

André Breton et la beauté convulsive.  
par Henri Béhar  
Université Paris III Sorbonne-nouvelle  
Directeur du Centre de recherche sur le surréalisme.

L'exposition "André Breton la Beauté convulsive" au centre Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, renouait avec les grandes confrontations organisées par cet établissement, telles que "Paris-Berlin" ou "Paris-Moscou". Elle a permis à un nombreux public de voir, rassemblés en un seul espace, tous les objets, tableaux, sculptures que le poète a possédés, sur lesquels il a porté un regard passionné, écrit des pages ferventes. Ils sont aujourd'hui dispersés dans les plus grands musées du monde, souvent enfouis dans les coffres des banques ou encore réservés à l'usage des quelques rares privilégiés admis à fréquenter son atelier.

Cabinet d'un amateur, collection d'un marchand de tableaux, musée imaginaire du surréalisme ? L'exposition tenait de tout cela, mais elle était bien davantage : une synthèse du goût contemporain. L'étonnant est que nous y retrouvions tout ce qui est désormais reconnu, admis et classé. Magritte, Picasso, Max Ernst, Man Ray, comme les objets d'Océanie et les poupées indiennes font partie de notre décor familial, si bien qu'on a de la peine à s'imaginer qu'il fallut de nombreux combats pour les imposer au pays de Descartes et de Voltaire. A l'ère de la reproduction mécanique des produits graphiques, on s'étonne que tel tableau ne soit jamais sorti d'une collection privée, tant nous en voyons les clichés en couleurs répandus par les livres et les affiches.

C'est pourquoi les protestations des vestales et des gardiens du temple surréaliste (dont ils n'ont pas su maintenir la flamme en perpétuel renouvellement), criant à la récupération, paraissent fort dérisoires. Le surréalisme fait bel et bien partie de notre culture quotidienne. Présentation pu-blique plutôt que privée, où est l'infamie ? Au demeurant, il ne s'agissait pas du seul surréalisme, le regard de Breton sur la beauté débordant les limites temporelles du mouvement qu'il a incarné. C'est là que le bât blesse : le surréalisme s'est voulu une entreprise révolutionnaire pour une "refonte intégrale de l'esprit humain". Dès lors, certains le conçoivent comme une idéologie totalitaire : ils forgent un mythe du surréalisme et de son chef, à la semblance des partis politiques. Or Breton était bien plus complexe, hésitant et ambivalent qu'on ne l'imagine, comme le montrent ses goûts en matière d'art, et la grande diversité des oeuvres exposées.

En sortant de l'exposition, le visiteur peut légitimement s'interroger sur la pertinence du concept de "beauté convulsive" et se demander de quelle façon il permet de réunir des peintures académiques et léchées comme celles de Dali, de Clovis Trouille ou de Magritte, à des œuvres manifestement plus spontanées et gestuelles, telles celles de Masson et de Wifredo Lam. Comment appréhender, au nom d'un même principe, les abstractions de Kandinsky, les violentes compositions de Matta et le dessin chantourné du Douanier Rousseau ? Qu'est-ce qui rapproche les immenses architectures du rêve de De Chirico et les rares interventions, soigneusement calculées et méditées, de Duchamp ? Comment, dans un même esprit, la magie égyptienne de Victor Brauner peut-elle se concilier avec la perverse poupée de Bellmer, les magnifiques tracés de Jean Degottex et les macramés rigolards d'Enrico Baj ? Il faut une singulière culture de la diversité, une étrange tolérance (d'aucuns parleraient même d'éclectisme) pour aimer en même temps des œuvres provenant de l'enfance de l'humanité et des peintures philosophiques ou de purs produits du rêve. Et une étonnante fidélité à soi-même pour déclarer, comme Breton dans L'Amour fou : "Ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai toujours". Notre propos consistera donc à montrer la cohérence de ce regard porté sur l'art plastique, et ses rapports avec la théorie du surréalisme.

I - "L'oeil existe à l'état sauvage".

Cette formule, ouvrant Le Surréalisme et la peinture, d'André Breton, signifie qu'il faut d'abord se fier à l'organe de la vue, avant toute analyse de la perception, mais aussi qu'on ne saurait le maîtriser.

#### A) "Jeune voyant"

Au commencement, il y a le regard de l'enfant, qui s'émerveille des chromos appendus aux murs des cafés, des gravures illustrant ses livres de prix et ses cahiers d'écolier, puis celui de l'adolescent qui s'offre un masque africain avec l'argent reçu en récompense de ses bons résultats scolaires, qui visite les salons de peinture les plus modernes, du tout jeune homme qui "flash" sur Le Cerveau de l'enfant, une peinture de De Chirico entrevue à la vitrine d'une galerie, saute de la plate-forme de l'autobus pour la contempler de plus près, l'acquiert dès qu'il en a les moyens et ne s'en sépare qu'en 1964. Il s'émeut devant le portrait de sa femme par Matisse, le Portrait du chevalier X de Derain, Le Joueur de clarinette et la Femme en chemise de Picasso.

Paul Valéry, qui réclame ses conseils pour s'y retrouver dans le dédale cubiste, lui écrit en 1916 : "C'est à vous de parler, jeune voyant des choses". Depuis lors, Breton tient que l'œil de la jeunesse est le seul bon pour apprécier la création picturale. "Aimer d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer", déclare-t-il. On peut évoquer, à l'appui, sa découverte, à seize ans, du grand peintre symboliste, alors négligé, Gustave Moreau, qui "a conditionné pour toujours [sa] façon d'aimer". C'est dire qu'il n'y a aucune différence entre le trouble physique que provoquent l'art ou la femme.

#### B) "J'émerveille" :

La devise qu'Apollinaire s'était choisie, il l'a transmise à son jeune disciple, à qui il a fait connaître personnellement Picasso, Derain, Vlaminck, De Chirico, et dont les méditations esthétiques sur Les Peintres cubistes l'ont introduit à la compréhension de Duchamp et de Picabia. C'est dans son appartement du 202 Boulevard Saint-Germain que Breton se familiarisera avec les fétiches d'Océanie et de Guinée ; c'est au cours de longues promenades le long des quais de la Seine qu'il tiendra de lui des anecdotes sur le Douanier Rousseau, en même temps qu'il s'ouvrira aux principes de l'Esprit nouveau, quitte à les dépasser par la suite.

#### C) "Chercher des hommes" :

Avec Louis Aragon et Philippe Soupault (auxquels se joindra ensuite Paul Eluard), il fonde la revue Littérature qui, à ses débuts, veut fédérer les jeunes talents. Simultanément, Breton entre en contact avec Tristan Tzara, le fondateur du Mouvement Dada à Zurich, qui, écrivant "pour chercher des hommes", lui suggère son enquête "Pourquoi écrivez-vous ?", par laquelle Littérature visera à compromettre les écrivains en place. Une question similaire aurait pu s'adresser aux peintres. En les fréquentant, Breton s'intéressera plus à leur personnalité, à leur qualification morale, qu'à leur pratique artistique.

De 1920 à 1922, il participe sincèrement aux activités parisiennes de Dada. C'est alors qu'il se lie avec Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, et découvre les collages de Max Ernst, dont il préface la première exposition parisienne.

#### D) Maintenir l'héritage.

Tandis que le Mouvement Dada fait table rase du passé, Breton est le conseiller littéraire et artistique d'un mécène, le couturier Jacques Doucet. Son intégrité morale lui interdit de tenir deux discours différents : aussi n'adhère-t-il pas au négativisme de Dada. Il suggère à Doucet l'achat de La Baignade de Seurat, lui fait acquérir La Charmeuse de serpents du Douanier Rousseau (destiné au Louvre) et Les Demoiselles d'Avignon "parce qu'on y entre de plain-pied dans le laboratoire de Picasso et parce que c'est le noeud du drame, le centre de tous les conflits qu'a fait naître Picasso et qui s'éterniseront, je crois bien." Il voyait loin, pour l'époque.

## II - "Le modèle intérieur".

Après Dada s'étend une période de deux ans qu'Aragon nomme le "mouvement flou", par référence à la haute couture, durant laquelle s'opère la grande découverte des sommeils provoqués, où le dormeur est l'interprète d'une voix étrangère, d'images d'un autre monde. Depuis longtemps déjà, Breton, quelque peu familiarisé avec la méthode psychanalytique, prêtait attention à certaines phrases perçues au moment de s'endormir, accompagnées d'une faible représentation visuelle. Dès 1920, il a publié Les Champs magnétiques, premier texte d'écriture automatique, écrit en collaboration avec Soupault. Ce livre, "par quoi tout commence", comme dira Aragon, dans lequel Breton verra l'acte fondateur du surréalisme, restera la pierre de touche de la peinture surréaliste. Produit manifeste de l'automatisme, destiné à nettoyer les écuries artistiques, il révèle que l'inspiration, le génie sont à la portée de tous. Breton en déduit : "L'oeuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas" (Le Surréalisme et la peinture).

### A) L'automatisme.

Il faut donc revenir à la première définition du surréalisme, et s'y tenir : "Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (Manifeste du surréalisme). Seul le créateur, et non le spectateur, peut garantir l'authenticité de la production automatique. D'où l'exigence morale qui doit le caractériser lui-même (et non on ne sait quelle censure sociale), sur laquelle Breton n'a jamais transigé, au risque de passer pour un dictateur. Aussi, contre Pierre Naville qui, dans La Révolution surréaliste, déclarait qu'il n'y avait pas de peinture surréaliste, Breton, défendant la possibilité d'une expression plastique, prendra-t-il soin d'intituler ses articles "Le surréalisme et la peinture", ce qui est loin de désigner une peinture pleinement surréaliste. En tout état de cause, certains peintres, la plupart impliqués précédemment dans l'explosion dadaïste, comme Arp, Ernst, Duchamp, Picabia, Man Ray, qu'il rassemble sous sa houlette en les détournant de leur trajectoire, lui paraissent sincères. Il reconnaît que Miro s'abandonne "à ce pur automatisme", tout en doutant qu'il en ait sondé les implications théoriques, tandis que Masson concrétise par ses précipités une "chimie de l'intelligence", que Tanguy semble transcrire plastiquement une mémoire subliminale, en contact avec le magnétisme terrestre, et qu'Arp exprime une philosophie de l'immanence "d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure".

A ces pionniers de l'automatisme viendront s'agréger, par la suite, Oscar Dominguez, Esteban Francès, Gordon Onslow-Ford, Wolfgang Paalen et tant d'autres.

### B) L'image surréaliste :

De même que, dans le domaine poétique, l'image "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" (Manifeste du surréalisme), de même dans le domaine plastique un peintre tel que Max Ernst suscite des rencontres arbitraires, porteuses d'une forte charge émotionnelle. C'est que tout fait image, déclenchant le dé clic analogique, et qu'à ce titre les techniques n'ont aucune importance. Car le monde est un vaste cryptogramme, que les peintres, comme les poètes, ont mission de déchiffrer. Ils se fondent, pour cela, sur les correspondances baudelairiennes, autrement dit le principe d'analogie entre le microcosme et le macrocosme, l'individu et l'univers. Ainsi le lion est-il en puissance dans la flamme d'une allumette : telle est l'origine du jeu "l'un dans l'autre" pratiqué collectivement par les surréalistes, que les peintres mettent en oeuvre sur leurs toiles. L'important, pour Breton, est de considérer le tableau "comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne."

### C) La beauté convulsive.

Au terme de Nadja, récit qui relate, partiellement sous forme de journal, sa brève rencontre d'une jeune femme égarée, finalement internée dans un asile psychiatrique, dont le comportement lui paraît être l'emblème du surréalisme absolu, et qui pose cruellement à ses yeux l'énigme de l'existence, Breton déclare péremptoirement : "La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas". Formule qui pourrait passer pour un principe esthétique si elle n'était d'abord le résultat d'une expérience vécue. En écrivant ce texte plein d'interrogations, en le lisant à ses amis, Breton a provoqué la rencontre d'une femme (désignée par la lettre X car elle ne veut pas être nommée), qui vient assumer le rôle que Nadja ne pouvait tenir à ses yeux et dénoue, en quelque sorte, l'inquiétude initiale. Par l'amour réciproque, cette charmante substituée résout toutes les énigmes. Seulement elle est d'un tempérament extrême, dominé par la loi du tout ou rien, et le fait cruellement souffrir. La formule, caractérisant une passion excessive et menacée, s'applique donc à la beauté, dans la mesure où toutes deux sont inséparables. "Amour, seul amour qui soit, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle" déclare ensuite Breton dans L'Amour fou, dont le premier chapitre reprend cette réflexion esthétique et se clôt par la formule complétée : "La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circostancielle ou ne sera pas". De nouveau, cette union d'éléments contraires résulte de l'expérience. Les seules beautés naturelles ou artistiques émouvantes s'annoncent à lui par "la sensation d'une aigrette de vent aux tempes" qui entraîne un véritable frisson, marque du plaisir érotique. De même, la convulsion résulte du mouvement brusquement arrêté, comme une locomotive prise dans la forêt vierge, une larme batavique éclatée, ou bien le drapé des concrétions calcaires dans la grotte des Fées. Or cette méditation esthétique, reliant le quotidien à l'oeuvre littéraire ou picturale, superbement illustrée de photos de Man Ray et de Brassai dans Minotaure où ce texte parut d'abord, va, par une sorte d'effet retour, provoquer la rencontre de celle qu'il nommera l'Ondine, sa deuxième femme.

C'est dire combien la beauté plastique, ainsi définie, est indissociable de la libido et du principe de plaisir. Fortuite, produit du hasard et de la trouvaille, constamment renouvelée et recréée, elle anticipe sur le devenir humain, qu'elle sert à constituer. En d'autres termes, l'oeuvre d'art résulte du choc du hasard et d'une nécessité intérieure, elle provoque en retour un phénomène du même ordre chez le regardeur.

### III - L'art magique.

Cette conception très personnelle du rapport immédiat qui s'établit entre l'amateur d'art et l'objet qui catalyse ses angoisses et ses désirs inconscients, que ce soit sous la forme d'un heaume ou d'une cuiller dont le manche s'achève en forme de soulier trouvé au Marché aux puces (L'Amour fou) ou d'un tableau plus élaboré, le conduit, en 1957, à revoir l'histoire de l'art, depuis les origines de l'humanité, sous l'angle de la magie. Il n'est pas l'auteur de la formule "l'art magique" qui, cependant, lui correspond parfaitement. Celle-ci, proposée par Marcel Brion, n'est pas dépourvue d'ambiguïté. S'agit-il de l'art produit par magie, résultant d'une pratique collective ritualisée, dépassant la volonté individuelle de l'artiste, ou bien d'un art produit à des fins magiques, dans le but d'obtenir une modification du réel, en s'attirant les faveurs d'un monde prétendu surnaturel ? La question mérite d'être posée aujourd'hui, pour ce qui concerne l'art dont nous sommes présentement entourés, provenant des sources les plus diverses, des civilisations les plus disparates, dont parfois nous ne savons plus rien. Pour lui, l'art magique est celui "qui réengendre à quelque titre la magie qui l'a engendré".

#### A) L'alchimie :

Sensible de longue date à certains phénomènes qui relèvent de la magie quotidienne (coïncidences, trouvailles, rencontres, hasard objectif) relatés dans ses ouvrages ; persuadé que les poètes, les artistes, perpétuent une tradition ésotérique telle que l'enseigne la Table

d'Emeraude : "Ce qui est supérieur est comme ce qui est inférieur, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, pour transformer les merveilles de la chose unique" ; mais assez détaché de toute croyance en un au-delà, Breton considère qu'il convient de renouer le fil interrompu de la tradition alchimique, celle qui vise à interpréter le monde au prix d'une discipline interne rigoureuse du sujet. En somme, le chaman des sociétés primitives, l'alchimiste du XVI<sup>e</sup> siècle et l'artiste d'aujourd'hui ne sont pas essentiellement différents. Ils ont pour fonction de nous faire retrouver nos pouvoirs perdus, de nous mettre en communication avec les forces telluriques, de maintenir "un contact étroit avec le "répertoire" de la nature ... qui ne saurait être feuilleté ... que par une main ailée et magicienne" (L'Art magique). C'est, d'une autre manière, la reprise de l'objectif désigné dans le Second manifeste du surréalisme : "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". Un tel point imaginaire est fugitivement accessible grâce à l'art des "peuples primitifs", qui garde sa charge magique, des grottes d'Altamira aux statues de l'île de Pâques ou encore, au cours des temps, chez quelques rares artistes qui ont su se préserver, depuis la Renaissance, à la fois des interdits ecclésiastiques et du rationalisme étroit. Parmi eux, on compte, pour certains aspects de leur oeuvre, Jérôme Bosch, Léonard de Vinci, Holbein avec ses anamorphoses, le graveur Méryon pour son délire inspiré, l'Impressionnisme en général pour sa transcription magique de la lumière, le Douanier Rousseau pour son "réalisme magique" etc.

B) Le merveilleux :

Contrairement à une vision simplificatrice du surréalisme et de Breton, celui-ci a toujours puisé ses forces dans l'admiration d'un certain patrimoine antérieur. Ainsi défend-il le "merveilleux" du roman gothique anglais, du romantisme allemand, contre le mystère du roman policier, simple élaboration consciente de l'écrivain. "Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau" déclarait avec superbe le Manifeste du surréalisme. Breton adhère totalement à la pensée de Novalis, selon lequel "Nous sommes en relation avec toutes les parties de l'univers, ainsi qu'avec l'avenir et le passé". C'est parce qu'il reprend à son compte l'héritage légué par Piero di Cosimo, Paolo Uccello, le maniérisme de l'Ecole de Fontainebleau, le contenu secret de la beauté classique d'Antoine Caron à Ingres en passant par Watteau, parce qu'il participe, d'une certaine manière, de la vision romantique d'un Füssli, d'un Goya, parce qu'il a le même souci de synthèse qu'un Gustave Moreau ou qu'un Gauguin (D'où venons-nous ? qui sommes-nous ? où allons-nous ?), que Breton peut lutter efficacement contre le misérabilisme de la peinture d'après-guerre (Bernard Buffet par exemple) et surtout contre l'attristant, le débilitant "réalisme socialiste" venu de Moscou, aux sujets imposés, revenant à l'anecdote figurative, auquel un peintre communiste tel que Picasso a heureusement su résister. Les droits de l'imagination sont inaliénables. "Toute licence en art", proclamait en 1938 le Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant, élaboré par Breton et Trotsky. Jamais le premier ne s'est renié sur ce point, même quand, effrayé par certaines formes d'avilissement de la création, il insistait pour que l'image fût marquée d'un "signe ascendant", c'est-à-dire qu'elle refuse le péjoratif, le dégradant.

C) La synthèse des contraires :

L'Art magique (1957) de même que la dernière édition de Le Surréalisme et la peinture (1965) permettent de voir combien la démarche de Breton est faite d'intégration, d'ouverture et d'accueil, bien au-delà du cadre strictement surréaliste sur lequel elle s'appuie, gagnant toujours en compréhension et en extension. Pour l'époque contemporaine, il lui arrive de rendre justice à Franz Marc et à Chagall, comme à Kandinsky, qu'il avait accueilli au début de son exil, considérant que, dès ses Improvisations de 1913, il posait et résolvait "d'un unique

élan le problème de l'abstraction". C'est dire qu'il n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative sur le plan formel, leur appliquant d'autres critères, d'ordre affectif, voire inconscient. Ceci vaut aussi bien pour l'art océanien qui exprime "le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation..." A l'autre extrême, ces propos conviendraient aussi bien pour Arshile Gorky que pour Toyen ou Jacques Hérold. C'est dans le même esprit que, dans les années 50, Breton s'intéresse à l'art gaulois, "un art dont l'ambition a été d'exclure l'aveugle représentation réaliste au profit de l'expression, par les moyens emblématiques, de l'idée maîtresse répondant à la méditation des fins dernières". Découvrant cet art ignoré, qui le ramène à ses propres racines, il organise une confrontation avec les oeuvres de peintres contemporains, pour établir des correspondances, montrer combien le plus ancien et le plus neuf relèvent d'un art de conception (pour reprendre le mot d'Apollinaire), s'opposant à la peinture rétinienne déjà condamnée par Marcel Duchamp.

Lancinante, revient l'interrogation, posée au seuil du premier Manifeste du surréalisme sur le "fonctionnement réel de la pensée". Que peuvent nous en apprendre le rêve, la simulation de certaines maladies mentales, comme dans L'Immaculée Conception (1931) composée avec Eluard ? Que nous en disent les tableaux, les constructions des naïfs, des enfants, des fous, des médiums ? Tout d'abord, il faut observer que leur exclusion est un phénomène de civilisation, inconnu des sociétés primitives. Constatant dans leurs productions la parfaite coïncidence de l'intérieur et de l'extérieur, du haut et du bas, il en vient à poser cet axiome : "l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale", en ce qu'il vient témoigner contre l'art officiel. Ici, il faut rendre justice à Salvador Dali, l'inventeur de la paranoïa-critique, accueilli au départ avec grand enthousiasme, puis sérieusement maltraité par Breton pour ses opinions politiques et son avidité commerciale (à ce titre fort discrètement représenté à l'exposition). Sa "méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes" est à l'origine d'oeuvres particulièrement originales, incontestablement représentatives des obsessions de l'artiste, et d'une théorie fort stimulante pour la critique d'art. N'est-ce pas lui qui, parodiant Breton, affirmait : "la beauté sera comestible ou ne sera pas" ?

Enfin, il faut souligner la part que prend la peinture dans la formation d'un mythe nouveau, celui des "Grands Transparents", que Breton postule pour répondre aux angoisses de l'ère atomique, redonner de l'espoir à l'humanité. Un mythe ne se décrète pas, il ne saurait se forger de toutes pièces, et Breton songe, moins que quiconque à l'élaborer lui-même. Il suppose qu'on pourrait "donner corps à un certain nombre d'êtres ou objets à halo pour la plupart déjà issus de l'imagination des poètes et des artistes..." et qu'à partir de là la collectivité humaine se trouverait dynamisée, confiante dans le futur. Tel serait le sens de la magie retrouvée par le surréalisme.

\*

De la prise en considération des arts primitifs au modèle intérieur et à la quête d'un art magique, susceptible de modifier le comportement humain, de nous faire retrouver nos pouvoirs perdus, s'affirme la cohérence d'une pensée exigeante, extrêmement tendue. Outre ses préfaces, ses poèmes comme équivalent lyrique de la peinture (Constellations de Miro) ou de la sculpture océanienne (Xénophiles) et ses écrits sur l'art, Breton s'est efforcé de mettre en pratique ses conceptions esthétiques par quelques poèmes-objets, des montages photographiques, des constructions hétéroclites, des jeux (tels que le "cadavre exquis" ou jeu des petits papiers), réunis dans le recueil intitulé Je vois, j'imagine. Ainsi avait-il souhaité mettre en circulation un de ces objets, entrevus dans son sommeil, fait d'un livre au dos "constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait

jusqu'aux pieds". Les objets qu'il réalise sont, en quelque sorte, l'objectivation de ses rêves, la réalisation de ses désirs inconscients, ils opèrent le passage entre le monde onirique et la scène quotidienne, combinant les ressources de la poésie et de la plastique "en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque". Ajoutons qu'ils conservent un caractère ludique incontestable. Inquiétants, surprenants, et parfois comiques, on ne saurait leur conférer une valeur artistique : ils sont le témoignage d'une pensée active, s'exprimant par des symboles que leur créateur est souvent le seul à pouvoir interpréter, comme l'est la quête des pierres. Là est leur beauté.

Cette exposition a eu l'immense mérite de montrer comment Breton s'inscrit dans la lignée des poètes critiques d'art, en reprenant le flambeau des mains de Baudelaire et d'Apollinaire, pour nous apprendre à goûter comme il convient l'art contemporain et nous donner à réfléchir sur les implications de la beauté, pour chacun d'entre nous.

Galleries, expositions animées par Breton.

1. 1921 : participe aux ventes de la collection Kahnweiler où il achète, pour son compte ou celui de Doucet, des tableaux de Braque, Derain, Picasso, Gris, Léger, Vlaminck, Van Dongen.
2. mars 1926-décembre 1928 : Galerie surréaliste, 16 rue Jacques-Callot à Paris. Dirigée par Roland Tual puis Marcel Noll : Tableaux, Man Ray et Objets des îles (mars 1926) ; Malkine (fév. 1927) ; Tanguy et Objets d'Amérique (mai-juin 1927) ; Arp (nov.-déc. 1927) ; Oeuvres anciennes de De Chirico (fév. 1928).
3. 1931 : vente à l'Hôtel Drouot des collections André Breton et Paul Eluard "Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie" organisée par Charles Ratton.
4. 1933 : Exposition surréaliste, galerie Pierre Colle à Paris.
5. 1935 : Exposition internationale Kubisme-Surréalisme, Copenhague (Bjerke Petersen).
6. 1935 : Exposition internationale du surréalisme à l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife (Canaries).
7. 1936 : Exposition surréaliste d'objets, galerie Charles Ratton.
8. 1936 : 2<sup>e</sup> exposition internationale du surréalisme, Londres, galerie Burlington.
9. 1936 : Fantastic Art, Dada, Surrealism, New York, MOMA (exposition organisée par Alfred Barr).
10. Février 1937-mars 1938 : Breton dirige la galerie Gradiva, rue de Seine à Paris.
11. 1937 : Exposition internationale du surréalisme, Tokyo, galerie Mizué.
12. 1938 : Exposition internationale du surréalisme, Paris, galerie des Beaux-Arts (avec Marcel Duchamp et Paul Eluard).
13. 1940 : Exposition internationale du surréalisme, Mexico. 14. 1942 : First papers of surrealism, New York, Whitelaw Reid Mansion (avec M. Duchamp).
15. 1947 : Le Surréalisme en 1947, Paris, galerie Maeght.
16. 1948 : Paris, galerie Solution surréaliste, rue du Dragon.
17. mai 1952 : Saarbruck, Peinture surréaliste en Europe (organisée par Edgar Jené).
18. 1953-1956 : Galerie A l'Etoile scellée, 11 rue du Pré-aux-clerks, Paris.
19. 1958 : Exposition de dessins symbolistes, Paris, au Bateau-lavoir.
20. déc. 1959-fév. 1960 : 8<sup>e</sup> Exposition internationale du Surréalisme (Eros), Paris, galerie Daniel Cordier (avec Marcel Duchamp).
21. 1960 : Surrealist intrusion in the enchanter's domain, New York, galeries d'Arcy (M. Duchamp).
22. 1961 : Mostra internazionale del surrealismo, Milan, galerie Schwarz (avec José Pierre et A. Schwarz).
23. déc. 1965 : 11<sup>e</sup> exposition internationale du surréalisme, "L'Ecart absolu", Paris, galerie de L'Oeil.



## CHRONOLOGIE

**1896** 19 février, naissance à Tinchebray (Orne).

**1900** Sa famille s'installe à Pantin, où le père, abandonnant la gendarmerie, devient comptable dans une cristallerie.

**1907-1913** Collège Chaptal à Paris. En 1<sup>re</sup>, son professeur de Lettres lui fait connaître Baudelaire, Mallarmé et Huysmans. Premiers poèmes dans un journal scolaire, Vers l'idéal. Baccalauréat, juin 1913.

**1913-1914** P.C.N. à la Faculté des Sciences de Paris. Fréquente Valéry ; poèmes dans La Phalange, revue symboliste.

S'inscrit à la Faculté de Médecine.

**1915-1919** Incorporation, classes à Pontivy. Infirmier militaire à Nantes, lecture intense de Rimbaud ; rencontre de Jacques Vaché. A Paris, fréquente Apollinaire.

**1916** Naissance du Mouvement Dada à Zurich. Juillet-décembre, au Centre psychologique de la Ile armée à St-Dizier. Participe comme brancardier à l'offensive de la Meuse.

**1917** Interne au Centre neurologique du Professeur Babinski ; stage de médecin auxiliaire au Val de Grâce ; rencontre Aragon et, par Apollinaire, Philippe Soupault. Découverte des Chants de Maldoror. Affecté à Moret s/Loing, puis médecin-auxiliaire au Centre d'Aviation d'Orly où il est démobilisé en 1919.

**1919** Décès de Jacques Vaché à Nantes. Fondation de la revue Littérature. Rédaction des Champs magnétiques avec Soupault (mai-juin). Mont de Piété (poèmes).

**1920** Arrivée de Tzara puis de Benjamin Péret à Paris. Breton participe aux manifestations Dada ; S'il vous plaît et Vous m'oublierez, sketches avec Soupault, interprétés par les auteurs. Employé à la N.R.F., corrige les épreuves de Proust. **1921** Reprise des manifestations dada. Préside le procès de Maurice Barrès pour "atteinte à la sûreté de l'esprit" (13 mai). Conseiller de Jacques Doucet. Epouse Simone Kahn. Rencontre décevante de Freud, à Vienne.

**1922-1924** Littérature Nlle série, n° 1 à 13. Breton seul directeur.

**1922** S'installe dans l'atelier du 42, rue Fontaine. Echec du "Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne". Adieu à Dada. Période des sommeils (septembre-novembre).

**1923** "Voyage magique" avec Aragon, Morise, Vitrac. Annonce qu'il n'écrira plus. Fin de Dada. Clair de terre, (poèmes).

**1924** Les Pas perdus, (essais 1918-1923). Ouverture du Bureau de Recherches surréalistes. Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble . Un Cadavre, pamphlet après la mort d'Anatole France ; Aragon et Breton renvoyés par Jacques Doucet.

La Révolution surréaliste n° 1 à 3, Directeurs : Pierre Naville et Benjamin Péret (**1924-1925**).

**1925** Début de l'engagement politique : scandale au Banquet Saint-Pol-Roux ; lettre ouverte à Paul Claudel ; les surréalistes contresignent "L'appel aux travailleurs intellectuels" contre la guerre du Maroc. Breton prend la direction de La Révolution surréaliste n° 4 à 12 (**1925-1929**).

**1926** Invention du "Cadavre exquis". Rencontre de Nadja, "l'esprit même du Surréalisme". Novembre, exclusion de Soupault, Artaud et Vitrac.

**1927** Adhésion au Parti Communiste (la brochure Au Grand Jour en rend compte). Novembre, rencontre de Suzanne Musard.

**1928** Le Surréalisme et la peinture ; Nadja.

**1929** André et Simone se séparent. Réunion rue du Château : condamnation du groupe Le Grand Jeu. Second manifeste du Surréalisme.

**1930** Un cadavre, pamphlet dirigé contre lui. L'Immaculée Conception, d'Eluard et Breton. Présentation de L'Age d'Or, film de Bunuel et Dali.

- 1930-1933** Dirige Le Surréalisme au Service de la Révolution, (6 n<sup>os</sup>).
- 1931** L'Union libre, publication anonyme.
- 1932** Exclusion d'Aragon. Le Revolver à cheveux blancs, (poèmes 1916-1932). Adhésion à l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires ; Breton, membre du Bureau, en sera exclu l'année suivante. Les Vases communicants.
- 1933-1939** Membre du comité de rédaction de Minotaure.
- 1934** "Appel à la lutte" en riposte à la tentative fasciste du 6 février, rencontre Léon Blum, signe l'appel "Aux travailleurs" du Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes, auquel il participe jusqu'en mai. "Qu'est-ce que le Surréalisme". Point du jour, recueil d'essais. L'Air de l'eau, poème inspiré par Jaqueline Lamba qu'il épouse.
- 1935** Voyage et conférences à Prague et aux Canaries. Suicide de René Crevel. Breton est interdit de parole au "Congrès International des Ecrivains pour la défense de la culture". Du temps que les surréalistes avaient raison rompt définitivement avec le Parti communiste. Groupe CONTRE-ATTAQUE animé par Breton et Bataille. Position politique du Surréalisme.
- 1936** Breton dénonce la politique de neutralité anglo-française dans la guerre d'Espagne, ainsi que les procès de Moscou.
- 1937** L'Amour fou. Conférence sur l'humour noir à la Comédie des Champs-Élysées.
- 1938** Dictionnaire abrégé du Surréalisme avec Eluard. Trajectoire du rêve, précédé d'un hommage à Freud. Mars-août : voyage au Mexique, rencontre Trotsky. Constitution de la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant. Au retour, rupture avec Eluard.
- 1939** Mobilisé comme médecin-auxiliaire à Poitiers.
- 1940** Anthologie de l'humour noir interdite par la censure (publication en 1950). A Marseille, Villa Air-Bel, le groupe des amitiés surréalistes se reconstitue en attendant un visa. Jeu de Marseille.
- 1941** Fata morgana (publication différée). 25 mars, embarque pour l'Amérique. Avril, interné puis libéré sous caution à Fort-de-France (Martinique), y rencontre Aimé Césaire.
- 1941-1945** Exil à New York. Il y retrouve de nombreux peintres. Speaker à "La Voix de l'Amérique". Les surréalistes se regroupent autour de VVV (triple V) 4 numéros. Discours aux étudiants de Yale : "Situation du Surréalisme entre les deux guerres". Jaqueline le quitte. Rencontre Elisa. Voyage en Gaspésie (Canada) avec Elisa (août 1944) : Arcane 17. Visite des réserves indiennes. Séjour en Haïti : la jeunesse prend prétexte de ses propos pour renverser le Président Lescot.
- 1946** Mars, retour en France. Hommage à Antonin Artaud au Théâtre Sarah Bernhardt.
- 1947** Ode à Charles Fourier. Tract contre le stalinisme, formation du groupe CAUSE.
- 1948** Soutien à l'organisation mondialiste "Front humain". Tract "A la niche les glapisseurs de Dieu". Martinique charmeuse de serpents avec A. Masson. Fondation du Rassemblement Démocratique Révolutionnaire (avec Camus, Sartre, Paulhan, Rousset). Poèmes (choix de poèmes 1916-1948).
- 1949** Flagrant délit, sur l'affaire de "La Chasse spirituelle", un faux manuscrit de Rimbaud.
- 1950** Almanach surréaliste du demi-siècle.
- 1951-1952** Collaboration à l'hebdomadaire Arts. Polémique avec Camus ; billet hebdomadaire des Surréalistes au Libertaire.
- 1952** "Entretiens" radiophoniques avec A. Parinaud. Assiste aux conférences de René Alleau sur l'alchimie. Mort d'Eluard (18 novembre).
- 1953** La Clé des champs, (essais).
- 1955** Adhère au Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord.
- 1956-1959** dirige Le Surréalisme, même, (5 n<sup>os</sup>).
- 1956** Tracts contre le stalinisme : "Au tour des livrées sanglantes" et "Hongrie, soleil levant".

**1957** L'Art magique, avec G. Legrand.

**1958** Dénonce le coup d'Etat gaulliste du 13 mai.

**1959** Constellations, poèmes sur des gouaches de Miro.

**1960** L'un des promoteurs de la déclaration "Sur le droit à l'insoumission" en Algérie, dite Manifeste des 121.

**1961-1967** Dirige La Brèche, action surréaliste.

**1966** 28 septembre, décès à Paris.

## BIBLIOGRAPHIE

- Breton (A.) : Le Surréalisme et la peinture (1928, 1945), Gallimard, 1965.
- " : L'Art magique (1957), Phébus - Adam Biro, 1991.
- " : Je vois, j'imagine, Gallimard, 1991.
- Béhar (H.) : André Breton Le grand indésirable, Calmann-Lévy, 1990.
- Biro (A.) Passeron (R.) : Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, P.U.F. 1982.
- Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou : André Breton - La beauté convulsive. Catalogue de l'exposition, 1991.
- Pierre (J.) : André Breton et la peinture, L'Age d'homme, 1987.