

## LIEUX-DITS : LES TITRES SURREALISTES

Henri BEHAR

«Le titre est la physionomie extérieure d'un livre : c'est son affiche, sa profession de foi, son langage, c'est lui qui attire l'amateur, qui retient ses regards, qui le séduit tout d'abord: c'est un *ensorceleur* et trop fréquemment un dupeur-éhonté. Le titre, c'est l'état civil d'un ouvrage, c'est presque l'ouvrage lui-même, c'est assez souvent la fortune d'une production littéraire, et quelquefois sa mise à l'index 1... ». On ne saurait, plus élégamment et brièvement qu'en ces lignes séculaires, indiquer les multiples fonctions qu'assure le titre d'un ouvrage : appellative, désignative, publicitaire, pour parler le langage de notre temps 2, à quoi s'ajoute, déjà, une fonction indéterminée, qu'on pourrait dire poétique puisqu'il s'agit à la fois d'égarement et d'enchantement, à tous les sens du mot. Le même chroniqueur poursuivait : «Les écrivains romanciers, philologues, publicistes de toute classe n'ignorent pas que le titre est l'amorce d'un volume, aussi passent-ils des nuits blanches à chercher, à passer en revue, à soupeser par la pensée, à alambiquer les différents titres que leur suggère une imagination fiévreuse. Trouver un bon titre! Voilà le grand problème, le grand art de tous les temps et chez tous les peuples 3 ».

L'expression est lâchée et la règle donnée comme universelle : «un bon titre », c'est ce qui va attirer les lecteurs comme autant de myriades de poissons autour du livre. Le malheur est qu'on ne sait pas ce qu'est un bon titre et, s'il accumule les exemples de titres plaisants, pompeux, extravagants, prétentieux, il ne faut pas compter sur Octave Uzanne pour nous le dire. Il a cependant le mérite, à nos yeux, d'appeler une histoire des titres qui mettrait en relation la production littéraire et le goût des peuples, à différentes époques et, pourquoi non,

qui serait un carrefour de plusieurs disciplines telles que la poétique et la sociologie littéraire. En effet, en tant qu'incipit du discours (quel que soit ce dernier : romanesque, théâtral, poétique, critique...), le titre demande à être analysé littérairement, comme fragment privilégié, décalé et mis en relief du texte : simultanément, en tant qu'amorce du produit de consommation dénommé livre, le titre suppose une étude de sociologie littéraire, tant pour l'accueil que lui fait le public qu'en tant qu'indice de l'objet matériel.

Au vrai, il serait dans l'intérêt de cette science embryonnaire de distinguer clairement et définitivement le titre comme énoncé minimum - sens que je retiens au cours de cette intervention - de la page de titre, c'est-à-dire d'une certaine occupation typographique et esthétique de l'espace blanc; ou encore d'un emploi métonymique courant, le titre en tant qu'ouvrage.

J'ai dit qu'Uzanne annonçait l'avènement d'une science nouvelle, ou plutôt d'un découpage particulier de la science des textes. Que ce secteur ait un nom propre ou non, il n'en reste pas moins que ses bases en ont été jetées depuis une décennie par des historiens, des linguistes et des théoriciens de la littérature<sup>4</sup>. Curieusement, on constate que la majorité de ceux qui se sont intéressés aux titres d'ouvrages « littéraires» (par opposition à « didactiques») ont concentré leur attention sur les romans, s'appuyant sur les ensembles suivants :

- DUCHET : roman 1815-1832, 2500 unités;
- GRIVEL roman 1870-1880, 3000 unités (dont un échantillonnage de 200 retenues pour l'enquête) ;
- HOEK Nouveau Roman 1950-1971, 60 unités;
- MOLINO romans d'espionnage de Jean Bruce, 1950-1973, 87 unités.

Qu'ils opèrent un découpage dans la production romanesque d'une période donnée ou qu'ils prennent en considération la totalité des titres publiés, ces critiques supposent tous, au moins implicitement, que les traits relevés par eux sont opératoires dans une littérature distinguant des genres littéraires. On peut se demander ce qu'il adviendrait de leurs conclusions pour les titres d'œuvres dramatiques ou poétiques et, à plus forte raison, lorsque la littérature considérée rejette les catégories traditionnelles, et prône l'indétermination du discours.

C'est pourquoi j'ai pensé qu'il serait instructif d'examiner l'ensemble des titres surréalistes, qui constitue un corpus exemplaire puisque nettement défini dans le temps et dans l'espace, permettant de vérifier, pour les valider ou non, les théories ayant cours actuellement<sup>5</sup>. A première vue, il apparaît que le surréalisme traite les titres comme il fait du langage en général, faisant pénétrer le hasard et l'automatisme

dans le discours de la raison, subvertissant les codes qui unissent l'écrivain et le lecteur par l'intermédiaire du titre et, singulièrement ici, ceux qui mettent en rapport le message poétique et l'objet de valeur marchande. Il saute aux yeux qu'à l'exception des titres fonctionnels, sagement référentiels, des *Manifestes* et des *Anthologies*, les autres ont l'apparence d'énoncés poétiques, hautement discordants, tranchant sur l'usage contemporain et recouvrant indifféremment poèmes, récits ou tableaux, ouvrant le sens de l'œuvre à tous les parcours possibles, invitant à la rêverie, à l'association libre, se prêtant à un usage ludique et refusant de donner des instructions de lecture, quand ils ne cherchent pas, tout simplement, à nous égarer. Si les intuitions, ou les vérités d'évidence dont je fais état, ont quelque fondement, il est particulièrement intéressant de pouvoir, le cas échéant, les confronter avec les constats de mes prédécesseurs, dans la mesure où il n'existe pas de lois générales et universelles régissant les titres, et où la subversion ne peut opérer et avoir d'effet que par rapport à un usage temporairement établi. A ma connaissance, il n'y a qu'une seule loi adoptée par tous les auteurs, et si profondément ancrée qu'on ne l'a jamais formulée explicitement : celle qui postule l'originalité du titre, son caractère inédit.

Cependant mon propos est moins d'affirmer cette discordance sensible, ce mépris des usages, que d'examiner, après en avoir justifié les principes d'établissement, les caractéristiques essentielles du corpus surréaliste au triple niveau de la grammaire, de la poétique et de la sémiotique, entendant par là, presque exclusivement pour le cas qui nous préoccupe, la relation du titre avec le contenu ou, pour être plus précis, de l'énoncé initial avec le support matériel de l'énonciation et avec la totalité du discours qu'il enserme.

\*

\*\*

La constitution d'un corpus est la chose du monde la plus contestée. Aussi préciserai-je d'emblée que le mien ne vise pas à l'exhaustivité - utopie de l'horizon scientifique - mais à la représentativité et à la pertinence. Je pars de l'idée que le mouvement surréaliste - qu'il faut distinguer de l'esprit surréaliste, lui-même intemporel - est nettement circonscrit, et que sa production typographique constitue un ensemble clos, ce qui est particulièrement favorable à la recherche des structures. On s'en tient à des critères externes : est dit ouvrage surréaliste le texte procuré par un (ou plusieurs) auteur appartenant au mouvement surréaliste, dans le temps où il en faisait partie. Je n'ignore pas la querelle relative à la coexistence de Dada et du surréalisme à Paris entre 1920 et 1923, de même que les conflits de succession à la mort

d'André Breton. Pour vous le faire court, comme dirait Aragon, on retiendra les titres d'ouvrages originaux publiés entre 1919 et 1965, des auteurs de la première génération surréaliste, en écartant les rééditions ou encore les regroupements d'œuvres posthumes, dont le titre n'a pas eu l'aveu de l'auteur. Ainsi les titres d'Aragon ont été enregistrés jusqu'en 1932, de Desnos jusqu'en 1930, d'Bluard jusqu'en 1939, ceux de Tzara entre 1930 et 1935 seulement, mais la totalité des titres de Breton, de Péret, de Crevel, de Gracq, etc, figurent dans le corpus. Le cas de Soupault est discutable : son exclusion du Mouvement, notifiée dans le *Second Manifeste du surréalisme*, remonte à 1926, avec ceUe d'Artaud et de Vitrac, mais on sait qu'il se livrait, depuis quelques années, à une littérature désavouée par ses camarades. On a cependant tenu compte de ses titres, ne serait-ce que pour marquer, le cas échéant, leur hétérogénéité dans le corpus.

Compte tenu de ces dispositions, l'inventaire a été établi à partir des bibliographies existantes<sup>8</sup> et vérifié sur les fichiers de la Bibliothèque Nationale et, par sondages, sur les ouvrages eux-mêmes, particulièrement pour les dates de publication et le libellé des titres, sous-titres, titres secondaires, etc. On aboutit à un ensemble restrictif de 280 unités, prélude à une enquête plus vaste portant sur la totalité des recueils surréalistes. D'emblée apparaissent certaines caractéristiques du corpus :

- dans l'ensemble, les titres surréalistes sont des énoncés simples, ne dépassant pas les limites d'une phrase (au maximum deux propositions), ce qui les différencie des titres romanesques;
- ils ne comportent pas d'indicateurs génériques : bien malin serait le lecteur qui pourrait définir, à la seule vue du titre, le contenu de *Point du jour*, *la Clé des champs* ou *Connaissance de la mort* qui sont, respectivement, deux recueils d'articles et un récit en prose lyrique; d'autant qu'aucune mention (titre secondaire, sous-titre, nom de collection) ne vient le préciser.

Cette apparente simplicité du corpus incite à l'établissement de statistiques lexicologiques, comme l'a déjà noté Claude Duchet : «Le caractère relativement stéréotypé du corpus, les limites de son vocabulaire, la nature nominale et l'agrammaticalité des énoncés qui le composent, sauf exception, permettent, croyons-nous, d'éviter en partie les difficultés classiques de la lexicologie littéraire et rendent pertinentes les opérations quantitatives et les calculs de fréquence »<sup>7</sup>. Je dois vous avertir immédiatement : si je souscris à de telles prémisses, c'est dans l'intention de démontrer que les titres surréalistes se comportent à l'opposé de ce qui vient d'être articulé pour les titres de romans du XIXe siècle. Mais je crois à l'utilité d'une telle approche lexicologique, d'autant plus que le travail sur de telles proportions, effectué manuellement par un seul individu, permet au chercheur de garder la maîtrise entière de ses index, par exemple en désambiguïsant d'emblée les

formes grammaticales, et sans avoir besoin de lemmatiser chaque apparition de mot.

Un premier regard sur les outils ainsi produits amène aux constatations suivantes :

1 L'index des fréquences de mots dans les titres surréalistes suit la ligne générale des index du vocabulaire français contemporain, puisque la préposition *de* vient en tête, suivie de l'article défini féminin (mais l'ordre et les propositions s'inversent si l'on totalise toutes les formes de l'article défini, atteignant 182 occurrences par rapport à 92 *de* élidé ou contracté) ;

2 les formes grammaticales (mots-outils) et lexicales (mots-pleins) dénombrées, couvrent toute l'étendue du discours, qui n'est donc pas exclusivement nominal comme dans les titres romanesques. Fait marquant, on observe la présence de pronoms à la première personne, totalement exclus des autres titres;

3 la forte proportion des formes rapportée au nombre total d'occurrences (52 %) ainsi que la très grande quantité d'hapax tend à montrer que les surréalistes observent la loi d'originalité énoncée plus haut. En d'autres termes leurs titres ne se répètent pas - du moins entre eux ;

4 les formes lexicales appartiennent au vocabulaire que l'on pourrait dire courant et, bien plus, les co-occurrences stéréotypées, qu'il sera facile de dénombrer du type «les Pas perdus» ou «l'Union libre» permettent de penser que les auteurs, utilisant ce vocabulaire banalisé, visent à établir un contact immédiat avec le public, en lui proposant des formules faciles, quotidiennes, quitte à le dérouter par la suite, comme nous le verrons.

Bien entendu, il serait vain de tirer des conclusions à partir d'aussi faibles quantités, et je m'en garderai bien. Du moins pouvons-nous indiquer des tendances et des anomalies.

En somme, le titre surréaliste apparaît déjà comme un compromis entre la loi d'originalité et la loi (économique) d'impact sur le public. Nous verrons plus loin les enseignements que nous apporte l'étude systématique du vocabulaire des titres.

\*

\*\*

Ces observations quantitatives nous conduisent à analyser de plus près les titres, sous l'angle morphologique, syntaxique et sémantique.

Les titrologues ont tous constaté l'agrammaticalité des titres de romans. A l'inverse, je remarque que les titres d'œuvres surréalistes tendent, en quantité significative, vers une certaine forme grammaticale, au niveau de la proposition ou de la phrase complexe, ce qui n'exclut

pas quelques écarts stylistiques. Du mot à la phrase, le titre surréaliste prend de l'extention, se donne les coudées franches. Il passe du nom propre et du nom commun employés absolument à l'adjectif, au numéral, puis au groupe nominal. Mais il se démarque des titres courants en rapprochant deux substantifs : (64) *l'Air de l'eau*, (79) *la Lampe dans l'horloge*, (91) *le Marteau sans maître* ou encore (147) *la Femme 100 tête* qui joue sur la graphie. Par de telles constructions, la rigueur syntaxique s'accommode de n'importe quel sémantisme, dont nous observerons la nature ci-dessous.

On sait que Breton détestait la conjonction *donc*, le mot le plus haïssable selon lui, auquel il opposait *comme*, «le mot le plus exaltant dont nous disposions [...], que ce mot soit prononcé ou *tu*. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit ». On constate que deux titres seulement le contiennent: (190) *J'arbre comme cadavre* et (131) *Comme deux gouttes d'eau*, mais plusieurs sont construits sur l'apposition : (24) *Persécuté persécuteur* (et aussi 117, 126, 259). Du même ordre me paraissent être les énumérations chaotiques dont (213) *Trois Cerises et une sardine* fournit le modèle. Le fait que certains titres commencent par une particule introduisant une subordination ou une coordination laisse supposer une phrase tronquée, et me semble d'un emploi neuf dans la titraison : (210) *De derrière les fagots* (qui est bien différent de (69) *De l'humour noir*, à l'allure très classique). De même (127) *A toute épreuve* (et aussi 204, 251, 2, etc.) ou encore (209) *Et les seins mouraient*, (241) *Où boivent les loups*, etc.

On le voit, ces titres sont déjà des phrases partielles, par l'usage qui est fait du verbe, ou des segments de locutions figées. Nous en venons donc tout naturellement à ce qui fait, à nos yeux, la spécificité du titre surréaliste et qui est la phrase complète, ou du moins la proposition syntaxiquement rigoureuse. Soit la proposition infinitive (269) *Ralentir travaux* (et 122, 125, 171, 189, 194, 199, 207) ou l'indépendante comportant un verbe actif : (271) 152 *proverbes mis au goût du jour* (et 45, 63, 76, 88 b, 110, 116, 139, 148, 180, 190, 200, 206, 209, 211, 212, 216, 270) ; ou l'impérative et l'exclamative : (191) *Hurle à la vie* (et 84, 128, 174, 175, 203, 234,...). Il serait vain d'entrer dans le détail des structures grammaticales explorées par les titres surréalistes : on voit suffisamment qu'ils s'inscrivent en faux contre l'usage ambiant, même s'ils ne sont pas statistiquement prépondérants. Ils tendent à rejoindre les énoncés phrastiques et, finalement, à fonctionner comme des fragments du texte <sup>10</sup>.

Cette appréciation peut être confirmée par l'analyse sémantique, qui nous montrera que les titres ne sont rien d'autre qu'un extrait du discours surréaliste (dont il reste, au demeurant, à déterminer les constantes). Les formations néologiques y sont peu nombreuses, mais

non moins significatives : *l'Antitête* chez Tzara (242) qui pensait à écrire le contre-homme et finalement s'arrêta à une accusation du déséquilibre humain; *le Pèse-Nerfs* chez Artaud (33) qui adapte à son usage personnel une formation courante (cf. pèse-lait, pèse-lettres, pèse-liqueur, pèse-môût) ; *Médieuses* chez Eluard (145), télescopage de mots et véritable invention verbale; modification orthographique chez Duchamp (117) *Rose Sélavy* et (167) *Anemie cinema* qui prend l'allure des enseignes à la mode électrique. L'association de deux termes qui ne « faisaient pas sens » auparavant confine au néologisme chez Breton : (69) *De l'humour noir* et (72).

La formation néologique par dérivation, aussi rare soit-elle n'en est pas moins un coup de force dans la titraison : (190) *J'arbre comme cadavre* : verbe dénominal, (212) *Je sublime* : ambiguïté jouant sur l'adjectif et le verbe. Ces ambiguïtés proviennent de l'emploi d'un adjectif en fonction nominale, comme on l'a déjà vu pour les mots seuls, mais aussi dans une tournure complexe, du type: (258) *Farouche à quatre feuilles* dont on ne sait s'il n'est pas un calque du *vierge*, du *vivace* et du *bel* aujourd'hui.

Quant aux champs sémantiques sur lesquels s'étendent les titres surréalistes, on peut dire qu'ils correspondent aux valeurs privilégiées du Mouvement : l'amour, la liberté et la poésie, la « triade hiérogamique », non hiérarchisée, dont parle Ph. Audoin analysant l'œuvre de Breton<sup>11</sup>.

Huit titres comportent le mot « amour » employé positivement et même de façon hyperbolique: (68) *l'Amour fou*, (224) *l'Amour sublime* (ajouter 22, 13, 105, 111, 126, 235), un seul négativement, encore est-ce en anglais, comme par euphémisme (113) *The Night of the loveless night*. Le concept de libertinage, s'il apparaît deux fois dans les titres (1 et 18) ne désigne en fait qu'un seul ouvrage d'Aragon, dont on connaît les critiques qu'il essuya de la part de Breton pour un tel choix.

Encore qu'ils ne soient pas nécessairement porteurs d'amour, on me permettra de classer dans la même catégorie tous les termes connotant la féminité, soit par un nom propre en - a à la façon romantique, comme (183) *Aurora*, (237) *Georgia*, (57) *Nadja*,. soit en nommant la femme (104, 147) ou la fée (73) *Fata Morgana*,. soit enfin en désignant un attribut féminin (169) *la Chevelure*, (6) *le Cor-sage*, (209) *Et les seins mouraient*. D'autres titres évoquent une relation amoureuse : (248) *Cruautés de la nuit*, (59) *l'Union libre* (ainsi que 113, 134, 46). Certains emportent une nuance érotique : (255) *Œillades ciselées en branches* (avec 189, 221, 255, 259, 117, 47, 254, 196).

La liberté s'affichant dans un titre ne souffre aucune restriction, même si Desnos donne à choisir: (111) *la Liberté ou l'amour*,. en fait, il s'agit toujours du concept pris dans sa plus vaste extension, comme

chez Gracq : (152) *Liberté grande* (voir aussi 5, 59, 272). Au même niveau se situe l'emploi du terme « Révolution » dans le titre des deux premières revues du Mouvement, comme dans l'essai de Pierre Naville (197) *la Révolution et les Intellectuels*, qui sonnait comme une mise en demeure pour les surréalistes.

Mais c'est incontestablement le mot « poésie » qui est le plus représenté dans les titres, soit directement comme chez Bluard : (126) *l'Amour la poésie*, soit indirectement en désignant l'activité littéraire, dont on sait qu'elle se ramène à la poésie, chez les surréalistes, quel que soit le genre par lequel elle se manifeste. Curieusement en effet, et malgré ce qu'on a dit du refus des genres, de nombreux titres signalent une pratique spécifique du discours artistique : chanson (144, 233) ode (77), poème (27, 80), manifeste (54, 58), glossaire (180), et ceci au niveau du titre (et non du sous-titre) sans parler des anthologies par lesquelles le mouvement résume sa production (268, 166) ou précise ses choix (72, 224, 225)<sup>12</sup>. D'autres évoquent des aspects de l'écriture matérielle : (71) *Pleine marge*, (84) *Biffures*, de la rhétorique : (13) *l'Amour image* (et aussi 9, 48) ou de l'énonciation: (139) *Quelques-Uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* (voir encore 42, 216, 23, 57, 110, 36). Quelques titres se réfèrent nommément au surréalisme, pris comme mouvement collectif et donc comme secteur reconnu de l'institution littéraire, quand bien même ce serait pour la contester, à l'exemple de Breton: (66) *Position politique du surréalisme* (de même 54, 57, 58, 63, 75, 166, 268, 275, 276, 35). Et puisqu'on affirme l'évidente présence du surréalisme au sein de l'institution, il va de soi que de nombreux ouvrages se réfèrent aux membres du Mouvement (90, 100, 102, 253, 273, 216) ou bien aux ancêtres qu'il s'est reconnus : Lautréamont (252), Sade (89), Rimbaud (81). Mention particulière doit être faite de deux titres d'Aragon, qui pastichent des œuvres antérieures, Rétif de la Bretonne : (1) *Les Plaisirs de la capitale, ses bas-fonds, ses jardins secrets. Par l'auteur du Libertinage, de la Bible dépouillée de ses longueurs*, etc., et Fénelon : (16) *Les Aventures de Télémaque*, appropriation pure et simple. Enfin un titre de Péret (206) *Il était une boulangère*, se présente comme un début de narration, rendant le titre superflu.

On l'aura remarqué par les exemples cités, l'amour, la poésie et la liberté vont souvent de pair. Si vingt-trois sous-titres indiquent au lecteur le genre d'ouvrage qu'il aura entre les mains, il faut souligner que la grande majorité des recueils surréalistes ne comporte aucune mention autre que le titre, et cette absence est significative du refus, chez leurs auteurs, de délimiter le champ de leur intervention.

L'index hiérarchique des fréquences supérieures à l'unité, joint en appendice, autorise la constatation suivante : le vocabulaire des titres surréalistes n'est pas essentiellement différent du vocabulaire des textes



surréalistes. Il suffit, pour s'en assurer, de le confronter à l'index établi pour *le S.A.S.D.L.R.* par le Centre de Saint-Cloud avec le concours du Centre de Recherche sur le Surréalisme (paris III). Sur un ensemble restreint d'un millier d'occurrences, les chiffres n'ont pas grande signification, comparées aux 200 000 de la revue. Mais le fait qu'aucune forme de l'ensemble réduit ne soit absente du lexique plus vaste suffit à établir notre conviction. Davantage : les proportions en sont voisines, et il n'est pas sans intérêt de constater que le terme *nuit* vient en tête dans notre lexique (11 occurrences) à quoi il faut ajouter les deux apparitions *d'ombre*, les quatre de *rêve*, etc. Que le vocabulaire de l'humain y soit massivement représenté n'étonne pas le lexicologue, habitué à un tel phénomène dans tous ses inventaires. Pourtant il est révélateur, non pas de l'humanisme des surréalistes, ce serait là un contresens, mais de leur préoccupation de l'homme, au niveau des titres en tout cas, où le locuteur n'hésite pas à intervenir lui-même, comme je l'ai déjà signalé.

Poursuivant dans le détail l'étude des champs sémantiques, on noterait que s'y trouvent représentés les quatre éléments naturels (voir 30, 64, 222, 64, 131, 52, 157, 14, 220, 155, 44, 266, 143, 146, 274 et 149) - ce qui n'est pas un hasard - de même que la vie et la mort et surtout la nuit-le jour. Si l'on développait ces analyses s'appuyant sur un inventaire statistique, on ne ferait que confirmer les intuitions dont Marcel Angenot fait état dans le deuxième volet de sa thèse, consacrée à la rhétorique du surréalisme, où, indiquant les éléments d'une paradigmatique, il relève les mêmes termes, fonctionnant par groupes binaires<sup>13</sup>. Plus exceptionnelle me paraît être la fréquence des titres comportant un vocabulaire religieux (voir : 161, 230, 98, 1, 148, 250, 260, 34, 51, 165, 214, 153, 149); on sait quelle était la violence iconoclaste du surréalisme dans les années trente, mais on observera que le titre fait référence à la religion, par exemple dans *l'Immaculée Conception* sans qu'il y ait pour autant attaque manifeste. S'agit-il d'égarer le lecteur, le pavillon recouvrant une marchandise tout autre? Je ne sais. Il en va de même pour le vocabulaire du secret et de la magie, à ceci près que le rapport entre le titre et le contenu de l'œuvre est plutôt d'adéquation.

\*

\*\*

Ace stade, on atteint un autre niveau de l'étude, qu'on pourrait qualifier de poétique du titre, en s'inspirant des catégories fixées par Roman Jakobson pour les fonctions du langage. Ici sont privilégiées trois fonctions (conative, poétique, référentielle) que j'évoquerai brièvement. La fonction conative est celle qui interpelle le lecteur, met en cause le destinataire de l'œuvre, par exemple : « *S'il vous plaît, Vous*

*m'oubliez, Hurlé à la vie, Etes-vous fous?* Ne sachant rien du texte qui lui est donné à voir et à lire, il ne fait pas de doute que l'amateur distrait est sommé de réagir par ces injonctions quand elles ne lui dictent pas son comportement: *Dors*, ou le vouent aux gémonies: *A la niche les glapisseurs de Dieu*. Cependant Magritte déclare : «Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter<sup>14</sup> » ; cette définition du titre d'un tableau vaut aussi bien pour l'écrit. La visée du message sur lui-même peut consister, dans les titres, en allitérations : *Anicet ou le Panorama, roman*, - précision à quoi tient Aragon, voulant montrer par là qu'il se permettait de traiter d'un genre interdit alors par le groupe qui ne se nommait pas encore surréaliste — ; jeux paronomastiques : *Boîte alerte - missives lascives, Glossaire, j'y serre mes gloses*,. contrepèteries classiques : *les Rouilles encagées*,. homophonies et jeux de mots: *la Mariée mise à nu par les célibataires, même* qu'on peut lire « m'aime », etc. La longueur de certains titres permet d'afficher des images, ainsi: *Martinique, charmeuse de serpents* (adoptant le titre d'un tableau de Rousseau, le douanier), *le Revolver à cheveux blancs*, qui donnent d'emblée matière à rêverie, quel que soit le décodage qu'on en puisse suggérer, certains critiques voyant, dans ce dernier exemple, une métaphore de l'éjaculation. La surprise et l'enchantement souhaités par Magritte s'expriment, parmi toutes les figures possibles de rhétorique, dans l'oxymore du type du très classique : (122) *Mourir de ne pas mourir* qui vient de Sainte Thérèse d'Avila, ou encore (182) *Nuits sans nuit* et (200) *La rose n'est pas une rose*. Il faut ajouter à ces tours reconnaissables de véritables figures de style comme le chiasme : (119) *les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*,. la répétition anaphorique : (207) *Dormir dormir dans les pierres*,. l'anaphore à effet de contraste : (217) *Dernier malheur, dernière chance*,. l'opposition ambivalente; (24) *Persécuté persécuteur*,. enfin le palindrome : (267) *Anémic cinéma*.

Ces exemples sont peut-être exceptionnels dans notre corpus : reste qu'ils inaugurent une nouvelle manière, rompant avec la tradition et faisant passer la forme du message poétique au niveau externe du livre. Mais là ne s'arrête pas leur grande nouveauté puisqu'ils expriment la substance et la forme de la poésie surréaliste, non seulement par l'oxymore, qui est une juxtaposition des contradictoires, mais par leur résolution.

La fusion des contraintes exprimées par (64) *L'Air de l'eau*, titre qui réalise en quelque sorte le thème du point suprême exposé dans le *Second Manifeste du surréalisme*, nous conduit à considérer ce qu'à la suite de Michael Riffaterre on pourrait nommer les incompatibilités sémantiques, que le titre provienne de l'écriture automatique ou non<sup>15</sup>. Le procédé est connu de la rhétorique traditionnelle : c'est le zeugma

de (203) *Mort aux vaches et au champ d'honneur*. Mais le rapprochement syntaxique peut surprendre davantage notre logique en ouvrant une brèche dans l'univers quotidien (168) *la Septième face du dé*, (176) *les Revenants futurs*, (54) *Poisson soluble*. Quel qu'en soit le contexte (c'est-à-dire le recueil qu'ils qualifient), ces titres exhibent une inquiétante étrangeté puisque l'association des signifiants crée un signifié non seulement inconnu mais logiquement impossible, un poisson qui se dissoudrait dans son élément naturel n'ayant d'autre existence que verbale ou onirique. En ce sens, on peut dire que le titre surréaliste ouvre la voie de tous les possibles, puisqu'il coupe le signe de tout référent, barre le chemin de la mimesis. Il n'est pas étonnant que, parmi tous les auteurs surréalistes, ce soient Arp et Breton qui proposent le plus grand nombre de titres de ce genre.

Certains titres de notre corpus manifestent une fonction référentielle : ce sont les moins surréalistes, en ce sens qu'ils servent à illustrer la doctrine. Ils s'annoncent comme écrits de combat (66 - *Position politique du surréalisme*), ouvrages documentaires (268 - *Dictionnaire du surréalisme*), ou bien collection de textes (159 - *40 Poésies de Stanislas Boutemer*). Plus spécifique est le rapport intertextuel qui s'établit avec la titraison passée ou dominante (*le Trésor des Jésuites* parodie le titre du roman-feuilleton, *le Gigot, sa vie et son œuvre*, en mimant les thèses de Lettres, mine le savoir acquis). Du même ordre est l'utilisation du cliché, des énoncés figés repris tels quels ou transformés. Leur qualification dépend de l'appréciation du sujet parlant, et le titre fait justement appel à la compétence du lecteur en lui proposant des énoncés immédiatement identifiables, comme celui-ci: (88 b) *L'action de la justice est éteinte*. Jean Paulhan avait, jadis, souligné la malignité des écrivains: «L'on eût pu l'observer déjà: le terroriste, si prompt à proscrire les clichés, n'hésite cependant pas à les employer comme titres : et bien au contraire semble-t-il qu'ils deviennent à cette place aussi triomphants (et même agressifs) qu'ils étaient ailleurs honteux et détestables. Jean Cocteau appelle ses essais : *Carte blanche, le Secret professionnel*. Breton: *Point du jour, les Pas perdus*. Aragon ses poèmes: *Feu de joie, le Mouvement perpétuel*. Quelle différence? Eh, c'est que - titres, et mis en évidence - il est constant que l'écrivain les connaît et qu'il en use pour ce qu'ils sont<sup>16</sup> ». Sur notre ensemble, 52 titres sont des lieux-communs, des stéréotitres. Il serait vain de les énumérer ici. Le procédé est apparenté, par Aragon, au collage : «Cela s'est traduit dans l'emploi des expressions toutes faites par exemple et de propos conscient délibéré, dans les titres que nous avons donnés à nos premiers livres (Breton : *Mont-de-Piété*, Soupault : *Rose des vents*, moi: *Feu de joie*) ce qui avait un caractère de déclaration de guerre au langage, l'expression toute faite étant détournée de son «sens tout fait<sup>17</sup> ». Au vrai, le détournement est superficiel

parce qu'une fonction courante se trouve détachée de tout contexte et imprimée sur une couverture de livre; il n'opère véritablement, dans le sens indiqué par Aragon, que par la discordance entre le titre et l'ouvrage.

A ces collages purs, pour reprendre la terminologie d'Aragon, il faut ajouter ces collages « aidés » que sont les vingt-quatre titres où une locution figée se trouve soudain modifiée par :

- substitution de mots : (52) *Clair de terre*;
- calembours : (196) *Les Reines de la main gauche*, (209) *Et les seins mouraient*;
- par inversion : *Au grand jour* déclarent les surréalistes, à quoi Artaud répond par: (35) *A la grande nuit*; à *l'Homme invisible* d'Ho G. Wells, Dali oppose (104) *la Femme visible*;
- par métathèse ou coalescence consonantique (233) *Chansons des buts et des rois* répondant à Hugo, de même que (109), *Deuil pour deuil* provient d'œil pour œil, dent pour dent<sup>18</sup>.

\*

\*\*

Alors que jusqu'à présent les titres ont été examinés pour eux-mêmes, selon leur forme grammaticale et leur fonction poétique, il faut désormais s'interroger sur leur relation avec l'œuvre. Marcel Angenot nous rappelle opportunément une anecdote: s'étant rendu compte que les livres les plus vendus en France étaient ceux qui traitaient de Napoléon ou de Paris, un poète d'obédience surréaliste, François Valorbe, décida de nommer un de ses recueils qui n'avait rien à voir avec l'un ni l'autre: *Napoléon et Paris*; on affirme que le chiffre des ventes fut à la mesure de ses espérances. Partant de là, le rhétoricien affirme que les surréalistes ont brisé « totalement le rapport entre le contenu et le titre<sup>19</sup> ». C'est en effet l'arbitraire, l'écart absolu qui se manifeste entre la couverture et le corps de l'ouvrage, avec les titres énumérés comme *la Clé des champs*. Si l'énoncé figé suggère une certaine idée de liberté, un affranchissement de la pensée, il ne saurait convenir qu'à un seul des articles rassemblés dans cet ouvrage, lui-même intitulé « L'art des fous, la clé des champs ». A la réflexion, pourtant, on voit par quel processus métonymique ce titre particulier en est venu à désigner l'ensemble de ces essais qui, d'une manière ou d'une autre, décrivent l'effort d'affranchissement des surréalistes, de leurs amis et de leurs ancêtres, dont traite ici Breton.

En somme, tout se passe comme si l'auteur surréaliste posait un énoncé arbitraire, un lieu commun en quelque sorte, détaché de son contexte, et qu'il s'efforçait de le remotiver à l'intérieur du volume. Ainsi ces titres de caractère scientifique, qui semblent empruntés à un

traité de physique (*les Champs magnétiques, le Mouvement perpétuel, les Vases communicants*) trouvent-ils leur justification, sur le plan métaphorique, dans le texte qui, ici, s'efforce de désigner les forces déterminantes de la pensée non-surveillée, illustre les rapports complémentaires des régimes diurne et nocturne de la pensée. De sorte qu'un titre-enseigne, comme l'est *Grains et Issues* de Tristan Tzara, enlevé à une boutique de minotier, et dont l'auteur se divertissait à voir qu'il pouvait égarer certains acheteurs ruraux, lors des campagnes du livre du Comité National des Ecrivains, après la guerre, ce titre trouve sa raison d'être quand on sait que le texte réunit des récits de rêve (les grains) et des commentaires plus ou moins lyriques (les issues). De même pour la très ambiguë *Place de l'Etoile* de Robert Desnos, anti-drame qui ne se déroule nullement sur cette place de Paris, depuis rebaptisée Charles-de-Gaulle, où s'élève l'Arc de Triomphe, mais qui traite de la prolifération magique des étoiles de mer, en évoquant, allusivement, les rapports affectifs du poète avec une étoile de music-hall. L'explicitation du titre intervient parfois dans le corps du texte, ainsi de «*POISSON SOLUBLE, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons, et l'homme est soluble dans sa pensée* 20! » Il n'est pas sûr qu'une telle formule résolve l'anomalie sémantique, du moins prouve-t-elle que l'auteur s'est préoccupé des réactions de son lecteur.

Cette remotivation du signe, d'ordre analogique ou métaphorique, établit une cohérence *a posteriori* entre le titre et le texte. Elle n'est perceptible que lorsque l'ouvrage a été lu et assimilé. Tel est bien le sens de la titraison surréaliste, posant un écart, invitant du même mouvement le lecteur à le combler, à réduire, par une pratique active de l'imaginaire, l'espace ouvert. Pratique éminemment poétique, semblable au traitement que le poète surréaliste impose au langage conventionnel, à l'arbitraire du signe, qu'il s'efforce de remotiver. En d'autres termes, le titre, largement ouvert à toutes les interprétations, surtout lorsqu'il s'agit d'un lieu-commun, appelle une lecture qui détermine un sens privilégié, non pas unique mais désormais inséparable du contexte 21.

A l'inverse de l'analogie, la relation titre-texte peut être d'ordre antiphastique. Tel était, au dire des fondateurs de la revue *Littérature*, inspirés par Valéry, le sens qu'ils entendaient donner à ce concept dans leurs contributions. De la même façon, Aragon désigne par *la Grande Gaîté* le recueil de ses chants désespérés, au bord du suicide. Et Benjamin Péret annonce superbement *Je ne mange pas de ce pain-là* en tête de poèmes où il stigmatise personnalités et «valeurs» bourgeoises (armée, famille, patrie, religion) par lesquelles le peuple se trouve ébahi.

Si, dans la plupart des cas, la discordance apparente entre le titre et le contexte immédiat se réduit par une relation de similarité ou

d'inversion, reste qu'on ne peut absolument systématiser : un grand nombre de titres surréalistes conservent une fonction référentielle (par rapport au contexte) soit qu'ils désignent un actant du texte: *Nadja*; soit qu'ils nomment un aspect du texte<sup>30</sup> : *l'Allure poétique*, soit enfin qu'ils indiquent un thème (246) *Connaissance de la mort*.

D'une façon générale, le modèle de ces titres liés par un rapport d'inclusion au contexte serait *l'Amour la poésie* d'Eluard, dont l'idée, dit-on, lui aurait été soufflée par sa fille Cécile, alors âgée de dix ans. Il faut dire ici que certains de ses titres, manifestant « une sorte de sentiment olympien », comme *la Rose publique*, *Facile*, semblaient annoncer, aux yeux de Breton, une attitude qui conduirait à la rupture définitive entre les deux amis, en 1938<sup>22</sup>.

Quelles que soient les divergences internes dont témoignent les divers modes de titraison, il semble que les titres surréalistes ne soient pas seulement une anticipation du texte, une manière d'allécher le lecteur ou de le renseigner à distance, comme le veut l'usage courant; ils fonctionnent comme des embrayeurs du texte, une certaine manière de mettre le lecteur en condition, c'est-à-dire dans l'état que requiert la lecture poétique, et aussi comme des prélèvements du contenu. Ce qui justifie le triple niveau d'analyse auquel je viens de me livrer et les remarques tendant à montrer que l'ensemble du corpus des titres peut être considéré comme un seul et long poème.

\*

\*\*

Pour conclure, ou mieux, ouvrir la porte à de nouvelles études, je résumerai les observations précédentes, au risque de systématiser un certain nombre d'inventions individuelles qui n'avaient rien de concerté. Le titre surréaliste refuse l'usage commercial et publicitaire en exigeant une lecture intégrale de l'œuvre pour être décodé correctement. Pousant à l'extrême l'usage du lieu-commun, il se fait reconnaître comme un lieu-dit déplacé et remotivé : *l'Immaculée Conception* n'a plus aucun rapport avec le dogme catholique, c'est désormais, pour nous, le symbole de la création poétique. Le titre est donc un collage, avec toute l'ambiguïté que comporte une telle pratique artistique, détournant l'objet (ici l'énoncé) de sa destination première, le remodelant parfois, le faisant éclater en un nombre infini de significations, le magnifiant à la hauteur de l'œuvre d'art qui elle-même se trouve, à l'inverse, déchu au rang de banalité.

Marquant une rupture avec l'usage contemporain, le mode de titraison surréaliste s'est vite répandu aussi bien dans l'avant-garde littéraire, avec le Nouveau Roman, que dans le secteur commercial. Ce n'est pas un hasard si Françoise Sagan emprunte un vers d'Eluard

pour désigner l'un de ses romans: *Un peu de soleil dans l'eau froide*, si Maurice Pialat fait de même pour un film : *Nous ne vieillirons pas ensemble* et si Jean-Michel Jarre dénomme son récital « Les chants magnétiques ». Bien qu'il ne s'agisse pas de titres de recueils, le procédé est identique et inverse puisque le fragment détaché de l'œuvre d'art sert à couvrir un produit différent, que je me garderai de qualifier. Certains appellent cela récupération, d'autres vulgarisation. Desnos parle de « Domaine public ».

Université Paris-III

#### NOTES

1. Octave Uzanne, «Des titres de livres», *Miscellanées bibliographiques*, 30 novembre 1878, p. 171.

2. C'est la terminologie qu'emploie Charles Grivel : *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, en son chapitre «Puissance du titre», p. 168.

3. O. Uzanne, *op. cit.*, p. 172.

4. Voir : Jean-Louis Flandrin, «Sentiments et civilisation - Sondage au niveau des titres d'ouvrages...», *Annales*, 20<sup>e</sup> année, n° 5, sept.-oct. 1965, pp. 939-966; François Furet et Alessandro Fontana, «Pour une sémantique historique» in : *Livre et société dans la France du XV<sup>e</sup> siècle*, tome II, Mouton, 1970, pp. 93-228; Charles Grivel, *op. cit.*, pp. 166-181; Claude Duchet, «La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque», *Littérature* n° 12, déc. 1973, pp. 49-73; Léo Hoek, «Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman» in : *Nouveau Roman: hier-aujourd'hui*, U.G.E., 10 x 18, 1977, l. 1, pp. 289-326; J. Molino, F. Lassave, «Sur les titres des romans de Jean Bruce», *Langages*, sept. 1974, n° 35, pp. 87-116; Ruth Amossy et Elisheva Rosen, «Du titre au poème; une expérience surréaliste», *Revue des sciences humaines*, n° 172, oct.-déc. 1978, pp. 153-171. Henri Mitterand: « Les titres des romans de Guy des Cars » in *Socioeritique*, publié par Claude Duchet, Paris, Nathan, 1979, pp. 89-97.

5. En ce sens, mon propos est très différent de celui d'Amossy et Rosen, qui s'en tiennent à deux exemples pris chez Apollinaire et Desnos. Pour l'ensemble, je ne puis que souscrire à leurs considérations, en les étendant à l'ensemble de mon corpus.

6. Soit : J.H. Matthews, «Forty years of Surrealism 1924-1964) : A Preliminary bibliography», *Comparative Literature studio*, vol. III n° 3, 1966, en se référant à la 3<sup>e</sup> partie, «Surrealism in France», pp. 335-350; Herbert S. Gershman, *A bibliography of the surrealist revolution in France*, Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1969, 57 p.; Michael Sheringham, *André Breton, a bibliography*, Londres, Grant and Cutler, 1972, 122 p.

7. Claude Duchet, «La Fille abandonnée et La Bête humaine», article cité, p. 63.

8. A. Breton, «Signe ascendant», in : *la Clé des champs*, Pauvert 1967, p. 135.

9. Ce titre n'est pas sans rappeler celui de Xavier Fomeret : « Et la lune donnait, et la rosée tombait » dont le texte avait été publié par *la Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1<sup>er</sup> octobre 1927, pp. 11-17. De toute façon, il était anormal au XIX<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit les études citées ci-dessus.

10. Le cadre restreint d'une communication me conduit à négliger certaines formes traditionnelles de titres : avec *sur* (261), *contre* (97), *pour* (109), *en* (164, 118, 155, 255), *et* (37, 40, 57, 94, 105, 114, 119, 120, 197, 273) ou encore les

titres doubles comme *Victor ou les Enfants au pouvoir* et 15, 32, 35, 38, 48, 101, 123, 149, 160, 187, 249.

11. Philippe Audoin, *Breton*, Gallimard, «Pour une bibliothèque idéale», 1970, p. 124.

12. Il faut ajouter à ce dénombrement: 21, 40, 60, 126, 141, 261, 159, 171, 244, 130, 248, titres qui exhibent la poésie ou ses avatars.

13. Marcel Angenot, *Rhétorique du surréalisme*, thèse présentée à l'Université Libre de Bruxelles, 1967, 3 vol. multigraphiés.

14. René Magritte, «Question du titre» in *Ecrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, 1979, p. 263 cité par Grivel, *op. cit.* p. 174).

15. Voir : Michael Riffaterre, «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique», in : *La Production du texte*, Le Seuil, 1979, coll. "Poétique", pp. 235-249.

Inventaire : 20, 25-30, 31, 38, 54, 61, 64, 67, 76, 79, 160, 168, 176, 198.

16. Jean Paulhan, *les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Gallimard, 1941, p. 150.

17. Aragon, *les Collages*, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1965, p. 113.

Voici l'inventaire des stéréotitres : 7, 14, 19, 36, 43, 51, b 53, 55, 59, 62, 65, 71, 81, 83, 93, 103, 112, 114, 127, 130, 131, 143, 146, 274, 149, 151, 162, 178, 179, 181 182, 208, 210, 211, 216, 219, 227, 230, 234, 243, 251, 256, 260, 264, 266, 269, 272.

18. Inventaire récapitulatif : 35, 44, 46, 52, 60, 53, 84, 104, 109, 111, 137, 147, 149, 164, 175, 189, 193, 194, 196, 209, 228, 233, 238, 261.

19. Marcel Angenot, *Rhétorique du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 660.

20. André Breton, *Manifestes*, Gallimard, «Idées», 1967, p. 55; cité par Angenot, p. 661.

21. Sur cette relation du titre avec le texte, et les opérations de transformation que cela implique, voir E. H. Hoeck : «Description d'un archonte», art. cité, p. 298 sq.

22. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 190.

## DISCUSSION

La discussion vive et nourrie qui a suivi cette communication m'amène à préciser que les titres dont je parle (voir l'appendice) sont ceux de recueils et de revues imprimés tels qu'on les trouve répertoriés par les bibliographes, à l'exclusion des tracts, déclarations, feuilles volantes multigraphiées.

Ce travail demande à être poursuivi dans plusieurs directions. Il convient de cerner de plus près les relations d'intertextualités telles que Mme Riese-Huben les soupçonne, à travers les proverbes allemands, chez Arp ou Ernst.

Si l'étude de Claude Duchet m'a permis de dégager, comparativement, quelques traits spécifiques du titrage surréaliste il est de fait que les titres de *chapitres* des romantiques s'en rapprochent. Ainsi Arnaud Laster cite Hugo : «Faites-vous truands» (*Notre-Dame de Paris*), «Ne tentez pas la Bible», «A bon entendeur, salut» (*les Travailleurs de la mer*), «Flamboiements qu'on verrait si l'homme était transparent», «Le Bleu dans le noir» (*l'Homme qui rit*). Peut-être faudrait-il insister plus que je ne l'ai fait sur le thème de la violence, comme me le suggère Roger Navarri. A ma décharge, je dirai que le corpus de titres de livres, sur lequel je m'appuie, est évidemment moins agressif que ne le sont les pamphlets et tracts; de la même façon, la fonction référentielle de certains titres paraît réduite au regard des énoncés pamphlétaires.

Un débat s'est engagé alors sur les titres de poèmes. Bien qu'ils fussent hors de mon propos, *a priori*, qu'ils présentent les mêmes caractères que les



titres de recueils, étant, en l'occurrence, des fragments du texte. La question est bien différente pour les titres de tableaux, même s'ils ont été, à plusieurs reprises, suggérés par les poètes ou trouvés au cours d'échanges épistolaires entre membres du groupe, comme le rappelle J.-C. Gateau.

L'intéressante discussion qui s'est poursuivie entre ce dernier, P. Laurette et M. Décaudin demanderait un autre colloque : le rapport entre l'énoncé scriptural et l'ensemble figural est d'une telle complexité qu'il ne saurait, sans abus, être rapproché des observations sur les livres.

Enfin vinrent des questions de méthode. Les calculs de fréquence nous permettent de parler de constantes, voire de normalité et d'anomalies, sans qu'on s'enferme pour autant dans une stylistique de l'écart. Au vrai, les règles dégagées procèdent d'une comparaison à l'intérieur du corpus, ou encore entre deux corpus, elles ne proviennent jamais de consignes académiques.

H.B.

## APPENDICE

### 1. INDEX HIERARCHIQUE DES FREQUENCES SUPERIEURES A 1

Entre parenthèses sont portées les fréquences absolues du S.A.S.D.L.R.  
L'astérisque signale les formes employées dans le sous-titre.

nuit 11 /9 + night 21 (93)	surréaliste 3 (52)
* poème 10 (20)	anatomie 2 (2)
surréalisme 10 (102)	animaux 2 (15)
amour 9 /8 + loveless/ (138)	boîte 2 (22)
grand 6 (123)	capitale 2 (3)
poésie 6 (209)	chanson 2 (8)
homme 5 (299)	défense 2 (21)
je 5	dernier 2 (55)
anthologie 4 (3)	eau 2 (86)
blanc 4 /2 s. + 2 adj.! (38)	Eluard 2 (33)
être 4 (au pluriel 28)	feu 2 (53)
mort 4 (116)	fou 2 (9)
rêve 4 + *rêve expérimental (151)	image 2 (79)
rose 4 /+ Rrose Sélavyl (3)	libertinage 2 (5)
air 3 (59)	libre 2 (23)
champ 3 (17)	littérature 2 (108)
corps 3 (81)	mis 2 (45)
dormir 3 (10)	mourir 2 (19)
histoire 3 (79)	ombre 2 (44)
jeu 3 (43)	parole 2 (18)
jour 3 (135)	peinture 2 (30)
liberté 3 (56)	poème 2
main 3 (112)	poupée 2 (2)
malheur 3 (8)	premières 2 (2)
naturelle 3 (20)	publique 2 (13)
noir 3 (43)	quatre 2 (50)
perdu/es 3 (17 + 3)	rois 2 (2)
petite 3 (72)	sublime 2 /1 adj   verbe! (2)
poétique 3 (51)	terre 2 (69)
point 3 (2)	tête 2 (105)
révolution 3 (86)	théâtre 2 (16)
roman 3 (22)	voir 2 (21)
suiVi 3 (5)	vouloir 2 (22)

## II. CORPUS ANALYSE

- 001 Anon. [ARAGON] : 1923. *Les Plaisirs de la capitale, ses bas fonds, ses jardins secrets. Par l'auteur du Libertinage, de la Bible dépouillée de ses longueurs, etc.*
- (102 Anon. [ELUARD] : 1926. *Au défaut du silence* (Ouvrage anonyme s.l.n.d., 37 p.).
- (103 Anon. [ARAGON] : 1928. *Le Con d'Irène. Il Irène*, L'or du temps, 1968.
- 004 [PERET] Satyremont, 1954. *Les Rouilles engagées*, Losfeld.
- 005 ALEXANDRE: *Les Dessesins de la liberté*, Strasbourg, 1927, Impr. de la «Petite France» chez l'auteur, 26 p.
- 006 ALEXANDRE: *Le Corsage*, Ed. Surréalistes, 1931, 16 p.
- 007 ALEXANDRE: *Mes respects*, Ed. Surréalistes, 1931, 87 p.
- 008 ALEXANDRE: *Secrets*, Imp. de Ducros et Colas, 1932, 87 p.
- 009 ALEXANDRE: *Mythologie personnelle*, Ed. Cahiers libres, 1933, 95 p.
- 010 ALEXANDRE: *Le Mal de nuit*, Ed. Correa, 1935, 45 p.
- 011 ALEXANDRE: *Sujets à l'amour*, GLM, 1937.
- 012 ALEXANDRE: *La Loi mortelle*, Ed. Sagesse, 1943, 6 p.
- 013 ALEXANDRE: *L'Amour image*, Sagittaire, 1946, 157 p.
- 014 ARAGON: *Feu de joie*, Au sans pareil, 1920, 51 p.
- 015 ARAGON: *Anicet ou le panorama. Roman*, Gallimard-NRF, 1921, 199 p.
- 016 ARAGON: *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard-NRF, 1922, 97 p.
- 017 ARAGON: *Une Vague de Rêves*, Hors-commerce, 1924, 38 p. *Commerce* n° 2, pp. 89-122.
- 018 ARAGON: *Le Libertinage*, Gallimard, 1924, 254 p.
- 019 ARAGON: *Le Mouvement perpétuel*, poèmes 1920-1924, Gallimard, 1926, 97 p.
- 020 ARAGON: *Le Paysan de Paris*, Gallimard-NRF, 1926, 252 p.
- 021 ARAGON: *Traité du style*, Gallimard-NRF, 1928, 237 p.
- 022 ARAGON: *La Grande Gaité*, Gallimard, 1929, 123 p.
- 023 ARAGON: *La Peinture au défi*, Galerie Goemans, 1930, 32 p.
- (124 ARAGON: *Persécuté Persécuteur*, Ed. Surréalistes, 1931, 87 p.
- 025 ARP: *Des taches dans le vide*, Lib. Tschann, Ed. Sagesse, 1937, 6 p.
- 026 ARP: *Sciure de gamme*, 1938, Coll. «Un divertissement» (H. Parisot).
- 027 ARP: *Poèmes sans prénoms*, Grasse, Imp. Moderne, 1941, 28 p.
- 028 ARP: *Rire de coquille*, Amsterdam Vordemberge, Gildewarb, 1944.
- 029 ARP: *Le Blanc aux pieds de Nègre*, Ed. de la Revue Fontaine, 1945, 30 p.
- 030 ARP: *Le Siège de l'air*, Poèmes 1915-1945, Vrilles, 1946, 141 p.
- 031 ARTAUD: *Tric trac du ciel*, Galerie Simon, 1923, 20 p.
- 032 ARTAUD: *L'Opium pendu ou la Fécalité de l'Esprit social*, 1924.
- 033 ARTAUD: *Le Pèse-Nerfs*, Gallimard, 1925, Coll. «Pour vos beaux yeux », 37 p.
- 034 ARTAUD: *L'Ombilic des limbes*, Gallimard-NRF, 1925, 71 p.
- 035 ARTAUD: *A la grande nuit ou le Bluff surréaliste*, Paris, chez l'auteur, 1927, 16 p.
- 036 ARTAUD: *Point final*, 1927.
- 037 ARTAUD: *L'Art et la mort*, Denoël, 1929, 43 p.
- 038 ARTAUD: *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Denoël et Steele, 1934, 192 p.
- 039 ARTAUD: *Les Nouvelles Révélations de l'Erre*, Denoël et Steele, 1937.
- 040 ARTAUD: *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938.
- 041 BARON: *L'Allure poétique*, Gallimard-NRF, 1924, 81 p.
- 042 BARON: *Paroles*. 1923-1927, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1929, 85 p.
- 043 BARON: *Peines perdues*, Correa, 1933, 117 p.
- 044 BARON: *Charbon de mer*, Gallimard, 1935, 207 p.
- 045 BARON: *Je suis né*, Seghers, 1952, 33 p.
- 046 BARON: *Les Quatre Temps, suivi de l'imitation sentimentale*, Poèmes 1936-53, Seghers, 1956, 79 p.
- 047 BELLMER: *La Poupée*, trad. R. Valençay, GLM, 1936.

- 048 BELLMER: *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, Terrain vague 1957, non paginé.
- 049 BOUNOURE: *Envers l'ombre*, Ed. Surréalistes, 1965.
- 050 BOUNOURE: *Talismans*, Ed. Surréalistes, 1967.
- 051 BRETON: *Mont de piété: poèmes 1913-1919*, Au sans pareil, 1919, 39 p.
- 051 b BRETON-SOUPAULT, « S'il vous plaît », *Littérature*, n° 16, sept-oct. 1920, pp. 10-32.
- 052 BRETON: *Clair de Terre*, Collection de *Littérature*, Presses du Montparnasse, 1923, 78 p.
- 053 BRETON: *Les Pas perdus*, Gallimard-NRF, 1924, 212 p.
- 054 BRETON: *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, Sagittaire, 1924, 194 p.
- 055 BRETON: *Légitime Défense*, Ed. Surréalistes, 1926, 26 p.
- 056 BRETON: *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, 1927, 40 p.
- 057 BRETON: *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1928, 77 p.
- 057 b BRETON : *Nadja*, Gallimard, 1928, 219 p.
- 058 BRETON: *Second Manifeste du surréalisme*, Ed. Kra, 1930, 105 p.
- 059 [BRETON]: *L'Union libre*, 1931, 9 p.
- 060 BRETON: *Misère de la poésie : « L'Affaire Aragon » devant l'opinion publique*, Ed. Surréalistes, 1932, 31 p.
- 061 BRETON: *Le Revolver à cheveux blancs*, Ed. Cahiers libres, 1932, 175 p.
- 062 BRETON: *Les Vases communicants*, Ed. Cahiers libres, 1932, 173 p.
- 063 BRETON: *Qu'est-ce que le Surréalisme?* Bruxelles, R. Henriquez, 1934, 29 p.
- 064 BRETON: *L'Air de l'eau*, Ed. Cahiers d'Art, 1934, 38 p.
- 065 BRETON: *Point du jour*, Gallimard, 1934, 253 p.
- 066 BRETON: *Position politique du Surréalisme*, Sagittaire, 1935, 179 p.
- 067 BRETON: *Au lavoir noir*, GLM, 1936, 11 p.
- 068 BRETON: *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, 177 p.
- 069 BRETON: *De l'Humour noir*, GLM, 1937, 22 p.
- 070 BRETON: *Trajectoire du rêve*, GLM, 1938, 132 p.
- 071 BRETON: *Pleine marge*, J. Simonpoli, 1940, 8 p.
- 072 BRETON: *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, 1940, 273 p.
- 073 BRETON: *Fata Morgana*, Marseille, Sagittaire, 1941.
- 074 BRETON: *Arcane 17*, Sagittaire, 1944, 226 p.
- 075 BRETON: *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, Alger, Ed. de la Revue Fontaine, 1945.
- 076 BRETON: *Jeunes Cerisiers garantis par les lièvres/ Young cherry trees secured against Hares*, La Jeune Parque, 1946.
- 077 BRETON: *Ode à Charles Fourier*, Ed. de la revue Fontaine, 1947, coll. L'Age d'Or, 41 p.
- 078 BRETON-MASSON: *Martinique charmeuse de serpents*, Sagittaire, 1948, 115 p.
- 079 BRETON: *La lampe dans l'horloge*, R. Marin, 1948, 85 p.
- 080 BRETON: *Poèmes*, Gallimard, 1948, 272 p.
- 081 BRETON: *Flagrant délit : Rimbaud devant la conjuration de l'Imposture et du Truquage*, Thésée, 1949, 69 p.
- 082 BRETON: *Entretiens 1913-1952*, NRF, 1952, 319 p.
- 083 BRETON: *La clé des champs*, Sagittaire, 1953, 288 p.
- 084 BRETON: *Adieu ne plaise*, Alès, imp. de PAB, 1954, 9 p.
- 085 BRETON: *Le la*, Alès, PAB., 1961.
- 086 CHAR: *Arsenal*, Nîmes, Ets de A. Carguier, 1929, 32 p.
- 087 CHAR: *Artine*, Ed. Surréalistes, 1930, n. p.
- 088 CHAR: *Le Tombeau des secrets*, Nîmes, Imp. J. Courrouy, 1930, 23 p.
- 088 b CHAR: *L'Action de la justice est éteinte*, Ed. Surréalistes, 1931, 37 p.
- 089 CHAR *Hommage à D.A.F. Sade, 1931.*
- 090 CHAR *Paul Eluard, 1933.*
- 091 CHAR *Le Marteau sans maître*, Ed. Surréalistes, 1934, 143 p.
- 092 CHAR *Moulin premier*, GLM, 1936, 40 p.

- 093 CREVEL: *Détours*, Gallimard, 1924.
- 094 CREVEL: *Mon Corps et moi*, Kra-Sagittaire, 1925, 200 p.
- 096 CREVEL: *1830*, New Jersey, As Stable Publications, 1926.
- 095 CREVEL: *La Mort difficile*, Kra, 1926, 203 p.
- 097 CREVEL: *L'Esprit contre la Raison*, Cahiers du Sud, 1927, 59 p.
- 098 CREVEL: *Babylone*, Kra, 1927, 199 p.
- 099 CREVEL: *Etes-vous fou ?*, Gallimard-NRF, 1929, 217 p.
- 100 CREVEL: *Paul Klee*, Gallimard, 1930, 63 p.
- 101 CREVEL: *Salvador Dali ou l'anti-obscurantisme*, Ed. Surréalistes, 1931, 32 p.
- 102 CREVEL: *Le Clavecin de Diderot*, Ed. Surréalistes, 1932, 169 p.
- 103 CREVEL: *Les Pieds dans le plat*, Ed. Surréalistes, Sagittaire, 1933, 361 p.
- 104 DALI: *La Femme visible*, Ed. Surréalistes, 1930.
- 105 DALI: *L'Amour et la mémoire*, Ed. Surréalistes, 1931.
- 106 DALI: *Babaouo / Scénario inédit précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*, Ed. des Cahiers Libres, 1932.
- 107 DALI: *La Conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, 1935.
- 108 DALI: *Métamorphoses de Narcisse*, Ed. Surréalistes, 1937.
- 109 DESNOS: *Deuil pour deuil*, Sagittaire-Kra, 1924, 103 p.
- 110 DESNOS: *C'est les bottes de sept lieues cette phrase «Je me vois»*, Galerie Simon, Poésie, 1926, n. p.
- 111 DESNOS: *La Liberté ou l'amour*, Sagittaire-Kra, 1927, 189 p.
- 112 DESNOS: *La Place de l'Etoile*, «antipièce» (1927) - antipème, Rodez, Place de la Cité, 1945, 92 p.
- 113 DESNOS: *The night of the loveless Nights*, Antwerpen, 1930, priv. print, in *Corps et Biens*.
- 114 DESNOS: *Corps et Biens*, NRF-Gallimard, 1930, 195 p.
- 115 DESNOS: *Les sans cou*, Paris, imp. J.A.D. Hors commerce, 1934, 33 p.
- 116 DUCHAMP: *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, Ed. Rose Sélavy, 1934.
- 117 DUCHAMP: *Rose Sélavy Oculisme de précision, poils et coups de pied en tous genres*, GLM, 1939, 12 p.
- 118 DUCHAMP: *Boîte en valise*, Paris, Ed. Begun, 1938; New York, 1941.
- 119 ELUARD: *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Au Sans Pareil, 1920, 47 p.
- 120 ELUARD: *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves précédé d'Exemples*, Ed. Lumière, 1921, 105 p.
- 121 ELUARD: *Répétitions*, Au Sans Pareil, 1922, 54 p.
- 122 ELUARD: *Mourir de ne pas mourir*, NRF, 1924, 61 p.
- 123 ELUARD: *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Cahiers du Sud, coll. «Poètes», 1926, 81 p.
- 124 ELUARD: *Capitale de la douleur*, Gallimard, 1926, 153 p.
- 125 ELUARD: *Défense de savoir*, Ed. Surréalistes, 1928, 45 p.
- 126 ELUARD: *L'Amour la poésie*, Gallimard, NRF, 1929, 135 p.
- 127 ELUARD: *A toute épreuve*, Ed. Surréalistes, 1930.
- 128 ELUARD: *Dors*, 1931.
- 129 ELUARD: *La Vie immédiate*, Ed. Cahiers Libres, 1932, 173 p.
- 130 ELUARD: *Certificat*, 1932.
- 131 ELUARD: *Comme deux gouttes d'eau*, Corti, 1933, 15 p.
- 132 ELUARD: *La Rose publique*, Gallimard, 1934, 91 p.
- 133 ELUARD: *Facile*, GLM, 1935, n. p.
- 134 ELUARD: *Nuit partagées*, GLM, 1935, 17 p.
- 135 ELUARD: *Les Yeux fertiles*, GLM, 1936, 93 p.
- 136 ELUARD: *La Barre d'appui*, Ed. Cahiers d'Art, 1936, 32 p.
- 137 ELUARD: *Le Front couvert*, Revue Arts et Métiers Graphiques, 1936.
- 138 ELUARD: *Appliquée*, conte illustré, Imprimerie H. Jourde, 1937, 37 p.
- 139 ELUARD: *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits*, GLM, 1937, 28 p.

- 140 ELUARD: *L'Evidence poétique*, «Habitue de la poésie», GLM, 1937, 14 p.
- 141 ELUARD: *Avenir de la poésie*, GLM, 1937, 18 p.
- 142 ELUARD: *Premières vues anciennes, Minotaure*, 1937 (tiré à part).
- 143 ELUARD: *Cours naturel*, Ed. Sagittaire, 1938, 123 p.
- 144 ELUARD: *Chanson complète*, Gallimard, 1939, 69 p.
- 145 ELUARD: *Médieuses*, poèmes illustrés par Valentine Hugo, Imp. G. Dorfinant, 1939, 72 p.
- 146 ERNST: *Histoire naturelle*, Ed. J. Bucher, 1926.
- 147 ERNST: *La Femme 100 têtes*, Ed. du Carrefour, 1929, 43 p.
- 148 ERNST: *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel*, Ed. du Carrefour, 1930, n. p.
- 149 ERNST: *La Semaine de bonté ou les Sept Eléments capitaux*, Roman, Ed. J. Bucher. 1934, 5 vol.
- 150 GRACQ: *Au Château d'Argol*, Corti, 1939, 184 p.
- 151 GRACQ: *Un Beau ténébreux*, Corti, 1945, 216 p.
- 152 GRACQ: *Liberté grande*, Corti, 1946, 121 p.
- 153 GRACQ: *Le Roi-pêcheur*, Corti, 1948, 153 p.
- 154 GRACQ: *La Littérature à l'estomac*, Corti, 1950, 74 p.
- 155 GRACQ: *Un Balcon en forêt*, Corti, 1951, 253 p.
- 156 GRACQ: *Le Rivage des Syrtes*, Corti, 1951, 356 p.
- 157 GRACQ: *La Terre habitable*, coll. «Drosera», 1951.
- 158 GRACQ: *Préférences*, Corti, 1961.
- 159 HUGNET: *40 poésies de Stanislas Boutemer*, Théophile Briant ed., 1928.
- 160 HUGNET: *Le Droit de Varech* précédé par *le Muet* ou *les Secrets de la vie*, Ed. de la Montagne, 1930, 238 p.
- 161 HUGNET: *L'Apocalypse*, J. Bucher, 1932, GLM 1937.
- 162 HUGNET: *Ombres portées*, Ed. de la Montagne, 1932.
- 163 HUGNET: *Enfances*, Ed. des Cahiers d'Art, 1933, 30 p.
- 164 HUGNET: *La Belle en dormant*, poèmes, Cahiers libres, 1933, 69 p.
- 165 HUGNET: *Onan*, Ed. Surréalistes, 1934.
- 166 HUGNET: *Petite Anthologie poétique du Surréalisme*, J. Bucher, 1934, 169 p.
- 167 HUGNET: *La Lampe de l'imaginaire*, GLM, 1936, 11 p.
- 168 HUGNET: *La Septième Face du dé*, poèmes découpages, J. Bucher, 1936, n. p.
- 169 HUGNET: *La Chevelure*, Ed. des Feuilles de Sagesse, 1937.
- 170 HUGNET: *Une écriture lisible*, Ed. des Chroniques du Jour, 1938, 41 p.
- 171 HUGNET: *Non vouloir*, J. Bucher, 1942, 77 p.
- 172 HUGNET: *La Chèvre-feuille*, J. Godet, 1943, n. p.
- 173 HUGNET: *La Sphère de sable*, R.J. Godet, 1943, 25 p.
- 174 HUGNET: *Oiseaux ne copiez personne*, poèmes ill. de 6 gravures par A. Beaudin, Imp. de Coulouma, 1946, 35 p.
- 175 HUGNET: *Tout beau mon cœur*, Seghers, 1948, 12 p.
- 176 HUGNET: *Ici la voix suivi de les Revenants futurs*, Seghers, 1954, 107 p.
- 177 LEIRIS: *Simulacre*, Simon, 1925.
- 178 LEIRIS: *Le Point cardinal*, Kra, 1927.
- 179 LEIRIS: *L'Age d'homme*, Gallimard, 1938; *l'Age d'homme précédé de De La littérature considérée comme une taumachie*, Gallimard, 237 p., 1946.
- 180 LEIRIS: *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Ed. de la Galerie Simon, 1939, 61 p.
- 181 LEIRIS: *Haut-Mal*, poèmes, Gallimard, 1943, 192 p.
- 182 LEIRIS: *Nuits sans nuit*, Fontaine, 1945, 69 p.
- 183 LEIRIS: *Aurora*, Gallimard, 1946, 195 p.
- 184-185 LEIRIS: *La Règle du jeu* : 1. Biffures, Gallimard, 1948, 280 p; 2. Fourbis, Gallimard, 1955, 243 p. etc.
- 186 LEIRIS: *Bagatelles végétales*, J. Aubier, 1956, 35 p.
- 187 MABILLE: *Egrégores ou la vie des civilisations*, J. Fleury, 1938.
- 188 MABILLE: *Le Merveilleux*, Ed. des Quatre vents, 1946; *le Miroir du Merveilleux*, Sagittaire, 1940, 359 p.

- 189 MALET: *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 190 MALET: *J'arbre comme cadavre*, Sagesse, 1937.
- 191 MALET: *Hurle à la vie*, 1939.
- 192 MAYOUX : *Maïs*, Corti, 1937.
- 193 MAYOUX : *Le Fil de la nuit*, Librairie Tschann, 1938.
- 194 MAYOUX: *Ma tête à couper*, GLM, 1939.
- 195 MAYOUX : *Au crible de la nuit*, GLM, 1948.
- 196 NAVILLE: *Les Reines de la main gauche*, Gallimard, Sagittaire, 1924.
- 197 NAVILLE: *La Révolution et les Intellectuels*, Que peuvent faire les surréalistes? (1926), Mieux et moins bien (1927), Gallimard.
- 198 PASTOUREAU: *Cri de la méduse*, J. Bucher, 1936, 39 p.
- 199 PASTOUREAU: *Le Corps trop grand pour un cercueil*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 200 PASTOUREAU: *La Rose n'est pas une rose*, Sagesse, 1943, 6 p.
- 201 PASTOUREAU: *La Blessure de l'homme*, Laffont, 1946, 197 p.
- 202 PERET: *Le Passager du transatlantique*, Au Sans Pareil, 1921.
- 203 PERET: *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, Au Sans Pareil, 1922.
- 204 PERET: *Au 125 du Boulevard Saint-Germain*, Coll. «Littérature», 1923, 56 p.
- 205 PERET: *Immortelle maladie*, coll. «Littérature», 1924.
- 206 PERET: *Il était une boulangère*, Sagittaire, 1925, 79 p.
- 207 PERET: *Dormir dormir dans les pierres*, Ed. Surréalistes, 1927.
- 208 PERET: *Le Grand jeu*, Gallimard, 1928, 231 p.
- 209 PERET: *Et les seins mouraient*, Les Cahiers du Sud, 1928.
- 210 PERET: *De derrière les fagots*, Corti, 1934, 135 p.
- 211 PERET: *Je ne mange pas de ce pain là*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 212 PERET: *Je sublime*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 213 PERET: *Trois Cerises et une sardine*, GLM, 1936.
- 214 PERET: *Au Paradis des fantômes*, Coll. «Un divertissement», 1938.
- 215 PERET: *Les malheurs d'un dollar*, Ed. de la Main à plume, [1942].
- 216 PERET: *La Parole est à Péret*, New York, Ed. Surréalistes, 1943.
- 217 PERET: *Dernier malheur, dernière chance*, Ed. de la Revue Fontaine, 1945.
- 218 PERET: *Le Déshonneur des Poètes*, Mexico City, Poésie et Révolution, 1945.
- 219 PERET: *Main forte*, Ed. de la Revue Fontaine, 1946.
- 220 PERET: *Feu central*, K éditeur, 1947.
- 221 PERET: *La Brebis galante*, Ed. Premières, 1949, 121 p.
- 222 PERET: *Air Mexicain*, Arcanes, 1952.
- 223 PERET: *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, Denoël, 1955, 234 p.
- 224 PERET: *Anthologie de l'amour sublime*, A. Michel, 1956.
- 225 PERET: *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, A. Michel, 1959.
- 226 PERET: *Le Gigot, sa vie et son œuvre*, Le Terrain vague, 1957.
- 227 SOUPAULT: *Rose des vents*, Au sans pareil, 1920.
- 228 SOUPAULT: *L'Invitation au suicide*, Birault, 1922.
- 229 SOUPAULT: *Westwego*, poème 1917-1922, Lib. Six, 1922, n. p.
- 230 SOUPAULT: *Le Bon Apôtre*, Sagittaire, 1923.
- 231 SOUPAULT: *A la dérive*, Roman, Ferenczi, 1923, 221 p.
- 232 SOUPAULT: *Les Frères Durandean*, Grasset, 1924.
- 233 SOUPAULT: *Chansons des buts et des rois*, 1925.
- 234 SOUPAULT: *En Joue!*, Grasset, 1925.
- 235 SOUPAULT: *Le Bar de l'amour*, Emile-Paul Frères, 1925.
- 236 SOUPAULT: *Le Voyage d'Horace Pirouelle*, Sagittaire, [1925], 107 p.
- 237 SOUPAULT: *Georgia, poésie*, Ed. Cahiers libres, 1926.
- 238 SOUPAULT: *Carte Postale*, Ed. Cahiers Libres, 1926, 39 p.
- 239 SOUPAULT: *Histoire d'un blanc*, Au Sans Pareil, 1927.
- 240 TȚARA : *L'Homme approximatif*, Ed. Fourcade, 1931.
- 241 TȚARA : *Où boivent les loups*, Ed. des Cahiers Libres, 1932.

- 242 **TZARA** : *L'Antitête*, Denoël et Steele, 1933.
- 243 TŽARA: *Grains et issues - Rêve expérimental*, Denoël et Steele, 1935.
- 244 UNIK: *Le Théâtre des nuits blanches*, Ed. Surréalistes, 1931, 35 p.
- 245 VITRAC: *Les Mystères de l'amour*, Gallimard, 1925.
- 246 VITRAC: *Connaissance de la mort*, Gallimard, 1926, 281 p.
- 247 VITRAC: *Humoristiques*, NRF, 1927, 61 p.
- 248 VITRAC: *Cruautés de la nuit*, Cahiers du Sud, 1927, 63 p. «Poètes».
- 249 VITRAC: *Victor ou les Enfants au pouvoir*, Denoël, 1929, 122 p.
- 250 ARAGONIBRETON: *Le Trésor des Jésuites*, 1929.
- 251 ARAGONIBRETONIELUARDIPERET: *Au grand jour*, Ed. Surréalistes, 1927.
- 252 ARAGONIPERET/MAN RAY : 1929.
- 253 ARAGONIBRETONIELUARD: *A propos d'une réédition : Lautréamont envers et contre tout*, 3 p.
- 254 BELLMERIELUARD: *Les jeux de la poupée*, Vrilles, 1946; Ed. Premières, 1949.
- 255 BELLMERIHUGNET: *Œillades ciselées en branches*, Jeanne Bucher, 1939, n. p.
- 256 BENAYOUNIPERET: *Bouillon d'onze heures*, 1952.
- 257 BRETON/CHAR: *Violette Nozières*, Bruxelles, Ed. N. Flamel, 1933.
- 258 BRETONIDEHARMEJGRACQITARDIEU: *Farouche à quatre feuilles*, Grasset, 1954, 143 p.
- 259 BRETONIDUCHAMP: *Boîte alerte : Missives lascives*, [Catalogue de l'exposition internationale du Surréalisme, Galerie Cordier], 1959, 143 p.
- 260 BRETONIELUARD: *L'Immaculée Conception*, Corti, 1930, 129 p.
- 261 BRETONIELUARD: *Notes sur la poésie*, GLM, 1936, n. p.
- 262 BRETONILEGRAND: *L'Art magique*, Formes et Reflets, Club français de l'art, 1957, 237 p.
- 263 BRETON/MIRO: *Constellations*, Imprimerie Fequet et Baudier, 1929, 37 p.
- 264 BRETON/SOUPAULT: *Les Champs magnétiques*, Au Sans Pareil, 1920, 119 p.
- 265 SOUPAULTBRETON: « Vous m'oublierez », *Littérature*, 1922, pp. 25-32.
- 266 DESNOS/MAN RAY : *L'Étoile de mer*, 1928.
- 267 DUCHAMP/MAN RAY/Mac ALLEGRET : *Anémie Cinéma*, 1925.
- 268 ELUARDIBRETON: *Dictionnaire du Surréalisme*, 1938.
- 269 ELUARDIBRETON/CHAR: *Ralentir travaux*, Editions Surréalistes, 1930, n. p.
- 270 ELUARDIERNST: *Les Malheurs des immortels révélés par Paul Eluard et Max Ernst*, Librairie Six, 1922, 44 p.
- 271 ELUARD/PERET: *152 proverbes mis au goût du jour*, Révolution surréaliste, 1925, 29 p.
- 272 ELUARDIMAN RAY : *Les Mains libres*, J. Bucher, 1937, 205 p.
- 273 LEIRISILIMBOUR: *André Masson et son univers*, Genève, Ed. des Trois Collines, 1947.
- 274 PERETIMAYOUX: *Histoire naturelle*, 1958.
- 275 *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.
- 276 *La Révolution surréaliste*.
- 277 *Littérature*.
- 278 *MEDIUM*: « Informations surréalistes », nov. 1952 - juin 1953; nouvelle série, nov. 1953 - janv. 1955, sous-titre : « Communication surréaliste ».
- 279 NEON, « N'être rien être tout, ouvrir l'être » (« Néant, Oubli, Etre »), 5 numéros, janv. 48-49.
- 280 BIEF: « Jonction surréaliste », 12 numéros, 15 avril 1958 - 15 avril 1960.