Leonora Carrington (à l'encre bleue).

14/p.33
Jack l'éventreur, 1942-1943.

Poème-objet. Carte postale collée sur carton gris. Les fils sont rouges, verts et blancs. 45,8 × 38,8 cm. Non signé, non daté.
Collection particulière, Paris.
Ce troisième état est inclus dans un étui relieur sous chemise portant le texte imprimé : This edition is limited to 50 copies of which this is Number (en blanc). André Breton, Alexander Calder, Leonora Carrington, Marc Chagall, Max Ernst, David Hare, André Masson, Matta, Robert Motherwell, Kurt Seligmann, Yves Tanguy. This copy is Printed Especially for (en blanc). Empreinte de pouce à l'encre.
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963, p. 77. *André Breton par lui-même* de Sarane Alexandrian, le Seuil, Paris, 1971, p. 31. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, P.U.F., Paris, 1982, p. 68. *L'Objet au défi**, P.U.F., Paris, 1987, p. 176. Commentaire de José Pierre, p. 140.

15/p.35
Un bas déchiré, 1941.

Poème-objet. Matériaux divers. 81 × 50,8 cm. Daté et signé en bas, au centre : New York, novembre 1941 André Breton.
Ancienne collection Pierre Matisse, New York.
Photo Pierre Matisse Gallery Corp., New York.
A New York, Matta, pour conjurer de graves troubles de la vue, avait acheté à Julien Levy *l'Objet invisible* et à Breton *un bas déchiré*.
The Dada and Surrealist Word-Image, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1989, p. 99.

16/p.37
Sans titre, 1937.

Poème-objet. Matériaux divers. 31,5 × 22,5 cm. Daté en bas, à droite : 17-1-1937.
Ancienne collection Félix Labisse.
Collection Timothy Baum, New York.
Photo Nathan Rabin, New York.
La Carte surréaliste — Première série — 21 cartes, 1937, sous couverture papier argent. *La Poesia surrealista francese* de

Benjamin Péret, Schwarz, Milan, 1959, p. 81. *Le Surréalisme*, catalogue d'exposition, galerie Charpentier, Paris, 1964, p. 2. *Chemins du surréalisme* de Patrick Waldberg, la Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 96[h]. *La Galerie des Arts* n° 40, janvier 1967, p. 12. *L'Objet surréaliste* 1931-1937, catalogue d'exposition, galerie du Dragon, Paris, 1979, p. 5. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, P.U.F., Paris, 1982, p. 67. *L'Amour fou* photography and surrealism by Rosalind Krauss, Jane Livingston, the Corcoran Gallery of Art, Washington, Dc. Abbeville Press, publishers, New York, 1985, p. 204.

17/p.39
Sans titre, 1937.

Poème-objet. Matériaux divers. 33 × 24 cm. Signé et daté en bas, au centre : Pour Jacqueline André 18-1-1937.
Ancienne collection M. et Mme Bergman, Chicago.
Photo Archives M. et Mme Bergman.
Minotaure n° 10, hiver 1937, p. 59. *Dada, Surrealism, and their Heritage* by William S. Rubin, catalogue d'exposition, the Museum of Modern Art, New York, 1968, p. 100. *Dada and Surrealist Art* by William S. Rubin, Harry N. Abrams, inc., publishers, New York (1969), p. 271. *L'Univers surréaliste* de José Pierre, Somogy, Paris, 1983, p. 185.

18/p.40
La Lampe, 1944.

Poème-objet. (L'objet n'existe plus.)
Photo Elisa Breton.
Lampe de dentellière avec l'inscription : Mon / Amour / Ta / Lumière — placée devant un dessin-affiche de Matta dans une vitrine réalisée à New York pour présenter le livre *Arcane 17*.
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, 1963, p. 48[d].

19/p.41
Rosenkavalier, *circa* 1959-1960.

Poème-objet. Matériaux divers. 30 × 25 × 4,5 cm (avec l'emboîtage). Signé : André. Non daté.
Collection Matta, Paris.
Le Chevalier à la rose, livret de Hugo von Hofmannsthal, musique de Richard Strauss, création à l'opéra de Dresde en 1911, année de la naissance de Matta.
Ce poème-objet a été offert à Matta par André Breton à la suite du grand cérémonial de Jean Benoît : l'« Exécution du Testament du marquis de Sade », le 2 décembre 1959. Ce soir-là Matta s'est « montré sous un angle qui le requalifie totalement à nos yeux » écrit André Breton le 4 décembre 1959 dans une déclaration qui réintègre Matta et Victor Brauner au sein du mouvement surréaliste.

20/p.42
Sans titre, *circa* 1959.

Dessin au crayon noir sur papier jaune. 13,5 × 10,4 cm. Non signé, non daté.
Collection particulière, Paris.
Projet de poème-objet réalisé mais détruit par la suite. Il s'agit de l'objet *Minuit juste* présenté en 1959 à l'Exposition internationale du surréalisme, galerie Daniel Cordier, et daté 1959 dans le catalogue *Boîte alerte* p. 117.

21/p.43
La Galvanisation, *circa* 1959.

Poème-objet. Matériaux divers. 19,5 × 13 × 5,5 cm. Signé : A.B. Non daté.
Collection particulière, Paris.
Ce poème-objet a été présenté à la galerie Daniel Cordier, 8, rue de Miromesnil, Paris 8e à la VIIIe Exposition internationale du surréalisme (du 15 décembre 1959 au 29 février 1960) qui avait pour thème l'érotisme. Il est mentionné dans le catalogue *Boîte alerte* p. 117.

22/p.44
Autel à Léonie Aubois d'Ashby, *circa* 1947.

Photo Denise Bellon.
Il s'agit de l'autel réalisé par André Breton pour l'Exposition internationale du surréalisme, *le Surréalisme en 1947*, galerie Maeght. Dans une salle divisée en octogones des « autels » étaient élevés, sur le modèle des cultes païens, à un être, une catégorie d'êtres ou un objet *susceptible d'être doué de vie mythique*.
Léonie Aubois d'Ashby (cf. Rimbaud : *Dévotion*).
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963, p. 96[a].

23/p.46,47
Pan hoplie, 1953.

Poème-objet. Matériaux divers. 20 × 12 × 5 cm. Signé en bas, à droite : André. Daté en bas, à gauche : juillet 1953. Collection Elisa Breton, Paris.
Au dos du poème-objet, sur une feuille de papier ancien (avec cachet G. de Dijon/ Deux sols), inscription manuscrite d'André Breton.

24/p.52,53
L'Objet fantôme, 1931

Dessin incorporé dans le texte publié par André Breton dans *le Surréalisme au service de la révolution* n° 3, décembre 1931, p. 21. Cette « enveloppe-silence » soumise à l'interprétation a été conçue au cours d'une séance du jeu dit du « cadavre exquis » : « Je l'avais dessiné tant bien que mal, en guise de buste, sur le second tiers du papier ; ce dessin a été reproduit dans le n° 9-10 de *la Révolution surréaliste* ».
A.B.
Ce cadavre exquis, mine de plomb et crayons de couleur (22 × 16,5), reproduit p. 44 du numéro du 1er octobre 1927 de *la Révolution surréaliste*, est actuellement dans les collections du Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

25/p.57
Sans titre, 1927.

Cadavre exquis sur papier. 31,5 × 20,5 cm. Daté : 17 mai 1927. Indications au dos des noms des joueurs : Max Morise, André Breton, Yves Tanguy, Man Ray.
Collection particulière, Paris.
« Ce qui nous a, en effet, exaltés dans ces productions, c'est la certitude que, vaille que vaille, elles portent la marque de ce qui ne peut être engendré par un seul cerveau et qu'elles sont douées, à un beaucoup plus haut degré, du pouvoir de *dérive* dont la poésie ne saurait faire trop de cas. » (André Breton, *le Cadavre exquis, son exaltation*, 1948.)

26/p.58
Sans titre, 1949.

Frottage au crayon sur papier blanc. 27 × 20,5 cm. Signé et daté au crayon au dos en bas, à gauche : André / 19 mars 1949.
Collection particulière, Paris.

27/p.58
Portrait d'Apollinaire, 1949.

Frottage au crayon sur papier blanc. 27 × 21 cm. Signé et daté au crayon au dos en bas, à gauche : Portrait d'Apollinaire / André / 19 mars 1949.
Collection particulière, Paris.

28/p.59
Sans titre, 1949.

Frottage au crayon sur papier blanc. 27 × 20,5 cm. Signé et daté au crayon au dos en bas, à gauche : André / 19 mars 1949.
Collection particulière, Paris.

29/p.60
Sans titre, *circa* 1950.

Découpage contrecollé sur papier.
27 × 20,5 cm. Non signé, non daté.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille, au crayon, des indications (de publication ?) : p. 152 / dessin 47.
Almanach surréaliste du demi-siècle, numéro spécial 63-64 de la revue *la Nef*, le Sagittaire, 1950, p. 180.

30/p.60
Sans titre.

Découpage papier (de couleur prune).
32 × 23,5 cm. Non signé, non daté.
Collection particulière, Paris.

31/p.60
Sans titre.

Découpage papier (de couleur rouge).
22 × 31 cm. Non signé, non daté.
Collection particulière, Paris.

32/p.61
Sans titre, *circa* 1950.

Gravures sur pomme de terre. Non signé, non daté. 6,5 × 10,2 cm ; 7,2 × 9,4 cm ; 6,4 × 6 cm ; 10,3 × 6,8 cm ; 6,5 × 7,2 cm.
Collection particulière, Paris.
Réalisées au cours de vacances à l'île de Sein, certaines seront reproduites dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, numéro spécial de la revue *la Nef*, le Sagittaire, 1950.

33/p.63
Chapeaux de gaze, garnis de blonde, 1934.

Collage. 17,5 × 21 cm.
Collection particulière, Milan.
Photo de la collection.
Journal du surréalisme de Gaëtan Picon, Skira, Genève, 1976, p. 125. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan, 1989, p. 287. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1989, p. 164.

34/p.64
Le comte de Foix allant assassiner son fils, 1929.

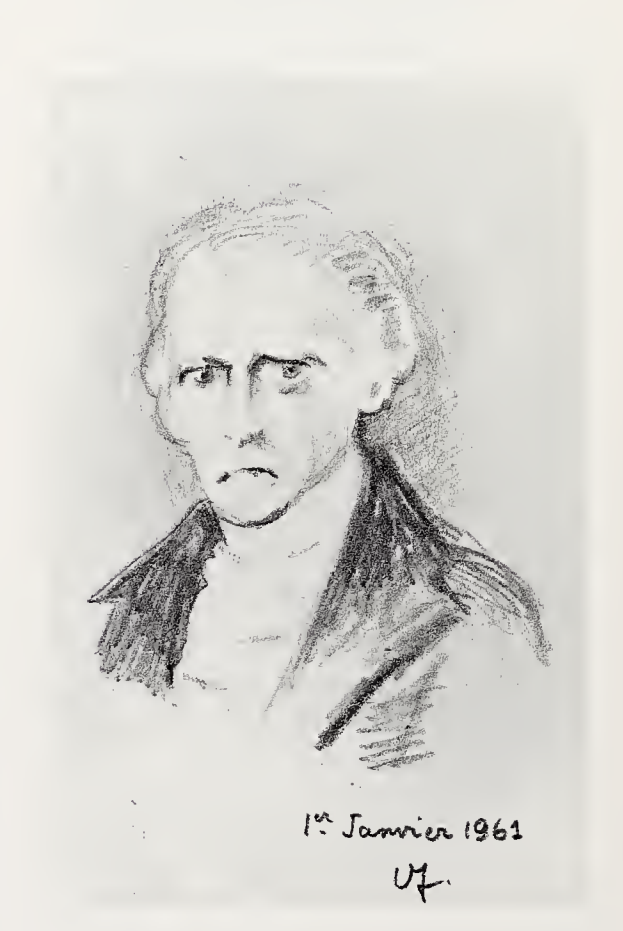
Collage. Dimensions inconnues. Localisation inconnue. Photo X.
Documents 34 numéro spécial *Intervention surréaliste*, Bruxelles, juin 1934, p. 66. *La Galerie des Arts* n° 40, Paris, 1967, p. 14. *Chemins du surréalisme* de Patrick Waldberg, la Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 96[b]. *L'Imprononçable jour de ma naissance André Breton* de Georges Sebbag, J.-M. Place, Paris, 1988, p. 40.

35/p.65
Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie, 1929.

Collage. Dimensions inconnues.
Localisation inconnue. Photo X.
Documents 34 numéro spécial *Intervention surréaliste*, Bruxelles, juin 1934, p. 66. *La Galerie des Arts* n° 40, Paris, 1967, p. 15. *André Breton par lui-même* de Sarane Alexandrian, le Seuil, Paris, 1971, p. 28. *Terzoocchio* n° 30*, Bologne, mars 1984. Texte d'Edouard Jaguer. *L'Orne littéraire* n° 10*, 1987, p. 43. Texte d'Edouard Jaguer. *L'Imprononçable jour de ma naissance André Breton* de Georges Sebbag, J.-M. Place, Paris, 1988, p. 32.

36/p.67
Le puits enchanté, 1931.

Collage. Dimensions inconnues.
Localisation inconnue. Photo X.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, 1939, p. 37. *Terzoocchio* n° 30*, Bologne, mars 1984. Texte d'Edouard Jaguer. *L'Orne littéraire* n° 10*, 1987, p. 35. Texte d'Edouard Ja-



125 L'Ecart absolu, le Scarabée d'or 126 Sans titre, 1961 127 Sans titre

guer. *Les Mystères de la chambre noire** d'Edouard Jaguer, Flammarion, Paris, 1982, p. 55.

37/p.68
Sans titre, *circa* 1930.

Collage d'André Breton et Paul Eluard. Œuvre réalisée pour *le Tombeau des secrets* de René Char, publié à Nîmes en 1930. 27,5 × 21,7 cm.
Ce collage se trouve dans un des 90 exemplaires sur couché blanc des papeteries Prioux comprenant 12 illustrations photographiques dont la dernière est couverte par le collage.
Collection particulière, Paris.

38/p.69
Tragic, à la manière des « comics ».
1943.

Collage (contrecollé sur carton). 28 × 21,5 cm. Signé en bas, à droite. Daté au dos avec la mention manuscrite : André Breton : Tragic, à la manière des « comics » (1943).
Collection particulière, Paris.
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963, p. 48[c]. *André Breton et la peinture** de José Pierre, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 192[o].

39/p.69
L'Œuf de l'Eglise (dit aussi le Serpent).
1932.

Collage, 18 × 11 cm.
Collection particulière, Milan.
Photo de la collection.
Le Surréalisme au service de la révolution n° 6, Paris, 15 mai 1933, p. 56[d]. *Erotique du surréalisme* de Robert Benayoun, J.-J. Pauvert, Paris, 1965, p. 77. *Breton* de Gérard Legrand, Belfond, Paris, 1977, p. 152[h]. *Les Mystères de la chambre noire** d'Edouard Jaguer, Flammarion, Paris, 1982, p. 55. *Terzoocchio* n° 30*, Bologne, mars 1984. Texte d'Edouard Jaguer. *L'Amour fou* photography and surrealism by Rosalind Krauss, Jane Livingston, the Corcoran Gallery of Art, Washington, Dc, Abbeville Press, publishers, New York, 1985, p. 203. *L'Orne littéraire* n° 10*, 1987, p. 33. Texte d'Edouard Jaguer. *La Femme et le surréalisme*, catalogue d'exposition publié par Erika Billeter et José Pierre, musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1987,

p. 147. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan, 1989, p. 286. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1989, p. 163.

40/p.69
Un Temps de chien, *circa* 1933.

Collage (contrecollé sur carton). 19 × 25,3 cm. Signé en bas, à droite : André Breton (à l'encre verte). Au dos, inscription manuscrite : André Breton *Collage*.
Collection particulière, Paris.
Le Surréalisme au service de la révolution n° 6, 1933, p. 56c. *Les Mystères de la chambre noire** d'Edouard Jaguer, Flammarion, Paris, 1982, p. 55. *Terzoocchio* n° 30*, Bologne, mars 1984. Texte d'Edouard Jaguer. *L'Orne littéraire* n° 10*, 1987, p. 35. Texte d'Edouard Jaguer.

41/p.71
Sans titre. 1937.

Photomontage. 29,4 × 22,6 cm. Photomontage original reproduit dans *De l'humour noir*. G.L.M., (octobre) 1937 qui regroupe les grandes figures de l'*Anthologie de l'humour noir*.
Collection particulière, Paris.

42/p.72
L'Écriture automatique, *circa* 1938.

Photomontage. 14,2 × 10 cm.
Collection particulière, Milan.
Photo de la collection.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 5. *Poésie et autre* d'André Breton, le Club du meilleur livre, Paris, 1960, p. 174. *Erotique du surréalisme* de Robert Benayoun, J.-J. Pauvert, Paris, 1965, p. 53.
Surrealism, catalogue d'exposition, musée national d'Art moderne, Tokyo, 1975. *Dada and Surrealist Reviewed*, catalogue d'exposition, Hayward Gallery, Londres, 1978. *L'Amour fou* photography and surrealism by Rosalind Krauss, Jane Livingston, the Corcoran Gallery of Art, Washington, Dc. Abbeville Press, publishers, New York, 1985, p. 8. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan, 1989, p. 286. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, p. 163.

43/p.73
La Nourrice des étoiles, *circa* 1938.

Photomontage. 14,8 × 10,3 cm.
Collection particulière, Paris.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 10. *Paul Eluard par lui-même* de Raymond Jean, le Seuil, 1968, p. 93. *Les Surréalistes* de Philippe Audoin, le Seuil, 1973, p. 80.

44/p.76
Sans titre.

Décalcomanie (collée sur carton). 15,5 × 11,7 cm. Signé au dos, à l'encre rouge : A.B. Non daté.
Collection particulière, Paris.

45/p.76
D'où viens-tu ? 1957.

Décalcomanie (collée sur carton). 23 × 31,5 cm. Signé et daté au dos en haut, à droite : A.B. 1957.
Collection particulière, Paris.

46/p.76
Sans titre.

Décalcomanie. Diamètre : 11,5 cm.
Signé au verso : A.B. Non daté.
Collection Jean Schuster, Paris.
Photo de la collection.
Regards sur Minotaure, musée d'Art et d'histoire, Genève, 1987, p. 253.

47/p.77
Rose pour Elisa, 1945.

Décalcomanie sur papier. 28,2 × 21,2 cm. Non signé. Daté : 16 février 1945.
Collection Elisa Breton, Paris.

48/p.80,81
Jeu de l'oie, 1929.

Œuvre collective réalisée par : André Breton, Suzanne Muzard, Jeannette Tanguy, Pierre Unik, Georges Sadoul, Yves Tanguy.
Dessin à l'aquarelle et à l'encre de Chine. Signé et daté au centre du jeu. Les six signatures suivies de la date et du lieu : île de Sein 26 juillet 1929. 47,5 × 54 cm.
Collection particulière, Paris.

49/p.83
Réveil du « Cerveau de l'enfant », 1950.

Photographie retouchée par André Breton. Dimensions inconnues.
Localisation inconnue. Photo X.
Almanach surréaliste du demi-siècle n° 63-64 de la revue *la Nef*, mars-avril 1950, le Sagittaire, Paris, p. 143. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, P.U.F., 1982, p. 82.

50/p.83
Ci-gît Giorgio de Chirico, *circa* 1928.

Objet parodique. Dimensions inconnues.
Localisation inconnue. Photo X.
Cet objet de Louis Aragon et André Breton figurait dans la contre-exposition organisée par les surréalistes du 15 février au 1er mars 1928 dans leur galerie. Un violent article de Raymond Queneau rend compte de cette manifestation dans le numéro 11 de *la Révolution surréaliste*.
La Révolution surréaliste n° 11, 1928, p. 8.

51/p.84
Sans titre.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 20,5 × 20 cm. Collection particulière.
Au dos esquisses au crayon noir d'André Breton et de la main d'Elisa : André Breton.
Dans la revue surréaliste *la Brèche* n° 2 de mai 1962 s'ouvrait une enquête : « Le monde à l'envers ? » C'est peut-être une piste pour ce dessin.

52/p.85
Sans titre.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 15,2 × 14 cm. Collection particulière, Paris.
Au dos, au crayon, de la main d'Elisa : André Breton.

53/p.86
La Fronde, 1937.

Dessin sur papier (à l'encre noire sur papier rose). Dimensions inconnues.
Collection particulière, Paris.
Inscription manuscrite au bas du dessin : « La Fronde/pour Jacqueline/en fermant les yeux/André/20 juillet 1937. »

54/p.87
Christophe Colomb découvrant l'Amérique, 1937.

Dessin sur papier (à l'encre noire sur papier rose). Dimensions inconnues.
Collection particulière, Paris.
Inscription manuscrite au bas du dessin : « Les yeux fermés/Pour Jacqueline/ Christophe Colomb découvrant l'Amérique/20 juillet 1937/André. »

55/p.90
Sans titre, *circa* 1940.

Gouache et encre sur papier. Non signé, non daté. 27 × 18 cm. Collection particulière, Paris.
Projet de carte à jouer : l'as de Connaissance (serrure), pour le Jeu de Marseille.
Le Jeu de Marseille, André Dimanche, Marseille, 1983. *La Planète affolée*, direction des musées de Marseille, Flammarion, 1986, p. 65.
Lire le texte d'André Breton *le Jeu de Marseille* dans *la Clé des champs*, le Sagittaire, 1953, p. 55 ; l'entretien de Jean-Clarence Lambert avec Jacques Hérold dans *Opus* n° 19-20 *Surréalisme international*, octobre 1970 et le catalogue d'exposition *Paris-Paris 1937-1957*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1981, p. 82-86.

56/p.91
Sans titre, *circa* 1940.

Gouache et encre sur papier. Non signé, non daté. 27 × 18 cm.
Collection particulière, Paris.
Projet de carte à jouer : Paracelse, le Mage de Connaissance (serrure), pour le Jeu de Marseille.
Les Surréalistes de Philippe Audoin, le Seuil, 1973, 3e page de couverture. *Le Jeu de Marseille*, André Dimanche, Marseille, 1983. *La Planète affolée*, direction des musées de Marseille, Flammarion, 1986, p. 64.

57/p.93
Hébé, Nice te rit ! 1953.

Collage (sur panneau de bois). Signé : André Breton. Daté : 20 août.
19 × 13,4 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Outre le titre, la date et la signature le collage porte la mention manuscrite : à E.B., c'est-à-dire à Elisa Breton, d'où le jeu phonétique avec Hébé, fille de Zeus et d'Héra, personnification de la jeunesse.

58/p.94
Sans titre, 1945.

Dessin à l'encre noire sur papier rose contrecollé sur carton. Signé : André. Daté : 4 mai 1945. 15 × 10 cm.
Collection particulière, Paris.

59/p.94
Sans titre.

Dessin à l'encre noire sur papier jaune. Non signé, non daté. 13,5 × 8 cm.
Collection particulière, Paris.

60/p.95
Serpent, 1945.

Dessin au crayon noir sur papier à lettres. Non signé. Daté à gauche du dessin : 15 février 1945. 10 × 8,7 cm.
Collection particulière, Paris.

61/p.95
Sans titre, 1945.

Dessin à l'encre noire sur papier jaune. Signé et daté en bas, à droite : 27 décembre 1945, minuit/A.B. 10,9 × 14 cm.
Collection particulière, Paris.
A New York Breton travaillait à l'Office of War Information. Denis de Rougemont écrivait deux longs textes par jour qui étaient lus en alternance par le peintre Ozenfant, Lévi-Strauss, un des fils Pitoëff et Breton. En attendant de recevoir le texte qu'il devait lire à *la Voix de l'Amérique parle aux Français*, Breton dessinait sur des papiers trouvés dans les bureaux de l'OWI, celui-ci porte l'inscription à la machine à écrire : French section 12/3/44.

62/p.96
Le Grand Jeu.

Dessin à l'encre noire et aux crayons rouge et bleu sur papier jaune. Non signé, non daté. 10,4 × 13,4 cm.
Collection particulière, Paris.
La phrase d'André Breton des dessins 62 et 63 : « Le *cœur* de Benjamin Péret est au *carreau* du Temple ce que la *pique* crachant la tête de la princesse de Lamballe est au *trèfle* incarnat » a servi de prière d'insérer pour *le Grand Jeu* de Benjamin Péret.

63/p.96
Le Grand Jeu. *circa* 1962.

Dessin à l'encre noire et aux crayons rouge et bleu. Non signé. non daté. 12 × 13 cm.
Collection particulière, Paris.
Dessin au dos d'une invitation de la galerie *le Point cardinal* pour une exposition de Vasarely en juin 1962.
Benjamin Péret de Jean-Michel Goutier, Henri Veyrier, 1982, p. 7.

64/p.97
Sans titre.

Dessin (encre bleue, crayons bleu, rouge, noir). Non signé, non daté. 10,4 × 13,4 cm. Collection particulière.
Au dos d'une carte de vœux : « Meilleurs vœux / Pour Noël et le nouvel an / Anna-Eva Bergman / Hans Hartung. »

65/p.97
Où est Carthage ? 1958.

Carte à jouer collée sur carton. Signé : A.B. Daté : 29/10/58. 13,5 × 9,5 cm.
Collection particulière.
Au dos d'une invitation de la galerie du Dragon pour une exposition de Charles-Henri Ford. Vernissage le 4 novembre 1958.

66/p.97
Où est Carthage ? 1958.

Carte à jouer collée sur papier avec texte manuscrit à l'encre noire. Signé : A.B. Daté : 29/10/58. 22,2 × 16,5 cm.
Collection particulière, Paris.

67/p.98
Sans titre, *circa* 1956.

Dessins à l'encre au dos d'une enveloppe. Non signé, non daté. 11,2 × 14,5 cm.
Collection particulière, Paris.
Vingt et un mots interprétés au dos d'une enveloppe de lettre adressée à André Breton à Paris. Cachet de la poste : Paris XV / R. d'Alleray (15e) / 12 h / 31-7-1956. Cachet de réexpédition du 31-7-1956.

68/p.98
Sans titre, 1954.

Enveloppe avec timbre, flamme et timbre à date dessinés par André Breton en hommage à Elisa. Non signé. Daté : 27 juillet 1954 dans le timbre à date. 11,3 × 14,5 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Inscription du timbre à date : « Première pour Elisa / 27 juillet 1954 / toujours. » (Adresse manuscrite.)

69/p.98
Sans titre, *circa* 1954.

Dessin au crayon noir au dos d'une enveloppe de lettre adressée à André Breton par la Cinémathèque française 7, avenue de Messine, Paris 8e, le 10-12-1954. Non signé, non daté. 11,5 × 14,5 cm.
Collection particulière, Paris.
Ce dessin représente un petit bronze offert à André Breton par Maurice Fourré en juin 1950. « Ce petit fouleur de lune, au pourpoint à sept côtes (qui) brandit le soleil » a été élu « génie-talisman » par Breton qui le portait toujours sur lui.

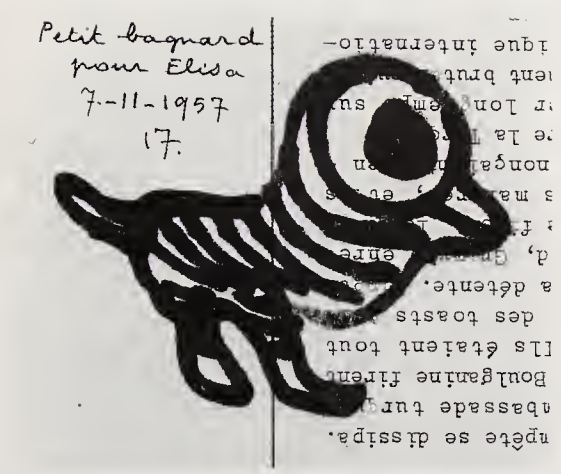
70/p.99
Sans titre, *circa* 1959.

Carton d'invitation pour l'Exposition internationale du surréalisme 1959-1960, avec son enveloppe, adressé à Elisa par André Breton avec le timbre « Restez, enchanteresse » réalisé pour l'exposition ainsi que le cachet « Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme 1959-1960 » avec les signatures de Marcel Duchamp et d'André Breton. A rapprocher du dessin n° 68. Non signé. Cachet de la Poste : 15 décembre 1959. 10 × 13,5 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Erotique du surréalisme de Robert Benayoun, J.-J. Pauvert, 1965, p. 232.

71/p.99
Sans titre.

Dessin à l'encre de Chine sur une feuille de papier ancien (50 × 36 cm) pliée. Cachet de la Généralité de Bourgogne. Non signé, non daté. 25 × 18 cm.
Collection particulière, Paris.
Le texte manuscrit d'André Breton est la transcription d'une histoire du type dit « Marie la Sanglante » racontée par Robert Benayoun, auteur de l'*Anthologie du nonsense* chez J.-J. Pauvert, au café *la Promenade de Vénus*.

133 Sade en prison 134 Jeune femme se déshabillant se sachant observée 135 Sans titre



72/p.103
Petit sphinx pour Elisa.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 13 × 11,2 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.

73/p.104
Sans titre, 1947.

Gouache contrecollée sur carton avec inscription prise dans la gouache : « Il me dit trop. » Signé : André. Daté : 26 octobre 1947. 23,5 × 15 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Inscription manuscrite : « Pour Elisita 26 octobre 1947 André. »

74/p.105
Sans titre.

Gouache sur papier. Signé en bas, à droite : André Breton. Non daté. 20 × 27 cm.
Collection particulière, Paris.

75/p.106
Sans titre, *circa* 1960.

Dessin au crayon noir au dos d'un carton d'invitation du théâtre Récamier comprenant deux volets. (Le dessin se trouve sur le plus grand volet.) Non signé, non daté. 12 × 10,5 cm. (Invitation : 10,5 × 21 cm.)
Collection particulière, Paris.
Invitation du théâtre Récamier : « Jean Vilar et Hubert Gignoux vous prient de leur faire l'honneur d'assister à la Répétition Générale de l'œuvre d'Henrik Ibsen *le Canard sauvage* que la comédie de l'Est donnera au théâtre Récamier dans le cadre des représentations du Théâtre National Populaire le jeudi 26 mai 1960, à 20 h 15 précise. » Mr. André Breton 2 Places n° 166-168.

76/p.106
Sans titre.

Dessin. Encre et cire sur papier. Non signé, non daté. 17 × 12 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Image-devinette : Elisa.

77/p.107
Le Ventriloque.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 18 × 12,5 cm.
Collection particulière, Paris.

78/p.109
Sans titre, *circa* 1962.

Dessin aux crayons de couleur. Non signé, non daté. 14 × 11 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos d'un carton d'invitation de la galerie Mons, 19, rue du Cherche-Midi, Paris VIe pour le vernissage de l'exposition : le Groupe de Pont-Aven, le vendredi 30 novembre 1962, à 17 heures.

79/p.110
Sans titre, 1947.

Gouache sur papier. Signé : André. Daté : 8 septembre 1947. 30 × 23 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Mention manuscrite : Pour Elisa 8-IX-47. André.

80/p.110
Sans titre.

Gouache sur canson. Non signé, non daté. 23,3 × 15 cm.
Collection particulière, Paris.

81/p.111
Sans titre, *circa* 1944-1945.

Pastel. Non signé, non daté. 52,5 × 33,2 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
Au dos inscription manuscrite d'Elisa : « Pastel par André Breton fait pour moi à New York en 1944 ou 45. Elisa Breton. »

82/p.112
Ici le sourire.

Collage sur carton (matériaux divers). Signé en bas, à droite : André. Non daté. 17,7 × 25,2 cm.
Collection particulière, Paris.

83/p.113
La Chouette noire, 1955.

Poème-objet (collage sur papier). Signé en haut, à gauche : André. Daté 5-5-55. 18,6 × 14 cm.
Collection particulière, Paris.
Photo de la collection.
L'Aventure surréaliste autour d'André Breton de José Pierre, catalogue d'exposition, Filipacchi/Artcurial, Paris, 1986, p. 41.

136 L'oiseau 137 Petit bagnard pour Elisa, 1957 138 Sans titre

84/p.115
Sans titre, 1934.

Poème-objet sur papier pour un exemplaire de *Violette Nozière*, 1933. Non signé. Daté : 1er janvier 1934. 20 × 14 cm.
Collection Dominique Rabourdin, Paris.
La Femme et le surréalisme d'Erika Billeter et José Pierre, catalogue d'exposition, musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1987, p. 148.

85/p.119
Papillon-compliment, 1961.

Poème-objet. Matériaux divers. Signé en bas, à droite : André Breton. Daté : 12 février 1961. 24 × 22 cm.
Collection Nicole, Paris.
Photo Archives José Pierre.
Surrealism ? catalogue d'exposition, Moderna Museet, Stockholm, 1970, p. 7. *Le Surréalisme* de José Pierre, Hazan, 1978, p. 41. *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton* de José Pierre, catalogue d'exposition, Filipacchi/Artcurial, Paris, 1986, p. 41.

86/p.121
Lotus de Païni, 1962.

Collage. Signé : André. Daté : 1962.
30 × 24 cm.
Collection Aube Elléouët.
Photo Henri Lesaffre, Joué-les-Tours.
Mention manuscrite : Pour Aube, tendrement André.

87/p.124
Ornithologie passionnelle
et hasard objectif, 1963.

Poème-objet sur papier. (Mis en page par Mimi Parent.) Signé en bas, à droite. Daté dans le texte juillet 1963. 44,5 × 37,5 cm.
Collection Jean Benoît et Mimi Parent, Paris.
L'Imprononçable jour de ma naissance André Breton de Georges Sebbag, J.-M. Place, 1988, p. 244.

88/p.125
Sans titre, 1965.

Dessin-dédicace pour *la Lampe dans l'horloge*. Signé : André Breton. Daté : 23 octobre 1965. 19,9 × 10,9 cm.
Collection Jorge Camacho, Paris.

89/p.128
Bouquet, 1959.

Poème-objet. Bouquet minéral assemblé par Elisa et André Breton. Signé : Elisa et André Breton. Daté : Ramatuelle février 1959. 18,5 × 16,5 × 4,5 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.

90/p.128
La Grande Tortue et le Cacique, 1957.

Objets trouvés (pierres du Lot). Non signé, non daté. 16,5 × 23 × 15 cm.
Collection particulière, Paris.
Reproduit pour la première fois dans la revue *le Surréalisme, même* n°3, automne 1957, p. 65. *Perspective cavalière* d'André Breton, Gallimard, 1970, p. 8e. *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton* de José Pierre, catalogue d'exposition, Filipacchi/Artcurial, Paris, 1986, p. 41.

91/p.128
Le retour d'Yves Tanguy, 1958.

Galet interprété. Signé : A.B. Daté : St-Cirq 21-7-1958. 10,2 × 9,5 × 1 cm.
Collection particulière, Paris.

92/p.129
Le grand Triskèle, 1958.

Galet interprété. Signé en bas, à droite : A.B. Daté : Pour Adrien Dax 21/7/1958. 15 cm de diamètre.
Collection Simone Dax, Toulouse.
Photo de la collection.

93/p.129
Souvenir du paradis terrestre, 1953.

Pierre interprétée. Signé et daté au dos : André / Pour Elisa / St-Cirq la Popie / 28-8-1953. 12 × 11 × 5 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.
André Breton par lui-même de Sarane Alexandrian, le Seuil, Paris, 1971, p. 65. *Biennale di Venezia* XLIIesposizione internationale d'arte, arte e scienza, catalogue d'exposition, 1986, p. 125 (sans reproduction). *Zauber der Medusa* de Werner Hofman, catalogue d'exposition, Herausgegeben von den Wiener Festwochen, 1987, p. 524.

94/p.130
Le Cœur dans la flèche, 1958.

Sculpture sur liège. Signé en bas, à droite : A.B. 29 × 10 cm.
Collection particulière, Paris.
Le Surréalisme, même n° 5, J.-J. Pauvert, Paris, printemps 1959, p. 4. *Cahiers du musée de poche* n° 3, Georges Fall, Paris, décembre 1959, p. 85. *Poésie et autre* d'André Breton, le Club du meilleur livre, Paris, 1960, p. 325. *Contre courant* n° 143, Paris, décembre 1966, en couverture. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, P.U.F., Paris 1982, p. 66. *Terzoocchio* n° 30*, Bologne, mars 1984. Texte d'Edouard Jaguer. *Biennale di Venezia* XLII esposizione internazionale d'arte, arte e scienza, catalogue d'exposition, 1986, p. 86. *André Breton et la peinture** de José Pierre, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 192°. *L'Orne littéraire* n° 10*, 1987, p. 44. Texte d'Edouard Jaguer. *La Femme et le surréalisme*, catalogue d'exposition, Lausanne, 1987, p. 73. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan 1980, p. 287. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1989, p. 164.

95/p.132
Sans titre, *circa* 1959.

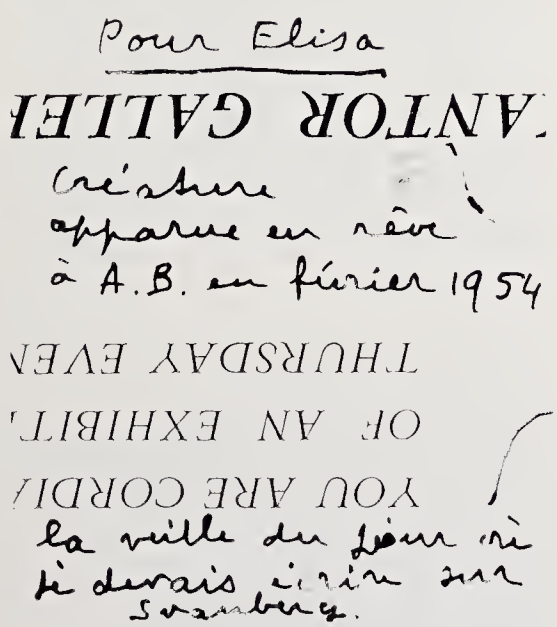
Sculpture sur liège. Non signé, non daté. 19,5 × 9,5 × 3,5 cm.
Collection particulière, Paris.

96/p.132
Le Puits, *circa* 1959.

Sculpture sur liège. Non signé, non daté. 19,5 × 9,5 × 3,5 cm.
Collection particulière, Paris.
Le Surréalisme, même n° 5, J.-J. Pauvert, Paris, printemps 1959, p. 7.

97/p.133
Le Hasard objectif, *circa* 1959.

Sculpture sur liège. Signé en bas, à droite : A.B. Non daté. 34,6 × 24,6 × 5,4 cm.
Collection musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.
Photo du musée.
Edda n° 4, Bruxelles, avril 1964, p. 4.
Cette sculpture sur liège a été exposée à la galerie Daniel Cordier à la VIIIe Exposition internationale du surréalisme.



98/p.134,135
Sans titre.

Sculptures sur bois. Non signé, non daté. 28,5 × 2 × 2,5 cm.
Collection particulière, Paris.

99/p.138
Sans titre.

Dessin au crayon noir sur calque. Non signé, non daté. 14,2 × 10,5 cm.
Collection particulière, Paris.

100/p.138
Sans titre, *circa* 1961.

Dessin au crayon noir sur carton. Non signé, non daté. 20 × 14 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos d'une invitation d'Eduard Bargheer chez Günther Franke en février 1961, Munich.

101/p.139
Sans titre, 1919.

Projet de couverture pour *Mont de Piété* (d'après un sac à café). Non signé, non daté. 18,5 × 18 cm.
Collection particulière, Paris.
Poésie et autre d'André Breton, le Club du meilleur livre, Paris, 1960, p. 12.

102/p.140
« André Breton le Tamanoir ». Ex-libris, *circa* 1931.

Eau-forte de Salvador Dali. 4,2 × 6,1 cm. Signé en bas, à droite.
Collection particulière, Paris.
© Demart Pro Arte B.V./ADAGP, 1991.

103/p.141
Le grand Tamanoir, 1962.

Assemblage (bois). Non signé, non daté. Dimensions non communiquées.
Collection particulière, Paris.
Photo Radovan Ivsic.
Reproduit pour la première fois dans *l'Archibras* n° 1, avril 1967.
*André Breton et la peinture** de José Pierre, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p. 192°.

104/p.142
La Famille du condylure.

Dessin à la cire sur papier. Signé : A.B. Non daté. 18,2 × 21,3 cm.
Collection particulière, Paris.

105/p.143
Sans titre, 1916.

Lettre du 3 janvier 1916, adressée à Théodore Fraenkel, avec un portrait au crayon. 20 × 20 cm. Daté en haut, à gauche : lundi 3 janvier 19...16 à Nantes. Signé au verso.
Collection Jean-Jacques Lebel, Paris.
Almanach demi-stock 1905-1983, catalogue d'exposition, galerie 1900-2000, Paris, septembre 1983, p. 13. *Digraphe* n° 30, juin 1983, Paris, p. 75. *Changer la rue*, catalogue d'exposition, musée de Cahors, juillet-août 1986, p. 11. *Philippe Soupault*, catalogue d'exposition, Montreuil, 1988, p. 29. *L'Imprononçable jour de sa mort Jacques Vaché janvier 1919* de Georges Sebbag, J.-M. Place, Paris, 1989, p. 44. *I Surrealisti*, catalogue d'exposition, Milan 1989, p. 286. *Die Surrealisten*, catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1989, p. 163.

106/p.144,145
Sans titre, *circa* 1924.

Poèmes-assemblages. Non signé, non daté. 21,2 × 17 cm.
Collection particulière, Paris.
Jeu d'épreuves du *Manifeste du surréalisme*.

107/p.146
Sans titre.

Rébus. Non signé, non daté. 11,2 × 14,5 cm.
Collection particulière, Paris.
Solution du rébus : « Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres » in *Vers dorés* de Gérard de Nerval.

108/p.146
La vieille lanterne.

Dessin à la cire sur papier (titre au dos du dessin). Non signé, non daté. 22,7 × 12 cm.
Collection particulière, Paris.

109/p.147
Portrait de Gérard, 1959.

Collage et lavis. Signé en bas, à gauche. 18 × 18 cm.
Collection particulière, Paris.
Exposé pour la première fois le 12 mai 1959 à la galerie Furstenberg, Paris, par

Simone Collinet et Jean-Jacques Lebel, pour célébrer la publication du n° 1 de la revue *Front unique* puis en 1962 au Ranelagh, Paris, dans le cadre de l'exposition *Greffages*.
Dessins de poètes, catalogue d'exposition, préface de François Chapon, le Bateau-Lavoir, Paris, 1966, p. 39.

110/p.149
Portrait de Guillaume Apollinaire.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 19 × 12,5 cm.
Collection particulière, Paris.
L'Aventure surréaliste autour d'André Breton de José Pierre, catalogue d'exposition, Filipacchi/Artcurial, Paris, 1986, p. 41.

111/p.152
Sans titre, 1966.

Dessin au crayon noir sur un morceau de carton imprimé. Recherche sur l'automatisme. Non signé, non daté. 7,2 × 4 cm.
Collection particulière, Paris.

112/p.153
Noefouralampu, Cipibodra.
Hujulaquebi, 1966.

Trois dessins au crayon noir au dos d'un carton d'invitation. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite : St Cirq la Popie 7 sept. 1966 AB.
9,7 × 20 cm.
Collection particulière, Paris.

113/p.154
Sans titre, 1966.

Dessin au crayon noir au dos d'un carton imprimé. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite : St Cirq la Popie, 7-9-66 AB. 10,5 × 16 cm.
Collection particulière, Paris.
Au-dessus du dessin mention manuscrite : (Barquebouchon de champagnefer à repasserfeuille de chênecage cédillequeue de coq.).

114/p.155
Sans titre, 1966.

Dessin au crayon noir au dos d'un carton imprimé. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite : St Cirq la Popie, 7 septembre 1966 AB.
10,5 × 16 cm.
Collection particulière, Paris.
Au-dessous du dessin mention manuscrite : (Flammelettre drapeaudéportegrenouilleroueserpent.).

115/p.156
Sans titre, 1966.

Dessin à l'encre bleue sur papier à dessin. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à gauche : St Cirq la Popie 8 septembre 1966 AB. 25 × 32,8 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille : Corlucanechaînekiosquegrainedoubleluneguéritemanchepalissade « miroir » cafetièreaimant. (à l'encre bleue).

116/p.157
Sans titre, 1966.

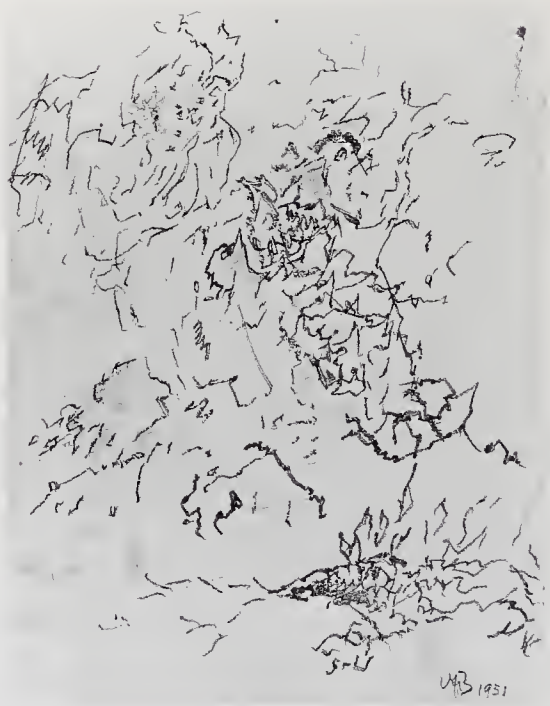
Dessin au crayon noir sur papier à dessin. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite : St Cirq la Popie, 8 septembre 1966 AB. 32,8 × 25 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille : Bagueballoncorde à sautergantverrouargonautenotes de musiquepapillonbottinecuillerétoffe à fleurs fougèrefèvediabololaquais. (au crayon noir).

117/p.158
Sans titre, 1966.

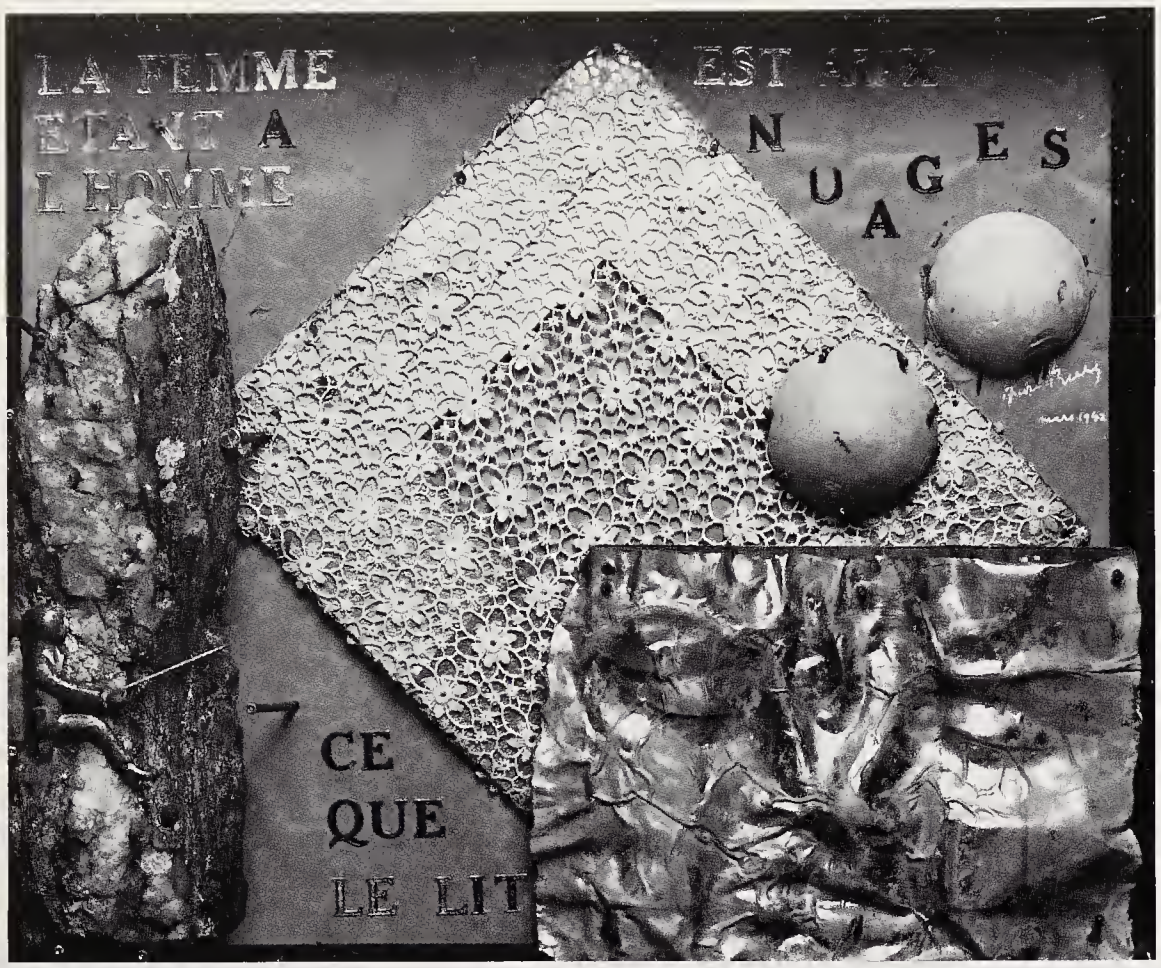
Dessin à l'encre bleue sur papier à dessin. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite : St Cirq la Popie 8 septembre 1966 AB. 26,5 × 21,8 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille : Ruchecornet à désisolateursélectriquesrabotlapinhaut de formediapason. (à l'encre bleue).

118/p.159
Nimitortoucarchibocracuipui, 1966.

Dessin au crayon noir sur papier. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite : St Cirq la Popie, 8 sept. 1966 AB. 21 × 13,5 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille : « Nidmitretortuetoupiecartouchièrechienfaisantlebeauxcrand'arrêtcuissepuits. »
(au crayon noir).



140 Sans titre 141 Sans titre, 1951



119/p.160
Evecacrhorporsa, 1966.

Dessin au crayon noir sur papier. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite: St Cirq la Popie, 9 septembre 1966 AB. 21 × 13.5 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille: (Eventailcarottecroissanthorlogeporc-épicsabot.)
(au crayon noir).

120/p.161
Cematoulanpiè, 1966.

Dessin au crayon noir sur papier. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite: St Cirq la Popie, 9 septembre 1966 AB. 13.5 × 21 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille: Cerisesmanègetourellelangoustepiège.
(au crayon noir).

121/p.162
Mannéchcolmarevloucoupar, 1966.

Dessin au crayon noir sur papier. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite: St Cirq la Popie, 9 septembre 1966 AB.
13,5 × 21 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille: Mannequinéchellecolmarinrevolverloutrecouronneparapluie.
(au crayon noir).

122/p.163
Rouboucerfrobbapachboirap, 1966.

Dessin à l'encre bleue sur papier blanc. Recherche sur l'automatisme. Signé et daté en bas, à droite: St Cirq la Popie, 9 sept. 66 AB. 21 × 13.5 cm.
Collection particulière, Paris.
Au dos de la feuille: (Rouge à lèvresbougeoircerf-volantrobinetbaspaschaiseboîte aux lettresrapace.)
(à l'encre bleue).

123/p.170
Sans titre, *circa* 1960.

Dessin à l'encre noire sur carton. Non signé, non daté. 21 × 10 cm.
Collection particulière, Paris.

142 La femme étant à l'homme ce que le lit est aux nuages, 1942

124/p.170
Sans titre, 1960.

Dessin à l'encre de Chine sur papier. (Portrait de Baudelaire.) Signé et daté en bas, à droite : Pour Elisita André 1960.
17,8 × 11 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.

125/p.173
L'Ecart absolu, le Scarabée d'or.

Dessin au crayon noir et aux crayons feutres sur papier. Non signé, non daté.
5 × 12 cm.
Collection particulière, Paris.

126/p.173
Sans titre, 1961.

Dessin au crayon sur carton. (Portrait de Charles Fourier.) Signé et daté en bas, à droite : 1er janvier 1961 A. 10,5 × 7 cm.
Collection particulière, Paris.

127/p.173
Sans titre.

Dessin à la cire avec passages de couleurs. Non signé, non daté. 21,7 × 18,2 cm.
Collection particulière, Paris.

128/p.174
Sans titre.

Dessin à la plume, encre noire. Signé en bas, à droite : A.B. Non daté.
6,8 × 13,3 cm.
Collection particulière, Paris.

129/p.174
Sans titre.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 11 × 9 cm.
Collection particulière, Paris.

130/p.174
Sans titre.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 12 × 7,7 cm.
Collection particulière, Paris.

131/p.174
Sans titre.

Dessin à la cire sur papier. Non signé, non daté. 14 × 9 cm.
Collection particulière, Paris.

132/p.176
Sans titre.

Dessin à l'encre noire sur carton. Non signé, non daté. 24,9 × 20 cm.
Collection particulière, Paris.

133/p.177
Sade en prison.

Dessin à l'encre noire sur papier. Non signé, non daté. 16 × 24,2 cm.
Collection particulière, Paris.

134/p.177
Jeune femme se déshabillant
se sachant observée.

Dessin à l'encre noire sur canson. Non signé, non daté. 18,4 × 27 cm.
Collection particulière, Paris.

135/p.177
Sans titre.

Dessin à l'encre noire. (Léda et le cygne.) Signé en bas, à droite : AB. Non daté.
27 × 21 cm.
Dessin au dos d'une feuille
de papier à lettres de *la Révolution surréaliste*.
Collection particulière, Paris.

136/p.178
L'oiseau.

Dessin au crayon noir et au crayon rouge sur papier. Non signé, non daté.
8,8 × 15,2 cm.
Collection particulière, Paris.

137/p.178
Petit bagnard pour Elisa, 1957.

Dessin au feutre noir. Signé et daté en haut, à gauche : 7.11.1957 A.
6,7 × 7,7 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.

138/p.178
Sans titre.

Dessin au crayon noir sur un carton d'invitation. (Uli chien d'André Breton et d'Elisa, skye-terrier.) Non signé, non daté. 14 × 10 cm.
Collection particulière, Paris.

139/p.180
Sans titre, 1954.

Dessin à l'encre sur papier.
Au dos, de la main de Breton : *Pour Elisa* créature apparue en rêve à A.B. en février 1954 la veille du jour où je devais écrire sur Svanberg. 5,2 × 4,5 cm.
Collection Elisa Breton, Paris.

140/p.180
Sans titre.

Dessin à l'encre noire sur papier. Non signé, non daté. Dimensions inconnues.
Collection particulière, Paris.

141/p.181
Sans titre, 1951.
Dessin à l'encre noire au dos d'un carton d'invitation de la galerie Pierre. Signé et daté en bas, à droite : AB 1951.
13,5 × 10,5 cm.
Collection particulière, Paris.

142/p.182
La femme étant à l'homme
ce que le lit est aux nuages, 1942.

Poème-objet. Matériaux divers. Signé, daté mars 1942 et dédicacé : Pour ma belle amie Suzy. 40 × 47 × 10 cm.
Collection Courtesy Donald Morris Gallery New York, Birmingham.
Photo de la collection.

* Comprend en dehors des reproductions une étude particulière sur les poèmes-objets d'André Breton.

Table de concordance

Nous remercions les Editions Jean-Jacques Pauvert et la Société Nouvelle des Editions Pauvert
qui nous ont permis de reproduire les textes d'André Breton
extraits de *Poisson soluble*, *Manifestes du surréalisme*, *Anthologie de l'humour noir*,
La clé des champs, *Martinique charmeuse de serpents* et dont le copyright figure ci-dessous.

Textes d'André Breton

Edition première
et édition actuellement disponible

Pages
1 à 7
Crise de l'objet.
Cahiers d'Art n° 1-2, Paris, 1936.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.

8 à 11
Du poème-objet. Texte daté 1942. Sans trace de première publication.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.

15 à 17
Communication relative au hasard objectif.
Documents 34 "Intervention surréaliste" nouvelle série n° 1, Bruxelles, juin 1934.

18
Dans une cahute masquée...
Nadja, Gallimard, Paris, 1928.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1988.

22/23
Rêve-objet.
Cahiers d'Art n° 5-6, 10e année, Paris, 1935.
Poésie et autre, le Club du meilleur livre, Paris, 1960.

26
Yeux zinzolins...
L'Air de l'eau, Cahiers d'Art, Paris, 1934.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1988.

30
Poème-objet 1941.
André Breton de Jean-Louis Bédouin, Seghers, Paris, 1963.

36
La femme aux seins d'hermine...
Manifeste du surréalisme, *Poisson soluble*, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988 © J.-J. Pauvert, éditeur 1962 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

36
Si j'étais un symbole...
Fata Morgana, le Sagittaire, Marseille, 1941.
Signe ascendant, Poésie/Gallimard, Paris, 1968.

42
Le Corset Mystère.
Mont de Piété, au Sans Pareil, Paris, 1919.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988.

48 à 55
L'Objet fantôme.
Le Surréalisme au service de la révolution n° 3, Paris, décembre 1931.
Les Vases communicants, réédition Gallimard, Paris, 1955.

56
Définition du cadavre exquis.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.

62
Fais tomber les voiles qui t'environnent...
Manifeste du surréalisme, *Poisson soluble*, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988. © J.-J. Pauvert, éditeur, 1962 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

66
Le puits enchanté.
Poèmes, Gallimard, Paris, 1948.
Signe ascendant, Poésie/Gallimard, Paris, 1968.

70
Pour qu'il y ait humour...
Anthologie de l'humour noir, le Sagittaire, 1940.
Anthologie de l'humour noir, le Livre de poche, Paris, 1978.
© J.-J. Pauvert, éditeur, 1966, 1972 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

72
Jugement de l'auteur sur lui-même.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

74/75
D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir).
Minotaure n° 8, Paris, 1936.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.

79
S'il est, dans le surréalisme...
L'un dans l'autre in Médium n° 2, Paris, 1954.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

82
Que de fois, depuis lors...
Lettre à Robert Amadou in *Revue métapsychique* n° 27, janvier-février 1954.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

82
Des hommes comme Chirico...
La Révolution surréaliste n° 7, Paris, 15 juin 1926.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.

87
Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer...
Manifeste du surréalisme, Poisson soluble, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988. © J.-J. Pauvert, éditeur, 1962 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

88/89
Au nombre des expériences...
V.V.V. n° 2-3, New York, 1943.
La Clé des champs, le Sagittaire, Paris, 1953, © Editions du Sagittaire, 1953 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

92
Si l'œuvre, remarquable entre toutes...
Minotaure n° 10, Paris, 1937.
Anthologie de l'humour noir, le Livre de poche, Paris, 1978.
© J.-J. Pauvert, éditeur, 1966, 1972 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

96
Dédicaces à Benjamin Péret.
Editions originales et livres illustrés surréalistes, Catalogue de vente, Hôtel Drouot, Paris, 28 juin 1968.

100/101
Le sphinx vertébral.
Le Revolver à cheveux blancs, les Cahiers Libres, Paris, 1932.
Clair de terre, Poésie/Gallimard, Paris, 1966.

108
Premiers transparents.
V.V.V. n° 2-3, New York, 1943.
Signe ascendant, Poésie/Gallimard, Paris, 1968.

116 à 118
Le papillon.
Au lavoir noir, G.L.M., Paris, 1936.
Clair de terre, Poésie/Gallimard, Paris, 1966.

120
Lotus de Païni, dont la documentation ne le cède en rien à celle des ethnologues...
L'Art magique, Club français du livre, Paris, 1957.

122/123
Ornithologie passionnelle et hasard objectif.
L'Imprononçable jour de ma naissance André Breton de Georges Sebbag, Jean-Michel Place, Paris, 1988.

126
C'est donc sans les arrêter le moins du monde...
Le Surréalisme, même n° 3, Paris, 1957.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

126
Le vieux mineur, dit le « chercheur-de-trésors »...
Le Surréalisme, même n° 3, Paris, 1957.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

127
Les pierres — par excellence les pierres dures...
Le Surréalisme, même n° 3, Paris, 1957.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

131
Femmes sur la plage.
Joan Miró — *Constellations*. Introduction et vingt-deux proses parallèles par André Breton, Pierre Matisse, New York, 1959.
Signe ascendant, Poésie/Gallimard, Paris, 1968.

136/137
Qui suis-je ?
Nadja, Gallimard, Paris, 1928.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1988.

138
(...) cacaoyer, caféier, vanille...
Hémisphères n° 2-3, New York, automne-hiver 1943-1944.
Martinique charmeuse de serpents, le Sagittaire, Paris, 1948.
© J.-J. Pauvert, éditeur, 1972.

140
... l'inscription à faire figurer en banderole...
Extrait d'une lettre à Salvador Dali du 10 janvier 1931.

140
La vie est donnée à l'homme...
Préface à la première exposition Dali, galerie Goëmans, Paris, 1929.
Point du jour, Gallimard, Paris, 1970.

142
A droite l'éternel...
Les Etats généraux in *VVV* n° 4, New York, 1944.
Signe ascendant, Poésie/Gallimard, Paris, 1968.

144
Il est même permis...
Manifeste du surréalisme, *Poisson soluble*, le Sagittaire, Simon Kra, Paris, 1924.
Œuvres complètes, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988. © J.-J. Pauvert, éditeur, 1962 et Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

146
C'est l'éternel défi de Gérard de Nerval...
Introduction au discours sur le peu de réalité, Gallimard, Paris, 1927.
Point du jour, Gallimard, Paris, 1970.

148
Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs.
Le Flâneur des Deux-Rives n° 1, Paris, mars 1954.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

150/151
L'automatisme, hérité des médiums...
Genèse et perspective artistique du surréalisme in *Art of this Century*, Guggenheim Collection, New York, 1942.
Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, Paris, 1965.

165 à 167
Le surréalisme est parti, en peinture...
Trait d'union, préface à une exposition surréaliste à Sarrebruck en 1952.
Perspective cavalière, Gallimard, Paris, 1970.

Autres textes

13
Objet, par André Breton. Texte de Salvador Dali.
Le Surréalisme au service de la révolution n° 3, Paris, décembre 1931.
Idem pour la définition des objets à fonctionnement symbolique (extrait du même article de Dali).

28
Prenez garde aux objets domestiques. Texte de Claude Cahun.
Cahiers d'Art n° 1-2, Paris, 1936.

45
Dévotion d'Arthur Rimbaud.
Les Illuminations, publication de la Vogue, 1886.
Arthur Rimbaud *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1963.

60
El ataque...
Texte adressé à André Breton par un correspondant mexicain dont le nom n'a pas été retrouvé.

65
Définition du collage de Max Ernst.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.
Max Ernst, *Écritures*, le Point du Jour, Gallimard, 1970.

73
Commentaire de Paul Eluard.
Dictionnaire abrégé du surréalisme, galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

86
Au cours d'une séance du jeu surréaliste...
André Breton en son temps de Gérard Legrand, le Soleil noir, Paris, 1976.

146
Vers dorés de Gérard de Nerval in *les Chimères*.
Gérard de Nerval, *Œuvres*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

Choix des textes et catalogue Jean-Michel Goutier

Maquette Claude Mézier
Conception de la reliure Studio Gallimard

Composition Optigraphic
Photogravure et impression Motta, Milan
sous la direction technique des Editions Gallimard

Imprimé en Italie
Dépôt légal : mars 1991
ISBN 2-07-011194-6

50319

DATE DUE / DATE DE RETOUR

AUG 2 8 1992
NOV 2 6 2005
SEP 1 7
APR 0 3 1994
APR 0 7 1994
MAR 1 6 1998
MAR 1 2 1998
NOV 2 5 1998
NOV 2 4 1998
MAR 2 4 1999
MAR 2 3 1999
NOV 2 9 2005

CARR McLEAN 38-297

TRENT UNIVERSITY
0 1164 0215689 1