

A  
Aleksander Abłamowicz

## La vision du monde surréaliste

Très souvent soumise à une sévère critique, l'écriture surréaliste n'en est pas moins l'objet de nombreuses études tentant d'éclaircir les différents aspects de la vision du monde surréaliste. Les contestataires de cette façon d'écrire protestent, le plus souvent, contre l'étrangeté des descriptions et leur reprochent le caractère quasi hermétique qui rend inaccessible au grand public les oeuvres des surréalistes. L'ignorance y est à la source même de la négation car l'oeuvre incomprise ne permet pas de saisir toutes les particularités des valeurs, pourtant incontestables, de cette façon de voir le monde. Cependant, cette vision du monde particulière, tout en se proclamant vision sur-réaliste, c'est-à-dire plus que réaliste, se veut une optique qui dépasse le cadre d'une simple observation pour pénétrer jusqu'au fond des choses et découvrir ainsi l'essence même des phénomènes dont l'aspect extérieur n'offre rien de particulier car il est banalisé par la perception quotidienne.

Cette recherche de la face cachée des choses exclut toute intervention des forces surnaturelles: le surréel ne signifie pas le surnaturel, principe religieux transcendant, il est conçu au contraire comme principe immanent et, par conséquent, ne s'oppose pas au réel. Il le complète, comme la description surréaliste se propose de compléter l'observation extérieure afin de découvrir la puissance enchanteresse des choses et des phénomènes sous le masque des apparences bien connues et pourtant trompeuses. L'existence de l'homme,

par exemple, est un phénomène trop complexe, pour qu'on puisse le présenter toujours selon la même convention. C'est pourquoi le surréalisme essaie de donner une vision nouvelle du monde, vision qui se veut plus riche, plus profonde et plus complète que la plus précise observation balzacienne. Contrairement donc à ce qu'on en dit couramment, le surréalisme veut être - ex definitione - un réalisme meilleur, plus vrai, plus développé, seul capable de découvrir la vérité masquée par les apparences jusqu'alors impénétrables. L'auto-définition de ce courant littéraire, mieux encore, de cette attitude dans la vie, exprime le désir de la vérité objective et devient ainsi l'expression de la recherche éternelle concernant l'essence même de l'existence humaine.

Dans la littérature française la tradition de cette recherche est particulièrement ancienne et puissante. Le Siècle des Lumières, déjà, prônait la confiance dans le progrès des connaissances et s'appuyait sur le savoir acquis à travers les études concernant la vie sociale. Le Romantisme français se disait seul courant capable de présenter la vérité humaine, Balzac et Zola attribuaient à l'art la faculté de donner une véritable vision de la vie. Au XXe siècle on essaie, une fois encore, d'attribuer à l'art ce pouvoir magique constituant le facteur essentiel déterminant le caractère spécifique de l'activité créatrice dans ce domaine.

Cette confiance en l'art comme méthode de connaissance, source de savoir sur la vie, est si puissante que chaque nouveau courant littéraire, chaque école artistique proclame la possibilité d'ouvrir des perspectives nouvelles et de montrer le chemin conduisant à un savoir plus complet dans ce domaine. Dans la tradition philosophique française les sciences sont aujourd'hui encore mises au service de l'art qui - paraît-il - peut seul réaliser les buts cognitifs permettant de donner la véritable vision du monde. Le surréalisme se dit également méthode de connaissance meilleure que

celle qui avait été pratiquée par Balzac. Son réalisme - d'après les surréalistes - n'était qu'une simple description superficielle de ce qu'on pouvait voir à la surface des choses. Ils lui reprochent aussi de ne s'intéresser à l'homme que dans la mesure où il crée le type individualisé, mais toujours conforme à l'image de la société contemporaine. Le réalisme crée donc le type, tout en réunissant artificiellement les différents caractères humains, à base d'observations multiples, et en attribuant à ces caractères la faculté d'extériorisation quasi naturelle. Le portrait physique, le comportement, le vocabulaire, voire le costume reflètent ainsi le fond de la pensée et permettent de connaître l'homme grâce à la description méticuleuse des apparences. Le principe foncier de l'observation, développé par Champfleury dans son Réalisme publié en 1857, trouve son illustration dans les oeuvres du réalisme français. L'écrivain y est un savant obligé de s'adonner à une observation exacte, objective et impersonnelle, dont il présente ensuite un compte rendu.

Ainsi conçu, le réalisme devient l'expression de la banalité quotidienne, espèce de chronique des moeurs, dominée par le culte du détail conformément à la règle d'or balzacienne disant que la vie n'est qu'un amas de petites circonstances<sup>1</sup>, par conséquent, ce ne sont que "les petites circonstances" qui sont dignes de l'étude de l'écrivain. Ajoutons-y une présentation soignée de la suite événementielle développée causalement, un style simple, pour ne pas dire facile, et c'est ainsi que se forme l'image que se font les surréalistes du réalisme français du XIXe siècle.

Dans cette vision - tout à fait particulière - du réalisme il y a sans doute quelque simplification, mais elle explique, en même temps, la critique surréaliste car Breton renie totalement la description dite "superficielle" et la logique cartésienne de la suite événementielle pour consta-



ter que tout cela ne suffit pas à découvrir la vérité. L'attitude réaliste est l'obstacle majeur à tout progrès scientifique, moral, artistique; le souci de la logique et de la clarté "confine à la sottise"<sup>2</sup>, le bon sens est une piètre forme de la pensée et la clarté n'est que la loi du moindre effort intellectuel. Maupassant avait déjà protesté contre la simple description, quand il disait:

"Il y a dans tout de l'inexpliqué, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le [...]"<sup>3</sup>.

Breton a encore développé cette idée en condamnant définitivement le roman réaliste.

Il s'en prend également à la psychologie, c'est-à-dire aux caractères des personnages. D'après Breton le caractère du personnage ne peut être présenté que par des actes. L'accumulation des faits est donc nécessaire, mais il s'agit en même temps de savoir choisir. Parmi les moments de sa vie, l'auteur choisit seulement ceux qui, selon lui, sont dignes d'être présentés. Il fait son propre choix:

"Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels"<sup>4</sup>.

Il y a donc là le problème du choix, extrêmement important pour les surréalistes, négligé, jadis, par Balzac. Il y a aussi le problème d'une présentation objective de différents moments qui ne doivent en aucun cas être commentés. Il faut les présenter comme tels. L'acte, une fois expliqué, perd sa valeur et sa raison d'être. Il porte sa justification en soi et le moindre commentaire l'affaiblit:

"La relation d'un fait, constate Breton, n'est jamais suivie de l'explication attendue mais de réflexions lyriques sur un autre sujet"<sup>5</sup>.

Cependant, s'il y a une observation, Breton propose "l'observation scientifique presque médicale, les faits étant présentés dans leur réalité brute, sans ordre prémédité, sans commentaire: accumulations d'informations en vue d'une interprétation à venir"<sup>6</sup>.

Breton remet aussi en question le statut du narrateur qui cesse d'être le narrateur omniscient des réalistes. Il ne raconte plus une histoire qui ne le concerne pas. Il se raconte. Par conséquent, les surréalistes abandonnent la narration à la troisième personne au profit de celle à la première. Le narrateur n'est donc pas témoin, observateur ou commentateur indifférent d'un jeu qui ne le concerne pas, mais il relate les épisodes de sa propre vie qui sont, pour lui, les plus marquants. Son choix est libre et c'est ainsi que Breton oppose le désordre des événements au souci de la logique cartésienne.

On peut donc constater que la vision du monde surréaliste est basée sur certains principes qui sont l'expression de la volonté de découvrir la vérité. Ce sont les principes suivants:

- 1) La présentation des épisodes vécus dans le cadre réaliste;
- 2) L'accumulation des moments les plus marquants en vue d'une interprétation postérieure;
- 3) L'observation scientifique et l'abondante documentation;
- 4) Le désordre dans la présentation des faits;
- 5) La narration à la première personne.

Les surréalistes reconnaissaient donc l'existence d'une réalité objective, absolue, et ils ne s'attaquaient qu'à la méthode dite réaliste de la description du monde. Le monde existe objectivement, l'écrivain n'a donc pas droit à la moindre déformation de celui-ci. Balzac était persuadé qu'il était doué de la faculté intuitive de pénétrer la vie de

l'individu<sup>7</sup>. Les surréalistes renoncent à toute ingérence directe dans leur vision du monde, persuadés, à leur tour, que toute intervention de l'écrivain éloigne la vérité objective. La vérité est comme elle est et son interprétation individuelle déforme seulement son image. C'est pourquoi l'écrivain n'a pas le droit d'intervenir. Il ne peut que s'effacer ayant choisi les éléments à présenter. Son rôle est donc extrêmement limité, il ne consiste qu'à saisir les épisodes vécus et de les exposer à la lumière du merveilleux qui se trouve, de manière immanente, dans la moindre des choses.

Traditionnellement, le merveilleux est confondu avec le surnaturel à cause des tendances rationalistes basées sur la confiance en l'infailibilité scientifique, en la puissance de la logique qui font croire à une vie marquée de bornes et situent, par cela même, le merveilleux dans l'au-delà.

Le point de vue de Todorov définit le merveilleux comme une acceptation du surnaturel ce qui est inadmissible pour les surréalistes. Ils ont condamné aussi bien le roman réaliste que toute tendance rationaliste qui, à travers les siècles, a amené les gens au "sens critique" dont le rôle était de "freiner toute spéculation intellectuelle de quelque envergure"<sup>8</sup>.

Les surréalistes veulent ainsi échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée, dont la gravité, est, d'après Breton, "l'assujettissement aux perceptions sensorielles immédiates qui, dans une grande mesure, fait de l'esprit le jouet du monde extérieur"<sup>9</sup>.

Breton oppose au "sens critique", à l'appauvrissement et à la stérilité des modes de penser ce qu'il appelle "l'appétit du merveilleux"<sup>10</sup>. Il est alors évident que la conception de Todorov ne convient pas aux exigences du surréalisme. Todorov parle de la réalité telle qu'elle fonctionne dans l'opinion commune, banalisée par l'expérience quotidienne. Et c'est à cette expérience qu'il attribue la facul-



té de discerner le merveilleux de ce qu'il appelle l'étrange. Les surréalistes rejettent cette conception et construisent la leur qui leur permet de situer le merveilleux en dedans et non pas en dehors du monde réel. Par conséquent, ce serait une erreur de penser que cette attitude conduit vers le monde irréel ou surnaturel. Bien au contraire, le merveilleux surréaliste repose sur la croyance "à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, aux jeux désintéressés de la pensée"<sup>11</sup>.

C'est ainsi que Breton proteste contre l'esprit critique, l'appauvrissement de la pensée rationaliste et contre toute tentative d'indiquer les limites du monde. C'est d'ailleurs tout à fait impossible: limiter ce qui ne connaît pas de limites. L'imagination survole toutes les frontières, elle est ce facteur tout - puissant qui crée le merveilleux immanent, relié toujours à la notion du beau de manière inséparable, car "le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau"<sup>12</sup>.

Mais de quel beau s'agit-il? Les surréalistes refusent l'idée classique de la beauté liée au "bon goût", à l'harmonie et aux canons traditionnels. Ces attaques ne sont pas nouvelles. Les romantiques puis Baudelaire, Lautréamont, Apollinaire et Tzara ont déjà contesté les lois de l'ancienne notion du beau: "Le beau est toujours bizarre" affirme Baudelaire<sup>13</sup>. Lautréamont dit:

"Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"<sup>14</sup>.

Breton croit que la beauté définie par des canons traditionnels n'est qu'une des formes d'entrave que la société impose à la pensée vivante. Il renie donc le beau classique, mais ce n'est pas une négation pure et simple, mais une

"redéfinition" car, à la place des anciens critères du beau Breton propose "la beauté convulsive" tout en constatant que "la beauté sera convulsive ou ne sera pas"<sup>15</sup>. C'est donc là la condition sine qua non du beau nouveau, surréaliste, son critère essentiel et son mode d'existence. C'est là, dans un moment précis, que ce beau jaillit des choses, car il n'est pas, il se forme seulement de façon momentanée: "le mot convulsive que j'ai employé [...] perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même", dit Breton<sup>16</sup> en précisant ainsi le caractère futile du beau surréaliste. En effet, plus loin, Breton ajoute encore:

"Une telle nouveauté ne pourra se dégager du sentiment poignant de la chose révélée que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui en raison de sa nature même ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires"<sup>17</sup>.

G. Abastado dit que "le merveilleux s'instaure plutôt à la pointe de la découverte dans l'instant où l'inconnu prend la consistance du réel et élargit le champ du possible"<sup>18</sup>. Il se forme donc au même moment que le beau et c'est pourquoi il ne peut pas en être séparé. Le sentiment même du merveilleux trouve sa source dans le désir de la révélation d'un objet, quel qu'il soit. Le désir est ainsi le moteur de la constante recherche du merveilleux parce que c'est le désir de dépasser la vanité et la faiblesse de la pensée logique. C'est le désir de découvrir dans tout objet, même le plus banal, une autre dimension qui nous élèverait au-dessus de la platitude prosaïque du réel banalisé par l'expérience quotidienne de n'importe qui. Le merveilleux dépend cependant de la subjectivité du désir, mais objectivement il est une révélation due à l'intuition. Il est une révélation de ce que personne n'a jamais vu et c'est cela qui a totalement changé l'objet en question et qui en acquiert une qualité



nouvelle. Par conséquent, le merveilleux est une valeur immanente à la réalité objective, étroitement liée à la réalité de l'existence humaine.

Ce merveilleux pourtant, qui se veut objectif, est toutefois soumis au désir, de par sa nature même subjectif, ce qui donne lieu à une contradiction de principe. C'est pourquoi Breton essaie d'y introduire encore d'autres éléments pour trouver une solution. Le sentiment du merveilleux repose sur l'intuition (Bergson ?), sur cette faculté particulière donc de découvrir l'inconnu dans le connu, de voir dans les choses, outre leur forme et leur fonction, quelque aspect qui en révèle leur qualité nouvelle. Cette intuition et cette faculté ne sont pas données à tous. Il y a des privilégiés capables de les saisir. Ils échappent pourtant à la perception de n'importe qui. Le merveilleux surtout, est difficilement saisissable, parce qu'il change de moment en moment: "Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques [...]. Ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole", constate Breton<sup>19</sup>. La symbolique change donc avec le moment et, surtout, avec les époques. Ce qui permet de croire que les ruines, un château ou un mannequin ne sont pas les seuls catalyseurs du merveilleux. Il peut y en avoir d'autres. Et le plus souvent, les symboles surréalistes sont des objets banals, familiers, qu'on peut trouver partout et de préférence ce sont les différents aspects du paysage urbanisé car il n'est pas nécessaire de chercher quelque chose d'extraordinaire: il suffit d'être un observateur attentif parce que "tout est propre à remuer la sensibilité humaine"<sup>20</sup>.

C'est ainsi qu'apparaît la notion du merveilleux quotidien, celui des objets bien connus qui n'offrent, apparemment, aucun intérêt particulier à l'écrivain. Et pourtant, s'il dispose de facultés spécifiques, il peut découvrir le merveilleux dans les objets possibles, même les plus familiers: un mannequin, une carafe, une cuillère, une vitrine car tous ces

objets peuvent libérer l'imagination de l'écrivain, tous ces objets peuvent donc servir de supports de la révélation merveilleuse. Il y a pourtant, dans la vision du monde surréaliste, trois grands thèmes "privilégiés"<sup>21</sup> qui se mettent ostensiblement au premier plan de l'observation surréaliste. Ces thèmes sont: l'enfance, la femme et la ville.

Il ne s'agit évidemment pas de présenter la vie de l'enfant, les surréalistes parlent plutôt de son âme et de son ingénuité. De ce point de vue, l'enfance est une période de toute particulière dans la vie de l'homme. Période de la naïveté, de la méconnaissance, période qui est, de façon naturelle, une constante révélation, période enfin où l'on découvre sans cesse le monde et ses phénomènes. C'est aussi une période où l'on est libre de l'empreinte imposée par l'école et des stéréotypes. Car l'imagination de l'enfant est parfaitement libre de toute ingérence de la civilisation ou de la tradition culturelle. Elle ne connaît pas de frontières et c'est pourquoi les rêves de l'enfant seront toujours beaucoup plus riches que ceux de l'adulte. L'enfant peut voir et ressentir absolument tout. L'homme adulte, déjà éduqué et par cela même déformé, n'aperçoit même pas les faits qui, pour l'enfant, peuvent constituer la source même du merveilleux. Libre de la connaissance "objective" et savante des choses, l'enfant peut voir ces choses d'un oeil tout frais. L'éducation et l'expérience éliminent, d'après Breton, l'imagination et cette vision fraîche de la vie que nul ne peut avoir, sauf l'enfant. Breton affirme ainsi que "cette imagination (celle de l'enfant) n'admet pas de bornes; on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire, elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle et aux environs de la vingtième année préfère, en général, abandonner l'homme"<sup>22</sup>. En effet, l'influence néfaste de la civilisation lui impose ses lois et ses limites.

Les surréalistes exaltent alors l'âme enfantine. Les souvenirs réapparaissent. Mais le souvenir n'est pas la reproduction exacte du vécu. Il n'est que construction qui donne un sens à l'expérience passée. Il est impossible de revenir aux temps de l'enfance innocente. Mais l'on peut en évoquer l'empreinte et en chanter l'ingéniosité.

La femme est un sujet privilégié pour plusieurs générations d'écrivains. Le problème du beau, de l'amour, voilà une source naturelle d'une révélation merveilleuse. Le mystère éternel y réapparaît. La femme est celle dont l'attente exalte et dont la rencontre émerveille, car les sentiments y jouent le premier rôle, tout en éliminant l'ingérence du contrôle de la raison. Par son esprit, la femme appartient traditionnellement au monde non logique et c'est de là que vient son triomphe sur les formes étriquées de la logique, toujours cartésienne. La femme est, en elle-même, l'incarnation de tout ce qui a été dit sur le merveilleux. Contradictoire, désirée, mystérieuse, elle est la force inspiratrice de l'imagination. Elle est traitée plutôt comme objet que comme partenaire de l'homme. C'est parce qu'elle a une nature double: le beau (qui est donné) et l'esprit (qu'il faut découvrir). Elle apparaît donc dans tous les récits surréalistes car le désir de la découvrir et de la comprendre est renforcé encore par le désir d'amour dont la femme devient "une grande promesse, celle qui subsiste..."<sup>23</sup>.

La ville enfin fournit aux surréalistes un cadre précis de tous les événements qu'ils présentent. En effet, le surréalisme est bien l'expression d'une culture de citadins. Par ce fait même, tout ce dont ils parlent, tous les faits sont bien situés et, en parlant de la ville, les surréalistes parlent toujours de Paris. Le merveilleux surréaliste devient donc bien un merveilleux de la civilisation contemporaine, urbaine, et la ville devient mystère en elle-même, théâtre d'enchantement, symbole de l'insolite et de la révélation. Eugène Sue revient et fait penser à ses Mystères



de Paris. Car en effet Paris devient catalyseur puissant de la découverte merveilleuse, c'est lui qui procure l'émotion tout en offrant, à qui sait voir, ses "réserves monstrueuses de beauté, de jeunesse, de vigueur"<sup>24</sup>.

Les promenades dans Paris permettent de découvrir les autres supports du merveilleux: personnages singuliers, enfants, femmes. La ville elle-même, vue du haut de la Colline du Sacré-Coeur fait songer à la beauté d'une femme, l'île de la Cité permettant d'imaginer le symbole du féminin. Paris localise donc le merveilleux et ses supports, et c'est pourquoi il est ce lieu de la révélation insolite tellement recherchée et thème essentiel fournissant un cadre aux événements présentés par les surréalistes. En effet, les différents auteurs surréalistes y ont encore des lieux privilégiés. Aragon parle toujours du Passage de l'Opéra et du parc de Buttes-Chaumont. Breton décrit la place Dauphine, Montmartre, le Marché aux Puces, les rues étroites du centre-ville. Les deux auteurs sont toujours fidèles aux quartiers choisis et ne sortent pas de ce cadre précis.

Le merveilleux surréaliste possède donc certains aspects particuliers comme le moment de la découverte d'un objet - source du merveilleux, l'enchantement de la révélation de la beauté conçue à la manière bretonienne. Il est, en lui-même, métamorphose de l'objet en question. Il change aussi avec le temps, possède certains thèmes privilégiés et cherche la source d'inspiration dans la banalité quotidienne. Son but, "le but réel du voyage merveilleux [...] est l'exploration plus totale de la réalité universelle"<sup>25</sup>.

Le programme de la vision du monde surréaliste développe ainsi les principes de ce courant littéraire. Car le surréalisme se veut une nouvelle et meilleure méthode de connaissance et d'exploration de ce monde que la description réaliste, d'après le fameux principe de Neupassant qui disait que "le réaliste, s'il est un artiste, cherchera non pas à

nous donner la photographie de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité elle-même<sup>26</sup>.

Il faut cependant expliquer un autre problème encore. Les surréalistes, tout en condamnant la traditionnelle description qu'ils veulent remplacer par la documentation, condamnent aussi la suite événementielle logique, à caractère causal et, si possible, chronologique. Par conséquent ils condamnent certains genres littéraires parmi lesquels, avant tout, le roman.

Les résultats de leur recherche dans ce domaine sont extrêmement modestes. Aragon a été obligé de détruire son premier grand roman presque terminé dont il ne reste que trois petits fragments. Il n'a publié, à l'époque, que le recueil intitulé Le Libertinage et son seul roman surréaliste Le Paysan de Paris<sup>27</sup>. Est-ce d'ailleurs un roman? difficile à dire. Breton, principal théoricien du mouvement a, lui-aussi, écrit un seul roman Nadja<sup>28</sup>. Une fois encore il faut se demander si c'est là un roman. L'héritage romanesque du surréalisme est donc bien maigre: deux petits ouvrages seulement à caractère romanesque. Car on ne peut pas prendre en considération les fragments du roman détruit dont le titre devait être La défense de l'Infini car ils ne constituent pas une entité cohérente, et Aragon les a d'ailleurs publiés beaucoup plus tard. Ce sont des fragments pourtant qui peuvent servir d'illustration au thème de l'enfant dans la prose surréaliste car Aragon y décrit le monde vu par lui-même enfant, à travers les illusions et les rêves, à travers l'ingénuité de l'esprit enfantin et une imagination libre de toute influence extérieure. Il n'y a donc, en fait de roman, que Le Paysan de Paris et Nadja qui peuvent être examinés dans la recherche de la vision surréaliste du monde.

Le Paysan de Paris est composé de quatre parties dont la première et la dernière sont courtes et abstraites et les

deux autres longues et concrètes. Le début et la fin du récit traitent de choses qui ne se rattachent pas aux deux autres parties. C'est à la fois l'introduction et la conclusion, le point de départ et le point d'arrivée d'une pensée. C'est une réflexion lyrique et la partie théorique abordant le sujet du mythe, du réel, du merveilleux, du surréalisme. Les deux autres fragments présentent ce que l'on peut appeler une "histoire" si l'on veut se servir de la terminologie de Genette<sup>29</sup>. Leurs titres expliquent que les événements y sont localisés avec précision: Le Passage de l'Opéra et Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont. Il semble utile d'ajouter que le temps y est aussi défini: l'auteur montre le passage de l'Opéra vers la fin du mois d'avril 1924, juste avant les travaux qui devaient changer ce quartier, conformément aux anciens projets d'Haussmann. Le parc est également décrit lors d'une des nuits du printemps de la même année. Il y a, à ce sujet, plusieurs informations car Aragon, d'après les principes du surréalisme, voulait bien préciser le cadre de son histoire, si pourtant, l'histoire il y a, dans le sens balzacien. Car, en ce sens-, il n'y en a pas. Mais il y a toujours une prose épique, riche en événements, bien qu'ils ne soient pas mis en ordre chronologique ou causal. Chez Aragon, dans Le Paysan de Paris, rien n'a été inventé, tout y est, au contraire, une vision exacte de la réalité parisienne de l'époque: les fragments de rues, les vitrines des magasins, les affiches, le parc. Tout en éliminant la description comme technique artistique, Breton propose de la remplacer par la photographie, comme moyen impersonnel, mécanique et neutre et qui, paraît-il, ne déforme pas la réalité. C'est pourquoi Nadja comporte 49 photographies complétant le texte. Justement il ne s'agit pas de l'enrichir, mais de le compléter. Autrement dit, le texte ne peut pas fonctionner sans les photographies en question. Elles font donc partie intégrante de l'écriture bretonienne.



Elles n'y tiennent pas la place des illustrations, mais constituent un élément essentiel, inséparable de l'écriture surréaliste. Aragon qui, à son tour, renonce à la photographie, introduit à sa place des documents originaux: des fragments de journaux, des écriteaux, des pancartes, des annonces rencontrées dans les vitrines des magasins ou à l'entrée des bâtiments, des cartes de cafés et des réclames. On y trouve également toutes les inscriptions que porte l'Obélisque-Indicateur du parc des Buttes-Chaumont.

Cette documentation est parfaitement intégrée au texte. Il ne suffit pas de la lire, il faut la voir. Le roman s'en nourrit et s'en sert comme d'un matériel de base. Et c'est dans cette situation que, tout en comprenant le rôle de ces collages, que l'on peut avoir l'image globale du monde surréaliste, car toutes ces informations servent à enrichir la vision, le savoir sur les lieux présentés par l'écrivain. Elles disent comment sont les pancartes de tel ou tel lieu, quelle est leur disposition, elles informent aussi du caractère singulier d'un endroit, disent que le meilleur calva-dos se vend chez la fournisseur de champagne de S.A.R. le duc d'Orléans, cependant que le Café Certa se spécialise en "Flip" et ainsi de suite. Les inscriptions de l'Obélisque-Indicateur fournissent, elles aussi, de nombreuses informations, dont, par exemple, celles qui concernent les combats de 1883. Les tarifs des cafés ou des théâtres parlent des prix et les fragments de journaux présentent l'indignation des marchands du passage de l'Opéra contre la société immobilière qui attribue des indemnités trop basses.

Ces fragments, ainsi que les pancartes accrochées aux vitrines des magasins démontrent, sans descriptions superflues, l'atmosphère qui règne parmi les commerçants et situent les lieux à la veille de la démolition de ce quartier. On parle donc des objets, mais en même temps on parle des phénomènes, des sentiments, de la révolte et de la résigna-

tion ce qui permet de se faire une idée sur la situation générale et le cadre psychologique des faits qui y seront présentés. Les informations concernant le monde extérieur sont fournies sans aucune déformation ni modification. Et c'est ainsi que tous ces documents jouent un rôle semblable à celui de la documentation photographique proposée par Breton. Ils doivent éliminer la description et accumuler les détails dans la mesure où ces détails se voient dans le monde chaotique d'une grande ville. C'est pourquoi il n'y a là aucune classification, aucune organisation d'éléments présentés. La pensée est libre, elle passe, de façon surprenante, de l'observation des pancartes à l'analyse des sentiments du narrateur, des tarifs aux fragments de journaux, des vitrines aux portraits des passants. La technique surréaliste, toute trompeuse qu'elle soit, semble suggérer qu'elle ne veut que présenter l'extérieur des choses et pourtant elle en dégage, en effet, le caractère foncier.

Il est encore à signaler que Breton introduit beaucoup de photographies de personnages: la documentation aragonienne concerne avant tout le monde des objets. Il ne parle donc pas des ses personnages, mais d'une vision mythifiante des choses. Et partout où la documentation extra-littéraire ne suffit pas, où l'on ne peut pas faire appel à la connaissance des choses, il y a, sans hésitation, une présentation précise, presque balzacienne, du monde contemporain. Sa vision se fait donc tantôt à travers un document qui s'attaque à l'objet lui-même ou aux lieux, tantôt, à travers une présentation neutre, mais aussi précise que possible, comme on peut le voir sur l'exemple suivant:

"Le taxi qui nous emportait [...] ayant franchi par la ligne droite de l'interminable rue La Fayette le neuvième et le dixième arrondissement en direction sud-ouest nord-est, atteint enfin le dix-neuvième à ce point précis qui portait le nom de l'Allemagne avant celui de Jean-Jaurès, où par un angle de cent cinquante degrés environ, ouvert vers le sud-

-est, le canal Saint-Martin s'unit au canal de l'Ourcq, à l'issue du Bassin de la Villette, au pied des grands bâtiments de la Douane, au coude des boulevards extérieurs et du métro aérien qui réunit dérisoirement ces deux extrêmes, Nation et Dauphine, devant la compagnie des Petites Voitures, le café de la Rotonde et le café de la Mandoline, à deux pas de la rue Louis Blanc où Le Libraire a son siège, au nord du fief de la vérole et au sud des Pompes Funèbres, entre les magasins généraux de la Villette et les ateliers du matériel roulant des chemins de fer du Nord"<sup>30</sup>.

Tant d'informations en une seule phrase! Et là suite est aussi riche en différents renseignements, situant le lecteur au coeur même des lieux, en lui expliquant chaque endroit et en en présentant toutes les particularités. Il serait difficile de parler d'un choix, bien au contraire, tout y est pour que le lecteur lui-même puisse se faire une vision de ce monde. Aragon a noté ses observations comme un médecin qui, ayant examiné le malade, note les symptômes de la maladie sans omettre le moindre détail, mais sans les commenter non plus. Le diagnostic n'est possible que sur la base de toutes les informations réunies et que l'on examine ensuite afin d'en tirer des conclusions. Aragon, médecin lui-même, avait la pratique de cette sorte d'examen, mais il s'abstient de continuer et laisse le lecteur sans lui donner de diagnostic. Il observe, accumule des informations et les note. L'interprétation de ces observations est laissée au lecteur. Le même procédé est à signaler dans d'autres fragments dont voici encore un exemple:

"Le secteur suivant, central, de dimensions très supérieures à celles de l'occidental, présente à sa partie moyenne un lac sensiblement quadrilatère dont la base méridionale est parallèle à la rue Botzaris, tandis que la septentrionale, curviligne, est dirigée dans l'ensemble obliquement du sud-est au nord-ouest. De telle sorte que le côté occidental du lac est plus petit que l'oriental. Une île triangulaire s'y rencontre, les côtés en sont, le septentrional parallèle au côté septentrional du lac, les deux autres convergents vers la portion moyenne du côté sud de ce lac. Elle est unie à la terre par deux ponts, l'un court au sud, l'autre beaucoup plus long à son angle ouest. Elle constitue une butte, surmontée d'un belvédère [...]"<sup>31</sup>.



La présentation continue ainsi, longue et - disons-le - fatigante par sa monotonie. C'est ainsi que Louis Aragon parle de la nature, bien que ce soit une nature à caractère artificiel, dans un certain sens au moins, surtout dans le cas des Buttes-Chaumont, parc construit par l'homme d'un bout à l'autre. Au fond, on n'y parle pas de la nature sensu stricto, mais des résultats de l'activité de l'homme, de son travail, du monde donc créé par la pensée et l'activité humaines.

La présentation du parc n'en finit pas, elle est encore complétée par toutes sortes d'informations sur sa superficie, sa forme et son entourage. On pourrait même, d'après ces informations, dresser un plan du parc, ce qui rapproche la présentation aragonienne de la photographie de Breton. La vision du parc est impersonnelle donc objective et devient ainsi une documentation exacte de la réalité extérieure.

Il faut pourtant ajouter que même dans ce cadre de l'endroit privilégié, il y a encore des lieux préférés et auxquels l'auteur s'attache plus particulièrement:

"C'est ce lieu où vers la fin de 1919 André Breton et moi-même décidâmes de réunir désormais nos amis [...]. Délicieux endroit au reste, où règne une lumière de douceur, et le calme, et la fraîche paix, derrière l'écran des mobiles rideaux jaunes qui dérobent tour à tour la vue du passage, suivant que la main énervée tire ou tend leur soie plissée"<sup>32</sup>.

Cette fois-ci il s'agit plutôt de présenter l'opinion de l'écrivain que la vision neutre de la réalité. Des remarques comme: délicieux endroit, une lumière de douceur, la fraîche paix dénotent, de façon directe, les relations sentimentales qui existent entre les lieux présentés et l'auteur lui-même. Outre une simple information on y trouve donc des renseignements sur l'écrivain et sur ses opinions sur les endroits présentés.

André Breton procède de la même façon. Sa vision de la réalité est aussi exacte que celle d'Aragon. L'exemple qui suit peut illustrer cette thèse:

"C'est une gravure ancienne qui, vue de face, représente un tigre, mais qui, cloisonnée perpendiculairement à sa surface de petites bandes verticales fragmentant elles-mêmes un autre sujet, représente, pour peu qu'on s'éloigne de quelques pas vers la gauche, un vase, de quelques pas vers la droite, un ange"<sup>33</sup>.

Un autre exemple encore:

"Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique d'elle et de moi: la sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle, tient à la main un rouleau de papier; le monstre aux yeux fulgurants surgit d'une sorte de vase à tête d'aigle, rempli de plumes qui figurent les idées. Le rêve du chat, représentant l'animal debout qui cherche à s'échapper sans s'apercevoir qu'il est retenu au sol par un poids et suspendu au moyen d'une corde qui est aussi la mèche démesurément grosse d'une lampe renversée, reste pour moi plus obscur: c'est un découpage hâtif d'après une apparition"<sup>34</sup>.

Cependant, grâce à l'usage de la photographie, Breton a moins de présentations de ce type dans son roman. L'énumération des détails est inutile quand on peut les saisir tous à la fois. La photographie bretonienne joue donc un double rôle: celui de documentation et de présentation complétée de la réalité. Aragon propose une autre documentation, et pour présenter sa vision d'un endroit il doit en décrire tous les détails. Ce procédé lui permet pourtant de démontrer en même temps la possibilité de la transmutation des choses. Dans ce cas Aragon ne décrit pas, il marque seulement quelques traits du monde extérieur et ces traits mêmes évoquent tout de suite une réflexion ou une association et dirigent la pensée du lecteur dans ce sens:

"Deux coiffeurs à la queue leu leu font suite au marchand de timbres: le premier coiffeur pour dames, le second salon pour messieurs. Coiffeurs pour les deux sexes, vos

spécialisations ne sont pas sans saveur. Les lois du monde s'inscrivent en lettres blanches à votre devanture, les bêtes des forêts vierges, voilà vos clients: elles viennent dans vos fauteuils se préparer au plaisir et à la propagation de l'espèce. Vous aiguisiez les cheveux et les joues, vous taillez les griffes, vous affutez les visages pour la grande sélection naturelle<sup>35</sup>.

De cette manière, tout d'un coup, l'auteur passe de la présentation de la rue parisienne à une réflexion générale, à base d'une révélation merveilleuse. La boutique du coiffeur cache en effet des choses extraordinaires qui occupent l'auteur plus que cette boutique elle-même. Elle n'est que le cadre de la transmutation des choses, c'est là que l'homme change, se transforme, et cette métamorphose de l'extérieur n'est-elle pas l'expression du changement profond de l'âme? N'est-ce pas là le moment particulièrement favorable à la découverte du merveilleux caché sous les apparences? L'imagination, libérée des contraintes statiques dues à l'expérience quotidienne, peut procéder à de nombreuses associations créatrices, dynamiques, peut saisir ce moment révélateur pour découvrir plus que l'aspect extérieur des objets, souvent banals. Il faut bien dire que, d'après les surréalistes, le merveilleux peut être partout, même dans la banalité quotidienne et qu'il faut seulement savoir le découvrir.

Le promeneur qui observe la ville, c'est l'auteur lui-même. Il en est ainsi dans les deux romans. La narration y est faite à la première personne pour fournir au récit un contenu se disant authentique. Breton recuse le narrateur omniscient qui domine le roman réaliste et propose à la place le narrateur qui se raconte lui-même car il ne peut pas raconter une histoire d'où il est absent<sup>36</sup>: il sait ce que savent ses personnages car il relate les épisodes de sa vie et de ses propres états d'âme. Cette remarque concerne également Le Paysan de Paris et Nadja réunis aussi par une liberté totale de composition.



Nadja, personnage central du roman, n'apparaît que très tard, à la page 71 (il y a en tout 186 pages) pour disparaître, sans aucune explication, vers la fin du roman. Le motif central reste donc ouvert, sans dénouement classique, tout se dilue dans le vague de l'indéfini. Le Passage de l'Opéra et la présentation du parc des Buttes-Chaumont dans Le Paysan de Paris cèdent la place à des réflexions lyriques et théoriques - tout coule ainsi librement, sans contrainte d'une logique modélisant l'ordre des événements dans le roman rationaliste. Aragon et Breton procèdent de la même façon: ils présentent la ville, rappellent les rencontres, les femmes connues, et en même temps parlent de leurs rêves, de leurs impressions, de leurs sentiments et de leurs associations nées du contact avec la banalité quotidienne. Tous les deux enfin situent, de façon précise, leur histoire dans le temps. Aragon parle de Paris de 1924, Breton dans Nadja, après une courte introduction réflexive qui correspond notamment à la première partie du Paysan de Paris, dit de manière explicite: "Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918..."<sup>37</sup> et il complète cette information, évidemment, par une photo placée à côté, sur la page opposée, représentant l'hôtel en question.

Il est facile d'expliquer le choix aragonien par des événements objectifs: le Passage de l'Opéra devait être démoli, ce qui constitue le terme d'une étape de l'existence. La disparition définitive est toujours symbole d'une fin absolue. Dans le cas de Breton l'explication est plus difficile. L'histoire de Nadja n'a ni commencement ni fin. Nadja disparaît, tout simplement et il est impossible de dire s'il y avait, jadis, son archétype réel. C'est peut-être là la symbolique d'un rêve, portrait de femme-symbole, incarnation de l'éternel féminin. Son histoire n'a pas de dénouement et cède la place au libre cours de l'imagination.

Les deux romans pourtant sont écrits à la première personne, bien localisés et datés, ce qui fait supposer qu'ils ne parlent pas d'une fiction pure, mais de moments "marquants" de la vie des écrivains. Les deux romans font donc appel aux événements vrais, importants pour une raison ou pour une autre. La promenade à travers la ville fait revivre ces moments et donne lieu à des réflexions d'ordre général, fort variées et qui ne concernent pas l'auteur lui-même, mais sont l'expression de la vision du monde surréaliste.

Breton rappelle l'hôtel où il habitait, Aragon fait revivre ses souvenirs du Passage de l'Opéra et de la promenade au parc. Le Passage porte le signe du vieux Paris - si cher à Aragon - et son anéantissement finit une période de la vie de l'écrivain. Le parc des Buttes-Chaumont, construit dans la deuxième moitié du XIXe siècle possède ses grottes, ses sentiers, ses buttes et un lac qui, la nuit, enveloppe de charme le promeneur. Aragon entre dans le parc et tout de suite il se laisse emporter par ce charme particulier. Il apprend pourtant que ce charme est illusoire car il aperçoit le contraste entre le calme de la nature et le mouvement de la ville. Il entend les bruits de Paris dans le silence du parc et voit s'y entremêler la lumière des étoiles et celle des réverbères. Pourtant les impressions de l'enchantement et du désenchantement le l'auteur, par leur juxtaposition inattendue, deviennent moments "marquants" et source de la révélation des choses jusqu'alors inconnues. "Il faut voir dans les choses plus que les choses" disait Victor Hugo. Breton et Aragon suivent ce conseil, tout en passant de la présentation détaillée d'une réalité concrète, à travers une composition entièrement libre, à l'extériorisation des impressions, des sentiments et des associations dues à cette réalité.

On sait déjà que la source du merveilleux est dans la réalité même. En effet "le merveilleux est partout, dissi-

mulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement [...] le merveilleux, je le répète, est partout"<sup>39</sup>.

Le merveilleux ne peut donc exister que dans la réalité, il faut seulement tenter de le découvrir, il faut savoir regarder les objets d'une façon nouvelle, libre de contraintes rationalistes. Et c'est pourquoi Aragon et Breton, tout en se promenant dans les rues parisiennes, se transforment en observateurs attentifs, sensibilisés à tous les phénomènes de la vie quotidienne qui à travers leur transemutation, peuvent prendre un caractère nouveau. L'attention est indispensable pour ne rien omettre, pour voir tout ce qui peut être source du merveilleux. Il y a donc, ainsi, l'observation des lieux privilégiés, des thèmes privilégiés et une thématique, à vrai dire, commune. Au fond, Aragon et Breton écrivent tous les deux sur la ville de Paris, sur ses rues et sur ses places, ses parcs; ils parlent, tous deux, de leurs sentiments, et aussi bien pour Aragon que pour Breton, le jaillissement du merveilleux constitue la raison d'être et la motivation de toute observation.

Aragon et Breton regardent donc la ville, sensibles à ses multiples spectacles. Ils attendent un miracle qui ne signifie pas, évidemment, une contradiction par rapport aux lois de la nature. C'est la transmutation des choses qui se réalise dans la pensée de ces promeneurs.

La ville qu'ils observent a un double sens: celui de l'espace où se déroule leur existence et celui de la source inépuisable du merveilleux. Breton voit une liaison directe entre la structure de la civilisation contemporaine et la beauté convulsive dont il a déjà été question. Car Paris contient cette beauté, la rue parisienne, grâce à la diversité d'images qu'elle propose, est un terrain très riche pour des découvertes inattendues et surprenantes, faisant naître, à leur tour, le merveilleux quotidien. Aragon, lui, voit le



merveilleux dans le jeu des lumières, dans le contraste du vieux et du nouveau, dans l'inattendu du charme mystérieux de cette ville "peuplée de sphinx méconnus, qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne pas vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir"<sup>40</sup>.

Cette lumière règne "dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante "des passages", comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre"<sup>41</sup>.

Le Passage de l'Opéra est l'un d'eux. Obscur, il est enveloppé de lumière glauque mêlée à la clarté du jour, qui s'y glisse par les entrées. Le premier pas vers une grande découverte est fait: le promeneur s'arrête devant le spectacle lumineux du passage. Et il en est de même avec la place Dauphine vue la nuit par Breton et le parc des Buttes-Chaumont attire Aragon par le même phénomène qui anime la pensée de l'écrivain: l'ombre, la demi-ombre, les arbres, les allées, le lac, éclairés par les étoiles et les réverbères prennent des formes et des couleurs surprenantes. Ce parc devient le terrain de chasses miraculeuses. Il est la promesse d'une découverte due à cette atmosphère nocturne qui donne aux lieux un sens nouveau:

"La nuit de nos villes [...]. C'est un monstre immense de tôle, percé mille fois de couteaux. Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des

bigoudis d'étincelles, et là où les fumées finissent de mourir, des hommes sont montés sur des astres glissants. La nuit a des sifflets et des lacs de lueurs. Elle pend comme un fruit au littoral terrestre, comme un quartier de boeuf au poing d'or des cités. Ce cadavre palpitant a dénoué sa chevelure sur le monde, et dans ce faisceau, le dernier, le fantôme incertain des libertés se réfugie, épuise au bord des rues éclairées par le sens social son désir insensé de plein air et de péril. Ainsi dans les jardins publics, le plus compact de l'ombre se confond avec une sorte de baiser désespéré de l'amour et de la révolte"<sup>42</sup>.

La lumière chantante est symbole de la nuit moderne. Elle n'est pas calme, elle est dans le mouvement constant juste comme le bruit, le bruit d'une grande ville qui s'infiltré dans le silence d'un grand parc. Aragon est particulièrement sensible à ces deux phénomènes de la vie contemporaine. Il entre dans le parc - d'après ce qu'il en dit - le soir à 9 heures 25, il se promène dans ses allées et, tout à coup, peut-être grâce au jeu des lumières nocturnes, de grandes lueurs lui révèlent au loin "le Belvédère et plusieurs sourires des ténèbres, un reflet d'eau dormante et un cri d'oiseau dans la profondeur..."<sup>43</sup>. Pourtant, ce ne sont pas elles qui le retiennent, mais la lumière du "bord de cette coupe" où "à ce tranchant de l'ombre, hors des frondaisons chinoises, sous un réverbère de bal qui jette ses bijoux froids à la prairie, chaussée aux couleurs de l'irréel, givre électrique et vert de neige, un proscenium [...] porte vers ses regards un numéro fantôme"<sup>44</sup>. Lequel? Là, dans l'herbe, se trouve une statue de bronze. Pour Aragon c'est pourtant "un homme nu qui court immobile vers l'abîme. Sa grande insensibilité à l'air du soir qu'on le croit de bronze[...]"<sup>45</sup>.

Le promeneur se livre à son imagination et à sa pensée, et elles, une fois libérées, se poursuivent à travers la recherche spontanée de l'extériorisation de merveilleux.

La découverte de la statue de bronze n'est que le point de départ. Son spectacle est tellement impressionnant que l'imagination en arrive à constater la faillite de toute

étude "savante" devant cette réalité particulière et enchantée. L'image de cette réalité est conditionnée par le temps, par l'espace car ce n'est qu'un moment, une seconde, l'instant même où l'on saisit l'insolite de la découverte révélant l'essence cachée sous la banalité des apparences.

La voie qui permet de voir cette essence, c'est la littérature. Aragon constate, dans Le Paysan de Paris, que "l'image est la voie de toute connaissance"<sup>46</sup>. Ailleurs, et beaucoup plus tard il dira que c'est à travers la poésie que l'on peut connaître le monde, tout en voyant dans la poésie "cette méthode de connaissance"<sup>47</sup>. Mais justement, la poésie surréaliste exploite l'image comme technique artistique de base, comme méthode qui permet de réunir les détails à l'association inattendue, qui permet aussi de dépasser le cadre d'une description pour donner une vision complète des choses. En effet, la vision surréaliste n'est pas seulement présentation. Elle est aussi l'expression subjective qui fait voir le monde à travers la mentalité de celui qui en donne l'image:

"Les jardins, ce soir, dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des villes des campements de nomades. Les uns chuchotent, d'autres fument leurs pipes en silence, d'autres ont de l'amour plein le coeur. Il y en a qui caressent de blanches murailles, il y en a qui s'accourent à la niaiseries des barrières et des papillons de nuit volent dans leurs capucines [...]. Ils reflètent fidèlement les vastes contrées sentimentales où se meuvent les rêves sauvages des citadins"<sup>48</sup>.

La ville pourtant n'est pas seulement catalyseur du merveilleux. Elle est également l'espace où se réalisent les deux autres thèmes privilégiés des surréalistes, c'est-à-dire la rencontre de la femme et le rêve de l'enfance. L'écrivain passe donc directement de la présentation de la ville, comme lieu de l'enchantement, à la vision du féminin, très souvent camouflé par la symbolique des objets présentés:



"Jardins, par votre courbe, par la mollesse de vos boucles, par votre abandon, par la chute de votre gorge, vous êtes les femmes de l'esprit, souvent stupides et mauvaises, mais tout ivresse, tout illusion"<sup>49</sup>.

A partir donc de la vision d'une ville, de la ville car il s'agit toujours de Paris, on en arrive à un autre sujet privilégié des surréalistes, celui qui semble être essentiel et qui renvoie le lecteur à l'éternel féminin, objet de descriptions nombreuses et diversifiées, mais ayant toujours pour but d'évoquer le symbole de la féminité. C'est A. Breton qui voit les correspondances entre la femme et la ville. Pour lui, à l'aube, elle ressemble à une femme qui s'éveille, l'île de la Cité prend la forme de son corps. Aragon, à son tour, constate de façon explicite:

"Femme tu prends pourtant la place de toute forme. A peine j'oubliais un peu cet abandon, et jusqu'aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas. A tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe. A tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renais quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer. L'éclipse totale. La lumière. Le miracle: et pouvez-vous penser à ce qui n'est pas le miracle, quand le miracle est là dans sa robe nocturne?"<sup>50</sup>.

La femme est l'objet de désirs latents, et par son esprit elle triomphe sur les formes étriquées de la logique. Breton est paralysé par "la beauté convulsive de la femme", Aragon cherche la lumière qui émane d'elle. La femme est la lumière, elle est la vie, la grande découverte, qui change la destinée de l'homme. Le charme et la puissance, conjointement, font que le monde prend d'autres formes, d'autres couleurs, la vie n'a plus le même sens, elle perd sa logique classique pour devenir émotion. Une rencontre banale, quelques paroles échangées, un regard peuvent tout changer. Peut-on parler, dans cette situation, de la logique des choses

et des phénomènes? Peut-on parler de la suite causale, de la logique cartésienne, peut-on parler enfin d'une généralisation des principes si, à chaque fois, à chaque rencontre, le charme féminin a une autre puissance enchanteresse, pratiquement imprévisible? Subjectivement parlant, le moment y joue un rôle prépondérant, mais comment trouver ce moment si ce n'est qu'une illusion, une impression futile qui s'en va sans laisser le temps de se fixer dans la mentalité de l'homme? On peut rendre ses aspects extérieurs seulement, et c'est ce que fait Breton en parlant de Nadja:

"[...] je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde. Le bord, nullement la paupière. [...]"<sup>51</sup>.

Tant que l'on ne parle que de l'extérieur, la présentation du portrait de Nadja est acceptable. Mais après, que de doutes! "Un sourire imperceptible erre peut-être...". Rien n'y est sûr, bien finie la description détaillée, il est impossible de se fier à la raison, le merveilleux perce la réalité et jaillit avec une puissance extrême, refusant toute tentative de vérification pratique. C'est un merveilleux né de la réalité, transformée pourtant par une vision parfaitement subjective. Ce merveilleux est déterminé par son caractère passager, irrésistible et unique par sa spécificité. C'est en effet un événement unique, particulier, né de la banalité quotidienne toujours renouvelée.

La troisième source du merveilleux, c'est la mentalité enfantine, peu exploitée par les adultes dont elle est négligée et sousestimée, parce qu'elle est considérée comme primitive et, souvent, illogique. Elle est en effet, illogique. Mais c'est une mentalité rationaliste qui, avec le

temps, élimine pratiquement cette faculté extraordinaire de voir le monde avec des yeux neufs. L'imagination enfantine perd donc, avec le temps, son caractère incantatoire pour disparaître définitivement, selon Breton. C'est avec une grande angoisse qu'Aragon se pose cette question si, à l'âge de 26 ans, il peut encore se laisser emporter par cette sorte d'imagination! "M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle quotidien?"<sup>52</sup> - se demande-t-il, en regrettant le temps où l'imagination enfantine constituait la dominante de sa pensée.

L'imagination enfantine disparaît, le sentiment du merveilleux se perd dans chaque homme qui vieillit et qui n'est plus capable de se livrer à son imagination, dominé qu'il est, par l'acquis de son expérience et de son savoir. Aragon, lui, en a peur. Et c'est pourquoi il revient si souvent à tout ce qui vient de l'enfance. "De marches de pierre larges plates et irrégulièrement découpées" lui remettent en mémoire ses "façons d'enfant qui sautait dans les escaliers, dans les rues, un pavé non l'autre, tu ne marcheras que sur les raies et mille jeux métaphysiques"<sup>53</sup>. Il reconnaît l'esprit enfantin et lui rend hommage: "Pas un pas que je ne fasse vers le passé, que je ne retrouve ce sentiment de l'étrange[...]"<sup>54</sup>. Perdre l'imagination, constate Aragon, c'est devenir aveugle, car la connaissance qui vient de la raison n'est pas en mesure d'égaliser l'acquis dû à l'esprit enfantin, libre de toute empreinte d'une formation limitant le cours de son imagination.

Le monde surréaliste est donc conçu comme une réalité brute, banale, quotidienne, bien connue de l'expérience de chacun, une réalité pourtant qui garde toujours quelque chose d'inconnu, que la faculté individuelle permet, quelquefois, de découvrir. C'est un monde réel qui existe et dont le mode d'existence est parfaitement objectif. L'imagination,



source d'enchantement, surtout dans certaines situations privilégiées, et à travers les objets choisis, laisse pourtant voir la vérité cachée sous les apparences trompeuses. La vision du monde surréaliste s'avère ainsi être ce qu'elle voulait être d'après les fameux Manifestes du surréalisme un réalisme meilleur, plus profond, plus riche que celui des écrivains qui ne présentent que l'extérieur des choses. Le surréalisme se veut - et il l'est, en effet - une méthode de connaissance, source d'une nouvelle esthétique, qui montre l'essence même des choses, sans se limiter à la description de ce que chacun peut voir lui-même. Le surréalisme donc, aussi bien dans son programme que dans ses réalisations devient un sur-réalisme, un réalisme spécifique, qui se dit seul capable de donner une véritable vision du monde. Et il faut bien ajouter que cette vision se distingue nettement de toutes les autres par sa spécificité enrichie de l'apport du rêve et de l'imagination libérée des contraintes de la logique cartésienne.

## Notes

- <sup>1</sup> H. de Balzac, Lettre à Hippolyte Castille, 1846.
- <sup>2</sup> A. Breton, Manifestes du Surréalisme, Paris, Coll. Idées 1966, p. 76.
- <sup>3</sup> G. de Maupassant, Pierre et Jean, préface, Paris Gallimard 1956, p. 5.
- <sup>4</sup> A. Breton, Manifestes..., p. 16.
- <sup>5</sup> Ibid., p. 19.
- <sup>6</sup> C. Abastado, Le Surréalisme, Paris Le Point 1975, p. 166.
- <sup>7</sup> H. de Balzac, Facino Cane, 1836.
- <sup>8</sup> A. Breton, Entretiens, Paris Gallimard 1969, p. 80.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Ibid.

- 11 A. Breton, Manifestes..., p. 37.
- 12 Ibid., p. 24.
- 13 G. Abastado, Le Surréalisme..., p. 170.
- 14 Breton, Les Vases communicants, Paris Gallimard 1970,  
p. 67.
- 15 A. Breton, Nadja, Paris Gallimard 1964, p. 65.
- 16 A. Breton, La beauté sera convulsive ou ne sera pas,  
cité d'après M. Nadeau: Histoire du Surréalisme, Paris Seuil  
1964, p. 466.
- 17 Ibid., p. 467.
- 18 C. Abastado, Le Surréalisme..., p. 171.
- 19 A. Breton, Manifestes..., p. 26.
- 20 Ibid., p. 29.
- 21 C. Abastado, Le Surréalisme..., p. 58.
- 22 A. Breton, Manifestes..., p. 12.
- 23 Ibid., p. 184.
- 24 A. Breton, Les vases..., p. 169.
- 25 P. Mabilille: Miroir du merveilleux, Paris Gallimard  
1976, p. 60.
- 26 G. de Maupassant, Pierre et Jean..., p. 7.
- 27 L. Aragon, Le Libertinage, Paris Gallimard 1924, Le  
Paysan de Paris, Paris Gallimard 1926.
- 28 Nadja, Paris Gallimard 1928.
- 29 G. Genette, Figures III, Paris Seuil 1972, p. 183  
et suiv.
- 30 L. Aragon, Le Paysan..., p. 167.
- 31 Ibid., p. 171.
- 32 Ibid., p. 92.
- 33 A. Breton, Nadja..., p. 66.
- 34 Ibid., p. 140.
- 35 L. Aragon, Le Paysan..., p. 49.
- 36 Cf: G. Genette, Figures III...
- 37 A. Breton, Nadja..., p. 22.
- 38 V. Hugo, Les Rayons et les Ombres, 1840, p. 20.
- 39 La Parole est à Péret - cité d'après C. Abastado: Le  
Surréalisme, p. 172.

- 40 L. Aragon, *Le Paysan...*, p. 20.  
 41 Ibid., p. 20-21.  
 42 Ibid., pp. 173-174.  
 43 Ibid., p. 186.  
 44 Ibid.  
 45 Ibid., p. 189.  
 46 Ibid., p. 247.  
 47 L. Aragon, *Le Crève-Coeur*, Paris Gallimard 1941,  
 p. 57.  
 48 L. Aragon, *Le Paysan...*, p. 148.  
 49 Ibid., p. 147.  
 50 Ibid., p. 207.  
 51 A. Breton, *Nadja...*, p. 71.  
 52 Ibid., p. 16.  
 53 L. Aragon, *Le Paysan...*, p. 219.  
 54 Ibid., p. 20.

## Résumé

Nadrealizm francuski jako prąd literacki, czy nawet kierunek filozoficzny, programowo głosił hasła nowego, głębszego realizmu opartego o tradycyjną dokumentację zdarzeń i przeżyć, przy rozmaitych próbach zastąpienia opisu bezpośrednią prezentacją: fotografie, reprodukcje afiszy, cytaty z gazet itd. System ten pociągał za sobą obiektywizację narracji, która stała się w tym układzie czystą relacją zdarzeń.

Jest to jednak tylko punkt wyjścia rozważań nadrealistów. Dalsze bowiem uwagi, a szczególnie interpretacje świata przedstawionego, jawią się jako wyraz sumy odczuć subiektywnych, otwarcie mieszczących się w rejestrze cudowności wykrytej w banalności dnia codziennego.

Przeprowadzona analiza dwóch, najbardziej reprezentatywnych utworów typu powieściowego, a mianowicie analiza Wieśniaka paryskiego Louisa Aragona i powieści Bretona pt. Nadja, zdaje się tę nadrealistyczną wizję świata egzemplifikować.