

La Révolution surréaliste

6 mars – 24 juin 2002, Galerie 1, niveau 6

nocturnes : les jeudis jusqu'à 23h

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
mél
anne-marie.pereira@cnac-gp.fr

SOMMAIRE

I. communiqué de presse	page 2
II. informations pratiques	page 4
III. parcours de l'exposition	
a. plan	page 5
b. la scénographie	page 6
IV. éditions	page 7
V. Werner Spies, commissaire de l'exposition	page 8
VI. introduction de Werner Spies	page 11
VII. parmi les œuvres exposées	page 39
VIII. repères chronologiques	page 57
IX. autour de l'exposition	page 60
X. cycle de rencontres «La Bibliothèque des surréalistes» «Bpi (Bibliothèque Publique d'information)	page 61
XI. visuels pour la presse	page 62

La Révolution surréaliste

6 mars – 24 juin 2002, Galerie 1, niveau 6

Centre Pompidou

Direction

de la communication

75 191 Paris cedex 04

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

téléphone

00 33 (0)1 44 78 40 69

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 02

mél

anne-marie.pereira@cnac-gp.fr

cinéma

attachée de presse

Laurence Lévy

téléphone

00 33 (0)1 44 78 12 42

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 00

mél

laurence.levy@cnac-gp.fr

débats

attachée de presse

Colette Timsit

téléphone

00 33 (0)1 44 78 45 41

télécopie

00 33 (0)1 44 78 12 15

mél

timsit@cnac-gp.fr

Pour la première fois depuis plus de trente ans, un ensemble d'œuvres majeures d'une des périodes les plus fécondes de l'histoire du XXe siècle est réuni. L'exposition «La Révolution surréaliste» s'ouvre sur le début des années vingt pour se terminer par l'exil qui conduisit d'éminents acteurs du mouvement aux Etats-Unis au début des années quarante. Elle rassemble plus de 600 œuvres de près de 60 artistes en provenance de la collection du Centre Pompidou, des plus grands musées et de collections particulières.

Les artistes les plus importants du mouvement sont présentés dans l'exposition à travers des ensembles monographiques auxquels répondent des cabinets de curiosités qui permettent d'évoquer la richesse de la visualisation surréaliste et l'exigence de pluridisciplinarité du mouvement. Ceux-ci sont articulés autour de grands thèmes tels que «Rêve», «Nuit», «Flâneur», «Ville», «Histoire naturelle», «Erotisme», «Blasphème».

Le surréalisme et singulièrement sa peinture, déroutent par l'étendue et la multiplicité des sujets traités. Tout se joue dans l'épiphanie et le choc. Les motifs et les sujets des tableaux s'imposent brutalement, le spectateur est toujours pris de court, il se voit assailli de questions. On comprend rapidement qu'il s'agit là d'énigmes sans réponse, d'images qui, dans l'histoire de la peinture, fonctionnent comme des nombres premiers. A une vision du monde régie par le principe de causalité, les surréalistes opposent le principe du «peu de réalité». Naturellement ces œuvres ont aujourd'hui quelque peu perdu de leur étrangeté puisque les postulats surréalistes ont contribué à fonder notre mode de perception et d'argumentation. En effet, les installations, les vidéo-clips, les films, la publicité et autres jongleries interactives d'aujourd'hui seraient impensables sans la contamination de sens et d'image pratiquée jadis par les surréalistes.

Pour le surréalisme plastique la «pittura metafisica» de Giorgio De Chirico et la posture de Marcel Duchamp jouent un rôle considérable. Car la peinture surréaliste réagit à l'esprit de l'art qui lui est contemporain. Pour le comprendre, il faut partir de ce que signifie l'avant-garde au début du XXe siècle, quand elle s'engage dans une rupture consciente, stylistiquement reconnaissable, avec l'art du siècle précédent. Dans ce contexte, il faut souligner le rôle fondamental que joue l'abandon de toute forme de savoir iconographique. L'autonomie de l'art d'avant-garde se fonde d'abord sur l'abstraction et la non-figuration. Mais dans une salle où sont présentées des œuvres de Giorgio De Chirico, Max Ernst, André Masson, René Magritte, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Joan Miró, Alberto Giacometti, «Picasso dans son élément» (Breton), Victor Brauner, Man Ray, Meret Oppenheim, Dora Maar, Hans Bellmer, Oscar Domínguez, Kurt Seligmann, Roberto Matta ou Wifredo Lam, d'autres approches sont sollicitées pour les appréhender. Les multiples moyens techniques mis en œuvre par les surréalistes ne manquent pas non plus de nous étonner - et ce, parce que les peintres surréalistes n'ont cessé de recourir à des techniques que l'avant-garde désavouait. C'est le cas de leur fidélité vériste au détail, du trompe-l'œil, ou encore de ces sauvages débordements biomorphes qui outrepassent complètement le canon des formes humaines et animales.

L'influence du soulèvement dadaïste contre le monde de l'art et la société reste dans un premier temps -l'accrochage chronologique le montrera- sensible. Dada apparaît comme une période d'incubation qui rendra possible une redéfinition de la poésie et de la peinture. Bientôt *«Les champs magnétiques»* d'André Breton et Philippe Soupault vont introduire une pratique poétique qui saura transcender l'idée d'un art subjectif et individualiste, tandis que les premiers travaux de Max Ernst et d'André Masson fondent la légitimité de leur démarche artistique sur de nouvelles techniques. Ainsi on voit émerger très vite deux pratiques qui vont durablement déterminer le surréalisme visuel, l'«écriture automatique» et le «collage». Les surréalistes rejoignent alors rapidement les principes herméneutiques qui définissent l'œuvre de Freud, l'exégèse du rêve et celle de l'inconscient. Le libre cours d'un inconscient non censuré autorise la remise en question de l'évidence du monde dans son immédiateté, les images et les représentations se superposent et se diluent. La spontanéité et la vitesse, combinées au choc d'images qui se heurtent, produisent des résultats inédits. Il ne faut pas perdre de vue en effet que le mouvement surréaliste entendait prendre une part active à l'organisation de la société. Ce projet anthropologique se définit notamment à travers des revues telles que *«La Révolution surréaliste»*, *«Le surréalisme au service de la révolution»* mais aussi *«Documents»* ou le *«Minotaure»*.

C'est pourquoi, outre les œuvres majeures de la peinture, des arts graphiques, de la photographie, du film, de la sculpture, à côté des œuvres témoins de la fascination des surréalistes pour l'objet qui marque le début des années vingt, l'exposition présente également une large sélection de manuscrits et de livres illustrés qui soulignent la porosité qu'instaure le surréalisme entre peinture, poésie et littérature.

commissaire général : Werner Spies

commissaire adjoint : Isabelle Merty

réalisation et coordination de l'exposition : Marie-Odile Peynet

architecte scénographe: Michel Antonietri

Pour l'assurance des œuvres, l'exposition a bénéficié de la garantie de l'Etat

Autour de l'exposition

• Cinéma

La sélection comprend des films de fiction, des films burlesques, des serials, des films d'avant-garde, des films scientifiques et médicaux et des documentaires. Une centaine de programmes sera présentée durant six semaines.

• Débats

La Bibliothèque publique d'information organise un ensemble de débats intitulé «La Bibliothèque surréaliste».

L'exposition sera également présentée au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, du 30 juillet au 30 novembre 2002.

INFORMATIONS PRATIQUES

Publications

- **Catalogue de l'exposition**

Riche en iconographie, l'ouvrage reproduira les textes fondateurs du surréalisme et s'intéressera par ses essais à toutes les expressions de ce mouvement aussi bien en arts plastiques, en cinéma qu'en photographie, et ce durant la période 1920-1940. sous la direction de Werner Spies. Editions du Centre Pompidou. format 23,5 x 30 cm, 440 pages, 56 €

- **Album de l'exposition**

Le parcours documenté de l'exposition. Editions du Centre Pompidou. format 27 x 27 cm, env. 60 pages, 8 €

Horaires

Exposition ouverte au public du 6 mars au 24 juin 2002

tous les jours sauf mardi de 11h à 21h

nocturnes : les jeudis jusqu'à 23h (fermeture des caisses à 22h)

Tarifs

8,5 €, tarif réduit : 6,5 €

accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel)

renseignements pour le laissez-passer au : **01 44 78 14 63**

Réservations

www.centrepompidou.fr

Fnac, Carrefour, Réseau France-billet, 0 892 684 694

Visites commentées

- tout public les jeudis à 19h

4€ tarif réduit 3€ (+ le billet de l'exposition)

- groupes sur réservation **01 44 78 12 57**

- en langue des signes samedis 6 avril et 25 mai à 14h30

inscription sur minitel dialogue **01 44 78 14 37**

4€ (incluant le billet de l'exposition)

Audioguide

en français, anglais, allemand, italien. Location à l'entrée de l'exposition

4,5€

Centre Pompidou

Place Georges-Pompidou, 75004 Paris

métro : Rambuteau ou Hôtel de Ville

téléphone **00 33 (0)1 44 78 12 33** télécopie **00 33 (0)1 44 78 12 07**

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr

PLAN DE L'EXPOSITION

LA SCÉNOGRAPHIE

Sept sections composent la surface de la Galerie 1 (2200 m²) rythmant la visite en autant de chapitres.

Chaque section est traversée d'étranges constructions organiques et fibreuses. Fil d'Ariane de l'exposition, elles transpercent et perturbent la grille initiale, dégagent des axes, induisent des circulations. Successivement palissades, passages, galeries, alcôves ou cabinets de curiosités, ces boîtes mystérieuses accueillent aussi des vitrines niches, fenêtres ouvertes sur l'univers délirant des surréalistes. Les sculptures, objets et ouvrages rares y sont présentés isolément, comme en un tabernacle, ou dans un foisonnement qui évoque et restitue la vibration d'événements et de lieux mythiques tels que l'exposition de 1936 chez Charles Ratton, le bureau d'André Breton.

Le dispositif scénographique combine ainsi deux systèmes de natures opposées. De leur imbrication naît un parcours linéaire et fluide, offrant cependant une grande variété d'atmosphères. Les espaces se succèdent, toujours nouveaux, jeux du face à face entre l'abondante production littéraire et les œuvres plastiques marquantes du surréalisme.

Image obsessionnelle et récurrente, *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel vient en ponctuation sous forme d'une courte séquence projetée.

Le mur Breton, accumulation formidable d'œuvres et d'objets présentés au Centre Pompidou Musée national d'art moderne depuis sa réouverture en janvier 2000, clôt ici la période européenne. Offert frontalement au regard puis contourné, comme traversé par le visiteur, il marque une rupture : l'exil aux U.S.A. au début des années 40 des principales figures du surréalisme.

Septième et dernière section de l'exposition, la salle américaine crée un contraste en fin de parcours. Ce vaste espace où sont régulièrement disposés des panneaux d'accrochage, est un écho à la mise en scène de Frederick Kiesler et Marcel Duchamp pour l'exposition *First Papers of Surrealism*, présentée à New York en 1942. Un cabinet adjacent accueille les objets collectionnés par André Breton à la même époque : masques esquimaux, poupées Katchinas...

architecte / scénographe : Michel Antonietti, Direction de la production, Centre Pompidou
designer associé : Johan Brunel

EDITIONS DU CENTRE POMPIDOU

• Catalogue de l'exposition

Avec la reproduction de quelque 500 œuvres, issues des plus grands musées du monde et de collections particulières, ce catalogue rassemble les chefs d'œuvre du surréalisme et les grands acteurs de ce mouvement, Hans Bellmer, Dalí, Duchamp, Max Ernst, Magritte, Man Ray. Il permet de découvrir la richesse des techniques employées, huile, collage, frottage, photomontage, objet... Il reproduit aussi sur quatre doubles pages l'accrochage réalisé en 1936 à la galerie Charles Ratton lors de «l'Exposition surréaliste d'objets». Plus rare encore, il offre une vision des livres de poètes ou écrivains (Bataille, Breton, Desnos, Eluard, Péret...) illustrés par les artistes du mouvement. L'ouvrage s'attache également à l'histoire du Surréalisme, avec une chronologie détaillée de cette «révolution» (1919-45) basée sur celle rédigée en 1955 par André Breton et enrichie de documents, et de grands textes fondateurs, manifestes, tracts. Après une introduction générale de Werner Spies, plusieurs essais embrassent tous les domaines explorés par les Surréalistes, peinture, photographie, cinéma, musique et littérature avec notamment l'analyse et la reproduction de trois pages manuscrites encore inédites rédigées par André Breton.

La Révolution surréaliste

Editions du Centre Pompidou.

sous la direction de Werner Spies

conception graphique : compagnie Bernard Baissat

250 illustrations noir et blanc, 400 illustrations couleur, format 23,5 x 30 cm, 440 pages, prix : 56 €

ISBN – 2 – 84426-105-1

sommaire

- «Avant-propos», Jean-Jacques Aillagon, Alfred Pacquement, Werner Spies
- «Introduction», Werner Spies
- «Chronologie», Isabelle Merly
- «Les revues surréalistes : Paris-New York, autrement», Gérard Durozoi
- «L'envers du monde, l'envers de la langue : un "travail" surréaliste», Jacqueline Chénieux-Gendron
- «Un réalisme ouvert et fermé à la fois», Werner Hofmann
- «Eros magnétique : le surréalisme sous hypnose», Pascal Rousseau
- «La photographie surréaliste : un art anonyme ?», Alain Sayag
- «La mécanique cinématographique de l'inconscient», Jean-Michel Bouhours
- «Le surréalisme et la musique, un assourdissant malentendu», Nicolas Castin
- «Le surréalisme à l'épreuve de la politique», Jean-Michel Goutier
- «Quelques semaines au printemps de 1935 : l'Internationale surréaliste», Serge Fauchereau
- «Comment New York vola l'idée surréaliste du mythe moderne (et retour)», Didier Ottinger
- «Bibliographie», Isabelle Merly

• Album de l'exposition

Editions du Centre Pompidou.

conception éditoriale : Isabelle Merly

conception graphique : Bernard Lagacé

Le parcours documenté de l'exposition : une centaine d'illustrations

format 27 x 27 cm , 60 pages, prix : 8 €, ISBN – 2 – 84426-109-4

WERNER SPIES COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

Né le 1er avril 1937 à Tübingen (Allemagne).

De nationalité allemande, il est marié à une Française, a deux enfants et vit à Paris.
Etudes d'histoire de l'art, de philosophie et de littérature française à Vienne, Tübingen et Paris.

Docteur ès lettres. Chaire d'histoire de l'art à la Kunstakademie Düsseldorf.

Directeur du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Centre Pompidou (1997-2000).

A organisé des expositions :

- ➔ Max Ernst au Grand Palais (1975), Paris-Berlin au Centre Pompidou (1978).
- ➔ Rétrospective du centenaire de Max Ernst (Tate Gallery ; Staatsgalerie, Stuttgart ; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf ; Centre Pompidou 1991-1992).
- ➔ Picasso-Die Zeit nach Guernica (Nationalgalerie, Berlin 1992 ; Kunsthalle der Hypobank, Munich ; Kunsthalle, Hamburger 1993).
- ➔ Picasso, le monde des enfants, Düsseldorf et Stuttgart 1995-1996.
- ➔ Max Ernst, sculptures, maisons, paysages, Centre Pompidou, 1998.
- ➔ Picasso sculpteur, Centre Pompidou, 2000.

Responsable de la publication du catalogue raisonné de l'œuvre de Max Ernst.

Membre de l'Académie Allemande. Prix littéraire de la Deutsche Akademie.

Prix Wilhelm Heisenberg de l'Académie de la Bavière.

Prix Sergio Pollilo pour la littérature. Prix Goethe.

Commandeur des Arts et des Lettres, Commandeur de l'ordre du mérite de la République Fédérale d'Allemagne, Officier de la Légion d'Honneur.

Publications

- ➔ avec Michel Leiris : Pour Daniel-Henry Kahnweiler, Stuttgart-Paris 1964
- ➔ Max Ernst-Frottage, Stuttgart 1968 ; Londres, New York 1968 ; Paris 1968, réédition, Stuttgart 1987, Paris 1987, Londres 1987
- ➔ Introduction au catalogue Documenta IV, Kassel 1968
- ➔ Vasarely, Stuttgart 1969 ; London, New York 1969 ; Paris 1969
- ➔ Albers, Stuttgart 1970 ; Londres, New York 1970
- ➔ Hoflehner, Vienne, Munich 1971
- ➔ Pablo Picasso-Das plastische Werk, Stuttgart 1971 ; Londres, New York 1972 ; Barcelone 1972 ; Lausanne 1972
- ➔ Pablo Picasso-songe et mensonge de Franco. Francfort 1968
- ➔ Victor Vasarely, Cologne 1971, Londres, New York, Paris 1971
- ➔ Max Ernst-die Rückkehr der Schönen Gärtnerin, Cologne 1971 New York 1972 ; Tokyo 1977
- ➔ Max Ernst Collagen-Inventar und Widerspruch, Cologne 1974
- ➔ Max Ernst-Catalogue raisonné, cinq volumes, en collaboration avec Sigrid et Günter Metken, Menil Foundation, Houston, DuMont, Cologne
- ➔ Max Ernst- Vox Angelica, Bâle 1975
- ➔ Max Ernst, Tokyo 1977
- ➔ Christo- The Running Fence, Stuttgart 1977 ; Londres ; New York 1977 ; Paris 1977 ; Rotterdam 1977
- ➔ Max Ernst, Katalog Retrospektive, avec Thomas Gaethgens, Günter Metken. Munich, Berlin 1979

- > Max Ernst- Frottagen, Collagen, Zeichnungen Zurich, Frankfurt, Munich 1978
- > Gérard Titus Carmel, Paris 1978 ; Zürich 1979
- > Richard Lindner, Paris 1979
- > Das Auge am Tatort, 80 Begegnungen mit Kunst und Künstlern, Munich 1979
- > Pablo Picasso-œuvres de la succession, mit Aufsätzen von Eduard Beaucamp, Klaus Gallwitz und Günter Metken. Munich, Cologne, Frankfurt, Venise 1981 ; Tokyo und Osaka 1983
- > Max Ernst-Loplop, München 1982, Londres, New York 1983, réédition 1998
- > Focus on art, New York 1982
- > Pablo Picasso-Das plastische Werk. Catalogue raisonné en collaboration avec Christine Piot, Stuttgart, Berlin, Düsseldorf 1983
- > Christo-Surrounded Islands, Cologne 1984 ; New York 1984 ; Paris 1985
- > Max Ernst-les collages. Inventaire et contradictions, Paris 1984
- > Picasso-Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Stuttgart 1986 ; Paris 1987
- > Fernando Botero, Munich 1987 ; Madrid 1987
- > Max Bill, Frankfurt 1987
- > Andy Warhol, Cars, Stuttgart 1988; New York 1988
- > Kontinent Picasso-textes sur Picasso, Munich 1988
- > Die Welt der Collage. Catalogue, Tübingen, Berne, Düsseldorf 1988
- > Rosarot vor Miami, Munich 1989
- > Max Ernst-The Invention of the Surrealist Universe, New York, London, 1990
- > Dressierte Malerei-entrückte Utopie-Zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1990
- > Max Ernst-Rétrospective. London, Munich, Paris 1991
- > Picasso-Die Zeit nach Guernica. Berlin, Munich, Hambourg, 1992
- > Picasso-The World of children. Munich, New York 1994
- > Schnitt durch die Welt, Stuttgart 1995
- > Picasso-Die Welt der Kinder, Catalogue, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Staatsgalerie Stuttgart 1995
- > Picasso-Wege zur Skulptur, Munich, New York 1996
- > Der Blinde Minotaurus. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997
- > Max Ernst-Loplop. L'artiste et son double, Gallimard, Paris 1997
- > Max Ernst- Sculptures, maisons, paysages. Centre Pompidou, Paris 1998
- > Catalogue raisonné Max Ernst, sixième volume, Cologne 1998
- > Modes d'emploi, Paris, Gallimard 1998
- > Kunstgeschichten. Deux volumes. Cologne 1998
- > Catalogue raisonné de l'œuvre de Richard Lindner, avec Claudia Loyall, Prestel 1999
- > Picasso sculpteur. Catalogue raisonné en collaboration avec Christine Piot. Centre Pompidou, Editions Hatje-Cantz, 2000

«Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point» A.B.

«Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image» L.A.

«Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme, à réduire les différences qui existent entre les hommes.» P.E.

«Le surréalisme gratifie d'une jolie petite pluie de charbons ardents le bazar de la Réalité qui a bien les mêmes titres à l'incendie que celui de la Charité, son jumeau en hypocrisie.» R.C.

«Le surréalisme, au sens large, représente la plus récente tentative pour rompre avec les choses qui sont et pour leur en substituer d'autres, en pleine activité, en pleine genèse, dont les contours mouvants s'inscrivent en filigrane au fond de l'être... Jamais en France une école de poèmes n'avait confondu de la sorte, et très consciemment, le problème de la poésie avec le problème crucial de l'être» Marcel Raymond.

Dictionnaire abrégé du surréalisme

André Breton en collaboration avec Paul Eluard, 1938

Image

«L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire» A.B.

Dictionnaire abrégé du surréalisme

André Breton en collaboration avec Paul Eluard, 1938

Editions du Centre Pompidou, catalogue de l'exposition

INTRODUCTION DE WERNER SPIES

«...*Des incidents brillants de clarté formelle et au contenu impénétrable* ¹.»

Samuel Beckett

C'est avec un recul sans doute suffisant que nous revenons sur l'un des mouvements les plus considérables et les plus riches en incidences du XXe siècle, et dont les principaux acteurs sont désormais bien connus. Intitulée «La Révolution surréaliste», par référence à la revue à travers laquelle le groupe fit entendre publiquement, dès 1924-1925, ses engagements, notre exposition ne saurait prétendre refléter la richesse thématique et technique de la «période héroïque» de ce mouvement. Quelle année fallait-il assigner comme terme à pareil aperçu ? Adorno considère la Seconde Guerre mondiale comme une césure. Son bilan est sévère : «Après la catastrophe européenne, les chocs surréalistes se sont vidés de leur force ².» Le scepticisme du philosophe quant à la perpétuation de l'art surréaliste se fonde sur les derniers événements historiques, dans lesquels la réalité s'était appliquée elle-même à se nier. Une première étude générale, *l'Histoire du surréalisme* de Nadeau, parue en 1945, procède tout aussi radicalement. L'auteur pointe un «état d'esprit surréaliste» dont il est possible, selon lui, de relever la présence sans cesse renouvelée au cours de l'histoire. Et il note : «L'état d'esprit surréaliste, il vaudrait mieux dire : le comportement surréaliste, est éternel. Entendu comme une certaine disposition, non pas à transcender le réel, mais à l'approfondir. [...] En ce sens Breton a pu dire qu' «Héraclite est surréaliste dans la dialectique... Lulle dans la définition... Baudelaire dans la morale... Rimbaud dans la pratique de la vie, et ailleurs ³...» «À cette vision globale, Nadeau oppose cependant un intervalle de temps historiquement circonscrit. C'est dans ces limites qu'il y a eu, à proprement parler, un mouvement surréaliste, dont la naissance coïncide, en gros, avec la fin de la Première Guerre mondiale, la fin avec le déclenchement de la Deuxième. Vécu par des hommes s'exprimant par la poésie, la peinture, l'essai ou la conduite particulière de leur vie, en tant que succession de faits, il appartient à l'histoire, il est une suite de manifestations dans le temps ⁴.» Après le début de la Seconde Guerre mondiale, certains membres éminents du groupe trouvent refuge aux États-Unis. Là-bas, l'entente collective se relâche, tandis que disparaît aussi, et on ne saurait suffisamment l'apprécier, le lien effectif et indispensable avec Paris, qui fut le théâtre principal du surréalisme. Lévi-Strauss a signalé la perte d'une certaine pertinence sociologique chez les intellectuels qui débarquèrent aux États-Unis ⁵. En terre d'exil, la nécessité contraind Masson, Max Ernst, Lam, Matta, Breton, à se tourner vers d'autres repères. La découverte d'un paysage inaccoutumé et d'une société inconnue modifie la morphologie des travaux surréalistes. C'est ce constat que la dernière section de notre exposition tente au moins d'esquisser. Le nouveau chapitre du surréalisme qui commence dans les années quarante mériterait sans doute un bilan plus développé.

Et quand faire débiter le surréalisme ? Considérer l'apport des dadaïstes comme point de départ s'impose comme une évidence. Cela, d'autant plus que leur mouvement, qui affirmait : «Dada ne se donne pas pour moderne ⁶», a délibérément pris ses distances avec la dialectique de l'avant-garde. Cependant, les positions anti-artistiques de Dada, qui jouent avant tout leur rôle paradigmatique en se soustrayant à la répétition et donc à l'élaboration d'un style, ne tardent pas à devenir obsolètes. Avec sa nouvelle série, qui

paraît entre mars 1922 et juin 1924, la revue *Littérature* abandonne définitivement le terrain du dadaïsme. Dans sa conférence de novembre 1922 à Barcelone, Breton porte un jugement global assassin sur l'insuffisance de Dada. Il affirme que ce mouvement n'a pas compris qu'une seule chose permettrait de «sortir, momentanément au moins, de cette affreuse cage dans laquelle nous nous débattons⁷». Cette chose, «c'est la révolution, une révolution quelconque, aussi sanglante qu'on voudra, que j'appelle aujourd'hui encore de toutes mes forces⁸». Les principaux témoins qu'il convoque à la barre se nomment Picasso, Picabia, Duchamp, de Chirico, Max Ernst et Man Ray. «Ces six hommes vivants» auxquels Breton accorde sa faveur «ne possèdent aucun antécédent», car ce sont «quelques individus pour qui l'art [...] a cessé d'être une fin⁹». À rebours du nihilisme esthétique prôné par Tzara et les siens, les surréalistes se préoccupent d'une nouvelle définition de la peinture, non de proscription, mais de transgression. Ils cherchent l'effet, peignent assez vite de grands tableaux emblématiques. Évidemment, cela n'exclut pas que leur utilisation de la matière, leur technique et la liberté choquante dont ils font preuve dans leur rapport au métier remontent à Dada. Le fait que Max Ernst ou Arp aient apporté à ce dernier une contribution déterminante garantit une certaine continuité des moyens d'expression picturaux.

En matière de littérature, les choses n'évoluent pas autrement. Là aussi, ce qui tient le premier rang, c'est le marginal, ou ce qui ne répond pas au goût du plus grand nombre, et les revues surréalistes ne cessent d'en informer leurs lecteurs. On y traite systématiquement des sujets ou des domaines que l'élite culturelle considère avec dédain ou mépris. Les découvertes les plus riches de conséquences se font sur le terrain du romantisme. Le «roman noir» du XVIII^e siècle a la vedette, un genre où dominent l'horreur et les ténèbres. Parmi les livres et les auteurs auxquels le surréalisme voue un véritable culte, citons Walpole et son «château d'Otrante», Ann Radcliffe, von Arnim, Maturin, Lewis. La branche française du romantisme est représentée par Borel, Bertrand et Nerval – mais aussi par Lautréamont, Rimbaud et le marquis de Sade. Dans cet univers règnent le rêve, l'irrationnel, la mélancolie, la laideur étrange ; partout, l'on s'y heurte aux limites de la réalité. Tzara, qui se rapproche du surréalisme dans les années trente, relève dans son *Essai sur la situation de la poésie*, publié en 1931 par la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, que le roman noir a une prédilection pour «l'amour des fantômes, des sorcelleries, de l'occultisme, de la magie, etc., du vice (en tant que facteur dissolvant de l'image conventionnelle du monde ou du point de vue de la liberté appliquée au domaine sexuel), du rêve, des folies, des passions, du folklore véritable ou inventé, de la mythologie (voire des mystifications), des utopies sociales ou autres, des voyages réels ou imaginaires, de ce bric-à-brac, des merveilles, aventures et mœurs des peuples sauvages, et généralement tout ce qui sortait des cadres rigides où l'on avait placé la beauté pour qu'elle s'identifiât avec l'esprit¹⁰». Les surréalistes reconnaissent dans ces zones une insoumission à la psychologie normative, à l'usage établi et à la rationalité. Ce qui se joue dans les deux domaines de la littérature et de l'art participe de la destruction du principe de causalité et du positivisme. Car, se référant à ce qu'ils ont eux-mêmes vécu, les surréalistes estiment que c'est le rationalisme qui a conduit à la catastrophe de la Guerre mondiale.

Du mot à l'image

Deux dates décisives – 1919 et 1921 – marquent les premières années du mouvement. Il n'existe guère de moment plus important, dans l'histoire de l'indépendance intellectuelle revendiquée, que celui qui permet la naissance des Champs magnétiques. L'expérience à laquelle se livrent Breton et Soupault en 1919 en rédigeant en commun cet ouvrage peut être considérée comme le point de départ vers une spontanéité calculée, contrôlée. Comme l'a noté Breton : «Incontestablement, il s'agit là du premier ouvrage surréaliste (et nullement Dada) puisqu'il est le fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique ¹¹.» À Dada, on oppose une méthode, dont Breton formulera par ailleurs ultérieurement les lois poétiques. Le texte des *Champs magnétiques* demeure en effet assujéti à une composition reconnaissable et à des règles. Le texte des deux auteurs se transforme en un rituel qui implique différents degrés de la conscience, et les différentes vitesses d'écriture qu'il suscite se traduisent par des changements de rythme nettement perceptibles dans l'ouvrage. Le degré de rapidité de l'expression dépend de l'automatisme, accomplit la suture de la rédaction directe et des retouches. La versatilité qui caractérise le couplage des images mentales est sans doute frappante, mais la liaison syntaxique n'est pas remise en question, comme dans un monologue intérieur continu, par le staccato d'une prose hachée, le flottement et la recherche imperturbable du flux intermittent des pensées. À propos de sa collaboration avec Breton, Soupault écrira : «Au cours de nos recherches, nous avons constaté en effet que l'esprit, dégagé de toutes les pressions critiques et des habitudes scolaires, offrait des images et non des propositions logiques ¹².» Ce qui est significatif, c'est la référence aux images : il est clair que Breton et Soupault ont opéré à partir de représentations visuelles. Le rapprochement de ces images, sans aucun lien de causalité entre elles, les a conduits à une sorte d'exaltation.

Le premier indice attestant l'émergence d'une expression à laquelle puissent s'appliquer, comme aux *Champs magnétiques*, les options des surréalistes en matière de technique et d'iconographie apparaît dans l'exposition des collages de Max Ernst que Breton, Tzara, Eluard et Aragon organisent à Paris en 1921, à la librairie Au Sans Pareil, sous le titre-manifeste «Au-delà de la peinture». Ces collages sont d'une qualité technique si aboutie que le matériel de départ, intelligible en tant que tel dans ses détails, voit son identité primitive se dissoudre pour constituer un nouveau tout. Ce qui se donne à voir est bien autre chose que la simple addition d'éléments constitutifs isolés : à regarder ces œuvres, on constate l'unité du style, mais on est contraint de rendre les armes devant l'anarchie du sens. Jusqu'alors, aucune autre démonstration n'avait su opposer de façon aussi éclatante une richesse visuelle à la destruction sémantique de Dada. Tout en livrant un stupéfiant inventaire des techniques du collage, les sujets présentés font d'emblée voler en éclats la souveraineté absolue de Picabia. Ce qui se révèle également lourd de conséquences, c'est que l'artiste surréaliste travaille avec l'idée de mystifier, de se jouer des processus techniques. Contrairement au démontage dadaïste, qui met toujours en avant les procédés d'une esthétique de production négative, les créations surréalistes procèdent selon des modes d'élaboration dont les ingrédients n'apparaissent pas au premier regard. Même le concept de collage est encore impropre à définir ces créations, puisqu'on ne saurait distinguer clairement les divers degrés de simulation et d'utilisation des éléments intervenant dans les œuvres. Ce n'est que bien des années plus tard qu'Aragon entreprendra d'explorer systématiquement la diversité des procédures qui avaient été mobilisées si tôt dans le domaine du collage ¹³.

Procédés intersubjectifs

Lors de l'exposition «Au-delà de la peinture» certaines œuvres apparaissent pour la première fois avec de longs intitulés poétiques – et, de ce point de vue, la manifestation se révèle comme un laboratoire des techniques et des contenus surréalistes. Ainsi titrées, les œuvres que les organisateurs s'emploient à faire connaître peuvent évoquer pour le visiteur des analogies avec le domaine littéraire et poétique. Quelques mois après l'exposition organisée «Au Sans Pareil», cette parenté avec l'extraordinaire richesse d'images que propose la littérature surréaliste se manifeste dans le recueil poétique *Les Malheurs des immortels*, réalisé conjointement par Paul Eluard et Max Ernst, dont les tableaux-collages accompagnent le texte. L'expérience poétique de l'automatisme, qui est au cœur des *Champs magnétiques*, se poursuit ici à travers le dialogue du texte et de l'image. L'action commune s'inscrit, comme naguère la collaboration entre Soupault et Breton, sous le précepte de Lautréamont : «La poésie doit être faite par tous, non par un.» Ce qui relève de l'individu est proscrit, au motif de n'être qu'une réduction de l'expression surréaliste. Le caractère «ouvert» de ces collages exercera une influence sur la poétique d'Eluard, de Breton et d'Aragon. De fait, la rupture entre les plans sémantiques qui s'affirme dans les pages de poèmes est encore bien plus affirmée que la langue illuminée de Rimbaud ou que celle de Lautréamont, au point d'atteindre un point de non-retour : ce qui s'offre, c'est une rupture visible du monde objectif, matérialisée par les images. Le topos du «monde à l'envers», les formules qui dépassent les conventions rhétoriques (métonymies, métaphores faibles) de la littérature et de la composition picturale sont mis en jeu de façon rationnelle et systématique pour faire voler en éclats la «médiocrité de notre univers¹⁴».

Le processus pour ainsi dire «à quatre mains» qui aboutit à la production du texte des *Malheurs des immortels* conduit, comme dans le cas des *Champs magnétiques*, à une prise en charge contrôlée et dialectiquement gouvernée de la spontanéité. La réciprocité, la conscience bicéphale que l'on voit se manifester ici sont au cœur même de la créativité surréaliste. Dans *Les Malheurs des immortels*, la façon dont le texte réagit à l'image est constamment perceptible. Textes et collages, collisions entre langue et document visuel : autant de relations qui donnent également au *Paysan de Paris*, à *Nadja*, à *La Femme 100 têtes* ou à *L'Amour fou* une tonalité très particulière, indéfinissable. La gymnastique subtile à laquelle se livre le surréalisme en manipulant la phrase atteint dans ces ouvrages un degré extrême. L'immanent surgit avec la force de la transcendance, et ce que les surréalistes nomment «image-collision» se réalise ici hardiment : la signification première d'un terme est annihilée, le rapport causal entre les mots est si bousculé qu'il déraille littéralement. Rivalisant d'audace, les textes dépassent les images, et les images dépassent les textes, sans que jamais les uns soient assujettis aux autres. Cette réussite sans précédent que constituent les livres «illustrés» que l'on voit éclore dans le cercle du surréalisme n'est en aucun cas la traduction de la littérature dans le langage des images, et inversement.

La légitimation de l'art surréaliste

La question du statut et de la légitimité de l'art surréaliste ne surgit que tardivement au sein du groupe. Elle est en effet soulevée à une époque où les collages, les photographies de Man Ray et les dessins automatiques de Masson dominent depuis longtemps l'iconographie des publications surréalistes. C'est avec véhémence que Pierre Naville formule dans la rubrique «Les Beaux-Arts» du troisième numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, en avril 1925, sa négation d'un art surréaliste : «Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures du rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiés ¹⁵.» Sur quoi se fonde ce déni ? Max Morise, qui compte avec Naville parmi les critiques les plus acerbes, considère qu'une «plastique surréaliste» devrait accomplir en matière de peinture, de photographie, de visuel, ce que l'«écriture surréaliste» peut d'ores et déjà prétendre réaliser dans le domaine de la littérature. Au regard de l'«écriture automatique», considérée à l'époque comme la véritable technique du surréalisme littéraire, la «peinture» (au sens conventionnel du terme) exclut la notion d'immédiateté, puisqu'elle implique un temps de réflexion technique. Obéissant à ses propres lois, elle s'oppose à la «plastique» surréaliste, c'est-à-dire à l'équivalent pictural de ce dont la langue est capable. En effet, lors de la composition d'un tableau, la spontanéité est freinée par les recettes d'atelier et altérée par l'intervention de la «mémoire». Et, selon l'optique surréaliste, cette «mémoire», qui conduit inévitablement à une censure du représenté, prend une importance qui n'a pas lieu d'être. Apparemment, la transposition de l'écriture automatique dans la peinture ne s'est pas encore accomplie. Comme l'écrit Morise, «il ne semble pas qu'un peintre soit encore parvenu à rendre compte d'une suite d'images, car nous ne pouvons pas nous arrêter au procédé des peintres primitifs qui représentaient sur divers endroits de leur toile les scènes successives qu'ils imaginaient ¹⁶.» Sur fond de la querelle d'opinion qui, dans *La Révolution surréaliste*, dénie aux artistes la légitimité d'un langage surréaliste, Breton constatera après coup que le surréalisme existait bien avant la publication du *Manifeste du surréalisme*. En 1941, il écrira : «Au début de 1925, plusieurs mois après la publication du *Manifeste du surréalisme* et plusieurs années après celle des premiers textes surréalistes (*Les Champs magnétiques* ont commencé à paraître dans *Littérature* en 1919), on discutait encore de la possibilité pour la peinture de répondre aux exigences surréalistes. [...] Indépendamment de ce qu'elle peut devoir, à ce moment, dans la direction du rêve à Chirico, dans celle de l'acceptation du hasard à Duchamp, à Arp et au Man Ray des rayogrammes photographiques, dans celle de l'automatisme (partiel) à Klee, il est aisé de reconnaître à distance qu'elle est alors en plein essor dans l'œuvre de Max Ernst. En effet, le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les collages de 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation visuelle absolument vierge ¹⁷.»

La révolution surréaliste

Chemin faisant, nous découvrons des textes, des tableaux, des objets, un jaillissement d'idées et une densité émotionnelle bouleversants. L'expérience que connaît un Walter Benjamin en découvrant ce mélange stimulant d'événements exceptionnels et fortuits que les surréalistes utilisent dans leur liturgie avec une inspiration toute profane et pour transgresser le banal, tout lecteur pourra l'éprouver à son tour : «Il y a au commencement Aragon, *Le Paysan de Paris*, dont le soir au lit, je ne pouvais jamais lire plus de deux ou trois pages, mon cœur battant si fort qu'il me fallait poser le livre¹⁸.» Il apparaît ainsi clairement que les écrivains et les artistes qui comptent parmi les surréalistes se situent résolument en marge d'une avant-garde dont les préoccupations sont clairement établies. Il suffit de consulter les articles de presse qui nous renseignent sur les programmes d'exposition et l'activité des ateliers pour voir aussitôt l'apport des surréalistes – comme, ensuite, celui du *Guernica* de Picasso – se soustraire à l'idée d'un «art libre», qui n'engagerait à rien. Dans son essai *Qu'est-ce que le surréalisme ?* rédigé en 1934, Breton écrit : «Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c'est le défaitisme de guerre. [...] À nos yeux, le champ n'était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale, extrêmement répressive, impraticable au plus haut point et s'abolissant douloureusement sans cesse dans le sentiment de ce qu'elle comporte à la fois de désirable et d'absurde.» Quelques lignes plus haut, il a déclaré : «Dans l'ignorance où l'on serait de cette attitude, j'estime qu'on ne pourrait parvenir aucunement à se faire une idée de la démarche surréaliste. Cette attitude seule répond, et cela très suffisamment, de toutes les outrances qui peuvent nous être attribuées mais qui ne peuvent être déplorées que dans la mesure où l'on suppose gratuitement que nous pourrions être partis d'un autre point¹⁹.»

Breton se trouve confronté à l'épineuse question de savoir comment justifier le concept de révolution surréaliste : sans le soutien de l'action, le renvoi à une conduite révolutionnaire risque de se transformer peu à peu en simple métaphore. Car le surréalisme, qui s'est défini à travers ses publications – *La Révolution surréaliste*, puis *Le Surréalisme au service de la Révolution* –, n'entend pas se satisfaire de la rhétorique de l'art révolutionnaire. Dès l'origine, il veut être plus qu'une orientation stylistique : il cherche à s'allier avec des groupements actifs sur le plan socio-politique, afin d'intégrer dans une action concrète le comportement anti-bourgeois et anti-artistique de Dada. C'est sur ce point que les membres du groupe constitué autour de Breton fondent leur concept de «révolution». Leurs premiers écrits disent sans ambages leur volonté de dépasser la société et la culture bourgeoises. «Le surréalisme est-il le communisme du génie ?» demande – ou feint de demander – l'un des «papillons» que les amis de Breton distribuent en 1925²⁰. Mais, en s'imposant la tâche de se porter au cœur de l'actualité et de la polémique, les surréalistes ne font qu'exacerber la méfiance qu'ils ont suscitée dès l'origine. Dans divers milieux, on souhaite marginaliser leur apport en le ravalant au rang de perturbation psychologico-littéraire, et l'exclure du champ artistique. L'avant-garde elle-même se sent compromise et entravée dans son monologue par l'exigence socio-politique que revendique le cercle assemblé autour de Breton. L'attaque de ce dernier est virulente. Il s'élève contre la banalisation de l'art que l'attentisme d'une pratique artistique sans engagement est susceptible d'imposer, et la fermeté de cette prise de position caractérise les écrits et les déclarations du groupe. Le commentaire que Breton place en exergue au premier numéro de *La Révolution surréaliste* qui paraît sous sa direction en témoigne de manière éclatante : «Artiste, ce mot qui trouve son homme au ministère des Affaires Étrangères tout comme au bas de

l'affiche par laquelle s'annonce une tournée en province, ce mot qui ne signifie rien : "Vous êtes artiste !" Dès lors, quoi que je fasse, quelque refus que j'oppose à mainte invitation grossière – d'un de mes amis le plaisir public attend exclusivement des contes, d'un autre des poèmes en alexandrins, d'un autre des tableaux où il y ait encore des oiseaux qui s'envolent – et quelque incertitude intérieure qu'il me reste de déjouer finalement les calculs en apparence les plus flatteurs qu'on aura faits sur moi, je suis, moi aussi, l'objet d'une tolérance spéciale, dont je connais assez bien les limites et contre laquelle, pourtant, je n'ai pas fini de m'élever ²¹.» Breton poursuit en distinguant le surréalisme des activités littéraires et artistiques de son temps : «En ce qui me concerne, j'éprouve, devant une certaine manière conventionnelle de s'exprimer, où l'on ménage exagérément l'interlocuteur ou le lecteur, le sentiment d'une telle dégradation d'énergie que je ne puis manquer de tenir celui qui parle pour un lâche.» L'adhésion des peintres surréalistes à des groupements qui se refusent à dissocier les questions sociales et politiques de la légitimation d'une production esthétique va jouer un rôle déterminant et contribuer à la propagation des idées du mouvement : les surréalistes s'immiscent partout. C'est de leur affinité avec une communauté exerçant une critique sociale et culturelle que les œuvres de ces peintres tiennent à la fois leur provocante insubordination iconographique et leur autonomie formelle. Elles sont d'ailleurs si empreintes des contenus des débats portant sur la «situation politique» qu'elles contribueront largement à faire reconnaître au surréalisme sa capacité à être une peinture d'époque, dans ses paradoxes et ses contradictions. Avec le recul, l'irritante diversité thématique que nous rencontrons partout dans ces livres et ces tableaux produit un commentaire aussi vaste que précis des passions et des peurs de l'époque. Et ce ne sont pas seulement les nombreuses proclamations que les surréalistes font paraître dans des manifestes, leurs démêlés avec le fascisme ou leur engagement pour la République espagnole, que l'on peut considérer sous ce jour. Il faut également mettre au compte de la peinture d'histoire une thématique qui se rattache, en tant que vision pessimiste de la civilisation, à l'idée d'apocalypse et de déclin. On peut déceler, dans ces productions, des thèmes socio-politiques essentiels, fussent-ils chiffrés. En partant du constat que le surréalisme, contrairement à l'avant-garde, accorde une réelle importance aux contenus, on verra se ranimer dans ces tableaux l'histoire et les débats des années vingt et trente, comme ceux des premières années de la décennie suivante.

La chronologie des événements l'atteste : en France, aucun autre groupement intellectuel ne s'est employé à rattacher aussi concrètement son action au parti communiste. Les surréalistes se chargent d'explorer les conséquences d'un engagement politique. Le psychodrame auquel cette relation est forcée d'aboutir jalonne l'histoire avec ses moments forts. C'est très tôt que débute le chapitre d'une référence permanente à la Révolution d'octobre, mais les rapports avec l'Union soviétique et le Parti restent tendus. Les surréalistes sont constamment en butte à la suspicion, et ne semblent d'ailleurs aucunement disposés à renoncer à leurs positions au profit d'une action politique commune. Un texte comme «La Révolution d'abord et toujours ²²», qu'ils signent avec les groupes réunis autour des revues *Clarté*, *Philosophies* et *Correspondance*, implique un fondement socio-politique de la devise de «*La Révolution surréaliste*» : «Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution, nous ne la concevons que sous la forme sociale. S'il existe quelque part des hommes qui aient vu se dresser contre eux une coalition telle qu'il n'y ait personne qui ne les réprouve (traîtres à tout ce qui n'est pas la Liberté, insoumis de toutes sortes, prisonniers de droit commun), qu'ils n'oublient pas que l'idée de la Révolution est la sauvegarde la meilleure et la plus efficace de l'individu ²³.» En un certain sens, cette déclaration commune constitue le plus haut degré de consensus auquel les surréalistes et le Parti communiste pouvaient parvenir. Pourtant, leurs

relations ne vont pas tarder à se dégrader. Les discussions et les attaques qui accompagnent les tentatives de rapprochement sont le signe de l'incapacité totale des communistes à comprendre la révolution surréaliste. Considéré à plus d'un demi-siècle de distance, le texte «Position politique de l'art d'aujourd'hui», publié dans *Position politique du surréalisme*, fait manifestement référence à cette incompréhension. Qu'on en juge par cet extrait d'une conférence tenue par Breton à Prague, en 1935 : «Devant les difficultés qu'a rencontrées, par exemple en France, l'adhésion des surréalistes à diverses organisations révolutionnaires, difficultés qui se sont révélées, pour un certain nombre d'entre nous, insurmontables, il n'y a aucune exagération à dire, si l'on peut encore parler de drame intellectuel dans un monde tout entier secoué par un drame d'une autre nature, que la situation de ces écrivains et artistes novateurs est dramatique. Ils se trouvent, en effet, en présence d'un dilemme : ou il leur faut renoncer à interpréter et à traduire le monde selon les moyens dont chacun d'eux trouve en lui-même et en lui seul le secret – c'est sa chance même de durer qui est en jeu – ou renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation de ce monde. Bien que des symptômes d'une tolérance plus large commencent depuis quelques mois à se faire jour, il semble bien que longtemps ils n'aient eu le choix qu'entre deux abdications.» C'est l'histoire d'une aporie. Sartre a proposé un modèle dialectique de cette situation : «[...] or la révolution sociale exige un conservatisme esthétique, tandis que la révolution esthétique exige, en dépit de l'artiste lui-même, un conservatisme social ²⁴.» Les surréalistes ne sauraient tirer le moindre avantage de l'«idolâtrie patrimoniale» prescrite par Moscou, ni de l'art prolétarien, puisqu'ils entendent déployer leur action dans une démarche dialectique en rapport avec la situation culturelle dont ils sont issus. La position surréaliste s'établit donc entre les antinomies de l'époque, à savoir entre sa propre exigence d'une esthétique complexe en tant qu'expression d'une réflexion historique, et le style qui caractérise les années vingt, c'est-à-dire le retour à un art objectif et au classicisme.

«L'œil à l'état sauvage»

D'un côté, Breton et les siens réclament une victoire sur les mécanismes économiques du capitalisme : «Depuis plus d'un siècle, la dignité humaine est ravalée au rang de valeur d'échange. Il est déjà injuste, il est monstrueux que qui ne possède pas soit asservi par qui possède, mais lorsque cette oppression dépasse le cadre d'un simple salaire à payer, et prend par exemple la forme de l'esclavage que la haute finance internationale fait peser sur les peuples, c'est une iniquité qu'aucun massacre ne parviendra à expier. Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie et de l'Échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du Travail, et, dans un domaine encore plus large, nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire ²⁵.» De l'autre, analysant la situation culturelle, ils lui opposent leur concept de révolution : «Nous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure. [...] C'est notre rejet de toute loi consentie, notre espoir en des forces neuves, souterraines et capables de bousculer l'Histoire, de rompre l'enchaînement dérisoire des faits, qui nous fait tourner les yeux vers l'Asie. [...] La stéréotypie des gestes, des actes, des mensonges de l'Europe a accompli le cycle de dégoût. C'est au tour des Mongols de camper sur nos places ²⁶.» Il est significatif que, lors de sa première rencontre avec les surréalistes, Anatoli Lounatcharski ait insisté sur le thème des «envahisseurs venus de l'Est ²⁷», dont le poète Alexandre Blok avait fait le sujet central de son poème «*Les Scythes*», qui débordait de haine contre la bourgeoisie. Lounatcharski (dans *La Révolution et l'Art*) évoquera plus tard une discussion avec Aragon et Breton, qui lui auraient confié : «Nous estimons et vénérons l'Asie comme une contrée qui a

vécu jusqu'à présent en se nourrissant aux sources véritables de l'énergie vitale et qui n'est pas contaminée par la raison européenne. Alors venez donc, Moscovites, en entraînant derrière vous d'innombrables troupes d'Asiates pour fouler au pied la civilisation anale européenne. Et même s'il nous fallait périr sous les sabots des hordes accourues de la steppe, qu'il en soit ainsi : la raison puisse-t-elle seulement disparaître avec nous, le calcul, le principe mortifère et réducteur de la bourgeoisie.» Rappelons que les surréalistes opposent positivement, sur leur atlas affectif, les zones de la «barbarie» à un monde occidental «civilisé». Le caractère de révolution culturelle qui est à l'origine du mouvement apparaît sans équivoque dans un texte du 2 avril 1925 : «1° Qu'avant toute préoccupation surréaliste ou révolutionnaire, ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur ; 2° Ils pensent que c'est sur le chemin de cette fureur qu'ils sont le plus susceptibles d'atteindre ce qu'on pourrait appeler l'illumination surréaliste [...] ²⁸.»

La référence au monde barbare et à cet Orient qu'Artaud, dans ses appels publiés par *La Révolution surréaliste*, oppose terme à terme à l'eurocentrisme se rattache chez Breton à ce qu'il croit pouvoir retenir de sa lecture de Freud, à savoir l'hostilité envers une civilisation qu'il voit menacée par un sur-moi imposant sa censure. L'extravagance qui s'exprime dans le concept de barbarie, et qui se manifeste symboliquement à travers le langage formel incisif de l'écriture automatique, fait chorus avec le rejet de l'art régi par les canons esthétiques classiques. Dans «La morale sexuelle "culturelle" et la nervosité moderne», Freud a désigné la victime que la faculté de sublimation est tenue de sacrifier à chaque fois qu'elle entend bâtir la civilisation : «De façon très générale, notre civilisation est construite sur la répression des pulsions. Chacun a soustrait une part de ce qu'il possède, de son omnipotence, aux penchants agressifs et vindicatifs de sa personnalité.» En s'employant à annuler en partie ce renoncement aux pulsions, l'automatisme de l'écriture représente l'un des deux modes d'expression dont disposent les premiers cercles surréalistes. Parallèlement aux «tableaux de rêve», qui jouent avec des assonances d'images identifiables en tant que telles, les œuvres issues de techniques privilégiant les processus spontanés font une entrée en scène remarquable avec les dessins automatiques d'André Masson. Fondant sa technique graphique sur la rapidité d'exécution, Masson en vient, pour ainsi dire, à s'emporter et à donner à son trait un caractère furieux. Dans les sujets agressifs qui se multiplient ainsi à l'envi, on ne peut s'empêcher de relever les références à Lautréamont, au théâtre élisabéthain et au «théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud. C'est à cette constellation qu'appartiennent également les représentations d'abattoirs que l'artiste réunira ultérieurement pour constituer un cycle. À propos du développement de la thématique, Masson a écrit : «Nous étions tous possédés du désir de dépasser l'intégrité plastique du cubisme. Il fallait se saisir enfin du couteau qui gisait immobile sur la table cubique. Je me souviens que Miró m'avait dit à l'époque : "Je briserai leur guitare".» La rapidité devient si grande que le sujet clairement identifiable du tableau finit par se déformer en figures anamorphiques. Le titre d'une des œuvres, *Il n'y a pas de monde achevé*, résume à lui seul la substance fluide des tableaux. Il y a là tout un programme, qui joue avec le non finito, l'achèvement impossible. C'est un univers empreint de la pensée d'Héraclite, d'une vision du monde qu'on ne saurait fixer dans sa fluidité : «Si notre œil était seulement plus précis, nous verrions tout en mouvement», a déclaré Masson. Si la référence à Héraclite apparaît d'ailleurs aussi dans le *Manifeste du surréalisme* de Breton, c'est sans doute en raison de cette assertion du philosophe : «Ce qui s'oppose s'accorde ; de ce qui diffère résulte la plus belle harmonie ²⁹.» Chez Masson, quelque chose de saccadé, de frénétique, caractérise le tracé du dessin, et l'on s'en convainc encore davantage en comparant ses feuillets aux dessins et tableaux nettement plus

ondoyants, dans leur sensualité, que Miró réalise à la même époque. La rapidité sert d'abord à évacuer les inhibitions, à minimiser le processus de travail conscient pour amener ensuite les dispositions inconscientes à s'exprimer : prenant de vitesse le travail conscient, elle fait barrage à la correction. D'où, formellement, des effets déterminants : quelque chose de nouveau se fait jour, où l'on ne voit plus apparaître aucun objet singulier, aucun geste, aucun moment que l'on puisse situer psychiquement. Tout élément visuel est enchaîné à un autre élément visuel, à l'instar des textes à quatre mains de Breton et Soupault.

L'«écriture automatique» à laquelle Breton fait allusion dans l'avant-propos qui accompagne une exposition de Masson est un concept que le psychologue Pierre Janet avait mis en lumière dans les dernières années du XIXe siècle, tout en le considérant de façon négative³⁰. Quelques années plus tard, en 1916, c'est une étude américaine qui, à l'inverse, s'efforce de montrer tout le bénéfice que l'artiste peut tirer du concept d'«automatic drawing», apprécié alors comme élément positif. On y trouve des observations que les surréalistes allaient mettre en pratique : «Encore au-delà, il y a une région bien plus vaste à explorer. Comme nous le voyons, les modes d'intellection objective doivent être dénigrés par l'artiste, qui utilisera une méthode inconsciente pour corriger la précision visuelle consciente³¹.» Et plus loin : «Il faut accoutumer la main à travailler librement et sans contrôle, en l'entraînant à tracer des formes simples au moyen d'une ligne continue sans arrière-pensée, c'est-à-dire que son intention doit simplement échapper à la conscience³².» La primauté de l'automatisme et de la spontanéité, revendiquée par le premier *Manifeste du surréalisme*, s'illustre de façon éloquente dans les appels à l'Asie et à l'invasion de barbares libérateurs. Pour Breton, la capacité de mettre l'œil à «l'état sauvage³³» (son fameux incipit : «L'œil existe à l'état sauvage») est un préalable pour se libérer du style et de l'imitation. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que sa définition du tableau surréaliste, qui se fonde sur le principe de la surprise et de l'énigme insoluble, s'abstienne de prendre en considération quelque critère ou protocole formel que ce soit. Il estime en effet que c'est l'étrangeté de chacune des œuvres, augmentée de l'étrangeté qu'elles instaurent les unes par rapport aux autres, qui exprime la vitalité et la cohésion du groupe. Œuvres et procédures doivent être à l'enseigne de la singularité, se présenter comme une frontière aussi tranchée que possible avec tout ce que l'on a vu jusque-là : la satisfaction du principe de plaisir surréaliste, du jeu avec la surprise et la commotion, est à ce prix. La brutalité de certaines techniques, qui affranchissent le geste de peindre des préférences et des jugements de goût, tire sa force de cette idée. Et le choix de contenus exprimant le rejet de la civilisation, pour finir, n'agit pas autrement. Cela s'exprime par la quête du retour au stade de l'enfance, et à travers des jeux de rôles toujours nouveaux, qui simulent les défaillances psychiques et les états d'exception. Les tentatives de faire voler en éclats les conventions sont légion, à commencer par le blasphème, l'anticléricalisme, les positions anti-autoritaires, la liberté sexuelle... Parmi les noms que le surréalisme réhabilite et canonise, citons Nadja, Violette Nozières, Germaine Berton, le soldat Keller, les sœurs Papin, l'abbé Gengenbach, et la liste n'est pas close.

Objets magiques et cabinets de curiosités

Aujourd'hui, nous avons la possibilité d'inscrire plus précisément le surréalisme dans le cours du siècle, mais à condition d'en finir avec l'idée d'une évolution de l'art qui aurait trouvé sa finalité dans l'abstraction et le goût effréné du concept – ce qui autorise à jouer plus librement de la notion de modernité. Dans l'horizon du surréalisme, on voit décroître l'importance accordée à une avant-garde autonome, sûre de son fait et de l'objectif qu'elle s'est fixé.

Cela dit, le surréalisme est bien plus qu'une orientation artistique, comme en témoignent les revues qu'il dirige et fait paraître. *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *Minotaure* n'ont rien à voir avec des revues artistiques ordinaires. Les textes poétiques, politiques, polémiques y jouent un rôle prépondérant. Au programme que le surréalisme formule et cherche à transposer dans la vie réelle, nous devons également des livres, des tableaux, des films, des photographies, des objets et des sculptures de tout premier plan. Partout s'affirme la volonté de renverser les habitudes et de parvenir à une forme d'expression dont la concision fait mouche dans l'instant. Aragon a résumé dans une formule tout aussi concise, encore qu'elle n'omette pas de faire référence au réel, cette intention de surprendre : «Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image³⁴», propos dont l'arrière-fond éthique et politique ne saurait échapper à personne. Dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930) Breton exprime ainsi son point de vue sur la question : «Rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite, et que son activité ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre³⁵.»

Au sein du mouvement surréaliste, expérimentations et débats portant sur les techniques et les programmes sont autrement plus significatifs que chez les artistes de la première moitié du XXe siècle, à quelque «isme» qu'ils appartiennent. En s'intéressant aux objets, magiques ou seulement étranges dans leur banalité, en portant une attention nouvelle aux cabinets de curiosités, en recourant à des symboles personnels, en érotisant la technique, les surréalistes ont considérablement modifié la pratique des ateliers. Il faut également porter à leur actif une phénoménologie de l'inutile et du rebut, qui atteint son point culminant aussi bien dans l'atelier de sculpture de Picasso à Boisgeloup que dans l'exposition des «objets» chez Ratton ou dans le «mur» monumental que Breton s'employa sa vie durant à modifier dans son atelier. Sans cette célébration du monde des objets, liée à des textes et à des rencontres, ni le principe du ready-made de Duchamp ni les innombrables floraisons de mythologies individuelles ne se seraient inscrits avec autant de vigueur dans nos esprits. Les effets de cette célébration sont visibles jusque dans l'existentialisme, qui accomplit une manière d'emphase négative de l'obsession surréaliste de l'objet, et, pour finir, dans l'accumulation mélancolique qui caractérise les nouveaux réalistes. Mais, privée d'interprétation, que serait une simple phénoménologie des objets? Que serait, sans cette interprétation, un art qui, justement, a besoin d'elle pour mettre en valeur ses objets et ses trouvailles? La réponse du surréalisme se situe à l'opposé d'un minimalisme formel, à l'opposé d'une esthétisation individuelle de la réalité : elle est dans le discours que produit le groupe, dans un propos commun qui, non content d'arracher les choses à leur signification concrète originelle, les entoure, par le commentaire, d'une aura toute

particulière. À cet égard, l'ouvrage de Breton, *Nadja*, est exemplaire : la fétichisation y atteint ce degré de profondeur parce qu'elle trouve son fondement dans l'inattendu des rencontres que décrit le texte, dans les structures qui, invisiblement, relient le texte aux images – objets ou tableaux. À la fois autonomes et complémentaires, récit et image produisent le « surtexte » surréaliste, et cette forme d'expression totalement inédite, empreinte d'un souffle nouveau, donne corps au concept esthétique de Breton : la « beauté convulsive ». Quelque chose d'inchoatif, d'immédiat, vient à nous : le mot cherche sa transgression dans l'image, et l'image dans le mot. Ils procèdent vers nous à la manière de deux asymptotes parallèles.

Avec le temps, ce que le surréalisme semblait avoir d'incompréhensible, de grotesque et d'impudent s'est transformé en expression claire et sensée de notre vision du monde. Une large part de ce qu'il est parvenu à faire passer de manière provocatrice dans les domaines de l'art, en cherchant à dérouter et à étonner – choc produit par l'étrangeté, moments d'épiphanie –, a été assimilée en l'espace de deux générations. Par contre, le concept optimiste de progrès sur lequel misait la fraction de l'avant-garde qui s'employait à l'épuration du monde matériel a échoué face à l'avenir dont elle entendait s'emparer. Autrement dit, ceux que l'on considérait à la fois comme des trublions et des provocateurs se trouvent être aujourd'hui ceux dont l'héritage nous permet de saisir le XXe siècle. Dans cette perspective, le mouvement n'apparaît plus comme une voie d'exception, incompréhensible et hermétique. Un âge pour lequel le nom de Kafka apparaît comme le dénominateur le plus productif trouve dans les idées du surréalisme son évidence angoissante et logique.

La machinerie de l'amitié

Autre caractéristique des œuvres des surréalistes : la nouveauté de leur iconographie, souvent inventée de toutes pièces. Pour en donner une idée, imaginons qu'au sortir d'une exposition présentant quelques grands noms de l'avant-garde – Braque, Kandinsky, Malevitch et Mondrian –, un visiteur vienne voir celle que nous consacrons à la Révolution surréaliste. La première lui aura assurément laissé le sentiment d'une unité de style, d'une parenté si grande que, pour peu qu'il ne soit pas très averti, il aura pu attribuer à l'un ce qui est de la main de l'autre. Dans la seconde, la diversité des sujets et leur traitement lui sautera immédiatement aux yeux, et il identifiera sans peine les œuvres de chacun – Max Ernst, Masson, Picasso, Man Ray, Buñuel, Miró, Arp, Giacometti, Magritte, Tanguy, Dalí... Aucun autre groupement artistique du XXe siècle n'a en effet joué aussi délibérément de l'opposition des styles. C'est un phénomène dont on n'a guère saisi jusqu'ici la fonction dialectique. L'objet occupe de manière agressive le devant de la scène. Il accapare l'attention aussi exclusivement que, jusqu'alors, la signature d'un style singulier, la variation ou la série avaient dominé l'activité artistique. Dans leur disparité, les œuvres renoncent à la logique d'un développement formel linéaire ; en mobilisant la mémoire et la faculté d'association, elles réclament une prise de conscience accrue. Le sentiment d'être confronté à des écritures aussi divergentes résulte principalement de ce que plusieurs de ces artistes font un usage polémique de certains modes de représentation que l'avant-garde avait rejetés avec mépris. À côté de l'écriture ouverte, subjective, on ne cesse de relever en effet la présence d'éléments véristes qui renvoient à l'art des musées, au maniérisme – ce qui est le cas, en particulier, de Dalí, Magritte et Tanguy. Ces trois artistes rompent avec la première grande conquête du surréalisme : l'automatisme. Le langage pictural se concentre sur le contour. Figures, paysages, scènes et narration sont les sujets de

prédilection, et ne présentent plus la morphologie caractéristique de l'automatisme, le suggestif, le désordre et l'entrelacs des lignes, d'où il arrivait que surgisse parfois une figuration identifiable. L'utilisation du trompe-l'œil et de techniques picturales classiques, telle la peinture de salon du XIXe siècle, est une façon de s'inscrire contre le goût de l'époque. Et rien ne saurait être plus étranger à ce goût que les paysages sous-marins de Tanguy et les miniatures de Dalí, qui font songer à des fac-similés, et qui, pour créer une mythologie nouvelle, proposent des thèmes aussi inattendus que *Guillaume Tell* ou *L'Angélus* de Millet.

Une si grande diversité stylistique ne doit pourtant pas faire oublier que le groupe s'est montré soucieux, dès l'origine, d'affermir sa cohésion par l'intersubjectivité. Le travail collectif transcrit les caractères idiosyncrasiques et autistes dans une langue véhiculaire commune. Dans ces explorations, «l'autre» doit servir à la fois de partenaire et de témoin. Cette manière de procéder réduit la part de subjectivité, tandis que la suprématie de l'expérience partagée repousse les limites auxquelles pourrait conduire l'herméneutique individuelle. On fait de la poésie et de la peinture de la même manière que l'on pratique l'expérimentation scientifique. Afin de transformer le monde et de changer la vie, puisque c'est là un des objectifs premiers de leur révolution, les surréalistes vont être confrontés non seulement à la pensée de Marx, mais aussi à celle de Freud, et cela à travers une suite ininterrompue de jeux et d'expériences menés en commun. Car c'est avant tout par le jeu que fonctionne la machinerie de l'amitié. Au cours des liturgies collectives qu'ils organisent, ils racontent et commentent les rêves, jonglent avec les trouvailles verbales et les anagrammes, instaurent un principe de «notation», où le zéro exprime l'indifférence absolue, tandis que les chiffres positifs et négatifs sont utilisés tour à tour pour exprimer la fascination ou le dégoût, organisent des visites urbaines consistant à déambuler au gré du hasard, dans l'attente de rencontres fortuites. À quoi s'ajoutent le «jeu des hypothèses et des possibles», la technique du «dessin successif», qui mise sur la capacité de réaction de la «mémoire immédiate», le «jeu des questions et des réponses», où quelqu'un est sommé de répondre à une question qui ne lui a pas encore été posée. Ce qui s'exprime dans ce cérémonial multiforme, c'est le désir d'un renouvellement ininterrompu des formes et des contenus, le désir combinatoire. La préférence des surréalistes va ainsi à des jeux qui demeurent «ouverts». À cet égard, remarquons que celui du «cadavre exquis» – le plus pratiqué et le plus spectaculaire de tous – reste morphologiquement apparenté aux figures du jeu de cartes. De même, tout ce qui voit le jour dans l'exercice du cadavre exquis présente une organisation anthropomorphe. Rien d'étonnant à cela, dans la mesure où Breton, à l'inverse de Duchamp, a une prédilection particulière pour le jeu de cartes, qui, à ses yeux, est empreint d'une sorte de magie secrète dont les effets semblent ne jamais s'éteindre, contrairement aux échecs, qui limitent le jeu à des considérations tactiques et au calcul prospectif du déplacement des pièces sur l'échiquier, sans autre prolongement poétique. Remarquons également que les motifs qui apparaissent le plus souvent dans les cadavres exquis sont justement ceux dont le caractère surréaliste est particulièrement marqué : flammes, serpents, sirènes, oiseaux, fleurs, chevelures, entre autres. Les surréalistes s'adonnent au jeu des pressentiments pour assurer le fonctionnement sans cesse renouvelé de leur système directeur : l'épiphanie. La quête de «poésie vécue» explique leur surprenant commerce avec la parapsychologie, leur passion pour le tarot, leur besoin de s'adresser à la boule de cristal, de fréquenter les médiums. Ces pratiques sont moins liées à une attente de possibles révélations qu'à la fascination pour l'instrument lui-même ou pour des personnages emblématiques. Le surréalisme n'a pas cessé de mélanger les cartes. En se faisant métaphore, «jouer» s'est transformé en véritable stratégie visant à

provoquer des stimulations inconnues. Lorsque, quelques années plus tard, Breton lira l'essai de Johan Huizinga *Homo ludens*, il pourra y voir confirmée la signification des soirées et des séances qui réunissaient les amis dès 1921-1922 : «jouer» est assujéti à des règles. Or c'est bel et bien grâce à un protocole scrupuleusement observé de l'écriture ou du dessin que les surréalistes ont pu baliser leur cheminement vers l'inconnu.

Une esthétique de la distance

L'écart considérable que l'on observe entre les œuvres, dans leur aspect extérieur, est le symbole éclatant de l'esthétique surréaliste de la distance, laquelle atteint son expression la plus forte dans le collage. La vie et l'œuvre des surréalistes se donnent en effet à voir comme reflet de l'axiome d'une beauté qui s'établit, selon la définition de Lautréamont, sur la «collision de l'hétéroclite» Désormais, l'œuvre d'art fait siens des champs de réalité qui lui étaient déniés jusqu'alors, et cette appropriation s'effectue par un procédé aussi éminemment intellectuel que technique : le collage. Toutefois, abstraction faite de son effet percutant, ce procédé, qui consiste à réaliser une œuvre nouvelle à partir d'éléments choisis dans des créations existantes, exprime aussi une perte de confiance dans les moyens et les contenus traditionnels de l'art. Autrement dit, tout en intégrant avec force le monde extérieur dans l'œuvre, il traduit un certain scepticisme à l'égard de la peinture et du dessin, dès lors que l'artiste ne s'en remet pas totalement à ces techniques pour obtenir le résultat souhaité.

C'est justement par leurs différences que les artistes surréalistes manifestent leur appartenance au mouvement : tous s'emploient à développer des modes de travail qui débouchent sur la singularité de chacun. Ils mettent ainsi en œuvre les grands principes et les expériences dont ils sont les promoteurs. Afin de susciter l'étonnement, voire la stupéfaction, chacun part d'une «incitation» propre, s'attache à retrouver dans un vécu antérieur tel ou tel événement déclenché par une rencontre non reproductible. Cette démarche ne laisse plus aucune place à l'esprit logique qui permettait aux procédures de l'avant-garde de se relayer les unes les autres. L'acceptation du hasard se substitue à une méthode qui opérait à la manière des protocoles de laboratoire. Des expériences d'éveil doivent œuvrer à rompre l'enchaînement causal qui régit le comportement social. Pour légitimer la disparité des chocs individuels, Breton, Max Ernst, Aragon, Magritte ou Dalí renvoient à une disponibilité personnelle. Voilà qui rappelle la conception romantique du génie et les instants précurseurs chez Joyce ou chez De Chirico, tout comme on pense, aussi, à cet intérêt jamais démenti pour les commencements que l'on observe dans les textes et les œuvres surréalistes. Tout se concentre sur la première phrase, la première idée, l'«incipit». Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon montre comment la passivité est activée par un mouvement de fascination qui échappe à toute volonté. Avec la «*Préface à une mythologie moderne*», l'expérience d'un «merveilleux quotidien» se pose en origine de la méthode esthétique : «C'était un soir, vers cinq heures, un samedi : tout à coup, c'en est fait, chaque chose baigne dans une autre lumière et pourtant il fait encore assez froid, on ne pourrait dire ce qui vient de se passer. [...] Je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté ³⁶.» On ne saurait suffisamment apprécier, dans ce récit passionné, la fascination pour le «hasard objectif», qui était devenu à l'époque, à travers Nadja, une sorte de mythe collectif pour le groupe surréaliste. Breton, lui aussi, fait ce type de rencontre : il croise Nadja à l'instant précis d'une disponibilité absolue, à ce moment qui incline aux rencontres : «Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques

minutes devant la vitrine de la librairie de L'Humanité et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. [...] J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. [...] Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu ³⁷.»

L'histoire du mouvement surréaliste est riche en expériences de cette nature, qui entendent illustrer et démontrer le rôle objectif, législateur, du hasard. Celui-ci n'intervient pas seulement dans le cadre de la vie individuelle et des relations sociales, la méthode de travail en bénéficie également : le collage, par exemple, ne tient-il pas au concept de rencontre ? C'est dans cette optique que le mot «trouvaille» acquiert sa signification métaphysique. Un exposé de Breton montre que le caractère fortuit des rencontres trouve pleinement à s'inscrire dans l'horizon d'attente. Les origines biographiques individuelles ou la singularité d'un travail incitent à l'interprétation rationnelle et concrète de l'événement, car le rendez-vous avec le hasard doit abroger le hasard. L'interprétation se transforme en manie interprétative, qui vient immédiatement se greffer sur l'utilisation de structures extra-artistiques et sur l'histoire des «objets». Ceux-ci – à la différence du ready-made, envers lequel Duchamp prescrit une indifférence aussi stricte que possible – se prévalent d'une nécessité dialectique. Car le regard porté sur la chose doit d'abord l'affranchir de sa nature factuelle et de sa valeur d'usage, afin de lui conférer une part de cette étrangeté confondante que Claude Cahun laisse entrevoir dans son avertissement : «Prenez garde aux objets domestiques ³⁸». Breton fait remarquer à ce propos : «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 ³⁹.» Ce qui se montre, c'est l'antithèse, l'élément du texte ou de l'œuvre d'art resté jusque-là tache aveugle. On désigne le point où l'œuvre est défaillante, pour le livrer à l'interprétation. Lisons ce passage de Breton, qui évoque Giacometti et la promenade qu'ils firent dans un marché aux puces : «Mais le plus curieux – c'est de là que ma communication tire pour moi toute son importance – est que ces deux trouvailles que Giacometti et moi nous faisons ensemble répondent à un désir qui n'est pas un désir quelconque de l'un de nous mais bien un désir de l'un de nous auquel l'autre d'entre nous, en raison de circonstances particulières, se trouve associé. Je dis que ce désir plus ou moins conscient – dans le cas précédent la hâte de voir apparaître la statue tout entière telle qu'elle doit être – n'entraîne de trouvaille à deux, sans doute à davantage, qu'autant qu'il est axé sur des préoccupations communes typiques. Je serais tenté de dire que les deux individus qui marchent l'un près de l'autre constituent une seule machine à influence amorcée ⁴⁰.» C'est dans cette capacité de tout relier à tout, et d'abolir ainsi l'aléatoire et l'étrange en tant que catégories, que résident l'essence et la finalité de la dialectique surréaliste. Plus les coordonnées de l'expérience s'écartent les unes des autres, plus elles sont éloignées, et plus les ressources imaginaires surréalistes fonctionnent intensément.

«Le précipité de notre désir»

C'est dès l'origine du mouvement que voient le jour les deux principaux procédés sur lesquels les surréalistes fondent leur travail : «l'écriture automatique» et le couplage d'images ou de significations antithétiques – cette dernière technique constituant la base du collage. Ces deux modes d'expression distincts ne sont pas sans rapport avec deux données essentielles de la connaissance : le temps et l'espace. Dans l'un, c'est le facteur temps qui domine ; dans l'autre, celui d'espace.

L'automatisme implique et fortifie la rapidité, seule garante d'une authentique spontanéité. Sur le plan herméneutique, l'expression amorphe du flux manuscrit est enrichie par des fragments de conscience et des images mémorisées qui surgissent brusquement, hors de tout contrôle rationnel. L'automatisme réduit l'inhibition et, partant, la censure exercée par le surmoi. En faisant intervenir un élément anesthésiant, il minimise l'emprise mentale de la famille, de l'activité culturelle, de la tradition et de la société. Si l'on se souvient des deux orientations signalées par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, qui fait état des «deux mondes esthétiques distincts du rêve et de l'ivresse ⁴¹», on constate que la dialectique qu'utilise le surréalisme pour renouveler la production d'images s'explique par cette «dualité de l'apollinien et du dyonisiaque». Dans la conception de Lucrèce, le monde des rêves fait apparaître «les figures superbes des dieux à l'âme des hommes». Ainsi «la belle apparence de ces mondes du rêve» ne préside-t-elle pas seulement à l'ensemble des arts plastiques, elle constitue même «une large part de la poésie». Si le collage peut être considéré comme un précipité de «la belle apparence de ces mondes de rêve», l'écriture automatique, quant à elle, fait intervenir le dyonisiaque. Nietzsche rattache ce qui relève de l'ivresse à la «prodigieuse horreur qui s'empare de l'homme que désorientent soudain les formes conditionnant la connaissance des phénomènes», décrite par Schopenhauer.

Dans le collage, qui opère par rapprochement de significations divergentes, ce n'est pas la notion de temps qui prévaut, mais celle d'aliénation, d'espace franchi. L'idée d'aliénation provient de la combinaison d'images sorties de leur contexte primitif. Les matériaux manipulés par le montage visuel proviennent en effet de champs de signification aussi divers qu'éloignés les uns des autres. En rapprochant ces significations qui n'ont rien en commun, l'artiste en vient à oblitérer l'origine des divers éléments constituant le tableau, au profit de sa propre création. Le collage – ce nouvel inconnu – interdit donc que puisse être reconstruit ce qui était connu, car il abolit le sens concret du matériel ayant servi de fondement à l'élaboration de l'œuvre (et le spectateur, quant à lui, ignore généralement de quel contexte proviennent les images initiales). D'ailleurs, il se limite souvent, et de façon délibérée, à l'utilisation d'images «mineures», tirées du domaine scientifique et technique, ou appartenant à la sphère de l'illustration banale des «faits divers» et qu'il n'est pas rare de trouver dans des textes relevant de la littérature populaire. Il en va de même pour les " objets ", et pour l'illustration des textes dans les publications surréalistes.

Ce qui frappe également, dans le collage, c'est que, se nourrissant plus volontiers d'une matière dépourvue d'existence artistique attestée, il ne se soucie guère de références esthétiques. Il se suffit de la collision des significations contradictoires et du mélange inexplicable et véhément qui en résulte. Et c'est de là, précisément, que la magie visuelle surréaliste tire toute sa vigueur : elle proclame un état d'urgence interprétatif qu'aucun commentaire ne saurait abroger. Le discours poétique qui

s'attache au collage a pour conséquence d'abolir la valeur d'usage. L'appropriation interprétative des éléments conduit à leur transsubstantiation, à ce que Breton nomme, dans une formule admirable, le «précipité de notre désir ⁴²»

Ce n'est pas un hasard si l'écrivain renvoie au concept de «désir». Car il a trouvé la référence contemporaine majeure, en matière de poétisation de l'obscur et du déviant, dans la lecture de Freud. C'est à l'auteur de *L'Interprétation des rêves* qu'il en appelle dans le *Manifeste du surréalisme*. À la réalité, il oppose l'enfance et le rêve : il est donc fasciné par ce qu'en décrit Freud, par la richesse du matériau qui constitue le «contenu manifeste» du rêve – lequel, une fois transposé à l'état de veille, produit des images aussi troublantes que libérées de tout lien. Il fabrique cet éclat qui caractérise la «poésie courtoise» surréaliste, variante érotique d'un certain sublime. Toutefois, Breton ne retient apparemment de Freud que ce qui va dans le sens de sa propre recherche ; peu lui importe, au bout du compte, si ce dernier estime que le contenu manifeste du rêve n'a pas de fonction autonome, et que le rêve ne poétise pas la vie. Et, comme le surréalisme mise, néanmoins, sur ce malentendu, Breton néglige dans sa lecture ce qui, selon Freud, ne trouve sa légitimité qu'après avoir été soumis aux mécanismes de l'interprétation des rêves. À un «désir» qui peut être assouvi du seul fait de sa révélation, Breton oppose le désir «ouvert» des surréalistes. C'est dans le rêve manifeste non interprété, déroulant des images mystérieuses, que l'écrivain trouve son mode de réalisation du désir. Il refuse qu'on puisse l'expliquer, et même qu'il soit nécessaire de l'interpréter : «Le désir de comprendre, que je n'ai pas l'intention de nier, a ceci de commun avec les autres désirs que pour durer il demande à être incomplètement satisfait. Or ce désir est traîtreusement combattu par ceux-la mêmes qui assument la charge de l'entretenir. Ils y pourvoient du moins à si peu de frais que l'intelligence se forme aux solutions criardes. En dehors du surréalisme, j'ai toujours trop bien compris les ouvrages des hommes, pour si peu les ouvrages de Dieu.» Dans la conception freudienne, au contraire, le contenu manifeste du rêve ne demeure qu'un matériel illisible et confus tant qu'il n'a pas fait l'objet d'une interprétation. Le traitement complexe auquel Freud soumet le contenu manifeste du rêve afin de le plier à une lecture rationnelle n'a absolument rien de commun avec ce que vise le surréalisme. Breton, pour sa part, accorde une plus-value au domaine précritique du récit de rêve, qui fixe le contenu manifeste de celui-ci. C'est ce champ qu'il entend soumettre à la pratique surréaliste. Car le surréalisme se soucie peu de la découverte de l'inconscient et du refoulé. Le matériel qui, chez Freud, ne vaut que comme point de départ à l'analyse, constitue aux yeux de Breton une véritable mine d'«images surréalistes». Étrangeté et mystère proviennent non pas de l'exposition d'éléments exogènes, mais du mélange de réalités inexpliquées.

Derrière cette volonté constante d'opérer par le truchement de rapprochements étranges, on voit poindre une hostilité dirigée contre le positivisme et le principe de causalité. Aussi Breton prend-il soin d'insister d'emblée sur le fait que le surréalisme intègre à sa combinatoire des éléments concrets et des rencontres réelles. Car la transgression du «peu de réalité» qu'il s'est fixée comme but doit nécessairement s'accomplir «sans sortir du champ de notre expérience ⁴³». Considéré sous cet angle, le surréalisme ne joue pas avec les catégories de l'art fantastique : il crée de l'étrangeté avec des choses réelles, et c'est en cela que la quête de l'objet revêt une importance aussi significative dans son histoire. La matérialisation produite dans ces circonstances doit abolir les frontières entre imagination et réalité. Les objets ont valeur de preuves attestant l'existence d'un monde antirationnel où rêve et réalité se confondent. Cet univers des représentations surréalistes présente des affinités évidentes avec celui de Kafka,

puisque la frontière entre état de veille et sommeil s'y trouve abolie, le principe de réalité assujettissant l'un et l'autre à la fiction. Comme dans le rêve, où rien n'apparaît qui ne nous soit connu, ce qui est sans explication conserve en effet chez Kafka sa cohérence incontestable et logique. Une expérience identique préside à notre rencontre avec les œuvres de Breton, Crevel, Eluard, Aragon, Péret, De Chirico, Max Ernst, Buñuel, Giacometti, Man Ray, Brassai, Magritte ou Dalí. Notre commerce avec elles participe de ce commentaire d'Albert Camus suscité par la lecture de Kafka : «On ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement ⁴⁴.»

La «décision» de Picasso

Résumons la situation en France : peinture d'histoire, narration et scènes psychologiques ont disparu de la pratique des ateliers. Et c'est dans ce contexte, au début des années vingt, que le surréalisme fait deux rencontres majeures : l'une avec l'œuvre de Giorgio De Chirico, l'autre avec la démarche polymorphe de Picasso. Les tableaux fantastiques de la période métaphysique de De Chirico vont avoir sur les surréalistes une influence déterminante. Derrière le monde imaginaire du peintre se cache la conscience lucide d'une esthétique qui met en jeu le concept de rupture et la critique du principe de causalité. De Chirico a lui-même expliqué le point de départ de sa démarche : la rencontre avec le «moment privilégié». Dans *«Le Mystère de la création»* – un texte rédigé entre 1911 et 1915 – l'artiste évoque des expériences qui vont se révéler fondamentales pour l'esthétique surréaliste. À propos de la possibilité d'identifier et de lire les contenus d'un tableau, il écrit notamment : «Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle, elle doit faire exploser toutes les limites de l'humain : elle ne doit avoir ni raison ni logique. C'est alors qu'elle se rapprochera du rêve et de l'esprit d'enfance. [...] L'inspiration d'une œuvre, la conception d'un tableau devrait être quelque chose qui n'ait aucun sens en soi, voire aucun sujet, et qui ne veuille absolument plus rien dire du point de vue de la logique humaine ⁴⁵.» La familiarité du peintre avec les écrits de Nietzsche et de Schopenhauer ont joué un rôle capital dans l'élaboration de cette vision mélancolique du monde, qui met en doute le principe de réalité. Or la contestation des principes de réalité et de causalité occupe la première place dans les manifestes surréalistes. Le choc visuel que De Chirico matérialise littéralement dans ses œuvres tire sa force d'une séparation clairement marquée entre des éléments qui se heurtent les uns aux autres, dans une peinture caractérisée par un usage très concret du contour. Ce jeu sur la ligne de partage entre les choses est également à l'origine du monde imaginaire des premières œuvres de Max Ernst et des premiers collages peints de Magritte. Il est, par ailleurs, spécifique de l'ensemble de la fraction vériste du surréalisme. Compte tenu de l'effet recherché, les éléments qui composent les tableaux doivent être tracés avec netteté afin de demeurer reconnaissables en tant que tels. La délimitation exacte, le contraste des clairs et des obscurs, l'âpreté des ombres portées, qui anticipent la promesse ou la menace du monde extérieur, sont donc les préalables nécessaires au fonctionnement de ces œuvres magiques. Les collages peints de Max Ernst – *Œdipe roi*, *L'Éléphant Célèbes*, *La Femme chancelante*, *Castor et Pollution*, *La Femme*, *le Vieillard et la Fleur* – rappellent ce procédé. De la même manière, Miró, avec ses premières œuvres comme *Carnaval d'Arlequin*, *Personnage lançant une pierre à un oiseau* –, Magritte, avec son *Assassin menacé*, Dalí, avec *Le Jeu lugubre*, Brauner ou même Domínguez restent fidèles à ce principe de base : délimiter les éléments visuels aussi précisément que possible, exagérer les frontières entre les divers champs de signification, pour parvenir à cette confusion sémantique délibérée qui confère aux tableaux leur surprenante énergie centrifuge.

Mais ce qui se révélera déterminant pour la voie surréaliste et la fera sortir de la ligne directrice tracée par l'avant-garde, c'est l'intérêt qu'elle va porter à l'évolution du travail de Picasso. Dans les années du «retour à l'ordre», qui coïncident avec les débuts du surréalisme, l'artiste a brillamment rétabli dans ses droits le métier de peintre. Aussi, au moment où il renonce au cubisme, l'avant-garde, qui ne jure que par la réduction des thèmes et l'abstraction, se trouve face à un dilemme. En revenant au musée, Picasso brise le concept d'une évolution historique linéaire. Pourtant, ce n'est pas le «retour au musée» qui sera décisif en soi, mais la façon dont Picasso va en user, comme d'un jeu avec les possibilités. Car, si l'on considère le déploiement d'une œuvre dans sa totalité, ce «retour» ne représente en définitive qu'une des virtualités de cette œuvre. En optant pour cette démarche, l'artiste ne se contente pas de s'affranchir du concept d'évolution, il se donne aussi toute liberté de choisir des modes d'expression différents, qu'il convoque simultanément sans accorder sa préférence à aucun. Le choix d'un mode particulier – cubiste, classique réaliste, convulsif, biomorphe – jalonne désormais l'ensemble de l'œuvre. En instaurant une sorte d'historicisme de l'avant-garde – et plus généralement un historicisme correspondant à ses propres solutions formelles –, Picasso ouvre la voie à tous les paradigmes qui avaient été exclus jusque-là de l'évolution de l'art au XXe siècle. Mais sa rencontre avec les surréalistes n'a pas seulement des incidences sur le groupe réuni autour de Breton : elle revêt pour l'artiste lui-même une importance fondamentale. À y regarder de près, on constate en effet qu'au milieu des années vingt, son œuvre présente une extrême diversité sur le plan stylistique, sans donner lieu pour autant à une prolifération iconographique, à une multiplicité de sujets, que le côté polymorphe de son travail aurait pu susciter. C'est là que le rapprochement de Picasso avec le surréalisme prend tout son intérêt. En effet, avant même de se démarquer de l'idée d'évolution cubiste (à savoir le rejet catégorique des sujets narratifs), au cours de l'année 1906, Picasso avait abandonné les sujets littéraires et psychologiques, ce sacrifice étant un préalable aux variations formelles qui allaient conduire au cubisme. Il convient de rappeler ici l'interprétation surprenante du cubisme par Breton : dans le refus que Picasso oppose à la reproduction de la réalité, l'écrivain perçoit une expression du doute ontologique exercé à l'endroit du monde matériel. Ce doute peut se rattacher au grand principe surréaliste du «peu de réalité», qui prétend répudier toutes les certitudes fondées sur l'empirisme. Breton se saisit de cette ouverture, et lui donne corps dans une grande opulence d'images, qui, suite à l'adhésion passionnée du groupe à l'idée d'«hétéroclite», découverte dans les œuvres de Lautréamont et de De Chirico, a solidement ancré cette notion dans le subconscient du surréalisme : personne ne sait, écrit Breton, ce qu'il y a «au bout de cet angoissant voyage».

Faire référence aux œuvres cubistes de Picasso est capital dans la mesure où, paradoxalement, cela revient à déstabiliser le projet positif de l'avant-garde. En effet, toute à ses expérimentations optimistes, qui se propageaient comme un feu de broussailles, cette dernière ne s'était pas avisée qu'une radicalisation du cubisme, aussi logique qu'elle se prétendît, ne pouvait nullement exorciser l'expression magique et dissonante des *Demoiselles d'Avignon*. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Breton reproduit ce tableau dans *La Révolution surréaliste*. Et nous serions tentés de mettre au compte de l'influence – tout au moins partielle – du surréalisme les modifications frappantes que l'on observe dans l'œuvre de Picasso au cours de la seconde moitié des années vingt. Il semble bien, en effet, que le concept de «surprise» mis en avant par Apollinaire, ou celui de «beauté convulsive» cher à Breton, aient progressivement trouvé dans les travaux du peintre une transposition dynamique. Outre un langage visuel fortement rythmé, apparaît le souci de restituer le mouvement, alors que les

œuvres de la période précédente privilégiaient largement les sujets statiques et inanimés. Cet intérêt pour le corps agité, qu'un tableau comme *La Danse*, de 1925, exposera avec la force d'un manifeste, s'offre pour la première fois aux yeux du public en 1924, dans le ballet *Mercury*. Dans une lettre à Jacques Doucet, Breton rend compte de la forte impression que lui-même et ses amis ont éprouvée en assistant au spectacle : «En ce qui me concerne, je tiens la collaboration de Picasso à *Mercury* pour l'événement artistique le plus important de ces dernières années, et pour un acte de génie qui n'est surprenant de sa part que parce qu'il vient après tant d'autres et qu'il est plus merveilleusement affranchi que jamais de toutes les contraintes de la réputation et du goût ⁴⁶.» Et le tract «Hommage à Pablo Picasso» que les surréalistes font paraître le 18 juin 1924 traduit le même enthousiasme : «Voici qu'avec *Mercury* il provoque à nouveau l'incompréhension générale, en donnant toute la mesure de son audace et de son génie ⁴⁷.» Le caractère spectaculaire du décor, des accessoires et des costumes est pour beaucoup dans cet éloge sans réserve. Pourtant, l'étonnement ne s'arrête pas aux seules sculptures scéniques mobiles, qui, plus encore que dans *Parade*, combinent leurs mouvements à ceux des danseurs : on juge le rideau tout aussi spectaculaire. Il matérialise en effet à grande échelle l'idée d'«écriture automatique». Dans sa continuité et ses pulsations, le tracé linéaire y exhorte l'œil à rester sans cesse en mouvement en l'incitant à passer rapidement d'un côté à l'autre de la toile, comme s'il glissait sur une sorte de rail invisible. Incontestablement, cette entrée en scène de Picasso donne aussitôt ses lettres de noblesse à l'idée d'automatisme graphique. Car elle rend soudain compréhensible et légitime le graphisme laconique de nombreux dessins d'André Masson et de certains de ses tableaux, comme *Les Quatre Éléments* ⁴⁸, réalisés au même moment. Il ne nous paraît donc pas exagéré de dire qu'avec ce rideau pour *Mercury*, le principe d'une «écriture automatique» atteint à une éclatante monumentalité.

Dans les œuvres de Picasso des années vingt apparaissent de plus en plus souvent des corps catapultés dans l'espace – trait véhément qui va en s'intensifiant dans les nombreux tableaux de «baigneuses» et de «scènes de plage» qu'il peint à l'époque. Et ce n'est pas seulement la fulgurance des corps projetés dans les airs qui évoque le «Cinquantenaire de l'hystérie» célébré par les surréalistes ⁴⁹. L'œuvre de Picasso se modifie aussi sur le plan de l'iconographie. Elle se fait plus narrative. Elle cherche des connexions hybrides. Elle se peuple de sculptures et de dessins dans lesquels des remaniements anatomiques, des variations sur la *Crucifixion* du Retable d'Issenheim, peint par Grünewald, se mêlent à des sujets tirés des *Métamorphoses* d'Ovide. C'est dans ce contexte que le recours à des formes biomorphes devient important. Si l'on retient que ce «langage des signes» trouve son fondement dans le vocabulaire du surréalisme, on constatera également que les contenus émotionnels véhiculés par ce biomorphisme viennent interrompre le cours de l'évolution formelle des avant-gardes. Car les formes ambiennes qui font brusquement irruption, au cours des années vingt, dans les œuvres de Picasso, Arp, Max Ernst, comme dans celles de Tanguy, Miró, Man Ray, Dalí et Buñuel, ne peuvent être appréhendées selon les critères de la gestuelle expressionniste, de la cristallisation cubiste ou de la dynamique futuriste. Dans ce langage plastique, la représentation d'une expansion de chair molle devient une expression psychique. Les corps évoquant la gélatine, la putréfaction, les préparations anatomiques, que l'on voit tout à coup surgir dans les tableaux, les dessins, les photographies et les films sont des expériences limites, des concrétisations de phobies à peine tolérables pour qui les regarde. Il suffit pour s'en convaincre de se pencher sur les photographies de Claude Cahun ou sur la proposition d'un monde invertébré dans lequel tout se met à couler, comme dans l'univers de Dalí. Du trait mélancolique des

dessins et des tableaux de Masson, on en est arrivé ici à la nausée concrète, évidente. Cette observation vaut pour ceux, parmi les surréalistes, qui se délectent à mettre en œuvre, avec *Le Gros Orteil*, *Le Jeu lugubre*, *Le Chien andalou*, *La Femme 100 têtes*, le principe anti-idéaliste célébré dans «*Le bas matérialisme et la gnose*⁵⁰». Des textes comme «*Les écarts de la nature*⁵¹» de Bataille légitiment et développent la notion d'«esthétique de la laideur⁵²». Et le fait que la pratique surréaliste de l'«objet désagréable» exposera toujours plus régulièrement sous nos yeux le bestiaire abject et menaçant qui surgit dans de nombreux collages de Max Ernst, dans les créations de Dalí et dans les productions cinématographiques de Buñuel relève également de ce caractère répugnant. La gravure *Minotaure* (1935) ou la gouache de Picasso *Minotaure, cheval et oiseau* (1936) participent du monde indéchiffrable de pulsions où les scènes imaginaires d'*Une semaine de bonté* de Max Ernst ont également élu domicile. La transposition syncrétique et autobiographique réalisée par Picasso avec la figure du Minotaure présente une analogie frappante avec les thèmes surréalistes. En l'occurrence, il apparaît clairement que Picasso – Picasso dans son élément – prend sa part dans une orientation aussi nouvelle que fondamentale de l'art. Les tentatives de la critique visant, à la fin des années vingt et dans les années trente, à montrer qu'il n'a aucun lien avec le surréalisme relèvent de l'absurdité. Ce rejet du surréalisme entend s'exercer à l'encontre d'une peinture qu'elle considère comme exclusivement déterminée par ses contenus : le néo-platonisme, qui, selon ces critiques, sous-tend le cubisme, ne saurait tolérer la moindre fascination pour ce qui relève du marginal ou du somatique – c'est-à-dire justement ce à quoi non seulement Breton, mais aussi le groupe dissident réuni autour de Bataille, Masson et Leiris, sont alors le plus attachés. Car, selon la conception idéaliste d'un Christian Zervos, une peinture soucieuse d'exprimer des contenus et des idéologies fait fausse route. Ainsi l'éditeur des *Cahiers d'Art* peut-il écrire, en 1930, dans un essai publié en plusieurs livraisons où il s'emploie à examiner la place de l'objet dans la peinture de son temps : «Picasso ne guette jamais les apparitions extravagantes qui viennent visiter les hommes pendant leurs veilles aussi bien que dans leurs rêves et dont l'ambiguïté ne saurait échapper qu'à ceux qui ont perdu la notion du caractère coordonné des choses. Sur les bords de l'inconnu même, Picasso se rend compte que nous n'avons en nous aucun pouvoir de nous représenter à nous-mêmes ce qui n'est pas dans les objets, ni de trouver dans les causes l'occasion de visions fantastiques. Il se distingue par là de tous ceux qui ont cherché à son exemple à puiser dans les ressources de l'imagination, mais qui se sont égarés dans l'incohérence de la rêverie, fixant sur la toile des images arbitraires : manière de peindre incontrôlable et par cela même plus commode, mais incontestablement puérile⁵³.» Or, au cours de ces années, Picasso se met à ébaucher dans ses carnets de croquis une encyclopédie de formes et de créatures sans rapport avec le réel, qui dépassent même le «fantastique surréel». C'est ainsi que voient le jour ces répertoires de formes où la fascination de l'époque pour la matière et pour l'objet saura puiser les modèles de ses propositions inédites et libidineuses.

Le surréalisme dans l'évolution historique

L'automatisme et le collage s'appliquent à se démarquer le plus nettement possible de l'avant-garde. De façon aussi nette, ils déterminent la morphologie des œuvres et proclament la suprématie du choc et de l'étonnement. On ne saurait ni les séparer ni les mettre en situation de rivalité, puisque, selon les périodes, les travaux inclinent plus ou moins en faveur de l'un ou de l'autre. Globalement, les deux techniques restent imbriquées par une dialectique continue et sans cesse renouvelée à travers manifestes

et programmes. Mais ce à quoi nous avons affaire ici dépasse de loin la simple question des techniques artistiques (s'il ne s'agissait que de cela, nous parlerions de procédures iconographiques). Car la manière dont opèrent Max Ernst, Arp, Miró, Masson, Dalí, Brauner ou Domínguez a ceci de particulier qu'elle s'appuie toujours sur des contenus. S'interroger sur la façon dont se présente aujourd'hui cet aspect de la révolution surréaliste, c'est aborder des questions plus essentielles. On ne saurait nier que le frottage ou le grattage, qui mettent en évidence des textures infimes, proposent comme ingrédients visuels tout autre chose que les aplats de couleur ou la restitution fidèle et narrative propre aux miniatures. Avec le recul, on peut donc replacer dans un contexte plus vaste cette résurgence imprévisible et singulière de l'art thématique apparue brusquement au cours des années vingt et trente, et que notre exposition donne à voir. Avec l'entrée en scène des artistes surréalistes, on assiste en effet à une réaction contre le style de l'époque. La situation historique reprend, en l'inversant, la courbe évolutive qui s'était révélée déterminante pour la seconde moitié du XIXe siècle. Si, par le caractère intime d'une thématique libre de ses choix (ce qui n'était pas le cas de la peinture officielle), l'impressionnisme apportait un démenti aux programmes surchargés et éculés de l'académisme et au goût de la peinture de salon, le surréalisme français des années vingt et trente s'oppose, quant à lui, au diktat d'une avant-garde qui, en rejetant la figuration, rejetait du même coup les objets. Cette avant-garde avait élevé l'acte de peindre, la matérialisation de la structure et du trait, au rang de métaphysique. Le traitement redondant des quelques thèmes auxquels elle se limitait, à la suite de l'impressionnisme, avait rendu le sujet de plus en plus accessoire, jusqu'à finir par le reléguer en deçà du seuil de perception. Confrontés à la disparition des contenus, les surréalistes répondent en les surdéterminant de façon déconcertante, en quoi leur affinité avec la littérature est très sensible. Le caractère anti-réaliste qui domine dans ces tableaux, ces objets, ces films, ces photographies et ces dessins contredit de façon spectaculaire la pratique du minimum iconographique qui avait conditionné pendant des lustres les choix thématiques de l'avant-garde. Les tableaux sériels de Monet avaient anticipé ce recul de l'objet, condition indispensable à la modification du regard, lequel devient l'iconographie de la peinture. Ce n'est pas un hasard si les raccourcis thématiques de Kandinsky font référence aux meules de foin de Monet : «Avant, je ne connaissais que l'art réaliste. [...] Mais ce qui m'était parfaitement clair, c'était la force inespérée de la palette, laquelle m'était restée cachée autrefois. Elle dépassait tout ce que j'avais rêvé. La peinture en reçut une force et un éclat féériques. Mais inconsciemment, l'objet en tant qu'élément incontournable du tableau s'en trouvait par ailleurs discrédité ⁵⁴.» Cette déclaration met en lumière le dilemme de l'avant-garde. Kandinsky découvre la libération de la palette. Mais il est le premier à signaler le sacrificium intellectus que l'artiste moderne est tenu d'accomplir : celui d'avoir à renoncer aux programmes iconographiques complexes. Les positions de Mondrian, de l'art concret et de leurs suiveurs de l'art informel tirent leur vigueur d'un idéalisme forcé, qui s'est détourné des questions réelles de l'époque. Seul Léger, en France, s'est soustrait à cette tendance, par la force et la nouveauté de ses thèmes. C'est ici qu'intervient la contre-réaction des surréalistes, qui représentent, en quelque sorte, l'équivalent irrationnel des peintres de la Nouvelle Objectivité en Allemagne. Ils proclament la suprématie de procédés qui favorisent à la fois le brouillage des objets et l'usage sensuel de la matière et des trouvailles. En fixant leur choix sur des techniques particulièrement accordées aux contenus, ils prennent à rebours une avant-garde qui ambitionnait la disparition du monde matériel. Dans le cadre des visées artistiques de l'époque, une telle hégémonie de l'iconographie ne pouvait que surprendre. Il n'empêche que les surréalistes s'inscrivent bel et bien en faux contre une peinture qui avait délaissé le monde extérieur pour se tourner vers une «iconographie d'atelier» ou vers de

simples rudiments du monde extérieur. Dans la situation française, où le préalable à ce que nous nommons «l'impératif iconographique» du surréalisme avait disparu, c'est dans l'évolution de Masson qu'on peut distinguer, de façon exemplaire, cette antinomie entre forme et contenu. Elle se manifeste avec une telle évidence parce que, de tous les surréalistes, Masson est celui qui a les plus fortes attaches avec la tradition française – ses premières œuvres venant du cubisme, de Braque et de Gris. Ce bouleversement thématique et technique de Masson est décrit par Kahnweiler, marchand d'art et porte-parole du cubisme, en ces termes : «L'univers de Masson n'est pas un monde de formes, comme celui des cubistes, mais un monde de forces. [...] [Dans son art], c'est la pulsation – le "pneuma" – qui anime les formes de son souffle, elle les influence et les altère. Les cubistes vivaient dans un paradis d'où le malheur et la mort étaient proscrits. Le monde des forces de Masson est ébranlé par des passions fulgurantes. C'est un monde dans lequel des hommes naissent et meurent, souffrent la faim et la soif, aiment et tuent. [...] Cet art tragique, auquel rien d'humain n'est étranger, est vraiment l'art d'une génération qui [...] tremble d'un effroi universel trop puissant⁵⁵.»

Mythe et histoire

«Il y a des gens qui prétendent que la guerre leur a appris quelque chose ; ils sont tout de même moins avancés que moi, qui sais ce que me réserve l'année 1939.»
André Breton, *Lettre aux voyantes*, 1925⁵⁶

Il est incontestable que le surréalisme a renversé l'hégémonie de la tendance conceptuelle et constructiviste de l'art. Mais l'impératif iconographique qui accompagne son apparition va provoquer à son tour, dans les années quarante, une contre-réaction marquée – retour de balancier qui fait apparaître sous un jour plus net les grandeurs et les misères du surréalisme en exil aux États-Unis. Fort mal accueillie dans les cercles modernistes américains, la complexité des contenus dont sont porteurs les Européens suscite des ripostes véhémentes, notamment de la part des artistes abstraits réunis dès 1935 sous le label American Abstract Artists (AAA). Les membres du groupe – à propos duquel un historien a pu écrire : «Leur cible principale était les surréalistes, qui constituaient le groupe anti-abstraction le plus actif et le mieux organisé de Paris⁵⁷» – avaient fait front commun en s'opposant à la thématique surréaliste. Et lorsque plusieurs membres éminents du mouvement s'établissent aux États-Unis, la critique va s'intensifiant : de nombreuses déclarations stigmatisent l'étrangeté des sujets dont s'est emparé le surréalisme. Robert Motherwell tente de comprendre les raisons profondes de ce rejet et commente l'incapacité des Américains à entrer dans l'univers du surréalisme : «Son art [de Max Ernst] repose sur la conviction que le passé est bon à jeter. Rien n'est plus étranger à l'esprit américain qu'une telle condamnation. Des images de messes noires, de nonnes cruelles, d'envahisseurs venus de l'Est ne sauraient susciter aucune émotion chez la plupart d'entre nous. [...] Abandonner en toute conscience le passé, c'est l'essence même de l'acte américain de création⁵⁸.» Malheureusement, Motherwell ne propose qu'un condensé très superficiel des thèmes surréalistes, et s'arrête à leur seule dimension narrative ; il se contente de cerner ce mouvement dans ses rapports avec le passé, sans aborder ni l'importance emblématique de ses techniques, ni le rôle éminent du collage. Harold Rosenberg explorera la question plus en profondeur dans son *Introduction to Six American Artists* (1947). À l'iconographie très complexe et exigeante des surréalistes, il oppose le projet des jeunes artistes américains. Il s'agit pour eux de table rase, de distance historique. Le refus de l'histoire européenne qui a conduit au désastre et à la guerre est un élément de l'argumentation

de Rosenberg, qui prétend élucider la répudiation d'un art gouverné par des contenus. Derrière cette conception, on voit poindre l'idée américaine de purification, ainsi que le désir de s'affranchir d'une Europe corrompue, dont l'art participe, somme toute, très étroitement – et jusque dans cet exil américain où il s'est réfugié – à l'imbroglie politique sans issue de l'époque.

Pour les fondateurs américains de l'esthétique, seul est concevable un art qui puisse se réclamer d'une nouvelle assise anthropologique. Aussi les positions idéalistes de Pollock et de l'expressionnisme abstrait se mettent-elles très vite à exercer une fascination si forte qu'elle prend même une tournure socio-politique. Quant au rejet historique du surréalisme, on peut le cerner assez précisément ; il finira d'ailleurs par s'épuiser presque exclusivement en débats mesquins, portant sur des questions de priorités techniques. Il ne s'agira plus, en effet, que de minimiser la signification des procédés automatiques que Masson et Max Ernst avaient fait connaître aux jeunes peintres américains. Car l'automatisme avait lui-même bénéficié d'une nouvelle actualité dans la seconde moitié des années trente, comme le souligne Breton dans son texte *«Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste⁵⁹»*, où il est question de «l'automatisme absolu», qui s'est beaucoup développé, en particulier grâce à des procédés astucieux : les «décalcomanies sans objet» de Domínguez et le «fumage» de Paalen, notamment. La réaction américaine ne constitue qu'un chapitre assez obscur et entaché de chauvinisme, sans utilité pour l'établissement de la vérité historique. À cet égard, on ne saurait comprendre les premières œuvres des Pollock, Newman ou Rothko sans le biomorphisme et le «dripping», auxquels le surréalisme de la fin des années trente avait donné le jour, et que l'on verra étalés de manière spectaculaire dans l'exposition «First Papers of Surrealism» en 1942. Ce processus, qui allait aboutir à la négation de l'importance du surréalisme, coïncide avec la mort du peintre d'origine arménienne Arshile Gorky. À ce propos, un témoin de l'époque, Robert Lebel, écrit : «En effet, dès la mort de Gorky, le vent tourna et le terme "surréaliste" redevint comme auparavant une injure. Les peintres américains qui avaient été marqués le plus profondément et parmi lesquels ne se trouvaient pas seulement Jackson Pollock, Robert Motherwell, De Kooning ou Mark Rothko, mais aussi Clyfford Still et même Barnett Newman, commencèrent à dissimuler leurs tableaux de l'époque surréalisante comme certains veulent faire oublier l'impureté de leur origine⁶⁰.» Pour sa part, Rosenberg porte ce jugement sur les expressionnistes abstraits : «Aucun de ces peintres ne laisse poindre le moindre sentiment à l'égard de son propre passé. Et moins encore à l'égard de ce qui agit peut-être de manière encore plus impénétrable, à l'égard du passé de la peinture, à l'égard d'une tradition.» Les artistes américains cherchent à définir leur autonomie en se démarquant de façon catégorique et notable de l'Europe. Avec quelques décennies de retard, ils emboîtent à nouveau le pas à l'exigence d'exclusivité et à l'abstinence iconographique prônées par l'avant-garde. Le transfert du surréalisme aux États-Unis s'achève dans cette insurmontable confrontation. L'antinomie qui se dessine ici renvoie au passé. À cet égard, remarquons que les cercles surréalistes soulevaient alors la question de la tradition pour la toute première fois. Non seulement les surréalistes dévoilaient eux-mêmes leur arbre généalogique dans leurs publications, mais leur première exposition au Museum of Modern Art de New York du 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937 était appelée à inscrire le surréalisme dans un contexte plus large. En effet, leur démarche, en quête de modèles et d'affinités spirituelles, ne s'était pas engagée tout de suite. Ce n'est que petit à petit que le surréalisme conquiert le terrain où il trouve ses correspondances. Il y a bien, dès le départ, quelques références de premier plan – dans le domaine littéraire, Lautréamont, Jarry et Rimbaud, auxquels s'ajoutent bientôt Jean-Jacques Rousseau et le marquis de Sade – ces noms qui ont

contribué à promouvoir le concept de révolution : celui de la Révolution française comme celui de la révolution sexuelle. Il en va de même pour l'arrière-fond psycho-philosophique. On ne peut se passer de la rencontre avec les tableaux cubistes de Picasso, avec les créations de la «pittura metafisica» de De Chirico et avec l'attitude de Duchamp. Mais peu à peu l'image s'affine. Les publications surréalistes y contribuent – en particulier, dans les années trente, avec la revue *Minotaure*, qui fournit les renseignements essentiels. Ainsi l'exposition new-yorkaise de 1936-1937, qui entend situer le surréalisme historiquement, peut-elle se référer à un matériel visuel vaste et divers. Son titre, «Fantastic Art Dada Surrealism», indique qu'il s'agit d'une rétrospective autour de la double origine du surréalisme : le champ de l'iconographie fantastique et l'esprit Dada. Dans une première partie de l'exposition et du catalogue, Barr présente des exemples de «l'art fantastique» des XVe et XVIe siècles. Figurent dans cette partie historique des œuvres d'Arcimboldo, de Baldung Grien, Dürer, Jérôme Bosch, Jamnitzer, Bracelli, Hogarth, Larmessin, Piranèse, Blake, Cole, Füssli, Goya, Victor Hugo et Granville. Sont présentés ensuite des travaux d'une époque plus récente, dont certaines visions d'Ensor, et des tableaux du Douanier Rousseau. Parmi les exemples les plus anciens, ce sont les excentricités iconographiques, mais aussi les procédures auxquelles on peut faire remonter le surréalisme qui sont frappantes. Qu'il nous suffise d'évoquer Arcimboldo, d'abord, avec ses compositions hétéroclites, qui anticipent la «méthode paranoïa-critique» de Dalí, et la pratique de l'anamorphose. Comme Barr le signale dans sa brève introduction, «l'étude de l'art du passé à la lumière de l'esthétique surréaliste»⁶¹ en était encore à ses premiers balbutiements. À ce propos, un élément de réflexion que propose Barr nous aide à repérer la ligne de partage entre le surréalisme et ceux que l'on déclare être ses précurseurs : sans doute existe-t-il de véritables analogies entre présent et passé, dit en substance Barr, mais tant que notre connaissance de l'univers intellectuel et spirituel d'un Bracelli ou d'un Bosch ne sera pas plus précise, on fera bien de manipuler de telles analogies avec précaution. Car bon nombre de travaux fantastiques et prétendument surréalistes de l'époque baroque ou de la Renaissance peuvent être expliqués par des arguments rationnels. Le surréalisme, lui, en appelle à l'irrationnel et à l'inconscient. L'insuffisance d'éléments de comparaison constitue un autre point déterminant pour la recherche historique des antécédents et la classification du surréalisme. Barr relève en effet que «la section consacrée à l'art du passé a été strictement limitée». Seul l'art européen postérieur à la fin du Moyen Âge a été pris en compte. Ni l'art oriental, ni les sculptures si essentielles des primitifs n'ont eu la faveur des organisateurs. Ce qui est pour le moins étonnant. Mais reconnaissons que, jusque-là, la réévaluation de l'art primitif ne s'était guère effectuée ailleurs que dans les ateliers des artistes et des poètes. La découverte culturelle de l'apport des populations indigènes d'Amérique était encore à venir. Ce sont les surréalistes, Max Ernst, André Breton, Kurt Seligman, ainsi que Claude Lévi-Strauss, qui en furent, somme toute, les agents. Ils s'y intéressèrent les premiers, et c'est au cours de leurs années d'exil que l'art des Indiens d'Amérique acquit ses lettres de noblesse. Cette découverte, comme celle du paysage américain, est liée à la rébellion contre le puritanisme et le pragmatisme, elle-même liée à la présence des surréalistes aux États-Unis⁶². Tout cela trouve son expression majeure dans la passion vouée au mythe. *First Papers of Surrealism*, la publication qui accompagne l'exposition éponyme à New York, le proclamait déjà. La «mise en scène d'André Breton "traite" de la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation»⁶³. La quête des «Grands Transparents» – «un mythe nouveau» – apparaît comme l'idée centrale du texte de Breton intitulé «*Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*», publié peu après son arrivée aux États-Unis dans le premier numéro de la revue *VVV*⁶⁴. Jamais le surréalisme n'avait attiré aussi

impitoyablement l'attention sur le caractère douteux des certitudes anthropocentristes. Ce scepticisme débouche sur le constat que «l'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers». Breton motive sa spéculation sur les mondes parallèles à l'aide de citations. L'une d'entre elles est empruntée à la réflexion d'un ancien directeur de l'Institut Pasteur : «Autour de nous circulent peut-être des être bâtis sur le même plan que nous, mais différents, des hommes, par exemple, dont les albumines seraient droites ⁶⁵.» Si la tentative à laquelle se livre Breton de se figurer concrètement le mythe des «Grands Transparents» – que Matta se met aussitôt à transposer en images – a sans doute quelques affinités avec le souvenir du «Grand Verre» de Duchamp, avec la découverte de l'architecture de verre de Manhattan et des écrits de Lovecraft, il n'en demeure pas moins que le relativisme qui s'exprime dans ce manifeste est fascinant. Il correspond à la situation dépressive, mélancolique, dans laquelle se trouve désormais un surréalisme coupé de sa propre histoire. Échoués parmi les Américains, les surréalistes évoluent en effet comme un groupuscule d'invisibles «Grands Transparents». Contre l'assurance dont fait preuve une jeune nation, Breton mise sur ce mythe nouveau, qui pourrait illustrer un mot de Novalis placé en exergue au Manifeste : «Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites ⁶⁶.»

Notes

1. Samuel Beckett, Watt, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 75.
2. Theodor Adorno, «Rückblickend auf den Surrealismus», dans *Noten zur Literatur I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1958, p. 158.
3. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme suivie de Documents surréalistes*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 9.
4. *ibid.*
5. Claude Lévi-Strauss, «New York post et préfiguratif», dans *Paris-New York, 1908-1968*, cat. d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1977, p. 123-129.
6. André Breton, «Max Ernst» [1921], dans *Les Pas perdus* [1924], Paris, Gallimard, 1969, p. 87.
7. Id., «Caractères de l'évolution moderne et de ce qui en participe», dans *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969.
8. *ibid.*, p. 170.
9. *ibid.*, p. 163.
10. Tristan Tzara, «Essai sur la situation de la poésie», *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 16.
11. A. Breton, *Entretiens (1913-1952)* avec André Parinaud, Paris, Gallimard, coll. «Point du Jour», 1952, p. 56.
12. Philippe Soupault, *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 166.
13. Louis Aragon, «La Peinture au défi» [1930], dans *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.
14. A. Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité» [1924], dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 22.
15. Pierre Naville, «Beaux-Arts», *La Révolution surréaliste*, no 3, avril 1925, p. 27.
16. Max Morise, «Les Beaux-Arts : Les yeux enchantés», *La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924, p. 26.
17. A. Breton, «Genèse et perspective artistique du surréalisme» [1941], dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 64.
18. Walter Benjamin, Lettre à Theodor W. Adorno (31 mai 1935), trad. française par G. Petitdemange, dans *Correspondance 1929-1940*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 163.
19. A. Breton, «Qu'est-ce que le surréalisme ?», dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de La Pléiade», 1988, p. 227.
20. Papillon surréaliste, 1925 ; voir M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, op. cit., p. 203-204.
21. A. Breton, «Pourquoi je prends la direction de la Révolution surréaliste», *La Révolution surréaliste*, 1re année, no 4, 15 juillet 1925, p. 1-2 ; voir M. Nadeau, *ibid.*, p. 232 et suiv.
22. «La Révolution d'abord et toujours», *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 31-32.
23. *ibid.*, p. 32.
24. Jean-Paul Sartre, «L'artiste et sa conscience», dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26.
25. «La Révolution d'abord et toujours», art. cité, p. 31.
26. *ibid.*
27. Cf. les titres de différents tableaux de Max Ernst : *La Horde* (Spies/Metken 1118), *Barbares marchant vers l'Ouest* (Spies/Metken 2226), *La Horde de barbares* (Spies/Metken 2228), *Barbares sortant de la ville* (Spies/Metken 2234), *Barbares regardant vers l'Ouest* (Spies/Metken 2238).
28. Voir *La Révolution surréaliste* n° 3, p. 20-21.
29. *Les Fragments d'Héraclite*, traduits et commentés par Roger Munier, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1991, p. 15.
30. Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1889.
31. Austin O. Spare et Frederick Carter, «Automatic drawing», *Form*, n° 1, avril 1916, p. 27.
32. *ibid.*
33. A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1928, p. 7.
34. L. Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1972, p. 82.
35. A. Breton, Second manifeste du surréalisme [1930], dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1963, p. 92.
36. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 11.
37. A. Breton, *Nadja* [1928], édition entièrement revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1963, p. 57-58.
38. Claude Cahun, «Prenez garde aux objets domestiques», *Cahiers d'Art, «L'Objet»*, 1936, p. 45 et suiv.
39. A. Breton, «Crise de l'objet», *ibid.*, p. 22.
40. Id., «Équation de l'objet trouvé», *Documents 34*, Nouvelle série, n° 1, Bruxelles, juin 1934, p. 17-24, p. 20 et suiv.
41. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, trad. française par P. Lacoue-Labarthe, dans *Œuvres*, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», vol. 1, Paris 2000, p. 18.
42. A. Breton, Préface, dans *Exposition surréaliste d'objets*, Paris, galerie Charles Ratton, 1936.
43. A. Breton dans sa préface au catalogue de l'exposition «Max Ernst» qui se tint à la librairie *Au Sans Pareil* du 3 mai au 3 juin 1921 (dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1988, t. 1, p. 245).
44. Albert Camus, cité par Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 177.

45. Giorgio De Chirico, «Le Mystère de la création [1911-1915]», «Das Mysterium der Kreation», dans *De Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, trad. allemande par A. Henze, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Vienne, Propyläen Verlag, 1973, p. 16.
46. A. Breton, Lettre à Jacques Doucet du 18 juin 1924, citée dans *André Breton*, cat. d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 170.
47. «Hommage à Pablo Picasso», 18 juin 1924, dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1982*, commentés par José Pierre, Paris, Le Terrain Vague, 1980-182, vol. 1, p. 15 et suiv.
48. En 1924, lors de la première exposition Masson à la galerie Simon, Breton acquiert *Les Quatre Éléments*.
49. L. Aragon, A. Breton, «Le Cinquantenaire de l'hystérie [1878-1928]», *La Révolution surréaliste*, no 11, 15 mars 1928, p. 21-22.
50. Georges Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *Documents*, 2e année, n° 1, 1930, p. 1-8.
51. Id., «Les écarts de la nature», *ibid.*, p. 79-83.
52. S'il ne se réfère sans doute pas à l'ouvrage de Johann Karl Friedrich Rosenkranz qui porte le même titre (1853), Bataille fonde tout de même le refus d'une norme du beau en s'appuyant sur les observations de Georg Treu dans "Durchschnittsbild und Schönheit" ["L'image composite et la beauté"], dans *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1914, vol. IX, 3.
53. Christian Zervos, «De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui (III)», *Cahiers d'art*, 1930, p. 283.
54. Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes. 1912-1922*, édition établie et présentée par J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974.
55. Daniel-Henry Kahnweiler, avant-propos au catalogue d'exposition *André Masson*, New York, Buchholz Gallery, 1942.
56. Breton cite cette phrase dans le texte «Situation du Surréalisme entre les deux guerres», publié dans *VVV*, 2-3, mars 1943, p. 49. Il en propose le commentaire suivant : «Est-ce à dire que les surréalistes ont eu l'intuition claire de ce nouveau glissement vers le gouffre, mieux, qu'ils ont été capables de dire à peu près quand l'abîme inévitable s'ouvrirait ? Je n'en veux qu'une preuve convaincante : cette phrase de ma "Lettre aux voyantes" de 1925, qu'on retrouvera dans la réédition de 1929 du *Manifeste du surréalisme*.»
57. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York, Icon Editions / Harper & Row, 1970, p. 17.
58. Robert Motherwell, *Max Ernst : Beyond Painting*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc, 1948 («Prefatory Note»).
59. A. Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Le Minotaure*, nos 12-13, 1939, p. 16 et suiv.
60. Robert Lebel, «Paris-New York et retour avec Marcel Duchamp, Dada et le surréalisme», dans *Paris-New York*, op. cit., p. 72.
61. Alfred H. Barr Jr. (éd.), *Fantastic Art. Dada. Surrealism*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, Préface, p. 7.
62. L'exposition «First Papers of Surrealism» prenait déjà en compte les travaux que Max Ernst, Claude Lévi-Strauss, André Breton avaient acquis à New York. Nous lisons dans l'introduction au catalogue : «Le surréalisme cherche simplement à rejoindre les traditions les plus durables de l'humanité. Parmi les peuples primitifs, l'art va toujours au-delà de ce qu'on nomme conventionnellement et arbitrairement "le réel". Les indigènes de la côte nord-ouest du Pacifique, des Pueblos, de Nouvelle Guinée, de Nouvelle Irlande, des îles Marquises, entre autres, ont fabriqué des objets que les surréalistes apprécient tout particulièrement.» Voir également C. Lévi-Strauss, «New York post et préfiguratif», art. cité, p. 79-83.
63. *First Papers of Surrealism*, cat. d'exposition (14 oct.-7 nov. 1942), New York, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc, 1942.
64. A. Breton, «Prolegomena to a Third Manifesto of Surrealism or Else», *VVV*, n° 1, juin 1942, p. 18-26.
65. *ibid.*, p. 26.
66. *ibid.*

PARMI LES ŒUVRES EXPOSÉES

Manuel Alvarez Bravo

Sans titre (Echelle d'échelles), 1931
Epreuve aux sels d'argent
24,30 x 18,30 cm
Collection particulière

Tombe fleurie, 1937
Epreuve aux sels d'argent
18 x 25 cm
Collection particulière

Jean Arp

La Trousse de naufragés, 1920-1921
Assemblage de six morceaux
montés sur une planche de bois -
Objet - 19 x 32 x 4 cm
Musée d'Art Moderne et
Contemporain, Strasbourg

La Planche à œufs, 1922
Relief en bois peint -
76,2 x 96,5 x 5cm
Collection particulière

Hans Bellmer

La Poupée, 1932 - 1945
Bois peint, cheveux, chaussures,
chaussettes
61 x 170 x 51 cm
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

La Poupée, 1933 - 1935
Epreuve aux sels d'argent
rehaussée de couleurs
24 x 24,20 cm
Collection particulière

La Poupée, 1933 - 1935
Epreuve aux sels d'argent
29,40 x 19,30 cm
Collection particulière

Jointure à boule, 1934 - 1936
Assemblage : technique mixte
52 x 45,50 x 7 cm
Herbert Lust Gallery

La Poupée, 1936 - 1938
Photographie, tirage original -
76 x 50 cm
Collection particulière

Mitrailleuse en état de grâce, 1937
Construction en bois et métal
sur une base de bois
Sculpture - 78,50 x 75,50 x 34,50 cm
The Museum of Modern Art, New York
Advisory Committee Fund

The Top, 1938
Huile sur bronze
33,70 x 17,30 x 15,20 cm
Museum of Contemporary Art,
Chicago
Don de Joseph et Jory Shapiro

Jacques-André Boiffard

Gros orteil, 1929
Epreuve aux sels d'argent
31 x 23,9 cm
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Brassaï

*Magique circonstancielle ;
pomme de terre germée*, 1931
Epreuve aux sels d'argent - 21 x 26 cm
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

La Maison que j'habite, 1932
Epreuve aux sels d'argent - 15 x 23 cm
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

*Première nuit d'Young : «Le jour est trop
court» ou «Le Canal de l'Ourcq»*, 1932
Epreuve aux sels d'argent -
27,50 x 21 cm
Achat avec participation
de l'Estate Brassaï
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

La Tour Saint-Jacques, 1932 - 1933
Epreuve aux sels d'argent - 29 x 22 cm
Achat avec participation de
l'Estate Brassaï
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Victor Brauner

Autoportrait, 1931
Huile sur bois - 22 x 16,20 cm
Legs de Jacqueline Victor Brauner
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Force de concentration de Monsieur K.,
1934
Huile sur toile, celluloid, papier,
fil de fer-148,5 x 295 cm
Achat sur les arrérages d'un legs
de René de Montaignu
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

L'Etrange cas de Monsieur K, 1934
Huile sur toile - 81 x 100 cm
Collection particulière

André Breton

Objet à fonctionnement symbolique,
1931
assemblage d'objets divers
sur planche de bois
24,50 x 41,50 x 32 cm
Collection particulière

Mur de l'atelier

Situé derrière le bureau où travaillait
André Breton, dans la deuxième
pièce de l'atelier qu'il a occupé rue
Fontaine à Paris, de 1922 à sa mort
en 1966, ce mur formé d'un
ensemble de quelque deux cents
objets et œuvres a été reconstitué
à l'identique, grâce à un prêt
exceptionnel au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne.
Dans la disposition même qu'il avait
choisie, telle qu'elle a été figée
en 1966, y voisinent sans hiérarchie
toutes les «catégories» désignées
par le poète pour l'«*Exposition
surréaliste d'objets*» organisée en
1936 à la galerie Charles Ratton :
à côté des toiles et des objets
surréalistes, les objets naturels
(minéraux et insectes), les objets
trouvés, les objets interprétés,
les objets populaires, les objets
magiques, les objets sauvages
ou primitifs, fétiches et masques
américains et océaniques.
Collection particulière

Jacqueline Breton

Sans titre, 1936
Décalcomanie reproduite dans
la revue *Minotaure* n° 8,
Encre sur papier - 25 x 30,50 cm
Collection particulière

Camille Bryen

Morphologie du désir, 1934 - 1937
Objet à fonctionnement
Bois, plâtre et métal -
20 x 37 x 28,05 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Claude Cahun

Autoportrait, 1927
Tirage argentique - 23,50 x 17,80 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

Autoportrait, 1928
Tirage argentique - 30,23 x 23,80 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

Autoportrait, 1929
Tirage argentique - 12 x 9 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

Harry Carlsson

Stockholm stiring op ad havet, 1934
(Stockholm coming up from the sea)
Assemblage avec bois peint
et métal - 75 cm
Collection particulière

Joseph Cornell

Chinese Bottle

(Bouteille chinoise), 1933
Construction dans une bouteille
20,80 x 8,90 x 5,70 cm
Collection particulière

Fenêtre, 1937

Livre-objet relié surmonté
d'un pliage en papier
22,50 x 16 x 4 cm
Collection particulière

The Crystal Cage (Portrait of Berenice)

1943-1960
(La cage de cristal, Portrait
de Berenice)
Construction avec valise
39,67 x 50,32 x 10,95 cm
Richard L. Feigen, New York

Salvador Dalí

Senicitas, 1927

(Forces estivales ou Naissance
de Vénus)
Huile sur bois - 64 x 48 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

La Vache spectrale, 1928

Huile sur contre-plaqué -
50 x 64,50 cm
Achat
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

L'Enigme du désir, 1929

Huile sur toile
110,50 x 150,50 cm
Bayerische
Staatsgemälde-sammlungen,
Munich
Pinakothek der Moderne

Le Grand masturbateur, 1929

Huile sur toile
110 x 150 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

Guillaume Tell, 1930

Huile et collage sur toile - 113 x 87 cm
Collection particulière

Lion, cheval, dormeuse invisibles, 1930

Huile sur toile - 50,20 x 65,20 cm
Don de l'Association Bourdon
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Hallucination partielle. Six images

de Lénine sur un piano, 1931
Huile sur toile - 114 x 146 cm
Achat
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

La Vieillesse de Guillaume Tell, 1931

Huile sur toile - 98 x 140 cm
Collection particulière

Le Rêve, 1931

Huile sur toile - 96 x 96 cm
The Cleveland Museum of Art,
Cleveland
John L. Severance Fund

La Harpe invisible, fine et moyenne,
1932

Huile sur toile - 23 x 17,50 cm
Collection particulière

*Cannibalisme des objets, avec
écrasement simultané d'un violoncelle*,
1932

Crayon, fusain et craie blanche sur
papier kraft. 89 x 116 cm
Dation
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

*Gala et l'angélus de Millet précédant
l'arrivée imminente des anamorphoses
coniques*, 1933

Huile sur toile - 24,20 x 19,20 cm
Achat, 1975
Musée des Beaux-Arts du Canada,
Ottawa

La Charrette fantôme, 1933

Huile sur bois - 19 x 24,10 cm
Collection particulière

Le Phénomène de l'extase, 1933

Photomontage - 27 x 18,50 cm
Collection particulière

Buste de femme rétrospectif, 1933-1977

Sculpture en bronze peint, coiffe de
plumes et de perles, pain en bronze
peint, deux porte-plume en bois,
plumiers en bronze représentant
les moissonneurs de Millet.
Conçue en 1933 en porcelaine et
exécutée en bronze en 1977. -
72 x 67 x 24 cm
Courtesy *Cahiers d'Art* et Galerie
Natalie Seroussi, Paris

Assemblage d'objets, 1936

Objets divers - 31 x 60 x 9 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

*Etude pour Prémonition de la guerre
civile*, 1936

Fusain sur papier - 105 x 80 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

Femme devant un buste à tiroirs, 1936

Dessin à l'encre de Chine
54,60 x 44,10 cm
Stiftung Sammlung Dieter Scharf
zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Kupferstichkabinett, Berlin

Le Cabinet anthropomorphique, 1936

Huile sur toile
25,40 x 44,20 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf

*Téléphone-homard ou Téléphone
aphrodisiaque*, 1936

Téléphone avec combiné en forme
de homard en plâtre -
18 x 12,50 x 30,50 cm
Museum für Kommunikation,
Frankfurt/Main

Visions de l'éternité, 1936 - 1937

Huile sur toile - 207 x 117,50 cm
The Art Institute of Chicago,
Chicago
Don de M. et Mme Joseph Randall
Shapiro

La Vénus de Milo aux tiroirs, 1936-1964

Bronze peint en blanc, pompons
en fourrure
Exemplaire numéroté 4/5
100 x 30 x 28 cm
Galerie Patrick Derom, Bruxelles

Le Veston aphrodisiaque, 1936 - 1967

Veste de smoking recouverte
de verres à liqueur, chemise
et plastron sur un cintre -
88 x 79 x 6 cm
Collection Perrot-Moore, Espagne

*Apparition d'un visage et d'un
comptoir sur une plage*, 1938

Huile sur toile - 114,80 x 143,80 cm
Wadsworth Atheneum of Art,
Hartford, CT.
The Ella Gallup Sumner and Mary
Catlin Sumner Collection Fund

Impression d'Afrique, 1938

Huile sur toile - 91,50 x 117,50 cm
Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam

Le Moment sublime, 1938

Huile sur toile - 38 x 47 cm
Staatsgalerie Stuttgart

L'Enigme de Hitler, 1939

Huile sur toile - 95 x 141 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

Giorgio De Chirico

La Grande Tour, 1913

Huile sur toile - 123,80 x 52,70 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf

Le Rêve transformé, 1913

Huile sur toile - 63 x 152 cm
The Saint Louis Art Museum,
Saint Louis
Don de M. et Mme Joseph Pulitzer, Jr.

Chant d'amour, 1914

Huile sur toile - 73 x 59,10 cm
The Museum of Modern Art, New York
Legs Nelson A. Rockefeller

Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire, 1914

Huile sur toile - 81,5 x 65 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Nature morte. Torino printanière, 1914

Huile sur toile - 124 x 99,50 cm
Collection particulière

Le Duo (Les Mannequins de la Tour rose), 1915

Huile sur toile - 81,90 x 59 cm
The Museum of Modern Art, New York
Legs James Thrall Soby

Robert Desnos

L'Etoile de mer, 1927 - 1928

Scénario manuscrit de
Robert Desnos avec annotations
de Man Ray - 28 x 39 cm
The Museum of Modern Art
Library, New York

Oscar Dominguez

Le Tireur, 1934

Plâtre peint, objets métalliques
et verre peint
48 x 21 x 31,50 cm
Fundacion ICO, Madrid

Les Pérégrinations de Georges Hugnet,
1935

Bois peint, fer et papier -
48 x 41,50 x 9 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

Lion-couleur, 1936

Décalcomanie
Encre de Chine couleur sur papier
22 x 18,70 cm
Collection particulière

Sans titre, 1937

Décalcomanie et gouache -
64 x 50 cm
Collection particulière

Marcel Duchamp

Porte-bouteilles, 1914 - 1964

Ready-made : séchoir à bouteilles
en fer galvanisé
h : 64 cm d : 42 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Why Not Sneeze Rose Sélavy?,
1921 - 1964

Métal, marbre, thermomètre,
os de seiche
11,50 x 22,20 x 16 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Couverture-cigarettes, 1936

Epreuve aux sels d'argent coloriée
à l'aniline. 30 x 40 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

[Femme habillée en homme],
1938 - 1981

Reconstitution par Christian
Debout à l'occasion de l'exposition
Paris-Paris au Centre Pompidou, en
1981, du mannequin surréaliste de
Marcel Duchamp pour l'*Exposition
Internationale du Surréalisme*, galerie
des Beaux-Arts, Paris, 1938.
Mannequin et assemblage d'objets
divers. 192 x 53 x 74 cm
Union centrale des arts décoratifs,
Paris. Dépôt permanent du
Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne

*Allégorie de genre (Portrait de George
Washington)*, 1943

Gaze teintée, ouate, papier gouaché
découpé, papier doré, clous,
sur bois - 54,80 x 42,70 x 7 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Max Ernst

Figure ambiguë, 1919 - 1920

Frottage à la mine de plomb
d'éléments typographiques
et épreuve de cliché typographique,
encre de Chine, aquarelle
et gouache sur papier. 44 x 33cm
Stiftung Sammlung Dieter Scharf
zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Kupferstichkabinett, Berlin

Frau wirtin an der lahn..., 1920

(Madame la patronne au bord
de la rivière...)
Collage, gouache et encre
sur papier. 25 x 31,50 cm
Graphische Sammlung
Staatsgalerie, Stuttgart

Ascenseur somnambule I, 1920

Gouache, aquarelle et crayon
sur gravure. 19,60 x 12 cm
Collection particulière

*La Chambre à coucher de Max Ernst
cela vaut la peine d'y passer la nuit*,
1920

Collage, gouache et crayon sur
papier. 16,30 x 22 cm
Collection particulière

La Chanson de la chair, 1920

Gouache, crayon et reproductions
de photos découpées et collées
sur papier - 15 x 20,8 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

*La grande roue orthochromatique
qui fait l'amour sur mesure*, 1920

Crayon, encre de Chine et aquarelle
sur papier collé sur carton -
40,80 x 27,40 cm
Donation de Louise et Michel Leiris
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

La Petite fistule lacrimale qui dit tic tac,
1920

Crayon, gouache et encre
sur papier peint. 36,20 x 25,40 cm
The Museum of Modern Art, New York

Le Limaçon de chambre, 1920

tempera, gouache, encre, crayon,
collage sur papier. 31,20 x 22,20 cm
Collection particulière

Sans titre, 1920

Collage, gouache et crayon
23,40 x 17,70 cm
Collection particulière

Sans titre, 1920

Gouache, encre de Chine
et crayon sur motif imprimé,
monté sur carton - 30 x 25 cm
Collection particulière, courtesy
Blondeau & Associés S.A., Paris

Un peu malade le cheval, 1920

Photo collée sur une gravure,
crayon et gouache
14,60 x 21,60 cm
The Museum of Modern Art, New York
Abby Aldrich Rockefeller Fund

Célèbes ou L'Eléphant Célèbes, 1921

Huile sur toile - 125,40 x 107,90 cm
Achat 1975
Tate, Londres

Jeune chimère, 1921

Collage, gouache et encre de Chine
sur papier
26 x 9 cm
Collection particulière

La Parole ou Femme-oiseau, 1921

Collage et gouache sur papier -
18,50 x 10,60 cm
Collection particulière, courtesy
Blondeau & Associés S.A., Paris

La Puberté proche... ou Les Pléiades, 1921

Collage, fragments de photographies retouchées, gouache et huile sur papier, monté sur carton
24,50 x 16,50 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés S.A., Paris

Des Eventails brisés, 1922

Collage et gouache pour *Les Malheurs des immortels*, Paris, 1922 - 10,20 x 16,50 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés S.A., Paris

La Chute d'un ange, 1922

Collage et huile sur papier - 43,50 x 34 cm
Collection particulière

Oedipus Rex, 1922

Huile sur toile - 93 x 102 cm
Collection particulière

Au Rendez-vous des amis, 1922

Huile sur toile - 130 x 195 cm
Museum Ludwig, Cologne

Au premier mot limpide, 1923

Peinture murale de la maison de Paul Eluard à Eaubonne
Huile sur plâtre monté sur toile - 232 x 167 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Histoire naturelle, 1923

Peinture murale pour la maison de Paul Eluard à Eaubonne
Huile sur plâtre transférée sur toile 354 x 232 cm
Tehran Museum of Contemporary Art, Iran

La Femme chancelante, 1923

Huile sur toile - 130,50 x 97,50 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Leçon d'écriture automatique, 1923

Crayon et encre sur six feuilles de papier jointes
17,30 x 128 cm
Collection particulière

Femme, vieillard et fleur, 1923 - 1924

Huile sur toile - 96,50 x 130,20 cm
Achat
The Museum of Modern Art, New York

Deux enfants sont menacés

par un rossignol, 1924
Huile sur bois et éléments de bois peint
69,80 x 57,10 x 11,40 cm
Achat
The Museum of Modern Art, New York

La Femme visible, 1925

agrandissement photographique et crayon - 39 x 55 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés S.A., Paris

Feuilles, 1925

Frottage, crayon et gouache sur papier, pour *Histoire naturelle*
26,50 x 42 cm
Collection particulière, Allemagne

Histoire naturelle, album, Paris 1926

34 héliogravures sur papier impérial 50 x 32,50 cm
Collection particulière

L'Inquisiteur : à 7h07, justice sera faite, 1926

Huile sur toile - 100 x 73 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés, S.A., Paris

Une Nuit d'amour, 1927

Huile sur toile - 162 x 130 cm
Collection particulière

«*LA FEMME 100 TETES*», Paris, 1929
collages originaux :

... *et la troisième fois manquée*, Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton - 14,20 x 12,60 cm
Don de Carlo Perrone
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Dans le bassin de Paris, Loplop, le supérieur des oiseaux, apporte aux réverbères la nourriture nocturne, 1929

Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton - 16,20 x 14,70 cm
Don de Carlo Perrone.
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

L'Immaculée conception manquée, 1929

Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton - 10,20 x 14,80 cm
Don de Carlo Perrone
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Le Train engourdi, 1929

Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton - 10 x 14,50 cm
Don de Carlo Perrone
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

On voit filer plus d'un notaire laissant

tomber sa voix en cadence, 1929
Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton - 12 x 14,50 cm
Don de Carlo Perrone
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Plus légère que l'atmosphère, puissante et isolée, perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes, 1929

Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton - 28,40 x 23,30 cm
Don de Carlo Perrone
collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Et les femmes volcaniques relèvent et agitent, d'un air menaçant, la partie postérieure de leur corps, 1929

Collage - 20,50 x 20,50 cm
Collection particulière, Allemagne

Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, 1929 - 1930

Collage original - 19,70 x 19,30 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés S.A., Paris

Loplop présente, 1931

Collage, crayon et gouache sur carton
64,50 x 50 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés S.A., Paris

Du Verre, 1932

Collage et frottage, crayon sur papier 49 x 64 cm
Collection particulière, courtesy Blondeau & Associés S.A., Paris

Couple zoomorphe en gestation, 1933

Huile sur toile - 91,90 x 73,30 cm
Peggy Guggenheim Collection, Venise, (The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)

L'Europe après la pluie I, 1933

Huile et plâtre sur contreplaqué 101 x 149 cm
Collection particulière

Habakuk, 1934

Plâtre
59 x 19 x 19 cm
Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen

Les Asperges de la lune, 1935

Bronze
161 x 38 x 23,70 cm
Collection particulière, Paris

L'Ange du foyer ou Le Triomphe du surréalisme, 1937

Huile sur toile - 114 x 146 cm
Collection particulière

La Planète affolée, 1942

Huile sur toile - 110 x 140 cm
Tel Aviv Museum of Art, Israël
Don de l'artiste, 1955

Vox Angelica, 1943

Huile sur toile - 152,40 x 203 cm
Collection particulière

Le Roi jouant avec la Reine, 1944

Bronze d'après le plâtre de 1944
97,80 x 46,40 x 52,30 cm
Stiftung Max Ernst, Brühl.
Acquisition de la Kulturstiftung der Länder, Berlin et de la Stiftung Kunst und Kultur der Landes Nordrhein-Westfalen pour le futur musée Max Ernst, Brühl.

Léonor Fini

Couverture d'un livre ayant séjourné dans la mer, 1936 - 1936

Objet trouvé - 33 x 23,50 x 5 cm
Collection particulière

Wilhem Freddie

Les Tentations de Saint-Antoine, 1939

Huile sur toile - 87,50 x 88cm
Collection particulière

Alberto Giacometti

Boule suspendue, 1930 - 1931

Bois, fer et corde -
60,40 x 36,50 x 34 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Objet désagréable, 1931

Plâtre original - 10,40 x 49,30 x 15 cm
Don de B. Giacometti et S. Berthoud
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Pointe à l'œil, 1931 - 1932

Relations désagréantes
Bois, fer peint en noir -
12,70 x 58,50 x 29,50 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Main prise, 1932

Bois et métal - 20 x 59,50 x 27 cm
Kunsthhaus Zurich,
Alberto Giacometti Stiftung

Femme égorgée, 1932 - 1940

Bronze, patine dorée -
21,50 x 82,50 x 55 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Table, 1933

La table surréaliste
Plâtre original - 148,50 x 103 x 43 cm
Don. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Table surréaliste, 1933

Encre de Chine sur papier -
23,30 x 20,80 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

L'Objet invisible (mains tenant le vide), 1934 - 1935

Bronze - 153 x 32 x 29 cm
Fondation Marguerite et Aimé Maeght,
Saint-Paul
Don Marguerite et Aimé Maeght, 1964

Maurice Henry

Hommage à Paganini, 1936 - 1968

Assemblage bois et tissu - 50 x 22 cm
Collection particulière, Milan

Georges Hugnet

La Profanation de l'hostie, 1935

Éléments divers sous boîte -
21,70 x 25,50 x 7 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Décalcomanie, 1936

Décalcomanie reproduite dans la
revue *Minotaure* n° 8, page 24
Encre sur papier - 32,50 x 25 cm
Collection particulière

Marcel Jean

Le Spectre du gardénia, 1936 - 1971

Fermetures-éclair, film
photographique, plâtre, flocage noir
35 x 12,50 x 25 cm
Collection particulière

La Fille de l'horoscope, 1970

Carton peint, bois et montre
38,50 x 22 x 15,50 cm
Achat
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

André Kertesz

Distorsion n° 6, 1933

Epreuve aux sels d'argent
24,7 x 16,5 cm
Don collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Wifredo Lam

Lumière dans la forêt, 1942

Gouache sur papier marouflé
sur toile
192 x 123,50 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Sans titre, 1947

Huile sur toile - 178 x 122 cm
Collection particulière

Jacqueline Lamba

Pour la poche, 1935

Aiguilles, fils de couleur, voile noir
et bille montés sur carton -
33 x 33 x 4 cm
Collection particulière

Sans titre, 1943

Pastel sur papier - 49 x 38 cm
Collection particulière

Eli Lotar

Aux abattoirs de la Villette, 1929

Négatif argentique sur plaque
de verre - 3 x 5 cm
Don de M. et Mme Jean-Pierre
Marchand
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Dora Maar

Étoile cosmique, 1923

Objet trouvé : biscuit en forme
d'étoile serti dans une boîte
en argent et verre
par Raymond Roussel
4,50 x 1,50 cm
Collection Pierre Leroy, Paris

Portrait d'Ubu, 1936

Epreuve aux sels d'argent -
24 x 18 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

René Magritte

L'Assassin menacé, 1926

Huile sur toile - 150,40 x 195,20 cm
The Museum of Modern Art, New York
Kay Sage Tanguy Fund

Jeune fille mangeant un oiseau (Le Plaisir), 1927

Huile sur toile - 74 x 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf

Le Double secret, 1927

Huile sur toile - 114 x 162 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Le Sens de la nuit, 1927

Huile sur toile - 139 x 105 cm
The Menil Collection, Houston

L'Homme au journal, 1928

Huile sur toile - 115,60 x 81,30 cm
Tate, Londres
Presented by the Friends
of the Tate Gallery, 1964

La Lectrice soumise, 1928

Huile sur toile - 92 x 73 cm
Collection particulière, Courtesy
of Ivor Braka Ltd., Londres

Les Chasseurs au bord de la nuit, 1928

Huile sur toile - 81 x 116 cm
Collection particulière

Les Jours gigantesques, 1928

Huile sur toile - 116 x 81 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf

Au Seuil de la liberté, 1930

Huile sur toile - 114 x 146,50 cm
Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam

Les Menottes de cuivre, 1931

Huile sur une reproduction
en plâtre de la Vénus de Milo -
37 x 11,50 x 11cm
Musées Royaux des Beaux Arts de
Belgique, Bruxelles

L'Avenir des statues, 1932

Huile sur plâtre -
33,50 x 16,50 x 19 cm
Wilhelm Lehmbruck Museum,
Duisbourg

Le Modèle rouge, 1935

Huile sur toile marouflée
sur carton - 56 x 46 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

La Clé des champs, 1936

Huile sur toile - 81 x 60 cm
Fundacion Coleccion Thyssen-
Bornemisza, Madrid

Ceci est un morceau de fromage,
1936 - 1937

Objet et Huile sur toile marouflée
sur carton ; cadre de bois doré ;
cloche et plateau à fromage en verre
Objet : h 31 cm d 25,20 cm
Peinture : 10,30 x 16,20 cm
The Menil Collection, Houston

La Durée poignardée, 1938

Huile sur toile - 147 x 98,7 cm
The Art Institute of Chicago,
Joseph Winterbotham

Le Thérapeute, 1941

Gouache sur papier -33 x 27 cm
Collection particulière

Léo Malet

Ce mouvement doit être répété dix fois,
1936

Bois, miroir, photographie
de magazine
39 x 25 x 20 cm
Collection particulière

Georges Malkine

Sans titre, 1928

Huile sur toile - 81 x 54 cm
Collection Patrice Trigano, Paris

Man Ray

Champs délicieux, 1922

(Album de 12 rayogrammes,
exemplaire 5/40) 10ème rayogramme
Rayogramme, épreuve aux sels
d'argent. 22,10 x 17,30 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Marquise Casati, 1922

Positif argentique sur plaque
de verre - 24 x 18 cm
Dation
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Le Violon d'Ingres, 1924

Epreuve aux sels d'argent rehaussée
à la mine de plomb et à l'encre de
chine et contrecollée sur papier -
31 x 24,70 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Noire et blanche, 1926

Tirage argentique sur gélatine -
17,10 x 22,40 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de James Thrall Soby

«Et il signa...», 1935

Portrait photographique d'André
Breton, extrait du film de Man Ray
*«Essai de simulation du délire
cinématographique»*
Photographie originale (contact) -
8,20 x 5,80 cm
Collection particulière

*Vue de l'«Exposition Surréaliste
d'Objets», chez Charles Rattou*,

Paris, du 22 au 29 mai 1936
Epreuve au sel d'argent -
29 x 22,50 cm
Collection Guy Ladrière

Marcel Marien

L'Introuvable, 1937

Objet
Collection Sylvio Perlstein, Anvers

André Masson

Dessin automatique, 1924

Encre et crayon sur papier
23,60 x 20,60 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don anonyme

Sans titre, 1924

Encre de chine sur papier vergé
filigrane. 43,30 x 31,50 cm
Donation de Louise et Michel Leiris
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Dessin automatique, 1924 - 1925

Encre de chine sur papier
46,70 x 63,50 cm
Stiftung Sammlung Dieter Scharf
zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Kupferstichkabinett, Berlin

Soleils furieux, 1925

Plume et encre - 42,20 x 31,70 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

Dessin automatique, 1925 - 1926

Encre de chine sur papier -
30,35 x 24,1 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Bataille de poisson, 1926

Sable, enduit de plâtre, huile,
crayon et fusain sur toile - 37 x 73 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

Lancelot, 1927

Huile et sable sur toile - 46 x 21,50 cm
Donation de Louise et Michel Leiris
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Les Promeneurs, 1927

Huile et sable sur toile -
73,30 x 37,50 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture
Garden, Smithsonian Institution,
Washington
Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966

Les Villageois, 1927

Huile et sable sur toile -
80,50 x 64,50 cm
Don de Louise et Michel Leiris
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Métamorphose I, 1927

Bronze - 20,80 x 15,90 x 7,40 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture
Garden, Smithsonian Institution,
Washington
Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966

Massacre, 1932 - 1934

Encre de Chine sur papier -
38,30 x 48,20 cm
Don de Paul Rosenberg
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Le Labyrinthe, 1938

Huile sur toile - 120 x 61 cm
Don de Basil et Elena Goulandris
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Métamorphose des amants, 1938

Huile sur toile - 100 x 89,50 cm
Collection particulière

[Tête dans une cage], 1938 - 1981

Reconstitution par Christian
Debout à l'occasion de l'exposition
Paris-Paris au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
à Paris en 1981, du mannequin
surréaliste d'André Masson pour
*l'Exposition Internationale du
surréalisme*, galerie des Beaux-Arts,
Paris, 1938.
Mannequin et assemblage d'objets
divers. 183 x 55 x 68 cm
Dépôt permanent du Centre
Pompidou, Musée national d'art
moderne
Union centrale des arts décoratifs,
Paris

Paysage des Caraïbes, 1941

Crayon et encre sur papier -
52,10 x 66,20 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Kay Sage Tanguy

Portrait d'André Breton, 1941

Encre de chine sur papier -
46,10 x 61,80 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Méditation sur une feuille de chêne,
1942

Tempéra, pastel et sable sur toile -
100 x 82,50 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don anonyme

Paysage iroquois, 1942

Tempéra sur toile - 75,50 x 101,50 cm
Collection particulière

Roberto Matta

Sans titre, 1937

Cire et mine de plomb sur papier
50 x 65 cm
Collection particulière

Sans titre, 1938

Crayons de couleur sur papier -
50 x 65 cm
Collection particulière, courtesy
Galerie Daniel Malingue

Composition, 1939

Crayons de couleur sur papier -
24,80 x 32,50 cm
Collection particulière, courtesy
Galerie Daniel Malingue

Les Délits, 1941 - 1942

Crayon et pastels à la cire sur papier
57,20 x 72,70 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

L'Année 44, 1942

Huile sur toile - 97 x 127 cm
Staatliche Museen Preussischer
Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

The Apples we know, 1943

Huile sur toile - 95 x 128 cm
Virginie et Herbert Lust

E.L.T. Mesens

Les Caves du Vatican, 1936

Construction avec tronc d'arbre
et drapeau de soie
18,62 x 13,54 cm
Collection particulière

Joan Miró

Bouquet de fleurs (Sourire de ma blonde),
1924

Tempéra sur toile - 88 x 115 cm
Collection particulière

La Bouteille de vin, 1924

Huile sur toile - 73,30 x 65,50 cm
Collection Lola Fernandez - Jimenez

Carnaval d'Arlequin, 1924 - 1925

Huile sur toile - 66 x 93 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,
New York
Room of Contemporary Art Fund, 1940

Etoiles en des sexes d'escargot, 1925

Huile sur toile - 129,50 x 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf

La Sieste, 1925

Huile sur toile - 113 x 146 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

L'Addition, 1925

Huile sur toile encollée -
195 x 129,20 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

*Personnage lançant une pierre
à un oiseau*, 1926

Huile sur toile - 73,70 x 92,10 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

Paysage (Paysage au coq), 1927

Huile sur toile - 131 x 196,50 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle,
Suisse

Danseuse espagnole, 1928

Collage d'objet sur toile - 100 x 80 cm
Collection particulière

Intérieur hollandais, 1928

Huile sur toile. 129,90 x 96,80 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York
Legs Florence M. Schoenborn, 1995

Collage, 1929

Collage, encre et crayon sur papier
63,50 x 98,10 cm
Collection Richard et Mary L. Gray

Objet, 1931

Assemblage : bois peint, métal,
corde, os et perle. 40 x 29,70 x 22 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de M. et Mme Harold X.
Weinstein, 1961

Personnages avec étoiles, 1933

Huile sur toile - 198,80 x 247,70 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago
Don de M. et Mme Maurice E. Culberg

Personnage, 1934

Pastel sur papier velours -
106,3 x 70,5 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Corde et personnages II, 1935

Huile et corde sur carton -
74,60 x 106,10 cm
Collection particulière

*Homme et femme devant un tas
d'excréments*, 1935

Huile sur cuivre - 23,20 x 32 cm
Fundacio Joan Miró, Barcelone
Donation Pilar Juncosa de Miro

Objet (Perroquet perché), 1936

Perroquet sur une perche en bois,
chapeau et mappemonde gravée -
81 x 30,10 x 26 cm
The Museum of Modern Art, New York

Personnages devant une métamorphose,
1936

Tempéra à l'oeuf sur masonite -
49,50 x 57,50 cm
New Orleans Museum of Art,
New Orleans. Legs Victor K. Kiam

Femme nue montant l'escalier, 1937
Fusain sur papier - 77,90 x 55,80 cm
Fundacio Joan Miró, Barcelone

[Moustache], 1938 - 1981
Reconstitution par Christian Debout à l'occasion de l'exposition *Paris-Paris*, au musée national d'art moderne à Paris en 1981, du mannequin surréaliste d'Antonio Miró pour l'*Exposition Internationale du surréalisme*, galerie des Beaux Arts, Paris, 1938. Mannequin et assemblage d'objets divers. 183 x 55 x 60 cm
Dépôt permanent Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Union centrale des arts décoratifs, Paris

Meret Oppenheim

Déjeuner en fourrure, 1936
Tasse, sous-tasse et cuillère recouverts de fourrure.
tasse, d : 10,90 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

Ma Gouvernante, 1936
Métal, chaussures, fil, papier -
14 x 21 x 33 cm
Moderna Museet, Stockholm

Wolfgang Paalen

Sans titre, 1937
Fumage - 60,70 x 52,70 cm
Collection particulière, Allemagne

Orages magnétiques, 1938
Huile sur toile - 72,50 x 99,50 cm
Collection particulière

Roland Penrose

Le Paradis des alouettes, 1936
Bois, métal et miroir - 25 x 25 x 17 cm
Collection particulière

Jean Peyrissac

Indicible cosmos, 1931
Bois peint, acier, ficelle, éclairage électrique. 55,70 x 52,00 x 25,90cm
Achat. collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Francis Picabia

Après la pluie (Les amoureux), 1925
Ripolin sur toile - 116 x 115cm
Collection particulière

Judith, 1929 - 1930
Huile sur toile - 195 x 130 cm
Collection particulière

Pablo Picasso

Le Verre d'absinthe, 1914
Bronze peint et sablé, cuillère à absinthe
21,50 x 16,50 x 6,50 cm
Donation de Louise et Michel Leiris
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Violon, 1915
Construction : tôle découpée, pliée et peinte, fil de fer -
100 x 63,70 x 18 cm
Musée Picasso, Paris

Le Baiser, 1925
Huile sur toile - 130 x 95 cm
Musée Picasso, Paris

Guitare, 1926
Toile, bois, corde, clous, pitons sur panneau peint. 130 x 96,50 cm
Musée Picasso, Paris

Carnet (49 dessins), 1926 - 1927
Plume et encre de Chine, fusain, crayon graphite sur papier -
17,50 x 26 cm
Musée Picasso, Paris

Carnet (54 dessins), 1927 - 1928
Encre de Chine et crayon graphite sur papier Ingres. 31 x 23,50 cm
Musée Picasso, Paris

Figure, 1928
Fil de fer et tôle -
50,50 x 18,50 x 40,80 cm
Musée Picasso, Paris

Métamorphose I, 1928
Bronze - 22,60 x 18,00 x 11,50 cm
Musée Picasso, Paris

L'Atelier, 1928 - 1929
Huile sur toile - 162 x 130 cm
Musée Picasso, Paris

Tête de femme, 1929 - 1930
Fer, tôle, ressort et passoire peints
100 x 37 x 59 cm
Musée Picasso, Paris

Composition, 1930
Sable sur toile, bois et végétaux collés et cousus sur la toile -
35 x 27,50 x 3,50 cm
Musée Picasso, Paris

Baigneuse debout, 1930
Sable sur revers de toile et châssis, objets, carton, végétaux collés et cousus sur la toile
33 x 24,50 x 2 cm
Musée Picasso, Paris

Composition au gant, 1930
Sable teinté par endroits sur revers de toile et châssis, gant, carton, végétaux collés et cousus sur la toile - 27,50 x 35,50 x 8 cm
Musée Picasso, Paris

Paysage aux bateaux, 1930
Sable teinté par endroits sur revers de toile et châssis, végétaux, carton, petits bateaux collés et cousus sur la toile. 26,50 x 36 x 7 cm
Musée Picasso, Paris

Figure, 1931
Fer et fil de fer - 26 x 12,50 x 11,10 cm
Musée Picasso, Paris

Femme lançant une pierre, 1931
Huile sur toile - 130,50 x 195,50 cm
Musée Picasso, Paris

Femme au fauteuil rouge, 1932
Huile sur toile - 130,20 x 97 cm
Musée Picasso, Paris

Composition au papillon, 1932
Tissu, bois, végétaux, ficelle, punaise, papillon, huile sur toile -
16 x 22 x 2,50 cm
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 1932
Plume et encre de Chine -
34,50 x 51,20 cm
Musée Picasso, Paris

La Crucifixion, 1932
Plume et encre de Chine - 34 x 51 cm
Musée Picasso, Paris

Une Anatomie : trois femmes, 1933
Mine de plomb - 20 x 27,20 cm
Musée Picasso, Paris

Une Anatomie : trois femmes, 1933
Mine de plomb - 19,80 x 27,20 cm
Musée Picasso, Paris

Femme au feuillage, 1934
Plâtre - 39,50 x 21,50 x 26,50 cm
Collection particulière

Figure, 1935
Assemblage : louche, griffes, bois, ficelle et clous
112 x 61,50 x 29,80 cm
Musée Picasso, Paris

Personnage serrure, 1935
Mécanisme de serrure peint dans le cadre. 24 x 19 cm
Collection particulière

Composition au Minotaure, 1936
Encre de Chine et gouache sur papier. 50 x 65 cm
Collection particulière,
Courtesy Galerie Jan Krugier,
Ditesheim & Cie, Genève

Rogi André (dite Rosa Klein)

L'Ondine (Jacqueline Lamba), 1934
Photographie
Collection particulière

Kurt Seligmann

Deux Têtes, 1931
Construction en bois peint -
52,70 cm
Collection particulière

Hommage à Urs Graf, 1934
Huile sur bois. 160,20 x 129,40 cm
Kunstmuseum Bern, Schenkung
Arlette Seligmann, Sugar Loaf, Berne

Combat, 1935
Huile sur panneau de bois
180 x 115,50 cm
Collection particulière

Sans titre, 1938
Encre sur papier - 57,20 x 72,60 cm
Collection particulière

La Table ardente, 1942
Encre de chine sur papier - 65 x 71 cm
Collection Patrice Trigano, Paris

Joseph Sima

Double paysage, tempête électrique,
1928
Huile sur toile - 67 x 13 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Jindrich Styrsky

Racines, 1934
Huile sur toile - 46 x 81 cm
Collection particulière

Maurice Tabard

Visage et mains, 1930
Surimpression, épreuve aux sels
d'argent. 22,20 x 10,30 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Yves Tanguy

L'Orage (paysage noir), 1926
Huile sur toile - 80,30 x 65,40 cm
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphie
The Louise and Walter Arensberg
Collection

Je suis venu comme j'avais promis,
Adieu, 1926
100 x 73 cm
Stiftung Sammlung Dieter Scharf
zur Erinnerung an Otto Gerstenberg,
Kupferstichkabinett, Berlin

Extinction des lumières inutiles, 1927
Huile sur toile - 92,10 x 65,40 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

La Main dans les nuages, 1927
Huile sur toile - 65 x 54 cm
Staatsgalerie Stuttgart

Maman, papa est blessé !, 1927
Huile sur toile. 92,10 x 73,00 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

Terre d'ombre, 1927
Huile sur toile - 99,10 x 80,30 cm
The Detroit Institute of Arts,
Gift of Lydia Winston Malbin

L'Humeur des temps, 1928
Huile sur toile - 100,10 x 73,30 cm
The Museum of Modern Art, New York
Legs James Thrall Soby

Le Jardin sombre, 1928
Huile sur toile - 91,40 x 71,10 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf

Le Tabernacle, 1928
Objet trouvé
Bois, tête momifiée, applications de
fourrures naturelles et synthétiques,
yeux en verre et chandeliers -
65 x 30 x 31 cm
Collection particulière

Sans titre (Il vient), 1928
Huile sur toile - 92 x 73 cm
Collection particulière

Lettre à Paul Eluard, 1933
Crayon et encre sur papier
26,40 x 19 cm
The Museum of Modern Art, New York
Eluard and Dausse Collection,
The Museum of Modern Art Library

De l'autre côté du pont, 1936
Bois peint et tissu rembourré de
sable. 12 x 21 x 47 cm
Morton G. Neumann Family
Collection

Petit personnage familial, 1938
Crayon et crayons de couleur
sur papier découpé.
23,40 x 14,50 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Sans titre (Carnet), 1941
27,60 x 21,20 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Kay Sage Tanguy

Tristan Tzara

Sans titre, 1933
Dessin à l'encre sur chemise
cartonnée. 32,50 x 22,50 cm
Collection particulière

Raoul Ubac

Penthesilée, 1937
Photomontage, épreuve aux sels
d'argent. 40 x 24,50 cm
Collection particulière

Le Conciliabule, 1938
Epreuve aux sels d'argent,
photomontage solarisé
39 x 28,90 cm
Dation. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Remedios Varo

Le Désir, 1935
Boîte-objet
Bougie, peinture à l'huile et miroir
sur bois. 22,70 x 28,70 x 9 cm
Collection particulière

Cadavres exquis

Man Ray, Joan Miró, Max Morise, Yves Tanguy

Cadavre exquis, 1927

Collage, encre, crayons de couleur et crayon sur papier - 36 x 23 cm
Achat

collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

André Breton, Valentine Hugo, Greta Knutson, Nusch Eluard

Cadavre exquis, 1930

Crayons de couleur sur papier noir plié en 4, puis déplié - 32,50 x 25 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Paul Eluard, Valentine Hugo, André Breton, Nush Eluard

Cadavre exquis, vers 1930

Crayons de couleur sur papier noir 30 x 23 cm
Collection Sylvio Perlstein, Anvers

Valentine Hugo, André Breton, Paul Eluard, Nush Eluard

Cadavre exquis, vers 1930

Crayons de couleur sur papier noir 31 x 24 cm
Collection Sylvio Perlstein, Anvers

Yves Tanguy, Victor Brauner, Jacques Hérold

Cadavre exquis, 1934

Crayon et collage sur papier - 26 x 19,50 cm
Collection particulière

Jean Arp, Oscar Domínguez, Raoul Hausmann, Marcel Jean, Sophie Taeuber-Arp

Cadavre exquis, 1936

Collages, crayon sur papier déchiré contrecollé sur carton - 53,50 x 23,80 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

André-Yves, Jacqueline Lamba

Cadavre exquis, février 1938

Crayons sur papier - 25 x 16 cm
Collection Sylvio Perlstein, Anvers

Wifredo Lam

Dessin collectif, 1940

Encres noire et de couleur, crayons de couleur et crayon sur papier - 22,90 x 29,80 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

André Breton, anonyme

Dessin collectif, 1940

Encres de chine et de couleur, crayon sur papier. 22,90 x 29,70 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Léo Bénédic, Victor Brauner, André Breton, Oscar Domínguez, Wifredo Lam, Jacques Hérold, Jacqueline Lamba

Chapeaux, 1940. Dessin collectif

Crayons de couleur et aquarelle sur papier. 30 x 49 cm
Collection particulière

Paul Eluard, Max Ernst

Les Malheurs des immortels, 1922

Exemplaire n° 3 colorié de la main de l'artiste

Aquarelle et gouache sur imprimé 25 x 18 cm

Collection particulière

André Breton, Oscar Domínguez, Wifredo Lam, anonyme

Jeu de Marseille, 1940

Encre, crayons et reproductions photo découpées et collées sur papier - 23 x 29,70 cm
Achat. collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Mobilier original

de l'«Exposition surréaliste d'Objets»,
galerie Charles Ratton, Paris, 1936

Objets trouvés

Boule de voyante

Collection particulière

Cuillère-soulier

Bois - 5,50 x 37 x 8,50 cm

Collection particulière

Le Gant de Nadja

Collection particulière

Série des bouteilles (dont La Bouteille divinatoire) 10 éléments

Collection particulière

Objet cylindrique (courbe de population)

Plâtre avec inscription

34,50 x 17 x 9 cm

Collection particulière

Roue ovale, 1878

28 x 22 x 9 cm

Collection particulière

Enée portant son père (racine)

Collection particulière

Racine éclatée

Collection particulière

Objets naturels

Tamanoir

Museum national d'histoire naturelle, Paris

Agate «La Chouette»

Museum national d'histoire naturelle, Paris

Œuf d'épyornis

Moulage

Museum national d'histoire naturelle, Paris

Quartz incolore

Museum national d'histoire naturelle, Paris

Objets américains

Masque d'initiation Koh-ko (Zuni)

Collection particulière

Masque esquimau à plumes

Collection particulière

Masque-cagoule Navajo (Arizona)

Collection particulière

Poisson-Homme (Alaska)

Collection particulière

Poupées Hopi

Collection particulière

Manuscrits originaux [sélection]

Bibliothèque Paul Destribats, Paris

Aragon

Le Con d'Irène, Paris, René Bonnel, 1928
245 x 195 mm, 88 p., relié
Édition originale parue «sous le manteau», sans nom d'auteur, d'illustrateur ou d'éditeur. Illustré de 5 eaux-fortes d'André Masson.
125 exemplaires numérotés 11 à 135 sur vergé d'Arches : no 31.

Antonin Artaud

Le Pèse-nerfs, Paris, s. n., 1er août 1925
280 x 220 mm, 44 p., broché, couverture illustrée. Édition originale. Collection «Pour vos beaux yeux», no 1. Couverture spécialement dessinée par André Masson.
15 exemplaires numérotés I à XV sur papier japon dont un exemplaire d'auteur portant le numéro I : no V.

Georges Bataille

(sous le pseudonyme de Lord Auch)
Histoire de l'Œil, avec 8 lithographies originales, Paris, s. n. [René Bonnel], 1928
240 x 190 mm, 106 p., relié
Édition originale. Premier ouvrage de Bataille, publié sous pseudonyme. Illustré de 8 lithographies érotiques hors texte d'André Masson, le nom de l'illustrateur n'apparaissant pas.
125 exemplaires numérotés 10 à 134 sur vergé d'Arches à la forme : no 133.

Hans Bellmer

Die Puppe, Karlsruhe, Th. Eckstein, 1934
118 x 87 mm, 38 p., relié
Édition originale. Illustré de deux dessins et d'une empreinte hors texte ainsi que de 10 photographies originales par Hans Bellmer.
Tirage non précisé, certainement à très petit nombre.
Envoi autogr. s. à Nush Eluard sur le faux-titre non daté : à madame / Nusch Eluard / comme petit signe / des hommages et / de la considération / de Hans Bellmer

La Poupée, Seconde partie. 1935, s. l. 119 x 80 mm, 15 feuillets de carton rose, relié
Exemplaire original, inédit et unique, signé par l'auteur. 12 photographies originales hors texte de Hans Bellmer. Après les premières Poupées réalisées à partir d'éléments hétéroclites, Bellmer s'attache à de nouvelles compositions articulées qu'il

photographie pour les réunir ici en un document unique offert à Paul Eluard. À la suite d'une page de titre autogr. La Poupée / Seconde Partie et la mention : exemplaire destiné à Paul Eluard. H. B. 31-XII-35, 12 photographies originales des compositions (env. 55 x 53 mm) sont collées sur papier carton jaune. Les 5e, 7e, 9e et 10e deviendront respectivement les 1er, 6e, 10e et 5e des *Jeux de la poupée* publiés, avec des textes de Paul Eluard et une préface de Hans Bellmer, par les éditions Premières en 1949.

Hans Bellmer

La Poupée, traduit par Robert Valençay. Paris, G. L. M., 1936
160 x 120 mm, 44 p., relié
80 exemplaires numérotés 26 à 100 sur papier rose : exemplaire non numéroté.
Texte et illustrations sur papier rose. Photographies collées sur papier-carton jaune.
Augmenté de :

- lettre autographe à Paul Eluard sur papier pelure rose (290 x 210 mm) et son enveloppe adressée à Paul Eluard-Grindel, 54 rue Legendre, Paris 17e.
- 2 dessins originaux, à la gouache blanche, au recto et au verso d'un carton noir (157 x 117 mm, monté sur onglets).
- photographie originale par Hans Bellmer, contrecollée sur une surface rehaussée à la gouache blanche (138 x 99 mm) et correspondant à l'agrandissement de la seconde photographie originale de *La Poupée*, seconde partie publiée dans *Minotaure*, no 8, 1935, p. 9.

Envoi autogr. s. sur le faux-titre à Paul Eluard : avec l'estime / et l'amitié / la plus / chaleureuse / de / Hans Bellmer / 28-XII-(19)36
Exemplaire personnel de Paul Eluard dont l'ex-libris, après moi le sommeil créé pour lui par Max Ernst, est collé sur le contre-plat. Reliure bradel, papier à la cuve moucheté peint d'un treillis rouge évidé en cœur. Lettre blanche au dos. Doublures et gardes de papier vieux rose. Chemise, étui.

André Breton, Philippe Soupault

Les Champs magnétiques, Paris, Au Sans Pareil, 1920
192 x 144 mm, 120 p., broché
Édition originale. Illustré en hors texte de deux portraits par Francis Picabia, le premier d'André Breton, le second de Philippe Soupault.
5 exemplaires numérotés 1 à 5 sur papier de Chine : no 4.
Envois autogr. s. des deux auteurs : Je signe ce mystère / pour M. / Philippe Soupault
A Monsieur [nom effacé] / dans ce petit miroir / rectangulaire / de l'inconnu(e) ? / André Breton
Ces envois font référence à l'identité (mystérieuse et néanmoins identifiée comme Valentine Hugo) du premier destinataire.

André Breton

Clair de terre, avec un portrait par Picasso, Paris, s. n., 1923
285 x 195 mm, 80 p., relié
Édition originale. Frontispice illustré d'un portrait d'André Breton par Pablo Picasso.
3 exemplaires numérotés I à III sur chine, tous signés par l'auteur et avec une eau-forte par Picasso, non signée : no III, justifié et signé au crayon violet par l'auteur, eau-forte signée au crayon par l'illustrateur.
En plus de l'eau-forte annoncée à la justification et qui est ici signée au crayon (rarissime), l'exemplaire est augmenté d'un tirage original, également sur chine, du cuivre rayé.
Joint : lettre autogr. s. d'André Breton à Paul Eluard à l'encre bleue sur papier bleu, s. l. n. d. (septembre 1923), 2 p., 270 x 210 mm. Adressée à Mon cher Paul et commençant par Marcel Noll, toi et moi, cette lettre continue par le texte exact du dernier des Cinq rêves publiés dans *Clair de terre* (p. 19-21).
Ex-libris de Paul Eluard dessiné par Max Ernst.

André Breton

Nadja, premières épreuves corrigées, s. l., 1928
193 x 117 mm, 1 p., + 20 placards (de 4 p. pliées), jaquette avec nom et titre manuscrits au dos
Premières épreuves de *Nadja* avec nombreuses corrections typographiques et d'auteur ainsi qu'un feuillet autographe (175 x 143 mm) avec le texte de la longue note imprimée pages 200-201. En note marginale, l'auteur en demande la composition et le placement.

André Breton

Second manifeste du surréalisme, frontispice de Salvador Dalí, Paris, Éditions Kra, 1930
278 x 210 mm, 108 p., relié
Édition originale. Collection «Club des Soixante». Illustré par un frontispice de Salvador Dalí colorié au pochoir. 60 exemplaires numérotés 1 à 60 sur vélin annam des papeteries de Rives avec un frontispice en couleur de Dalí : no 34.

EXEMPLAIRE PERSONNEL du relieur Paul Bonet, qui a relié à la suite la prépublication du texte dans *La Révolution Surréaliste*, 5e année, no 12, 15 décembre 1929 (p. 1 à 18 + couvertures) et a ajouté en tête une lettre autogr. signée d'André Breton, adressée à lui-même, accompagnée de son enveloppe (Paris, 30 avril 1931, 2 p., 209 x 134 mm). Envoi autogr. s. à l'encre sur le faux-titre :

A Paul Bonet / qui fait lever dans le cuir toutes les étoiles de la voix / qui fait battre l'aile du sens dans le métal, / son ami / André Breton

André Breton, Paul Eluard

L'immaculée conception, Paris, Éditions surréalistes, Chez José Corti, 1930
257 x 208 mm, relié
Édition originale. Frontispice illustré d'une gravure de Salvador Dalí qui a également réalisé la vignette ornant la couverture et la page de titre. Exemplaire d'auteur, non indiqué à la justification, sur papier jaune jonquille, numéroté H. C. / 1, signé à l'encre par les deux auteurs, avec la gravure de Dalí.

Exemplaire personnel de René Char, donné comme tel de la main d'André Breton, sur le faux-titre, au-dessus du long envoi autogr., signé par lui-même et Paul Eluard, consistant en une définition supplémentaire de L'Amour (qui en comporte 32) : 33. Lorsque la femme, debout sur la balançoire installée près d'un perron que pour la lancer toujours plus haut l'homme à reculons escalade, se joint à lui de toute la force des arbres qui croissent cent fois plus vite dans le jardin, c'est le pardon de l'aigle...

André Breton

Le Château étoilé, Paris, Albert Skira, 1937
327 x 250 mm, 24 p., relié
Édition originale. Tirage à part du *Minotaure*, no 8, juin 1936. 50 exemplaires numérotés 1 à 50, signés par les auteurs et comprenant un frottage original de Max Ernst : no 8, sur vélin d'Arches, signé à l'encre verte par l'auteur, frottage justifié et signé à l'encre par l'artiste. Augmenté, monté sur onglet en tête, d'un dessin original signé Max Ernst, à l'encre de Chine sur papier gris, de plus grandes dimensions et inversé par rapport à celui du frottage (1 p., 270 x 210 mm).

André Breton

Anthologie de l'humour noir, manuscrit. s. l. n. d., [1937]
270 x 210 mm, 43 feuillets montés sur onglets, relié
Manuscrit complet du premier jet des notices bibliographiques pour *L'Humour noir*. La préface, intitulée Paratonnerre, était auparavant titrée Introduction. Collage original, réalisé et composé par André Breton, dont la reproduction ornera en frontispice le texte de *L'Humour noir* publié chez G. L. M. en 1937 : sur un support de carton gris (294 x 225 mm), s'entrechoquent les visages ou les portraits de maîtres de l'humour noir, des éléments symboliques rattachés à la lecture du texte et une seule trace écrite, la reproduction de la signature de Sade, citations graphiques dont émergent les deux grandes initiales du titre, un H au coin supérieur gauche et un N blanc en partie bordé de noir au coin inférieur droit.

Correspondance :

- Lettre autogr. s. d'André Breton à Edmond Bomsel, 11 février 1935, 2 p., 268 x 209 mm.
 - Lettre autogr. s. d'André Breton à Edmond Bomsel, 28 septembre 1936, 2p., 270 x 210 mm.
- Ex-libris d'Edmond Bomsel par Alberto Giacometti.

André Breton

Dictionnaire abrégé du surréalisme, Paris, galerie des Beaux-Arts, 1938
242 x 160 mm, 76 p., broché, couverture illustrée en couleurs
Édition originale. Catalogue de *L'Exposition internationale du surréalisme* organisée par Breton et Eluard à la galerie des Beaux-Arts, inaugurée le 17 janvier 1938 et, en raison de son

succès, prolongée sous une forme allégée à la galerie Robert à Amsterdam jusqu'à la fin février. Couverture illustrée en noir et rouge par Yves Tanguy. Nombreuses reproductions, lettrines, et photographies illustrant ce dictionnaire composé d'une partie principale et d'un supplément, le tout sur papier couché.

André Breton

Martinique charmeuse de serpents, avec textes et illustrations d'André Masson, Paris, Sagittaire, 1948
190 x 143 mm, 116 p., broché
Édition originale. Illustré de 2 vignettes et 7 hors-texte, dont 4 en bleu à pleine page, la première étant reprise en rouge sur la couverture, par André Masson. 12 exemplaires numérotés 1 à 12 : no 10, 3 exemplaires hors commerce numérotés A à C, (ces exemplaires sur hollandaise pannekoek). 95 exemplaires numérotés 13 à 107 : no 64, 15 exemplaires hors commerce numérotés D à R, (ces exemplaires sur marais crève-cœur). Tous ces exemplaires avec une lithographie d'André Masson en frontispice.

René Char

Artine, Paris, Éditions surréalistes, 1930
238 x 185 mm, (40 p.), broché
Édition originale. Frontispice illustré d'une gravure en noir de Salvador Dalí. 10 exemplaires numérotés 6 à 15 sur japon ancien : no 11, signé à l'encre par l'auteur. Joint, PRIÈRE D'INSÉRER imprimé sur papier fuschia (215 x 165 mm), collé sur un feuillet de papier japon et encarté en tête). POÈTE CHERCHE modèle pour poèmes... QUI A VU, demandent André Breton et Paul Eluard, qui a vu NOTRE AMI René Char depuis qu'il a trouvé femme mod. pour poème... ?)

René Crevel

Dalí ou l'Antiobscurantisme, Paris, Éditions surréalistes, 1931
225 x 168 mm, 32 p. + 10 pl., relié
Édition originale. Illustré de 10 reproductions noir et blanc pleine page d'œuvres de Salvador Dalí. 10 exemplaires numérotés 6 à 15 sur japon nacré blanc avec un dessin en marge de Salvador Dalí : no 8 avec dessin original à la plume, en marge

de la page 13, signé en pied par l'artiste.

Envoi autogr. s. à l'encre bleue sur le faux-titre, destinataire non identifié :
Mon cher Jean / je ne te demande / pas ton avis sur / ce livre, / puisque... / mais / puisqu'on est tous 2 / des vrais amis, / des vrais mauvais / caractères, / avec toute mon affection / René

René Crevel

Mr. Knife. Miss Fork, translated by Kate Boyle, illustrated by Max Ernst, Paris, The Black Sun Press, 1931
183 x 125 mm, 42 p. + 19 pl.

avec serpentines légendées en rouge, cartonnage de l'éditeur
Édition originale en anglais du premier chapitre de *Babylone*. 19 photogrammes de frottages de Max Ernst en hors texte, dont un en frontispice.

20 exemplaires numérotés 1 à 50 sur hollandaise, signés par les auteurs :
no 23, signé à l'encre par l'auteur sur le faux-titre et à l'encre de Chine par l'illustrateur sur le photogramme en frontispice.

Cartonnage muet de Gonon conçu par Man Ray : toile noire avec décor d'inspiration faussement romantique à filets, volutes et feuillages dorés encadrant sur le premier plat rehaussé de bleu, dans une pastille rouge, un petit buste féminin aux seins parés d'oiseaux. Décor identique au second plat, sans les rehauts de couleur. Dos orné de fers dorés et d'un couteau et d'une fourchette embrassés.
Doubleure et garde de papier noir.
Chemise et étui ultérieurs. (s. n. s. d.)

René Crevel

Les Pieds dans le plat, Paris, Éditions du Sagittaire, 1933

185 x 124 mm, 362 p., relié
Édition originale. Frontispice illustré d'une eau-forte originale par Alberto Giacometti.

15 exemplaires numérotés 1 à 15 sur japon avec une eau-forte originale par Alberto Giacometti : no 3, eau-forte signée et justifiée épreuve d'essai au crayon par l'artiste.

Envoi autogr. s. à l'encre, sur le faux-titre :

Cher André Dürst, /parce que vous savez /voir des figures /émouvantes, voici quelques /gueules, voici / les pieds dans le plat/ /voici surtout ma plus amicale pensée

Salvador Dalí

La Femme visible, Paris, Éditions surréalistes, 1930

285 x 225 mm, 78 p., relié
Édition originale. Illustré en hors texte de 7 reproductions pleine page dont un portrait photographique d'Elena Dianoroff, dite Gala et, en frontispice d'une eau-forte de Salvador Dalí avec un texte autogr. reproduit dans la partie inférieure gauche de la plaque.

10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon nacré (avec un dessin original de Salvador Dalí en marge) :
no 2, dessin original, signé, aux encres de couleur, p. 49.

Annoncé à la justification :
dessin original aux encres bleue et sépia en marge extérieure de la p. 49 : silhouette nue en bord de mer, de dos et debout sur une rocaille pamprée.

Augmenté, encartés en tête, de :
• PROSPECTUS illustré de la reproduction photographique des yeux de Gala (210 x 150 mm, 1 f. impr. recto verso) ;
• PRIÈRE D'INSÉRER au texte rédigé par André Breton et Paul Eluard (265 x 205 mm, 1 f. impr. recto) ;
• BULLETIN DE SOUSCRIPTION (270 x 210 mm, 1 f. multigr. verso).

Salvador Dalí

L'Amour et la Mémoire, Paris, Éditions surréalistes, 1931

198 x 152 mm, 28 p., relié
Édition originale. En frontispice, sur couché, reproduction d'un photo-montage de Dalí à partir d'un portrait photographique datant de 1929 (pris en compagnie de Buñuel pendant le tournage de *L'Âge d'or*) et d'une photo de Gala prise par lui-même en 1931.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon nacré blanc (avec un dessin original en marge).

Ex. sur japon nacré, non numéroté, avec deux dessins originaux de Salvador Dalí, le premier sur la garde, le second p. 8.

Dessins originaux :

- en page de garde, profil de Gala à la mine de plomb.
- page 8, en marge intérieure et à la mine de plomb, montre molle sur architecture cyclopéenne avec deux fourmis et deux visiteurs, avec envoi autogr. à Paul Eluard :
orloge, montre molle signalant la pluie de fourmis ailes. Pour Paul Eluard avec la curiosité de plus en plus grande pour sa poésie unique
Son ami

Salvador Dalí

Envoi autogr. s. à Paul Eluard, sur le faux-titre, à l'encre bleue et noire :
A Paul Eluard / En attendan vos prochains objets / promis / avec toute l'affection / Salvador Dalí

Lise Deharme (Lise Hirtz)

Il était une petite pie, 7 chansons et 3 chansons pour Hyacinthe avec

8 dessins en couleurs par Joan Miró, Paris, Jeanne Bucher, 1928

340 x 260 mm, (38 p.) avec double perforation, en feuilles, album de toile grise, quatrième pochoir reproduit en illustration du premier plat
Édition originale. Calligraphie de Lise Deharme en fac-similé. Illustré en hors texte de 8 pochoirs en couleurs d'après des gouaches de Joan Miró dont il s'agit ici du premier livre illustré.
20 exemplaires numérotés 1 à 20 sur japon : no 7, signé à l'encre par l'auteur et l'illustrateur.

Augmenté de :

- suite complète des planches en noir sur japon ;
- exemplaire incomplet sur Arches (manquent les pages de titre et de justification, première chanson reproduite à deux reprises, au recto d'un feuillet vierge et au recto d'un feuillet illustré du premier pochoir).
Il s'agit certainement là d'une réunion de planches d'essais, comme peuvent le laisser penser : les planches 1, 2, 3, 5, 6, 7 et 8 avant la lettre ;
l'illustration de la dernière planche présentant des différences de couleur et de forme par rapport à la planche définitive ; le pochoir au recto et le texte au verso du premier feuillet, alors qu'ils seront sur feuillets séparés dans la version définitive.
Joint : BULLETIN DE SOUSCRIPTION (245 x 158 mm, 1 f. impr. recto) avec une des illustrations en reproduction noir et blanc.

Robert Desnos

C'est les bottes de 7 lieues. Cette Phrase

«Je me vois», illustré d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926
330 x 240 mm, 28 p., relié
Édition originale. Illustré de 4 eaux-fortes hors texte d'André Masson, dont une en frontispice.

90 exemplaires numérotés 11 à 100 sur papier vergé des manufactures d'Arches : no 60, signé à l'encre par l'auteur et l'illustrateur. Tous ces exemplaires signés par l'auteur et l'illustrateur.

Long poème autogr. s. à l'encre sur

la garde (17 lignes).
Envoi autogr. sur la garde, effacé mais lisible : à Georges Malkine / son ami / Paris, le 10 avril 1928. Il est à noter que le tout premier poème du recueil, Destinée arbitraire, est justement introduit par une dédicace imprimée à Georges Malkine.

Marcel Duchamp

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, (La Boîte verte), Paris, Éditions Rose Sélavy, 1934

330 x 280 mm, 94 documents dans un emboîtement accompagné de son étui. Édition originale. Recueil, également connu sous le titre de *La Boîte verte*, des notes manuscrites, dessins et peintures des années 1911 à 1915 ayant servi à la composition de *La Mariée* et reproduits en fac-similé ou en phototypie couleurs, ainsi que d'une planche en couleurs montée sous verre. Une partie des notes avaient été précédemment publiées dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, no 5, mai 1933, avec une présentation d'André Breton. 20 exemplaires numérotés I à XX, dont 10 hors commerce, signés et numérotés, avec une reproduction en couleurs sous verre et une page de manuscrit (ou un dessin original), ainsi que le dessin *Témoins oculistes* reproduit sur papier argenté : exemplaire non numéroté, portant en pointillés perforés le nom de Mary Renolds.

Ensemble augmenté d'un second exemplaire de la planche en couleurs, ici *Neuf moules mâlic*, collection H. P. Roché. Exemplaire personnel de Mary Renolds, dont le nom a été tracé en perforations dans la bande inférieure de l'encadrement du sous-verre. L'exemplaire a ensuite été envoyé à Adrien Dax à la demande de Marcel Duchamp lui-même. Emboîtement au dos de suédine verte et couvert de papier kraft encadrant les plats de papier vert. Deux capitales en minces feuilles de cuivre sont collées sur les plats (M sur le premier, D sur le second), le premier recevant le titre, inversé en miroir et tracé en perforations. Intérieur gainé de papier velours vert encadrant sous verre sur le plat inférieur la planche annoncée à la justification. Étui gainé de papier kraft.

Paul Eluard

Répétitions, dessins de Max Ernst, Paris, Au Sans Pareil, 1922
216 x 135 mm, 54 p., relié

Édition originale. 49 poèmes d'Eluard illustrés de 11 collages de Max Ernst, dont le frontispice en couleurs et l'illustration de couverture. Première collaboration Eluard-Ernst.

350 exemplaires numérotés 1 à 350 : no 1, sur papier couché.

Envoi autogr. s. de Paul Eluard à André Breton, à l'encre bleue sur la garde, daté le 20 décembre 1921 : A André Breton, / si nous n'étions pas ensemble / ce soir, ce livre serait quand / même à vous, mais moins que / mon affection de toujours, / croyez-moi

Ex-libris d'André Breton par Salvador Dalí, André Breton le tamanoir, au dos de la première de couverture.

Paul Eluard

Au défaut du silence, 18 poèmes autogr. de Paul Eluard, s. l. s. d. [1925]

200 x 125 mm, 21 feuillets recto, relié 18 poèmes autogr., à l'encre turquoise sur papier d'écolier à marge rouge, représentant l'intégralité du recueil *Au défaut du silence* écrit pour Gala. Certaines variantes peuvent laisser penser que cet état des poèmes est antérieur à celui de leur parution. Rehaussé de 2 dessins originaux.

Ce manuscrit, ainsi que l'exemplaire édité marqué G décrit ci-après, proviennent tous deux des archives personnelles d'Helena Dmitrievna Diakonova, dite Gala.

Paul Eluard, Max Ernst

Au défaut du silence, s. l. n. d. [Paris, 1925]

285 x 225 mm, (44 p.), relié Édition originale. Ouvrage publié sans nom d'auteur ou d'illustrateur.

18 poèmes de Paul Eluard illustrés par Max Ernst de 20 portraits à la plume de Gala.

1 exemplaire sur papier japon marqué G (exemplaire personnel de Gala) 50 exemplaires numérotés 1 à 50 sur papier de Hollande.

Augmenté, dans l'ordre de leur montage sur onglet en tête du volume, de :

- Paul Eluard, poème autogr. s. à Gala. s. l., s. d.. Texte inédit.
- Paul Eluard, poèmes autogr. à l'encre noire (un vers au crayon) sur papier quadrillé (209 x 133 mm), verso.
- Max Ernst, lettre autogr., à l'encre noire, signée M. (Max Ernst) à Gala Eluard, s. l. s. d. (contemporaine de l'ouvrage ?). Un feuillet recto (268 x 205 mm) : Gala, ma petite Gala / Je vous demande

pardon. Je vous / aime plus que tout et toujours. / Je ne comprends pas ce qui m'arrive. / at. at. at.

Paul Eluard

La Vie immédiate, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932

198 x 149 mm, 172 p., relié Édition originale. Eau-forte de Yves Tanguy en frontispice. 10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon nacré, avec une eau-forte de Yves Tanguy : no 4, signé par l'auteur, eau-forte sur chine appliqué en frontispice.

Joint : LE TEMPS D'UN ÉCLAIR, poème autogr. s., rédigé à l'encre violette sur papier grège et comportant un envoi à Lise Deharme. 1 f. recto, 280 x 225 mm. Publié p. 95-96 de l'édition.

Le poème est plié dans une enveloppe portant des annotations autogr. de Lise Deharme.

Augmenté de 3 états de l'eau-forte :
• reliée à la suite du frontispice, tirage sur chine du cuivre rayé (avec monogramme et remarques dans le cuivre) ;

• encarté en tête, tirage appliqué, avec monogramme et remarques ;
• encarté en tête, tirage sur chine appliqué sur japon, sans monogramme et remarques.

Envoi autogr. s. à André Breton sur le faux-titre, rédigé à l'encre framboise : Je n'ai jamais eu d'autre orgueil / que de proclamer le courage absolu, / le génie d'André Breton / l'honneur personifié / Paul Eluard / LA VIE IMMÉDIATE / Exemplaire de mon meilleur ami

Paul Eluard

La Barre d'appui, poèmes illustrés de trois eaux-fortes par Pablo Picasso, Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1936

210 x 150 mm, 32 p., relié Édition originale. Illustré de trois eaux-fortes de Pablo Picasso, dont le portrait de Nusch Eluard en frontispice. Premier ouvrage issu de la collaboration Eluard / Picasso.

40 exemplaires numérotés 1 à 40 sur japon ancien : no 1, signé au crayon par l'auteur et l'illustrateur, avec une triple suite (rouge, vert et bleu) soit 9 planches numérotées I/VI au crayon par Jonquières et, en frontispice, empreinte à l'aquatinte de la main droite de Pablo Picasso, non justifiée ni signée.

Augmenté, à la suite, de : LA BARRE D'APPUI, poèmes autogr., le dernier signé. 13 feuillets recto (185 x 134

mm) montés en réserve sur japon. Il s'agit là de l'intégralité des poèmes du recueil, rédigés à l'encre noire sur 12 feuillets de japon nacré dont certains de couleur (bleu, ocre, sépia) et introduits par une page de titre autogr. On note une différence entre la version manuscrite du poème *Le Sable vide* et la version impr. : au dernier vers, comme des cendriers vides au lieu de comme des cendriers propres.

Paul Eluard

Les Yeux fertiles, avec un portrait et quatre illustrations par Pablo Picasso, Paris, G. L. M., 1936

185 x 116 mm, 94 p., relié
Édition collective en partie originale. Portrait de Paul Eluard reproduit en frontispice et 4 hors-texte en reproduction par Pablo Picasso. Exemplaire marqué H. C. sur alfa teinté (vert d'eau), exceptionnellement accompagné de la gravure à grandes marges de Pablo Picasso normalement réservée aux 10 premiers sur japon, signée et datée dans le cuivre par le peintre, l'illustration entourant le texte du poème Grand Air signé et daté par l'auteur (420 x 322 mm). Imprimé par Guy Lévis-Mano, Paris. Augmenté de :

pliés et montés sur onglets en regard des poèmes imprimés respectifs :

- LE FRONT COUVERT, poème autogr. à l'encre noire.
 - UN SOIR COURBÉ, poème autogr. signé, au crayon.
- monté en tête : PORTRAIT PHOTO-GRAPHIQUE par Man Ray d'Eluard les yeux fermés, photo noir et blanc (136 x 76 mm).

Envoi autogr. s. à André Breton sur le faux-titre :

Hommage admirateur et fraternel / à André Breton / qui a créé un univers magique. / Nous mourons d'en être exilés.

Paul Eluard

Cours naturel, Paris, Éditions du Sagittaire, 1938
200 x 174 mm, 124 p., broché
Édition originale. Frontispice illustré d'une eau-forte en noir par Salvador Dalí.

exemplaire sur hollandaise, marqué H. C. Envoi autogr. s. à l'encre, sur la garde, de Paul Eluard à Marie-Hélène Neumann qui fit ce livre avec gentillesse.

Paul Eluard

Divers poèmes du Livre ouvert (2e série), Paris, 20 avril 1941
230 x 160 mm, 24 feuillets, relié

Manuscrit de Paul Eluard composé de 7 poèmes, une page de titre et une justification autogr., 36 pages du recueil étant enluminées de gouaches originales par Pablo Picasso.

15 exemplaires. Les enluminures, particulières à chaque exemplaire, sont de la main de Pablo Picasso et signées par lui. Ces poèmes ont été copiés quinze fois par l'auteur : no 4, signé à l'encre par l'auteur (au dernier poème) et l'illustrateur (à la justification).

Rédigés à l'encre noire au recto seul des feuillets, les sept poèmes autogr. sont titrés (dans l'ordre) :

Sur les pentes inférieures (formé de onze poèmes chiffrés I à XI),
Mes heures,
Le Droit le devoir de vivre,
Les excellents moments,
Se confondraient,
Bientôt,
Force faiblesse
Envoi autogr. s. sur la garde de Pablo Picasso au docteur Louis Gausson, daté 17. 3. 60, et accompagné d'un dessin original pleine page en couleurs (une fleur polychrome).

Max Ernst

La Femme 100 têtes, avis au lecteur par André Breton, Paris, Éditions du Carrefour, 1929

255 x 200 mm, (328 p.), relié
Édition originale. Recueil de 149 reproductions de collages de Max Ernst accompagnés de légendes de l'artiste dont un collage est également reproduit en couverture. La préface de Breton sera reprise dans *Point du jour* (1934).

12 exemplaires numérotés 1 à 12 sur japon impérial.

3 exemplaires hors commerce (lettrés A à C sur japon impérial) dont un nominatif : ex. B, imprimé pour Marie-Berthe Aurenche (nom gratté et recouvert à l'encre).

La sœur du scénariste Jean Aurenche, Marie-Berthe avait épousé Max Ernst en 1927, ce qui explique la destination de cet exemplaire nominatif comportant, collé sous la justification, l'ex-libris de Max Ernst.

Max Ernst

Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, Paris, Éditions du Carrefour, 1930

234 x 184 mm, 176 p., relié
Édition originale. Roman visuel sous forme de 80 collages de Max Ernst en reproduction accompagnés de

leurs légendes. Couverture originelle illustrée de la reproduction d'un collage.

17 exemplaires numérotés I à XVII sur japon impérial : no 9.

Max Ernst

Une semaine de bonté ou Les Sept Éléments capitaux, roman, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934

280 x 210 mm, cinq volumes reliés séparément

Édition originale. Pour chaque cahier : 800 exemplaires numérotés 13 à 812 sur papier navarre : premier et deuxième cahiers : no 110, cahiers suivants : non numérotés.

Chaque cahier est augmenté de l'eau-forte originale correspondante, justifiée épreuve d'artiste 2/5, signée au crayon par l'artiste et reliée en frontispice.

- Premier cahier. Dimanche. Élément : la boue. Exemple : Le Lion de Belfort. 35 collages. [48 p.] ; couverture originelle violette. Envoi autogr. s. à l'encre sur le faux-titre : À mon grand ami Paul Eluard, poète. / son grand ami Max Ernst, oiseaux.

- Deuxième cahier. Lundi. Élément : l'eau. Exemple : L'Eau. 27 collages. [40 p.] ; couverture originelle verte.

- Troisième cahier. Mardi. Élément : le feu. Exemple : La Cour du dragon. 44 collages [52 p.] ; couverture originelle rouge.

- Quatrième cahier. Mercredi. Élément : le sang. Exemple : Œdipe. 28 collages [26 p.] ; couverture originelle bleue.

- Dernier cahier. Jeudi. Élément : le noir. Exemples : Le Rire du coq. 16 collages ; L'Île de Pâques. 10 collages. Vendredi. Chants. 10 collages [70 pages] ; couverture originelle jaune d'œuf.

Une correction manuscrite à la justification (imprimée troisième cahier, corrigé en cinquième).

Georges Hugnet

La Septième face du dé, poèmes-découpages, couverture de Marcel Duchamp, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1936

293 x 214 mm, (88 p.), broché, couverture illustrée
Édition originale. Poèmes et 20 collages pleine page de Georges Hugnet reproduits en fac-similé couleurs. Couverture-cigarette, photographie illustrant la couverture, réalisée sur une idée de Marcel Duchamp.

20 exemplaires numérotés 1 à 20 sur japon blanc avec un poème-découpage original inédit et une couverture spéciale intitulée couverture-cigarette, signés par Georges Hugnet et Marcel Duchamp : no 8, collage original daté et monogrammé à l'encre violette (relié en tête), signatures à l'encre sur un morceau de papier peigne bleu collé sous la justification.

Georges Hugnet

Œillades ciselées en branche, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1939
130 x 93 mm, 48 p., broché, couverture illustrée, chemise, étui
Édition originale reproduite en héliogravure d'après le manuscrit de Georges Hugnet et les dessins de Hans Bellmer (25 dont 7 hors-texte) et comportant un dessin original du même collé en frontispice.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur papier azuré ancien parfumé comportant un dessin original et signés par les auteurs : no 8
Joint : ANNONCE DE PUBLICATION (129 x 93 mm, 4 p.) dans laquelle sont reproduites les pages 28 et 29 de l'ouvrage et qui indique une justification différant de celle du tirage définitif (10 chine numérotés 1 à 10, 20 azurés 11 à 30).
Envoi autogr. s. sur le faux-titre, non daté, de Georges Hugnet, lequel a également enrichi les pages de garde de 2 œillades autogr. inédites, chacune composée de deux quatrains, datées de 1945 et signées G.H.

Franz Kafka

La Tour de Babel, avec un dessin de Max Ernst, Paris, Éditions G. L. M., 1937
250 x 195 mm, 16 p., en feuilles, sous couverture rouge impr. rempliée
Édition originale. Collection «Repères». Épreuve photographique d'un frottage de Max Ernst collée en hors texte.
70 exemplaires numérotés 1 à 70 sur normandy vellum : no 4, signé à l'encre par l'éditeur.

Lautréamont (Isidore Ducasse, dit Comte de)

Les Chants de Maldoror, eaux-fortes originales de Salvador Dalí, Paris, Albert Skira, 1934
335 x 265 mm, 212 p. + 30 pl. h. t., relié
Édition originale. Illustré de 42 eaux-fortes de Salvador Dalí, soit 30 hors-texte et 12 vignettes.
40 exemplaires numérotés 1 à 40 contenant une suite avec remarques :

no 26, signé au crayon par l'artiste, suite augmentée de deux épreuves non retenues.
Tous ces exemplaires sur vélin d'Arches, numérotés à la presse et signés par l'artiste.
Joint : prière d'insérer, même format.
1 feuillet double recto/verso.

Michel Leiris, André Masson

Simulacre, poèmes et lithographies, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925
250 x 190 mm, 30 p., relié
Édition originale. Premier livre de Michel Leiris. Illustré de 7 lithographies à pleine page, dont la couverture, par André Masson.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon ancien des manufactures impériales : no 4, signé à l'encre par l'auteur et l'illustrateur.

Michel Leiris

Glossaire j'y serre mes gloses, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1939
171 x 119 mm, 62 p., relié
Édition originale. Lexique de Michel Leiris, dont 10 entrées sous forme de calligrammes. Illustré de 16 lithographies en noir par André Masson, soit 1 double-page (femme), 2 hors-texte (assassinat et lune), 8 in texte (Héraclite, métamorphose, pensée, ruine, signe, taureau, veto, Waterloo), 4 vignettes (caillou, girasol, lèvres, méridienne) et l'illustration de couverture.
Exemplaire non numéroté sur japon, justifié H. C. au crayon, signé au crayon par l'auteur et l'illustrateur.

Gilbert Lély

Je ne veux pas qu'on tue cette femme, frontispice de Max Ernst, Paris, Éditions surréalistes, 1936
248 x 188 mm, 36 p., relié
Édition originale. Illustration de Max Ernst reproduite en frontispice.
20 exemplaires lettrés A à T sur papier orangé, avec une double épreuve du frontispice : ex. O.

Georges Limbour

Soleils bas. Poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1924
243 x 190 mm, 18 p., relié
Édition originale. Premier livre de Georges Limbour et premier ouvrage illustré par André Masson.

4 eaux-fortes et pointes-sèches soit 3 hors-texte et la vignette de couverture.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon des manufactures impériales : no 8, signé à l'encre bleue par l'auteur et l'illustrateur.

Pierre Mabilie

Le Miroir du merveilleux, avec sept dessins originaux d'André Masson, couverture ornée d'un frontispice de Yves Tanguy, Paris, Sagittaire, 1940
190 x 140 mm, 360 p., relié
Édition originale. Chaque tête de chapitre illustrée d'un dessin d'André Masson en reproduction, soit 7 hors-texte. Vignette de couverture par Yves Tanguy.
2 exemplaires numérotés 3 à 14 sur lafuma avec une eau-forte de Pablo Picasso et une photographie originale : ex. no 3, gravure exceptionnellement signée à l'encre par l'artiste.
Augmenté d'une lettre autogr. s. de Paul Eluard à Pierre Mabilie à l'encre noire sur papier quadrillé, s. l., 21 mars 1940 (153 x 190 mm, 1 feuillet recto) relative à la réception enthousiaste de l'ouvrage par Eluard.
Envoi autogr. s. de l'auteur à Monsieur et Madame Edmond Bomsel sur le faux-titre, datée 8. 3. 40 (Edmond Bomsel étant le directeur des éditions du Sagittaire).

Alice Paalen

À même la terre, Paris, Éditions surréalistes, 1936
185 x 215 mm, 102 p., relié
Édition originale. Frontispice illustré d'une eau-forte en noir d'Yves Tanguy.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon impérial : no 3
Augmenté de 2 épreuves de l'eau-forte, en brun et en sépia, reliées à la suite du frontispice.

Alice Paalen

Sablier couché, frontispice par Joan Miró, Paris, Éditions Sagesse, 1938
210 x 160 mm, 12 p., relié
Édition originale. Frontispice illustré d'une eau-forte de Joan Miró tirée en rouge sur papier découpé jaune appliqué sur vergé d'Arches.
75 exemplaires numérotés 1 à 75 sur vergé des manufactures d'Arches signés par l'auteur et l'illustrateur : no 23, signé par l'auteur, eau-forte signée et justifiée au crayon par l'illustrateur.
Envoi autogr. s. à Marcel Duchamp, à l'encre sur la garde, suivi d'un aphorisme de l'auteur :

Coupe les pieds du cheval pour qu'il se ressemble
Coupe les ponts pour mieux sauter.

Benjamin Péret

Le Passager du transatlantique, quatre dessins par Arp, Paris, Au Sans Pareil, 1921
325 x 248 mm, relié
Édition originale. Collection «Dada». Premier livre publié par Benjamin Péret, illustré par 4 bois de Jean Arp, dont un repris en couverture.
42 exemplaires numérotés 9 à 50 sur hollande van gelder : no 49. Tous les exemplaires étant signés par l'auteur. Envoi autogr. s. sur la garde.

Benjamin Péret

Dormir, dormir dans les pierres, dessins d'Yves Tanguy, Paris, Éditions surréalistes, 1927
223 x 170 mm, 32 p., relié
Édition originale. En reproduction, 10 in texte, 3 hors-texte et l'illustration de la page de titre reprise en couverture, soit 14 dessins d'Yves Tanguy.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon impérial : no 5, signé à l'encre bleue par l'auteur, à l'encre noire par l'illustrateur.
Les 3 hors-texte, la page de titre et la couverture ont été rehaussées à la gouache blanche et de couleurs par Yves Tanguy.

Benjamin Péret

...Et les seins mouraient..., édition ornée d'un frontispice par Miró, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1918 [sic pour 1929]
190 x 142 mm, 110 p., broché
Édition originale. Collection «Nouvelles». Frontispice de Joan Miró, incluant le titre autogr., en reproduction.
10 exemplaires lettrés A à J sur Madagascar : ex. D.

Benjamin Péret

De derrière les fagots, Paris, Éditions surréalistes, Chez José Corti, 1934
220 x 140 mm, 136 p., non rogné, relié
Édition originale. Dédicace imprimée à Paul Eluard. Frontispice illustré d'une eau-forte de Pablo Picasso.
24 exemplaires numérotés 1 à 24 sur japon nacré avec une eau-forte de Picasso, *La Mort de Marat* : no 12, signé au crayon par l'auteur et l'illustrateur.
Pablo Picasso a rehaussé l'eau-forte, par maculages à la poupée, aux encres vert pâle, vert foncé, bleu,

rouge et brun sur l'illustration même et à l'encre noire sur l'ensemble de l'épreuve.

Joint, relié avec l'ouvrage : PRIÈRE D'INSÉRER, texte de Paul Eluard, impr. sur papier bleu (198 x 136 mm).

Benjamin Péret

Je sublime, Paris, Éditions surréalistes, 1936
190 x 220 mm, 52 p., exemplaire non rogné, relié
Édition originale. Illustré de 4 frottages polychromes hors texte de Max Ernst.
1 exemplaire numéroté 1 sur japon nacré avec le manuscrit.
Exemplaire non numéroté, sur japon nacré, sans le manuscrit.
Joint, encartés en tête, 3 BULLETINS DE SOUSCRIPTION.
Envoi autogr. s., à l'encre bleue sur le faux-titre, à Edmond Bomsel : A Edmond Bomsel / portant une fleur d'agave au port d'un puits de / mine gardé par les mineurs en grève, daté 9 mai 1953.

Benjamin Péret

Je ne mange pas de ce pain-là, Paris, Éditions surréalistes, 1936
135 x 95, 104 p., non rogné, relié
Édition originale. Pointe-sèche de Max Ernst en frontispice.
25 exemplaires d'auteur numérotés 17 à 41 sur le roy louis teinté bourgogne : no 21, gravure signée au crayon par l'artiste.
Augmenté, relié en tête, de la quintuple suite (sépia, mauve, vert, gris, bleu) réservée aux exemplaires sur japon, chaque pointe-sèche étant ici signée au crayon par l'artiste, ce qui est tout à fait exceptionnel.
Joint, relié en fin : BULLETIN DE SOUSCRIPTION sur papier le roy louis teinté bourgogne, précisant qu'on souscrit chez l'auteur, 26 rue des Plantes, Paris (14e). 105 x 100 mm, impr. recto.

Benjamin Péret

Au paradis des fantômes, Paris, collection «Un divertissement», Henri Parisot, 1938
171 x 126 mm, 18 p., relié
Édition originale. Frontispice illustré d'une pointe-sèche en couleurs par Joan Miró.
10 exemplaires sur montval bleu avec une pointe-sèche de Joan Miró :

gravure justifiée 10/15 et signée au crayon par l'illustrateur.

Tristan Tzara

L'Arbre des voyageurs, orné de quatre lithographies de Joan Miró, Paris, Éditions de la Montagne, 1930
250 x 157 mm, 102 p., relié
Édition originale. Illustré de 4 lithographies hors texte en noir de Joan Miró, la 4e étant signée et datée dans la pierre.
1 exemplaire lettré A sur vieux japon avec 5 pages manuscrites et des états en noir et en brun des lithographies.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon impérial avec une page manuscrite : no 8, signé à l'encre par l'auteur et l'illustrateur.
Annoncé à la justification : poème autogr. s. titré VII, correspondant à la septième section de *Le Feu défendu* imprimée p. 84 de l'ouvrage (160 x 125 mm, recto, 12 lignes).
Joint, monté sur onglet en fin : BULLETIN DE SOUSCRIPTION (272 x 214 mm, 1 feuillet recto).

Tristan Tzara

L'Arbre des voyageurs, (le même). Suite des quatre lithographies tirées en sépia, en feuilles.
Suite des quatre lithographies de Joan Miró tirées en sépia et normalement réservées au seul exemplaire de tête.

Tristan Tzara

Où boivent les loups, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932
190 x 135 mm, 176 p., relié
Édition originale. Eau-forte en noir de Max Ernst, sur chine, montée en frontispice.
10 exemplaires numérotés 1 à 10 sur japon nacré avec une eau-forte de Max Ernst : no 4, signé à l'encre par l'auteur, eau-forte signée par l'artiste.
Augmenté de :
• 2 épreuves de l'eau-forte, dont celle du cuivre rayé, reliés en tête.
• copie autogr., titrée VII, par Tristan Tzara de la 7e partie du poème *La Fonte des ans* (p. 55-56 de l'édition). 2 ff. recto à l'encre bleue (190 x 133 mm), reliés à la suite du titre.
Envoi autogr. s. de Tristan Tzara à André Breton sur le faux-titre, à l'encre bleue, daté oct. 34, nom du dédicataire à l'encre noire, signature agrémentée d'une fleur : à André Breton, / tout au long d'une vie et d'une mort corrigées / sans égards pour les écuries des sommeils / sans la solitude dans l'instable

souffle des insectes / dans la raréfaction des contrastes / OÙ BOIVENT LES LOUPS / en signe de complicité linéaire / et d'amitié

Tristan Tzara

Grains et Issues, Paris, Denoël et Steele, 1935

196 x 150 mm, 320 p., relié
15 exemplaires numérotés 1 à 15 sur vieux japon avec une eau-forte de Salvador Dalí : no 2, signé à l'encre par l'auteur.

Joint : relié en fin, BULLETIN DE SOUSCRIPTION et PRIÈRE D'INSÉRER rédigé par Tristan Tzara (env. 188 x 133 mm).

VIOLETTE NOZIÈRES

Éléments divers relatifs à l'«affaire Violette Nozières».

Lieux et dates divers, (1933-1934)
285 x 225 mm, relié : 10 lettres autogr., 1 texte autogr., 1 édition originale, 3 documents administratifs, 1 bulletin de souscription, 2 extraits de presse, 12 photographies, dont certaines montées sur onglets.

MANUSCRIT

Benjamin Péret

Violette Nozières. Texte autogr.
s. à l'encre bleue sur papier à lignes, s. l. n. d. 4 ff. verso.

260 x 194 mm

Manuscrit de travail comportant une trentaine de ratures et de corrections autographes adoucissant largement l'éclatante virulence du premier jet.

PHOTOGRAPHIE

Man Ray

Photographie originale noir et blanc destinée à l'illustration de la couverture de l'ouvrage (lettre N brisée en morceaux sur fond d'un bouquet de violettes écrasées). Épreuve originale d'époque.
Cachet du photographe au dos.
19 x 17,60 cm

CORRESPONDANCES

Paul Eluard

6 lettres autogr.s. à E. L. T. Mesens, reliées ou montées sur onglets, accompagnées de leurs enveloppes montées sur onglets.

Paul Eluard

Lettre autogr.s. à Marcel Vriamont, s. l. n. d. (Nice, février 1934).

André Breton

Lettre autogr.s. à E. L. T. Mesens, Paris, 26 mars 1934. 2 p., 210 x 133 mm, env.

Benjamin Péret

Lettre autogr. s. à E. L. T. Mesens, s. l. n. d. (Paris, 17 février (?) 1934). 1 p., 365 x 205 mm, env. à l'en-tête de la librairie José Corti.

Marcel Jean

Lettre autogr.s. à E. L. T. Mesens, s. l. n. d. (Paris, 24 mars 1934).

ÉDITION ORIGINALE

Violette Nozières, par André Breton, René Char, Paul Eluard, Maurice Henri, E. L. T. Mesens, César Moro, Benjamin Péret, Gui Rosey.
Illustré par Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, Victor Brauner, René Magritte, Marcel Jean, Hans Arp, Alberto Giacometti.

Bruxelles, Éditions Nicolas Flamel, 1933.

Édition originale. Illustré de 8 dessins par Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, Victor Brauner, René Magritte, Marcel Jean, Hans Arp, Alberto Giacometti. Couverture illustrée d'une photographie de Man Ray non signée.

10 exemplaires numérotés I à X avec une suite des planches numérotées et signées par les dessinateurs : no IX, suite complète des dessins, signés et numérotés à l'encre par Magritte et au crayon par les autres artistes, montée ici sur onglets.

DOCUMENTS DOUANIERS

NOTIFICATION adressée à Marcel Vriamont par l'Agence en douane de la gare «Paris La Chapelle», en date du 25 janvier 1934, l'avisant de majorations de taxes dues pour stationnement prolongé (alors que les colis avaient été saisis par les autorités françaises !).

AVIS ADMINISTRATIF adressé à Marcel Vriamont en date du 26 février avec message autographe signé du chef de station de Bruxelles-Duquesnoy informant celui-ci de l'impossibilité d'exécuter son ordre du renvoi du 7 février en raison de l'opposition de l'administration française aussi bien à la livraison au destinataire (Corti) qu'au retour à l'expéditeur, car, après examen des livres en cause, le Parquet a été saisi de l'affaire.

AVIS ADMINISTRATIF du même chef de station à Marcel Vriamont, daté du 13 mars, signalant qu'aucune solution n'avait encore pu être trouvée à cette date.

DOCUMENTS DIVERS

BULLETIN DE SOUSCRIPTION.

4 p., 202 x 138 mm.

EXTRAITS du magazine grand public *Vu*, no 281, 6 septembre 1933.

11 PHOTOGRAPHIES relatives à l'affaire criminelle Violette Nozières.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES d'après le catalogue de l'exposition

1920

Paris

- *Les Champs magnétiques*, première œuvre surréaliste rédigée par André Breton et Philippe Soupault en appliquant la pratique de l'écriture automatique, publication aux Editions Au Sans Pareil, Paris.
- Manifestations Dada (Palais des Fêtes, Théâtre de l'Œuvre), festival Dada salle Gaveau.
- Parution de la revue *Cannibale* dirigée par Picabia avec la collaboration de tous les dadaïstes du monde.
- *Proverbe*, feuille mensuelle, dirigée par Paul Eluard.
- Premier vendredi de *Littérature*.

Sous le titre de poème, Tzara lit un article de journal dans un vacarme de sonneries électriques.

- *Littérature* publie 23 manifestes Dada.
- Arp arrive à Paris.
- Péret, démobilisé, arrive à Paris.

Berlin

- *Collective Dada Manifesto – En avant Dada, eine Geschichte des Dadaismus*, Huelsenbeck.

Cologne

- *Die Schammade*, édité par Ernst et Baargeld.
- Une exposition d'œuvres de Arp, Baargeld et Ernst, à laquelle on accède par un urinoir, est fermée par la police.

1921

Paris

- *Les Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves*, Eluard.
- *Le Passager du transatlantique*, poèmes, Benjamin Péret.
- Première exposition des collages de Ernst : *Au-delà de la peinture* à la galerie Au Sans Pareil, Paris, 3 mai – 2 juin. Ceux-ci diffèrent fondamentalement des «papiers collés» cubistes aussi bien que des «montages» constructivistes et autres. «Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique» (Ernst).
- Salle des Sociétés savantes, Dada met en accusation Maurice Barrès inculpé de «crime contre la sûreté de l'esprit».

New York

- Man Ray invente le rayogramme («photographie obtenue par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse»).
- *New York Dada*, édité par Man Ray et Marcel Duchamp.

Tyrol

- *Dada au grand air* publié par Arp, Breton et Tristan Tzara.

Vienne

- Breton rend visite à Freud.

1924

France

- Mort du Facteur Cheval, auteur et constructeur du «*Palais idéal*» (Hauterives, Drôme) en quoi le surréalisme n'a cessé de voir le chef-d'œuvre de l'architecture et de la sculpture mémedianimiques.

Paris

- Publication du *Manifeste du surréalisme* suivi de *Poisson soluble*, Breton, Ed. du Sagittaire.
- Premiers dessins «automatiques» de Masson.
- Fondation de la revue *La Révolution surréaliste* (1924-29) qui annonce le passage des surréalistes à l'action révolutionnaire, dirigée par Naville, Péret, et Breton à partir du n° 4.
- Première exposition de Masson, 25 février – 8 mars à la galerie Simon.
- Ouverture d'un «Bureau de recherches surréalistes destiné à centraliser les communications relatives aux diverses formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit», *La Révolution surréaliste*, n°2, hôtel de Berulle, 15 rue de Grenelle.
- *Deux enfants sont menacés par un rossignol*, Ernst.
- *Terre labourée*, Miró.
- Publication, par Aragon et Breton, d'un inédit de Rimbaud : *Un cœur sous une soutane*, destinée à faire «chavirer la légende de Rimbaud catholique».
- *Un cadavre*, pamphlet contre Anatole France à l'occasion de sa mort (par Aragon, Breton, Deltell, Drieu la Rochelle, Eluard et Soupault).
- Violents incidents au cours de la représentation du ballet *Mercure* (décors de Picasso, musique de Satie). Les surréalistes, auxquels se

joignent les compositeurs Auric et Poulenc, se prononcent pour Picasso et contre Satie : «Picasso, bien au-delà de ceux qui l'entourent, apparaît aujourd'hui le maître incontestable de la situation.»

- *Papillons surréalistes* : «Parents, racontez vos rêves à vos enfants», etc.
- *Une Vague de rêves*, Aragon.
- Le journaliste Vauxcelles provoque en duel Breton qui l'a insulté.

Yougoslavie

- Début d'une grande activité surréaliste sous l'impulsion de Marco Ristitch.

1930

Paris

- *La Femme visible*, Dalí.
- Collages et constructions en relief, Miró.
- *Second manifeste du surréalisme*, Breton, aux Editions Kra.
- Fondation de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dirigée par Breton. (6 numéros, 1930 – 1933).
- Sous le titre «*Un cadavre*» (qui avait servi pour Anatole France) certains surréalistes devenus dissidents s'en prennent violemment à Breton.
- *La Peinture au défi* (premier ouvrage d'ensemble sur les «collages»), Aragon.
- Un cabaret-dancing venant de s'ouvrir à Montparnasse sous l'enseigne «Bar Maldoror», Char et Breton y font irruption lors du dîner d'inauguration et renversent les tables. Une bagarre s'ensuit. Char est blessé d'un coup de stylet.
- *L'Immaculée Conception*, Breton et Eluard. Les auteurs s'y livrent à des essais de simulation des principaux délires catalogués : manie aiguë, paralysie générale, démence précoce, etc...
- Dalí définit l'«activité paranoïaque-critique» : méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants.
- Maurice Heine dédie à ses amis surréalistes l'édition originale des *Infortunes de la vertu*, première version de la *Justine* du marquis de Sade, qu'il présente au public.
- Le film *L'Age d'or* de Buñuel et Dalí, projeté au Studio 28, provoque de

violentes manifestations de la part de groupements de droite tels que la «Ligue des Patriotes» et la «Ligue anti-Juive» : jets d'encre sur l'écran, fauteuils brisés. Les tableaux surréalistes exposés dans le hall d'entrée (Arp, Dalí, Miró, Man Ray, Tanguy) sont lacérés à coups de couteau. Interdiction du film par la police.

- Thirion et Breton tentent de promouvoir une Association des Artistes et Écrivains révolutionnaires (A.A.E.R).

U.R.S.S.

- Aragon à la seconde Conférence des écrivains révolutionnaires à Kharkov. La résolution votée à l'issue de cette conférence définit le surréalisme comme «réaction de jeunes générations d'intellectuels provoquée par les contradictions du capitalisme dans la troisième phase de son développement».
- «Vie de l'assassin Foch», Péret, dans *Le Surréalisme* A.S.D.L.R. – le critique littéraire de *La Liberté* demande que l'auteur du poème soit fusillé.

1936

Paris

- Dans son ouvrage *Le nouvel esprit scientifique*, le philosophe Gaston Bachelard promeut à l'existence le mot et la notion de «surrationalisme» ou rationalisme «ouvert» qui apporte au surréalisme une nouvelle justification.
- *La septième face du dé* (poèmes-découpages), Hugnet. Couverture de Duchamp.
- *Je ne mange pas de ce pain-là* (poèmes où le non-conformisme s'élève au paroxysme de la fureur) et *Je sublime* (poèmes d'amour), Péret.
- Exposition surréaliste d'objets, 22 – 29 mai, galerie Charles Ratton, 14 rue de Marignan, Paris : indépendamment des objets «surréalistes» proprement dits sont présentés des objets naturels, des objets perturbés (par tremblement de terre ou incendie), des objets trouvés, des ready-made, des objets mathématiques, etc...
- Numéro spécial de *Cahiers d'Art* sur l'Objet
- Invention des «décalcomanies sans sujet préconçu» (décalcomanie du désir) par Domínguez : «Étendez au moyen d'un gros 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 cette seconde feuille... Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à la perfection», *Minotaure* n°8.

- La vérité sur le procès de Moscou : «nous tenons le verdict de Moscou et son exécution pour abominables et inexpiables» Breton, Hénein, Péret, Tanguy...

Londres

- Exposition internationale du surréalisme, 11 juin – 4 juillet, Burlington Galleries.
- Bulletin international du surréalisme n°4.
- *Surrealism*, Herbert Read – Contributions de Breton, Sykes Davies, Eluard, Hugnet.

Espagne

- Federico Garcia Lorca, auteur de l'*Ode à Salvador Dalí* et le meilleur ami de celui-ci, est fusillé par les franquistes.

New York

- *Surrealism*, Julien Levy.
- *Fantastic Art. Dada and Surrealism*, Alfred Barr.

Tokyo

L'Echange surréaliste, dirigé par Tiroux Yamanaka.

1939 - 1940

France

- Fin 1940, à Marseille, Breton et Victor Serge sont les hôtes du Comité américain de secours aux intellectuels, que dirige Varian Fry. A la Villa «Air-Bel» où celui-ci les héberge, se retrouvent chaque jour de nombreux surréalistes. Un jeu de cartes «le jeu de Marseille», dessiné en fonction de symboles nouveaux, est le fruit de ces rencontres. Il sera publié par la suite dans *VVV*.
- *Le Miroir du merveilleux*, Mabille
- Mort de Maurice Heine, le grand exégète de Sade, qui collaborait activement avec les surréalistes depuis dix ans.
- Mort de Saint-Pol-Roux
- Wifredo Lam adhère au surréalisme
- La censure de Vichy interdit la publication de l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton ainsi que son poème *Fata Morgana*.

- *André Masson*, textes de Bataille, Breton, Desnos, Eluard, Leiris, Péret...

Mexico

- Exposition internationale du surréalisme, Galerie d'art mexicain, organisée par Breton et Paalen de Paris et à Mexico par Cesar Moro. «Apparition du grand sphinx nocturne. Montres voyantes, parfum de la cinquième dimension, cadres radioactifs, invitations brûlées.»
- Assassinat de Trotsky.

Suisse

- Mort de Klee.

1941

Paris

- De 1941 à 1943, sous l'impulsion de J.F. Chabrun et N. Arnaud, activité de tendance surréaliste malheureusement confusionnelle. Nombreuses publications.

Martinique

- Au printemps, Breton et Masson, embarqués sur les mêmes bateaux de l'exil, se retrouvent à la Martinique pour une escale forcée qui dure trois semaines. Les surréalistes y sont en butte à toutes les tracasseries administratives. Breton, après un mois d'internement au camp de Fort-De-France, et Masson avec lui «ont vécu la double expérience du miracle des Tropiques et de l'horreur coloniale, expérience qui en l'occurrence aura pour théâtre l'une de ces îles que l'on pourrait sans trop d'excès qualifier de paradis, n'était l'ombre honteuse qu'y fait régner, avec le préjugé racial, l'oppression de la masse.» (Michel Leiris, *Les Temps modernes*, Ed. Gallimard, 1949)

New York

- Breton, Ernst, Masson, s'exilent aux États-Unis où ils retrouvent Calas, Duchamp, Matta et Tanguy.
- *View*, Surrealist number edited by Calas.
- *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Georges Lemaître.
- *The early Chirico*, James Thrall Soby.
- *Joan Miró*, James Johnson Sweeney.

Mexique

- Péret s'exile au Mexique où il retrouve Paalen.

Fort-De-France

- Fondation de *Tropiques*, revue surréaliste dirigée par Aimé Césaire.

Bucarest

- Constitution d'un groupe surréaliste (Mirabelle Dors, Nadine Krainik, Luca, Trost, Ybenez, etc...) qui se signale par son activité sur le plan expérimental et la publication de nombreux ouvrages, la plupart en français.

1942

New York

- Exposition internationale du surréalisme au Coordinating Council of French relief societies.
- Ouverture de l'exposition First Papers of Surrealism, 14 octobre – 7 novembre, à la Whitelaw Reid Mansion, hanging by Breton, his twine : Duchamp. «The surrealist cause, in art as in life, is the cause of freedom itself... Tollight the world freedom must become flesh and to this end must always be reflected and recreated in the word.»
- Artists in Exile, galerie Pierre Matisse, 3 – 28 mars : Chagall, Ernst, Masson, Matta, Mondrian, Seligmann, Tanguy, Breton...
- Fondation de *WV*, revue bilingue (1942-44). Ed. David Hare (Breton, Ernst, Duchamp). «Au V qui signifie (...) l'œil tourné vers le monde extérieur (...) certains d'entre nous n'ont cessé d'opposer WV (...) l'œil tourné vers le monde intérieur (...) d'où WV vers une synthèse (du principe de réalité et du principe de plaisir), vers une vue totale (...) qui rend compte du mythe en formation derrière le VOILE des événements.»
- Ouverture du Musée «Art of this Century», dir. Peggy Guggenheim. L'introduction au catalogue se compose de trois préfaces par Breton, Arp et Mondrian.
- *View* : numéro spécial sur Ernst. Dans le n°2 : article sur Tanguy par Breton.
- «Situation du surréalisme entre les deux guerres», discours de Breton en décembre aux étudiants français de l'Université de Yale.

Mexico

- Fondation de *Dyn.*, dirigé par Paalen. «Le possible n'a pas à se justifier par le connu.»

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Rencontre avec un créateur

Gérard Garouste, peintre

lundi 6 mai à 19h dans l'exposition

4€, tarif réduit 3€ (+ le billet de l'exposition), Laissez-passer 3€

(RDV à l'entrée de l'exposition muni des billets)

Le Collège du Centre

Cycle de quatre séances : Autour de la Révolution surréaliste

le samedi à 11h30, Grande salle – niveau -1

4€, tarif réduit 3€, gratuit avec le Laissez-passer

Le Collège du Centre propose d'éclairer l'histoire des concepts, des mouvements et des artistes qui jalonnent l'aventure de la création du 20^e siècle. Ces conférences sont élaborées en regard de la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne et en résonance avec la programmation des expositions du Centre. Ainsi à l'occasion de «La Révolution surréaliste» un cycle de quatre séances permet d'aborder divers aspects de la création plastique, littéraire et cinématographique associés à ce mouvement qui réinventa la pensée visuelle en explorant l'inconscient et les limites de la perception. Tout en soulignant la nouvelle alliance que produit le surréalisme entre les arts, ces conférences évoquent comment des artistes tels que André Breton, Philippe Soupault ou Max Ernst entendaient prendre une part active à l'organisation et à une redéfinition de la société.

- samedi 23 mars : Werner Spies, *L'Atelier d'André Breton, un rempart contre l'eurocentrisme*
- samedi 6 avril : Gérard Durozoi, historien de l'art, *Par Le Surréalisme et son projet de subversion des valeurs*
- deux autres séances en mai-juin (programme à venir)

De l'Atelier au Musée

Réel ou imaginaire en lien avec l'exposition.

Pour les enfants de 6 à 12 ans

Laisser parler le hasard, créer des rencontres insolites entre objets et images

Cet atelier est proposé

- en cycles de trois séances les mercredis 6, 13 et 20 mars
 - ou en séance unique les samedis 1er, 8, 15 et 22 juin
- de 14h30 à 16h30

tarifs : le cycle : 37€, la séance unique 8€, incluant l'entrée de l'exposition

réservation : 01 44 78 49 13 ou sur place l'espace éducatif, Forum, niveau 0

information : 01 44 78 49 20

Direction de l'action éducative et des publics.

LA BIBLIOTHEQUE DES SURREALISTES

les 29 avril, 6, 13, mai et 3 juin 2002 à 19h30, Petite salle, niveau -1
Entrée libre

En parallèle à l'exposition «La Révolution surréaliste», la Bpi programme un cycle de rencontres intitulé «La Bibliothèque des surréalistes». Il se compose de quatre séances qui se tiendront au Centre Pompidou les 29 avril, 6 et 13 mai et le 3 juin, de 19h30 à 21h30.

Le titre est explicite, l'intention étant de mettre en lumière le rapport qu'entretenaient les premiers surréalistes avec les écrivains qui ont précédé, de près ou de loin, le mouvement : Lautréamont, Rimbaud, etc. - et de dégager, dans l'influence que cette filiation littéraire à demi reconnue peut exercer sur les textes surréalistes, ce qui peut y être évalué comme une continuité et ce qui nettement constitue une rupture. Les conférences d'avril et de mai, accompagnées de lectures de textes par des comédiens, dresseront progressivement une toile de fond littéraire. Elles seront tenues par des spécialistes représentatifs de positions divergentes sur les origines du surréalisme. Un débat final les regroupera le 3 juin pour confronter directement leurs opinions devant le public.

Toutefois, le lien logique entre ces quatre séances qui forment un ensemble construit n'est pas exclusif, chacune d'elle pouvant être appréciée indépendamment des autres.

attachée de presse

Colette Timsit

téléphone : 01 44 78 45 41

télécopie : 01 44 78 12 15

e mail : timsit@bpi.fr

DOCUMENTS PHOTOS POUR LA PRESSE

Ces documents photos ne sont pas libres de droits.

Pour mention © Adagp, Paris 2002 : toute reproduction doit faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable et les droits d'auteurs devront être acquittés auprès de cet organisme.
tél. 01 43 59 09 79

Pour mention © Succession Picasso, 2002 :

Picasso Administration
7, place Vendôme, 75001 Paris
tél. : 01 47 03 69 70
fax 01 47 03 69 60
contact : Christine Pinault

1 Jean Arp

La Planche à œufs, 1922
Relief en bois peint - 76,2 x 96,5 x 5cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

2 Hans Bellmer

La Poupée, 1936 - 1938
Photographie - 76 x 50 cm
tirage original
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

3 Jacques-André Boiffard

Gros orteil, 1929
Epreuve aux sels d'argent - 31 x 23,9 cm
Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne ©
Photo CNAC/MNAM/Dist RMN. D.R.

4 Victor Brauner

L'Étrange cas de Monsieur K, 1934
Huile sur toile - 81 x 100 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

5 Victor Brauner

Force de concentration de Monsieur K, 1934
Huile sur toile, celluloïd, papier,
fil de fer - 148,5 x 295 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
©Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Philippe Migeat
© Adagp, Paris, 2002

6 Claude Cahun

Autoportrait, 1928
Tirage argentique - 30,23 x 23,8 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

7 Joseph Cornell

La cage de cristal (Portrait de Berenice), 1943 - 1960
Construction avec valise -
39,67 x 50,32 x 10,95 cm
Richard L. Feigen, New York
© Adagp, Paris, 2002

8 Joseph Cornell

Fenêtre, 1937
Livre - objet, relié surmonté d'un pliage
en papier - 22,50 x 16 x 4 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

9 Salvador Dalí

Le Veston aphrodisiaque, 1936-1967
Veste de smoking recouverte de
verres à liqueur, chemise et plastron
sur un cintre, 88 x 79 x 6cm
Collection Perrot-Moore, Cadaquès
(Espagne)
© Adagp, Paris, 2002

10 Salvador Dalí

*Apparition d'un visage et d'un comptoir
sur une plage*, 1938
Huile sur toile - 114,80 x 143,80 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford/CT.
The Ella Gallup Sumner and
Mary Catlin Sumner Collection Fund
© Adagp, Paris, 2002

11 Salvador Dalí

Le Grand masturbateur, 1929
huile sur toile - 110 x 150 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofia, Madrid
© Adagp, Paris, 2002

12 Salvador Dalí

*Téléphone-homard ou Téléphone
aphrodisiaque*, 1936
Téléphone avec combiné en forme de
homard en plâtre, 18 x 12,50 x 30,50 cm
Museum für Kommunikation, Francfort
© Adagp, Paris, 2002

13 Salvador Dalí

Le Rêve, 1931
Huile sur toile - 96 x 96 cm
The Cleveland Museum of Art,
Cleveland, John L. Severance Fund
© Adagp, Paris, 2002

14 Salvador Dalí

*Hallucination partielle. Six images de
Lénine sur un piano*, 1931
Huile sur toile - 114 x 146 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Jacques Faujour
© Adagp, Paris, 2002

15 Oscar Domínguez

Les Pérégrinations de Georges Hugnet, 1935
Bois peint, fer et papier
48 x 41,50 x 9cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofia, Madrid
© Adagp, Paris, 2002

16 Oscar Domínguez

Sans titre (La Carte de l'Europe), 1937
Décalcomanie et gouache - Dessin -
64 x 50 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

17 Max Ernst

Célébes ou L'Éléphant Célébes, 1921
Huile sur toile
125,40 x 107,90 cm
Tate, Londres
© Adagp, Paris, 2002

18 Max Ernst

Jour et Nuit, 1941 - 1942
Huile sur toile - 112 x 146 cm
The Menil Collection, Houston
© Adagp, Paris, 2002

19 Max Ernst

Histoire naturelle, 1923
Peinture murale pour la maison
de Paul Eluard à Eaubonne
Huile sur plâtre transférée sur toile -
354 x 232 cm
Tehran Museum of Contemporary Art,
Iran
© Adagp, Paris, 2002

20 Max Ernst

Edipus Rex, 1922
Huile sur toile - 93 x 102 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

21 Max Ernst

Histoire naturelle, Une Nuit d'amour, 1927
Huile sur toile - 162 x 130 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

22 Max Ernst

*L'Ange du foyer ou Le Triomphe
du surréalisme*, 1937
Huile sur toile - 114 x 146 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

23 Max Ernst

La Puberté proche ... ou Les Pléiades, 1921
Collage, fragments de photographies retouchées, gouache et huile sur papier, monté sur carton
Peinture, Collage - 24,50 x 16,50 cm
Collection particulière
courtesy Blondeau & Associés S.A. Paris
© Adagp, Paris, 2002

24 Max Ernst

Frontispice pour Je ne veux pas qu'on tue cette femme, 1936
Collage - 14,90 x 10 cm
Collection particulière
courtesy Blondeau & Associés S.A. Paris
© Adagp, Paris, 2002

25 Max Ernst

L'Europe après la pluie I, 1933
Huile et plâtre sur contreplaqué
101 x 149 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

26 Max Ernst

Vivant seule sur son globe-fantôme, belle et parée de ses rêves : Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes, 1929
Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton. 14,6 x 21,2 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
©Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
© Adagp, Paris, 2002

27 Max Ernst

Castor et Pollution, 1923
Huile sur toile - 120 x 150 cm
Collection particulière
Courtesy Blondeau Fine Art Services S.A. Genève
© Adagp, Paris, 2002

28 Alberto Giacometti

Table, 1933
La table surréaliste
Plâtre original
Sculpture - 148,5 x 103 x 43 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002

29 Alberto Giacometti

Femme éborgnée, 1932 - 1940
Bronze, patine dorée
Sculpture - 21,5 x 82,5 x 55 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Philippe Migeat
© Adagp, Paris, 2002

30 Wifredo Lam

La Réunion, 1945
Huile et craie blanche sur papier maroufle sur toile - 152,5 x 212,5 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002

31 Eli Lotar

Aux abattoirs de la Villette, 1929
Négatif argentique sur plaque de verre - Photographie - 3 x 5 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Jacques Faujour. D.R.

32 Dora Maar

Portrait d'Ubu, 1936
Epreuve aux sels d'argent - 24 x 18 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
©Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Philippe Migeat
© Adagp, Paris, 2002

33 René Magritte

La Méditation, 1936
Huile sur toile - 50 x 65cm
Collection M. et Mme Gilbert Kaplan,
New York (USA)
© Adagp, Paris, 2002

34 René Magritte

La Lectrice soumise, 1928
Huile sur toile - 92 x 73cm
Collection particulière, courtesy Ivor Braka Ltd., Londres (Angleterre)
© Adagp, Paris, 2002

35 René Magritte

Les Jours gigantesques, 1928
Huile sur toile - 116 x 81 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
© Adagp, Paris, 2002

36 René Magritte

Ceci est un morceau de fromage, 1936 - 1937
Huile sur toile marouflée sur carton ; cadre de bois doré ; cloche et plateau à fromage en verre
Peinture : 14 x 18,20 cm - H. 35,50 cm ; Diamètre 31,50 cm
The Menil Collection, Houston
© Adagp, Paris, 2002

37 René Magritte

Jeune fille mangeant un oiseau (Le Plaisir), 1927
Huile sur toile - 74 x 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
© Adagp, Paris, 2002

38 René Magritte

Le modèle rouge, 1935
Huile sur toile marouflée sur carton
56 x 46 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Adam Rzepka
© Adagp, Paris, 2002

39 René Magritte

La Durée poignardée, 1938
Huile sur toile - 147 x 98,7 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago
Joseph Winterbotham
© Adagp, Paris, 2002

40 Man Ray

Le Violon d'Ingres, 1924
Epreuve aux sels d'argent rehaussée à la mine de plomb et à l'encre de chine et contrecollée sur papier
31 x 24,7 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Man Ray Trust/Adagp, Paris, 2002

41 Man Ray

Marquise Casati, 1922
Positif argentique sur plaque de verre
24 x 18 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Adam Rzepka
© Man Ray Trust/Adagp, Paris, 2002

42 André Masson

Métamorphose des amants, 1938
Huile sur toile - 100 x 89,50 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

43 André Masson

Paysage iroquois, 1942
Huile sur toile - 75,50 x 101,50 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

44 André Masson

Le Labyrinthe, 1938
Huile sur toile - 120 x 61 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002

45 Roberto Matta

Sans titre, 1937
Cire et mine de plomb sur papier
50 x 65 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

46 Roberto Matta

The Apples we know, 1943
Huile sur toile - 95 x 128 cm
Collection particulière,
Virginie et Herbert Lust
© Adagp, Paris, 2002

47 Roberto Matta

La Pierre philosopale, 1942
Crayon et pastels à la cire sur papier
58,3 x 73,6 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002

48 Joan Miró

*Homme et femme devant un tas
d'excréments*, 1935
Huile sur cuivre - 23,20 x 32cm
Fundació Joan Miró, Barcelone
(Espagne),
donation Pilar Juncosa de Miró
© Successió Miró / Adagp, Paris, 2002

49 Joan Miró

Etoiles en des sexes d'escargot, 1925
Huile sur toile - 129,50 x 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf
© Successió Miró / Adagp, Paris, 2002

50 Joan Miró

Carnaval d'Arlequin, 1924 - 1925
Huile sur toile - 66 x 93 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,
New York, Room of Contemporary Art
Fund, 1940
© Successió Miró / Adagp, Paris, 2002

51 Joan Miró

Métamorphose, 1936
Crayon et aquarelle, collage
64 x 47,80 cm
Collection particulière
Photo : Jörg P. Anders
© Successió Miró / Adagp, Paris, 2002

52 Joan Miró

Personnage, 1934
Pastel sur papier velours
106,3 x 70,5 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Successió Miró / Adagp, Paris, 2002

53 Meret Oppenheim

Déjeuner en fourrure, 1936
Tasse, sous-tasse et cuillère recouverts
de fourrure
The Museum of Modern Art, New York
© Adagp, Paris, 2001

54 Wolfgang Paalen

Sans titre, 1937
Fumage - 60,70 x 52,70 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

55 Francis Picabia

Judith, 1929 - 1930
Huile sur toile - 195 x 130 cm
Collection particulière
Photo : Philippe Migeat, Centre
Pompidou
© Adagp, Paris, 2002

56 Pablo Picasso

Figure, 1935
Assemblage : louche, griffes, bois,
ficelle et clous
112 x 61,50 x 29,80 cm
Musée Picasso, Paris
Photo : Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2002

57 Pablo Picasso

Tête de femme, 1929 - 1930
Fer, tôle, ressort et passoire peints
100 x 37 x 59 cm
Musée Picasso, Paris
Photo : Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2002

58 Pablo Picasso

Composition au gant, 1930
Sable teinté par endroits sur revers de
toile et châssis, gant, carton, végétaux
collés et cousus sur la toile
27,50 x 35,50 x 8 cm
Musée Picasso, Paris
Photo : Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2002

59 Pablo Picasso

Composition au papillon, 1932
Tissu, bois, végétaux, ficelle, punaise,
papillon, huile sur toile
16 x 22 x 2,50 cm
Musée Picasso, Paris
Photo : Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2002

60 Pablo Picasso

L'acrobate bleu, 1929
Fusain et huile sur toile - 162 x 130 cm
Dépôt du Musée Picasso
au Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN,
Philippe Migeat
© Succession Picasso, 2002

61 Pablo Picasso

*Minotaure et jument morte devant une
grotte face à une jeune fille au voile*, 1936
gouache et encre de Chine - 50 x 65 cm
Musée Picasso, Paris
© Succession Picasso, 2002

62 Yves Tanguy

Composition (Mort guettant sa famille), 1927
Huile sur toile - 100 x 73cm
Fundación Colección Thyssen-
Bornemisza, Madrid (Espagne)
© Adagp, Paris, 2002

63 Yves Tanguy

L'orage (paysage noir), 1926
Huile sur toile - 80,30 x 65,40 cm
Philadelphia Museum of Art,
The Louise and Walter Arensberg
Collection, Philadelphie
© Adagp, Paris, 2002

64 Yves Tanguy

Le Tabernacle, 1928
Objet trouvé : bois, tête momifiée,
applications de fourrures et peaux
naturelles et synthétiques, yeux
en verre et chandeliers néo-baroque
65 x 30 x 31 cm
Collection particulière
© Adagp, Paris, 2002

65 Yves Tanguy

Le Jardin sombre, 1928
Huile sur toile - 91,40 x 71,10 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf
© Adagp, Paris, 2002

66 Yves Tanguy

Petit personnage familier, 1938
Crayon et crayons de couleur
sur papier découpé. 23,4 x 14,5 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002

**67 André Breton / Yves Tanguy /
Jacqueline Lamba**

Cadavre exquis (I), 1938
Collage: fragments d'illustrations
gravées et photos s/papier quadrillé
24,3 x 14,5 cm
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002

**68 Jean Arp, Oscar Domínguez,
Marcel Jean, Sophie Taeuber-Arp**

Cadavre exquis, 1937
Photos imprimées, déchirées, crayon
sur papier plié en huit et déplié
61,60 x 23,60 cm
Don de Marguerite Arp-Hagenbach
collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
© Photo CNAC/MNAM/Dist RMN
© Adagp, Paris, 2002