

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

PARIS ET QUATRE TEXTES NARRATIFS DU SURREALISME:
ARAGON, BRETON, DESNOS, SOUPAULT

by

KIYOKO ISHIKAWA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York

1997

UMI Number: 9732930

UMI Microform 9732930
Copyright 1997, by UMI Company. All rights reserved.

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Feb 19, 1997
Date

JAC
Chair of Examining Committee

March 19, 1997
Date

Kenneth Waldinger
Executive Officer

Professor Mary Ann Caws

M. Caws
Professor Jeanine Plottel

Professor Bettina Knapp

Bettina Knapp
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

PARIS ET QUATRE TEXTES NARRATIFS DU SURREALISME:
ARAGON, BRETON, DESNOS, SOUPAULT

by

Kiyoko Ishikawa

Adviser: Professor Mary Ann Caws

For surrealists who try to discover the marvelous in everyday life, the city of Paris itself is one of their places for adventure. Strolling on Parisian streets becomes a practice of their theory of automatic writing which respects primarily the power of "chance." Throughout the activities of surrealism in France, Paris is represented in films, paintings, photographs, also in literature. In this thesis, I study four surrealist prose narratives about strolling in Paris, all published between 1926 and 1928, the most productive years of surrealism, in order to see how the authors transform the real Paris into an unknown realm of inner exploration, and how they reject the old notion of novel, claiming a new sort of prose in which living and writing interact each other.

Breton's Nadja is a dialectical text of life and writing, and the city perceived through a series of strange

experiences is a place of quest for the author's self. Aragon tries in Le Paysan de Paris to make a modern mythology from the old-fashioned sites and objects in the city; its montage-like text transcribes the narrator's aimless promenade on city streets. Paris in Desnos's La Liberté ou l'amour! is as much deformed as his text playing with words to excess; its dreamlike city reflects the author's phantasm and despair. By writing Les Dernières nuits de Paris, Soupault, already an ex-surrealist, expresses his love for Paris, but at the same time, he attempts to break with his attachment to this capital.

Relying on the strangeness and mystery of the city, all of these texts tend to delve into the unconscious and irrational part of human beings. Paris in these texts is different from the mythical Paris formed by the nineteenth century literature; it is also different from the Paris of festive atmosphere in the 1920s. Despite the common attitude of writing Paris, the four texts differ strongly from each other in their manner of writing, but they all claim a limitless freedom for the human spirit.

Remerciements

Mes remerciements les plus vifs vont au Professeur Mary Ann Caws, directrice de cette thèse, qui n'a cessé de me donner des conseils éclairés tout au long de mes travaux. A travers ses séminaires, le Professeur Caws m'a appris le plaisir de "voyager" parmi les textes littéraires. Sa collaboration professionnelle aussi bien que personnelle était irremplaçable.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance au Professeur Jeanine Plottel, qui a lu mon manuscrit avec un soin extrême et m'a constamment donné des indications précieuses et encourageantes. Son séminaire sur Paul Valéry m'a aidée à réfléchir sur les rapports entre le roman et le surréalisme.

De même, je remercie chaleureusement le Professeur Bettina Knapp d'avoir accepté de bon coeur la lecture du manuscrit. Ses remarques pleines de suggestions, toujours concrètes et constructives, ont beaucoup enrichi mon travail.

J'exprime également ma gratitude au Professeur Marcel Gutwirth et au Professeur Renée Waldinger, directeurs successifs du French Department de la City University of New York. C'est grâce à l'encouragement et les attentions continuels de ces deux directeurs que j'ai pu poursuivre mes

études doctorales sans abandonner à mi-chemin.

Je remercie particulièrement Isabelle Lorenz, qui a lu et corrigé mon texte français. Son assistance amicale depuis Berlin et ses commentaires sincères basés sur ses connaissances approfondies du mouvement surréaliste me sont indispensables pour achever ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi à Fabienne Mizokuchi et à Mami Ueda, dont l'assistance intense m'a été précieuse pour améliorer le style de mon texte.

Je remercie finalement Masashi Ishikawa, qui m'a encouragée tout au long de mon itinéraire d'étude. Sans son soutien attentif, je n'aurais pu terminer cette thèse.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I: La vue général	16
A. Le voyage surréaliste	16
1. Le désespoir de la génération 1918	16
2. Le refus de partir	21
3. Les lieux du quotidien: le café, le cinéma, la rue	28
B. Le Paris des surréalistes	42
1. Découvrir et transformer	42
2. L'esprit nouveau et/ou moderne	52
C. La rue, lieu de l'expérience et de l'écriture	65
Chapitre II: <u>Nadja</u>	76
A. La dialectique de l'écrit et du vécu	76
B. Le Paris de <u>Nadja</u>	102
1. Paris comme clôture hors du quotidien	104
2. La rencontre et le signal	113
3. La porte tournante du Théâtre Moderne	123
4. Loin de la littérature--la photographie	133
5. Du côté de la littérature	139
Chapitre III: <u>Le Paysan de Paris</u>	151
A. Aragon et Paris	151
B. Le Paris du <u>Paysan de Paris</u>	161
1. La mythologie moderne	161

2. Le passage de l'Opéra	167
a. Quelques réflexions sur le passage couvert	167
b. L'éphémère et l'équivoque	176
c. Le rite de passage	185
3. Le parc des Buttes-Chaumont	189
C. Aragon surréaliste	198
1. La tentation du roman	198
2. Le collage, une nouvelle forme de l'expression	207
Chapitre IV: <u>La Liberté ou l'amour!</u>	217
A. Le monde onirique et la violence	217
1. Le rêve et le cinéma	219
2. La violence	229
B. La capitale du délire	237
1. Les portes et les fenêtres	238
2. Les affiches et les statues	243
3. La ville et le désert	248
C. "Sois donc absurde, roman. . . ."	254
Chapitre V: <u>Les Dernières nuits de Paris</u>	261
A. Les romans en tant que défi	261
1. Philippe Dada	264
2. La répétition et la continuité	272
B. La ville ambivalente	281
1. Le jeu de la rencontre et du hasard	284
2. La poétique du vide	290
3. Le Paris des surréalistes	296

Conclusion	305
Bibliographie	310

Introduction

Ne pas trouver son chemin dans une ville--
il est possible que ce soit inintéressant
et banal. Il y faut de l'ignorance--rien
d'autre. Mais s'égarer dans une ville--
comme on s'égare dans une forêt--cela
réclame déjà un tout autre apprentissage.
Walter Benjamin⁽¹⁾

[V]isiter un lieu pour la première fois,
c'est de la sorte commencer à l'écrire:
l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien
qu'elle fonde elle-même sa propre écriture.
Roland Barthes⁽²⁾

Marcher sans fin ni plan précis est le moyen par
excellence pour connaître une ville. Détours, retours,
errances--la déambulation dans le tissu urbain consiste en
ces trajets inutiles; ce sont précisément ces déviations et
cette perte de temps qui nous permettent de découvrir la
ville dans tous ses aspects, intimes et secrets, insolites
et merveilleux. Dans le cours de l'évolution de la
littérature, de l'art, surtout de la photographie et du
cinéma, il est facile de remarquer combien la création au
XXème siècle est inspirée par cet art de flâner; il stimule
la sensibilité des artistes qui se promènent dans les rues
urbaines. Sans attendre Cendrars ou Apollinaire, déjà en
1861 Baudelaire pratique l'art de "jouir de la foule"⁽³⁾ et en

⁽¹⁾ Walter Benjamin, Chronique berlinoise, Ecrits autobiographiques, trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier (Paris: Bourgois, 1990) 249-50.

⁽²⁾ Roland Barthes, L'Empire des signes (Genève: Skira, 1970) 51.

fait l'éloge. A ce poète de la flânerie, presque un siècle plus tard, répond la pratique de l'Internationale situationniste. Dans les années soixante, les situationnistes se livrent à la pratique de la dérive dans la ville à la recherche des potentialités des actions ludiques et créatrices.⁽⁴⁾ A la dérive--ce principe est non seulement la devise des situationnistes dont le mouvement commence par la mise en réexamen des limites du mouvement surréaliste, mais aussi le titre même d'un roman de Philippe Soupault écrit en 1923, un an avant que le mouvement prenne le nom de "surréalisme" avec son éclatant Manifeste de la plume d'André Breton.⁽⁵⁾

Pour les surréalistes, la ville de Paris est en effet le champ d'expérience de leurs activités de même que de leur vie. C'est dans les rues qu'ils cherchent, en les parcourant par hasard, aventures, rencontres, trouvailles, découvertes. Dans les années vingt, beaucoup d'entre eux,

⁽³⁾ Charles Baudelaire, "Les foules," Petits Poèmes en prose (Paris: Garnier, 1962) 58.

⁽⁴⁾ Les membres de l'Internationale situationniste ont fait plusieurs essais de dérive dans la ville en visant les mesures "psychogéographique" de celle-ci. Au sujet de ces tentatives, voir surtout l'article de Guy Debord, "Théorie de la dérive," Internationale situationniste 2 (1958).

⁽⁵⁾ André Breton, Manifeste du surréalisme, Oeuvres complètes I, éd. Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988) 309-46.

Aragon, Breton et Desnos par exemple,⁽⁶⁾ déambulent le jour et la nuit dans la capitale tantôt par désespoir tantôt par simple plaisir. Plusieurs manifestations dada tenues dans Paris, projet de visites de sites méconnus par le groupe de Littérature,⁽⁷⁾ enquêtes sur les monuments historiques dans deux revues du groupe de Breton,⁽⁸⁾ et dans les années trente, observation sur les ornements de style Art Nouveau par Salvador Dali avec des photos des entrées du métro par Brassai,⁽⁹⁾ une série de photos de celui-ci, surtout celles de nuit,⁽¹⁰⁾ photos de monuments transformés en ruine par Raoul Ubac⁽¹¹⁾--ce qui fait que l'on peut dire sans exagération que

⁽⁶⁾ Pour Breton, voir les chapitres III et IV d'Entretiens (Paris: Gallimard idées, 1969) où il mentionne le génie de détecteur de l'insolite d'Aragon avec qui il se promène ainsi que l'errance mélancolique dans la ville de sa jeunesse. Desnos est, d'après Marie-Claire Dumas, "un noctambule assidu" dans le quartier de Montparnasse (Robert Desnos ou l'exploration des limites [Paris: Klincksieck, 1980] 73).

⁽⁷⁾ Par exemple, "le premier vendredi de Littérature" au Palais des Fêtes du 23 janvier en 1920, la matinée Dada au Grand Palais du 5 février, la soirée à la maison de l'Oeuvre du 27 mars pour en nommer quelques. Pour le détail, voir chapitres de VI à IX de Michel Sanouillet, Dada à Paris (1965; Paris: Flammarion, 1993). La visite a eu lieu une seule fois le 14 avril en 1921 à Saint-Julien-le-Pauvre qui a fini par un échec (Sanouillet 255-6).

⁽⁸⁾ "Quelques préférences," Littérature nouvelle série 2 (1922): 1-4; "Recherches expérimentales: E. Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville," Le Surréalisme au service de la Révolution 6 (1933): 18-20.

⁽⁹⁾ "De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern style," Minotaure 3/4 (1933): 69-76.

Paris est un permanent lieu d'exploration du surréalisme. Parmi les espaces urbains, la rue occupe une place primordiale puisque c'est surtout dans la rue que l'on peut se livrer à l'errance. Il est intéressant de remarquer qu'à l'époque entre Dada et Le Manifeste du surréalisme, Breton utilise un vocabulaire qui inclut beaucoup de termes spatiaux: itinéraire, exploration, voyage, passage, route, etc. Pour écrire juste, voire écrire conformément au principe surréaliste, il conseille: "Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez."⁽¹²⁾ Aller au hasard dans la rue est, pour les surréalistes, une autre forme de l'écriture automatique qui est à la fois la théorie de leur création et leur credo moral; la rue est la page blanche que le stylo et les pieds des surréalistes vont parcourir. Le corps humain qui déambule dans la ville doit remplacer le stylo des écrivains qui s'enferment dans leur cabinet de travail. Mais ce stylo est destiné à ne laisser aucune trace sur la terre. Refusant toute forme de chef-

⁽¹⁰⁾ "Graffiti parisiens," Minotaure 3/4 (1933): 6-7. "Photographies de Paris," Minotaure 3/4: 75. "Nuits Parisiennes," Minotaure 7 (1935): 24-25. "La Tour Saint-Jacques," Minotaure 7: 50. "Marché aux fleurs," Minotaure 7: 51. "Les Halles," Minotaure 7: 52.

⁽¹¹⁾ "Fossile de la Bourse," "Fossile de l'Opéra," "Fossile de la Tour Eiffel," Minotaure 12/13 (1939): 60-61.

⁽¹²⁾ Breton, Manifeste du surréalisme, OC I 331.

d'oeuvre, trace ineffaçable sur les pages, Breton affirme en 1920: "Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre."⁽¹³⁾ Aragon aussi en 1921: "Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace."⁽¹⁴⁾ Ce "pas" d'Aragon est aussi le pas de la négation. Le titre même du premier recueil d'essais de Breton publié en 1924 résume l'idéal surréaliste: Les pas perdus, qui signifient en même temps la salle d'attente des gares; traces effacées, l'errance d'un homme appelle une autre errance. Ce titre est donc une invitation au voyage pour Breton. C'est en se perdant qu'on trouve le sens. La signification/direction est signalée dans la rue, à propos de laquelle Breton déclare dans "La Confession dédaigneuse" qui ouvre le recueil:

La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément: j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel.⁽¹⁵⁾

Ce n'est pas par hasard que plusieurs oeuvres surréalistes invitent à des promenades dans les rues de

⁽¹³⁾ Breton, "Deux manifestes Dada," OC I 230.

⁽¹⁴⁾ Louis Aragon, "Préface à l'édition de 1921," Le Libertinage (Paris: Gallimard, 1924) 278.

⁽¹⁵⁾ Breton, OC I 196.

Paris: Nadja de Breton⁽¹⁶⁾ et Le Paysan de Paris d'Aragon,⁽¹⁷⁾
La Liberté ou l'amour! de Desnos⁽¹⁸⁾ et Les Dernières nuits de
Paris de Soupault.⁽¹⁹⁾

Paradoxalement, laissant des traces sur la route de l'histoire littéraire, le surréalisme est entré aujourd'hui dans le domaine de la critique universitaire dont Breton réproouve l'inanité,⁽²⁰⁾ et son oeuvre est publiée dans la collection de la Pléiade, finalisant les traces à jamais. Je me pencherai dans cette thèse, suivant les pas du "mouvement," sur ces quatre textes narratifs évoquant la ville de Paris afin d'analyser les aspects suivants: les caractéristiques du premier temps du mouvement, le défi lancé au roman, les spécificités du Paris des surréalistes qui en font un lieu de la quête du merveilleux.

Ces textes sont tous publiés entre 1926 et 28; pour Breton c'est l'époque où l'on voit "une floraison d'oeuvres surréalistes qui est souvent considérée comme la plus éclatante."⁽²¹⁾ On sait que le contour précis du mouvement

⁽¹⁶⁾ Paru en 1928 chez Gallimard.

⁽¹⁷⁾ Paru en 1926 chez Gallimard.

⁽¹⁸⁾ Paru en 1927 chez Kra.

⁽¹⁹⁾ Paru en 1928 chez Calmann-Lévy.

⁽²⁰⁾ André Breton, La Clé des champs (1953; Paris: Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979) 114.

surréaliste recouvrant une vaste étendue de pays et de générations est difficile à cerner; c'est un mouvement perpétuel de gens qui entrent et qui sortent par cette porte battante, qui met l'accent sur le seuil. Soupault s'exclut du groupe en 1926 et Desnos s'en éloigne progressivement dans les années 1926-27. Cette scission a déjà commencé en 1925, l'année du tournant politique qui rapprochait de nombreux membres du parti communiste. Il est pourtant vrai qu'à cette époque, le surréalisme marque incontestablement l'apogée de la première étape de son mouvement avec la publication consécutive des numéros de La Révolution surréaliste, les activités intenses de la collectivité, la rédaction de tracts et la pratique de jeux. L'étude des textes de ces quatre auteurs principaux, représentatifs de cette époque, n'éclaircit-elle pas la nature d'une période, peut-être la plus vivante et fondamentale du mouvement?

Ensuite, cette étude des "textes narratifs" nous mène inévitablement à la période de la mise en question du genre romanesque par les surréalistes; le roman est pour ces derniers un genre littéraire presque interdit. On se rappellera la violente attaque contre le roman réaliste dans les premières pages du Manifeste. Selon Michel Raimond, la critique au roman a commencé avec la crise du roman vers la

⁽²¹⁾ Breton, Entretiens 138.

fin du XIXème siècle et la guerre de 1914 a porté "le coup de grâce"⁽²²⁾ au monde solide qu'avait construit ce genre.⁽²³⁾ Le mépris du roman est donc une des préoccupations majeures du monde littéraire français dans les années vingt; Raimond fait remarquer qu'"en 1924, le réquisitoire le plus violent qui fût dressé contre le roman était celui d'André Breton dans le Premier Manifeste du Surréalisme."⁽²⁴⁾ Le surréalisme réserve la première place à la poésie, non pas la poésie qui est écrite sur le papier mais réinventée et pratiquée dans la vie même: "Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie."⁽²⁵⁾ Malgré cela, c'est à travers la prose narrative que le surréalisme expose son génie. Aragon, s'attachant toujours à écrire des romans, tente "d'innover, de détruire le roman par ses propres moyens."⁽²⁶⁾ Aller au hasard, écrire dans "l'état le plus passif, ou réceptif" sans plan ni but précis--l'écriture de la prose surréaliste se situe à l'antipode du roman réaliste, des textes

⁽²²⁾ Michel Raimond, La Crise du roman: Des lendemains du Naturalisme aux années vingt (Paris: José Corti, 1966) 488.

⁽²³⁾ Raimond traite, à travers sa thèse entière, le déclin du roman naturaliste vers 1890 et sa crise qui s'ensuit, mais il les examine en détail dans la première et la deuxième parties.

⁽²⁴⁾ Raimond 123.

⁽²⁵⁾ Breton, Manifeste du surréalisme, OC I 322.

⁽²⁶⁾ Aragon, "avant-lire," Le Libertinage 31.

prémédités, programmés. Si celui-ci est fondé sur la logique de la linéarité temporelle, celle-là brise cette temporalité et se fait réservoir de l'éventuel. Aussi déclare Breton: "rompez sans hésiter avec une ligne trop claire."⁽²⁷⁾ L'errance dans la ville est par conséquent l'errance dans le temps; l'écriture surréaliste est l'errance dans les textes. De ce point de vue, il faut attacher de l'importance au caractère hybride des textes surréalistes; trois parmi les quatre que j'examinerai permettent à d'autres moyens d'expression d'entrer dans leur prose: l'illustration photographique de Nadja, les enseignes de boutique, les coupures de journaux du Paysan de Paris, un faux poème de Rimbaud, la feuille d'éphéméride du 12 janvier de La liberté ou l'amour! En brisant le cadre conventionnel du texte écrit, leurs textes hétéroclites, fragments rassemblés créant un nouveau contexte et une nouvelle réalité, peuvent se lire comme des "collages" à la façon de Max Ernst, comme des produits fragmentaires faites par tous à l'instar de l'auteur de Poésies. L'idéal d'André Gide, un des romanciers représentatifs du temps, qui rêve d'écrire un "roman pur," est bien éloigné de cette ligne de pensée. Ainsi, en condamnant le roman, le surréalisme se pose constamment la question de l'invention d'une nouvelle

⁽²⁷⁾ Breton, Manifeste du surréalisme, OC I 332.

écriture, et c'est dans cette perspective que Jacqueline Chénieux-Gendron, auteur du Surréalisme et le roman, examine en détail toutes les activités surréalistes concernant le roman et peut affirmer: "le roman est une pierre de touche du Surréalisme."⁽²⁸⁾

Troisièmement, comme leurs récits cherchent le sens dans leur errance dans la ville, ils y cherchent aussi leur identité et l'amour. Leur Paris devient un lieu de quête et d'enquête. La quête du moi de Breton exprimée par le fameux incipit de Nadja: "Qui suis-je?"⁽²⁹⁾ accompagne la recherche d'une femme ou de femmes; en suivant Nadja, puis en l'abandonnant, et en suivant à nouveau une autre femme, Breton est amené à découvrir la réponse à la question. Pour les surréalistes, la femme est à la fois catalyseur, obsession, porteuse de la clé de leurs découvertes. Comme Nadja, Louise Lame de Desnos et Georgette de Soupault occupent une place majeure dans le texte de chacun. Chaque fois que le protagoniste rencontre une de ces femmes, le texte produit de nouveaux sens et de nouveaux mystères. Au fur et à mesure de ces rencontres qui font et défont le fil du texte, le décor de celui-ci, la ville de Paris, se transforme en ville rêvée. D'ailleurs Jacqueline Chénieux-

⁽²⁸⁾ Jacqueline Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman (Lausanne: L'âge d'homme, 1983) 100.

⁽²⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 647.

Gendron constate que l'essentiel des textes surréalistes est "heuristique";⁽³⁰⁾ ce sont des textes du devenir. Dans ce sens, le texte de Desnos nous en offre un modèle exemplaire; les aventures et les rencontres d'un homme et d'une femme composent "un perpétuel jaillissement."⁽³¹⁾

Enfin, je me pencherai sur les spécificités du Paris des surréalistes. Depuis Villon jusqu'à nos jours (évoquons Les Ruines de Paris de Jacques Réda), cette ville a toujours été une source d'inspiration littéraire. Dès la révolution de 1830 surtout, événement essentiellement parisien, un rôle particulier est réservé à Paris, capitale incarnant l'idéal du peuple et représentant la liberté et le progrès. Le mythe de Paris--la ville est une figure épique, une puissance spirituelle--est, selon Pierre Citron, désormais développé par Hugo, Balzac, Baudelaire et beaucoup d'autres écrivains du XIXème siècle.⁽³²⁾ Paris devient ainsi l'héroïne

⁽³⁰⁾ Chénieux-Gendron 124.

⁽³¹⁾ Dumas 449.

⁽³²⁾ Voir surtout le chapitre IX "Nature du mythe" de Pierre Citron, La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire, 2 vols. (Paris: Les Editions de Minuit, 1961). Il y constate qu'"à partir de 1830 . . . l'histoire de la poésie de Paris est . . . celle de ce qu'on appellera désormais ici le mythe de Paris: le thèmes poétiques parisiens, prenant un développement nouveau, sont étroitement soudés ensemble par une idée-force qui les polarise" (1: 250). Alors que Citron analyse la formation du mythe parisien des romantiques, Roger Caillois se penche sur ce phénomène de mythification par le roman populaire qui commence vers 1840. Voir Roger Caillois,

de chansons populaires et de poèmes. C'est aussi au XIX^{ème} siècle qu'on assiste à la vogue du roman populaire portant le nom de "Paris" dans son titre comme Les Mystères de Paris d'Eugène Sue et Les Mohicans de Paris d'Alexandre Dumas.⁽³³⁾

Le surréalisme, en succédant à ce topos traditionnel, revendique son propre Paris qui diffère bien de celui de ses prédécesseurs. Il est vrai qu'aujourd'hui, certains hauts lieux surréalistes sont devenus des sites touristiques⁽³⁴⁾ et que leur Paris est intégré dans un phénomène littéraire de ce qu'on appelle "Paris." Il est pourtant aussi vrai que les surréalistes ont résolument choisi cette ville comme leur champ magnétique qui leur permet de réaliser "la vraie

"Paris, mythe moderne," Le Mythe et l'homme (Paris: Gallimard, 1938) 153-75.

⁽³³⁾ En outre de ces deux titres, Caillois cite 12 titres des romans publiés entre 1841 et 1888: par exemple, 1841, H. Lucas, Les Prisons de Paris; 1852-56, X. de Montépin, Les Viveurs de Paris; 1867, Gaboriau, Les Esclaves de Paris; 1888, G. Aymard, Les Peaux-Rouges de Paris, etc (Caillois, 160).

⁽³⁴⁾ Deux livres de photographie: Gérard-Georges Lemaire et Rodolphe Hammadi, Paris surréaliste (Paris: Paris-Musées, 1991); Georges Melly et Michael Woods, Paris and the Surrealists (New York: Thames and Hudson, 1991). Il y a un guide touristique qui emploie souvent des mots favoris des surréalistes comme hasard, insolite, merveilleux, trouvaille, et suit le trajet précis de Nadja et Breton: François Caradec et Jean-Robert Masson éd. Guide de Paris mystérieux (Paris: Tchou, 1966) 77-79. L'article suivant est un guide touristique du Paris surréaliste: Albert Fournier, "Les Hauts lieux du surréalisme," Europe 475-476 (1968): 285-94.

vie" que réclamait Rimbaud,⁽³⁵⁾ vie absolument nouvelle, vie d'une révolte perpétuelle. Leur nouveau regard sur la capitale rompt avec le passé. Ils ne s'intéressent plus aux quartiers ou aux monuments privilégiés par la tradition mais se plongent plutôt dans la quête du "sentiment du merveilleux quotidien" dont parle Aragon.⁽³⁶⁾ Ils établissent aussi une démarcation entre eux-mêmes et leurs contemporains. On qualifie les années vingt d'"années folles" où la mode, le jazz, la façon de vivre sans entrave, l'atmosphère de la fête ont animé le Tout Paris avec la prospérité de Montparnasse, quartier familier aux surréalistes de la rue Blomet et de la rue du Château. Certes, les cafés et les cabarets de Montparnasse sont étroitement liés à leurs activités, mais en 1919, le groupe de Littérature évite les endroits en vogue en choisissant le café Certa comme lieu de réunion,⁽³⁷⁾ situé alors dans le passage de l'Opéra dans le neuvième arrondissement. Désert et démodé, le passage sera démoli en 1925. Walter Benjamin ne manque pas d'adopter le goût particulier d'Aragon et de Breton pour les objets démodés de cette ville.⁽³⁸⁾ Le ruiné,

⁽³⁵⁾ Arthur Rimbaud, "Délires I", Oeuvres, éd. Suzanne Bernard et A. Guyaux (Paris: Bordas, 1991) 224.

⁽³⁶⁾ Aragon, Le Paysan de Paris (Paris: Gallimard, 1926) 16.

⁽³⁷⁾ Aragon, Le Paysan de Paris 92.

l'éphémère, le désuet--le regard surréaliste transforme, selon Benjamin, cette inertie en énergie d'éveil. Finalement, le Paris des surréalistes est sensibilisé par la notion du seuil; non seulement les portes, les fenêtres, les ponts, les gares qui séparent et relient deux zones jouent un rôle important, mais la ville et sa banlieue, son intérieur et son extérieur, enfin le Paris réel et le Paris imaginaire sont aussi contrastés pour faire fonctionner l'osmose entre les deux; cette activité correspondra à une idée chère à Breton prononcée plus tard dans Les Vases communicants:

Je souhaite qu'il [le surréalisme] passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.⁽³⁹⁾

Si tout cela est vrai, il est également intéressant de noter l'attitude ambiguë de Soupault dans Les Dernières

⁽³⁸⁾ Benjamin, "Der Surrealismus," Gesammelte Schriften, 7 vols. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989) II: 295-310.

⁽³⁹⁾ André Breton, Oeuvres complètes II (Paris: Gallimard, 1992) 164.

Nuits de Paris. La nuit, la ville déserte, le hasard, le rencontre, une femme, des cafés--ce "roman" avec le décor typiquement surréaliste ironise, soit implicitement, soit explicitement, les passions des membres du mouvement pour Paris. Presque tous les surréalistes, y compris Soupault, sont des admirateurs fidèles de cette ville. Leur éloge de Paris n'échappe pas au piège de se vêtir de sécurité et d'innocuité comme un morceau d'anthologie intitulé par exemple: J'aime Paris. Le Paris dans les textes narratifs surréalistes n'a-t-il pas encore perdu ses forces stimulantes pour les lecteurs d'aujourd'hui qui vont y lire les formes de la ville, y trouver des indices et y décrypter ses signaux?

Chapitre I

La vue générale

Heureux qui comme Alice a fait un beau
voyage

Roland Bacri⁽¹⁾

Il ne faut pas confondre les livres qu'on
lit en voyage et ceux qui font voyager.

André Breton⁽²⁾

A. Le voyage surréaliste

Avant d'aborder la pratique de l'écriture du voyage dans la ville par les surréalistes, j'esquisserai leur perception globale de Paris. Comment le groupe transforme-t-il le thème littéraire du voyage cher à travers les siècles? Ils choisissent Paris comme destination de leur voyage et métamorphosent ainsi la médiocrité du quotidien en Merveilleux. "La Glace sans tain," le premier chapitre des Champs magnétiques, la première tentative de l'écriture automatique, nous indique le chemin à suivre.

1. Le désespoir de la génération 1918

La découverte de l'écriture automatique enthousiasme non seulement Breton et Soupault, mais aussi Aragon que Breton sollicite pour lire les quatre premiers chapitres des Champs magnétiques au café La Source, boulevard Saint-Michel, en juin 1919. Aragon estime sur-le-champ que cette

⁽¹⁾ Roland Bacri, Le Petit lettré illustré.

⁽²⁾ Breton, "Gaspard de la Nuit," OC I 244.

"oeuvre d'un seul auteur à deux têtes" est le livre "par quoi tout commence."⁽³⁾ Cela signifie d'abord que ce texte marque les premiers pas du surréalisme, et puis qu'il annonce "l'aube de ce siècle où tourne toute l'histoire de l'écriture."⁽⁴⁾ Le lever du rideau de l'aventure d'une nouvelle écriture sûrement, mais le pessimisme y est fortement marqué dès le début:

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. A quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés? Nous ne savons plus rien que les astres morts; nous regardons les visages; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille.⁽⁵⁾

⁽³⁾ Louis Aragon, "L'Homme coupé en deux," L'Oeuvre poétique, 15 vols. (Paris: Livre Club Diderot, 1974-1981) 2: 27.

⁽⁴⁾ Aragon, L'Oeuvre poétique 2: 27.

Accentué par la négation comme "ne . . . plus" et "sans," le texte manifeste un sentiment de désespoir, de mélancolie, de lassitude. Les manuscrits nous révèlent que ce début est de la plume de Soupault,⁽⁶⁾ qui affirme dans un entretien: "Nous ne voulions plus vivre dans ce monde où 'tout le monde trichait.' Il faut relire le premier chapitre des Champs magnétiques pour évoquer l'atmosphère de notre jeunesse."⁽⁷⁾ Toute la génération de Soupault, la jeunesse qui vit l'après-guerre, partage ce désespoir en dépit de l'atmosphère de festin des "années folles." Il n'y a plus d'avenir envisageable pour Breton: "Je me suis toujours interdit de penser à l'avenir,"⁽⁸⁾ écrit-il en 1923. Aragon se souvient avec répugnance du paysage de la guerre: "ce paysage de trous, bouleversé, bouleversant, semé de chevaux morts. Et d'hommes."⁽⁹⁾ Ne suivant plus leurs aînés tel Guillaume Apollinaire qui trouve la beauté éclatante des armes dans le champ de bataille, cette génération, qui vécut

⁽⁵⁾ André Breton et Philippe Soupault, "La Glace sans tains," Les Champs magnétiques dans Breton, OC I 53.

⁽⁶⁾ Notes de Marguerite Bonnet dans Breton, OC I 1132-3.

⁽⁷⁾ Philippe Soupault, Vingt mille et un jours (Paris: Belfond, 1980) 56.

⁽⁸⁾ André Breton, "La Confession dédaigneuse," OC I 193.

⁽⁹⁾ Louis Aragon, "Lautréamont et nous I," Lettres françaises les 1-7 juin 1967: 9.

la guerre en pleine jeunesse, n'en éprouve que la nullité et l'imbécillité. Au lendemain du cessez-le-feu, les jeunes, âmes dévastées, ont essayé de faire table rase de tout ce qui existait auparavant: la contestation d'une part, la fuite d'autre part.

Une série d'activités du groupe de Littérature et de Dada traduisent une violente révolte contre toutes les valeurs établies, surtout contre toute forme de littérature déjà existante. En 1921, des membres de cette revue donnent des notes aux artistes du passé et à leurs contemporains usant du système scolaire et dans un esprit ludique, donc faisant la partie du ridicule, en vue de "déclasser"⁽¹⁰⁾ l'ordre de valeurs. Liquidation--ainsi nommé, ce tableau de notes évoque "Solde" de Rimbaud où le poète vend tout ce qui lui appartient pour dire adieu à son passé. Pour Breton, Soupault et Aragon, la littérature est transformable en "LITS ET RATURES"⁽¹¹⁾ ou en "ERUTARETTIL."⁽¹²⁾ "Ruiner la littérature"⁽¹³⁾ et "devenir pour eux [lecteurs]

⁽¹⁰⁾ Littérature 18 (1921): 1.

⁽¹¹⁾ La couverture de Littérature nouvelle série, 7 (1923).

⁽¹²⁾ Littérature nouvelle série, 11-12 (1924): 24-25.

⁽¹³⁾ L'entretien d'André Breton avec Roger Vitrac, "André Breton n'écrira plus," Le Journal du peuple le 7 avril 1923, repris dans Breton, OC I 1215.

infréquentables, voyous, suspects, les aventuriers d'une aventure qu'on ne comprend pas"⁽¹⁴⁾ sont des impératifs. Une enquête faite en 1919: "Pourquoi écrivez-vous?"⁽¹⁵⁾ est un défi aux écrivains qui "[font] profession d'écrire."⁽¹⁶⁾ Iconoclastes, les surréalistes réclament une nouvelle vie, un nouveau langage, une nouvelle poésie. Ainsi déclarent-ils en 1924, sur la couverture du premier numéro de La Révolution surréaliste, qu'"il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme."⁽¹⁷⁾

Toutefois, cette contestation va de pair avec l'autre rupture avec le monde où l'on vit: la fuite, ou plus précisément le suicide. Dans ce même numéro de la revue, le groupe fait une enquête: "le suicide est-il une solution?"⁽¹⁸⁾ et reproduit dix articles de journal traitant du suicide. La contestation et le suicide sont les deux faces d'une même médaille pour les jeunes de 1924. La fuite de Paul Eluard cette même année a causé une grande inquiétude chez les

⁽¹⁴⁾ Louis Aragon, "Lautréamont et nous II," Lettres françaises les 8-14 juin 1967: 7.

⁽¹⁵⁾ Littérature 9, 10, 11 et 12 (1919-20).

⁽¹⁶⁾ André Breton, "Réponse à une enquête," OC I 267.

⁽¹⁷⁾ La même formule se trouve dans Une Vague de rêves d'Aragon, L'Oeuvre poétique, 2: 249.

⁽¹⁸⁾ La Révolution surréaliste 1 (1924): 2. Les réponses ont été publiées au numéro suivant de janvier 1925: 8-15.

membres du groupe: s'est-il suicidé?⁽¹⁹⁾ Autrement dit, l'évasion à l'instar du mythe rimbaldien n'est plus possible; fuir, là-bas fuir--mais où fuir? Comme il n'existe plus de "là-bas" ni d'"ailleurs," le suicide est devenu synonyme de fuite, et en fait, des suicidés sont manifestement nombreux dans le groupe surréaliste.⁽²⁰⁾

Soupault dit dans le même entretien que, sur un ton de désarroi, "La Glace sans tain" ressemble à un de ses livres, L'Invitation au suicide, imprimé en 1922, mais dont les exemplaires ont été brûlés par lui-même;⁽²¹⁾ ce titre traduit mieux que d'autres l'état d'esprit de la génération de Soupault. On ne saurait trop souligner le désespoir de l'époque entre les deux guerres mondiales. "Le monde où nous vivons," dit Breton en se rappelant le temps du premier surréalisme, "fait l'effet d'être totalement aliéné."⁽²²⁾

2. Le refus de partir

Outre le ton mélancolique, le début des Champs

⁽¹⁹⁾ Voir Pierre Naville, "la disparition de Paul Eluard," Le Temps du surréel (Paris: Galilée, 1977) 65-88.

⁽²⁰⁾ "Outre Vaché, Rigaut et Crevel, on relève les noms d'un poète (Duprey) et de quelques peintres: Gorky, Paalen, Kay Sage, Dominguez, Molinier, Seligmann . . ." (Gérard Legrand, "Suicide," Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, éd. Adam Biro et René Passeron [Fribourg: Office du Livre, 1982] 387).

⁽²¹⁾ Soupault, Vingt mille et un jours 37-38.

⁽²²⁾ Breton, Entretiens 97.

magnétiques nous révèle néanmoins encore un autre thème: celui de rester dans la ville morne au lieu de partir. Plus loin, nous lisons: "ce Far-West aussi ennuyeux qu'un musée," "Itinéraires interrompus et tous les voyages terminés. . . . [N]ous ne pouvons plus nous évader," ou "Il nous faut de plus grands déserts, ces villes sans faubourgs et ces mers mortes."⁽²³⁾ Soupault et Breton ne cherchent plus le parfum exotique dans le lointain. Breton lance en 1922: "Lâchez tout. . . . Partez sur les routes."⁽²⁴⁾ Cette incitation à l'aventure est mise en pratique par Aragon, Breton, Morise et Vitrac, qui vont au hasard à pied, sans destination, à partir de Blois, ville tirée au sort sur la carte. C'était un voyage, selon Breton, par lequel ils ont essayé de découvrir "des routes spirituelles" plutôt que des routes matérielles auxquelles ils ne croyaient plus. En effet, ce voyage est devenu "un tour initiatique" qui les a conduit "aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve."⁽²⁵⁾ Le départ, l'exotisme, la découverte de l'existence véritable-- le voyage est un thème cher aux romantiques, toujours en proie à la nostalgie, désireux d'un autre monde situé ailleurs dans l'espace et le temps. Ce dépaysement, devenu

⁽²³⁾ Breton, OC I 54-55.

⁽²⁴⁾ Breton, "Lâchez tout," OC I 263.

⁽²⁵⁾ Breton, Entretiens 81-82.

illusoire au début de ce siècle, doit être effectué dans la vie quotidienne. "Pour les surréalistes," dit Ferdinand Alquié, "la vraie vie est là."⁽²⁶⁾ Pierre Naville, en mentionnant la sécurité totale du voyage moderne, se souvient en 1977 qu'il y a un demi-siècle, les rues de Paris étaient susceptibles de leur offrir le sentiment de grand départ.⁽²⁷⁾

A quelques exceptions près, les surréalistes, Breton en tête, voyagent peu. Maxime Alexandre qualifie ce dernier d'"étonnamment casanier"⁽²⁸⁾ et dans une enquête chiffrée dans le groupe, Breton donne au "voyage" une note de moins 20 tandis que Georges Ribemont-Dessaignes donne une note de 18 et Tristan Tzara 17.⁽²⁹⁾ Aragon écrit dans Anicet ou le panorama:

Ils [Anicet et Baptiste] se sentaient voisins par les cent détails qui distinguent une génération des précédentes. Leurs moeurs, leurs sensibilités, leurs goûts étaient contemporains. . . . Eux, ne se plaisaient que dans la rue. . . .

⁽²⁶⁾ Ferdinand Alquié, Philosophie du surréalisme (Paris: Flammarion, 1955) 25.

⁽²⁷⁾ Naville 77.

⁽²⁸⁾ Maxime Alexandre, Mémoires d'un surréaliste (Paris: La Jeune Parque, 1968) 173.

⁽²⁹⁾ Sanouillet 650.

Comme ils trouvaient, par les boulevards, le plein air à Paris même, ils n'éprouvaient aucun besoin d'aller à la campagne.⁽³⁰⁾

Ici, Aragon, en abandonnant la nature, définit et délimite son champ d'activité et celui de ses camarades, c'est-à-dire les rues de Paris. C'est aussi Aragon qui dénonce l'illusion du départ en attaquant Soupault⁽³¹⁾ qui fait de la littérature avec le verbe partir: "Choeur d'opéra qui chante: Partons, partons, sur place. Assez de ce langage de fusil rouillé!"⁽³²⁾ Le voyage doit s'effectuer dans le domaine métaphysique.

Sur ce point, Jean-Yves Tadié et Anna Balakian, bien que leur approche soit différente l'une de l'autre, font des réflexions intéressantes. Selon eux, Baudelaire, en particulier dans son poème qui clôt le recueil des Fleurs du mal, "Le voyage," présente une transformation pivotale du thème du voyage.⁽³³⁾ Tadié affirme que l'expérience de

⁽³⁰⁾ Louis Aragon, Anicet ou le panorama, roman, Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon, 42 vols. (Paris: Laffont, 1964-1974) 2: 117.

⁽³¹⁾ Différent des autres surréalistes, il est toujours un grand adorateur du voyage et il voyage en effet énormément. Ses personnages de roman sont presque tous aventuriers à "partir pour partir": Davide d'A la dérive, le héros de Voyage d'Horace Pirouelle, Julien d'En joue!, Edgar Manning du Nègre, par exemple.

⁽³²⁾ Louis Aragon, Traité du style (Paris: Gallimard, 1928) 80.

voyages est essentielle pour les romantiques alors que, pour Baudelaire, le voyage est fictif et conceptuel et ne mène qu'au gouffre de la mort: "Le thème du départ devient donc le symbole d'une aventure spirituelle."⁽³⁴⁾ "Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!"⁽³⁵⁾--cet "Inconnu" dans lequel "du nouveau" est à chercher existe dans notre subjectivité. Partant de la même idée, Balakian, pour sa part, va plus loin.⁽³⁶⁾ Le voyage subjectif, celui du "Bateau ivre" de Rimbaud et de "Brise marine" de Mallarmé, dénie le temps et l'espace objectifs qui limitent son étendue. Au début de ce siècle, selon Balakian, la poésie commence à employer un nouveau symbole de voyage: l'immobilité. Le meilleur exemple en est "Brasier" d'Apollinaire où la vision grandiose, dépassant le cadre du monde tangible, se réalise dans l'immobilité du poète sédentaire--"Et voici le spectacle / Et pour toujours je suis assis dans un fauteuil."⁽³⁷⁾ Balakian dit que cette immobilité traduit "a

⁽³³⁾ Jean-Yves Tadié, Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle (Paris: Bordas, 1984) 33-41; Anna Balakian, Literary Origins of Surrealism (1947; New York: N.Y.U. Press, 1965) 45-61

⁽³⁴⁾ Tadié 39.

⁽³⁵⁾ Charles Baudelaire, "Le voyage," Les Fleurs du mal (Paris: Garnier, 1961) 160.

⁽³⁶⁾ Balakian 98-126.

gradually increasing desire to free matter of limit [un désire qui augmente graduellement afin de faire sauter les limites],” qui est “the basis of the Surrealist search for a new mysticism [la base de la recherche surréaliste pour la nouvelle mystique].”⁽³⁸⁾ Ce n’est pas donc par hasard que le titre du sixième texte des Champs magnétiques est “Ne bougeons plus,” et l’ensemble de cet ouvrage, “En 80 jours” notamment, se présente comme une tentative de voyage vers un monde hors de toute cohérence logique.

Dans cette transformation de la notion du voyage de Baudelaire à Apollinaire, il faut ajouter que pour cette “nouvelle mystique,” ils explorent non seulement le rêve ou le subconscient, domaines de l’esprit humain hors du “règne de la logique,”⁽³⁹⁾ mais aussi le lieu où ils vivent: Paris, ville capable de leur offrir le merveilleux, l’inconnu, l’irrationnel, l’inquiétant. Baudelaire leur apprend l’art de flâner dans cette ville et Apollinaire le lyrisme urbain. Les surréalistes vont essayer de voir ce que les autres ne savent pas percevoir dans cette capitale. Paris est justement ce monde nouveau où ils trouvent “l’Inconnu” à la façon de Baudelaire et voient comme le voyant rimbaldien “ce

⁽³⁷⁾ Guillaume Apollinaire, “Brasier,” Alcools (Paris: Gallimard, 1920) 93.

⁽³⁸⁾ Balakian 104-105.

⁽³⁹⁾ Breton, Manifeste, OC I 316.

que l'homme a cru voir."⁽⁴⁰⁾ Jacques Baron, le plus jeune du groupe, écrit dans ses mémoires que les pérégrinations surréalistes dans Paris sont menées par le "besoin de donner au décor une couleur nouvelle." Pour Baron, Paris est "une capitale de choc," "plutôt une sorte de jardin exotique qu'une ville de pierres historiques."⁽⁴¹⁾

Il n'est pas étonnant de voir les surréalistes comparer la ville industrialisée du début du siècle à la nature. Aragon a déjà comparé les boulevards à la campagne. Le Paris de La Liberté ou l'amour! se transforme tantôt en mer tantôt en désert et celui du Poisson soluble abonde en animaux et végétaux dont l'ensemble crée une atmosphère de conte de fées, de paradis terrestre:

Le paysage de Paris rossignol du monde variait de minute en minute et parmi les cires de ses coiffeurs élançait ses jolis arbres printaniers, pareils à l'inclination de l'âme sur l'horizon.⁽⁴²⁾

Aragon dans Le Paysan de Paris, ayant constaté que les mythes nouveaux urbains substituent les antiques mythes naturels, affirme: "Je m'avouai ne pas trouver l'ombre de raison à ce sens partitif du mot nature. Je ne l'employais

⁽⁴⁰⁾ Rimbaud, "Le Bateau ivre," Oeuvres 129.

⁽⁴¹⁾ Jacques Baron, L'An I du surréalisme (Paris: Denoël, 1969) 84-85.

⁽⁴²⁾ Breton, Poisson soluble, OC I 372.

plus que pour signifier d'un coup le monde extérieur."⁽⁴³⁾ La ville devient ainsi la seconde nature qu'a créée l'homme. Les romantiques, pour qui la ville est un lieu contaminé par la civilisation, cherchent le merveilleux dans la nature et dans le passé, alors que les avant-gardistes du début de ce siècle fondent leur mythologie sur le décor urbain. Aussi Breton n'hésite pas à comparer les ruines romantiques au mannequin moderne,⁽⁴⁴⁾ et le surréalisme lui-même fait écho, peut-on dire, presque un siècle plus tard, au romantisme, mouvement avant-gardiste des années 1830.⁽⁴⁵⁾

3. Les lieux du quotidien: le café, le cinéma, la rue

Dans "La Glace sans tain" le café occupe une place non négligeable; ce n'est pas un simple lieu où l'on s'installe un moment mais un lieu où le groupe se réunit. Plus loin dans ce texte, on lit: "Aujourd'hui encore (mais quand donc finira cette vie limitée) nous irons retrouver les amis, et

⁽⁴³⁾ Aragon, Le Paysan 152; je souligne.

⁽⁴⁴⁾ Breton, Manifeste, OC I 320.

⁽⁴⁵⁾ "[Le] romantisme," dit Breton, "dont nous voulons bien, historiquement, passer aujourd'hui pour la queue" (Second manifeste du surréalisme, OC I 803). D'autre part, il réclame que "le centenaire de 1830 se marque à l'intérieur du surréalisme par des violences" (Entretiens 149). Pour la comparaison du surréalisme avec le romantisme, voir Alquié 160-63; Dominique Combe, "Rhétorique de la peinture," Lire le regard: André Breton & la peinture, éd. Jacqueline Chénieux-Gendron (Paris: Lachenal & Ritter, 1993) 119-139; Jacqueline Chénieux-Gendron, Le Surréalisme (Paris: PUF, 1984) 21-24.

nous boirons les mêmes vins. On nous verra encore aux terrasses des cafés."⁽⁴⁶⁾ Certes, on y trouve l'ennui sans issue, mais cette image va de paire avec la fameuse réunion quotidienne des membres du groupe au café Cyrano, place Blanche, en face de chez Breton, presque obligatoire et rituelle, où ils prennent l'apéritif du soir, toujours le même, après lequel ils discutent, font des jeux oraux et écrits, rédigent de petits papiers collectifs.⁽⁴⁷⁾ André Thirion se souvient:

Breton se rendait au café comme au bureau, avec la même astreinte. Les réunions de l'apéritif devenaient ainsi une sorte de permanence du surréalisme. . . . Cette assemblée quotidienne d'une partie du groupe permettait de faire face à l'événement, d'esquisser sans délai des attaques, d'imaginer des parades et de ne pas attendre pour agir. . . . On allait au café vers midi, on y retournait à 7 heures. Breton aimait à y retrouver son monde; il saluait d'un mot aimable ceux qui avaient espacé leurs visites et qu'il eût souhaité voir plus souvent. Il y avait une hiérarchie dans

⁽⁴⁶⁾ Breton et Soupault dans Breton, OC I 55.

⁽⁴⁷⁾ Pour ce souvenir du café Cyrano, voir Alexandre, 96-99; Soupault, Vingt mille 66-68. Une "synthèse" de ces témoignages se trouve dans Lemaire 53-55.

les apéritifs. Tous les anis, pernod, etc.,
 formaient l'aristocratie; on regrettait
 périodiquement l'interdiction déjà ancienne de
 l'absinthe. Les amers jouissaient aussi d'une
 haute considération, notamment le Mandarin-curaçao.
 . . .⁽⁴⁸⁾

Les uns acceptent avec joie cette réunion commandée par
 Breton, d'autres s'en moquent comme Picabia ou la détestent
 comme Soupault. Maurice Nadeau dit: "le surréalisme ne
 s'écrit pas, ne se peint pas, il se vit, et ils sont autant
 d'apôtres d'une nouvelle religion qui se célèbre dans les
 cafés."⁽⁴⁹⁾

Depuis le XVIIIème siècle où le Procope ou la Régence
 ont été célébrés comme café littéraire et politique, le café
 et le cabaret jouent un grand rôle dans la scène de la
 créativité artistique et littéraire de France. L'activité
 surréaliste n'en est pas l'exception. Dans les années
 vingt, alors que Montparnasse a connu la floraison des
 cafés: le Dôme, la Rotonde, le Select, la Coupole, le groupe
 de Littérature se réunit au Certa "par lassitude, par
 désœuvrement, par ennui"⁽⁵⁰⁾ et y passe le temps. Le café

⁽⁴⁸⁾ André Thirion, Révolutionnaires sans révolution
 (Paris: Le Pré aux Clercs, 1988) 189.

⁽⁴⁹⁾ Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme (Paris: Le
 Seuil, 1945) 64.

est aussi un des lieux communs des textes narratifs surréalistes: Les Dernières nuits de Paris commence par la rencontre du protagoniste avec une mystérieuse dans un café, et le déroulement du récit n'est que le relais de trois lieux: la rue, le café, l'abri d'une bande.

On peut en tirer quelques fonctions essentielles que les surréalistes ont attribuées au café. D'abord, c'est le symbole de leur ennui, état de désœuvrement, résultat de leur refus du travail. Ensuite, c'est un lieu à la fois public et privé; l'isolement dans la rue se dissout en sociabilité. Enfin, le choix du café est la manifestation du goût surréaliste. Par le "génie du lieu" qu'il a choisi, le groupe tente de se distinguer d'autres groupes artistiques et de s'assurer une identité. Regardons ces aspects fondamentaux du café surréaliste de près.

Voici une journée typique des surréalistes:

Nous [Aragon et Alexandre] déjeunions généralement dans un petit restaurant italien à côté de l'Opéra-Comique, "le Petit Napolitain". . . . Le soir, nous flânions d'un café à l'autre ou bien nous allions au cinéma, et vers minuit nous achevions la journée au café Weber, rue Royale, rendez-vous du Tout-Paris noctambule. . . .⁽⁵¹⁾

⁽⁵⁰⁾ Aragon, Le Paysan 92.

Se réunir au café, fréquenter le cinéma, déambuler dans la rue--ces activités non-productives entrent dans le domaine des activités surréalistes. Non-conformistes, ils refusent de s'intégrer à la vie imposée par la société et protestent contre l'ordre, contre l'idéologie de ce temps-là en déclarant "Et guerre au travail" sur la couverture du numéro 4 de La Révolution surréaliste.⁽⁵²⁾ Ce numéro lance une campagne contre le travail: Aragon crie: "Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures."⁽⁵³⁾ A cela répond "l'ordre facile et répugnant du travail" d'Eluard qui rejette aussi toutes les contraintes sociales: "l'ordre, le bon sens, la logique, le travail, l'éducation, tous les devoirs sociaux, l'école, la famille, l'armée."⁽⁵⁴⁾ Breton dit en 1923 qu'"il ne faut pas travailler," slogan perçu comme un des axiomes surréalistes dans le même numéro,⁽⁵⁵⁾ puisque "l'esprit qui

⁽⁵¹⁾ Alexandre 47.

⁽⁵²⁾ Le refus du travail des surréalistes, selon Jean-Michel Pianca, se manifeste le plus clairement par leur pratique de l'écriture automatique, écriture de laisser-aller, qui est l'antithèse de l'angoisse de la page blanche de Mallarmé; Jean-Michel Pianca, "Et guerre au travail," Mélusine 5 (1983): 37-50.

⁽⁵³⁾ Louis Aragon, "Fragments d'une Conférence," La Révolution surréaliste 4 (1925): 24.

⁽⁵⁴⁾ Paul Eluard, "Manifestation philosophies du 18 mai 1925" dans le même numéro: 32.

⁽⁵⁵⁾ Max Morise, "A propos de l'Exposition Chirico," dans le même numéro: 31.

fonctionnerait à vide donnerait les meilleurs résultats."⁽⁵⁶⁾
 L'ennui que déplorent Desnos ou Aragon dans leur texte traduit ce vide d'esprit. On doit y reconnaître non un sens négatif, mais une force propulsive pour la créativité de chacun. Rappelons-nous que "le galant tireur" baudelairien, aussi ennuyé, invente un jeu cynique pour tuer le temps.⁽⁵⁷⁾
 L'ennui est pour Corsaire Sanglot, héros de La Liberté ou l'amour!, "sa raison de vivre" et "synonyme d'Eternité,"⁽⁵⁸⁾ ce qui pousse ce personnage à des aventures inlassables, constamment renouvelées. Dans la troisième partie du Paysan de Paris, c'est l'ennui qui conduit Aragon, Breton et Marcel Noll, désœuvrés, aux Buttes-Chaumont pour trouver "un goût du désastre,"⁽⁵⁹⁾ et une fois qu'ils aperçoivent Les Buttes, Aragon s'exclame: "Toute noirceur se dissipait, sous un espoir immense et naïf. Enfin nous allions détruire l'ennui. . . ."⁽⁶⁰⁾ Dans Theorie der Avantgarde, Peter Bürger

⁽⁵⁶⁾ L'entretien d'André Breton avec Roger Vitrac dans Breton, OC I 1215.

⁽⁵⁷⁾ Baudelaire, "Le Galant tireur," Petits poèmes en prose 197-8. Pour l'analyse de "tuer le Temps," voir Barbara Johnson, Défigurations du langage poétique (Paris: Flammarion, 1979) 83-92.

⁽⁵⁸⁾ Robert Desnos, La Liberté ou l'amour! (Paris: Gallimard, 1962) 87.

⁽⁵⁹⁾ Aragon, Le Paysan 162.

⁽⁶⁰⁾ Aragon, Le Paysan 164.

fait remarquer le rapport étroit entre le mouvement d'avant-garde, formé hors des normes sociales, et l'ennui; ce rapport est une condition sine qua non pour transformer la réalité quotidienne qui nous entoure.⁽⁶¹⁾ L'ennui, le désœuvrement, l'oisiveté--ces états anti-laborieux et improductifs stimulent Aragon et ses camarades. Ils se réunissent au Certa et inventent des activités, qu'ils appellent leur travail créateur au sens surréaliste, c'est-à-dire discussion, rédaction de tracts, jeux, séances de sommeil expérimentales.

En fait, ils "travaillent" au café. Dans Une Vague de rêves Aragon décrit le talent génial du sommeil hypnotique de Desnos, qui ferme les yeux "au café, dans le bruit des voix, la pleine lumière, les coudolements,"⁽⁶²⁾ et il commence à parler. Et c'est surtout par les jeux collectifs que le mode de vie du surréalisme--le dialogue, la fusion du subjectivité et de l'objectivité, la poésie faite par tous--est mis en pratique. Ces entreprises ludiques entretiennent, selon Breton, "cet heureux sentiment de dépendance où nous sommes les uns des autres."⁽⁶³⁾ En effet,

⁽⁶¹⁾ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974) 96 et 114.

⁽⁶²⁾ Louis Aragon, Une vague de rêves, L'Oeuvre poétique 2: 238.

⁽⁶³⁾ Breton, Entretiens 77. Ce sentiment d'exister

les jeux surréalistes, pratiqués même après la Seconde Guerre mondiale, tels que "le cadavre exquis," le dialogue (question et réponse séparément combinées), l'enquête, "Si c'était un animal?" et bien d'autres, constituent une des essences du mouvement surréaliste: l'écriture plurielle.⁽⁶⁴⁾ Le surréalisme fonde ses espoirs sur une activité collective, et se rassembler au café permet la dialectique entre l'individu et le groupe, la fusion de la vie et de l'imaginaire.

On doit ajouter cependant que cet état de réunion heureuse est difficile à maintenir; même si Breton réclame le non-conformisme et fait grand cas de l'unanimité du groupe, beaucoup de membres doivent travailler pour gagner leur vie, et ceux qui respectent l'indépendance de l'esprit plutôt que l'appartenance à un groupe s'éloignent de cette assemblée. Pour Soupault la réunion obligatoire au Cyrano était insupportable, injustifiable.⁽⁶⁵⁾

ensemble est indispensable à Breton qui attache une grande importance à la collectivité. Mary Ann Caws indique l'emploi fréquent de l'expression de camaraderie par Breton: "mes amis et moi" (André Breton [New York: Twayne Publishers, 1971] 76).

⁽⁶⁴⁾ La plupart de ces jeux restent inédits jusqu'à la publication des Archives du surréalisme, 5. Les jeux surréalistes, éd. Emmanuel Garrigues (Paris: Gallimard, 1995).

⁽⁶⁵⁾ Philippe Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 (Paris: Lachenal & Ritter, 1986) 149.

Le café et la rue sont des lieux de rencontre. Le 6 novembre 1928 Aragon rencontre Elsa Triolet pour la première fois au bar de la Coupole. Dans la "trilogie" de Breton, dont la scène est essentiellement Paris, les rencontres importantes avec des femmes ont lieu au café; en plus, trois d'entre elles écrivent comme on écrivait dans une chambre privée.⁽⁶⁶⁾ Le café est un prolongement de la rue, ou encore un remplacement du bureau. On reconnaît la nature fondamentale des cafés qui convient au penchant surréaliste; à la fois ouvert à tous et un espace fermé; le café est un lieu flottant qui permet l'oisiveté et fait voyager. La description de l'intérieur d'une maison ou d'une chambre est rare dans leurs textes, et Breton condamne la description d'une chambre de Crime et châtiment de Dostoïevski. Ce n'est pas uniquement en raison de l'anti-réalisme des surréalistes; la maison, lieu de séjour, n'a pas d'importance pour eux. La maison idéale pour Breton est celle de verre⁽⁶⁷⁾ où "l'on peut voir à toute heure qui vient

⁽⁶⁶⁾ La première écrit des vers, le 24 août 1931, à la table sous les arcades extérieurs d'un hôtel (Les vases communicants, OC II 124); on peut y reconnaître une variation de la terrasse de café. La deuxième écrit au café Batifol, le 20 avril 1931; elle est danseuse aux Folies-Bergère (171-773). La dernière est Jacqueline Lamba, qui est en train d'écrire à Breton, son futur mari, au café des Oiseaux, le 29 mai 1934 (L'amour fou, OC II 712-15).

⁽⁶⁷⁾ "Mille et mille fois," poème de Breton écrit en 1923 contient une expression: "Maison insensément vitrée à ciel ouvert à sol ouvert" (Claire de terre, OC I 183). On

[lui] rendre visite."⁽⁶⁸⁾ La transparence totale, la réciprocité de qui regarde et de qui est regardé, l'état instable toujours changeant--voilà ce dont Breton rêve. Dans son Paris des surréalistes, Marie-Claire Bancquart signale que la ville est sentie non par le séjour dans un lieu mais par son itinéraire.⁽⁶⁹⁾ C'est ainsi que les personnages des textes surréalistes vont à la dérive. L'habitation idéale du groupe est précisément la rue, et Nadja seule est capable d'y habiter, "qui n'aim[e] qu'être dans la rue."⁽⁷⁰⁾

Bancquart écrit que les cafés dadaïstes et surréalistes sont différents des cafés symbolistes ou de ceux d'Apollinaire; le café est pour les aînés de Breton "un substitut moins conventionnel des salons" alors que le café surréaliste a une fonction de "centrifuge"; c'est "un lieu privilégié d'observation."⁽⁷¹⁾ En outre, le choix du lieu est indispensable au groupe qui se prétend différent de tout groupe artistique. On a déjà vu que le groupe de

reconnaît le même souhait de transparence dans L'Amour fou avec une photo de Brassai des cubes de sel gemme: "La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris" (OC II 681).

⁽⁶⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 651.

⁽⁶⁹⁾ Marie-Claire Bancquart, Paris des surréalistes (Paris: Séghers, 1972) 17.

⁽⁷⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 716.

⁽⁷¹⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 8-9.

Littérature se réunissait au Certa, dans le passage de l'Opéra, par haine de Montparnasse et de Montmartre, deux "centres" artistiques,⁽⁷²⁾ et par goût du passage démodé.⁽⁷³⁾ Le principe de leur choix est la décentralisation, loin des endroits reçus, prestigieux. Breton déteste Montparnasse et reproche souvent à Jacques Baron et René Crevel de le fréquenter; ce quartier est "trop artiste," selon un témoignage de Maxime Alexandre, encombré par des artistes "à la mode d'avant-hier."⁽⁷⁴⁾ Après la démolition du passage de l'Opéra, on se réunit au café Cyrano, à côté du Moulin rouge, au café d'Angleterre, au carrefour Richelieu-Drouot, tout près du passage Jouffroy, au café du Globe, proche de la porte Saint-Denis. Les surréalistes choisissent, ou plutôt Breton choisit, ces cafés par mauvais goût, de préférence pour leur vulgarité; les alentours de la porte Saint-Denis sont fréquentés par les prostituées, et le café Cyrano est loin du Montmartre artistique représenté par le Bateau-Lavoir, au sommet de la Butte où s'installent des

⁽⁷²⁾ Le passage suivant de Georges Sebbag résume deux courants majeurs des artistes parisiens des années vingt, que rejette le groupe de Dada: "Les surréalistes ne sont pas plus les héritiers des rapins de Montmartre, transis dans leur atelier et échauffés au cabaret, que les contemporains de la bohème de Montparnasse symbolisant à leurs yeux une promiscuité douteuse" (Le Surréalisme [Paris: Nathan, 1994] 87).

⁽⁷³⁾ Aragon, Le Paysan 92.

⁽⁷⁴⁾ Alexandre 173.

peintres et des poètes. Le plaisir, la débauche, le crime-- cette image montmartroise étant devenue stéréotypée, le bas de la colline était alors un lieu de tourisme banal.

La défense du mauvais goût est un des principes de l'esthétique surréaliste. Breton affirme dans Le Manifeste: "Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre."⁽⁷⁵⁾ Et Aragon, dans son "Alcide ou de l'esthétique du saugrenu," un essai écrit en 1917, qui trouve un lyrisme moderne dans le décor médiocre de la Samaritaine, n'hésite pas à applaudir l'inattendu, le délirant, le grotesque, le vulgaire.⁽⁷⁶⁾ On trouve une description d'un café favori de Breton dans Les vases communicants; c'est le café Batifol, rue du Faubourg-Saint-Martin, non loin de Montmartre, tapageux et animé, plein "de femmes et d'hommes d'une profession socialement à peine moins définie," de "négociations d'un caractère manifestement sordide."⁽⁷⁷⁾ Breton sait tirer de cet endroit vulgaire une poétique subtile de la ville; dans ce tumulte il entend du "bruit marin montant et descendant, bruit de rafale, l'espoir et le désespoir qui se quêtent au fond de tous les beuglants du monde."⁽⁷⁸⁾ Et Montmartre, quartier de

⁽⁷⁵⁾ Breton, OC I 321.

⁽⁷⁶⁾ Aragon, Le Libertinage 18-23.

⁽⁷⁷⁾ Breton, OC II 171.

son domicile, choisi après une errance avec désespoir du temps,⁽⁷⁹⁾ a des forces magiques. Il lui donne une nouvelle naissance et là il pense à l'avenir:

J'habite depuis deux mois place Blanche. . . . Je ne me souviens pas d'avoir vécu ailleurs. . . . N'empêche que je ne désespère point de me reprendre et qu'à l'entrée de 1922, dans ce beau Montmartre en fête, je songe à ce que je puis encore devenir.⁽⁸⁰⁾

La rue, le café, le métro, la gare--à ces lieux favoris des surréalistes s'ajoute la salle de cinéma puisqu'elle est aussi un lieu équivoque entre le jour et la nuit, la veille et le rêve. Le cinéma lui-même est une passion du groupe; beaucoup de membres écrivent des articles sur les films, des scénarios. Les surréalistes trouvent leur goût dans le ciné-feuilleton fantaisiste⁽⁸¹⁾ ou "les films français les

⁽⁷⁸⁾ Breton, OC II 171.

⁽⁷⁹⁾ Anna Balakian trace les pas de Breton dans Paris après la guerre jusqu'à l'installation à 42, rue Fontaine. Le fait qu'il ait choisi la rive droite comme domicile, et non pas la rive gauche est, selon elle, "prodigieux et signifiant" (André Breton, Magus of Surrealism [New York: Oxford University Press, 1971] 45-59).

⁽⁸⁰⁾ Breton, "Lâchez tout," OC I 262.

⁽⁸¹⁾ "On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait naguère la joie des esprits forts. C'est dans Les Mystères de New York, c'est dans Les Vampires qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle"

plus complètement idiots,"⁽⁸²⁾ ceci étant, contre l'avant-garde esthétisante ou l'art et l'idéologie bourgeois. Ils adorent Les Mystères de New York, Les Vampires, la comédie de Chaplin tandis qu'ils condamnent Napoléon d'Abel Gance, Le Sang d'un poète de Jean Cocteau, A nous la liberté! de René Clair. Le scandale est parfois lié à la représentation des films: la première projection publique de La Coquille et le clergyman au Studio des Ursulines fut interrompue par le tumulte des surréalistes; les extrémistes de droite firent irruption dans le Studio 28 où l'on projeta L'Age d'or et y firent un saccage.

La salle de cinéma est d'abord un lieu de provocation. Dans l'Electric-Palace, boulevard des Italiens et dans les Folies-Dramatiques, boulevard Saint-Martin, Aragon, Breton et Jacques Vaché font du tapage en critiquant et commentant le film à haute voix, sans égard pour les autres spectateurs; ils boivent et mangent comme on dîne à table.⁽⁸³⁾

(Aragon et Breton, Le Trésor des jésuites dans Breton, OC I 995). Concernant la passion pour le ciné-feuilleton et ses personnages, voir Louis Aragon, "Du sujet," L'Oeuvre poétique 1: 87-98; "Les Vampires," Projet d'histoire littéraire contemporaine (Paris: Mercure de France, 1994) 7-9; André Breton, "Comme dans un bois," La Clé des champs 294-300; Robert Desnos, "Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York," Cinéma (Paris: Gallimard, 1966) 153-55; "Les Mystères de New York," Nouvelles Hébrides (Paris: Gallimard, 1978) 431-34.

⁽⁸²⁾ Breton, Nadja, OC I 663. Breton fait aussi l'éloge de l'imbécillité et de la loufoquerie grossière du cinéma français dans Les Vases communicants, OC II 169-70.

Pour Maxime Alexandre et Breton le cinéma est aussi un lieu de rencontre érotique.⁽⁸⁴⁾ La main d'une femme qui vient les toucher, une femme nue couverte d'un manteau--tout cela est vrai? ou un mirage? Mais ce qui est le plus attirant, envoûtant, c'est le noir dans la salle qui, tout en confinant au vacarme diurne de la ville, forme un autre monde onirique et dépayse celui qui franchit la porte de la salle. Desnos dit que le cinéma est une "réalisation [des] illusions nocturnes, un rêve éveillé."⁽⁸⁵⁾ Selon Breton, franchir la porte qui donne sur le noir et y pénétrer, c'est "passe[r] par un point critique aussi captivant et insaisissable que celui qui unit la veille au sommeil."⁽⁸⁶⁾ Plus fort que le café, la salle de cinéma joint deux zones différentes et permet physiquement et promptement le passage de l'une à l'autre. C'est vraiment un lieu magique qui incarne le rêve surréaliste, rêve collectif.

B. Le Paris des surréalistes

1. Découvrir et transformer

"Il s'agit de voir, de révéler ce qui se cache sous les

⁽⁸³⁾ Aragon, Anicet, Oeuvres romanesque 2: 117-18; Breton, Nadja, OC I 663.

⁽⁸⁴⁾ Alexandre 73-74; Breton, Nadja, OC I 668.

⁽⁸⁵⁾ Desnos, "Les Mystères," Nouvelles Hébrides 432.

⁽⁸⁶⁾ Breton, "Comme dans un bois," La Clé des champs 296.

apparences"⁽⁸⁷⁾--Breton définit comme tel l'essentiel de l'aventure surréaliste dans tous les domaines: dans le langage, dans le rêve et dans la rue. La ville de Paris devient pour les membres une matière d'exploration ainsi qu'un lieu stratégique où développer leur propagande.

En 1921, pour rompre la stagnation des manifestations dada, le groupe de Littérature établit un projet, sous la direction de Breton, et organise une série de visites dans des sites parisiens.⁽⁸⁸⁾ Ce projet n'a été réalisé qu'une seule fois le 14 avril, à Saint-Julien-le-Pauvre. C'était un échec total dû à la pluie et à la maladresse de l'organisation qui n'eut que l'effet "des farces montmartroises."⁽⁸⁹⁾ Cependant cette première tentative collective partant des salles pour aller dans la rue--pour "éprouver la réalité"⁽⁹⁰⁾--présente la stratégie du groupe et les caractéristiques des aspects parisiens qui désormais vont attirer de nouveaux membres. D'abord, cette excursion est une parodie des visites scolaires à caractère anecdotique organisées par la Société des Amis de Paris. La

⁽⁸⁷⁾ Breton, Entretiens 139.

⁽⁸⁸⁾ Sanouillet 254-58.

⁽⁸⁹⁾ Desnos, Dada-Surréalisme, Nouvelles Hébrides 314.

⁽⁹⁰⁾ Georges Hugnet, L'Aventure Dada (Paris: Galerie de l'Institut, 1957) 82.

parodie est une pratique de subversion par excellence à l'instar de la poétique de Ducasse-Lautréamont; "Le merveilleux," écrit Aragon en modifiant une phrase célèbre ducassienne, "doit être fait par tous et non point par un seul."⁽⁹¹⁾ On ne crée pas ex nihilo, mais on pille, on décompose et on recycle ce qui est déjà dit pour le remettre dans un contexte nouveau et provocant. Comme la pratique écrite subvertit l'original avec une négation humoristique-- par exemple, "Notes sur la poésie" de Breton et d'Eluard,⁽⁹²⁾ réécriture d'un texte de Valéry, et 152 Proverbes mis au goût du jour d'Eluard en collaboration avec Benjamin Péret, la visite parodique est à "se gausser de certaines traditions et d'une conception primaire de l'enseignement historique qui . . . offraient depuis longtemps matière aux revues des chansonniers."⁽⁹³⁾

En plus de l'intention stratégique, le groupe espère faire une découverte par une série de visites. Le

⁽⁹¹⁾ Louis Aragon, "La peinture au défi," Les Collages (1965; Paris: Hermann, 1993) 61.

⁽⁹²⁾ La première parution est dans La Révolution surréaliste 12 (1929). Les réflexions de Valéry sous le même titre publiées dans la revue Commerce 20 (1929) sont renversées: "La poésie est une survivance" est transformé en "La poésie est une pipe," "Le lyrisme est le développement d'une exclamation" en "Le lyrisme est le développement d'une protestation." Pour discussion, voir les notes de Bonnet dans Breton, OC I 1756-58.

⁽⁹³⁾ Sanouillet 255.

prospectus de ce projet de visite, rédigé peut-être par Breton, insiste sur l'imbécillité du choix; contre "le pittoresque (lycée Janson-de-Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la morgue)," ils visitent des endroits "qui n'ont vraiment pas de raison d'exister."⁽⁹⁴⁾ Située au centre de Paris, tout près de Notre-Dame, presque abandonnée alors, l'église Saint-Julien-le-Pauvre est un des "monuments sans caractère bien défini comme il en existe tant dans la capitale,"⁽⁹⁵⁾ un terrain vague en quelque sorte, enfin un lieu nul. Ce n'est pas donc par hasard, peut-on dire, que Breton soit attiré par la "très inutile Porte Saint-Denis"⁽⁹⁶⁾ toute sa vie. La liste des visites est prolongée par le Louvre, les Buttes-Chaumont, la gare Saint-Lazare, le canal de l'Ourcq et le mont du Petit-Cadenas. Tantôt trop prestigieux (le Louvre), tantôt marginal (les Buttes, le canal), le choix est dérisoire certes, mais un regard nouveau est jeté sur les sites parisiens. Ce regard perce le vide invisible de la ville, ce que l'esthétique, l'histoire, l'industrie laissent dans les marges, hors de l'utilité, loin de la poésie. Trouver des significations dans le non-signifiant, c'est ce

⁽⁹⁴⁾ Sanouillet 255.

⁽⁹⁵⁾ Sanouillet 256.

⁽⁹⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 663.

que Breton essaie de faire par cette visite; ceci est bien différent du Dada de Tzara pour qui "DADA NE SIGNIFIE RIEN"⁽⁹⁷⁾ et des provocations goguenardes et mystificatrices qui prennent une importance primordiale. Breton, lui, veut aller plus loin au-delà de cette absurdité. Il s'agit non seulement d'"éprouver la réalité" mais aussi de "révéler ce qui se cache sous les apparences." Plus tard, dans Nadja, au marché aux puces de Saint-Ouen, il s'amuse à chercher des objets "démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers."⁽⁹⁸⁾ On retrouve ce goût pour les objets insolites même dans L'Amour fou où il trouve une cuiller en forme de soulier, toujours au marché aux puces. Cette fois-ci, son intérêt ne s'arrête pas à la surprise de la forme emboîtée du soulier en cuiller; il veut s'assurer des sens cachés de cette trouvaille. Plus tard il se rend compte de ses désirs amoureux cachés derrière ce petit objet.⁽⁹⁹⁾ Le même développement peut s'observer dans l'analyse de l'étrangeté inquiétante éprouvée à la vue de la place Dauphine; le malaise en 1928 dans Nadja sera éclairci dans "Pont-Neuf" en 1950.⁽¹⁰⁰⁾

⁽⁹⁷⁾ Tristan Tzara, Oeuvres complètes, 6 vols. (Paris: Flammarion, 1975) 1: 360.

⁽⁹⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 676.

⁽⁹⁹⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 697-709.

⁽¹⁰⁰⁾ "Chaque fois que je m'y suis trouvé," écrit Breton

La quête de Breton dans le Paris bizarre se poursuit pendant des années. Il semble que la tentative de visite en 1921, même si elle échoue, forme le point de départ d'autres essais divers d'exploration et d'observation de la ville par les surréalistes à venir. Dans l'insolite et l'insignifiant urbains ils voient ce qui les dépayse et ils transfigurent la ville selon leurs désirs. En 1920 déjà, Aragon propose, sous le pseudonyme de Germain Dubourg, un "Projet de réforme des habitations" où il invente des "kiosques de cheveux," des "portes en lames de rasoir," des "plantes électrisantes" ou des "arbres humains touchant les promeneurs."⁽¹⁰¹⁾ Antérieurement à cela, dans le premier chapitre d'Anicet, où le héros rencontre un poète Arthur (l'allusion à Rimbaud est évidente), Aragon fait raconter à ce dernier:

Paris devint pour moi un beau jeu de constructions. . . . L'Obélisque fit pousser le Sahara place de la Concorde, tandis que des galères voguaient sur les toits du Ministère de la Marine On habita sans inquiétude dans des immeubles en flamme, dans des aquariums

dans Nadja, "j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante" (OC I 695). Ce trouble s'expliquera: "C'est, à ne pouvoir s'y méprendre, le sexe de Paris qui se dessine sous ces ombrages" (Clé 284).

⁽¹⁰¹⁾ Littérature 17 (1920): 8-10.

gigantesques. Une forêt surgit soudain près de
l'Opéra Je changeai de quartier les
Abattoirs et le canal Saint-Martin" ⁽¹⁰²⁾

L'alchimie rimbaldienne fait surgir une hallucination qui transforme le paysage urbain à sa guise. Aragon construit par l'écriture une ville irrationnelle, hors toute fonction utilitaire. Si découvrir les aspects délirants dans le quotidien est l'un des désirs surréalistes, le transformer par l'imagination est une autre préoccupation essentielle. L'un et l'autre sont destinés au même but: ébranler la réalité.

L'enquête, jeu de questions et réponses favori du groupe, sous forme de dialogue, traite de Paris deux fois; l'une se trouve dans Littérature en 1922 et évoque les préférences de membres, et l'autre dans Le Surréalisme au service de la Révolution en 1933 traite de "certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville." La première enquête couvre 37 articles dont deux sont "Jardin de Paris" et "Quartier de Paris." La réponse nous fait découvrir, par le caractère inattendu du choix des participants, le fait "qu'[ils se trouvent] les plus étrangers les uns aux autres." ⁽¹⁰³⁾ Comme jardin, ils

⁽¹⁰²⁾ Aragon, Anicet, Oeuvres romanesque 2: 49.

⁽¹⁰³⁾ Littérature, nouvelle série 2 (1922): 1.

choisissent le Square des Arts-et-Métiers (Breton, Eluard, Frankel), le Square du Bon-Marché (Baron), les Buttes-Chaumont (Aragon) etc., comme quartier, la Porte Saint-Denis (Breton), la Porte Maillot (Baron), Les Halles (Vitrac), le Carrefour Belleville-Oberkampf (Aragon), le Canal Saint-Martin (Rigaut) etc. Ajoutons que de préférence ils s'occupent à "dormir," "flâner," "marcher," "se promener," "rêver en dormant"; le refus du travail et l'importance de la rue sont incontestables. L'autre enquête, en 1933, pose la question comment transformer 31 monuments historiques de la capitale de façon à convenir à l'esthétique surréaliste, à la beauté irrationnelle. Les réponses nous montrent que le groupe partage le goût saugrenu d'Aragon. L'Opéra est "à transformer en fontaine de parfums. Reconstruire l'escalier en os d'animaux préhistoriques" (Breton). Les Invalides sont "à remplacer par une forêt de trembles" (Eluard). Le Palais de Justice: "à détruire. Mettre à la place une piscine où ne seraient admises que de très belles femmes nues" (Péret).⁽¹⁰⁴⁾

"La beauté convulsive," "explosante-fixe" ou encore, comme le dit Aragon, "toute poésie est surréaliste dans son mouvement"⁽¹⁰⁵⁾--l'essence du surréalisme réside en cet état

⁽¹⁰⁴⁾ Le SASDLR 6 (1933): 18-19.

⁽¹⁰⁵⁾ Aragon, Traité du style 189.

cinétique, on s'enthousiasme pour transformer. Marie-Claire Bancquart y voit une interprétation freudienne du désir de retour dans la matrice de par la sexualité et la fluidité qui dominent ces réponses,⁽¹⁰⁶⁾ et peut-être que ce désir régressif appelle aussi un certain recul dans l'histoire. Le Sahara, forêt, animaux préhistoriques et enfin destruction--le dégoût pour les monuments historiques et les statues de héros nationaux fait naître le rêve d'anéantir la civilisation urbaine. En 1921 Breton écrit dans le prospectus mentionné ci-dessus que "prendre part à cette première visite, c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action" ⁽¹⁰⁷⁾ Pour les surréalistes pour qui le progrès est la crétinisation de l'être humain, la ville n'est jamais le symbole du progrès et de la modernité. Au contraire, elle va faire exploser la force primitive cachée sous la couverture de la société civilisée. En passant en revue les photographies dans les textes surréalistes--la photographie est un moyen d'expression égale à l'écriture automatique,⁽¹⁰⁸⁾ Dawn Ades fait remarquer que le thème de la

⁽¹⁰⁶⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 69-71.

⁽¹⁰⁷⁾ Sanouillet 255.

⁽¹⁰⁸⁾ Breton dit que "l'écriture automatique . . . est une véritable photographie de la pensée"; "Max Ernst," Les Pas perdus, OC I 245.

ville est particulièrement développé dans les années 1930 dans Minotaure comme négation de l'urbanité en faveur de la méditation sur la nature et la ruine.⁽¹⁰⁹⁾ Dans les numéros 3-4, sur les façades de Gaudi et aux entrées du métro parisien de modern style, dans cette "véritable sculpture des reflets des nuages crépusculaire dans l'eau," Dali aperçoit un "automatisme ornemental," une "mégalomanie perverse," une "éclosion majestueuse aux tendances érotiques-irrationnelles inconscientes," en somme le désir humain le plus primitif lié à la faim originelle, d'où une formule altérant la fameuse définition bretonienne: "La beauté sera comestible ou ne sera pas."⁽¹¹⁰⁾ Dans ces mêmes numéros, les photos de graffiti prises au hasard par Brassai tout près de l'Opéra font découvrir leur ressemblance aux gravures des grottes du temps préhistorique. Le dernier numéro contient des photos de monuments parisiens transformés en fossiles par Raoul Ubac, lesquelles

⁽¹⁰⁹⁾ Dawn Ades, "Photographie and the Surrealist Text," dans Rosalind Krauss et Jane Livingston, L'Amour fou: Photography and Surrealism (New York: Abbeville Press, 1985) 179.

⁽¹¹⁰⁾ Dali, "De la beauté terrifiante," Minotaure 3/4: 73-76. Les photos des façades sont de Brassai et celles des entrées du métro de Man Ray. Breton, émerveillé lui aussi par les figures inattendues esquissées par l'art modern style, y trouve "la sculpture médianimique," en le rapprochant tantôt des aspects de grottes à stalactites, de vestiges de fontaines pétrifiantes, tantôt des dessins médianimiques ("Le Message automatique," OC II 375-92).

accompagnent un texte de Péret intitulé "Ruines: Ruines des Ruines":

Peut-être quelque grande gare depuis longtemps
désertée verra-t-elle ses rails recouverts de
boutons d'or et les lièvres, négligeant les
terriers, y chercher un refuge dans un guichet
abandonné, peut-être aussi la Grange-Batelière
reprenant ses droits traversera-t-elle l'Opéra des
coulisses à l'entrée, bordée de cresson et d'iris
et hachurée de martins-pêcheurs. Et le passant .
. . dira: Quel beau printemps, l'Opéra est fleuri
comme il ne l'a jamais été!⁽¹¹¹⁾

Depuis la visite à Saint-Julien-le-Pauvre jusqu'au dernier
numéro de Minotaure, le même regard, développé et multiplié,
est constamment jeté sur la ville: découvrir et transformer,
mais de manière à ce que, sur les ruines, un archéologue
rêveur ramasse des débris de notre désir refoulé et en
restitue la forme originale la plus imprévue.

2. L'esprit nouveau et/ou moderne

Le Paris des surréalistes est bien différent de celui
qu'on qualifie par "modernisme"; il est loin du
fonctionnalisme, loin de la technologie. Mais être moderne,
cette exigence rimbaldienne est une préoccupation des jeunes

⁽¹¹¹⁾ Minotaure 12/13 (1939): 61.

du groupe; comment trouvent-ils leur propre modernité?
 C'est d'abord Apollinaire qui leur semble capable d'y
 répondre. La position d'Apollinaire pour les surréalistes
 est unanime et unique;⁽¹¹²⁾ il est le seul devancier qui sache
 leur montrer un lyrisme moderne, une sensibilité nouvelle.
 Breton affirme qu'il vise à "la réinvention de la poésie,"⁽¹¹³⁾
 et pour Soupault, il est "toute une époque de [s]a vie."⁽¹¹⁴⁾
 Son importance dans le mouvement devient d'autant plus
 claire à comparer avec un autre devancier admiré, Valéry,
 qui ne voit dans la notion moderne que "le désordre à l'état
 parfait."⁽¹¹⁵⁾

Chaque vers d'Apollinaire leur ouvre une nouvelle
 optique sur la ville; "Tu lis les prospectus les catalogues
 les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce
 matin et pour la prose il y a les journaux,"⁽¹¹⁶⁾ ou encore

⁽¹¹²⁾ Pour l'influence d'Apollinaire sur le surréalisme, voir Marguerite Bonnet, "Aux sources du surréalisme: place d'Apollinaire," La Revue des lettres modernes 104-107 (1964): 38-74; Anna Balakian, Surrealism: The Road to the Absolute (1959; New York: University of Chicago Press, 1986) 80-99.

⁽¹¹³⁾ "Guillaume Apollinaire," OC I 211.

⁽¹¹⁴⁾ Mémoires de l'oubli, 1897-1927, Histoire d'un Blanc (1927; Paris: Lachenal & Ritter, 1986) 89.

⁽¹¹⁵⁾ Paul Valéry, La Crise de l'esprit, Oeuvres, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1957) I: 991.

⁽¹¹⁶⁾ "Zone," Alcools 7.

"Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs"⁽¹¹⁷⁾
 --ces vers frappent Breton, qui plus tard écrira dans son Manifeste: "je prétendais que le monde finirait, non par un beau livre, mais par une belle réclame pour l'enfer ou le ciel."⁽¹¹⁸⁾ Voilà un nouvel art poétique remplaçant la poésie idéaliste de Mallarmé, qui nie en même temps le génie individuel des poètes pour le céder à l'anonymat collectif de la rue. C'est par l'inspiration de ces vers que Breton écrit le poème-collage intitulé "Le Corset Mystère," lettres d'un enseigne qu'on voit rue de la Paix. "[L]a réclame lumineuse de 'Longines' à l'angle de la rue de la Paix et de la place de l'Opéra"⁽¹¹⁹⁾ ou "l'affiche lumineuse de "Mazda" sur les grands boulevards"⁽¹²⁰⁾--les réclames réelles inspirent toujours Breton et ses amis de la poésie. Sans parler de "Bébé Cadum" et "Bibendum Michelin" de La liberté ou l'amour! de Desnos, Soupault, le plus influencé par le poète de "Zone," écrit une chronique "La rue" dans Paris-Journal de la fin 1923 jusqu'à mars 1924,⁽¹²¹⁾ dans laquelle il

⁽¹¹⁷⁾ "Le Musicien de Saint-Merry," Calligrammes (1925; Paris: Gallimard, 1966) 50.

⁽¹¹⁸⁾ OC I 324.

⁽¹¹⁹⁾ Breton, Poisson soluble, OC I 394.

⁽¹²⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 727.

⁽¹²¹⁾ Philippe Soupault, "La rue," Paris-Journal 28 déc., 1923; 25 jan., 1924; 29 fév., 1924; 21 mars., 1924.

cueillit, en évoquant Apollinaire, les merveilles de la rue: enseignes lumineuses, noms des places, étalage de mannequins dans la vitrine. Aragon, de son côté, rend un hommage à ce poète qui rivalise avec les étiquettes des parfumeurs, en écrivant un poème-hommage "Un air embaumé."⁽¹²²⁾ C'est chez Aragon que ce goût moderne des enseignes, cette poésie faite par tous, stimulent l'imagination de manière forte.

Comme Breton signale dans Nadja le génie aragonien de découvrir l'illusion optique de l'enseigne "MAISON ROUGE" changeant en "POLICE,"⁽¹²³⁾ Aragon est le plus sensible du groupe à la poésie insolite de la rue. Sa prédilection pour l'enseigne et la vitrine est pleinement reconnue dans Anicet et Le Paysan de Paris, et Breton ainsi que Maxime Alexandre éprouvent une grande admiration pour cet "habile détecteur de l'insolite"⁽¹²⁴⁾ de Paris. Selon Alexandre:

En me rendant attentif aux divers aspects du mystère urbain: enseignes lumineuses, mannequins de cire des magasins, affiches baroques, louches entrées d'hôtel, Aragon essaya de me rendre accessible . . . à la beauté moderne, telle que Rimbaud l'a définie dans Une saison en enfer:

⁽¹²²⁾ Louis Aragon, "Un air embaumé," Littérature 2 (1919): 19-20.

⁽¹²³⁾ Breton, Nadja, OC I 679-80.

⁽¹²⁴⁾ Breton, Entretiens 44.

"J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes,
 décors, toiles de saltimbanques, enseignes,
 enluminures populaires. . . ." ⁽¹²⁵⁾

Aragon lui-même est enthousiasmé pour cette beauté moderne;
 un de ses essais en 1918, "Du décor," un hymne à la muse
 moderne, est au fait l'éloge du cinéma, mais aussi l'éloge
 de la poésie des enseignes, des affiches, des étiquettes:

Avant l'apparition du cinématographe, c'est à
 peine si quelques artistes avaient osé se servir
 de la fausse harmonie des machines et de
 l'obsédante beauté des inscriptions commerciales,
 des affiches, des majuscules évocatrices, des
 objets vraiment usuels, de tout ce qui chante
notre vie, et non point quelque artificielle
 convention, ignorante de corned-beef et des boîtes
 de cirages. Ces courageux précurseurs, qu'ils
 fussent peintres ou poètes, assistent aujourd'hui
 à leur propre triomphe, eux qu'un journal ou un
 paquet de cigarettes savait émouvoir. . . . ⁽¹²⁶⁾

Aragon couronne cet essai des expressions: "neuve poésie,"
 "magie moderne," "poésie moderne," "sources nouvelles,"
 "beauté moderne." ⁽¹²⁷⁾ "Moderne" et "nouveau" sont presque

⁽¹²⁵⁾ Alexandre 50.

⁽¹²⁶⁾ Louis Aragon, "Du décor," L'Oeuvre poétique 1: 64-65.

synonymes chez Aragon, et il faut noter que son hommage à la nouveauté va à la poésie surprenante des objets de la vie ordinaire, hors du domaine artistique, non point aux produits eux-même aux nouvelles inventions. Aragon appelle Mirabelle, l'héroïne d'Anicet, "la Beauté du jour, la Merveille du Temps,"⁽¹²⁸⁾ qui apparaît et disparaît promptement, et "échappe soudain au moment le moins attendu aux regards de ceux qui voudraient détailler sa beauté, mais qui, par un charme inexplicable, en furent arrêtés tout le temps de sa présence."⁽¹²⁹⁾ Fugitive et déconcertante, la beauté moderne d'Aragon se transforme en "mythologie moderne" dans Le Paysan de Paris, mythologie qui se noue et se dénoue sans cesse dans le cadre de notre vie réelle. Je développerai ce point dans le chapitre sur Le Paysan.

Si "l'idée moderne" est un des axes des pensées du groupe de Breton, "il paraît difficile," comme le commente Marguerite Bonnet, "de définir avec beaucoup plus de précision ce que Breton et ses amis entendaient alors par 'l'idée moderne de la vie,'"⁽¹³⁰⁾ étant donné que cette notion elle-même change sans cesse du cours du temps. De même que

⁽¹²⁷⁾ Aragon, L'Oeuvre poétique 1: 64-67.

⁽¹²⁸⁾ Aragon, Oeuvres romanesque 2: 132.

⁽¹²⁹⁾ Aragon, Oeuvres romanesque 2: 84.

⁽¹³⁰⁾ Marguerite Bonnet, André Breton, naissance de l'aventure surréaliste (Paris: Corti, 1975) 128.

chez Aragon, "nouveau" et "moderne" sont interchangeables et équivalents pour le groupe. Un bon exemple est l'utilisation bretonienne de "l'esprit moderne" et de "l'esprit nouveau." Breton a nommé un projet de réunion en 1922 "Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne," et la même année, il écrit dans Littérature un bref récit sans signature sous le titre de "L'Esprit nouveau." Il va sans dire que ce dernier fait allusion à un essai-manifeste d'Apollinaire de 1917, "L'Esprit nouveau et les poètes," et c'est par ce texte prophétique de la nouvelle poésie que l'idée moderne du surréalisme est mise en relief dans sa similitude ainsi que dans sa différence.

Pour Breton et son groupe, ce qui paraît moderne, ce qui paraît donc nouveau dans cet essai, est la force qui surprend et dépayse, libérée de toute convention esthétique:

[Le nouveau] est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. La surprise est le grand ressort nouveau. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraire qui l'ont précédé.⁽¹³¹⁾

Cependant, le nationalisme ("Les Français portent la poésie à tous les peuples")⁽¹³²⁾ et le culte de la machine et de la

science du poète (phonographe, télégraphie sans fil, avion, radiographie) ne plaisent pas à ses jeunes admirateurs. Retenons le scandaleux cris de Michel Leiris, "A bas la France!" au banquet Saint-Pol-Roux comme preuve d'anti-nationalisme des surréalistes, génération qui vit la jeunesse dans l'ambiance patriotique. Cette génération qui connaît la violence et le carnage armé se méfie de la croyance optimiste en "la machine." "L'Esprit nouveau" est la convergence et la divergence de l'idée surréaliste avec Apollinaire. Breton critique ce texte comme inutile et rejette la notion de "moderne" répandue par celui-là dans une conférence donnée à Barcelone en 1922: "j'évite d'employer les mots d' 'esprit moderne' pour désigner l'ensemble des recherches qui nous occupent. . . . On a beaucoup abusé de ces mots. . . ." ⁽¹³³⁾

Dans son carnet des années 1920 et 1921, Breton écrit: "Une des plus grandes trouvailles de Tzara: Dada, par opposition au cubisme et au futurisme, n'est pas moderne." ⁽¹³⁴⁾

⁽¹³¹⁾ Guillaume Apollinaire, "L'Esprit nouveau et les poètes," Oeuvres en prose complètes, 3 vols. (Paris: Gallimard, 1991) II: 949.

⁽¹³²⁾ Apollinaire, OPC II: 952.

⁽¹³³⁾ André Breton, "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe," OC I 295.

⁽¹³⁴⁾ André Breton, "Carnet 1920-1921," OC I 616.

Etre absolument moderne est un impératif du groupe, mais afin que le surréalisme se distingue d'autres mouvements d'avant-garde, le groupe de Breton semble de plus en plus hésitant à employer les mots "moderne" et "nouveau" et finit par être hostile à ces termes. En 1920, dans l'avis au public de Littérature, le mot "nouveauté" est employé sans aucune hésitation: "ce numéro qui . . . fait de LITTERATURE la "NOUVEAUTE" tant attendue depuis la guerre,"⁽¹³⁵⁾ tandis qu'en 1925, Breton voit dans ce mot "un critérium suffisant" pour justifier "des tentatives dérisoires en peinture, en poésie."⁽¹³⁶⁾

Le surréalisme ne s'intéresse pas à la nouveauté; ni à la ville futuriste composée de foule, de machines, de vitesse, de chantiers navals, ni à l'heureuse image cubiste de Paris faite par un collage de la Tour Eiffel, d'une grande roue, d'avions. En octobre 1920, Paul Dermée fonde la revue L'Esprit nouveau. Reprise par Le Corbusier et Ozenfant, répondant à l'essor sans égal de la science et de la technologie de ce temps-là, cette revue à laquelle s'associent Cocteau, Gropius, Marinetti est effectivement le successeur du programme du modernisme d'Apollinaire, en hommage à qui en effet est consacré un numéro spécial.⁽¹³⁷⁾

⁽¹³⁵⁾ Littérature 17 (1920): 24; sans signature.

⁽¹³⁶⁾ André Breton, "Le Bouquet sans fleurs," La Révolution surréaliste 2 (1925): 25.

Evidemment, le groupe de Breton n'admet pas l'idée moderne soutenue par cette revue; Picabia ricane son élitisme et sa tenue modérée.⁽¹³⁸⁾ Dermée, de son côté, est fort conscient de sa position tout à l'opposé du groupe de Littérature; l'esprit nouveau qu'il revendique est celui de "construction et de synthèse guidé par une conception claire" sans quoi on ne laisserait ni "chefs-d'oeuvre" ni "traces,"⁽¹³⁹⁾ c'est exactement ce que refuse Breton et ses amis. Il ne faut pas oublier de mentionner l'autre "L'Esprit nouveau," un récit court de 1922 de Breton. L'allusion et le défi à la revue de Dermée et de Le Corbusier est explicite, et quel est le sens de "nouveau" que Breton propose dans ce texte bizarre? Bizarre, puisque c'est le reportage d'un événement inexplicable sur un ton neutre, récit qui "ouvre sur un vide, sur l'absence d'événement. Pas de conclusion, pas de commentaire."⁽¹⁴⁰⁾ Aragon, Breton et Derain rencontrent séparément, mais presque en même temps, une jeune femme extrêmement attirante qu'ils ne reverront jamais, et chacun

⁽¹³⁷⁾ Numéro 26 (1924).

⁽¹³⁸⁾ Francis Picabia, "Picabia dit dans Littérature," Littérature nouvelle série 4 (1922): 17-18. En effet, sur la couverture du premier numéro de L'Esprit nouveau publié en octobre 1920, son élitisme est souligné: "Montrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre société."

⁽¹³⁹⁾ "L'Esprit nouveau," L'Esprit nouveau 1 (1920): 3.

⁽¹⁴⁰⁾ Bonnet, André Breton 261.

a sa version différente au sujet de l'impression que fit cette femme. C'est tout. Pareille à Mirabelle d'Anicet, cette femme incarne une beauté changeante, fugitive, indéfinissable. Cette rencontre préfigurant Nadja révèle la sensibilité, la disponibilité de se livrer à la surprise dans la rue, événements inattendus, déconcertants, ambigus. L'esprit nouveau du surréalisme est, selon Marguerite Bonnet, la faculté de "capter les signaux singuliers de l'existence, aussi soudainement interrompus qu'émis."⁽¹⁴¹⁾

Le moderne du surréalisme n'a rien à voir avec le modernisme du début du siècle. Rappelons-nous le Théâtre Moderne dans le passage de l'Opéra, et remarquons combien ce palais de l'éphémère, désert, démodé, grossier, loin du raffinement, émerveille Aragon et Breton⁽¹⁴²⁾ et combien cet endroit sans valeur s'affranchit aisément du cadre spatio-temporel ordinaire dans leur imagination. Ce goût anachronique permet à Josef Fürnkäs de penser que le surréalisme, différent des autres mouvements avant-gardistes (le futurisme, le cubisme, l'expressionisme, le constructivisme) est "une arrière-garde [eine Nachhut]."⁽¹⁴³⁾

⁽¹⁴¹⁾ Bonnet, André Breton 261.

⁽¹⁴²⁾ Pour Aragon, ce théâtre est "le seul qui nous présente une dramaturgie . . . vraiment moderne" (Le Paysan 132), et pour Breton, il "répondait on ne peut mieux à [son] idéal" (Nadja 663).

⁽¹⁴³⁾ Josef Fürnkäs, "Das Ephemere der Geschichte: Louis

Theodor Adorno, lui aussi, faisant remarquer le système de dépaysement du collage de Max Ernst composé de montage des images vieilles du XIXème siècle, signale que, par la force de convertir le connu en inconnu, le surréalisme récupère ce qui est hors d'usage.⁽¹⁴⁴⁾ Walter Benjamin laisse une note suivante pour son ouvrage inachevé sur les passages parisiens: "Comprendre ensemble Breton et Le Corbusier, cela voudrait dire tendre l'esprit de la France d'aujourd'hui comme un arc qui permet à la connaissance de frapper l'instant en plein coeur."⁽¹⁴⁵⁾ Benjamin discerne très bien le fait que ces deux "esprits nouveaux" tout à fait divergents constituent deux côtés complémentaires de l'idée moderne de la France des années 1920. Breton comme Dali, trouvant la puissance subversive dans les ornements extravagants du modern style, n'aime pas l'architecture du Corbusier, sa maison-machine.⁽¹⁴⁶⁾ Simplicité, clarté, rationalité--que vise

Aragon und Walter Benjamin," dans Bücklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin Theoretiker der Moderne (Berlin: Martin-Gropius-Bau, 1990) 117.

⁽¹⁴⁴⁾ Theodor Adorno, Noten zur Literatur (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1958) 160.

⁽¹⁴⁵⁾ Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle, trad. Jean Lacoste (Paris: Cerf, 1989) 476.

⁽¹⁴⁶⁾ Dans "Il y aura une fois," une petite méditation poétique publiée dans Le SASDLR en juillet 1930, en faisant allusion à la maison de Tzara construite en 1926, avenue Junot, par l'architecte autrichien Adolphe Loos, Breton critique l'architecture fonctionnaliste de son époque comme "ces aveugles architectures d'aujourd'hui, mille fois plus

Le Corbusier est la science de l'architecture; le surréalisme lui réclame la poétique, l'imaginaire. Et c'est du côté de Breton que Benjamin est attiré le plus. Emerveillé par le regard jeté par Aragon et Breton sur les objets démodés dans les rues de Paris, qui cachent sous leur apparence une force provocatrice, Benjamin crie: "Wie haben wir ein Dasein, das ganz und gar auf den Boulevard Bonne-Nouvelle sich ausrichtet, in Räumen von Le Corbusier und Oud uns vorzustellen? [Comment imaginer ce qui s'est merveilleusement réalisé au boulevard Bonne-Nouvelle dans les espaces du Corbusier et d'Oud?]"⁽¹⁴⁷⁾

En 1929, un an après la publication de Nadja, Benjamin cite cette phrase--"la rue . . . seul champ d'expérience valable"⁽¹⁴⁸⁾--pour épigraphe d'un essai de voyage à Marseille. Depuis "La confession dédaigneuse," l'importance des expériences dans la rue est toujours soulignée par Breton. Pour ceux qui rêvent de la fusion de la poésie et de la vie,

stupides et plus révoltantes que celles d'autrefois" (OC II 54). Ornement et Crime de Loos, le manifeste du fonctionnalisme intégral prononcé en 1908 à Vienne, est traduit dans L'Esprit nouveau 2 (1920): 159-68. La préférence du surréalisme pour le modern style et son opposition avec l'architecture moderne sont discutées dans Pascaline Mourier-Casile, De la chimère à la merveille (Lausanne: L'Age d'Homme, 1986) 26-37.

⁽¹⁴⁷⁾ Benjamin, "Der Surrealismus" GS II: 307. Jacobus Johannes Pieter Oud est un architecte hollandais du groupe De Stijl, mouvement constructiviste.

⁽¹⁴⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 716.

être moderne/nouveau est enfin transformer ce qu'ils écrivent comme un "champ d'expérience valable."

C. La rue, lieu de l'expérience et de l'écriture

Pourquoi écrivez-vous?--à cette question Breton aurait répondu: "parce que c'est encore ce que je fais le mieux."⁽¹⁴⁹⁾ Après la négation de la littérature, après les essais d'écriture automatique avec Soupault, il choisit d'écrire. A la fin des Champs magnétiques il y a la page d'une enseigne de boutique de BOIS & CHARBONS et une dédicace à Jacques Vaché dont la fortune est de "n'avoir rien produit"⁽¹⁵⁰⁾ et qui rêve d'"une réussite dans l'épicerie,"⁽¹⁵¹⁾ vie type d'un petit bourgeois, vie complètement étrangère à l'acte d'écrire. Brûler avec du charbon ce qu'on a écrit et le dédier à un suicidé--dans cette fin énigmatique, on peut reconnaître, comme l'affirme Bonnet,⁽¹⁵²⁾ l'effacement total sans laisser de traces sous l'anonymat de l'enseigne de boutique et la tentation du suicide.⁽¹⁵³⁾ Continuer à écrire,

⁽¹⁴⁹⁾ Breton, "Clairement," OC I 265.

⁽¹⁵⁰⁾ Breton, "Pour Dada," OC I 237.

⁽¹⁵¹⁾ Breton, "La Confession dédaigneuse," OC I 201.

⁽¹⁵²⁾ Bonnet, André Breton 189-90.

⁽¹⁵³⁾ Breton avoue dans Nadja que l'image d'un rondeau de bois des boutiques continue à le poursuivre et finit par s'identifier au crâne de la statue de Rousseau vu par la fenêtre de sa chambre. Cette image lui fait peur car elle l'invite à sauter par la fenêtre (OC I 658).

c'est sans doute une "négation de la négation,"⁽¹⁵⁴⁾ c'est-à-dire le refus du suicide et la volonté de vivre. Ainsi écrire devient nécessairement pour Breton et ses amis une question morale et existentielle:

La poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être. . . . La poésie n'aurait pour moi aucun intérêt si je ne m'attendais pas à ce qu'elle suggère à quelques-uns de mes amis et à moi-même une solution particulière du problème de notre vie.⁽¹⁵⁵⁾

Breton fait état de la suprématie de ce rapport étroit entre la poésie et la vie, entre l'écrit et le vécu, sa vie durant; nous avons dans L'Amour fou une belle formule souhaitant la correspondance entre deux: "La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris: je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme."⁽¹⁵⁶⁾ Et par cette exigence morale de l'écriture, il maintient la pureté du mouvement aux niveaux esthétique en même temps qu'éthique. Comme l'écrit doit donner une solution à la vie, la vie doit aussi modifier ce qu'on écrit. C'est à cause de cette nécessité dialectique qu'il

⁽¹⁵⁴⁾ Bonnet, André Breton 194.

⁽¹⁵⁵⁾ Breton, "Réponse à une enquête," OC I 267; je souligne.

⁽¹⁵⁶⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 681.

attaque constamment le roman, surtout dans Le Manifeste, et on s'en rend compte tout au long de ses écrits; Breton met toujours en cause le roman afin de vérifier la validité de son acte d'écrire de lui-même et de celui de ses camarades.⁽¹⁵⁷⁾

Il attaque le réalisme du roman de son époque: description qui ne fait que calquer la réalité ("information pure et simple," "superpositions d'images de catalogue"),⁽¹⁵⁸⁾ nature arbitraire de celle-là représentée par la fameuse formule valérienne de la marquise qui sortit soit à cinq heures soit à six heures, personnages-vicaires qui vit un récit préalablement calculé par l'auteur ("Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet").⁽¹⁵⁹⁾ Il rejette tout cela comme "moments nuls"⁽¹⁶⁰⁾

⁽¹⁵⁷⁾ L'attitude anti-romanesque de Breton le fait, malgré lui, un des innovateurs du genre romanesque contemporain bien qu'il n'ait pas réussi à détruire ce genre. Pour la discussion, voir Anna Balakian, "The Significance of the Surrealist Manifestoes," L'Esprit créateur 6.1 (1966): 3-13; la section intitulée "The Surrealist Anti-Novel" dans Germaine Brée et Margaret Guiton, An Age of Fiction: The French Novel from Gide to Camus (New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1957) 134-40.

⁽¹⁵⁸⁾ Breton, Manifeste, OC I 314.

⁽¹⁵⁹⁾ Breton, Manifeste, OC I 315.

⁽¹⁶⁰⁾ Breton, Manifeste, OC I 315.

de la vie puisque seule l'exaltation de cette dernière par l'imagination et la liberté compte pour lui. Il s'agit de "pratiquer la poésie"⁽¹⁶¹⁾ alors que la littérature est "un des plus tristes chemins qui mènent à tout."⁽¹⁶²⁾ On peut schématiser l'opposition entre la littérature et la poésie, et pour les surréalistes le roman et tous les écrits qui demandent de l'entraînement et une certaine élaboration, c'est-à-dire "le travail," appartiennent à la littérature. Les productions romanesques de Soupault donc semblent à ses amis être "une chute dans la littérature";⁽¹⁶³⁾ pour le groupe de Breton le roman est un genre interdit a priori.

Il serait trop simpliste d'approuver le mépris unanime du roman par le groupe, car l'attitude de chacun envers ce genre protéiforme sans règles précises est complexe et divergente. Aragon, gêné par le silence réprobateur des membres lors de la lecture d'une partie du Paysan, parce que ce qu'ils écoutent n'est rien d'autre qu'un roman, fait, lui aussi, des reproches au roman traditionnel, et grâce à l'écriture automatique, il cherche la voie d'un nouveau genre de roman. Pour lui, Manon Lescaut, Eugénie Grandet, Madame Bovary sont "de niaises historiottes bourgeoises,"⁽¹⁶⁴⁾

⁽¹⁶¹⁾ Breton, Manifeste, OC I 322.

⁽¹⁶²⁾ Breton, Manifeste, OC I 332.

⁽¹⁶³⁾ Bonnet, André Breton 271.

et Bouvard, Raskolnikoff, Lafcadio, Julien Sorel sont "des bubus indistincts et pareils"; les romans qu'il connaît sont enfin de "petites machines à crétiniser."⁽¹⁶⁵⁾ Si le roman est un ouvrage "fabriqué, travaillé, structuré,"⁽¹⁶⁶⁾ c'est cet aspect du travail qu'Aragon rejette.⁽¹⁶⁷⁾ "Et qui vous dit que pour bien écrire il faut s'arrêter sept ans entre chaque mot? Bien écrire, c'est comme marcher droit"⁽¹⁶⁸⁾--il s'agit de la vitesse à laquelle l'écriture se produit et par laquelle celui qui tient la plume ne sait ni ce qu'il écrit, ni ce qu'il va écrire; chaque mot qu'il écrit doit devenir une découverte. Selon Aragon, le lecteur des Champs magnétiques est pareil à un voyageur dans le train qui ne conteste jamais ce qu'il voit par la fenêtre; "Laissez-vous mener. Nous n'avons plus l'âge du pourquoi."⁽¹⁶⁹⁾ L'état

⁽¹⁶⁴⁾ Aragon, Traité du style 14.

⁽¹⁶⁵⁾ Aragon, Traité du style 36.

⁽¹⁶⁶⁾ Michel Guiomar, "Le roman moderne et le surréalisme" dans Entretiens sur le surréalisme, dir. Ferdinand Alquié (Paris-La Haye: Mouton, 1968) 71.

⁽¹⁶⁷⁾ Aragon, anti-laborieux comme d'autres surréalistes, n'aime pas Proust, un des plus grands romanciers de son époque et innovateurs du genre, car son ouvrage est le fruit de travail intense: "M. Marcel Proust est un jeune homme plein de talent, et comme il a bien travaillé, on lui a donné un prix. . . . A la bonne heure, M. Marcel Proust vaut son pesant de papier" ("Marcel Proust--A l'Ombre des jeunes filles en fleurs" dans Littérature 11 [1920]: 30).

⁽¹⁶⁸⁾ Aragon, Traité du style 189.

passif et réceptif de l'automatisme que réclame Breton dans le Manifeste est à nouveau souligné. Aragon a raison de comparer l'écriture à la marche. Ecrire, c'est pareil à marcher dans la rue; on se donne au "vent de l'éventuel" et l'on découvre de "surprenants détours." Il faut donc que la poésie tienne la rue, et la synthèse de la vie et de la poésie surréalistes se concrétise pour ainsi dire en textes narratifs traitant de l'errance dans la ville.

Certes, les jeunes surréalistes ont beaucoup lu et ils se sont plus ou moins destinés à la vie littéraire. Aragon, employé comme bibliothécaire chez Jacques Doucet, "a tout lu"⁽¹⁷⁰⁾ et "connaissait par coeur toute la littérature."⁽¹⁷¹⁾ Breton a fait son début littéraire dans la revue Phalange avec des poèmes mallarméens. Desnos avoue: "Hugo domina mon enfance."⁽¹⁷²⁾ Nier la littérature, cela veut dire pour eux absolument rompre avec le passé. Par contre, ces gens qui s'engagent dans le mouvement surréaliste de la première période trouvent ce qui exalte leur vie dans le cinéma et le

⁽¹⁶⁹⁾ Aragon, "L'Homme coupé en deux," L'Oeuvre poétique 2: 31.

⁽¹⁷⁰⁾ Pierre Daix, Aragon; une vie à changer (Paris: Flammarion, 1994) 148.

⁽¹⁷¹⁾ Alexandre 39.

⁽¹⁷²⁾ Desnos, "Confession d'un enfant du siècle," Nouvelles Hébrides 236.

roman populaire. Il ne faut pas sous-estimer l'influence de l'art populaire, genre considéré comme inférieur, pour la pratique des textes narratifs surréalistes.⁽¹⁷³⁾ Rocambole, Nick Carter, Costal l'Indien, Buffalo Bill--tous ces noms fascinent la génération des surréalistes,⁽¹⁷⁴⁾ et c'est entre autres Fantômas qui incarne le rêve et l'aventure à cette époque.

Fantômas est vraiment un héros surréaliste; un tome de Fantômas est fixé au mur par des fourchettes au 15 de la rue de Grenelle.⁽¹⁷⁵⁾ Plusieurs d'entre eux rendent hommage à ce maître du crime, clairvoyant, élégant, multiforme, omniprésent.⁽¹⁷⁶⁾ Soupault voit "un automatisme absolu"⁽¹⁷⁷⁾

⁽¹⁷³⁾ Pour la mention du roman populaire par les surréalistes, voir Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 119-21.

⁽¹⁷⁴⁾ A huit ans, Soupault est un lecteur assidu de Nick Carter d'après son essai autobiographique (Mémoires de l'oubli, 1897-1927 44). Sartre, un peu plus jeune que Soupault, écrit: "à la fin de 1913, j'avais découvert Nick Carter, Buffalo Bill, Texas Jack, Sitting Bull . . ." (Les mots [Paris: Gallimard, 1964] 181). André Malraux, de la même génération que Sartre, rend hommage à Fantômas par l'un de ses personnages de roman, le baron de Clappique dans La Condition humaine (Romans [Paris: Gallimard, 1976] 351).

⁽¹⁷⁵⁾ Aragon, Une Vague de rêves, L'Oeuvre poétique 2: 248.

⁽¹⁷⁶⁾ Desnos écrit pour une émission radiophonique (le 3 nov. 1933) un poème-hommage, Complainte de Fantômas (Fortunes [Paris: Gallimard, 1945] 99-109). René Magritte en fait l'éloge dans ses tableaux (Assassin menacé, 1926; Le Retour de flamme, 1943). Yves Tanguy a laissé un tableau

chez deux auteurs, Pierre Souvestre et Marcel Allain, qui écrivent leur texte en dictant quatorze heures par jour. Desnos, en plaçant cette épopée moderne à l'antipode des romans traditionnels de Balzac, de Stendhal, d'Anatole France, admire l'illustration des couvertures représentant une des scènes les plus curieuses du récit,⁽¹⁷⁸⁾ de même que la poésie du mystère urbain et le goût de l'aventure du monde clandestin.⁽¹⁷⁹⁾ Description minutieuse du Paris du début du siècle d'une part, épisodes hors du réel et de la logique d'autre part (Juve et Fantômas déguisés en religieuses s'affrontent revolver au poing, Paris inondé sous les eaux des réservoirs de Montmartre, fiacre conduit par un cocher mort), en plus, interminable confrontation du bien et du

nommé Fantômas (1925-26). Raymond Queneau, ayant lu quatre fois les trente-deux volumes, fait la statistique du taux de réussite des meurtres du héros ("Fantômas," Bâtons, chiffres et lettres [Paris: Gallimard, 1965] 259-60). Pour l'éloge fait par d'autres écrivains comme Apollinaire et Cendrars, voir la préface de Francis Lacassin pour l'édition de reproduction contenant douze épisodes (Pierre Souvestre et Marcel Allain, Fantômas, 3 vols. [Paris: Laffont, 1987] 7-30).

⁽¹⁷⁷⁾ Philippe Soupault, La Révolution surréaliste 4 (1925): 8.

⁽¹⁷⁸⁾ Breton ne ménage pas les éloges pour l'illustration des ouvrages populaires et des livres d'enfances comme Rocambole, Costal l'Indien ou Fantômas dans "Avis au lecteurs pour La Femme 100 têtes de Max Ernst" (OC II 302-06).

⁽¹⁷⁹⁾ Sur ce point, voir deux articles de Desnos: "Fantômas vient!" "Imagerie moderne," Nouvelles Hébrides 180-81 et 457-60.

mal, qui sont finalement semblables--de ce mélange de réalisme, de l'ultra-fantaisie et de l'histoire répétitive sans issue, les surréalistes voient naître un autre Paris excitant et sensibilisant, un monde coloré de rêves violents; ils y reconnaissent "la mythologie et l'oniologie parisiennes."⁽¹⁸⁰⁾

Romanesque--cet adjectif dérivant du "roman" et synonyme d'"extraordinaire" et de "fantastique," les surréalistes le donnent non au roman naturaliste de leur temps, mais au roman populaire, à ce genre "sans littérature et sans chiqué d'une oeuvre."⁽¹⁸¹⁾ Il est possible d'y apercevoir une source des proses surréalistes qui prétendent se mettre à l'antipode du roman traditionnel. Hostiles à l'économie de la composition romanesque, respectant le principe du laisser-aller, les textes narratifs surréalistes se présentent sous forme de mélange de plusieurs genres, de récits contradictoires, illogiques, fragmentaires, sans cohérence, avec déviations et irrptions. L'enjeu de l'écriture est de découvrir de nouvelles façons d'exister non seulement pour ceux qui écrivent mais aussi pour le langage qu'ils utilisent. Ces textes "hors littérature" sont par conséquent--je l'ai déjà signalé dans

⁽¹⁸⁰⁾ Desnos, Nouvelles Hébrides 459.

⁽¹⁸¹⁾ Desnos, Nouvelles Hébrides 181.

l'introduction et on ne saurait trop insister sur ce point-- une tribune du surréalisme même. Bien entendu, l'approche et la pratique du texte narratif varient pour chacun.

Chacun exerce sa manière d'écrire et de vivre, et parler des textes narratifs surréalistes en bloc ne me semble pas fructueux; cela réduirait les valeurs de l'aventure de chacun. Selon le cas, et c'est le cas de Soupault, le texte narratif peut même servir de moyen pour s'écarter du groupe; en écrivant un roman, Le Bon apôtre, Soupault veut "oser une nouvelle expérience. Pour être seul."⁽¹⁸²⁾

A partir du chapitre suivant, j'examinerai quatre textes surréalistes en faisant ressortir leur perception de Paris, ville des flâneurs, ville imprégnée d'infinies mémoires littéraires. Un des paradoxes du surréalisme est que, tout en abjurant la littérature, il a élargi l'horizon littéraire et récrit l'histoire littéraire en redécouvrant de nombreux écrivains oubliés et méconnus tels que Sade, Lautréamont, Raymond Roussel. En ce qui concerne l'écriture qui traite de la ville, le surréalisme de la première période fait usage de ce "vice nouveau"⁽¹⁸³⁾ ou "nouveau vice."⁽¹⁸⁴⁾ Comment le surréalisme succède-t-il aux

⁽¹⁸²⁾ Soupault, Mémoire de l'oubli, 1923-1926 80.

⁽¹⁸³⁾ Breton, Manifeste, OC I 337.

⁽¹⁸⁴⁾ Aragon, Le Paysan 81.

prédécesseurs et comment rompt-il avec le passé pour
revendiquer un Paris surréaliste?

Chapitre II

Nadja

La vie est autre que ce qu'on écrit.
André Breton⁽¹⁾

J'aime la vie--j'aime la rue.
une lettre de Nadja à Breton⁽²⁾

A. La dialectique de l'écrit et du vécu

Qu'y a-t-il encore à dire sur Nadja, un des chefs-d'oeuvre du surréalisme devenu "classique" auquel on a consacré d'innombrables études? Par ailleurs, dans les notes de l'édition de la Pléiade, Marguerite Bonnet a éclairci l'identité de Nadja. Il s'agit de Léona-Camille-Ghislaine D, cette héroïne provoquante et tragique, devenue quasi mythique, que l'on prend quelquefois pour une personne fictive.⁽³⁾ Il nous semble que le mystère du livre s'éclaircit de plus en plus et que nous sommes devant une lecture plus orientée; Nadja n'en reste pas moins un livre énigmatique. Au début du livre, le proverbe: "Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es," est suggéré; Breton se pose une double question quant à la nature du moi et la relation de ce dernier avec l'Autre: "Qui suis-je?"⁽⁴⁾ A notre tour, pour marquer la diversité des interprétations,

⁽¹⁾ Breton, Nadja, OC I 689.

⁽²⁾ Breton, OC I 1552.

⁽³⁾ Notes de Nadja par Marguerite Bonnet dans Breton, OC I 1508-17.

nous pourrions inventer une formule en modifiant ce proverbe à l'instar de l'auteur: "Dis-moi comment tu lis Nadja et je te dirai qui tu es." Qui sommes-nous donc?

Nadja est un livre-miroir qui renvoie au lecteur sa propre image. Aussi Michel Beaujour y voit "plusieurs tactiques destinées à déjouer le romanesque"; Gloria Feman Orenstein la résurrection du mythe celtique incarné en Nadja; Carlos Lyles une réécriture d'Aurélia de Nerval; Susan Rubin Suleiman l'attitude froide de Breton en tant que neuropsychiatre qui observe sa patiente folle; Jean-Paul Clébert l'enchaînement des noms de rues et de bâtiments qui pourraient éclaircir l'enchevêtrement du récit; Margaret Cohen la réminiscence historique des révoltes et des émeutes à Paris.⁽⁵⁾ Epris du zèle de déchiffrer le signal qu'émet ce livre, chacun est hanté par "la fureur des symboles" et le "démon de l'analogie,"⁽⁶⁾ ce qui est précisément l'état dans

⁽⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 647.

⁽⁵⁾ Michel Beaujour, "Qu'est-ce que 'Nadja'?" NRF 172 (1967): 780-99; Gloria Feman Orenstein, "Nadja Revisited: A Feminist Approach," Dada/Surrealism 8 (1978): 91-106; Carlos Lyles, "Surrealism and the Novel: Breton's Nadja," French Studies 4 (1966): 366-87; Susan Rubin Suleiman, "Love Stories: Woman, Madness, and Narrative," Subversive Intent (Cambridge: Harvard University Press, 1990) 88-118; Jean-Paul Clébert, "Traces de Nadja," Revue des sciences humaines 184 (1981): 79-93; Margaret Cohen, Profane Illumination (Berkley: University of California Press, 1993) 77-119.

⁽⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 714.

lequel Breton tombe pendant l'errance à Paris avec Nadja.

C'est tout d'abord la nature hétérogène de la structure du récit qui laisse les lecteurs perplexes; est-ce un roman, un essai ou une autobiographie? Roger Shattuck appelle ce texte tout justement "literary mongrel,"⁽⁷⁾ et pour Maurice Blanchot c'est "un livre autre, absent," ni de fiction ni d'information, refusant à la fois le genre romanesque qui invente sans invention et tous les autres genres qui n'inventent pas sans dire vrai.⁽⁸⁾ La nouveauté et l'esprit d'aventure du texte sont incontestables, pourtant ce que Breton vise dans Nadja n'est pas d'inventer une nouvelle forme littéraire ou une histoite extraordinaire, mais de parler de sa propre vie sans invention. Au début du texte, après avoir dénoncé la duperie des romanciers qui se croient capables de créer des personnages, comme il l'a déjà montrée dans Le Manifeste, il ajoute:

Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et on n'a pas à chercher la clé. . . .

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient

⁽⁷⁾ Roger Shattuck, "The Nadja file," Cahiers Dada Surréalisme 1(1966): 49.

⁽⁸⁾ Maurice Blanchot, "le Demain joueur," NRF 172 (1967): 875.

me rendre visite. . . .⁽⁹⁾

"[R]éclamer les noms," les livres ouverts et la transparence de la "maison de verre"--de ces mots apparaît une volonté de parler de lui-même, d'écrire non le mensonge romanesque, mais sa propre histoire exaltée par la poésie, quoique son texte devienne opaque quand il fait mention des femmes aimées. A-t-il tenu parole? Evidemment non.⁽¹⁰⁾ Or comme nous avons déjà vu dans le chapitre précédent, la préoccupation primordiale des premiers surréalistes est de "pratiquer la poésie," c'est-à-dire de réconcilier l'action (la vie) et la poésie (l'écriture). Cette exigence clairement manifestée dans Les Pas perdus et Le Manifeste est mise en oeuvre, pour ainsi dire, dans Nadja. "Parlez pour vous, . . . parlez de vous, vous m'en apprendrez bien davantage"⁽¹¹⁾--à la rédaction de Nadja, Breton met en pratique son propre conseil de 1924; malgré l'apparence d'un

⁽⁹⁾ Breton Nadja, OC I 651.

⁽¹⁰⁾ Pascaline Mourier-Casile indique le fait que Breton ne donne pas le vrai nom des femmes qu'il a aimées: "Simone demeure 'ma femme'; Lise Meyer, 'la dame au gant'; Suzanne Musard 'Toi' ou 'X'; Jacqueline Lamba, l'ondine. Seules sont nommées Nadja (et encore est-ce un pseudonyme), mais elle s'est déjà dissoute dans l'anonymat de la folie; et Elsa (une seule et unique fois aux premiers mots d'Arcane 17), celle avec qui prend fin . . . la théorie des charmantes substituées" ("A Livre ouvert . . . ou comment ne pas raconter sa vie," Europe 743 [1991]: 20).

⁽¹¹⁾ André Breton, "Introduction au discours sur le peu de réalité," OC II 266.

récit narratif, Nadja est indubitablement un texte autobiographique. C'est pourquoi Breton précise toujours la date et le lieu des événements afin d'en vérifier l'authenticité. Cette résolution de rapporter le véridique sera invariable à travers toute son oeuvre. Au début de son article publié en juin 1935 dans Minotaure, "La Nuit du tournesol," qui formera le quatrième chapitre de L'Amour fou, Breton indique que son écrit "nécessite la stricte authenticité du document humain qui les [certains événements] enregistre."⁽¹²⁾ Michel Leiris suivra cette nouvelle voie du genre autobiographique ouverte par Breton, en refusant la forme du roman, en vue de ne parler que du vrai.⁽¹³⁾

On ne pourrait trop insister sur la corrélation entre ce qu'écrit Breton et sa propre vie; la continuité de ses textes narratifs couvrant 17 ans à partir de Nadja de 1928 jusqu'à Arcane 17 de 1945, en passant par Les Vases communicants et L'Amour fou, a déjà maintes fois été signalée. A travers cette période formant un seul livre

⁽¹²⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 710.

⁽¹³⁾ "[I]l s'agissait pour moi de . . . la négation d'un roman. Rejeter toute affabulation et n'admettre pour matériaux que des faits véridiques (et non pas seulement des faits vraisemblables, comme dans le roman classique), rien que ces faits et tous ces faits, était la règle que je m'étais choisie. Déjà, une voie avait été ouverte dans ce sens par la Nadja d'André Breton . . ." (Michel Leiris, L'Age d'homme [Paris: Gallimard, 1946] 16).

"battant comme une porte,"⁽¹⁴⁾ en mettant en jeu de manière dialectique ses expériences vécues et ses textes, Breton s'efforce d'élever son vécu jusqu'à la théorie du "hasard objectif." L'éclaircissement de "La Nuit du tournesol" dans L'Amour fou remplace l'énigme de Nadja. Mais pourquoi traiter de Nadja, non pas des Vases communicants ni de L'Amour fou? Un des repères qui séparent Nadja et les autres deux textes me paraît être sa brutalité, en d'autres mots, "l'état brut" de tous ses aspects: la violence de l'héroïne Nadja bien entendu,⁽¹⁵⁾ mais aussi le dégrossissage de la narrativité, de la composition et même de la photographie. J'examinerai cette spécificité du texte sous l'angle de sa composition qui reflète, à mon sens, la pratique de l'écriture visant à unifier la vie pleine de hasards dans la rue.

⁽¹⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 751.

⁽¹⁵⁾ Non seulement la violence de la folie de Nadja a déconcerté Breton qui, désespéré et irrité, "[s'est] presque enfui" (OC I 735), mais aussi comme le note Balakian, dans la trilogie et Arcane 17, Nadja est la seule femme destinée à parler à la première personne, voire à sa propre parole (Balakian, André Breton 112). La signification de cette prise de la parole du côté féminin est importante étant donné que Breton emploie souvent le discours direct quand il rapporte la parole des hommes. Par exemple, dans Les Vases communicants où se succède une série de rencontres avec des femmes dont la parole est présentée au discours indirect sans exception, un passant-tricheur qui demande un franc dans la rue est narré au discours direct (Breton, OC II 166). Parmi les femmes bretoniennes, Nadja seule possède son sujet parlant.

On a beaucoup glosé sur les affinités de la "trilogie":⁽¹⁶⁾ la poursuite du merveilleux et de l'amour, la rencontre d'une série de femmes à Paris, le hasard objectif et sa théorisation, l'utilisation de la photographie pour ne citer que les ressemblances apparentes dans les trois ouvrages. Cependant, tandis que Les Vases communicants et L'Amour fou présentent une composition bien organisée et exposent un ton théorique, le premier livre de la trilogie a une structure disparate qui nous donne l'impression d'être écrit "sans effort," ni "ordre préétabli."⁽¹⁷⁾ Cela n'est pas une impression, mais justement ce que l'auteur entreprend dans Nadja. Pour Breton, effort, ordre, organisation, enfin travail--tout cela est à rejeter. Pour lui la question morale de réconcilier vie et écriture, d'annuler "la littérature" pour faire surgir "la poésie" a la priorité sur toutes les autres durant sa vie; il tente au moment de la rédaction de Nadja de rejeter tout ce qu'exige le travail littéraire. En opposant l'écrit (enregistrement) au vécu (surgissement), il dévalorise le premier. Même s'il mentionne Hugo et Flaubert, ce n'est qu'afin d'exprimer son intérêt pour les "menus faits de la vie"⁽¹⁸⁾ de ces grands

⁽¹⁶⁾ Le mot est de Victor Crastre, André Breton, trilogie surréaliste (Paris: SEDES, 1971).

⁽¹⁷⁾ Breton, Nadja, OC I 652-3.

⁽¹⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 648.

écrivains et leurs "préoccupations somme toute extra-littéraires."⁽¹⁹⁾

Cette attitude anti-littéraire est nettement exprimée quand l'auteur dit à Nadja qui veut lire ses livres: "La vie est autre que ce qu'on écrit."⁽²⁰⁾ Le livre étant un produit de "tout calcul soi-disant rigoureux" et d'une application suivie, . . . préméditée,"⁽²¹⁾ ce que l'auteur de Nadja souhaite, c'est qu'on prenne conscience de l'insuffisance du livre et que son écrit, différent de tout autre livre, fait "précipiter quelques hommes dans la rue."⁽²²⁾ La rue où l'on bénéficie du "vent de l'éventuel" est aux yeux de Breton une métaphore de la vraie vie placée à l'antipode de l'écrit. Nadja connaît cet art de l'éventuel par nature; le 5 octobre, elle quitte Breton en lui disant:

Et moi, maintenant? Où aller? Mais il est si simple de descendre lentement vers la rue Lafayette, le faubourg Poissonnière, de commencer par revenir à l'endroit même où nous étions.⁽²³⁾

C'est ainsi qu'il affirme que Nadja, femme excentrique qui

⁽¹⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 649.

⁽²⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 689.

⁽²¹⁾ Breton, Nadja, OC I 681.

⁽²²⁾ Breton, Nadja, OC I 681.

⁽²³⁾ Breton, Nadja, OC I 690.

lui a fait peur et dont il n'a pas empêché l'internement à l'asile, est "la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable. . . ." ⁽²⁴⁾ Peu importe qu'elle soit fille des rues ou non. Elle aime se trouver dans un compartiment du métro pour croiser des gens. Femme d'extérieur, elle écrit à Breton: "j'aime la vie--j'aime la rue." ⁽²⁵⁾ Nadja est un livre présenté comme interrogation de l'auteur sur la possibilité de la fusion de l'expérience et de l'écriture, et la rue fonctionne en tant que lieu de dialectique de ces deux activités contradictoires.

Il n'y a pas de difficulté à constater, outre une série de rencontres fortuites dans la rue, combien Breton emploie avec intention, dans ce texte, des termes relatifs à la marche, surtout aux pas: "aller et venir," "mes pas me portent," ⁽²⁶⁾ "ces pas sont tout," ⁽²⁷⁾ "faire les cents pas dans le hall." ⁽²⁸⁾ Mais "les pas" les plus significatifs sont ceux que prononce Nadja en apercevant le titre d'un livre de

⁽²⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 716.

⁽²⁵⁾ Notes de Nadja par Marguerite Bonnet dans Breton, OC I 1552.

⁽²⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 661.

⁽²⁷⁾ Breton, Nadja, OC I 687.

⁽²⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 713.

Breton: "Les Pas perdus? Mais il n'y en a pas."⁽²⁹⁾ Tout pas doit être retenu; il n'y a pas de pas inutiles. Telle est la réaction de la femme à "l'âme errante,"⁽³⁰⁾ réaction qui forme plus ou moins la mise en abyme du texte lui-même, parce que cette réponse suggère la nature de la composition de Nadja et qu'elle nous renvoie au livre en question: Les Pas perdus. On souligne souvent l'intertextualité de la trilogie, ou bien on voit la réalisation des idées programmées du Premier manifeste dans Nadja. Cependant, du point de vue de la signification attribuée au pouvoir physique et métaphysique de la rue, il me semble que Nadja est plus lié aux Pas perdus. L'importance de la rue est mentionnée en termes plus explicatifs dans un entretien de 1952:

Des ouvrages comme Le Paysan de Paris et Nadja rendent assez bien compte de ce climat mental où le goût d'errer est porté à ses extrêmes limites. Une quête ininterrompue s'y donne libre cours. . . . La rencontre imprévue qui tend toujours . . . à prendre les traits d'une femme, marque la culmination de cette quête. . . . Cette attitude, de la part de plusieurs d'entre nous, a préexisté à

⁽²⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 689.

⁽³⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 688.

la naissance du mouvement surréaliste. Elle s'exprime déjà dans une "pièce" écrite en collaboration par Soupault et moi: S'il vous plaît. . . . Positivement, il est bien vrai qu'il [le héros de la pièce qui fait les cents pas sans attendre personne] n'attend personne puisqu'il n'a pris aucun rendez-vous, mais, du fait même qu'il adopte cette posture ultra-réceptive, c'est qu'il compte bien par là aider le hasard, de manière à ce que se passe quelque chose, à ce que survienne quelqu'un.⁽³¹⁾

Cette attirance pour l'attente dans la rue est évidente et directe dans Les Pas perdus: "La rue . . . était mon véritable élément," ou "Lâchez tout. . . . Partez sur les routes." Un récit dans ce livre, "L'Esprit nouveau," qui annonce la rencontre non seulement avec Nadja, mais avec toutes les autres femmes qui suivront, exprime au mieux le merveilleux dans la rue, et c'est par ce curieux récit que devient évidente la différence de Breton qui écrit, conscient du décalage entre la vie et le livre, et de Nadja qui n'écrit pas et qui n'a pas besoin de livres parce qu'elle-même incarne ce récit bizarre. Ayant lu ce récit neutre, semblable à un procès-verbal, Nadja demande à Breton

⁽³¹⁾ Breton, Entretiens 139-40.

de s'expliquer sur "le sens exact qu'[il] lui attribue tel quel" et "le degré d'objectivité qu'[il] lui prête,"⁽³²⁾ ce qui n'est pas dans l'intention de Breton puisque, dans un tel domaine extraordinaire, il n'est capable que de constater; il ne peut ni délivrer de sens ni objectiver comme le font d'habitude les romanciers. Déçue de cette réponse, Nadja éprouve le sentiment de manque; elle a besoin que le récit ait du sens. Ici Breton, en citant son propre récit d'une surprise dans la rue, examine son idée sur ce qu'il doit écrire. L'acte d'écrire ne consiste pas à donner le sens de ce qu'il a écrit ou la direction de la lecture, mais à rapporter des moments merveilleux de sa vraie vie sans artifice. Comment raconter, ou comment inscrire ce qui survient sans perdre l'exaltation de ces moments? Et comment réconcilier deux temps différents de l'écriture et de l'expérience puisque le premier commence après que le dernier a été accompli et que la vie surpasse toujours l'acte d'écrire par son intensité? Breton hésite, oscille entre ce choix contradictoire. La rue prend la fonction de pivot pour l'écriture bretonienne; aller sans fin ni plan précis--sous forme d'errance/écriture il entreprend d'inscrire sa vie authentique sur le papier.

Une des caractéristiques principales des textes

⁽³²⁾ Breton, Nadja, OC I 691.

bretoniens est le fait que le temps de l'écriture fait irruption dans le temps de l'aventure. Dans Les Vases communicants, dans la première partie, en automne de 1931, au cours de l'analyse de son rêve du 16 août, Breton fait introduire brusquement le présent de l'écriture: "Il y a, tout près de l'endroit où j'écris, . . . un écriteau qui porte ces mots. . . ." ⁽³³⁾ Ou au début de la deuxième:

Le 5 avril 1931, vers midi, dans un café de la place Blanche où mes amis et moi avons coutume de nous réunir, je viens de conter à Paul Eluard mon rêve de la nuit . . . et nous finissions . . . lorsque mon regard rencontra celui d'une jeune femme. . . . ⁽³⁴⁾

Ce rêve du 5 avril rapporté à la fin de la première partie est entièrement remis dans le temps de la narration de la deuxième partie. Egalement, dans la quatrième partie de L'Amour fou: "[L]e 29 mai 1934, cette femme est scandaleusement belle. . . . Je venais d'écrire quelques jours plus tôt le texte inaugural de ce livre. . . ." ⁽³⁵⁾ Le présent de l'écriture (de la narration) interrompant le présent de l'histoire, déniait et recréant la direction à

⁽³³⁾ Breton, Les Vases communicants, OC II 126-27.

⁽³⁴⁾ Breton, Les Vases communicants, OC II 147.

⁽³⁵⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 713.

prendre de cette dernière, le texte de Breton se présente comme un livre en train de s'écrire, livre jamais accompli, livre à portes battantes. C'est, en quelque sorte, la mise en pratique de Rimbaud et de Lautréamont, car il voit chez eux le refus de la finalité de l'acte d'écrire:

Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu, n'ont pas joui a priori de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables.⁽³⁶⁾

L'intervention du temps de l'écriture ou la symbiose de deux temps de l'écriture et de l'aventure est la plus fréquente et intentionnelle dans Nadja. La main de celui qui est en train d'écrire apparaît sans cesse en renvoyant le lecteur/la lectrice au temps de l'écriture: "[le] récit que je vais entreprendre,"⁽³⁷⁾ "Je me bornerai ici à me souvenir,"⁽³⁸⁾ "Il me semble que tout se fût arrêté net, ah! je n'en serais pas à écrire ce que j'écris,"⁽³⁹⁾ ou "En

⁽³⁶⁾ Breton, "Le Message automatique," OC II 389.

⁽³⁷⁾ Breton, Nadja, OC I 651.

⁽³⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 652.

finissant hier soir de conter ce qui précède, je m'abandonnais. . . ."⁽⁴⁰⁾ La rencontre de deux temps différents s'effectue sans cesse dans ce texte.

En plus, ce livre se compose de trois volets dont la distinction est moins claire que Les Vases communicants et L'Amour fou, et le ton et le déroulement de chaque volet diffèrent de l'un à l'autre. Jacqueline Chénieux-Gendron remarque cette disparité de la composition du récit et schématise le décalage de deux moments.⁽⁴¹⁾

Selon ce schéma, les trois étapes de Nadja sont classées ci-dessous:

N1) "Plusieurs rencontres: faits-glissades" (647-82)

Le temps de l'écriture (TE) est août 1927 au Manoir d'Ango à Varengueville-sur-Mer.

Le temps de l'aventure (TA) va du 24 novembre 1918 (date de Couleur du temps) jusqu'à août 1927. Toutefois, écrit d'une façon fragmentée sans ordre chronologique, le récit remonte même à 1915.

N2) "Rencontre de Nadja: fait-précipice" (683-743)

Le TE est toujours août 1927.

Le TA est du 4 octobre 1926 (rencontre de Nadja) à mars

⁽³⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 668.

⁽⁴⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 673.

⁽⁴¹⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 165; mon analyse doit beaucoup à son schéma.

1927 (internement de cette dernière).

Du 4 au 12 octobre, le récit prend la forme d'un journal qui suit la chronologie. Après les points de suspension qui coupent le cours du récit (714), la forme de journal et l'ordre chronologique sont abandonnés. L'écriture est interrompue fin août.

N3) "apparition de X" (744-53)

Le TE est décembre 1927.

Le TA est aussi décembre 1927; accord du TE et du TA.

Par la rupture du TE entre N2 et N3, le récit de Nadja est carrément abandonné en faisant place à l'appel à X, femme introduite à nouveau.

Le contraste d'une étape à l'autre est frappant; de N1 à N2, la narration change; dans N1, reflétant le rôle de l'écriture automatique, le ton narratif est discontinu et fragmenté: "j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage."⁽⁴²⁾ Il s'agit de parler de la curieuse coïncidence de chaque anecdote sans effort analytique, et c'est surtout en vue d'éviter le romanesque auquel il s'oppose dès le début du texte, dont le temps consiste en cohérence rationnelle et causalité logique. Cependant dans N2, tout en introduisant une coupure avec N1, l'auteur modifie la narration: raconter

⁽⁴²⁾ Breton, Nadja, OC I 653.

ce qui s'est passé sous forme de journal. Ce "pseudo-journal"⁽⁴³⁾ diffère du journal intime proprement dit; ce n'est pas un journal écrit de jour en jour, mais de minutieuses notes de ce qui s'est passé chronologiquement reconstituées. Parler de Nadja exige de l'auteur la modification de la narration; dans N2, différent de N1, il s'agit de la durée dans laquelle un faisceau de signes complexes se constitue par le guide de cette femme, et l'enregistrement en demande l'effort et l'application. Breton compare Nadja à un "document 'pris sur le vif,'"⁽⁴⁴⁾ dans le but que "le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique."⁽⁴⁵⁾ Que cette tentative soit réussie ou non, l'auteur semble essayer de décrire une rencontre-événement d'une façon objective comme il l'a déjà fait dans "L'Esprit nouveau."

Mais malgré l'intention de l'auteur qui est de raconter son passé selon l'ordre du vécu, N2 se met à se revêtir d'un ton romanesque. Le journal commence:

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait desoeuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue

⁽⁴³⁾ Beaujour, "Qu'est-ce que 'Nadja'?" 792.

⁽⁴⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 646.

⁽⁴⁵⁾ Breton, Nadja, OC I 645-46.

Lafayette. . . .⁽⁴⁶⁾

Il serait intéressant de comparer ce passage, comme l'a proposé Valéry au jeune Breton, au début de n'importe quel roman traditionnel.⁽⁴⁷⁾ "A-t-il tenu la parole?" demande-t-il à propos de Valéry. Et lui-même? Sans conscience peut-être, le critique mordant du genre romanesque aussi recourt aux procédés typiquement communs de l'incipit du roman: précision du lieu et de la date, description à l'imparfait. L'auteur adopte ensuite, comme le fait remarquer Michel Beaujour,⁽⁴⁸⁾ le présent historique dès la première vue de Nadja: "Tout à coup . . . je vois une jeune femme."⁽⁴⁹⁾ Le récit se développe désormais au présent grammatical qui garantit, employé dans le journal littéraire, le caractère romanesque. Le discours direct de Nadja (celui de l'auteur est rare) amplifie aussi ce ton romanesque, et si tant de lecteurs croient que Nadja est un roman, c'est que la forme et le style de N2 inclinent vers les conventions romanesques à l'infini. Cet effet romanesque, volontaire ou non, semble

⁽⁴⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 683.

⁽⁴⁷⁾ "Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution" (Breton, Le Premier manifeste, OC I 313-14).

⁽⁴⁸⁾ Beaujour, "Qu'est-ce que 'Nadja'?" 792.

⁽⁴⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 683.

incompatible avec la volonté de l'auteur de faire "un document." Breton tombe sans le savoir dans le piège romanesque bien que Beaujour, lui, admette dans ce "pseudo-journal" une des "tactiques destinés à déjouer le romanesque."⁽⁵⁰⁾

Reconstituer un événement qui a déjà eu lieu et en retracer le déroulement--cette entreprise du journal, qui exige la remémoration soigneuse, est toutefois abandonnée dès que l'auteur perd son intérêt pour Nadja (le 11 octobre, le jour précédent où le journal finira, il se dit: "Je m'ennuie").⁽⁵¹⁾ Ou alors Breton, prétendu admirateur de la folie,⁽⁵²⁾ serait-il si bouleversé par une folle, qu'il n'est

⁽⁵⁰⁾ En attestant la véracité du témoin qui prononce "j'y vois," en créant la durée du merveilleux, le journal est, selon Beaujour, souvent utilisé par des romanciers fantastiques pour authentifier leurs imaginations les plus bizarres. Ainsi, comme le fait Sartre dans La Nausée, l'utilisation du journal est un procédé littéraire qui fait croire aux lecteurs que ce qu'ils lisent un récit fictif. Mais, dans le cas de Nadja, par un échec postérieur de ce projet de raconter sous forme de journal, "Nadja glisse perpétuellement dans l'espace littéraire, hésite dans la pénombre où errent les fantômes de livres qui ne voulurent pas céder au roman" (Beaujour, "Qu'est-ce que 'Nadja'?" 792-94).

⁽⁵¹⁾ Breton, Nadja, OC I 710.

⁽⁵²⁾ Breton dit en 1920 qu'"[o]n peut aimer plus qu'aucune autre femme insensée" ("Pour Dada," OC I 238). L'éloge fait à la folie par le surréalisme, surtout à celle des femmes, est bien connu comme dans La Révolution surréaliste qui célèbre "Le Cinquantenaire de l'hystérie" (11 [1928]: 20-22). Xavière Gauthier fait remarquer l'attitude blâmable de Breton à l'égard de Nadja et d'Antonin Artaud: "Breton ne l'a pas perdue [l'=la raison]."

plus capable de rétablir son vécu selon l'ordre temporel ("je me suis presque enfui")?⁽⁵³⁾ Le reste de N2 présenté en style informe analogue à N1 peut se lire comme excuse de l'auteur pour abandonner Nadja. Mais Breton est bien conscient de cette modification; après une coupure de points de suspension, qui marque une rupture décisive, il ajoute: "Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin?"⁽⁵⁴⁾ Ici, il se rend compte de l'échec "du récit qu'[il va] entreprendre" dans N1. Cet échec à restituer son passé fait écho à l'avant-dire ajouté en 1963: "Si la tentative de retoucher à distance l'expression d'un état émotionnel, faute de pouvoir au présent le revivre, se solde inévitablement par la dissonance et l'échec."⁽⁵⁵⁾ A partir de ce moment, la trace de Nadja se fait opaque alors que la conscience du sujet écrivant reste toujours transparente. Non seulement le style, mais aussi la question principale posée au début se transforment; "Qui suis-je?" cédant "Qui vive?", "une recherche égocentrique" se métamorphose, comme le soutient Pierre Testud, en "communion amoureuse."⁽⁵⁶⁾

Il n'accepte de cheminer en compagnie de la folie que jusqu'aux portes de l'asile: quand elles se refermeront sur Nadja, elle n'existera plus pour lui, sur Artaud, il cessera de le voir, de lui écrire" (Surréalisme et sexualité [Paris: Gallimard, 1971] 300).

⁽⁵³⁾ Breton, Nadja, OC I 735.

⁽⁵⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 714.

⁽⁵⁵⁾ Breton, Nadja, OC I 645.

Breton est un homme qui écrit ce qui est en train de se produire plutôt que ce qui s'est déjà passé. "[L]a narration," dit-il en se souvenant du temps de la rédaction de Nadja, "n'a jamais été mon fort."⁽⁵⁷⁾

Cependant la rupture qui sépare N2 et N3 est plus radicale que la précédente. Non seulement l'espace-temps de l'écriture et celui du vécu deviennent strictement concomitants, mais aussi Nadja, personnage en question dans ce livre, devenue mirage, est chassée pour faire entrer une autre femme nommée "X." Le livre, en parlant d'une autre femme, paraît recommencer dans une autre dimension. Le désir et l'amour actuels rendent tout récit inutile. Le début de N3 est une constatation de l'échec du travail de reconstitution du passé, travail de "longue haleine" qui demande calcul et préparation:

J'envie . . . tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait. . . . Par ce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je

⁽⁵⁶⁾ Pierre Testud, "Nadja, ou la métamorphose," Revue des sciences humaines 144 (1971): 588.

⁽⁵⁷⁾ La préface inédite de Nadja que Breton rédigea pour René Gaffé en avril 1930 (notes de Nadja, OC I 1503).

suis trop sûr de démeriter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre: de la vie à perdre haleine. . . . [J]e n'ai plus le coeur de me pencher que sur l'intervalle qui sépare ces dernières lignes de celles qui, à feuilleter ce livre, paraîtraient deux pages plus tôt venir de finir. Intervalle très court, négligeable pour un lecteur pressé et même un autre mais, il me faut bien dire, démesuré et d'un prix inappréciable pour moi.⁽⁵⁸⁾

Le troisième volet de Nadja est un nouveau commencement de la vie et de l'écriture. Ici, Breton affirme le changement radical de la nature de son livre en y introduisant ce que Chénieux-Gendron appelle une "zone événementielle,"⁽⁵⁹⁾ au sein de laquelle une rencontre intense fonctionne comme un choc qui entrecroise la vie et l'écriture pour leur donner de la nouvelle énergie. L'intervention violente de X annule une fois l'écrit de Breton; à notre surprise, cette femme "[a], comme hasard, eu connaissance du début de ce livre." Le surgissement dépassant l'enregistrement, l'auteur se rend compte cependant que, grâce à cette rencontre inattendue, son livre peut se mouvoir comme une porte. Une suite de

⁽⁵⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 744-46.

⁽⁵⁹⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 170.

jeux dialectiques se succède pour ouvrir au livre un horizon inconnu.

A la fin du livre, il compare le coeur humain à un sismographe. La disparité, la structure hétérogène de Nadja ne sont-elles pas enfin l'enregistrement même du mouvement saccadé de l'intérieur de l'auteur, le processus détaillé de la dialectique de son écriture et de sa vie? Breton cite exprès une anecdote d'un peintre à Marseille qui, observant le coucher de soleil, finit par assombrir sa toile au fur et à mesure de la disparition de la lumière. Ce tableau que le peintre transforme en calquant fidèlement le coucher de soleil, le tableau "le plus inachevé du monde,"⁽⁶⁰⁾ est pour Breton l'équivalent de son écrit.

Nadja est un livre inachevé. D'ailleurs, "Nadja" en russe signifie le commencement du mot espérance, et "ce n'est que le commencement."⁽⁶¹⁾ Etre en suspens, ouvert sans déterminer le sens/la direction--le temps du texte de Breton explore son propre devenir. En 1923 il écrit: "Je n'aime, bien entendu, que les choses inaccomplies."⁽⁶²⁾ Dans le Second manifeste, Breton, toujours théoricien du roman, commente qu'"[o]n se plaît à imaginer des romans qui ne

⁽⁶⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 746.

⁽⁶¹⁾ Breton, Nadja, OC I 686.

⁽⁶²⁾ Breton, "La Confession dédaigneuse," OC I 202.

peuvent finir, comme il est des problèmes qui restent sans solution."⁽⁶³⁾ Dans Nadja, ce refus du dénouement précis se déplace vers deux anecdotes que l'auteur nous raconte: celles des Détraquées et de Monsieur Delouit. La première, dont le titre préfigure la folie de Nadja, est racontée en détail sans négliger la cohérence et la continuité de son intrigue, ce qui contrarie curieusement l'esthétique de Breton.⁽⁶⁴⁾ Pourtant le dénouement manque à ce compte-rendu minutieux, et l'auteur ne s'en soucie pas: "Je ne sais si le cri dont je parle mettrait exactement fin à la pièce."⁽⁶⁵⁾ Et Monsieur Delouit, faute de mémoire, ne cessera jamais de demander le numéro de sa chambre même s'il est si blessé et ensanglanté qu'on ne peut plus le reconnaître. Un homme sans mémoire est totalement étranger à ce qu'on appelle un enchaînement de circonstances; en répétant le même geste et la même question à l'infini, il déconcerte les gens ordinaires qui vivent dans le cours logique du temps.

Un récit doit finir--c'est une règle de fer dans la littérature, du moins dans le genre romanesque. Dans S/Z,

⁽⁶³⁾ Breton, Second manifeste du surréalisme, OC I 810.

⁽⁶⁴⁾ C'est Susan Rubin Suleiman qui signale ce fait: "His [Breton] fascination . . . is such that, contrary to his aesthetic principles, he proceeds to give a continuous, coherent account of the play's plot. This account, nine pages long, is the longest single fragment in the book before Nadja's appearance" (Suleiman 102).

⁽⁶⁵⁾ Breton, Nadja, OC I 672-73.

se servant d'une nouvelle de Balzac, Roland Barthes fait une analyse sémiotique du texte narratif dit "classique." Selon Barthes, avoir la fin est la logique de tout récit:

[L]'être ou le phénomène institué par la notation se couronne d'une conclusion et semble dès lors se soumettre à une certaine logique (cependant que surgit la temporalité: le récit classique est fondamentalement soumis à l'ordre logico-temporel). L'inscription de la fin (mot précisément à la fois temporel et logique) pose ainsi toute chose qui a été écrite comme une tension qui appelle "naturellement" son terme, sa conséquence, sa résolution. . . .⁽⁶⁶⁾

Mettre fin à un récit, c'est comme donner la réponse à la question pour clore un monde, pour élucider une énigme une fois posée. Si j'ose dire, aucun récit classique (ou "lisible" selon Barthes) ne s'écrit qu'après que l'auteur a présumé la fin. Proust même n'y fait pas exception, comme le fait remarquer Denis Hollier;⁽⁶⁷⁾ la peur de ne pas

⁽⁶⁶⁾ Roland Barthes, S/Z (Paris: Seuil, 1970) 58.

⁽⁶⁷⁾ "La précipitation autobiographique de Breton n'a donc rien à voir avec l'impatience proustienne. A la fin de La Recherche, le narrateur se demande avec angoisse s'il pourra mener à terme la tâche qu'il vient de s'assigner, s'il pourra faire part de sa découverte, la transmettre. Si, maintenant qu'il sait où aller, il aura le temps de s'y rendre. Si, maintenant qu'il a le message, il arrivera à trouver une enveloppe. L'impatience de Proust est celle de

finir la phrase commencée, de ne pas aller jusqu'au bout, ce sont les plus grands soucis de Proust lors de la rédaction du Temps retrouvé. L'entreprise bretonienne, celle d'écrire un livre sans conclusion est évidemment le contre-pied du temps du roman traditionnel, de la littérature. "Il y aura une fois,"⁽⁶⁸⁾ "je cherche l'or du temps"⁽⁶⁹⁾--on sait que Breton emploie souvent des termes temporels pour inventer son Temps, dégagé de toute contrainte logique, créant sa propre durée par une série de surprises désenchaînées, par l'interrogation dialectique de la vie et de l'écriture. Nadja est une trace du processus de la découverte du Temps bretonien.

Une métamorphose, une écriture malheureuse ou erratique, ou bien, par paradoxe, une cohérence--les critiques admettent dans Nadja une écriture anti-romanesque où s'inscrit son propre devenir.⁽⁷⁰⁾ Nous avons déjà vu

l'écrivain qui a peur de ne pas aboutir. . . " (Denis Hollier, "Précipités surréalistes [à l'ombre du préfixe sur]," Lire le regard 56).

⁽⁶⁸⁾ Breton, Le Revolver à cheveux blancs, OC II 49-54.

⁽⁶⁹⁾ Breton, "Introduction au discours sur le peu de réalité," OC II 265.

⁽⁷⁰⁾ Roger Navarri, "Nadja ou l'écriture malheureuse," Europe 528 (1973): 186-95; Carlos Pasi, "L'écriture erratique de Nadja," Pleine marge 10 (1989): 83-99; Renée Riese Hubert, "The Coherence of Breton's Nadja," Contemporary Literature 2 (1969): 241-52; Pierre Testud, "Nadja, ou la métamorphose," 579-89.

combien Breton compte sur le pouvoir ultra-réceptif de l'errance dans la rue qui lui permet de faire des rencontres bénéfiques. Comme le temps de Nadja convertit le connu (le temps rationnel basé sur l'économie du récit) en inconnu, les rues de Paris dans ce livre ont une magie de l'éveil de changer le quotidien en inconnu.

B. Le Paris de Nadja

Au fait, Paris occupe le centre de ce livre. Breton s'analyse le 7 octobre: "Je suis, tout en étant près d'elle [Nadja], plus près des choses qui sont près d'elle."⁽⁷¹⁾ Dans Nadja, il importe à Breton le mystère de Paris indiqué par Nadja plutôt que Nadja elle-même. Nadja n'est qu'une médiatrice passante grâce à qui Breton peut se diriger vers le côté étrange de cette ville; mais une fois qu'il a perdu intérêt pour elle, il la quitte pour trouver une autre femme qui "n'es[t] pas une énigme pour [lui]."⁽⁷²⁾ Nadja est une victime dévorée par l'auteur-vampire.⁽⁷³⁾ Le sujet apparent

⁽⁷¹⁾ Breton, Nadja, OC I 701.

⁽⁷²⁾ Breton, Nadja, OC I 752.

⁽⁷³⁾ Pour la relation de vampire-victime entre Breton et Nadja, Roger Shattuck analyse ainsi: "By his prolonged spying on her, Breton has swallowed Nadja, assimilated her, devoured her personality so completely (though we thought for a time he was being devoured) that she can be put away. Nadja emerges not as the subject of the book but as its victim. We understand finally why Breton feels impelled to write, 'Elle était à ma merci.' His vampirelike quest for himself destroys her and establishes in her place his identity, the toi that has solved the enigma" ("The Nadja

du livre étant chassé ainsi, c'est la ville de Paris qui constituerait l'unité de Nadja.

Bancquart fait remarquer l'"extraordinaire continuité de l'itinéraire poétique d'André Breton,"⁽⁷⁴⁾ et nous indiquons, de notre côté, que la cohérence bretonienne se trouve aussi dans son choix du lieu qui attire le poète par une force inquiétante. Il ne suffit pas de dire que du Poisson soluble à Arcane 17 Paris est constamment présent dans l'oeuvre de Breton; il explore cette ville inspiratrice toute sa vie. Son exploration du Paris étrange avait déjà commencé en 1921 lorsque le groupe de Littérature a organisé les visites dans Paris. Ou bien, son attirance pour Paris s'est-elle formée antérieurement à cette date, vu que cette ville est le paysage mental du jeune Breton qui vivait, vers 1919, "à vau-l'eau" en marchant sans but ni espoir dans Paris.⁽⁷⁵⁾ Et encore, quand Littérature a fait l'enquête sur quelques préférences en 1922, c'est Breton qui a mentionné la Porte Saint-Denis comme le quartier de Paris. On peut y reconnaître sa préférence fidèle à certains monuments, et ses explications seront analysées et élucidées au fur et à mesure des années.

Quand il est question du Paris de Nadja, il me semble

File" 55).

⁽⁷⁴⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 102.

⁽⁷⁵⁾ Breton, Entretiens 57.

qu'il y a une contraste avec au moins trois autres Paris différents: celui des écrivains avant le surréalisme, celui des autres surréalistes et celui des autres oeuvres de Breton. Nous venons de voir la nature déconcertante du livre de Nadja. Le Paris dans ce livre nous pose des questions, perplexe, mais ne livre pas de réponses. Vers la fin du livre, en féminisant cette ville en tant qu'"elle," Breton la voit

devenir autre et même fuir. Elle glisse, elle brûle, elle sombre dans le frisson d'herbes folles de ses barricades, dans le rêve des rideaux de ses chambres où un homme et une femme continueront indifféremment à s'aimer.⁽⁷⁶⁾

Pareille à la définition de la beauté par l'auteur, la ville nous offre des images troublantes et insaisissables.

Regardons-les sous quelques aspects.

1. Paris comme clôture hors du quotidien

Les quartiers parisiens qu'évoque Breton sont bien délimités. Casanier et hostile à Montparnasse, il se promène à l'intérieur d'une zone familière plutôt que dans tous les coins de la ville. Ainsi on ne manque pas de "[le] voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle."⁽⁷⁷⁾ Jean Gaulmier précise les bornes exactes

⁽⁷⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 749.

du Paris bretonien: à l'extrême nord est la butte Montmartre d'où il contemple la ville à l'aube dans Les Vases communicants; à l'extrême sud, rue du Faubourg Saint-Jacques où habite Jacqueline-ondine, voisine de la Maternité où naîtra Aube; à l'extrême ouest, le jardin des Tuileries où il se promène avec Nadja; à l'extrême nord-est, rue Pajol où habite la jeune fille aux cornichons qu'il accompagne passagèrement dans Les Vases communicants.⁽⁷⁸⁾ L'Ouest de Paris couvrant plusieurs monuments grandioses et les "beaux quartiers" qu'évoque Aragon est inexistant pour Breton. Il fréquente presque exclusivement les deuxième, neuvième et dixième arrondissements; vieux quartiers du Nord, peu abondants en grands événements historiques et littéraires, mais comme Gaulmier le signale, chargés d'un passé lointain où se mêlent l'histoire et la légende.⁽⁷⁹⁾ L'histoire oubliée, la légende obscure--Breton veut lire ces traces disparues sur les endroits qui l'attirent.

Les monuments célèbres ne l'intéressent pas. Quand il cite la place Vendôme, il s'agit du souvenir de la Commune où le peintre Courbet dirigea la destruction de la colonne,

⁽⁷⁷⁾ Breton, Nadja, OC I 661.

⁽⁷⁸⁾ Jean Gaulmier, "Remarques sur le thème de Paris chez André Breton de Nadja à l'Amour fou," Travaux de linguistique et de littérature 2 (1971): 160.

⁽⁷⁹⁾ Gaulmier 161.

non pas de la gloire de Napoléon. De même, la place du Panthéon ne se perçoit qu'en relation avec l'hôtel des Grands Hommes où il logeait vers 1918; il ne fait aucun cas du Panthéon, ce temple de la France. Aussi, le centre de Paris pour lui n'est à peu près jamais Notre-Dame, rarement signalée, mais toujours la Tour Saint-Jacques, chargée de sens ésotériques évoquant un alchimiste médiéval, Nicolas Flamel. Cette tour constitue le centre d'un des deux quartiers du Paris bretonien, l'autre ayant pour centre la Porte Saint-Denis, tout près du boulevard Bonne-Nouvelle. Breton ne s'attarde pas non plus au Paris ouvrier, l'Est de la capitale comme la Bastille, Nation, Belleville. Pour lui, les ouvriers aux marchés aux fleurs sont "des bandes de fêtards," "la cohue robuste et franche du travail."⁽⁸⁰⁾ Méprisant les travailleurs qui répètent les mêmes gestes tous les jours, il se dit en voyant les gens sortir en même temps du lieu de travail à heure fixe: "ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution,"⁽⁸¹⁾ comme il se dit dans Les Vases communicants, en voyant les ouvriers s'amuser au bord de la Marne, que "[c]'est tout de même pour ces gens qu'il y a des fraises dans les bois."⁽⁸²⁾ La foule, indispensable à l'expérience de

⁽⁸⁰⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 716.

⁽⁸¹⁾ Breton, Nadja, OC I 683.

la solitude baudelairienne, n'existe pour ce flâneur surréaliste qu'en contraste avec son état de désœuvrement. Aussi la rue Lafayette, à la fin de l'après-midi du 4 octobre 1926, pleine de gens revenants du travail, est morne et sans intérêt.

Ce quotidien sombre change de couleur dès que survient Nadja qui "va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant." Sa marche, détachée du réel, s'oppose symboliquement au courant des autres. Son maquillage, "le bord des yeux si noir pour une blonde,"⁽⁸³⁾ est recommandé au théâtre, mais transgressive dans la rue. Tout contraire aux normes sociales et au travail (puisqu'elle accepte de travailler à dix-sept francs par jour, mais non à dix-huit), Nadja, comme actrice qui "[entre] en scène,"⁽⁸⁴⁾ théâtralise la ville. Le quotidien qu'évoque Breton va se déplacer hors des activités de la société. Paris devient inhabité comme le montrent plusieurs photos dans ce livre.

Il est intéressant de constater combien Breton, hostile au théâtre, fait fonctionner ses idées propres sur ce dernier dans Nadja.⁽⁸⁵⁾ N'est-ce pas Breton lui-même qui, dès

⁽⁸²⁾ Breton, Les Vases communicants, OC II 162.

⁽⁸³⁾ Breton, Nadja, OC I 683.

⁽⁸⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 682.

le début, "joue de [s]on vivant le rôle d'un fantôme"?⁽⁸⁶⁾ Il donne plusieurs noms de salle de théâtre et de cinéma comme lieux de rencontres étranges sans jamais attacher de l'importance à ce qui se passe sur la scène. Et le véritable lieu de métamorphoses pour l'auteur, c'est le Théâtre des Deux-Masques:

Mais, pour moi, descendre vraiment dans les bas fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour?), c'est revenir rue Fontaine, au "Théâtre des Deux-Masques" qui depuis lors a fait place à un cabaret.⁽⁸⁷⁾

Dans cette salle s'est joué Les Détraquées, "théâtre dans le théâtre" selon Kunio Iwaya puisque cette pièce sanglante reflète l'histoire même de Nadja comme un miroir en plusieurs aspects.⁽⁸⁸⁾ Par l'évocation de ce théâtre, Paris se glisse vers un espace théâtral qui attend la Nadja-actrice, où Breton rencontre ses propres images-fantômes, espace essentiellement métaphysique; c'est là que se

⁽⁸⁵⁾ Une analyse minutieuse sur le thème du théâtre dans Nadja est faite par Kunio Iwaya, Naja ron [Sur Nadja] (Tokyo: Hakusui-sha, 1977) 125-55.

⁽⁸⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 647; je souligne.

⁽⁸⁷⁾ Breton, Nadja, OC I 668-69.

⁽⁸⁸⁾ Iwaya 153.

révèlent "les bas fonds de l'esprit," imperceptibles dans un état ordinaire.

Michel Butor appelle ce Paris "château,"⁽⁸⁹⁾ notion chère à Breton,⁽⁹⁰⁾ et Benjamin "eine kleine Welt [un microcosme]."⁽⁹¹⁾ Paris est donc une sorte de clôture qui existe bien dans le réel, mais dont la porte n'est ouverte que pour ceux qui y sont admis. Pour Breton c'est la clairvoyance de Nadja qui lui sert de guide. Sortir de cette clôture fait perdre la magie de cette guide; après le 12 octobre où Breton et sa compagne se sont rendus à Saint-Germain, il ne tient plus son journal. L'idée du lieu clos contrarie la transparence de la maison de verre. Admettons-y une contradiction fondamentale de Breton, mais l'essentiel

⁽⁸⁹⁾ Michel Butor, "Heptaèdre Héliotrope," Répertoires III (Paris: Minuit, 1968) 327.

⁽⁹⁰⁾ Voir notamment Michel Beaujour, "De l'Océan au Château," French Review 42.3 (1969): 353-70. Dans cet article, Beaujour soutient que toute l'histoire de la quête du surréalisme peut "s'interpréter comme une dialectique entre l'océan et le château, l'ouverture et l'occultisme, la révélation publique et la révélation ésotérique" (355). Inaccessible au public mais ouvert à de certains élus--il faut nous rappeler le fameux "château" du Premier manifeste où se rassemblent des figures principales du groupe--le château est une image mythologique permanente de l'oeuvre de Breton, et c'est le passage suivant d'"Il y aura une fois" qui sert, selon Beaujour, d'archétype de toutes les imaginations du château bretonien: "Cinq chambres aux portes et fenêtres condamnées d'un accès rendu pratiquement impossible, sans préjudice du serment prêté de ne pas chercher à y voir" (OC II 52).

⁽⁹¹⁾ Benjamin, "Der Surrealismus" GS II 301.

est la concomitance de la magie et du quotidien dans le même espace. Pour sensibiliser le seuil de ces deux mondes il emploie la métaphore de la porte. Quand ses pas se portent vers le boulevard Bonne-Nouvelle près duquel il sent "un pôle d'attraction" se constituer, il se demande si "la très belle et très inutile Porte Saint-Denis"⁽⁹²⁾ l'attire. Et quand toute effervescence de l'aventure avec Nadja s'apaise, il dit:

[L]e boulevard Bonne-Nouvelle, les façades de ses cinémas repeintes, s'est depuis lors immobilisé, pour moi comme si la Porte Saint-Denis venait de se fermer, j'ai vu renaître et à nouveau mourir le Théâtre des Deux-Masques qui n'était plus que le Théâtre du Masque. . . .⁽⁹³⁾

Avec la fermeture imaginaire de la porte et la métamorphose de la salle de théâtre, la ville perd sa force magique; quelques lieux de l'aventure ont physiquement changé leur apparence.

Breton recourt souvent à la comparaison de la porte. En fait, l'oeuvre de Breton abonde, soit au figuré, soit à la lettre, en portes: "je pense à un château. . . . Des autos stationnent à la porte, dérobée par l'ombre des

⁽⁹²⁾ Breton, Nadja, OC I 663.

⁽⁹³⁾ Breton, Nadja, OC I 748.

arbres" dans Le Premier manifeste,⁽⁹⁴⁾ dans Le Poisson soluble, la porte Saint-Denis et les portes de Paris (récit 18) ou la Porte Albinos fictive (récit 27) à part, on trouve même "cette porte éternellement battante"⁽⁹⁵⁾ qui préfigure la fameuse porte battante de Nadja; "Nul ne peut fermer la porte sans gonds"⁽⁹⁶⁾ dans "Introduction au discours sur le peu de réalité"; "Ainsi, pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir"⁽⁹⁷⁾ dans L'Amour fou. Comme la fenêtre, la porte constitue un des topos surréalistes.⁽⁹⁸⁾ Admettons avec Bachelard la fonction à la fois ludique et poétique de la porte:

La Porte! La porte, c'est tout un cosmos de
l'Entr'ouvert. . . . Pourquoi ne pas sentir que
dans la porte est incarné un petit dieu de seuil.
. . . Il [le poète] sait qu'il y a deux "êtres"
dans la porte, que la porte réveille en nous deux
directions de songe, qu'elle est deux fois
symbolique.⁽⁹⁹⁾

⁽⁹⁴⁾ Breton, OC I 321.

⁽⁹⁵⁾ Breton, OC I 350.

⁽⁹⁶⁾ Breton, OC II 267.

⁽⁹⁷⁾ Breton, OC II 685.

⁽⁹⁸⁾ Pour la fenêtre surréaliste, voir Susan Harris Smith, "The Surrealists' Windows," Dada/Surrealism 13 (1984): 48-69.

Tantôt ouverte, tantôt fermée, la porte, charnière reliant ici et ailleurs, barrière incomplète, nous autorise un va-et-vient.

Si la ville de Paris se referme comme une salle de théâtre qui se plonge dans l'obscurité (Breton rencontre Nadja tard l'après-midi ou le soir; en octobre il fait sombre à ces heures-là), deux ouvertures vers le dehors sont placés au début et à la fin du livre: le Manoir d'Ango et la plaque portant les lettres: "LES AUBES." Les lecteurs peuvent vérifier ces deux endroits sur les photos du livre; le Manoir est la deuxième illustration à la suite de l'hôtel des Grands Hommes, le lieu déterminé par l'auteur comme "point de départ"⁽¹⁰⁰⁾ de l'aventure. La photo repassée en 1963 montre la porte du manoir, peut-être ouverte, bien noire, nous invitant à pénétrer dans un mystère. Par contre, la plaque "LES AUBES," plaque partielle d'un restaurant à Avignon, est la dernière illustration du livre; par contraste avec le Paris ténébreux, cette plaque déjà lumineuse indique une ouverture vers la clarté: le ciel bleu.

Le Paris de Nadja est ainsi consciemment structuré en tant que lieu de l'aventure singulière au sein du quotidien.

⁽⁹⁹⁾ Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace (Paris: PUF, 1967) 200-01.

⁽¹⁰⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 653.

Il diffère ainsi d'abord du Paris paradisiaque du Poisson soluble dont le ton est celui du conte de fées, ensuite de celui des Vases communicants qui, vers la fin du livre, fait appel à la liberté et à l'espoir,⁽¹⁰¹⁾ et aussi de celui de L'Amour fou qui déchiffre les énigmes de la ville plutôt que les pose.

2. La rencontre et le signal

Comme "L'Esprit nouveau" le montre déjà, chez Breton comme chez d'autres surréalistes, les rencontres avec les femmes sont indispensables pour que Paris prenne ses pouvoirs magiques. La femme est faite pour être rencontrée, et l'homme pour la rencontrer; elle représente toujours ce qui est exprimé, et lui est le sujet qui exprime. "Elle est, sans même le vouloir," dit Sarane Alexandrian, "une énigme vivante. . . . Ces rencontres appartiennent à la 'poésie involontaire,' elles sont les images vécues de l'écriture automatique des gestes."⁽¹⁰²⁾ "La Nuit du tournesol" traduirait le mieux la rencontre chez Breton; d'une part, le bonheur de l'amour réciproque et la présence

⁽¹⁰¹⁾ Comme Zola, Breton s'adresse du haut de la colline du Sacré-Coeur: "Paris, tes réserves monstrueuses de beauté, de jeunesse et de vigueur,--comme je voudrais savoir extraire de ta nuit de quelques heures ce qu'elle contient de plus que la nuit polaire! . . . La résignation n'est pas écrite sur la pierre mouvante du sommeil" (Breton, Les Vases communicants, OC II 207).

⁽¹⁰²⁾ Sarane Alexandrian, Les Libérateurs de l'amour (Paris: Seuil, 1977) 218.

de la femme aimée transforment la scène nocturne en scène lumineuse et fleurissante; d'autre part, cette déambulation bénéfique du 29 mai 1934 se trouve annoncée par un poème automatique écrit onze ans auparavant. Le Paris de L'Amour fou s'éclaircit donc par ce que Breton appelle le "hasard objectif," théorie du hasard qu'il s'efforce de systématiser dès Les Vases communicants, où passe fortuitement une succession des femmes aux yeux mystérieux.

Les femmes vivifient les rues de Paris. Sans femmes aimées, Breton sent que "[l]e monde extérieur [a] repris son apparence de pur décor."⁽¹⁰³⁾ Quand il rencontre des femmes qui peuvent éclaircir pour lui le mystère du hasard, Paris devient "le théâtre mental"⁽¹⁰⁴⁾ qu'il désigne au début de L'Amour fou où une revue de music-hall présente une rencontre de sept ou neuf boys vêtus de noir avec le même nombre de femmes. Dans ce théâtre mental, c'est "un visage: le dernier visage aimé" qu'il cherche "dans tous ces visages de femmes."⁽¹⁰⁵⁾ Breton précise plus loin:

Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma
seule disponibilité, que de cette soif d'errer à
la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me

⁽¹⁰³⁾ Breton, Les Vases communicants, OC II 165.

⁽¹⁰⁴⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 675.

⁽¹⁰⁵⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 677.

maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain.⁽¹⁰⁶⁾

"[L]es autres êtres disponibles," ce sont pour lui essentiellement des femmes; il le dit dans le passage des Entretiens que nous avons déjà cité: "La rencontre imprévue . . . tend toujours . . . à prendre les traits d'une femme."

Or Nadja que Breton rencontre par hasard deux jours consécutifs n'est pas une femme avec un "visage aimé" qui peut résoudre les énigmes; différente de "la toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol,"⁽¹⁰⁷⁾ Nadja, tout en étant clairvoyante, emmène Breton seulement au seuil du mystère qui reste indéchiffré et indéchiffrable.

Plusieurs épisodes fragmentaires constituant le prologue du livre annoncent la nature violente de la rencontre avec Nadja, la plus importante rencontre du livre. Ce sont des "faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable" et leur caractère est "absolument inattendu, violemment incident." Toutefois, en montrant une singulière régularité, ils introduisent l'auteur "dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences."⁽¹⁰⁸⁾ Les faits comme Paul Eluard

⁽¹⁰⁶⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 697.

⁽¹⁰⁷⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 735.

au Conservatoire Renée Maubel⁽¹⁰⁹⁾ qui a pris Breton pour un ami mort; les enseignes de boutique BOIS-CHARBONS qu'il trouve sans les chercher; une visite chez lui d'une nantaise en deuil qui connaît Benjamin Péret; une ouvrière aux yeux attrayants à Nantes, ville de Jacques Vaché et de Rimbaud;⁽¹¹⁰⁾ Robert Desnos communiquant avec Marcel Duchamp sans jamais l'avoir vu; une prostituée nue dans l'Electric-Palace; un objet bizarre à demi-cylindre au marché aux puces de Saint-Ouen où Fanny Beznos lit Rimbaud et Aragon; la découverte fortuite de deux jeux optiques: l'enseigne MAISON ROUGE changeant POLICE et le tableau de trompe-l'oeil représentant

⁽¹⁰⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 651; je souligne.

⁽¹⁰⁹⁾ C'était le 24 novembre 1918, le jour de la première représentation de Couleur du temps d'Apollinaire, mais c'est également à ce conservatoire, lors de la première représentation des Mamelles de Tirésias du même auteur, le 24 juin 1917, que Jacques Vaché, en officier anglais, est entré revolver au poing et a parlé de tirer à balles perdues sur le public (Breton, "La Confession dédaigneuse"). Le Conservatoire Maubel est donc lié à deux morts qui ont fortement influencé Breton: Apollinaire et Vaché.

⁽¹¹⁰⁾ Se souvient Breton de sa période d'interne provisoire à Nantes: "ce temps de Nantes où la rencontre de Jacques Vaché entraîne la révision de la plupart de mes jugements antérieurs est aussi celui où je m'initie véritablement à Rimbaud, où j'en viens à l'interroger en profondeur et à y mettre toute passion" (Breton, Entretiens 35). C'est dans cette ville qu'il a subi une influence incontestable de Rimbaud; sur ce point, voir la section 5 qui viendra dans ce même chapitre. Ce n'est pas difficile de reconnaître chez cette ouvrière nantaise la fille appelée "Henrika" dans Illuminations, banlieusarde, pauvrement vêtue, son allure est "plus triste qu'un deuil" (Rimbaud 272).

à la fois un tigre, un vase et un ange--tous ces événements se passent exclusivement à Paris et à quelques exceptions près à Nantes, villes jumelles dans l'esprit de Breton.⁽¹¹¹⁾

J'en énumère plusieurs pour faire ressortir deux points essentiels: premièrement, malgré leur apparence incohérente, plusieurs de ces rencontres ont en commun un signe de mort (un ami mort d'Eluard, une dame en deuil, les enseignes BOIS-CHARBONS,⁽¹¹²⁾ Nantes=Vaché), ou un signe de double (Breton=un ami d'Eluard, Breton=Vaché: "Vaché est surréaliste en moi,"⁽¹¹³⁾ Desnos=Duchamp). On peut y reconnaître la quête des fantômes de Breton, voire la quête de soi puisque la question initiale qui pose cette énigme au sujet de l'identité: "Qui suis-je?" énonce en même temps la question de la relation avec l'Autre: "Qui je hante?" Deuxièmement, ces événements sont énumérés et détaillés, mais sans jamais être déchiffrés. Nadja qui apparaît comme une rencontre majeure, comme un fait-précipice, doit amener Breton vers une perception plus profonde de Paris et de

⁽¹¹¹⁾ "Nantes: peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine . . ." (Breton, Nadja, OC I 658).

⁽¹¹²⁾ Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, cette enseigne, dédiée à Jacques Vaché à la fin des Champs magnétiques, fait peur à Breton en l'invitant à sauter par la fenêtre.

⁽¹¹³⁾ Breton, Le Premier manifeste, OC I 329.

lui-même. Guidé par cette voyante, Breton fait de Paris, selon Bancquart, "le réceptacle du Graal qu'est la connaissance de soi."⁽¹¹⁴⁾

Breton dit que "la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme."⁽¹¹⁵⁾ Si cela est ainsi, le déchiffrement des enchaînements mystérieux doit pouvoir éclaircir la question initiale de sa vie. Or, dans le prologue, il mentionne à propos des coïncidences incontrôlables:

[I]l s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'invraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre du navire.⁽¹¹⁶⁾

Un certain signal existe, mais il ne sait pas de quel signal il s'agit. Pierre Albouy remarque que c'est le signal et non pas le signe comme chez Proust que Breton s'efforce de décrypter dans Nadja, parce que le signe, en comportant des significations cachées en lui, demande à être traduit alors

⁽¹¹⁴⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 107.

⁽¹¹⁵⁾ Breton, Nadja, OC I 716.

⁽¹¹⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 652; je souligne.

que l'on doit obéir au signal;⁽¹¹⁷⁾ d'où l'attitude d'un "témoin hagard" plutôt que d'un tenace décrypteur de Breton. L'épithète "hagard" s'accorde mal, selon Albouy, au décrypteur dont l'activité réside par nature dans le domaine de la connaissance. Tant que Breton se veut décrypteur, il ne reconnaît que le côté moral (pétrifiant) des "pétrifiantes coïncidences" et n'arrive pas à trouver la logique de la raison (coïncidences). Nadja, remarque Albouy, "refuse tout compromis avec l'ordre de la connaissance théorique."⁽¹¹⁸⁾ Ce que ce témoin hagard trouve, c'est "la surprise" ainsi que Breton écrit lui-même à propos de la peinture de Chirico: "[I]l ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et . . . toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot: surpris."⁽¹¹⁹⁾ Il en est de même de la ville; le mystère de Paris dont la porte est entrouverte par Nadja ne donne à Breton qu'une "merveilleuse stupeur."⁽¹²⁰⁾

⁽¹¹⁷⁾ Pierre Albouy, "Signe et signal dans Nadja," Europe 483-484 (1969): 234-39; repris dans Marguerite Bonnet, éd., Les Critiques de notre temps et Breton (Paris: Garnier, 1974) 125-30. Dans son article, Albouy compare le roman de Proust et Nadja. Il s'agit ici de Marcel Proust et les signes (Paris: PUF, 1964) de Gilles Deleuze.

⁽¹¹⁸⁾ Albouy 239.

⁽¹¹⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 649.

⁽¹²⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 714.

Attiré par la Porte Saint-Denis, il attend que "cela (?) " se passe.⁽¹²¹⁾ Ce "cela (?) " n'est jamais clarifié, pas non plus pour la force magnétique de la Porte. On peut en dire autant des lieux, des objets, des phénomènes énigmatiques qu'il relate: la statue d'Etienne Dolet qui lui "caus[e] un insupportable malaise,"⁽¹²²⁾ la rencontre automatique avec l'enseigne de boutique: BOIS-CHARBONS, l'objet incompréhensible de demi-cylindre au marché aux puces, la place Dauphine où Breton sent "[s]e dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante."⁽¹²³⁾ On sait que, dans ses ouvrages postérieurs, plusieurs de ces étrangetés seront débrouillées; comme on l'a vu au chapitre précédent, le marché aux puces dans L'Amour fou ne sera plus un simple lieu pour trouver les objets insolites; un objet permettrait à la personne qui le choisit de découvrir son désir latent, et le cause de l'anxiété éprouvée à la place Dauphine qui vient de ce "sexe de Paris" ne sera confirmée que 22 ans plus tard. Si ces exemples sont des décryptages freudiens, la force tractive de la Porte Saint-Denis sera expliquée par une lecture palimpseste d'une histoire quasi oubliée du XVIIème siècle dans Les Vases communicants:

⁽¹²¹⁾ Breton, Nadja, OC I 663.

⁽¹²²⁾ Breton, Nadja, OC I 653.

⁽¹²³⁾ Breton, Nadja, OC I 695.

Cédant à l'attirance que depuis tant d'années exerce sur moi le quartier Saint-Denis, attirance que je m'explique par l'isolement des deux portes qu'on y rencontre et qui doivent sans doute leur aspect si émouvant à ce que naguère elles ont fait partie de l'enceinte de Paris, ce qui donne à ces deux vaisseaux, comme entraînés par la force centrifuge de la ville, un aspect totalement éperdu, qu'elles ne partagent pour moi qu'avec la géniale tour Saint-Jacques. . . .⁽¹²⁴⁾

Ou encore, bien que Breton ne le précise jamais, même les noms propres pourraient être une révélation: le boulevard Bonne-Nouvelle est un lieu de l'attente et de l'espoir; la place Dauphine amène par hasard Nadja et Breton au bar "Dauphin"; une certaine Madame Camée conduit vers l'enseigne de boutique: CAMEES DURS. Les objets et les événements que Breton étale dans Nadja attendent un déchiffrement, soit avec la théorie freudienne, soit en retraçant une obscure histoire, ou encore par le jeu surréaliste de l'analogie. Breton ne fait que s'interroger en laissant son livre ouvert sans jamais pouvoir donner de réponse.

N'est-ce pas donc le lecteur/la lectrice qui est pris par la "fureur des symboles" afin de décrypter le Paris

⁽¹²⁴⁾ Breton, Les Vases communicants, OC II 173.

énigmatique que l'auteur a laissé en suspens? Ainsi se ramifie les interprétations. Breton accompagne Nadja qui, prise de peur sur la place Dauphine, s'écrie: "Et les morts, les morts!"⁽¹²⁵⁾ et ils flânent en partant de cette place, passant par la Conciergerie, le Pont-au-Change et le Jardin des Tuileries, jusqu'à la rue Saint-Honoré où ils trouvent l'enseigne d'un bar: Dauphin. Gloria Feman Orenstein veut lire dans leur itinéraire la dichotomie des univers masculin (Dauphin) et féminin (Dauphine) et l'évocation des femmes légendaires du passé telles que Marie Antoinette, Madame Roland, habitantes de la Conciergerie, qui ont perdu leurs forces victimes d'une idéologie patriarcale.⁽¹²⁶⁾ Quant à Margaret Cohen qui veut vérifier combien les endroits qu'évoque Nadja se rattachent aux révoltes et aux émeutes du passé, elle insiste sur la clairvoyance de l'héroïne qui discerne les lieux hantés par les fantômes de la violence sanglante de l'histoire; la Conciergerie écroua des meneurs et des victimes de la Terreur: Danton, Hébert, Fabre d'Eglantine, Robespierre.⁽¹²⁷⁾ Selon Iwaya,⁽¹²⁸⁾ sur le chemin de la Conciergerie, des fantômes de la Révolution viennent

⁽¹²⁵⁾ Breton, Nadja, OC I 695.

⁽¹²⁶⁾ Orenstein 96-98.

⁽¹²⁷⁾ Cohen 98-103.

⁽¹²⁸⁾ Iwaya 72.

hanter Nadja et Breton, et pour cette raison leur identité commence à se troubler. La question posée par Nadja nous renvoie à la question initiale de Breton: "Mais, dis-moi, pourquoi dois-je aller en prison? Qu'auras-tu fait? Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu?"⁽¹²⁹⁾ En passant la même question que Breton au sujet de son identité, Nadja devient son double, mais elle ne le sera plus quand la Dauphine (Nadja) se transformera en Dauphin (Breton).

Toutefois les significations qu'émet ce signal sont fondamentalement inaccessibles comme l'affirment Albouy et Jean Decottignies: "Au regard de la pensée logique, c'est donc sur une interrogation--non sur une solution ni une option--que débouche le livre surréaliste."⁽¹³⁰⁾ En proposant des sens multiples, le Paris de Nadja ne désigne jamais le sens fixé.

3. La porte tournante du Théâtre Moderne

Offrant au poète sa propre image (le livre finit en effet par l'illustration photographique de l'auteur), le Paris de Nadja est, selon Bancquart, "parmi 'les' Paris des surréalistes, celui qui va le plus loin dans la route de l'initiation."⁽¹³¹⁾ Reflétant les fantasmes, les désirs, les

⁽¹²⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 697.

⁽¹³⁰⁾ Jean Decottignies, "L'Oeuvre surréaliste et l'idéologie," Littérature 1 (1971): 40.

pulsions de celui ou celle qui y flâne, la ville est un miroir voilé qui ne renvoie des images qu'à des chercheurs pleinement attentifs aux signes. Pour ces gens-là, même un objet banal dans le quotidien peut être alors révélateur du mystère de leur vie. Breton écrit plus tard:

La vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes. . . . Il n'est encore que de savoir s'orienter dans le dédale. Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette "forêt d'indices."⁽¹³²⁾

Alors que la ville est pour Aragon un "décor du désir"⁽¹³³⁾ qui produit des sens et le plaisir dès qu'il se met à décrire⁽¹³⁴⁾ (dans ce sens-là tout objet qui l'entoure lui offre l'occasion de décrire), et pour Desnos un lieu de violence et d'éros qui se métamorphose perpétuellement par un jeu d'association des mots, des sons, des idées, Breton seul s'apprête à lire la ville comme un cryptogramme; par ailleurs, lui seul connaît la peur du "délire

⁽¹³¹⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 118.

⁽¹³²⁾ Breton, L'Amour fou, OC II 682-85.

⁽¹³³⁾ Aragon, Le Paysan 178.

⁽¹³⁴⁾ Le Paris d'Aragon est, selon Roger Navarri, "[celui] d'un voyeur extraverti qui laisse son imagination s'ébrouer voluptueusement dans les multiples 'décors du désir' que les citadins se sont peu à peu construits au fil du temps sans toujours bien savoir de quel désir ils étaient les décors" (Roger Navarri, André Breton: Nadja [Paris: PUF, 1986] 69).

d'interprétation" d'une personne qui est mal préparée dans le dédale. Pris par cette peur, Breton définit cet état de délire qu'il éprouve avec Nadja ainsi: "les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur."⁽¹³⁵⁾ Heureusement (ou malheureusement) la quête des sens dans la ville de Paris s'arrête le 12 octobre. L'auteur ne nous laisse qu'un texte qui constitue un réseau complexe de mystères de la ville. La magie parisienne disparaît dès que, avec la fermeture imaginaire de la Porte Saint-Denis, le Théâtre des Deux-Masques s'est transformé en Théâtre du Masque; cette métamorphose est significative parce que, l'équivoque (deux masques) se réduisant à l'univoque, elle marque la fin de la poursuite de l'Autre; le moi et son fantôme se rejoignent.

Le Paris de Nadja est essentiellement équivoque comme l'enseigne lumineuse de MAZDA permet la double lecture de MAZDA/NADJA, comme les mots d'un enseigne: ROUGE peut se modifier en POLICE, comme une femme nue dans l'Electric-Palace, dont la rencontre tant souhaitée ("J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue"),⁽¹³⁶⁾ n'est qu'une prostituée (Breton ne peut aimer les femmes prostituées). Il est donc

⁽¹³⁵⁾ Breton, Nadja, OC I 714.

⁽¹³⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 668.

intéressant de prêter attention au fait que l'auteur compare Paris à la "forêt d'indices" qui diffère fondamentalement de la "forêt de symboles" baudelairienne. Tandis que le symbole est "ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique," l'indice est plus vague et complexe; c'est un "signe apparent qui indique avec probabilité."⁽¹³⁷⁾ L'indice, qui est à la fois signe, marque, trace et symptôme,⁽¹³⁸⁾ nous montre la direction à prendre comme un index mais ne procure pas son signifié. Ce dernier étant flottant, "la forêt d'indices," en comportant en elle la probabilité d'une lecture polysémique, oblige celui qui l'explore à s'avancer sans cesse pour attraper le sens fuyant. Or dans Nadja, l'explorateur de cette forêt-ville ne s'avance pas, et en effet Breton choisit de la façon définitive "le système . . . qui ne [l]'avancerait guère"⁽¹³⁹⁾ en entrant dans un cinéma sans jamais consulter le programme. Il va et vient, fait les cents pas dans un même endroit.

⁽¹³⁷⁾ Le Robert, éd. 1969.

⁽¹³⁸⁾ C'est Rosalind Krauss qui analyse la polysémie du Paris surréaliste en s'appuyant sur ce mot-clé "indice." Voir Rosalind Krauss, "Les Noctambules," Le Photographique: pour une théorie des écarts, trad. Marc Bloch et Jean Kempf (Paris: Macula, 1990) 138-53. Cette étude m'inspira beaucoup.

⁽¹³⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 663.

Pour qualifier ce Paris équivoque de Nadja, en particulier quelques endroits de la ville pris en photographie, Benjamin emploie la comparaison d'une porte tournante:

Und all die Orte von Paris, die hier auftauchen, sind Stellen, an denen das, was zwischen diesen Menschen ist, sich wie eine Drehtür bewegt.⁽¹⁴⁰⁾

(Et tous les lieux de Paris qui surgissent ici [sur les photos] sont des lieux où ce qui existe entre les êtres humains se déplace comme une porte tournante).

La porte tournante est essentiellement différente de la porte ordinaire. D'une part, soit ouverte, soit fermée, cette dernière fonctionne comme articulation de deux espaces, et deux faces d'une porte, face intérieure et face extérieure, sont fixées. En revanche, les faces de la porte tournante sont réversibles, devenant à la fois intérieure et extérieure. D'autre part, celui qui utilise cette porte se déplace du dehors au dedans et vice versa ne franchissant jamais le seuil; il passe d'ici à l'ailleurs dans un endroit identique.

Le Théâtre Moderne, démoli en 1925 avec le passage de l'Opéra, réalise cet idéal de dualité fluide qu'est le Paris

⁽¹⁴⁰⁾ Benjamin, "Der Surrealismus" GS II 301.

de Nadja. D'abord, cette salle de théâtre représente le démodé, le mauvais goût qui plaisent à Breton:

Le jeu dérisoire des acteurs, ne tenant qu'un compte très relatif de leur rôle, ne se souciant qu'à peine les uns les autres et tout occupés à se créer des relations dans le public composé d'une quinzaine de personnes tout au plus, ne m'y fit jamais que l'effet d'une toile de fond. Mais que retrouverai-je pour cette image la plus fugace et la plus alertée de moi-même, pour cette image dont je m'entretiens, qui vaille l'accueil de cette salle aux grandes glaces usées, décorées vers le bas de cygnes gris glissant dans des roseaux jaunes, aux loges grillagées, privées tout à fait d'air, de lumière, si peu rassurantes, de cette salle où durant le spectacle des rats furetaient, vous frôlant le pied, où l'on avait le choix, en arrivant, entre un fauteuil défoncé et un fauteuil renversable!⁽¹⁴¹⁾

Le spectacle sur la scène ne faisant qu'"une toile de fond," la salle et la scène se renversent comme des fauteuils de ce théâtre; le vrai spectacle à voir se joue dans la salle où les "glaces usées" renvoient à Breton une "image la plus

⁽¹⁴¹⁾ Breton, Nadja, OC I 667-68.

fugace et la plus alertée de [lui]-même." Cette salle pleine d'obscurité déconcertante se transforme en une sorte de théâtre mental où l'auteur joue sa propre image, qui pénètre ensuite dans le bar comparable à "un salon au fond d'un lac" de Rimbaud. C'est en revenant à ce bar que le plus horrible se transforme en ce qu'il y a de plus limpide:

A y être revenu souvent, j'ai gagné, au prix de tant d'horreurs dont les pires imaginées, de me souvenir d'un couplet parfaitement pur. C'est une femme, par extraordinaire jolie, qui chantait. . .

. (142)

On assiste ici non seulement au renversement de valeurs de l'horreur grossière à la pureté sublime, mais aussi au changement de l'axe temporel puisque la descente vers le passé que favorisent le décor désuet et l'ambiance de ruine s'interrompt tout à coup par une chanson qui s'adresse exclusivement à l'avenir, chanson indubitablement médiocre mais "parfaitement pur[e]" pour Breton: "La maison de mon coeur est prête / Et ne s'ouvre qu'à l'avenir."⁽¹⁴³⁾

⁽¹⁴²⁾ Breton, Nadja, OC I 668.

⁽¹⁴³⁾ Breton, Nadja, OC I 668. Cette chanson est de l'opérette Fleur-de-péché dont Soupault parle dans sa rubrique "Spectacle" de Littérature 14 (1920): 31-32. Aragon estime Fleur-de-péché "une sorte de chef-d'oeuvre . . . qui reste le modèle du genre érotique, spontanément lyrique" (Le Paysan 132). Il est probable que Breton cite ces paroles de la rubrique de Soupault, et il est intéressant de remarquer que Breton, peu intéressé à la

Le Théâtre Moderne est donc une porte tournante du Paris de Nadja, par laquelle le vulgaire et le sublime, le passé et l'avenir, enfin le réel et le rêve sans cesse s'entrecroisent et s'échangent. Cette salle de théâtre est aussi le lien des vases communicants des textes surréalistes; Nadja communique avec Le Paysan de Paris par ce théâtre dont Aragon fait l'éloge comme "royaumes de l'instantané."⁽¹⁴⁴⁾ Par ailleurs, il faut nous rappeler qu'un autre théâtre, les Deux-Masques au 6, rue Fontaine (Breton habitait au 42), qui se trouve au sein du quartier des plaisirs de Montmartre, est à la fois une salle offrant des spectacles médiocres de rire et d'épouvante⁽¹⁴⁵⁾ et un endroit introspectif par excellence de Breton. Comme Desnos s'adonne à l'expérience hypnotique juste au-dessus d'un cabaret, Breton et ses camarades s'inspirent préférablement de la bassesse du monde.

La dualité fondamentale que manifeste Nadja est programmée dès le début (ou est-ce tout à fait par hasard?). Breton cite au début une anecdote de la réplique habituelle

musique, évoque les paroles, non pas la mélodie quand il s'agit de la chanson.

⁽¹⁴⁴⁾ Aragon, Le Paysan 81.

⁽¹⁴⁵⁾ Margaret Cohen consulte un ancien guide américain de Paris qui place "Théâtre des Deux-Masques" sous la rubrique "Speciality Theaters," selon elle: "These theaters are of a very special character, giving plays that are unsuitable for children or very young people, as well as for people who are easily shocked" (Cohen 96).

entre Victor Hugo et Juliette Drouet qui passent devant deux portes, une grande et une petite. Cela est en vue de montrer comment les "menus faits de la vie" d'un écrivain peuvent être la meilleure étude de son oeuvre, et Breton ajoute: "Ces deux portes sont comme le miroir de sa [Hugo] force et celui de sa faiblesse, on ne sait lequel est celui de sa petitesse, lequel celui de sa grandeur."⁽¹⁴⁶⁾ Porte, miroir, duplicité--quelques éléments bretoniens sont là, qui annoncent la nature de la ville et celle de Nadja elle-même.

Rappelons-nous l'allure de Nadja quand Breton l'aperçoit pour la première fois dans la rue. Elle présente à la fois la fierté, l'insoumission ("elle va la tête haute, contrairement à tous les passants," le maquillage transgressif) et la vulnérabilité ("très pauvrement vêtue," "si frêle qu'elle se pose à peine en marchant"). La force et la faiblesse, la grandeur et la petitesse coexistent chez elle. Ainsi elle est aux yeux de Breton "celle qui tombait"⁽¹⁴⁷⁾ puisqu'elle gagne sa vie par la prostitution, mais en même temps "un génie libre."⁽¹⁴⁸⁾ Alors que Breton n'était qu'un "chien fourbe"⁽¹⁴⁹⁾ par rapport à la

⁽¹⁴⁶⁾ Breton, Nadja, OC I 648.

⁽¹⁴⁷⁾ Breton, Nadja, OC I 716.

⁽¹⁴⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 714.

⁽¹⁴⁹⁾ Breton, Nadja, OC I 714.

transcendence de sa compagne et qu'il n'a pu atteindre "la hauteur de ce qu'elle [lui] proposait,"⁽¹⁵⁰⁾ Nadja, de son côté, considère Breton comme le soleil et compte totalement sur lui. L'équivoque de Paris va de paire avec celui de Nadja; au fait, elle s'identifie volontiers à Mélusine, à la fois fée et serpent. La ville ainsi que l'héroïne sont destinées à figurer des images erratiques, dont l'idéal est une image convulsive d'"un train qui bondit sans cesse dans la gare de Lyon"⁽¹⁵¹⁾ qui ne partira jamais, image d'un objet qui tremble sur le seuil puisque la gare elle-même est un des constituants du seuil de la ville qui remplace l'ancienne porte de la ville.⁽¹⁵²⁾

⁽¹⁵⁰⁾ Breton, Nadja, OC I 736.

⁽¹⁵¹⁾ Breton, Nadja, OC I 753. Cette image du train qui reparaît dans L'Amour fou est, selon Bonnet, une allusion vague à un épisode de la liaison de Breton et de Suzanne Muzard nommée X: après son retour à Paris, Suzanne partit pour la Corse avec Emmanuel Berl qui voulut la soustraire à Breton. Ce dernier, averti, accourut à la gare de Lyon, mais en vain. Bonnet suppose que cette image est "dans la vérité du rêve amoureux" (Breton, OC I 1562-63). Pour "Lyon" mis en italique, Iwaya voit dans ce train en suspens l'état mental de Breton=lion de ce moment-là (Iwaya 110-11).

⁽¹⁵²⁾ "Quand elles [les portes de la ville] n'existent point, nous perdons les moments précieux de l'entrée et de la sortie. Sans ces passages solennels qui valent mieux que la réalité à laquelle ils introduisent, la ville en quelque sorte, disparaît puisque nous n'avons jamais à franchir le seuil qui nous assure que nous venons de pénétrer en elle. . . . Cependant nous croyons que les gares remplacent ou plutôt remplacèrent d'une façon efficace ces portes depuis longtemps disparues . . ." (Pierre Sansot, Poétique de la ville [Paris: Klincksieck, 1984] 81).

Finalement, l'équivoque de Nadja est remplacée, à la fin du livre, par l'univoque de X qui n'est pas une énigme pour l'auteur, dans laquelle le signifiant et le signifié ne font plus qu'un: l'amour.

4. Loin de la littérature--la photographie⁽¹⁵³⁾

Les photographies de Nadja, dont le quart reproduit des lieux parisiens, sont profondément liées à la réalité de cette ville. On sait que la photographie dans ce livre a pour but d'"éliminer toute description,"⁽¹⁵⁴⁾ c'est-à-dire de donner des informations à la place du texte. Il est douteux que cette intention ait été réussie vu que l'illustration et le texte se superposent quelquefois comme le signale Jean Arrouyé.⁽¹⁵⁵⁾ Etant donné que la photographie est un calque exact du réel, l'illustration non pas par des dessins ou des gravures, mais par des photos répond, semble-t-il, à un des impératifs de ce livre: le rendre "le document 'pris sur le vif.'" Ce dessein "antilittéraire" est d'ailleurs le contre-pied d'une tentative contemporaine de Nadja, celle du

⁽¹⁵³⁾ Je traiterai ici uniquement la photographie des lieux parisiens de ce livre.

⁽¹⁵⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 645.

⁽¹⁵⁵⁾ Jean Arrouyé, "La Photographie dans Nadja," Mélusine 4 (1982): 123-51. Dans cette étude Arrouyé constate que l'objet curieux de demi-cylindre, le gant de femme en bronze, l'enseigne du commerce de BOIS-CHARBONS et la plupart des dessins de Nadja sont tous décrits "avec exactitude sur la photographie" (Arrouyé 127).

"roman pur" d'André Gide. Gide voulait "dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman,"⁽¹⁵⁶⁾ voire éliminer de son écrit tous les éléments remplaçables par les autres expressions telles que la peinture, la photographie, le phonographe, le cinéma.

Nadja prend part à la dévalorisation de la littérature; le traitement de ses images photographiques imite la présentation de l'illustration du roman populaire; elle accompagne en général la citation du texte et le numéro de page qui lui correspond. Ce genre de lecture est destiné aux gens peu cultivés, pour qui non seulement l'image facilite la compréhension du texte, mais elle est un élément indispensable au livre; un livre sans illustration n'encouragerait pas la lecture. Grand paradoxe du surréalisme, Breton utilise la photographie, ce moyen d'expression tout à fait nouveau,⁽¹⁵⁷⁾ pour la mettre dans un contexte démodé. Revêtir le merveilleux des apparences vulgaires, présenter Nadja sous forme de genre littéraire désuet n'est pas inconcevable vu l'admiration de l'auteur pour l'illustration des romans populaires d'autrefois et des

⁽¹⁵⁶⁾ André Gide, Les Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1925) 75.

⁽¹⁵⁷⁾ En 1921 Breton écrit: "L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie . . ." (OC I 245).

livres d'enfance dans son "Avis au lecteur pour La Femme 100 têtes de Max Ernst." Breton lui-même ne cache pas sa prédilection pour le "kitsch" littéraire; il exprime dans l'"avant-dire" de Nadja son amour pour "la lettre d'amour criblée de fautes et . . . les 'livres érotiques sans orthographe.'" ⁽¹⁵⁸⁾

Arrêtons-nous un peu sur le passage de Benjamin qui précède le commentaire déjà cité sur la similitude entre le Paris de Nadja et la porte tournante:

An solchen Stellen greift bei Breton auf sehr merkwürdige Weise die Photographie ein. Sie macht die Straßen, Tore, Plätze der Stadt zu Illustrationen eines Kolportageromans, zapft diesen jahrhundertealten Architekturen ihre banale Evidenz ab, um sie mit allerursprünglichster Intensität dem dargestellten Geschehen zuzuwenden, auf das genau wie in alten Dienstmädchenbüchern wortgetreue Zitate mit Seitenzahlen verweisen. ⁽¹⁵⁹⁾

(Dans de tels passages, Breton fait intervenir la photographie d'une façon très curieuse. Elle représente des rues, des portes, des places de la ville, comme si ces illustrations appartenaient à

⁽¹⁵⁸⁾ Breton, Nadja, OC I 646; la citation est d'"Alchimie du verbe" de Rimbaud.

⁽¹⁵⁹⁾ Benjamin, "Der Surrealismus," GS II 301.

des romans de colportage; à ces architectures des siècles passés elle arrache leur banale évidence pour l'appliquer, avec sa plus originelle intensité, à l'événement qu'elle présente et auquel ici renvoient, exactement comme dans les anciens livres pour femmes de chambre, des citations littérales avec le numéro de la page.)

Ce qui est à remarquer, c'est d'abord la vulgarité voulue, l'emploi anachronique de l'image photographique de Nadja, ensuite le contraste frappant entre la "banale évidence" de l'image et la "plus originelle intensité" qu'apporte la même image quand elle est appliquée au texte.

Contrairement à l'étrangeté qu'a produite la ville, la photographie dans Nadja, en ne suggérant rien, pareille au "cliché d'amateur ou [à] la carte postale surannée," présente ce que Beaujour appelle le "degré zéro de la représentation."⁽¹⁶⁰⁾ Beaujour, presumant cette banalité volontaire, estime que l'auteur aurait pu demander à Man Ray s'il avait voulu suggérer le merveilleux photographique des lieux. Prises pour la plupart par Jacques-André Boiffard, ancien étudiant de médecine comme Breton, les photos des lieux parisiens présentent ce que Dawn Ades appelle "effortless avoidance of picturesque effect [annulation sans

⁽¹⁶⁰⁾ Beaujour, "Qu'est-ce que Nadja?" 797.

effort des effets picturaux]"; Atget aurait fait refléter, suppose Ades, des images sur la vitrine de la boutique de "CAMEES DURS" pour produire des effets magiques.⁽¹⁶¹⁾ En effet, ce qui distingue Nadja de deux autres livres de la trilogie, quand on considère la nature de la photographie, est le manque de valeur esthétique dans le premier; les images dans Les Vases communicants, ajoutées postérieurement, et celles dans L'Amour fou, toutes les deux raffinées, ne dépendant plus du langage, s'appropriant la beauté autonome (pensons par exemple à l'image étincelante de cubes de sel gemme de Brassaï et à l'instantané du mouvement d'"Explosante-fixe" de Man Ray), suscitent par elles-mêmes le merveilleux poétique tandis que le texte et l'illustration sont strictement liés dans Nadja; l'image ne serait rien sans le texte.⁽¹⁶²⁾

Comme Benjamin devine justement la "façon très curieuse" de l'intervention photographique, l'image n'est pas un simple complément du texte, ni un substitut; par le croisement dialectique du regard sur l'image et l'écrit (la citation avec le numéro de page sous les photos nous renvoie

⁽¹⁶¹⁾ Ades dans Krauss, L'Amour fou: Photography & Surrealism 163.

⁽¹⁶²⁾ Sur la différence du traitement de la photographie dans la trilogie de Breton, voir Marguerite Bonnet "Le regard et l'écriture" dans André Breton: la beauté convulsive (Paris: Edition du Centre Pompidou, 1991) 32-47.

au texte concerné),⁽¹⁶³⁾ la réalité morne de Paris (la photographie) et l'extraordinaire expérience personnelle (le texte) se tournent comme une porte à tambour; le merveilleux du texte active la nullité des lieux, et en même temps, le réel de la photographie confirme l'authenticité du récit. Deux modes d'expression s'interpénètrent. Ainsi le visage d'Etienne Dolet commence à se colorer de tristesse, la porte béante de la librairie de L'Humanité peut être l'entrée d'un monde inconnu.

Nadja fait de la photographie un dispositif de subversion pour transformer le banal en merveilleux. La banalité de la photographie est un choix résolu de l'auteur; le merveilleux est à la portée de n'importe qui, mais il doit savoir prendre des risques. Tout en vivant dans le quotidien banal de Paris, Breton et Nadja voient ce que les autres ne savent pas voir et errent dans un espace d'un autre ordre. L'image faite de ces lieux photographiés crée une sorte de paysage intérieur du poète qui erre à la recherche du secret de la ville et de son propre secret, son identité.

⁽¹⁶³⁾ En hommage à Breton et peut-être à Benjamin qui a fait remarquer la ressemblance du mode d'utilisation des illustrations de Nadja avec le roman populaire, Rosalind Krauss reprend de la même façon la mise en page des images photographiques accompagnant "des citations littérales avec le numéro de la page" dans The Optical Unconscious (Cambridge: The MIT Press, 1993).

5. Du côté de la littérature

Comme l'utilisation de la photographie le montre, Breton tente par Nadja de s'écarter du canon de la littérature traditionnelle. Mais, à regarder/lire tous ses écrits, nous constatons que l'héritage de ses prédécesseurs est tellement grand qu'il cite souvent des écrivains du passé, en particulier ceux du XIX^{ème} siècle comme Hugo, Nerval, Huysmans, Rimbaud, Lautréamont et même Zola, et quand il parle de Paris, des ouvrages "parisiens" sont quelquefois mentionnés. La mention la plus remarquable à cet égard est dans Arcane 17, où il cite le "Crépuscule du matin" de Baudelaire et La Fille aux yeux d'or de Balzac. La première citation n'est pas étonnante étant donné que ce poète parisien est constamment mentionné avec éloge, mais pour la dernière, il faut remarquer que Breton parlait très peu de Balzac et qu'il a notamment choisi cette nouvelle, mineure dans les 24 oeuvres des "Scènes de la vie parisienne" de la Comédie humaine. Cet ouvrage s'ouvre par le survol dantesque de la capitale par lequel l'auteur nous fait voir l'ensemble de ce monstre nommé Paris, sans cesse remuant, gouverné par deux principes: l'or et le plaisir.⁽¹⁶⁴⁾

⁽¹⁶⁴⁾ Sur l'analyse de l'ouverture de La Fille aux yeux d'or, voir notamment Christopher Prendergast, "The High View: Three Cityscapes," Paris and Nineteenth Century (Cambridge: Blackwell, 1992) 46-73. Prendergast y discute les significations de la vue panoramique de Paris dans la littérature française du XIX^{ème} siècle, qui permet à

C'est précisément ce système intérieur de la ville qui intéresse Breton lors de la rédaction d'Arcane 17 puisqu'il mentionne particulièrement ces pages inaugurales afin de saisir Paris "en tant qu'organisme obéissant à ses lois propres," de "se faire une idée du mécanisme d'assimilation et d'expulsion qu'il [Paris] met en oeuvre," enfin de "connaître Paris du dedans."⁽¹⁶⁵⁾ Ici, il s'agit du destin de Paris à la veille de la Libération, mais c'est ce système secret, cet "organisme," "ces lois" de cette ville qu'il cherche tout au long de sa vie. Il me semble que l'évocation des premières pages de La Fille aux yeux d'or suggère deux points: d'abord, Breton est un bon lecteur des auteurs qui ont créé "le mythe de Paris,"⁽¹⁶⁶⁾ ensuite, tout en admirant ces pages sous l'optique quasi-démiurgique de

l'auteur et au lecteur de percevoir la ville comme ensemble intelligible et cohérent.

⁽¹⁶⁵⁾ Breton, Arcane 17 (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971) 74.

⁽¹⁶⁶⁾ Voir la note 32 de l'Introduction. Citron observe que les mutations politique et économique qui ont causé un changement énorme de la vie parisienne dans la première moitié du siècle dernier se faisaient moteurs pour former et évoluer la poésie de Paris. En s'inspirant de Max Milner, Citron définit le mythe comme "une aventure collective de la pensée" et développe: "Au lieu d'examiner les aspects de Paris, ses détails, et d'en déduire par généralisation la nature de la ville, il [le mythe] commence par ressentir la ville comme un bloc homogène, et ce n'est qu'ensuite que les aspects particuliers de la ville reçoivent les reflets de ce bloc" (Citron 1: 251). Donc, le mythe joue pleinement quand les poètes considèrent la totalité de Paris sous un de ses aspects, et la force mythique fonctionne moins quand il ne s'agit que des fragments de Paris.

Balzac, il ne décrit jamais Paris comme ce devancier, c'est-à-dire, comme le constate Gaulmier,⁽¹⁶⁷⁾ il ne saisit la ville dans son ensemble ni ne lui donne de jugement, élogieux ou dépréciatif, pas de "cette capitale, vaste atelier de jouissances"⁽¹⁶⁸⁾ ni de "cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensées."⁽¹⁶⁹⁾

Sauf à la fin des Vases communicants, Breton évoque le réveil de Paris du haut du Sacré-Coeur à la manière de Zola (Zola décrit souvent la ville du haut de cette basilique) en s'écriant: "Paris, tes réserves monstrueuses de beauté, de jeunesse et de vigueur." Ce n'est pas par hasard qu'il emploie la vue panoramique pour cet appel émouvant, parce que cette vue dominatrice assure à celui qui regarde l'occasion de maîtriser et de juger ce qu'il regarde; d'où l'utilisation fréquente de la vue panoramique chez les écrivains du XIX^{ème} siècle.⁽¹⁷⁰⁾

⁽¹⁶⁷⁾ Gaulmier 163.

⁽¹⁶⁸⁾ Honoré de Balzac, "La Fille aux yeux d'or," La Comédie humaine, éd. Pierre-Georges Castex, 12 vols. (Paris: Gallimard-Pléiade, 1977) 5: 1039.

⁽¹⁶⁹⁾ Balzac, "Ferragus," La Comédie humaine 5: 795.

⁽¹⁷⁰⁾ Sur la vogue du panorama de Paris à l'époque romantique, voir Citron 387-403; les romantiques aiment la hauteur surtout parce qu'elle leur procure une position privilégiée. Prendergast fait remarquer les endroits favoris de quelques écrivains pour contempler Paris: Balzac préfère Père-Lachaise; Hugo, Notre-Dame; les Goncourt, le belvédère du Jardin des Plantes; Zola et ses collègues, Montmartre (Prendergast 49). Non seulement l'invention du

Ainsi il semble que Breton soit attiré par le Paris mythique formé par sa lecture, et en même temps, il n'adopte pas le style de ses devanciers quand il décrit, à son tour, cette métropole. La perception de Paris dans Nadja est essentiellement celle d'un homme qui marche, s'émerveille et cherche en vain le mécanisme de cette ville étrange. Sur ce point-là, le promeneur de Nadja se sépare de la tradition du flâneur parisien du XIX^{ème} siècle; observateur urbain et connaisseur, le flâneur est, selon Richard Burton, "Champollion of the city,"⁽¹⁷¹⁾ celui qui sait déchiffrer les cryptogrammes de la ville, et selon Priscilla Parkhurst Ferguson: "The flâneur . . . desires the city as a whole, not a particular part of it. . . . The flâneur domesticates the potentially disruptive urban environment."⁽¹⁷²⁾

panorama inspire aux écrivains la vue d'en haut, mais aussi, selon Benjamin, il donne naissance à un genre littéraire: littérature panoramique (Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts," Das Passagen-Werk [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982] 45-59). Richard Burton, de son côté, signale que "le régime panoptique" qu'a étudié Michel Foucault dans Surveiller et punir, régime consistant en système privilégié de tout voir sans être jamais vu, a été plus ou moins transféré dans le domaine de la littérature de 1815 à 1860 et que cette nouvelle optique a fourni et consolidé certaines catégories de personnages mythiques de la ville: criminels, détectives, usuriers, flâneurs et romanciers eux-mêmes; tous sont ceux qui voient tout sans être jamais vus ("The Unseen Seer, or Proteus in The City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth," French Studies 42 (1988): 50-68.

⁽¹⁷¹⁾ Burton 59.

⁽¹⁷²⁾ Priscilla Parkhurst Ferguson, "The flâneur on and off the streets of Paris," The Flâneur, éd. Keith Tester

Contrairement à une optique globalisante et privilégiée, Breton introduit une optique fragmentaire, à cause de laquelle la ville donne l'impression d'être un dédale. Il est vrai que la géographie dans ce livre est exacte et qu'on peut en retracer, comme le fait Le Guide de Paris mystérieux, un plan de l'itinéraire parcouru par l'auteur et son amie,⁽¹⁷³⁾ mais comme il va de boutique en boutique en rencontrant une enseigne obsessionnelle, les lieux sont seulement suggérés sans être décrits. Bancquart remarque: "[I]l s'agit d'un espace qui participe plus d'une géographie intérieure que d'une description topographique. Les lieux y sont points de repère, et jamais décrits d'une manière globale, mais simplement nommés."⁽¹⁷⁴⁾ Et ce qui importe dans le Paris de Breton, ce n'est ni l'ambiance ni la fonction sociale des lieux, mais le nom propre chargé d'un sens métaphorique. Sphinx-Hôtel, Hôtel du Théâtre, Théâtre des Deux-Masques, le boulevard Bonne-Nouvelle--tous ces noms servent d'indices, et il n'y a que ces noms-indices pour le flâneur mal équipé de Nadja.

La perception de la ville est unique et originale chez Breton, cependant il est indéniable que la lecture des écrivains du passé ait aidé Breton à former son mythe de

(London: Routledge, 1994) 27-31.

⁽¹⁷³⁾ Voir la note 34 de l'Introduction.

⁽¹⁷⁴⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 50.

Paris. Dans Nadja, les souvenirs littéraires de la lecture du jeune Breton apparaissent sous forme implicite. Breton nourrit sa façon de voir le monde avec la littérature. L'une des preuves en est la fièvre un peu donquichotesque pour Rimbaud à l'époque de Nantes. La ville n'est pas Paris, mais le souvenir suivant témoigne de quelle façon la lecture d'un poète aimé se superpose aux paysages urbains:

A travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement: ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer. . . . L'assez long chemin qui me mène chaque après-midi, seul et à pied, de l'hôpital de la rue du Bocage au beau parc de Procé, m'ouvre toutes sortes d'échappées sur les sites mêmes des Illuminations: ici, la maison du général dans "Enfances," là "ce pont de bois arqué," plus loin certains mouvements très insolites que Rimbaud a décrits: tout cela s'engouffrait dans une certaine boucle du petit cours d'eau bordant le parc, qui ne faisait qu'un avec "la rivière de cassis."⁽¹⁷⁵⁾

Est-ce de la même façon que Breton voit "un salon au fond d'un lac" au bar du Théâtre Moderne? Et ce poète qu'il

⁽¹⁷⁵⁾ Breton, Entretiens 35-36.

admire joue un rôle de pivot dans les deux rencontres fortuites dans Nadja; l'une avec une jeune fille, peut-être à Nantes, qui commence sans préambule à lui réciter "Le Dormeur du val," et l'autre avec Fanny Beznos, au marché aux puces, qui possède un exemplaire des oeuvres complètes de Rimbaud. Ainsi ce poète relie deux villes familières à Breton. Et doit-on admettre, vers la fin, sur la plaque inscrite "LES AUBES" un signe qui nous conduit vers ce poète? Il est difficile de trouver des empreintes directes de Rimbaud dans la ville de Nadja, puisque les villes rimbaldiennes se composent d'images fabuleuses et de souvenirs complexes⁽¹⁷⁶⁾ et que les vers de Rimbaud abondent d'avantage en paysages naturels qu'en paysages urbains; sa poésie hallucinatoire ne se lie pas à Paris. Cependant la violence de Nadja et de la femme du même nom qui transforme le réel en irréel stupéfiant est très proche de celle du poète de l'"Alchimie du verbe" qui voit "une mosquée à la place d'une usine."⁽¹⁷⁷⁾ D'autre part, on ne doit pas ne pas remarquer combien Nadja s'inspire des objets apparemment sans valeur que le poète énumère dans ce même poème: "les peintures idiotes," "décors," "enseignes," "la littérature démodée," "contes de fées," "petits livres de l'enfance,"

⁽¹⁷⁶⁾ En particulier, voir "Ville," "Ville [I]" et "Ville [II]" dans Les Illuminations.

⁽¹⁷⁷⁾ Rimbaud, "Délires II," Oeuvres 230.

"refrains niais."⁽¹⁷⁸⁾

Le souvenir de Rimbaud dans Nadja est difficile à relever. Ai-je tort de reconnaître celui de Lautréamont dans ce récit? On connaît la grande admiration des surréalistes pour ces deux poètes. Malgré aucun commentaire au sujet de l'auteur des Chants de Maldoror dans Nadja, il me semble très probable que Breton tente d'y transposer l'atmosphère cauchemardesque du Paris de Maldoror qui erre dans les rues à la quête de rencontres atroces. En admettant l'influence de Ducasse-Lautréamont sur les surréalistes, Gaulmier précise qu'"au chant VI l'évocation par Lautréamont de la rue Vivienne [est] située précisément sur l'itinéraire cher à Breton."⁽¹⁷⁹⁾ Le Guide de Paris mystérieux, en plus du retraceur de l'itinéraire de Nadja, établit un plan des quartiers liés à Ducasse et à Maldoror,⁽¹⁸⁰⁾ et ces deux plans, celui de Nadja et celui des Chants, montrent en effet des coïncidences surprenantes: la rue du Faubourg-Montmartre où Ducasse est mort amène à la résidence de Breton, la rue Fontaine; le jardin des Tuileries, la rue de Rivoli, le Palais Royal, le quai Malaquais, la place Vendôme, le Panthéon--Breton comme

⁽¹⁷⁸⁾ Rimbaud, "Délires II," Oeuvres 228.

⁽¹⁷⁹⁾ Gaulmier 166.

⁽¹⁸⁰⁾ Guide de Paris mystérieux 54-58.

Lautréamont font de ces hauts lieux parisiens des scènes de poursuite d'un secret pour l'un, de cruauté pour l'autre.

Ce que l'auteur de Nadja doit à Lautréamont n'est pas seulement la géographie. Bonnet indique que le Chant sixième attire particulièrement l'intérêt de Breton,⁽¹⁸¹⁾ et c'est peut-être parce que, selon Bonnet, ce Chant contient le fameux passage de la beauté fulgurante: "Il est beau comme . . . ou encore, comme . . . ou plutôt, comme . . . et surtout, comme . . ." ⁽¹⁸²⁾ et que ce dernier chant de Maldoror, présenté sous forme de parodie du roman-feuilleton, interrompu souvent par l'irruption de l'auteur, dénonce la ruse de la fiction et déclare en même temps une poétique de la cruauté. Réfléchir sur ce qu'on doit écrire en utilisant la forme même de roman--ce procédé de mise en cause de la littérature a dû inspirer une grande sympathie à Breton.

Ce n'est pas le lieu pour discuter l'ensemble de l'influence de Lautréamont sur Breton, mais un tel passage qui précède la rencontre de Maldoror avec son victime innocent, Mervyn, où l'horrible pénètre dans le quotidien urbain, n'annonce-t-il pas la troublante atmosphère du Paris

⁽¹⁸¹⁾ Bonnet constate que les strophes I, IV et VIII du Chant sixième sont mentionnées à plusieurs reprises par Breton (André Breton 140-47).

⁽¹⁸²⁾ Comte de Lautréamont, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1973) 233-34.

de Nadja?:

Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Eclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante. Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse: ce n'est pas tard! A peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève.⁽¹⁸³⁾

Si la défense passionnée de Rimbaud et de Lautréamont est une révolte contre la littérature des surréalistes, créer un Paris coloré du ton de ces deux poètes est, du point de vue du Paris mythique, une tentative à la fois d'écartement de ce mythe et de réactivation par l'élargissement de son horizon.

Vers la fin, Breton s'étonne de la mutation rapide de Paris en se disant: "Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce

⁽¹⁸³⁾ Lautréamont 232.

qu'il advient de 'la forme d'une ville.'"⁽¹⁸⁴⁾ Encore une fois, il cite un poète typiquement parisien de manière complexe. Breton, ne s'intéressant pas au changement réel de la physionomie urbaine, ne chante plus cette ville comme ce grand poète: Baudelaire. Il ne voit dans cette transmutation de Paris qu'une surprise de la force magique qu'ont produite les jours passés avec une femme, clairvoyante et bouleversante.

Cependant, ce changement rapide de Paris n'est pas un acte de magie. En fait, à l'époque de Breton, la forme de la ville change plus vite, hélas! qu'au temps de Baudelaire. C'est Apollinaire qui chante: "Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes."⁽¹⁸⁵⁾ Ce poète de l'esprit nouveau a bien deviné la vitesse du changement du monde, vitesse sans précédent au début du XXème siècle. Ce changement trouve son origine au développement de la civilisation matérielle. Comme nous l'avons déjà vu, Benjamin indique le goût pour le Paris démodé chez Aragon et Breton.⁽¹⁸⁶⁾ Tandis que Breton tire l'effet des illusions de ce Paris suranné, destiné à disparaître, Aragon tente d'en faire une mythologie moderne

⁽¹⁸⁴⁾ Breton, Nadja, OC I 749.

⁽¹⁸⁵⁾ Apollinaire, "Zone," Alcools 7.

⁽¹⁸⁶⁾ Bancquart aussi fait remarquer que ces deux surréalistes ont une prédilection pour le Paris de la fin du XIXème siècle, "le Paris en passe de disparaître" (Bancquart, Paris des surréalistes 195).

qui rend un culte à l'éphémère dans le monde urbain. Le chapitre suivant sera consacré à cette mythologie du Paysan de Paris.

Chapitre III

Le Paysan de Paris

En vain la raison me dénonce la dictature
de la sensualité. En vain elle me met en
garde contre l'erreur, que voici reine.⁽¹⁾

Il y a des mots qui sont des miroirs, des
lacs optiques vers lesquels les mains se
tendent en vain.⁽²⁾

Louis Aragon

A. Aragon et Paris

"Arrachez-moi le coeur vous y verrez Paris"-- pour prouver qu'Aragon aime Paris, on cite souvent ce vers d'En étrange pays dans mon pays lui-même, recueil de poèmes de 1945.⁽³⁾ Dès sa jeunesse, Paris est pour Aragon un lieu spécial dont il ne se lasse jamais. Matisse, l'héroïne au goût d'avant-garde de son conte écrit vers 1919, "Madame à sa tour monte," n'aime que vivre à Paris. Une fois qu'elle quitte la ville, elle s'ennuie du paysage bucolique de la campagne et y retourne aussitôt. Cette ville où Aragon a

⁽¹⁾ Aragon, Le Paysan 13.

⁽²⁾ Aragon, Le Paysan 111.

⁽³⁾ Voir l'article de Bernard Delvaille, "'Arrachez-moi le coeur vous y verrez Paris,'" Europe 745 (1991): 54-62. Delvaille y analyse que Paris devient un des thèmes majeurs, un symbole unificateur de la patrie, dans l'oeuvre poétique d'Aragon surtout au cours de la Seconde Guerre mondiale. Bancquart, pour sa part, cite ce vers comme exergue emblématique du Paris non seulement d'Aragon mais aussi du groupe surréaliste (Bancquart, Paris des surréalistes 7, 155).

passé presque toute sa vie nourrit et stimule constamment l'esprit de ce poète-romancier. Contrairement à Breton qui est casanier et aimait la vie rangée avec sa femme Simone dans son atelier de la rue Fontaine, le jeune Aragon s'enthousiasmait pour la vie nocturne et débauchée. Il aime tous les plaisirs de la capitale: le cinéma, le jazz, les boîtes de nuit, les vêtements à la mode, les femmes. Nous avons déjà vu dans le premier chapitre l'admiration que Breton et ses autres amis ont pour son talent particulier qui est de découvrir divers aspects du mystère urbain.

Breton se rappelle:

Les lieux de Paris, même les plus neutres, par où l'on passait avec lui [Aragon] étaient rehaussés de plusieurs crans par une fabulation magico-romanesque qui ne restait jamais à court et fusait à propos d'un tournant de rue ou d'une vitrine.⁽⁴⁾

Jacques Baron, qui a fait la connaissance d'Aragon lors de la visite de Saint-Julien-le-Pauvre, lui rend hommage également en consacrant un chapitre de ses mémoires de l'époque surréaliste aux promenades avec lui. "Aragon," selon Baron, "était attentif à la rue, à son décor, à ses passants, comme on ne peut plus l'être."⁽⁵⁾ Avec son

⁽⁴⁾ Breton, Entretiens 44.

⁽⁵⁾ Baron 54.

dandysme, ses fameuses et innombrables cravates, il est digne d'un véritable successeur de la tradition de la flânerie qu'a applaudie Balzac:

Oh! errer dans Paris! Adorable et délicieuse existence? Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'oeil. Se promener c'est végéter; flâner c'est vivre.⁽⁶⁾

Baron se souvient aussi des nuits passées avec Aragon, Leiris, Max Morise, Roger Vitrac au Zelli's, au Grand-Duc, au Brick Top, boîtes à Montmartre au goût américain où Breton n'a jamais été, et il se dit: "Qu'allions-nous chercher au fond de la nuit, au bout de la nuit? C'était, d'une manière générale, gâcher son temps. Aragon était là parce qu'il était partout."⁽⁷⁾ Peut-être qu'Aragon était partout à Paris; il aimait s'exposer au vent de la ville, être parmi les gens pour observer. Les nuits de Paris des années vingt peuvent répondre à un besoin de se "mêler à une vie réelle." Et de cette vie immédiate "où règne une sorte de grand air nocturne, éclairage violent des cafés bordés de trottoirs, où tout le monde est admis sans passeport malgré la couleur de la peau ou l'équivoque du regard,"⁽⁸⁾ Aragon

⁽⁶⁾ Balzac, Physiologie du mariage, La Comédie humaine 11: 930.

⁽⁷⁾ Baron 178.

⁽⁸⁾ Aragon, Projet d'histoire littéraire 38.

tente non seulement de revendiquer la liberté morale du surréalisme, mais aussi de créer une nouvelle mythologie de Paris.

En effet, ce qu'il fait dans Le Paysan de Paris, ce n'est pas enregistrer simplement deux promenades dans un passage couvert et dans un parc, mais il crée une "[m]étaphysique des lieux,"⁽⁹⁾ acte propre au domaine de la science à laquelle la tradition de la flânerie s'associe, car celle-ci, différente de la promenade, demande une maîtrise de la connaissance de la ville et s'adresse à l'esprit plutôt qu'au corps.

Il est vrai que l'ensemble des oeuvres romanesques d'Aragon présente un avatar perpétuel qui parcourt toute l'histoire du roman au XXème siècle et qu'on n'y trouve pas telle constance quasi spirituelle qui caractérise la quête du moi de Breton à travers les lieux et les monuments de Paris. A comparer la description de Paris dans Anicet de 1919 et Les Beaux quartiers de 1936, on notera immédiatement une différence de ton: dans le premier, subjectif et onirique, Paris est un lieu de pure aventure alors que dans le dernier, dès le début de la deuxième partie intitulée "Paris," la capitale, prise dans la réalité française avant la Première Guerre mondiale, est décrite en détail, de

⁽⁹⁾ Aragon, Le Paysan 19.

quartier en quartier, d'un regard réaliste et globalisant. Bancquart a raison d'appeler Les Beaux quartiers "le Paris socialiste,"⁽¹⁰⁾ car, conformément aux principes du parti communiste, la description des lieux de plaisir--Montmartre, boîtes, hôtels de passe--est sobre, et les quartiers riches sont toujours mis en contraste avec les quartiers pauvres. Mis à part le thème de Paris, on a même l'impression, comme le signale une critique, que ce roman "renoue avec le roman bourgeois du XIXème siècle,"⁽¹¹⁾ vu le contraste Paris/Province et la volonté des héros d'arriver par les femmes. Cependant il n'en reste pas moins vrai que presque toute l'oeuvre d'Aragon est indissociablement liée à cette ville unique; Paris y est omniprésent. On peut même constater que les lieux particuliers qu'il a aimés dans sa jeunesse reviennent à plusieurs reprises. Le passage couvert en est un bon exemple: du Passage des Cosmoramas, décor théâtral pour l'aventure du héros d'Anicet jusqu'au Passage-Club, boîte interlope des Beaux quartiers, en passant par le Passage de l'Opéra du Paysan de Paris, il utilise le même thème, tantôt fictif, tantôt réel. Le romancier fait souvent marcher ses personnages dans les rues

⁽¹⁰⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 158.

⁽¹¹⁾ Jacqueline Bernard, Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel (Paris: José Corti, 1984) 52.

de Paris. Dès son arrivée à Paris, Armand, héros des Beaux quartiers, jette le même regard passionné qu'avait le jeune Anicet sur les enseignes de boutiques:

Bouchons, ventes de fonds de boulangerie. Les lettres d'or aux balcons des commerces de gros, baroques et lyriques, achevaient de déconcerter ses yeux neufs qu'arrêtèrent les panonceaux d'un huissier, la réclame d'un chirurgien-dentiste.⁽¹²⁾

On dirait que ce passage est écrit pour Anicet qui fait de Paris son théâtre.

Le Zelli's (présenté sous le nom du Lulli's), le Boeuf-sur-le-Toit, cabaret snob de la rue Boissy-d'Anglas, l'appartement à l'île Saint-Louis, le quartier des Halles-- tout le décor d'Aurélien écrit en 1944 qui clôt le cycle "le Monde réel" reflète sa vie parisienne des années vingt, en particulier les chaudes journées passées avec Nancy Cunard. La continuité du thème parisien devient plus étonnante quand Bérénice et Aurélien entrent dans un café qui donne sur un passage couvert, où

il y avait entre les glaces et les portes vitrées tant de reflets qu'on se serait cru dans un théâtre. C'était encore un café de l'ancienne manière, avec des ors partout et des petites

⁽¹²⁾ Aragon, Les Beaux quartiers, Oeuvres romanesques 12: 80.

colonnes brunes à chapiteaux compliqués. . . .
 [E]t par derrière les grandes vitres, le
 boulevard, les passants, sur le côté la galerie
 avec ses magasins, cet aquarium pâle. . . .⁽¹³⁾

On peut y reconnaître le café Biard dans le passage de
 l'Opéra: "avec vos portes multiples, vos vitres, . . . vos
 piliers et vos miroirs, vous constituez un joli palais de
 reflets."⁽¹⁴⁾ Dans Le Paysan de Paris Aragon qualifie le
 passage d'"aquariums humains déjà morts."⁽¹⁵⁾ Bérénice qui
 "avait le goût des choses modernes . . . , un certain
 snobisme de ce qui occupait les milieux d'avant-garde"⁽¹⁶⁾
 éprouve un dépaysement heureux et troublant dans ce café
 désuet. L'image d'un certain endroit ainsi se répercute
 entre plusieurs textes qui couvrent une distance d'une
 vingtaine d'années.

Mais, dans Aurélien, qui fait ressortir Paris de
 manière significative est, à mon sens, la scène où le héros
 arrête sa voiture en haut de la rue Oberkampf, au croisement
 des boulevards extérieurs:

⁽¹³⁾ Aragon, Aurélien (Paris: Gallimard, 1944) 205-06; je
 souligne.

⁽¹⁴⁾ Aragon, Le Paysan 73-74.

⁽¹⁵⁾ Aragon, Le Paysan 21.

⁽¹⁶⁾ Aragon, Aurélien 206.

Cette partie de Paris, avec son petit négoce délabré, la tristesse des étalages, les maisons lépreuses, déshonorées par des réclames si vieilles qu'on ne les voit plus, est un serrement de coeur pour les hommes qui ont l'habitude des quartiers de l'ouest, du coeur élégant de la capitale. Elle n'a pas le romantisme du Marais, les souvenirs historiques du quartier Saint-Honoré, le lyrisme de la place des Victoires. Il n'y a rien pour sauver la rêverie.⁽¹⁷⁾

Pourquoi ce quartier pauvre est-il donc significatif? L'évocation de cet endroit ramène le lecteur attentif en 1922 quand Littérature a fait une enquête sur les préférences auprès des membres de la revue. Concernant sa préférence considérant les quartiers de Paris, Aragon cite ce carrefour Belleville-Oberkampf. Tout au long de la métamorphose éblouissante de son oeuvre, quoique les lieux ne jouent plus qu'un rôle de simple décor du récit, son choix de lieux montre une continuité étonnante. Pourquoi aime-t-il ce carrefour dépourvu de poésie? La réponse en est donnée par le narrateur de 1944: ce qui arrête Aurélien, homme "du coeur élégant de la capitale," est la piscine municipale construite en 1887⁽¹⁸⁾ qui ne convient pas à ce

⁽¹⁷⁾ Aragon, Aurélien 125.

coin insipide. Il y avait alors peu de piscines à Paris. Aurélien se souvient du moment où il s'y est baigné. La nudité dans l'eau permet à ce jeune bourgeois un "dépaysement secret";⁽¹⁹⁾ il peut s'y mêler avec des gens de classe ouvrière, gens d'habitude lointain, d'un autre monde. Cette piscine, un luxe du quartier populaire, y constitue un espace ambigu. C'est un lieu érotique et secret puisqu'un homme de l'ouest parisien peut observer la vie des gens de l'est dans leur nudité sans être aperçu.

De même que Breton qui fait de Paris un lieu de quête de toute sa vie pour élucider son sentiment d'étrangeté inquiétante devant la Porte Saint-Denis ou devant la Place Dauphine, ainsi Aragon ne cesse de garder son attachement aux endroits particuliers qui l'attirent dès sa jeunesse. Seulement, différent de Breton, il sait tout de suite pourquoi ces lieux ont des secrets si attrayants. Il est certain que Paris offre toujours des images merveilleuses à ce fils des "beaux quartiers," ce dandy noctambule. Les passages couverts, la piscine de la rue Oberkampf, les

⁽¹⁸⁾ Un dictionnaire de Paris donne des informations détaillées au sujet de la piscine. L'élégance qu'a cette piscine est imaginable, car "[s]ur trois côtés de bassin, des colonnes recouvertes de céramique blanche forment un portique surmonté d'une rangée de cabines" (Danielle Chadych, "Oberkampf, rue, 160," Dictionnaire des monuments de Paris [Paris: Hervas, 1992]).

⁽¹⁹⁾ Aragon, Aurélien 127.

Buttes-Chaumont (avant de parler dans Le Paysan, il donne ce parc comme son jardin préféré lors de l'enquête de 1922, et plus tard il fait y faire une promenade à Armand)--ils forment des trous d'air dans la capitale; ils sont des éléments hétérogènes de la modernité urbaine. Si les passages sont des ruines au sein de la ville, la piscine et le parc sont des marques du modernisme inopportun au milieu des faubourgs ouvriers. La splendeur de la capitale éblouit Aragon certes, mais ce qui déborde de l'homogénéité de la ville moderne le fascine d'avantage. Ce connaisseur de Paris s'attache à ces endroits de "dépaysement."

Le Paysan de Paris, consacré entièrement à la topographie de la capitale, est donc non seulement un livre approfondi du Paris de l'Aragon surréaliste, mais aussi un livre clef qui éclaircirait, d'une manière directe ou indirecte, l'optique originale d'un écrivain qui décrit cette ville sous des angles constamment changeants. Du point de vue du texte narratif du surréalisme, cet ouvrage est doublement important, car, d'une part ce qui joue le premier rôle est Paris, la ville que le groupe surréaliste aime, et d'autre part Aragon, en l'écrivant, se met "à la recherche d'un nouveau langage"⁽²⁰⁾ dont le genre est indéfinissable; ni roman, ni poème, ni essai, mais il est à

⁽²⁰⁾ Aragon, "Avant-lire," Le Libertinage 35.

la fois tout cela avec le montage de textes et les images empruntées au monde réel et concret.

B. Le Paris du Paysan du Paris

1. La mythologie moderne

Commençons par un splendide tableau des festivités parisiennes des années vingt par Philippe Audoin:

[L]a mode garçonne et les aventures sado-masochistes de Bicot; Mistinguett qui triomphe; et Joséphine Baker qui entrouvre la boîte de Pandore du jazz; la high society fréquente la loge des clowns en vogue, les Fratellini, et s'enchantent des relents d'écurie du Cirque d'Hiver; il est chic d'être sport: le pull-over s'impose et Bécassine part pour la neige; l'automobile est sport, les modèles de course sont déjà inachevables, mais la spacieuse berline 10 HP Citroën est le clou du salon et le nom de son fabricant étoile, le soir, le troisième jet de la Tour Eiffel; l'avion monoplane ou biplan s'attaque à l'Atlantique.⁽²¹⁾

Quelle distance que prennent les surréalistes avec l'effervescence de l'époque, il est évident qu'une rupture radicale a été marquée dans notre vie culturelle et industrielle après la Première Guerre mondiale. La vitesse

⁽²¹⁾ Philippe Audoin, Les Surréalistes (Paris: Seuil, 1973) 33.

du changement enivre l'époque. Dans Le Paysan de Paris Aragon voit une marque de la modernité dans cette vitesse qu'a produit l'essor de la technologie:

La légende moderne a ses enivrements. . . .
 Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée
 contemporaine, le long de ces routes où des
 dangers nouveaux la limitent, devant qui
 humiliera-t-elle la vitesse acquise et le
 sentiment de sa fatalité? . . . O Texaco motor
 oil, Eco, Shell, grandes inscriptions du potentiel
 humain! bientôt nous nous signerons devant vos
 fontaines. . . . [C]'est ainsi que nous nous
 prosternons devant nos filles, les machines,
 devant plusieurs idées que nous avons rêvées sans
 méfiance, un matin. . . . L'homme a délégué son
 activité aux machines. Il s'est départi pour
 elles de la faculté de penser. Et elles pensent,
 les machines. Dans l'évolution de cette pensée,
 elles dépassent l'usage prévu. Elles ont par
 exemple inventé les effets inconcevables de la
 vitesse qui modifient à tel point celui qui les
 éprouve qu'on peut à peine dire, qu'on ne peut
 qu'arbitrairement dire qu'il est le même qui
 vivait dans la lenteur.⁽²²⁾

L'auteur du Paysan n'envisage toutefois pas dans ce "vertige

du moderne"⁽²³⁾ de faire l'éloge de la technologie. Ce qui l'attire, c'est la force magique de cette transformation. "Ce mot [le moderne] fond dans la bouche au moment qu'elle le forme. Il en est ainsi de tout le vocabulaire de la vie, qui n'exprime point l'état mais le changement."⁽²⁴⁾ Une invention nouvelle vieillit dès qu'une autre invention est mise au jour et ainsi de suite. Des objets, des bâtiments, des événements ainsi produits sont tous destinés à être dépassés, oubliés et enfin à disparaître. Ce phénomène par lequel les nouvelles inventions entrent aussitôt l'une après l'autre dans le domaine du démodé, Walter Benjamin l'appelle "fantasmagorie."⁽²⁵⁾ Je me pencherai plus tard sur l'affinité du livre d'Aragon avec le travail de Benjamin.

La ville est pour Aragon un lieu où s'accumulent de

⁽²²⁾ Aragon, Le Paysan 144-46.

⁽²³⁾ Aragon, Le Paysan 141.

⁽²⁴⁾ Aragon, Le Paysan 141-42.

⁽²⁵⁾ Dans l'introduction de son exposé de 1939 rédigé en français, Benjamin écrit: "Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. . . . Elles [ces créations] se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les 'passages,' première mise en oeuvre de la construction de fer; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l'accouplement avec les industries de plaisance est significatif; dans le même ordre de phénomène, l'expérience du flâneur, qui s'abandonne aux fantasmagories du marché" (Paris, capitale du XIXème siècle 47).

jour en jour ces phénomènes de désuétude. "[Les mystères de demain] naîtront ainsi des ruines des mystères d'aujourd'hui,"⁽²⁶⁾ dit-il. Le regard original aragonien voit des ruines dans la ville, des mystères dans les choses urbaines. Le mot "mystère" ne convient-il pas plutôt aux phénomènes naturels? Il n'est donc pas étonnant que l'auteur crée "une mythologie moderne" à partir des objets et des lieux qui existent dans la ville. Le sacré, aux yeux d'Aragon, n'appartient plus aux "dieux sur les hauteurs,"⁽²⁷⁾ mais au quotidien, à la matière méprisée comme étant vulgaire par l'esthétique ancienne; le démodé dans la ville, une fois mis en dehors du monde de l'utilité, émet "la lumière moderne de l'insolite,"⁽²⁸⁾ et acquiert la sacralité. Articles à l'étalage, enseignes, décors et propriétaires de boutiques, prostituées--les êtres comme les marchandises, tout dans le passage de l'Opéra porte l'empreinte de la mort: "Mirage ou miroir, un grand enchantement luit dans cette ombre et s'appuie au chambranle des ravages dans la pose classique de la mort qui vient de laisser tomber son suaire."⁽²⁹⁾ C'est là que se forme la mythologie aragonienne:

⁽²⁶⁾ Aragon, Le Paysan 22.

⁽²⁷⁾ Aragon, Le Paysan 19.

⁽²⁸⁾ Aragon, Le Paysan 20.

⁽²⁹⁾ Aragon, Le Paysan 130.

Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue.⁽³⁰⁾

Le procédé d'Aragon-paysan renverse l'étape ordinaire de la mythification, car, comme il le constate lui-même en 1969, "toutes les mythologies du passé, à partir du moment où l'on n'y croyait plus, se transforment en romans" tandis qu'il se propose "d'en agir à l'inverse et de [s]'adonner à un roman qui se présenterait comme une mythologie."⁽³¹⁾ Le mot "paysan" fonctionne comme une provocation, comme un renversement dans ce sens. La ville est un "pays," comme Yvette Gindine l'observe, que ce paysan moderne connaît à fond, cultive, auquel il s'attache avec "un sentiment de possession familière."⁽³²⁾ La ville étant un nouveau lieu sacré, le paysan devient alors païen, car le paysan et le païen, comme Josef Fürnkäs le note, ont la même étymologie, "paganus,"⁽³³⁾ et ce paysan-païen s'écarte du mythe orthodoxe

⁽³⁰⁾ Aragon, Le Paysan 15.

⁽³¹⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit (Genève: Skira, 1969) 50.

⁽³²⁾ Yvette Gindine, Aragon prosateur surréaliste (Genève: Droz, 1966) 58.

pour en trouver un autre né en marge. La méthode de sa mythification est aussi une révolte envers la tradition. Comme l'auteur lui-même détermine son entreprise "métaphysique des lieux," le texte du Paysan se présente comme une méditation philosophique, teintée d'ironie. La première partie, "Préface à une mythologie moderne," peut se lire comme une parodie du raisonnement traditionnel occidental puisque toute la recherche du paysan commence par la négation du cogito cartésien: "je ne suis plus mon maître."⁽³⁴⁾ Son guide n'est plus la raison, mais "toute erreur des sens"⁽³⁵⁾ qui, elle seule, sait nous amener à "un royaume noir,"⁽³⁶⁾ à un "royaume de l'instantané"⁽³⁷⁾ où l'on peut voir "la fugitive réalité,"⁽³⁸⁾ une autre réalité que revendique le paysan, celle du surréalisme. Le texte du paysan-flâneur crée ainsi un "détour méditatif,"⁽³⁹⁾ un "tissu

⁽³³⁾ Josef Fürnkäs, "Die topographische Rhetorik der 'mythologie moderne' und Aragons Paysan de Paris," Surrealismus als Erkenntnis (Stuttgart: J. B. Metzler, 1988) 55.

⁽³⁴⁾ Aragon, Le Paysan 11.

⁽³⁵⁾ Aragon, Le Paysan 15.

⁽³⁶⁾ Aragon, Le Paysan 11.

⁽³⁷⁾ Aragon, Le Paysan 81.

⁽³⁸⁾ Aragon, Le Paysan 11.

⁽³⁹⁾ Aragon, Le Paysan 243.

d'inventions et de réalités,"⁽⁴⁰⁾ "le labyrinthe sans Minotaure."⁽⁴¹⁾ En effet, le bon sens qui suit le fil du raisonnement ne sert à rien. Le Paysan de Paris est un texte d'une errance à la fois poétique et métaphysique, une étude physique ainsi que métaphysique des topographies. Et étant donné qu'"il n'y a de poésie que de concret"⁽⁴²⁾ pour l'auteur, il choisit deux lieux concrets de Paris: le passage de l'Opéra et le parc des Buttes-Chaumont.

2. Le passage de l'Opéra

a. Quelques réflexions sur le passage couvert

Au printemps 1924, Aragon publie la deuxième partie du livre, "Le Passage de l'Opéra," dans La Revue européenne dirigée par Soupault. Il décrit un passage tombé en désuétude près de l'ancien Opéra, qui sera aussitôt démoli au profit du prolongement du boulevard Haussmann (de fait, il a été démoli en 1925). Déjà désert, Aragon l'appelle "un grand cercueil de verre," "sépulcre."⁽⁴³⁾ Dès le début, le caractère instable du passage est souligné:

[La lumière moderne de l'insolite] règne
bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes

⁽⁴⁰⁾ Aragon, Le Paysan 105.

⁽⁴¹⁾ Aragon, Le Paysan 135.

⁽⁴²⁾ Aragon, Le Paysan 245.

⁽⁴³⁾ Aragon, Le Paysan 44.

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.⁽⁴⁴⁾

Le passage est à la fois une rue (lieu de transition) et un hall (où l'on peut rester); mi-éclairé par la lumière extérieur et en mi-dérobé; fermé en même temps qu'ouvert. Extérieur? Intérieur? Il incarne une équivoque inquiétante dans la désuétude. Mais c'est cette instabilité immanente au passage qui fascine Aragon et Breton:

[Vers] la fin de 1919, un après-midi, André Breton et moi décidâmes de réunir désormais nos amis, par haine de Montparnasse et de Montmartre, par goût aussi de l'équivoque des passages. . . .⁽⁴⁵⁾

L'équivoque crée une illusion qui nous détache du monde réel et nous renferme dans une autre réalité. Le passage devient alors un "microcosme."⁽⁴⁶⁾

Au cours de ces dernières décennies, on jette de plus en plus de lumière sur l'étude inachevée de Walter Benjamin sur les passages parisiens. En partant des réflexions sur

⁽⁴⁴⁾ Aragon, Le Paysan 20-21.

⁽⁴⁵⁾ Aragon, Le Paysan 92.

⁽⁴⁶⁾ Aragon, Le Paysan 43.

les passages, l'oeuvre de Benjamin vise non seulement à une étude historico-sociologique de Paris au XIX^{ème} siècle, mais à une interprétation globale du XIX^{ème} siècle et de son concept équivoque de la modernité. Dans sa lettre du 31 mai 1935 adressée à Theodor Adorno, il écrit:

Da steht an ihrem Beginn Aragon--der Paysan de Paris, von dem ich des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde. . . . Welche Warnung!⁽⁴⁷⁾

(Au point de départ de mon travail, il y a Le Paysan de Paris d'Aragon. Tous les soirs, au lit, je ne pouvais pas en lire plus que deux ou trois pages, car mon coeur se mettait à battre si vite que je ne pouvais continuer la lecture. . . . Quel avertissement!)

Le texte littéraire d'Aragon anticipe les idées qu'il développera sous forme philosophique. Dans la mythification du Paysan Benjamin reconnaît la méthode à adapter pour son propre travail. Suivant sa lettre à Gershom Scholem datée du 9 août 1935,

Die Arbeit stellt sowohl die philosophische
Verwertung des Surrealismus--und damit seine

⁽⁴⁷⁾ Walter Benjamin, Briefe, 2 vols. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966) 2: 662-63.

Aufhebung--dar wie auch des Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Dasein, seinen Abfällen gleichsam festzuhalten.

(Ce travail est non seulement l'évaluation--et en même temps le dépassement--philosophique du surréalisme, mais aussi la tentative de saisir l'image de l'histoire dans la fixation la moins visible de la présence des choses, dans les déchets de cette dernière pour ainsi dire.)⁽⁴⁸⁾

L'intérêt majeur de Benjamin pour les passages parisiens est basé sur une motivation intellectuelle. Il est cependant probable qu'avant d'y trouver une amorce méthodique de son projet, Benjamin est avant tout attiré, sous la voûte d'un passage couvert, par un effet sensoriel que forment la lumière et l'espace. Quand il écrit: "Les passages sont des maisons ou des corridors qui n'ont pas de côté extérieur--comme le rêve,"⁽⁴⁹⁾ il est certain que comme Aragon, il voit aussi un microcosme éblouissant dans les passages. "[Un] passage est une ville, un monde en miniature"⁽⁵⁰⁾--Benjamin cite cette phrase d'un guide illustré de Paris de 1852 dans ses exposés. Il faut noter que les gens de 1852 trouvaient

⁽⁴⁸⁾ Benjamin, Briefe, 2: 685.

⁽⁴⁹⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 424.

⁽⁵⁰⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 35, 48 et 65.

également dans le passage couvert "un monde en miniature," et ce monde miniaturisé, délabré en 1924, avait une splendeur en 1852, juste un an avant que le préfet Haussmann n'entame ses grands travaux d'aménagement. Benjamin dit dans ses exposés que "les contemporains ne se lassent pas de les [les passages] admirer" et qu'"ils resteront longtemps encore un pôle d'attraction pour les touristes." De la splendeur à la misère--le destin que cette construction a subi pendant moins d'un siècle est, aux yeux de Benjamin, une trace des "images que produit l'inconscient collectif," des "résidus d'un monde de rêve"⁽⁵¹⁾ du XIXème siècle.

En effet, les passages couverts des Grands Boulevards, qui ont connu un succès extraordinaire dans la première moitié du siècle, sont déjà démodés au temps de la haussmanisation. Implantés dans les rues anciennes en tant qu'une invention du luxe industriel, ils sont devenus discordants dans la ville moderne, ville homogène et policée. Bertrand Lemoine, l'auteur des Passages couverts en France, affirme donc:

Les passages couverts se situaient précisément à la charnière de ces deux villes. Il se rattachent essentiellement à la "ville ancienne," par opposition à la "ville moderne," post-

⁽⁵¹⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 43-46.

haussmanienne, mais préfiguraient déjà cette transformation.⁽⁵²⁾

A l'égard de ce caractère transitoire du passage, Benjamin dit que "[les passages] hésitent encore sur le seuil."⁽⁵³⁾ Le passage parisien nous fait voir nettement un passage d'une époque à l'autre; il est ainsi un des exemples les plus adéquats qui incarnent la "fantasmagorie" benjaminienne.⁽⁵⁴⁾

Aragon appelle le passage de l'Opéra un des "sanctuaires d'un culte de l'éphémère."⁽⁵⁵⁾ Si l'éphémère caractérise la fantasmagorie de la civilisation moderne, Le Paysan de Paris, surtout le passage de l'Opéra de ce livre, concrétise l'éphémère à plusieurs niveaux; d'où l'"avertissement" du Paysan à Benjamin. Abandonné par le temps, le passage devient pour Aragon un objet de culte; il a élevé ces ruines d'un rêve du siècle dernier au niveau mythique. Le quotidien surréaliste nous apporte, selon Benjamin, "eine profanen Erleuchtung [une illumination profane]."⁽⁵⁶⁾

⁽⁵²⁾ Bertrand Lemoine, Les Passages couverts en France (Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1989) 55.

⁽⁵³⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 46.

⁽⁵⁴⁾ Pour la notion de fantasmagorie benjaminienne, voir la note 25 de ce chapitre.

⁽⁵⁵⁾ Aragon, Le Paysan 21.

La spécificité de la mythification par Aragon de ces "ruines de la bourgeoisie"⁽⁵⁷⁾ devient plus claire quand on prête attention au thème du passage couvert dans la littérature. Selon l'étude historico-architecturale de Johann Friedrich Geist sur les arcades du monde entier, il y a des descriptions innombrables de passages couverts à Paris et à Londres dans la littérature du XIXème siècle,⁽⁵⁸⁾ et Lemoine, de son côté, donne dans sa bibliographie comme sources littéraire une vingtaine d'ouvrages majeurs traitant des passages parisiens.⁽⁵⁹⁾ Depuis les Galeries de Bois du Palais Royal dans Les Illusions perdues de Balzac jusqu'au passage des Bérésinas (le passage Choiseul) dans Mort à crédit de Céline, suivre dans l'ordre chronologique ce topos littéraire du XIXème siècle constitue une vue panoramique des vicissitudes de cette construction en fer et en verre. Elle ne connaît qu'une splendeur éphémère. Vers 1820 les Galeries de Bois au Palais Royal étaient "une des curiosités parisiennes les plus illustres"⁽⁶⁰⁾ (ce précurseur du passage

⁽⁵⁶⁾ Benjamin, "Der Surrealismus," GS II 297.

⁽⁵⁷⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 45.

⁽⁵⁸⁾ Johann Friedrich Geist, Arcades, trad. Jane O. Newman et John H. Smith (Cambridge: the MIT Press, 1983) 116.

⁽⁵⁹⁾ Lemoine 243.

⁽⁶⁰⁾ Balzac, Les Illusions perdues, La Comédie humaine 5:

couvert daté de 1792 a été remplacé par la Galerie d'Orléans en 1828). Nous avons déjà vu dans un guide cité par Benjamin la prospérité du passage vers le milieu du siècle. Le passage des Panoramas, qui était encore un des hauts lieux parisiens après les travaux de Haussmann, reste un des plus importants, au sujet duquel beaucoup d'écrivains ont fait mention dans leurs romans, journaux, mémoires, entre autres Zola décrit avec émotion l'étalage de bibelots hétéroclites des boutiques de ce passage dans Nana (ces étalages nous frappent par la ressemblance avec ceux du Paysan de Paris). Villiers de l'Isle-Adam décrit dans un de ses Contes cruels les gens d'affaire, inhumains, les yeux vitreux, qui prennent une pause hâtive dans un café du passage de l'Opéra. Près de la Bourse, ce passage était encore prospère vers 1883. Toutefois, Thérèse Raquin a pour cadre de récit le passage du Pont-Neuf, affreux, annonçant la tragédie lugubre qui arrivera aux habitants du dedans. Au vingtième siècle, Céline, qui a vécu son enfance dans le passage Choiseul, invoque la vie de misère des commerçants sous la voûte; le passage est en déclin. Mais en même temps, avec le surréalisme, entre autres avec Aragon, il est devenu un thème littéraire indépendant, une métaphore. Breton et Soupault écrivent: "Dans certains passages fameux, on sait que des animaux sans nom dorment sans inquiétude."⁽⁶¹⁾

Ou bien, "La femme aux seins d'hermine se tenait à l'entrée du passage Jouffroy"⁽⁶²⁾ dans le Poisson soluble. Détaché du cadre réel, le passage s'apparente au fantastique. C'est dans cette même quête de fantaisie qu'André Pieyre de Mandiargues, citant le texte des Champs magnétiques comme épigraphe à son propre récit, célèbre le passage Pommeraye à Nantes, et ce conte paru en 1946 porte le nom de ce passage pour titre. Guidé par l'atmosphère sous-marine du passage et une femme mystérieuse, un homme se métamorphose en crocodile.

Aragon, lui, d'une toute autre façon, éternise un passage qui va disparaître. Le passage de l'Opéra est pour lui non seulement un lieu de fantaisie comme pour Breton ou Mandiargues, mais un lieu spéculaire/spéculatif. Comme les reflets du soleil se transforment sous le toit de verre en "lueur glauque, en quelque manière abyssale"⁽⁶³⁾ pour faire émerger une mer, les réflexions sur/dans "les sanctuaires d'un culte de l'éphémère" se répercutent sur l'imagination personnelle en même temps que le rêve collectif du passé. Aussi Fürnkäs signale dans son étude sur Le Paysan de Paris que "[p]lötzliche, sinnlich-bildliche Wahrnehmung und

⁽⁶¹⁾ Breton et Soupault, Les Champs magnétiques dans Breton, OC I 72.

⁽⁶²⁾ Breton, OC I 382.

⁽⁶³⁾ Aragon, Le Paysan 21.

surrealistische Traumproduktion sind die ihnen entsprechenden anthropologischen Perzeptionsweisen [la perception sensuelle et concrète ainsi que la production surréaliste de rêves deviennent brusquement conformes à des méthodes anthropologiques de perception]."⁽⁶⁴⁾

Quand Aragon aperçoit dans la ville moderne "les principes mêmes de toute transformation de tout" et appelle ce qu'elle produit "une mythologie en marche,"⁽⁶⁵⁾ le passage de l'Opéra, archétype du transitoire, devient un dispositif idéal pour cette mutation; ce que l'auteur écrit, ce lieu où il écrit, et l'auteur lui-même sont destinés à se mouvoir dans le temps et dans l'espace.

b. L'éphémère et l'équivoque

Le paysan-promeneur nous introduit tout d'abord dans un hôtel meublé du passage. Ce meublé est un hôtel au deuxième étage, mais aussi une maison de passe au premier qui possède un mécanisme génial de sorties:

Ce garni romantique, dont les portes bâillent parfois, laissant apercevoir de bizarres coquillages, la disposition des lieux le rend plus équivoque encore que l'emploi peut-être banal qu'une population flottante en peut faire. Sur de

⁽⁶⁴⁾ Josef Fürnkäs, Surrealismus als Erkenntnis 87.

⁽⁶⁵⁾ Aragon, Le Paysan 143.

longs couloirs qu'on prendrait pour les coulisses d'un théâtre s'ouvrent les loges, je veux dire les chambres, toutes du même côté vers le passage. Un double système d'escaliers permet de sortir plus ou moins loin dans le passage. . . . Au premier, sur l'escalier le plus éloigné, on a inventé de mettre une porte qui permette, le cas échéant, de fermer cette issue lointaine. . . .⁽⁶⁶⁾

La clientèle passagère, les loges théâtrales en même temps que les chambres, les escaliers au système double, une porte qui cache la sortie--cette maison de passe réalise toute la nature du passage de l'Opéra: l'éphémère et l'équivoque. D'ailleurs, le mot "passe," contenu dans le "passage," est le mot de passe pour les passants de ce passage couvert. Si "[d]es mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas,"⁽⁶⁷⁾ ces pas nous conduisent vers le passage par l'"ambiguïté conjonctive des mots," dont parle Mary Ann Caws, grâce à laquelle le lecteur, ce passant du texte, est capable de "n'importe quelle lecture illuminante,"⁽⁶⁸⁾ lecture multiple

⁽⁶⁶⁾ Aragon, Le Paysan 24-25.

⁽⁶⁷⁾ Aragon, Le Paysan 15.

⁽⁶⁸⁾ Mary Ann Caws, "Passage d'un paysage à l'autre: réversibilité," Le Siècle éclaté 3, éd. Mary Ann Caws (Paris: Lettres modernes, 1985) 42; pour l'analyse des mots: pas, passe, passage, je dois beaucoup à cet article et à une autre étude de l'auteur: "The Poetics of a Surrealist Passage," A Metapoetics of the Passage (Hanover: University

de l'équivoque. Pour cela, le lecteur ne doit plus être imprudent, ni docile; il lui faut une sagesse de lecture. Le paysan, ce passant rêveur s'appelant lui-même "sage,"⁽⁶⁹⁾ nous raconte une boutique au lieu de nous y introduire: "je vais vous décrire si vous n'êtes pas sages." Ce pas-sage n'est que visible/lisible pour ceux qui osent franchir le seuil; il ne faut pas être passifs.

L'éphémère est en effet un synonyme de l'équivoque. A l'exemple de Robert Desnos, "ce singulier sage moderne," Aragon essaie un jeu de mots homonymique: ÉPHÉMÈRE; F.M.R.; (folie-mort-rêverie); Les faits m'errent; LES FAIX, MÈRES. . . Il dit que "[l]'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom."⁽⁷⁰⁾ La fugacité, la versatilité--le passage est un lieu où l'on rêve la poétique de la beauté moderne. Il n'abrite que des boutiques et des êtres équivoques. Une maison de passe tenue par deux femmes, deux vieux concierges, un marchand de cannes, Le Petit Grillon, deux salons de coiffure, un marchand de timbres, des bains publics, le café Biard, le Certa, le Théâtre Moderne, une marchande de mouchoirs, un armurier, un orthopédiste-bandagiste, une masseuse--comme l'hôtel meublé a une double fonction, il faut faire attention au fait que la plupart

Press of New England, 1981) 27-35.

⁽⁶⁹⁾ Aragon, Le Paysan 20.

⁽⁷⁰⁾ Aragon, Le Paysan 111.

d'entre eux sont marqués par une duplicité. La vraie fonction des bains publics et du salon de massage est évidente, et dans d'autres cas aussi, une double image nous égare comme un jeu de miroir (le toit de verre est pour le paysan "le plafond de miroir").⁽⁷¹⁾ De deux femmes de l'hôtel, l'une est vieille, difficile, et l'autre plus jeune, douce est la véritable logeuse qui "a pris à son métier le goût de l'équivoque et de l'instabilité."⁽⁷²⁾ Le marchand de cannes possède deux vitrines, l'orthopédiste-bandagiste deux magasins; Le Petit Grillon est formé de deux pièces; deux tarifs de consommation affichés au Certa; deux enseignes pour le salon de massage; dans un des salons de coiffure, il y a deux coiffeurs: le premier est pour les dames, le second pour les messieurs; il y a un autre salon de coiffure et quand on y entre: "De part et d'autre de la porte, les deux vitrines présentent à leur partie supérieure deux rayons symétriques," et

"[l]'intérieur du magasin se compose d'une première pièce où se vend la parfumerie, où se trouve la caisse, et d'une seconde que les tables à coiffer partagent à son tour en deux. . . .

Toute une partie de cette immense salle est

⁽⁷¹⁾ Aragon, Le Paysan 32.

⁽⁷²⁾ Aragon, Le Paysan 26.

consacrée à l'attente des clients, qui ne sont
pourtant qu'un ou deux."⁽⁷³⁾

Le passage ainsi que la promenade du paysan même partagent ce double système vertigineux. Au fait, ce passage couvert se compose de deux galeries: la Galerie du Baromètre et la galerie du Thermomètre. La promenade n'est pas une simple traversée de deux galeries; d'abord, le paysan se dirige du sud de la galerie du Thermomètre vers le nord, où il s'en retourne pour revenir au point de départ: "Je reviens sur mes pas; la lumière à nouveau se décompose à travers le prisme d'imagination,"⁽⁷⁴⁾ et puis il entre dans la deuxième galerie. A cause de ce dédoublement, et puisque quelques magasins sont mentionnés à plusieurs reprises en tant que repères, le lecteur se perd dans cette topographie labyrinthique. "[L]e prisme d'imagination" amplifie l'équivoque, comme les nombreux miroirs du café Biard composent un palais de reflets.

Tantôt transparent, tantôt réfléchissant, le verre, plus que le miroir, participe de l'éphémère et de l'équivoque. Dans le passage éteint, la vitrine de la boutique de cannes baigne dans une lumière verdâtre. Et une illusion se produit sous les yeux de l'auteur:

⁽⁷³⁾ Aragon, Le Paysan 117-19.

⁽⁷⁴⁾ Aragon, Le Paysan 63.

Toute la mer dans le passage de l'Opéra. Les cannes se balançaient doucement comme des varechs. Je ne revenais pas encore de cet enchantement quand je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture. . . . [S]a petitesse semblait plutôt ressortir de l'éloignement, et cependant l'apparition se mouvait tout juste derrière la vitre. Ses cheveux s'étaient défaits et ses doigts s'accrochaient par moment aux cannes. J'aurais cru avoir affaire à une sirène au sens le plus conventionnel de ce mot, car il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse se terminait par une robe d'acier ou d'écaille. . . .⁽⁷⁵⁾

On peut facilement imaginer qu'une prostituée à moitié nue passe derrière Aragon qui regarde l'étalage du magasin et que l'image réfléchie sur le verre produit un effet d'illusion que la femme serait au-delà de la vitrine. Pareille à la fenêtre, entre-deux de la porte et du miroir, la vitrine est un seuil fort ambigu d'ici/au-delà, du réel/rêve. C'est Eugène Atget, photographe retrouvé par les surréalistes, qui a saisi le même moment trompeur qu'Aragon

⁽⁷⁵⁾ Aragon, Le Paysan 31.

sur le papier sensible. Les boutiques--enseignes, devantures, étalages--sont une matière favorite de ce photographe. Dans L'Avenue des Gobelins, la vitrine d'un tailleur reflétant toute l'avenue, on dirait que les mannequins dans la vitrine y font une promenade. Ou dans L'Avenue de la Grande-Armée, par le même effet de reflet sur le verre, les voitures installées dans le magasin semblent rouler dans l'avenue.⁽⁷⁶⁾

On peut rapprocher également l'expérience du paysan de celle de Mallarmé, poète de la fenêtre,⁽⁷⁷⁾ qui se perd dans les réflexions poétiques dans son "démon de l'analogie" en caressant avec la main la vitrine d'une boutique de vieux instruments de musique. Différent de Mallarmé, le regard aragonien toutefois ne se dirige pas vers sa conscience intérieure. On sait qu'Aragon est toujours fasciné par les devantures de boutiques, et ce qui l'éblouit est la prolifération de l'équivoque sur la surface transparente de

⁽⁷⁶⁾ Eugène Atget, L'Avenue des Gobelins et L'Avenue de la Grande-Armée dans Atget Paris (Paris: Hazan, 1992) 667 et 724. La Révolution surréaliste a pu publier, à condition de ne pas mentionner le nom de l'auteur, ses trois photos dans numéros 7 et 8.

⁽⁷⁷⁾ Voir surtout Robert Greer Cohn, "Mallarmé's Windows," Yale French Studies 54 (1977): 23-31. En analysant "Les Fenêtres" de Mallarmé, Cohn montre que ce topos, compatible à la fois avec le miroir, l'eau et les yeux, joue un rôle polymorphe et devient un lieu de drame intérieur dans la poésie mallarméenne.

la vitre. Dans le passage couvert d'Anicet: "Le faux jour qui naît du conflit des lampes aux vitrines et de la clarté blafarde du plafond, permet toutes les erreurs et toutes les interprétations."⁽⁷⁸⁾ Il a le plaisir, en décrivant en détail, de s'égarer dans une multiplication de sens, et sur ce point-là Aragon est différent de Breton qui a peur d'être pris par "le démon de l'analogie." Par la description, ou plus précisément par "le plaisir descriptif" qui caractérise tout le texte aragonien selon Chénieux-Gendron, la réalité passe facilement à l'imaginaire chez Aragon. La description est donc un "tremplin de l'imaginaire"⁽⁷⁹⁾ qui rend possible la perception du merveilleux dans le quotidien.

L'équivoque ainsi se ramifie dans l'intérieur du passage. Le lecteur sage remarquera ce qu'il existe entre "pas" et "sage" de "pas sage." Peut-être qu'il n'y a qu'un vide insignifiant, mais le paysan va nous amener à être attentifs à cet espace entre deux. Entre le restaurant d'Arrigoni et l'entrée du Théâtre Moderne il trouve "un laconique appel: MASSAGE au 2ème."⁽⁸⁰⁾ Il sait que c'est là, un endroit de prostitution. Il s'intéresse, aux bains publics, aux "bizarres petits volets qui font communiquer

⁽⁷⁸⁾ Aragon, Anicet, Oeuvres romanesques 2: 61.

⁽⁷⁹⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 48.

⁽⁸⁰⁾ Aragon, Le Paysan 125.

au-dessus des baignoires deux cabines voisines"⁽⁸¹⁾ qui permettent aux clients une rencontre secrète. "Je veux parler librement des cabinets qui séparent Certa de la boutique de timbres,"⁽⁸²⁾ car à travers la porte entrouverte du lavabo, il peut observer tous les détails de la toilette de dames.

La porte est un seuil vide qui sépare deux mondes. Entrouverte, elle le conduit vers un monde interdit ou érotique. Dans ce sens, la porte de la boutique de mouchoirs, tantôt fermée, tantôt entrouverte, est une véritable entrée dans un monde équivoque. Tout autour de la boutique se traînent des messieurs "entre deux âges" comme s'ils y venaient par hasard, mais avec agitation. Le client, une fois entré dans la boutique, disparaît au fond d'"un couloir qui baigne dans l'ombre" entre la boutique et l'Hôtel de Monte-Carlo. Entre-temps la marchande verrouille la porte. Elle la rouvre quand le client quitte la boutique et laisse la porte ouverte jusqu'à l'arrivée d'un nouveau visiteur, et ainsi de suite. Pourquoi "ce boyau que rien ne désigne au passage"⁽⁸³⁾ attire-t-il tant de messieurs? On devine que l'arrière-boutique est utilisée comme bordel. Le

⁽⁸¹⁾ Aragon, Le Paysan 72.

⁽⁸²⁾ Aragon, Le Paysan 91.

⁽⁸³⁾ Aragon, Le Paysan 102.

patron du Certa se rappelle un des "coups" du groupe de Littérature; on a bloqué l'entrée de ce magasin de sorte que la femme était emprisonnée et que les clients ne pouvaient pas accéder à sa porte.⁽⁸⁴⁾ Et c'est la vitrine qui cache en même temps qu'elle expose la nature équivoque de la marchande. Des mouchoirs décorant la vitrine empêchent de voir ce qui se passe au-delà. Toutefois, ces mouchoirs sont tous démodés. En outre, des jupons de couleur sombre mais d'une forme excentrique sont suspendus avec eux. Ces jupons sont un signe secret pour les clients de l'arrière-boutique.

L'équivoque du passage conduit le paysan ainsi dans le domaine inconnu de la profession la plus équivoque: la prostitution. Contrairement à Breton, Aragon pense que le bordel fait partie des "retraites qu'[il se sent] délivré d'une convention: en pleine anarchie comme on dit en plein soleil."⁽⁸⁵⁾ Lieu passager où se rassemblent des gens anonymes de différentes classes, le bordel est dès lors pour lui un échantillon de la société.⁽⁸⁶⁾ Il est donc naturel que sa promenade finisse par le Théâtre Moderne.

c. Le rite de passage

De nombreux critiques voient dans ce théâtre méprisé

⁽⁸⁴⁾ Marie-Louise Coudert, "Le Temps du 'Certa,'" Europe 454-455 (1967): 231-37.

⁽⁸⁵⁾ Aragon, Le Paysan 130.

⁽⁸⁶⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 49.

une sublimation des jeux et du désir aragoniens de la métamorphose.⁽⁸⁷⁾ Ici, un passage réel se transforme en "PASSAGE DE L'OPÉRA ONIRIQUE."⁽⁸⁸⁾ De la veille au rêve, le monde réel se glisse aux illusions comiques sur les planches où se produisent des programmes faits uniquement en vue de "faire défiler cinq ou six femmes nues."⁽⁸⁹⁾ Un critique s'écrie donc, "un théâtre porno!"⁽⁹⁰⁾ "Ce théâtre qui n'a pour but et pour moyen que l'amour" est non seulement un théâtre louche mais aussi un bordel, car assises aux places avancées, des professionnelles ou des "actrices entre deux scènes"⁽⁹¹⁾ cherchent des clients, et dans le bar affreux dont parlait Breton, aux entractes (encore un entre-deux), il y a des actrices accompagnant leurs amants ou fixant un rendez-vous à des spectateurs. Le paysan appelle ce théâtre "alhambra de putains," "confusions morales."⁽⁹²⁾ A l'égard de

⁽⁸⁷⁾ Daniel Bougnoux, "Aragon, ou le génie d'un lieu," Cahier du chemin 22 (1974): 124-45; Jean Decottignies, L'Invention de la poésie (Lille: Presse Universitaire de Lille, 1994) 88-160; l'étude déjà citée de Fürnkäs. Pour Decottignies, par exemple, "[l]e Théâtre Moderne est bien le lieu par excellence de la métamorphose et de l'équivoque" (158).

⁽⁸⁸⁾ Aragon, Le Paysan 109.

⁽⁸⁹⁾ Aragon, Le Paysan 133.

⁽⁹⁰⁾ Decottignies, L'Invention de la poésie 157.

⁽⁹¹⁾ Aragon, Le Paysan 132.

⁽⁹²⁾ Aragon, Le Paysan 134.

la signification donnée à ce théâtre et de sa fonction, il serait intéressant de comparer Aragon à Breton. Pour ce dernier, ce théâtre est un lieu métaphysique où il joue sa propre image, tandis que l'auteur du Paysan y voit un moyen d'accès à l'amour physique avec des femmes. L'éphémère, l'équivoque et le goût de la prostitution--tout ce qui caractérise le passage de l'Opéra se condense dans cette image du théâtre.

A la fin des jeux de la métamorphose descriptive et verbale, au bout de plusieurs portes à ouvrir, c'est l'auteur lui-même qui se métamorphose. Traverser le passage, cela devient l'expérience rituelle d'un paysan urbain. C'est à ce moment que ce lieu spéculaire se transforme en lieu spéculatif: "Qu'il plaît à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination!"⁽⁹³⁾--une hésitation à l'entrée du passage constitue un seuil qui sépare le connu de l'inconnu:

Ce passage est autre chose qu'une méthode pour
m'affranchir de certaines contraintes, un moyen
d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore
interdit.⁽⁹⁴⁾

En sacralisant ce "domaine" vulgaire de la prostitution,

⁽⁹³⁾ Aragon, Le Paysan 75.

⁽⁹⁴⁾ Aragon, Le Paysan 109.

l'homme, qui traverse cette construction transitoire,
devient ce passage en déclin lui-même:

Je ne suis qu'un moment d'une chute éternelle. . .

. [J]e suis le passage de l'ombre à la lumière, je
suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis
une limite, un trait.⁽⁹⁵⁾

Si ce n'est qu'une coda grandiose à l'alexandrin qui va
clorre les méditations erratiques d'Aragon qui parcourt
librement le temps comme l'espace, il est vrai que l'auteur
voit dans le passage de l'Opéra une zone d'un ordre
différent de l'espace homogène de la ville de Paris. De
même que la rencontre de Nadja ouvre à Breton un domaine
nouveau d'une expérience de l'inquiétante étrangeté du Paris
quotidien, le passage de l'Opéra enferme Aragon dans un
microcosme méditatif dont la limite n'est pas visible, mais
sensible au corps qui y entre. Entrer dans ces zones
particulières des villes, comme entrer dans un rêve, c'est
enfin un "rite de passage" des gens modernes ainsi que
réfléchit Benjamin:

"Rite de passage"--c'est ainsi qu'on appelle dans
le folklore les cérémonies qui se rattachent à la
mort, à la naissance, au mariage, à la puberté.

Dans la vie moderne ces transitions sont devenues

⁽⁹⁵⁾ Aragon, Le Paysan 135-36.

de moins en moins perceptibles et il est devenu de plus en plus rare d'en faire l'expérience vécue. Nous sommes devenus très pauvres en expériences de seuil. L'endormissement est peut-être la seule qui nous soit restée (mais avec le réveil aussi).⁽⁹⁶⁾

3. le parc des Buttes-Chaumont

Les critiques parlent très peu de la troisième partie du Paysan, "Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont." Benjamin, par exemple, n'en fait aucune mention. Tandis que les passages couverts au coeur de la capitale sont dignes d'un haut lieu typique du surréalisme, le XIXème arrondissement autour des Buttes-Chaumont se compose de faubourgs ouvriers où subsistent encore des coins champêtres; il est difficile de dire que ce parc joue un rôle mythique dans Paris semblable à celui du passage de l'Opéra. L'auteur de Paris des surréalistes écrit, dans son ouvrage sur la littérature de la fin du siècle: "[C]et Est parisien qui longtemps est demeuré maudit pour le bourgeois. Une île; ou plutôt un archipel."⁽⁹⁷⁾ Nous avons déjà vu combien Aurélien y éprouve un dépaysement. Aragon ne cherche les "modernes Ephèses"⁽⁹⁸⁾ ni dans les sites

⁽⁹⁶⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 512.

⁽⁹⁷⁾ Marie-Claire Bancquart, Images du Paris "fin-de-siècle" (Paris: Edition de la Différence, 1979) 60.

légendaires ni dans les monuments historiques poétisés d'avance par leur beauté ou leur fonction, mais dans "la marge la plus favorable à la liberté et au secret." Aragon, Breton et Noll vont en effet dans cette marge de la ville, dans "cette grande banlieue équivoque autour de Paris."⁽⁹⁹⁾

Il est vrai que la deuxième promenade du Paysan semble moins intéressante et moins réussie que celle du passage couvert; il y manque la poétique du premier texte née de jeux de miroir complexes dans un espace fermé. Cependant il n'en est pas moins tentant de nous pencher sur la flânerie dans un jardin aux lisières de la ville. Trois surréalistes en font "une chasse miraculeuse, un terrain d'expérience."⁽¹⁰⁰⁾

Aragon a voulu tenter, à partir d'une promenade nocturne dans ce jardin ridicule construit sous le Second Empire (en tradition, le jardin a été toujours un lieu d'inspiration de la nature), une analyse du "sentiments de la nature" que possèdent les gens modernes. La nature et l'artificiel--il me semble que ces deux éléments contradictoires sont des mots-clé pour cette analyse.

Dans la ville, ce conglomerat de factices, le parc est à la fois un produit artificiel et une reproduction de la

⁽⁹⁸⁾ Aragon, Le Paysan 19.

⁽⁹⁹⁾ Aragon, Le Paysan 166.

⁽¹⁰⁰⁾ Aragon, Le Paysan 164.

nature; c'est une "réduction[s] arbitraire[s] de la nature."⁽¹⁰¹⁾ Visiter un parc la nuit, c'est le plus inattendu, le moins naturel et c'est presque pervers non seulement pour nous, mais aussi pour les promeneurs eux-mêmes; Aragon et Breton n'y sont jamais allés la nuit, et pour Noll ce sera la première visite. Par contraste avec la partie précédente, Aragon nous fait découvrir cette fois une vaste étendue urbaine de la nuit: un jardin désert et l'ensemble de Paris illuminé. La nuit transforme notre sensibilité, mais dans les villes modernes la nuit elle-même est transformée par l'électricité.⁽¹⁰²⁾ On est loin du temps où le noir nocturne nous faisait peur. Séparés de leur milieu naturel, les gens des villes ne peuvent plus faire l'expérience de la nature à l'état pur:

Parmi les forces naturelles, il en est une, de
laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en

⁽¹⁰¹⁾ Aragon, Le Paysan 176.

⁽¹⁰²⁾ Dans son ouvrage sur les passages parisiens, Benjamin écrit: "En 1863, Jacques Fabien publie Paris en songe. Il y décrit comment l'électricité provoque de multiples éblouissements à cause de l'excès de lumière, tandis que le rythme des nouvelles rend fou" (Paris, capitale du XIXème siècle 834). Susan Buck-Morss, en citant ce texte de Benjamin, signale la force illusionnante des illuminations urbaines des années 1930: "A century later [sic], urban illumination characteristically obfuscated reality, dazzling the masses rather than aiding them in seeing clearly. Commercial lighting turns shop facades into fairy scenes. Light advertisements created 'new types of writing'" (The Dialectics of Seeing [Cambridge: The MIT Press, 1991] 309; la citation est de Benjamin).

tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme:
 c'est la nuit. . . . La nuit de nos villes ne
 ressemble plus à cette clameur des chiens des
 ténèbres latines, ni à la chauve-souris du Moyen
 Age, ni à cette image des douleurs qui est la nuit
 de la Renaissance. 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.⁽¹⁰³⁾

Pour Aragon et ses amis, les Buttes sont "un laboratoire qui
 à la faveur de la nuit répondit au plus désordonné de [leur]
 invention,"⁽¹⁰⁴⁾ et le parc est aussi éclairé par des becs de
 gaz. Ce que l'auteur nous fait découvrir par la promenade
 nocturne, c'est l'invention étrange qu'est le jardin "où est
 niché l'inconscient de la ville,"⁽¹⁰⁵⁾ où "se meuvent les rêves
 sauvages des citadins."⁽¹⁰⁶⁾

Pourquoi l'homme crée-t-il le jardin? En créant le
 jardin, les gens, isolés de la nature merveilleuse,
 s'efforcent de la ressusciter et d'en garder un souvenir.

⁽¹⁰³⁾ Aragon, Le Paysan 173.

⁽¹⁰⁴⁾ Aragon, Le Paysan 167.

⁽¹⁰⁵⁾ Aragon, Le Paysan 168.

⁽¹⁰⁶⁾ Aragon, Le Paysan 148.

Aragon nomme cette inconscience collective "le sentiment de la nature." Mais il ne trouve dans le parc que le côté irrationnel de l'homme:

Cette grande oasis dans un quartier populaire, une zone louche où règne un fameux jour d'assassinats, cette aire folle née dans la tête d'un architecte du conflit de Jean-Jacques Rousseau et des conditions économiques de l'existence parisienne, pour les trois promeneurs c'est une éprouvette de la chimie humaine où les précipités ont la parole, et des yeux d'une étrange couleur.⁽¹⁰⁷⁾

Ou plus précisément:

[S]ous la piètre apparence démente de ces paysages faiblement inventés se révèle et dénonce l'homme avec son trésor insensé de verroteries intellectuelles, ses superstitions, ses délires.⁽¹⁰⁸⁾

Le jardin devient alors la reproduction la plus drôle, la plus éloignée de la nature. Ce n'est qu'un survivant-kitsch de la réminiscence de "l'alcool romantique"⁽¹⁰⁹⁾ du siècle dernier. C'est un endroit compensateur où l'on mémorise ce qui va disparaître, ce qu'on va oublier.

⁽¹⁰⁷⁾ Aragon, Le Paysan 165.

⁽¹⁰⁸⁾ Aragon, Le Paysan 149.

⁽¹⁰⁹⁾ Aragon, Le Paysan 176.

Or il ne serait pas inutile de nous rappeler un projet de visites à des sites dénués d'intérêt sur l'initiative de Breton en 1921. Les Buttes-Chaumont figuraient sur la liste. Quant à la visite nocturne, c'est également Breton qui l'a proposée. En plus, lors de l'ouverture de la Centrale de la rue de Grenelle, c'est encore Breton qui a proposé, avec Aragon, d'organiser un banquet surréaliste aux Buttes dans le cadre de l'activité expérimentale du groupe.⁽¹¹⁰⁾ Ce parc attire déjà l'attention des surréalistes lors de la rédaction du Paysan. Quand Aragon nous décrit la configuration du parc avec une extrême objectivité comparable à la description rigoureuse de Robbe-Grillet⁽¹¹¹⁾ et qu'il s'étonne de "véritables folies labyrinthiques"⁽¹¹²⁾ de la promenade, le parc se montre comme une miniature délirante, un "pays en miette,"⁽¹¹³⁾ où l'on a implanté toutes les formes

⁽¹¹⁰⁾ Henri Béhar, André Breton, le grand indésirable (Paris: Calmann-Lévy, 1990) 168.

⁽¹¹¹⁾ Michel Beaujour voit dans cette description de la seconde promenade "the germ of all the achievement of the nouveau roman" ("The Surrealist Map of Love," Yale French Studies 32 [1964]: 128). Yvette Gindine, tout en admettant la ressemblance avec la technique du "regard" utilisée par Robbe-Grillet, affirme l'opposition radicale entre l'esthétique surréaliste et celle du nouveau roman. Tandis que Robbe-Grillet refuse toute profondeur aux objets, Aragon va au-delà de cette neutralité; la description géométrique, fidèle à la réalité n'a pour but que de transfigurer cette dernière (Gindine, 65).

⁽¹¹²⁾ Aragon, Le Paysan 180.

concevables de paysage provincial: un lac de 2 hectares, une île triangulaire, des ponts, parmi lesquels le Pont des Suicides, des sentiers intelligemment sinueux bordés de bosquets hybrides, des allées carrossables, un promontoire rocheux avec un belvédère grec, des brasseries à la villa rustique italienne, une cascade de 30 mètres, une grotte, etc. Pour parler de l'Est ouvrier de Paris vers la fin du siècle dernier, Bancquart cite un roman de 1901 de Gustave Geffroy, L'Apprentie; aux yeux de ce dernier, les Buttes était déjà l'"apothéose du factice."⁽¹¹⁴⁾ Le parcours des trois amis dans ce jardin en 1925 devient une "promenade somnambulique,"⁽¹¹⁵⁾ et Aragon se dit: "Etrange, étrange."⁽¹¹⁶⁾ Si Aragon sacralise les Buttes-Chaumont pour son nouveau mythe de la ville, c'est que ce jardin dévoile l'irrationalité humaine que le modernisme a refoulé au nom du progrès.

Une suite de réflexions sur la civilisation moderne se dissout lentement en hymne à l'amour à partir du moment où apparaît tout à coup dans l'obscurité une femme, "la Dame des Buttes-Chaumont" comme l'appellera Aragon plus tard en

⁽¹¹³⁾ Aragon, Le Paysan 181.

⁽¹¹⁴⁾ Bancquart, Images du Paris "fin-de-siècle" 62.

⁽¹¹⁵⁾ Aragon, Le Paysan 183.

⁽¹¹⁶⁾ Aragon, Le Paysan 184.

1974.⁽¹¹⁸⁾ Par contraste avec le premier épisode qui finit par la célébration de la prostitution, amour passager avec des femmes dans une clôture, la fin du second, au contraire, se répand au grand air nocturne avec l'exaltation de l'amour pour une femme unique:

Cette femme auprès de moi, je comprends par tout moi-même qu'il y a une femme, qu'il y a cette femme dans chaque idée qu'en vain je cerne, qu'il y a quelque chose qui est précisément cette femme à chaque idée, et ses gestes sont les gestes de l'esprit. . . . Femme tu prends pourtant la place de toute forme. . . . [T]u es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renaiss quand je ferme les yeux.⁽¹¹⁹⁾

Deux promenades bien contrastées, le prologue ("Préface à une mythologie moderne") et l'épilogue ("Le Songe du paysan")--l'ensemble du Paysan constitue un diptyque fort équilibré et agencé, et on serait tenté de se demander si cela a été vraiment écrit au moment même où le surréalisme s'affirme comme mouvement d'avant-garde en revendiquant le

⁽¹¹⁸⁾ "D'elle j'ai parlé la nommant la Dame des Buttes-Chaumont. Rien à raconter, sauf qu'elle était belle à la perfection. . . . Mais c'était pour elle, pour lui donner un lieu de passage, que j'avais écrit cette seconde partie du Paysan. S'en est-elle rendu compte?" (Daix, 164).

⁽¹¹⁹⁾ Aragon, Le Paysan 206-07.

potentiel subversif de l'automatisme. D'ailleurs Aragon ne commence-t-il pas à écrire ce texte-promenade en prenant son "erreur des sens"⁽¹²⁰⁾ pour unique guide? Toutefois il avoue l'avoir écrit avec une élaboration méticuleuse,⁽¹²¹⁾ ce qui contrarie, à l'évidence, la vitesse de l'écriture automatique. Cet aspect contradictoire peut se trouver non seulement dans Le Paysan, mais partout dans ses oeuvres. Par exemple, Le Roman inachevé de 1956 est un recueil poétique malgré son titre. De même, l'écrit fragmentaire sur le peintre Matisse assemblé en 1971 est intitulé: Henri Matisse, roman.

Pour ce qui est du Paysan de Paris, malgré le souci du réalisme (il décrit le passage couvert "avec un esprit positif [d'un] petit Kodak,"⁽¹²²⁾ et le jardin d'un ton de guide touristique avec des renseignements détaillés), l'ensemble présente une poésie surprenante. Rappelons-nous la vive attaque de Breton contre la description romanesque dans Le Manifeste. A cause de ce réalisme descriptif caractérisant le genre romanesque, les collègues surréalistes reprochent à Aragon d'avoir écrit un roman.⁽¹²³⁾

⁽¹²⁰⁾ Aragon, Le Paysan 15.

⁽¹²¹⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 59.

⁽¹²²⁾ Aragon, Le Paysan 71.

⁽¹²³⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 56-57.

En même temps, comme le constate l'auteur lui-même, Le Paysan est plein d'alexandrins,⁽¹²⁴⁾ et il le met en effet dans un tome de son Oeuvre poétique (le tome III). A l'égard de ses idées sur le roman à l'époque de la rédaction du Paysan, il dit en 1969: "on ne peut rien comprendre à ce qui s'est alors passé pour moi si on ne tient pas pour mon roman l'ensemble de démarches contradictoires."⁽¹²⁵⁾ Il s'agit par conséquent des "démarches contradictoires" de l'auteur à cette époque qui éclairciraient ses idées sur le roman, genre critiqué par le groupe surréaliste, mais toujours considéré par Aragon "comme un moyen d'expression qui ne peut pas se limiter à ce qu'il est, qui doit se transformer, mais aussi une arme de l'expression, qu'on ne saurait abandonner."⁽¹²⁶⁾ En oscillant entre contre et pour le roman, il a élaboré, par cette dialectique, des textes narratifs rénovateurs parmi le groupe surréaliste. Nous nous pencherons donc sur cet aspect de la création du roman de l'auteur.

C. Aragon surréaliste

1. La tentation du roman

Dans ses entretiens comme dans ses essais, Aragon

⁽¹²⁴⁾ Louis Aragon, Aragon parle avec Dominique Arban (Paris: Seghers, 1968) 64.

⁽¹²⁵⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 62.

⁽¹²⁶⁾ Aragon, Aragon parle avec D. A. 63.

témoigne avoir écrit son premier conte à l'âge de six ans: "Quelle âme divine." Il l'a mis en tête du Libertinage publié en 1923 en corrigeant l'orthographe, mais sans rien modifier. Dès lors, inventer des histoires était sa passion, et écrire des romans tels que le cycle des Rougon-Macquart était son rêve. Cette pratique a été interrompue en 1908, à 11 ans, quand un de ses amis a lu son cahier de composition en secret, et il en a eu honte. Ce n'est qu'avec Anicet, été 1918, au sein de l'isolement du front de la guerre qu'il a repris l'écriture romanesque. Depuis lors jusqu'au Paysan de Paris, il a publié deux textes narratifs, Les Aventures de Télémaque en 1922 et Le Libertinage en 1924, et détruit en 1927 un roman inachevé de plus de mille pages, La Défense de l'infini. Après cette date, il s'est brouillé avec le groupe surréaliste; la rupture était inévitable en 1932 au moment de l'affaire du poème "Front rouge." En 1934, avec Les Cloches de Bâle, il a commencé une série de romans du "réalisme socialiste" qui deviendront le cycle du Monde réel. Il écrit Pour un réalisme socialiste où il affirme: "Je réclame ici le retour à la réalité."

On peut qualifier cette période d'Aragon qui va de la fin de la guerre au début des années 30, depuis Anicet au Paysan ou plus précisément à La Défense, de période du dada-surréalisme. Lire ses proses narratives de cette période

(j'ai osé éviter la qualification "romans" pour ses proses de ce temps-là), c'est vraiment assister à une explosion du langage, des formes, des idées, mais en même temps suivre les tâtonnements de sa création littéraire. Lui-même appelle cette période surréaliste "l'arrêt de l'invention romanesque" ou "l'époque du passage."⁽¹²⁷⁾ Peut-être écrits sous la pression des collègues surréalistes contre le roman, ses deux premiers textes, Anicet et Télémaque, montrent un curieux phénomène de réception; en dépit de l'intention d'écrire "en violente réaction contre ce qui s'écrit,"⁽¹²⁸⁾ le premier est accueilli comme roman parce que le titre est exactement, Anicet ou le panorama, roman, titre auquel il s'attache depuis longtemps,⁽¹²⁹⁾ tandis que personne ne remarque que Télémaque est un roman puisque ce n'est pas dit sur la couverture. En fait, Télémaque, conçu comme réécriture de Fénelon à la manière d'Isidore Ducasse, bien que mis dans L'Oeuvre poétique (tome 1), peut être tenu pour

⁽¹²⁷⁾ Aragon, "Les Contes de quarante années," Oeuvres romanesques 4: 14.

⁽¹²⁸⁾ Aragon, Aragon parle avec D. A. 38.

⁽¹²⁹⁾ L'auteur a tenu à "intituler [son] premier roman Anicet ou le Panorama, roman--marquant par là que le mot roman incorporé au titre n'était pas que la désignation d'un genre" (Aragon parle avec D. A. 55). Il s'attache au jeu des syllabes anagrammatiques dans "panorama, roman." C'est un titre provocateur pour ses amis qui s'opposent au roman, et le mot "roman" a été enlevé sans consulter l'auteur sur les éditions ultérieures.

roman comme Ulysse de Joyce, réécriture aussi de l'Odyssée, est indubitablement un roman. Aragon trouve volontiers un parallélisme entre lui-même et ce rénovateur du roman au début du XXème siècle,⁽¹³⁰⁾ quoique les intentions de ces deux auteurs soient bien différentes et que le succès et l'influence ultérieure de ces deux oeuvres ne se comparent pas; Télémaque est une réinvention parodique, et Joyce tente de faire revivre un thème mythique dans un espace moderne, Aragon est un novice de vingt-quatre ans alors que Joyce aboutit à la maturité de quarante ans. Aragon veut souligner par là que "[personne] ne remarqua que le thème homérique de Télémaque . . . se trouvait, à l'orée des années 20 du vingtième siècle, soudain repris presque au même temps, par deux écrivains de génération."⁽¹³¹⁾

Il s'agit pour ce jeune écrivain de rénover le roman en utilisant les propres moyens de ce genre, de s'engager dans une terre inexplorée de la littérature. Aragon est, bien entendu, un ennemi du roman traditionnel; on a déjà vu dans notre premier chapitre son attaque violente contre les grands romanciers classiques dans le Traité du style. Alors que Breton et les surréalistes de la génération cadette condamnent le roman catégoriquement,⁽¹³²⁾ Aragon écrit à

⁽¹³⁰⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 21-23.

⁽¹³¹⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 21.

Jacques Doucet en 1923: "je trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires; poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole."⁽¹³³⁾ Il me semble que la réalisation de cette parole se voit dans Le Paysan puisqu'il est justement cet assemblage de plusieurs genres, mais avant d'aborder Le Paysan, il faut savoir ce qui s'est passé pendant la rédaction de ce livre.

Malgré la composition organisée en apparence, chaque partie du Paysan est publiée à part; en dehors de la "Préface à une mythologie moderne" écrite en 1924, "Le Passage de l'Opéra" est inséré dans La Revue européenne au printemps 1924, "Le Sentiments de la nature aux Buttes-Chaumont" au printemps 1925 dans la même revue, "Le Songe du paysan" est livré en partie dans La Révolution surréaliste en avril 1925. Le reste du "Songe" est ajouté pour l'édition en 1926. Pendant ces années-là il a écrit plusieurs contes selon différentes techniques inclus dans Le Libertinage. Parallèlement à cela, depuis avril 1923, il écrit La Défense de l'infini sur laquelle il travaillera quatre ans simplement pour finir par détruire le manuscrit;

⁽¹³²⁾ Breton, qui aimait Anicet, a passé à Aragon une certaine attitude concernant le roman, mais la nouvelle génération de leurs cadets de trois ou quatre ans a finalement formé une majorité contre le récit en général; cela gênait Aragon à l'extrême (Aragon parle avec D.A. 63).

⁽¹³³⁾ Roger Garaudy, L'Itinéraire d'Aragon (Paris: Gallimard, 1961) 10.

il n'en reste que des fragments de récit publiés dans différentes revues tels que "La Lettre ouverte à Francis Viélé-Griffin," "Le Cahier noir," "L'Entrée des succubes" et "Moi l'abeille j'étais chevelure." Selon l'auteur, c'est "un roman hors mesure."⁽¹³⁴⁾ Il y juxtapose plus d'une centaine de personnages qui sont tous inconnus. Cette foule de personnages, cette multiplicité de héros et d'héroïnes, va se rejoindre, se fondre à la fin dans une sorte d'immense orgie, où s'opèrent entre eux la critique et la confusion. Ce n'est plus un roman traditionnel, qui est l'histoire d'un seul héros, mais un "roman de société"⁽¹³⁵⁾ où chaque personnage compose le héros collectif. Ce passage de l'individu à la collectivité déjà annonce les romans à venir d'Aragon: Les Communistes.

Au cours de l'écriture de ce roman extravagant, son dilemme entre la nouvelle création romanesque et le refus de tout roman semble devenir de plus en plus aigu. Pour lui La Défense est:

à la fois le comble et la négation du roman,
j'étais en proie à la tentation d'en finir avec
lui, je veux dire avec tout roman, ou d'étendre au
contraire le roman à des contrées jusqu'alors

⁽¹³⁴⁾ Aragon, Aragon parle avec D. A. 50.

⁽¹³⁵⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 49.

tenues pour des déserts.⁽¹³⁶⁾

Ce qui est curieux, c'est ce que l'auteur appelle "la dualité d'esprit";⁽¹³⁷⁾ en même temps qu'il poursuit le défi d'un "roman des romans," il cherche à "faire naître à partir du roman reconnu comme tel, une nouvelle espèce de roman enfreignant toutes les lois traditionnelles de ce genre, qui ne soit ni un récit (une histoire) ni un personnage (un portrait)": Le Paysan de Paris. D'une part il renie le roman pour aboutir à un roman suprême, d'autre part il utilise les conventions de ce genre, entre autres la description réaliste, pour créer "un roman qui n'en serait pas un."⁽¹³⁸⁾ L'une des tentatives est abandonnée en 1927, et l'autre est, comme l'auteur l'a prévu, accueillie par "le déluge des mots indignes"⁽¹³⁹⁾ quand il lit le début du "Passage de l'Opéra" devant des amis surréalistes.

Aujourd'hui, c'est un fait indubitable que Le Paysan est un des textes narratifs surréalistes les plus révélateurs. Mais dans les années 20, le ton descriptif propre au roman qu'Aragon utilise délibérément au début des textes au style grandiose surpasse le reste du texte plus

⁽¹³⁶⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 53.

⁽¹³⁷⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 53.

⁽¹³⁸⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 54.

⁽¹³⁹⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 57.

original, plus expérimental, enfin plus surréaliste. On notera facilement l'attitude aragonienne, opposée à Breton, au sujet du roman; au nom de la liberté et de la révolte, Breton condamne le roman alors qu'Aragon tente, aussi au nom de la liberté, de détruire le genre romanesque en utilisant des moyens propres à ce dernier. De là, Jacqueline Chénieux tire deux caractéristiques principales du texte narratif du surréalisme. L'une consiste en une volonté de construire un récit qui, en refusant les masques de la fiction, soit un reflet fidèle de la "vrai vie" de Breton, l'autre mène à Aragon qui, en refusant la vraisemblance, libère le potentiel poétique et ludique de l'écriture romanesque.⁽¹⁴⁰⁾ Si la période dada-surréaliste d'Aragon est celle des essais et des tâtonnements de son écriture, Le Paysan est une oeuvre dans laquelle il introduit non seulement tous les procédés qu'il a essayés jusque-là, mais aussi toutes les considérations intellectuelles d'alors. Ainsi il dit: "C'est le roman de ce que je fus en ce temps-là."⁽¹⁴¹⁾

D'abord, c'est l'apparition de "la Dame des Buttes-Chaumont" qui tourne l'éloge de l'orgie dans le bordel en hymne à l'amour unique. Sur ce changement, Aragon s'exprime: "C'est alors qu'un bouleversement total de mon

⁽¹⁴⁰⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 86-100.

⁽¹⁴¹⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 58.

sort, auquel je ne crus prendre aucune part, donna un tour si nouveau à mes pensées que ma pensée les dépassa à son tour. Je devins amoureux."⁽¹⁴²⁾ L'ensemble du Paysan est une trace de la vie personnelle de l'auteur de 1924 à 26.

Ensuite, le texte marque le tournant de ses idées. Le lecteur notera que les deux parcours ont des tons bien différents: d'abord, tandis que dans le premier, la notion du mythe et sa fonction ne sont introduites qu'au plan idéaliste, elles sont approfondies et globalisées dans le deuxième; ensuite, contrairement à la "Préface," qui est un manifeste éloquent contre la raison, l'épilogue, "Le Songe," surtout vers la fin, est un assemblage fragmentaire de maximes. Cet épilogue, rêveur et personnel, a du mal à suivre un fil logique. Aragon analysera plus tard:

[L]a description est réservée aux lieux, et l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit, à partir d'une conception mythologique du monde, vers le matérialisme, qui ne sera point atteint aux dernières pages du livre, mais seulement promis, dans la proclamation de l'échec de la plus haute conception où l'homme avait pu s'avancer par la voie de l'idéalisme, l'hégélianisme, l'idéalisme absolu.⁽¹⁴³⁾

⁽¹⁴²⁾ Aragon, Le Paysan 239-40.

A cause de ce changement, Jacqueline Chénieux et Yvette Gindine signalent la lecture de La Philosophie de la mythologie de Schelling au moment qui sépare deux épisodes,⁽¹⁴⁴⁾ et, comme l'auteur l'indique, le matérialisme qu'il conçoit n'est pas clairement montré dans "Le Songe." Ce n'est pas le lieu d'examiner l'évolution des idées de l'auteur du Paysan, mais de même que Nadja, le livre d'Aragon est aussi fondé sur des éléments autobiographiques; on y trouve la dialectique du vivre et de l'écrire. Comme l'apparition de Suzanne pour Nadja, une femme change le cours du récit dans le livre d'Aragon, et quoique l'auteur du Paysan ait préalablement programmé son livre, quoiqu'il ait eu, comme le dit Breton, "le temps de préparer quelque chose comme un livre," il n'efface pas de son livre l'empreinte de ses pas.

2. Le collage, une nouvelle forme de l'expression

Si Le Paysan communique avec Nadja par le Théâtre Moderne, ce livre se relie, par différents aspects, à toutes les autres proses de l'auteur lui-même à sa période dada-surréaliste. Le passage de l'Opéra est un prolongement du passage d'Anicet. Le procédé de pastiche ou de "plagiat" à

⁽¹⁴³⁾ Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire 58-59; je souligne depuis "l'histoire" à "esprit."

⁽¹⁴⁴⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 180; Gindine 60.

la ducassienne⁽¹⁴⁵⁾ que l'auteur a essayé dans Télémaque est repris dans Le Paysan. Cette fois, le modèle est Oberman.⁽¹⁴⁶⁾ A la lettre XXXVII du livre de Senancour: "et moi! voici ma vingt-septième année: les beaux jours sont passés, je ne les ai même pas vus" correspond cette partie du Paysan: "M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?"⁽¹⁴⁷⁾ Aragon superpose son ennui de jeunesse à cet auteur préromantique, et le passage de l'Opéra serait la forêt de Fontainebleau. Peut-être que ce procédé, appliqué dans Télémaque, est développé dans Le Paysan sous une forme plus inaperçue et plus complexe, puisque l'idée de la réécriture des auteurs passés est une de ses préoccupations depuis que La Poésie de Ducasse l'a bouleversé. Mettre dans un contexte tout nouveau ce qui est déjà dit, écrit, peint--Aragon a découvert ce procédé ducassien dans le collage de Max Ernst en 1921, qui "détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une

⁽¹⁴⁵⁾ Le passage suivant de La Poésie, pris dans La Peinture au défi, inspire beaucoup Aragon: "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste" (Les Collages 51).

⁽¹⁴⁶⁾ Aragon, Le Libertinage 35.

⁽¹⁴⁷⁾ Aragon, Le Paysan 15-16.

réalité nouvelle."⁽¹⁴⁸⁾ Aragon ne fait pas de distinction entre le collage plastique et la citation littéraire, il écrit en 1965:

à partir du moment où nous considérons l'existence de collages dans un art non plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer collage le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc.⁽¹⁴⁹⁾

L'idée du "collage" de Télémaque et du Paysan se résume ainsi dans une apologie du collage de 1930, La Peinture au défi. Il y a chez Aragon une "hantise du collage à travers les années."⁽¹⁵⁰⁾ "Lautréamont et nous" est une étude synthétique sur le collage de l'auteur dans les années 60, et Wolfgang Babilas examine la grande variété de collages dans l'oeuvre aragonienne jusqu'aux Communistes.⁽¹⁵¹⁾

⁽¹⁴⁸⁾ Aragon, Les Collages 26.

⁽¹⁴⁹⁾ Aragon, Les Collages 109-110.

⁽¹⁵⁰⁾ Aragon, Les Collages 107.

⁽¹⁵¹⁾ Wolfgang Babilas, "Le Collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon," Revue des sciences humaines 151 (1973): 329-54.

Le collage le plus apparent dans Le Paysan est indubitablement l'utilisation des objets et des matières pris dans le monde réel: enseignes, écriteaux, coupures de journal, dessins. Trois cinquièmes du chapitre XIII du "Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" est consacré à la copie exacte des inscriptions des colonnes au parc. Mis dans un texte littéraire, ces emprunts au réel créent une nouvelle poésie telle que les poèmes-affiches produits par les premiers surréalistes. Cependant ces collages créent aussi des ruptures dans la continuité du texte. Il me semble que c'est cette forme d'interruption due au collage qui fait du Paysan, surtout "Le Passage de l'Opéra," un texte actuel inscrivant le rythme, la cadence propres à la déambulation dans la ville. Comme une librairie est contiguë à un bordel dans le passage de l'Opéra, les flâneries textuelles passent d'une description réaliste d'une boutique à une méditation rêveuse sur les objets désuets, qui se tournent ensuite en un jeu de mots typographique de "PESSIMISME." La jointure étant tantôt perceptible, tantôt inaperçue, l'ensemble du Paysan peut se lire comme un long montage de petits textes hétéroclites.

Il ne s'agit plus de la continuité, ni de la linéarité du texte; par la digression, par l'irruption de l'hétérogène, le texte va créer sa propre cohérence. Par exemple, quand le paysan arrive à l'entrée de la Galerie du

Baromètre, ce moment lui permet de se livrer à son imagination. Ensuite vient une saynète, "L'Homme converse avec ses facultés," dans laquelle quatre protagonistes, un homme et trois facultés, parlent de l'imagination dont la nature véritable leur est inconnue. A cette séquence succède "Le Discours de l'imagination," un autre manifeste du surréalisme en quelque sorte, une version réduite d'Une Vague de rêves (il faut souligner que ce discours est également rédigé en 1924). Ensuite l'Imagination personnifiée montre le Théâtre Moderne comme son théâtre idéal, et le tableau du tarif des places de théâtre est inséré dans le texte. Le paysan retourne alors à sa réalité; il décrit l'Hôtel de Monte-Carlo, mais il ne cesse pas la digression; son intérêt va aussitôt à un petit défilé en face de l'hôtel. Le collage ou le montage de séquences textuelles ainsi que visuelles du Paysan est une métaphore de la flânerie dans les rues, des étalages disparates des boutiques dans le passage de l'Opéra. L'homme qui se promène dans la ville ne laisse pas de trace claire. Sa marche est interrompue par l'inattendu, chaque vitrine le tente, chaque tournant lui offre un nouveau paysage. Le hasard va décider du chemin du flâneur.

Pour finir ce chapitre, retournons de nouveau à Benjamin, car c'est en utilisant cette technique du montage qu'Aragon et Benjamin s'efforcent d'exprimer leurs idées

nouvelles. Le paysan était, on le sait bien, un avertissement au grand projet de Benjamin, mais plus tard dans ses notes laissées, il écrit qu'Aragon "rest[e] dans le domaine du rêve" et le critique, à propos de l'analyse de la mythologie, en disant que sa méthode est "impressionniste."⁽¹⁵²⁾ Comme Jacques Leenhardt l'a bien montré dans son article sur l'influence du surréalisme sur Benjamin, ce décalage entre deux est bien naturel puisque l'un traite en sociologue-historien des passages couverts du siècle dernier tandis que, pour l'autre, faire comprendre une épistémologie du XIXème siècle est hors de son intérêt; il s'agit pour Benjamin de faire une critique du XIXème siècle, tandis que pour Aragon l'important est que le passage soit une expérience, qu'il en fasse, selon Leenhardt, "un lieu épistémologique nouveau."⁽¹⁵³⁾ Aragon voudrait esquisser avec Le Paysan des nouvelles façons de penser, d'écrire, qui expriment en elles-mêmes une critique des années vingt.

Que signifie alors le commentaire suivant de Benjamin dans une lettre à Scholem datée du 30 octobre 1928?

Um die Arbeit aus einer allzu ostentativen

⁽¹⁵²⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 474.

⁽¹⁵³⁾ Jacques Leenhardt, "Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon," dans Heinz Wismann, éd., Walter Benjamin et Paris (Paris: Cerf, 1986) 168.

Nachbarschaft zum mouvement surréaliste . . . so verständlich und so gegründet sie ist . . . und zwar mit allen Machtvollkommenheiten eines philosophischen Fortinbras die Erbschaft des Surréalismus antreten wird.⁽¹⁵⁴⁾

(La parenté de ce travail sur les passages couverts avec le mouvement surréaliste est évidente et bien fondée. Du point de vue du temps même, il faut absolument que ce travail devienne l'héritage du surréalisme.)

On sait que l'ouvrage inachevé de Benjamin se compose de fragments divers de réflexion et de citation simplement juxtaposés. Quand il dit: "Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage,"⁽¹⁵⁵⁾ on peut rapprocher étroitement cette pensée de Benjamin avec la théorie du collage d'Aragon. Il faut nous rappeler, de plus, un autre ouvrage de Benjamin, Sens unique publié en 1928, dont la forme préfigure son grand travail, forme directement influencée, me semble-t-il, par le collage surréaliste, entre autre par "Le Passage de l'Opéra" d'Aragon. Dans ce livre, Benjamin recueille des fragments

⁽¹⁵⁴⁾ Benjamin, Briefe, 1: 483.

⁽¹⁵⁵⁾ Benjamin, Paris, capitale du XIXème siècle 474.

de rêves, d'idées, d'aphorismes, de citations et donne un titre à chacun de groupe de textes. Ces titres sont des lettres et des mots qu'il a trouvés dans la ville: "ATTENTION AUX MARCHES," "TRAVAUX SOUTERRAINS," "MADAME ARIANE, DEUXIÈME COUR A GAUCHE," "BUREAU DES OBJETS TROUVÉS," "DÉFENSE D'AFFICHER," etc.⁽¹⁵⁶⁾ Ernst Bloch, qui voit le moyen d'expression le plus révélateur des années vingt dans le procédé du montage ou du collage, appelle la composition de Sens unique "Revueform in der Philosophie [Revue en philosophie]."⁽¹⁵⁷⁾ Il s'agit d'une forme d'interruption pour une philosophie qui ne se réclame jamais d'un système, mais de l'improvisation et de la surprise, car l'ouvrage est formé de textes indépendants, sans liens communs. Le livre prend la forme d'une rue,⁽¹⁵⁸⁾ et chaque vitrine des boutiques qui la bordent expose des articles différents.

Dans Sens unique le montage est tout d'abord une façon de décrire une ville pour Benjamin, et on constatera l'approche identique pour la lecture/l'écriture de la ville

⁽¹⁵⁶⁾ Walter Benjamin, Sens unique, trad. Jean Lacoste (Paris: Maurice Nadeau, 1978) 137-229.

⁽¹⁵⁷⁾ Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962) 368.

⁽¹⁵⁸⁾ En effet, Benjamin conçoit ce livre comme une rue et la nomme d'après celle qu'il aime: "ASJA-LACIS-STRASSE".

chez lui et chez Aragon. D'ailleurs, presque toutes les écrits de Benjamin ont un rapport avec des villes.⁽¹⁵⁹⁾ En juin 1927, Benjamin écrit à Hugo von Hofmannsthal que la forme de Sens unique est fortement inspirée de la ville de Paris elle-même et qu'il trouve une grande affinité entre ses pensées et le surréalisme, surtout celui d'Aragon.⁽¹⁶⁰⁾ Après Le Paysan, Aragon n'emploie plus le collage visuel dans le texte; son intérêt va plutôt au collage littéraire se fondant sur l'idée de la citation ou de l'intertextualité. Mais on peut dire sans exagération qu'avec Le Paysan de Paris, le surréalisme, ou la littérature même, a découvert une nouvelle forme d'écriture de la ville. Les villes cessent d'être simplement décrites; elles seront désormais transcrites. Certes, au XXème siècle, ce sont plutôt la photographie et le cinéma, non pas la littérature, qui ont formé de nouvelles sensibilités pour les villes. Il est néanmoins vrai qu'afin qu'un lieu soit écrit et décrit, "le génie du lieu" fait toujours découvrir aux écrivains des formes originales et merveilleuses. Il n'est pas donc étonnant que le travail de Michel Butor, si différente que soit son approche de la création de celle du

⁽¹⁵⁹⁾ Buck-Morss donne comme "spatial origins" de Benjamin quatre villes suivantes: Paris, Berlin, Moscou et Naples (Buck-Morss 25).

⁽¹⁶⁰⁾ La lettre du 5 juin 1927 dans Briefe 1: 443-46.

surréalisme, ressemble tant à l'intérêt d'Aragon pour la ville. Son Mobile est les rêveries inextricables sur des villes des Etats-Unis faites de collages, de citations, de mémoires.

Dans un de ses romans de Paris, Victor Hugo, en formulant: "ceci tuera cela," revendique le livre durable qui remplace le monument architectural. Si l'architecture est pour Hugo une métaphore de livre, si Notre-Dame de Paris possède la beauté impérissable d'une chronique de pierre, le livre d'Aragon, Le Paysan de Paris possède pour équivalent du monument hugolien un passage couvert, monument paradoxal, celui de l'éphémère. Le transitoire, le fugitif, le contingent--c'est Baudelaire qui a le premier perçu Paris comme lieu de l'expérience de la modernité. Aragon, ce flâneur surréaliste du début du XXème siècle, en a fait une mythologie.

Chapitre IV

La Liberté ou l'amour!

J'ai rêvé cette nuit de paysages insensés
et d'aventures dangereuses aussi bien du
point de vue de la mort que du point de
vue de la vie, qui sont aussi le point de
vue de l'amour.⁽¹⁾

la nuit
l'ennui
l'âme nuit⁽²⁾

Robert Desnos

A. Le monde onirique et la violence

Tout imprégné du merveilleux, le Paris dans les textes narratifs de Breton et d'Aragon est bien fondé dans ses détails réels; Nadja comme Le Paysan nous offrent des images concrètes de la ville prise dans sa réalité avec une précision géographique mais avec un regard original. Comment Desnos traite-t-il alors cette ville dans La Liberté ou l'amour!?

Il s'agit pour Breton de découvrir sa propre identité au travers de l'étrangeté inquiétante que recèle Paris. La description des rues mornes du soir lui est nécessaire pour accentuer la particularité de l'allure de Nadja. Pour Aragon, la description objective et minutieuse fonctionne comme un ressort et transforme le réel en surréel. Or le

⁽¹⁾ Robert Desnos, "O douleurs de l'amour!" Corps et biens (Paris: Gallimard Poésie, 1953) 89.

⁽²⁾ Desnos, "Blanc seing," Corps et biens 61.

récit de Desnos se déroule aussi à Paris; il consiste en errances des personnages dans les rues. Le Paris de Desnos est aussi concret; la rue des Pyramides, le Jardin des Tuileries, la Place de L'Etoile, la Porte Maillot, le Bois de Boulogne--au début du texte (le chapitre II), le parcours d'une promenade du narrateur "je" est conforme à la réalité géographique de Paris. Seulement ici, la description de lieux est extrêmement brève et les lieux ne servent au lecteur que de point de repère dans l'errance des personnages. Chez Desnos, Paris n'est point descriptif; c'est un dépôt de signes--noms de rues, de monuments, de places, affiches, statues--destinés à transformer sur le plan linguistique et sémantique; c'est ici ce qui distingue Desnos des deux autres.

Ainsi dans Nadja les noms de lieux ont une importance prépondérante, mais c'est dans la mesure où Breton explore Paris pour découvrir par analogie les mystères cachés sous ces noms; il s'agit pour Breton du secret de Paris. Le Paris de La Liberté ou l'amour! n'a rien à voir avec cette attitude qui se dirige vers la profondeur de l'intérieur. C'est d'une mutation incessante que surgissent les aventures verbales et les désirs complexes de Desnos. L'analyse suivante de Chénieux-Gendron se conforme le mieux au Paris de Desnos: "Les points de repères spatiaux fournis par le Surréalisme ne sont jamais que les points d'ancrage d'une

réalité qui appartient à l'ordre imaginaire."⁽³⁾

1. Le rêve et le cinéma

Prenons un exemple de cette métamorphose verbale en suivant la promenade du narrateur. La rue des Pyramides faisant penser au désert, la ville nocturne devient déserte. Les arbres des Tuileries laissent tomber leurs feuilles et elles se transforment en gants. Chez un bijoutier une chanteuse enlève ses gants pour se faire baiser la main par Corsaire Sanglot, un des personnages principaux du récit qu'on pourrait identifier au narrateur. Les chansons de cette chanteuse évoquent des cris de Révolution et la guillotine, le Jardin avoisine la Place de la Concorde, scène sanglante de l'exécution de 1789. Par ce rappel à la violence, des gants se changent en gants de boxe, accessoires destinés à la lutte. Deux gants s'étreignent; est-ce qu'ils s'embrassent ou se battent? Louise Lame, celle que poursuit le narrateur=le Corsaire, marche devant lui vers la Place de l'Etoile comme les étoiles guident les navires, comme l'apparition d'une nouvelle étoile annonce la naissance de Jésus-Christ. D'où se ramifient les thèmes du naufrage et de l'arrivée du nouveau Christ; en fait, le Corsaire est apparenté à la mer et Bébé Cadum (caractère de la publicité d'un savon) dominant la ville de haut devient

⁽³⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 44-45.

le Messie dans le texte qui suivra. Comme la chanteuse retire ses gants qui tombent par terre, Louise Lame se déshabille et laisse tomber un à un ses vêtements pour ne porter que son manteau de léopard. Le narrateur se trouve alors à la Porte Maillot; le nom se transposerait en maillot, vêtement qui colle au corps nu. Le narrateur ramasse le pantalon de Louise et y plonge la tête pour en savourer l'odeur. La fourrure de léopard provoque ensuite le carnage des animaux par un léopard dans la jungle. Ce fauve s'écorche lui-même comme on ôte des gants, comme on se déshabille, et il dédie sa fourrure à Louise Lame.

C'est tout d'abord l'inconstance mouvante qui caractérise le texte. On dirait que tout cela se passe comme dans un rêve; il s'agit en fait d'un livre écrit "les yeux fermés,"⁽⁴⁾ c'est-à-dire non seulement d'une imagination débridée mais aussi d'une pratique de l'écriture automatique. On sait combien Breton reconnaît un espoir du surréalisme chez Desnos qui joue un rôle capital dans l'expérience des sommeils en l'appelant en 1924 "le plus approché de la vérité surréaliste."⁽⁵⁾ Il est vrai que

⁽⁴⁾ Dumas 445. Selon la note, un exemplaire (collection privée) porte cette dédicace: "ce livre écrit les yeux fermés" (620).

⁽⁵⁾ Breton, Le Manifeste, OC I 331. L'admiration de Breton pour Desnos est telle que celui-là déclare également que "le Surréalisme est à l'ordre du jour et Desnos est son prophète" dans son article consacré à Desnos paru dans Le

l'expérimentation du sommeil hypnotique est interrompue à cause de l'état critique dans lequel les sujets d'expérience sont tombés et que, selon Breton, avec le Manifeste "le surréalisme entre dans sa phase raisonnante,"⁽⁶⁾ mais il n'empêche que Desnos sait se procurer des hallucinations hypnotiques et les contrôler même à l'état de veille. Si le surréalisme dans les années 20 peut se définir, suivant les termes de Breton, comme "automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer . . . le fonctionnement réel de la pensée,"⁽⁷⁾ l'écriture de Desnos est une des meilleures réalisations de cet automatisme dans le domaine littéraire. Au premier abord, le texte paraît tout arbitraire, mais il n'est point illogique; il se conforme au mécanisme rigoureux du rêve comme la condensation, le déplacement, l'identification, le transfert. Sarane Alexandrian, l'auteur du Surréalisme et le rêve appelle La Liberté ou l'amour! "un superbe spécimen de rêverie mettant en oeuvre les fantaisies nocturnes de l'inconscient."⁽⁸⁾ Afin de traduire cet univers onirique, Desnos laisse libre cours à

Journal littéraire du 5 juillet 1924, la même année que la publication du Manifeste (OC I 473-75).

⁽⁶⁾ Breton, Entretiens 97.

⁽⁷⁾ Breton, Le Manifeste, OC I 328.

⁽⁸⁾ Sarane Alexandrian, Le Surréalisme et le rêve (Paris: Gallimard, 1974) 269.

son talent pour les jeux du langage qu'il a déjà exploré dans la poésie: calembour, métaphore, métonymie, juxtaposition hétéroclite, anaphore, etc. Discontinu, instable, perpétuellement autre, le récit s'enchaîne toutefois selon la poétique née de la logique du rêve. Aussi Chénieux-Gendron affirme que "[t]out en écrivant, l'auteur est conscient des mécanismes de la coagulation des images entre elles et de la façon dont une structure narrative se crée en avançant."⁽⁹⁾ Ce procédé desnosien est apparent dès le début, mais voici un autre exemple plus condensé. Corsaire Sanglot traverse tantôt une place déserte, tantôt marche dans une rue de Paris et entre chez un coiffeur:

Le fauteuil et la glace lui offrent leur familière pénombre. Déjà, la mousse emplissait le plat à barbe. Le coiffeur apprêtait son blaireau. Il était deux heures du matin, la nuit confondait les ombres des bustes de cire. Les parfums de la boutique flottaient lourdement. La mousse sur les bâtons de savon à barbe séchait en craquant. Corsaire Sanglot sentait une présence obscure au-dessus de sa tête. Il rejeta violemment les draps et la mer mourant à ses pieds l'enivra d'air salin.

⁽⁹⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 294.

Le sable était fin.⁽¹⁰⁾

Chez les surréalistes, le rasoir de coiffeurs n'est jamais innocent. Un an après de la publication du texte de Desnos, un autre rasoir de coiffeur coupe l'oeil d'une femme dans Un Chien andalou et choque le public. La mousse du savon de Bébé Cadum s'associe à celle du coiffeur. La nuit, en confondant les ombres des bustes (ils sont parmi les objets familiers au paysage de la peinture de Chirico), mêle le réel et le rêve. Corsaire Sanglot est déjà dans le monde du rêve; il est au lit (Il est deux heures du matin). Le rasoir que le coiffeur brandit au-dessus de la tête du Corsaire lui rappelle la lame de la guillotine, symbole obsessionnel de la terreur. Les mots "craquant," "violemment," "mourant" se lient à cette terreur. Au réveil, la mer, évoquée par la mousse, envahit le lit du Corsaire, d'autre part la mousse séchée se transforme en sable à la plage. Ainsi la "familière pénombre" donne au rêveur attentif le pouvoir de l'imaginaire.

D'ailleurs, Louise Lane, identifiable avec l'image de la femme qu'aimait alors Desnos évoquée comme "tu," jamais nommée,⁽¹¹⁾ est un personnage dans le rêve: "Louise Lane passa

⁽¹⁰⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 93.

⁽¹¹⁾ Le narrateur qui commente sans cesse ce qu'il écrit dit: "La femme que j'aime, la femme, ah! j'allais écrire son nom. J'allais écrire 'j'allais dire son nom'" (48), mais il ne cite jamais son nom. Selon Théodore Fraenkel, Desnos a

du rêve au rêve,"⁽¹²⁾ ou: "Tu es, toi, grande en mon rêve, présente toujours."⁽¹³⁾ L'acte de Corsaire Sanglot qui poursuit cette femme avec persistance à la folie, c'est de faire irruption dans un univers onirique et de ramener le pouvoir de ce dernier à la réalité: "Je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves."⁽¹⁴⁾ Le récit prend ainsi l'allure de va-et-vient perpétuel entre le réel et le rêve, mais la frontière entre les deux n'est jamais tangible. Dans cette ambiguïté, le narrateur et Corsaire Sanglot, "tu" et Louise Lane se confondent sans cesse. Le narrateur se dit: "Le but? Mais c'est le vent même."⁽¹⁵⁾ Ce monologue signifie deux points suivants de la nature du texte: d'abord l'écriture est à la merci du vent, du hasard, ensuite elle vise à la mouvance comme le vent.

eu incroyablement peu d'aventures féminines (Théodore Fraenkel et Samy Simon, "Biographie de Robert Desnos," Critique 3-4 [1946]: 218), mais l'amour légendaire de Desnos pour Yvonne George, morte en 1930, et puis pour Youki est bien connu. Vu la période de la rédaction, il est donc naturel, sinon décisif, de voir l'image d'Yvonne George dans cette femme que le narrateur évoque. Cette chanteuse de l'amour et de la révolte est aussi la source inspiratrice de A la mystérieuse et des Ténèbres, jamais nommée non plus, mais dans "Infinitif," un poème mis dans Les Ténèbres, son nom est inscrit en acrostiche: "YvonnéGeorge," et à la fin de chaque vers s'inscrit verticalement: "robertdesnos."

⁽¹²⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 31.

⁽¹³⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 50.

⁽¹⁴⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 45.

⁽¹⁵⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 64.

Comme "tu" est une passante dans le rêve du narrateur et celui-ci "passe sous ses fenêtres chaque nuit,"⁽¹⁶⁾ tous les personnages sont destinés au passage d'un état à l'autre. Comme la migraine s'associe à la migration par un jeu de mots,⁽¹⁷⁾ ils se laissent entraîner par une migration perpétuelle.

Strictement liées à l'état de rêve, les ténèbres sont une condition privilégiée pour les oeuvres de Desnos. Le chapitre II de La Liberté ou l'amour! par lequel le récit commence effectivement est intitulé "Les Profondeurs de la nuit." L'atmosphère nocturne de ce chapitre domine tout l'ensemble du récit. En plus, un faux poème de Rimbaud "Les Veilleurs" (la nuit est immédiatement évoquée) et le chapitre I fort ambigu et bref de l'épithaphe de l'auteur lui-même brouillent le vrai commencement du texte, comme on ne sait pas saisir le moment même où l'on entre dans l'état de sommeil. Le texte se termine par le chapitre intitulé "Possession du rêve," titre significatif puisque celle qui s'échappe est enfin capturée dans l'imagination du narrateur, mais la fin de l'histoire est aussi brouillée par des points de suspension qui ne termine pas la phrase:

⁽¹⁶⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 41.

⁽¹⁷⁾ "Pour calmer ces migraines, il faudrait une migration d'albatros et de faisans" (La Liberté ou l'amour! 55).

"C'est alors que le Corsaire Sanglot. . . ." ⁽¹⁸⁾ Comme dans un rêve il n'y a ni commencement ni fin.

Le rêve, le noir, l'association libre des idées et des images, la transformation perpétuelle--il n'est pas difficile de remarquer une corrélation étroite entre La Liberté ou l'amour! et le cinéma, mode d'expression qui enthousiasmait les premiers surréalistes, parmi lesquels Desnos était un de ses défenseurs les plus passionnés. Il s'écrie en 1927: "Et comment ne pas identifier les ténèbres du cinéma aux ténèbres nocturnes, les films au rêve!" ⁽¹⁹⁾

Entre 1925 et 1933, à part de nombreux articles de critique cinématographique, Desnos publie quatre scénarios, jamais réalisés, il écrit de même plusieurs synopsis et projets, retrouvés et regroupés en 1966. Il ne faut pas oublier le film de Man Ray de 1927, L'Etoile de mer; ⁽²⁰⁾ Man Ray le réalise en s'inspirant d'un poème de Desnos; on peut trouver dans ce film plusieurs thèmes déjà utilisés dans La Liberté ou l'amour! tels que la rencontre d'un homme et d'une femme, le corps nu d'une femme, entre autres, l'étoile de mer. ⁽²¹⁾ Il est vrai que Desnos reprend des thèmes

⁽¹⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 118.

⁽¹⁹⁾ Robert Desnos, Cinéma (Paris: Gallimard, 1966) 151.

⁽²⁰⁾ Pour le témoignage des circonstances de la réalisation du film, voir Man Ray, Autoportrait, trad. Anne Guérin (Paris: Laffont, 1973), et son article, "L'Etoile de mer," Europe 517-518 (1972): 135-38.

identiques dans tous ses écrits--proses narratives, poèmes, scénarios--de façon presque obsessionnelle. Sa volonté de mélanger les genres, cette "hybridation" dont parle Marie-Claire Dumas, par laquelle "les genres et les canons littéraires perdent leur figure propre,"⁽²²⁾ y est présente, mais ce qui importe est qu'à cette époque il y a un certain parallélisme entre ses textes narratifs et ses scénarios; tous les deux reposent sur l'accumulation gestuelle, la répétition, le changement brusque sans explication psychologique. Dumas soutient même que Desnos envisage d'écrire des récits littéraires sous forme de scénario destinés à être lus en revue plutôt qu'à être réalisés à l'écran.⁽²³⁾ Il faut noter qu'il s'agit pour Desnos du cinéma muet où le pouvoir des images est prédominant, non du cinéma parlant qui triomphera dès son invention en 1927. Desnos manifeste sa haine pour les "scénarios psychologiques," qui dominant au fur et à mesure du développement du cinéma parlant, et défend les "farces lyriques" où "tout [est] sacrifié à la poésie et rien à l'art";⁽²⁴⁾ d'où son hommage à

⁽²¹⁾ Le thème de l'étoile de mer est aussi apparent dans La Place de l'Etoile de 1928 (Nouvelles Hébrides 343-420).

⁽²²⁾ Marie-Claire Dumas, "Préface" de Nouvelles Hébrides de Desnos, 17.

⁽²³⁾ "[L]es récits dont intitulés: 'scénario' affiche," selon Dumas, "la visée cinématographique mais dont le statut reste spécifiquement écrit" (Dumas 231).

Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York avec lesquels il a passé sa jeunesse.⁽²⁵⁾ Dans ses proses comme dans ses scénarios, la psychologie et l'art de bien dire sont hors de question; ce qui est important, c'est de désorienter, surtout de faire surgir la poésie.

Dans cette perspective, Les Mystères du Métropolitain, scénario publié dans Variétés en 1930 dont l'ensemble présente une "farce lyrique" parfaite, a beaucoup de points communs dans ses thèmes avec La Liberté ou l'amour!: les rues désertes, les affiches des murs, la guillotine, les combats, la convocation du monde aquatique, le changement inattendu du paysage urbain (dans le scénario le métro s'arrête devant un lac entouré de montagnes). Le scénario est tout entier coloré du burlesque, élément qui se trouve aussi dans la prose narrative mais bien limité (dans la prose, par exemple, le combat de Bébé Cadum et de Bibendum Michelin). Ce qui est intéressant dans ce scénario, c'est l'absence totale de dialogues. Le dialogue donne plus d'importance à leur psychologie qu'à leurs gestes. Dans La Liberté ou l'amour! aussi, le dialogue est très rare. Selon l'indication de l'auteur, ce film sera "sonore et en

⁽²⁴⁾ Desnos, "Scénario," Le Soir le 21 mai 1927 repris dans Cinéma 181-82.

⁽²⁵⁾ Desnos, "'Fantômas," "Les Vampires," "Les Mystères de New York,"' Cinéma 153-55.

couleur."⁽²⁶⁾ Cette sorte de film fantastique aurait besoin d'un accompagnement musical, mais Desnos évite que les personnages ne prennent la parole. Il sait bien que le dialogue arrête le fil de mouvement. Au cinéma ce sont la multiplicité de gestes, la transition sans explication, la primauté de l'effet visuel qui lui importent. Pour transposer le monde onirique dans son texte narratif, Desnos emprunte beaucoup de techniques cinématographiques.

2. La violence

Breton admire la virtuosité verbale de Desnos en disant: "Les mots font l'amour."⁽²⁷⁾ Comme dans ses poèmes, les jeux de mots acrobatiques abondent dans La liberté ou l'amour!. Entre les buveurs de sperme suit une conversation ainsi:

--Femme Sperle (sic)?

--Plutôt semelle.

--Semelle? Semaine? le temps et l'espace. Tout rapport entre eux est celui de la haine et des ailes.

--L'oseille est en effet un mets de choix, un mets de roi.

--Mois, déchet.

⁽²⁶⁾ Desnos, Cinéma 40.

⁽²⁷⁾ André Breton, "Les Mots sans rides," OC I 286.

--Mot à mot, tome à tome, motte à motte, ainsi va la vie.

--Enfin voici que l'heure sonne.

--Que soeur l'aune.⁽²⁸⁾

Les mots sont déformés à tel point qu'ils cessent d'être le véhicule du sens et prennent leur autonomie propre. Contre Breton, Sarane Alexandrian, en commentant Desnos, remarque que les mots "pratiquent la sodomie, le vampirisme."⁽²⁹⁾ La manipulation verbale de Desnos est un acte dénaturé. C'est le viol du langage. A la perversion des mots correspond la perversion sexuelle dans La Liberté ou l'amour! Ce qui sépare les textes narratifs de Desnos de ses scénarios, et même de ses poèmes, c'est la violence outrageuse des personnages qui va quelquefois jusqu'au sadisme. A travers la poursuite de Louise Lame par Corsaire Sanglot on notera immédiatement qu'ils ne sont pas seulement partenaires; ils sont en même temps adversaires. Au chapitre III, dans la chambre où Jack l'Eventreur a commis un crime, ce couple fait l'amour comme il se bat:

Il leur fallait des fauves en amour, de taille à résister à leurs crocs et à leurs griffes. . . .

Puis, après une lutte de regards, ils se

⁽²⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 70.

⁽²⁹⁾ Alexandrian 270.

déshabillèrent. . . . Baiser magistral des bouches ennemies. . . . Quand la respiration de Corsaire Sanglot se fit haletante, Louise Lane devint plus resplendissante que le mâle. . . . Le lit fut alors le lieu d'un combat sauvage. . . . Mais leur rencontre était phénoménale. La rancune montait en leur âme. Ah! ce n'était pas l'amour, seule raison valable d'un esclavage passager, mais l'aventure avec tous ses obstacles de chair et l'odieuse hostilité de la matière.⁽³⁰⁾

Ce n'est pas un combat fantastique tel que celui de Bébé Cadum et Bibendum, combat qui rend Paris entier parfumé et couvert de mousses de savon. Le Corsaire et Louise sans cesse se cherchent, se rencontrent, se quittent, se croisent. La passion amoureuse, d'ailleurs érotique, est tellement intense que la rencontre de ces deux personnages devient une collision: "Leurs pensées se heurtent . . . se choqu[ent]."⁽³¹⁾ Non seulement eux, l'agressivité marque tous les personnages. Aussi Jeanne d'Arc-en-ciel est une "héroïne vouée à la guerre par sadisme"⁽³²⁾ et la liberté se transforme tantôt en "belle lionne" tantôt en "femme virile

⁽³⁰⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 26-31.

⁽³¹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 97.

⁽³²⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 52.

coiffée du bonnet phrygien."⁽³³⁾ Les membres du club des Buveurs de Sperme s'adonnent tous à ces perversions sexuelles; c'est à cause de ces perversions que ce chapitre contenant ce club a été censuré en 1927. La maîtresse du pensionnat qui gifle et fouette les filles est qualifiée d'"adroite tortionnaire," d'"acharnée correctrice," de "redoutable tyran."⁽³⁴⁾ De même il y a des combats entre les femmes, entre autres, au chapitre VII, Louise Lane et la sirène, ensanglantées, luttent sans merci.

L'amour tendre, paisible, n'existe pas dans ce texte. Tantôt Louise est plus virile que le Corsaire, tantôt il l'étrangle presque. Selon Dumas, leurs noms qui pourraient être liés comme plusieurs autres variations couplées--corsaire/lame, sanglot/larme, sang/lame, corset/mâle, corps/âme--permettent l'échange infini entre masculin et féminin.⁽³⁵⁾ Il est à noter que dans La Liberté ou l'amour! un homme et une femme sont pris dans l'égalité amoureuse, ce qui annule, ne serait-ce que passagèrement, l'idée généralement admise de la misogynie des surréalistes. Un des membres du club des Buveurs de Sperme dit: "Qu'on imagine l'amour sous telle, telle ou telle forme, je me

⁽³³⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 62.

⁽³⁴⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 105-107.

⁽³⁵⁾ Dumas 452-55.

refuse à le séparer d'un sentiment d'angoisse et d'horreur sacrées."⁽³⁶⁾ L'amour desnosien est avant tout conçu comme souffrance, passion terrifiante. La cruauté n'est donc pas inconciliable avec l'amour. Voici une anecdote dans un essai, "Confession d'un enfant du siècle," un souvenir d'une maîtresse qui nous rappelle celle du pensionnat d'Humming-Bird Garden, dont l'image est déjà reconnaissable dans Deuil pour deuil:

[L]a maîtresse qui nous enseignait à lire et à écrire, était jeune. Je ne rêvais que d'elle et rien ne m'honorait plus que son approbation. Un jour, l'un des élèves ayant été particulièrement insupportable, elle le fouetta. Le spectacle de cette honteuse nudité, l'humiliation ressentie par quelqu'un de mon sexe, la cruauté sensuelle de la jeune femme, m'émurent si profondément. . . . Une haine solidaire de celle de mon camarade se mêla à mon affection pour la jeune maîtresse. J'avais besoin de me venger et cependant elle m'était plus chère que jamais depuis cet incident. Je guettais dans la rue les petites filles se rendant à l'école. Je les pinçais, je les giflais, je leur tirais les cheveux et c'est d'un cœur rasséréné

⁽³⁶⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 72.

que je rentrais dans la classe. . . .⁽³⁷⁾

Le sentiment mêlé d'amour et de haine, du sadisme et du masochisme, nous donne une image complexe de l'érotisme de l'auteur, de sa passion bouleversante. Pour Desnos l'ultime violence est la mort.

La référence répétitive à la mort: sang, cadavre, tombeaux, guillotine, peut se rapporter à la passion desnosienne. Le titre du livre est d'ailleurs un calembour, c'est le cri des équipages révoltés dans les romans d'aventure: "La liberté ou la mort!"⁽³⁸⁾ L'amour et la mort sont ainsi équivalents chez Desnos, pour qui tous les deux sont chers dans l'intensité. Violent, enthousiaste, irritable,⁽³⁹⁾ Desnos croit que le véritable amour a besoin de la force épuisante de la mort: "Je n'imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvue d'ailleurs de toute sentimentalité et de toute tristesse, y soit mêlé."⁽⁴⁰⁾ Dans

⁽³⁷⁾ Robert Desnos, "Confession d'un enfant du siècle," La Révolution surréaliste 6 (1926), repris dans Nouvelles Hébrides 237-38.

⁽³⁸⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 295.

⁽³⁹⁾ Ces qualificatifs sont de Philippe Soupault dans un article réunissant des témoignages sur Desnos; "Robert Desnos dans la mémoire de ses amis," Le Monde le 10 janvier 1975: 15. Il y a plusieurs témoignages du tempérament fougueux de Desnos. Théodore Fraenkel, en citant des anecdotes de la "tempête" de sa colère contre un ami et même contre Youki, dit que "la gentillesse de Desnos n'empêchait pas certaines explosions de fureur" (Théodore Fraenkel et Samy Simon 220).

l'essai que je viens de citer il se souvient de l'expérience de la première émotion sensuelle. Il a joué seul et rampé sur le tapis en imaginant une catastrophe maritime. Cela faisant, il a eu une sensation sexuelle. "Je l'identifiai instinctivement aux affres de la mort," dit-il.⁽⁴¹⁾ C'est pourquoi l'amour, strictement lié à l'érotisme chez Desnos, entraîne toujours l'image du naufrage, tragique et désastreux;⁽⁴²⁾ l'auteur écrit en 1923: "le steamer AMOUR qui renaît sans cesse de ses naufrages."⁽⁴³⁾

Aussi l'agressivité érotique des personnages n'a pas pour but de flatter la curiosité des lecteurs. Elle reflète tout d'abord l'obsession complexe de l'auteur hanté depuis son enfance, d'où la variation répétitive des mêmes images et des mêmes scènes. L'écriture est pour Desnos un moyen de se délivrer de son fantasme. "Révolution, tendresse, passion, je méprise ceux dont vous ne bouleversez pas la

⁽⁴⁰⁾ Robert Desnos, "La Mort: la muraille de chêne," La Révolution surréaliste 2 (1925), repris dans Nouvelles Hébrides 207.

⁽⁴¹⁾ Robert Desnos, "Confession d'un enfant du siècle," La Révolution surréaliste 6 (1926), repris dans Nouvelles Hébrides 236.

⁽⁴²⁾ Sur le thème du naufrage chez Desnos, voir Serge Gaubert, "Desnos et le naufrage," Europe 517-518 (1972): 15-34.

⁽⁴³⁾ Robert Desnos, De L'érotisme, Nouvelles Hébrides 111.

vie," s'écrie-t-il dans l'essai déjà cité.⁽⁴⁴⁾ La violence de l'écriture desnosienne tend à ce bouleversement; c'est-à-dire, toute forme de "collision"--la rencontre, le combat, l'étreinte--perturbe deux sens incompatibles pour en engendrer un nouveau. Le regard de Corsaire Sanglot et celui de Louise Lame se cherchent et, "à travers les murailles, se rencontrent et créent des étoiles nouvelles, stupéfaction des astronomes."⁽⁴⁵⁾ Notons que la rencontre desnosienne est tout autre chose que celle de Breton, heureuse et unificatrice.

C'est par cette rencontre constante de deux amants/ennemis que se réconcilient, se convertissent, s'échangent la mer et le désert, le masculin et le féminin, l'amour et la haine, le réel et le rêve. Cette transformation ne cesse pas jusqu'à ce que "tu" ne soit plus la passante et qu'elle soit devenue "celle qui demeure"⁽⁴⁶⁾ dans le coeur du narrateur. Pour Desnos "[l]'imagination modifie l'histoire."⁽⁴⁷⁾ L'écriture est donc quelque chose qui modifie de force ce qu'il est en train d'écrire. Le narrateur dit: "Je souffre mais ma souffrance m'est chère et

⁽⁴⁴⁾ Desnos, "Confession d'un enfant du siècle," Nouvelles Hébrides 238.

⁽⁴⁵⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 100.

⁽⁴⁶⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 114.

⁽⁴⁷⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 99.

si j'ai quelque estime pour moi, c'est pour t'avoir heurtée dans ma course à l'aveugle vers des horizons mobiles."⁽⁴⁸⁾ On peut y reconnaître non seulement un douloureux aveu d'un amour mais aussi une expression de l'écriture de Desnos; sans but, ni plan précis, elle est toujours à la recherche de la rencontre, ou plutôt du heurt, avec l'Autre pour ouvrir une voie nouvelle.

B. La capitale du délire

Si l'imaginaire se confond avec la réalité, quelles sont alors les valeurs des lieux réels où se déroule le récit? Le désir de Corsaire Sanglot qui poursuit Louise Lamé est tellement fort que la réalité n'est pour lui qu'un décor théâtral: "paysages, vous n'êtes que du carton-pâte et des portants de décors."⁽⁴⁹⁾ Les paysages constamment changeant, le récit se transposant librement dans l'espace ainsi que dans le temps, il est difficile, certes, d'affirmer que La Liberté ou l'amour! est un texte traitant du thème de Paris au même titre que Nadja ou Le Paysan de Paris. Cependant, la référence fréquente à Paris nous ramène sans cesse à cette ville réelle, qui s'identifie tout de suite tantôt à la mer, tantôt au désert, ou à des villes étrangères dans l'histoire et le cinéma. Desnos, qui n'est

⁽⁴⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 114; je souligne.

⁽⁴⁹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 91.

point quêteur du mythe comme Aragon, ni du mystère comme Breton, ne cite pas les endroits méprisés ou peu connus mais des monuments et des rues très parisiens: la Place de la Concorde, la rue de Rivoli, la Tour Eiffel. Déformé, défiguré, toujours en mouvance, Paris devient un lieu irréel où se reflète le fantasme de l'auteur.

Jeanne d'Arc-en-ciel, le sein nu et chevauchant un cheval blanc sans selle, parcourt Paris. Et voici que les pétards de dynamite détruisent la stupide effigie en cuivre à casserole de la rue des Pyramides, celle de Saint-Augustin et l'église (une de moins!) par surcroît.⁽⁵⁰⁾

Comme le texte lui-même, Paris subit une transformation perverse. Ce n'est ni la ville fantastique du Poisson soluble, ni la ville d'une hallucination joyeuse d'Anicet qu'un vieux poète, Arthur, raconte dans un café; c'est une ville anarchique et délirante qui se refuse à s'immobiliser reflétant les désirs violents de l'auteur. Observons-en quelques aspects.

1. Les portes et les fenêtres

Si l'errance perpétuelle et les rencontres créent le sens du récit, le paysage urbain offre une topographie idéale à cet effet; d'innombrables passages

⁽⁵⁰⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 53.

intérieur/extérieur des personnages variés constituent le texte au fur et à mesure. Dans La Liberté ou l'amour!, de même que dans d'autres textes desnosiens et dans beaucoup d'autres textes surréalistes, il existe un grand nombre de portes et de fenêtres comme si elles facilitaient un passage. Chez Desnos les portes sont préalablement grandes ouvertes comme chez Breton:⁽⁵¹⁾ "Ma porte, alors, était grande ouverte sur le mystère,"⁽⁵²⁾ ou dès l'arrivée sur le seuil, elle s'ouvre: "Quand il [Corsaire Sanglot] atteignit la maison de Louise Lame, la porte s'ouvrit d'elle-même."⁽⁵³⁾ Il y a une porte gardée par un animal fantastique: la concierge du bâtiment qui abrite le club des Buveurs de Sperme est une sirène, et l'enseigne au balcon est "A LA MOLLE BERTHE," anagramme d'"à la belle morte." Si une porte est fermée, on l'ouvre par force: "La femme nue heurte à chaque porte, soulève toute paupière close."⁽⁵⁴⁾

Comme on l'a déjà vu dans le Paysan de Paris, les fenêtres sont plus adéquates à l'échange

⁽⁵¹⁾ "Chaque nuit," dit Breton, "je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin au côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie" ("La Confession dédaigneuse," OC I 196).

⁽⁵²⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 20.

⁽⁵³⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 24.

⁽⁵⁴⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 25.

intérieur/extérieur, grâce à la perméabilité ambiguë du verre. On sait que dans La Place de l'Etoile, drame poétique de 1928, l'éternel va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur s'effectue par la fenêtre. Dans le poème "A la faveur de la nuit" c'est autour de la fenêtre que se forme un drame intérieur d'un mal-aimé. Le narrateur de La Liberté ou l'amour! passe chaque nuit sous la fenêtre de celle qu'il aime dans l'espoir d'être vu. Dans un autre cas, ce n'est pas le regard mais l'ombre du Corsaire projetée par un phare d'automobile qui pénètre dans la chambre (le chapitre V). Le paysage à travers les fenêtres affectent ceux qui le regardent. Un membre du club des Buveurs de Sperme raconte son histoire (le chapitre VII). Selon ce jeune homme, il assassine son amante Mabel dans un état de frénésie amoureuse. Qu'est-ce qui incite ce délire alors?:

Par la fenêtre ouverte, nous regardions les nuages s'enfler au loin derrière le cirque des gazongènes et menacer la ville chaude et haletante. L'odeur des trottoirs d'été montait vertigineuse, et les désirs d'amour étaient plus lourds et plus ténébreux. Mabel et moi, enlacés, sans parole, nous regardions.⁽⁵⁵⁾

⁽⁵⁵⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 81.

La menace et le vertige d'un paysage urbain au-delà de la fenêtre contaminent ceux qui regardent. Remarquons d'ailleurs comment Desnos transforme le topos romantique du paysage urbain; en général, les nuages vus à travers les fenêtres nous invitent à une rêverie.⁽⁵⁶⁾ Aussi le poète contemple par la fenêtre "les merveilleuses constructions de l'impalpable."⁽⁵⁷⁾ Les nuages desnosiens provoquent des désirs érotiques, finalement mortels. D'autre part, en écoutant l'histoire du jeune homme, Corsaire Sanglot appuie son front sur la vitre de la fenêtre du club et regarde la rue où s'engage un combat acharné entre Louise Lame et la sirène. La double fenêtre juxtapose deux récits. D'une part, à l'intérieur d'une salle, les membres racontent leurs expériences sexuelles, toutes sadomasochistes, d'autre part, dans la rue, deux femmes luttent corps à corps. Le jeu des fenêtres s'entrecroise et mêle ces deux états cruels.

Normalement on n'entre pas par la fenêtre, mais par la porte. C'est seulement le merveilleux comme Peter Pan et

⁽⁵⁶⁾ Dans l'article: "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism," Lorenz Eitner montre comment les deux thèmes de la fenêtre ouverte et du naufrage sont traités dans la peinture comme dans la littérature du XIX^{ème} siècle. La fenêtre ouverte représente, selon Eitner, l'aspiration vers le voyage, le désir de la fuite de l'existence très limitée (Art Bulletin 37.12 [1955]: 281-90). Desnos traite à la fois ces deux thèmes dans son texte.

⁽⁵⁷⁾ Baudelaire, "La Soupe et les nuages," Petits Poèmes en prose 199.

l'Esprit des Roses ou l'illicite qui entre par la fenêtre. Chez Desnos aussi, l'extraordinaire entre par la fenêtre: "[La fenêtre] s'ouvre. La nuit pénètre dans le laboratoire sous l'aspect d'une femme nue et pâle sous un large manteau d'astrakan."⁽⁵⁸⁾ Ou bien encore le narrateur se dit: "Et cette matérielle figure, le squelette des danses macabres, peut frapper s'il lui plaît à ma fenêtre et pénétrer dans ma chambre."⁽⁵⁹⁾ Et la violence y entre et en sort. Louise Lame étant vaincue par la sirène, le Corsaire tente de se venger: "Il la [la sirène] saisit à bras le corps, la soulève et la jette à toute volée dans la rue, à travers une fenêtre. Les vitres volent en éclats et l'eau fait irruption dans le club."⁽⁶⁰⁾ Mais la fenêtre la plus violente, la plus remarquable, est celle du pensionnat d'Humming-Bird Garden, par laquelle le Corsaire fait irruption pour fouetter une trentaine de filles toute la nuit. "[L]'homme cramponné au balcon leva la fenêtre à guillotine. . . ."⁽⁶¹⁾ Une référence à la culture anglaise certes, mais cela n'empêche pas une lecture polyvalente.⁽⁶²⁾ "Il y a un homme coupé en deux par

⁽⁵⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 55.

⁽⁵⁹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 62.

⁽⁶⁰⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 82.

⁽⁶¹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 107.

⁽⁶²⁾ Dumas voit dans un homme coupé en deux un "sexe

la fenêtre"⁽⁶³⁾--l'envahisseur est tranché par la fenêtre à la manière de la première phrase automatique survenue à Breton; le corps est à la fois dehors et dedans, la conscience au réel et au surréel. Par le passage du Corsaire sous une guillotine le récit devient cruel; le violateur devient violeur des filles.

Comme d'autres surréalistes, Desnos utilise les portes et les fenêtres en tant que métaphore suprême de la charnière qui relie des aspects différents, des mondes incompatibles. On a déjà constaté combien l'auteur est conscient de la manipulation de différentes portes et fenêtres dans le chapitre VII. La traversée de la porte ou de la fenêtre dans La Liberté ou l'amour! accompagne toujours un certain degré de violence; la cruauté s'intensifie et la fusion du réel et du surréel s'accélère. La ville de La Liberté ou l'amour! est "chaude et haletante."

2. Les affiches et les statues

Peut-être qu'aucun surréaliste n'attribue des rôles plus anarchiques aux affiches et aux statues que Desnos. Certes les réclames, les affiches lumineuses, sont la poésie faite par tous pour les surréalistes, et les statues, n'étant plus de simples objets de pierre, portent des

féminin s'appropriant le phallus" (Dumas 622-23).

⁽⁶³⁾ Breton, Manifeste du surréalisme, OC I 325.

significations pour Breton. Aragon consacre un chapitre du Paysan (le chapitre XII du "Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont") au discours d'une statue. Desnos fait de Bébé Cadum un nouveau rédempteur qui domine la nuit parisienne, de Jack l'éventreur une statue en habit et chapeau claqué.

Pour Aragon, ce sont les inscriptions des enseignes de boutiques qui l'éblouissent. Elles composent une poésie involontaire:

Aux devantures, les inscriptions ne demandent qu'à changer de sens. . . . Les majuscules sur les glaces des magasins se muent en troublants hiéroglyphes. Les noms propres des fabricants prennent des significations menaçantes.⁽⁶⁴⁾

Quant à Desnos, les personnages des affiches et des enseignes seuls l'intéressent. Une des scènes les plus burlesques de La Liberté ou l'amour! est sans aucun doute la lutte entre Bébé Cadum et Bibendum. Tous deux sont des caractères populaires de la publicité de cette époque-là. Bibendum est encore utilisé comme marque de fabrique de Michelin, et Bébé Cadum est compté parmi les muses surréalistes par Walter Benjamin avec la "Libido" freudienne.⁽⁶⁵⁾ Outre ces deux héros, Desnos fait entrer

⁽⁶⁴⁾ Aragon, Anicet, Oeuvres romanesques 2: 61.

d'autres affiches dans cette scène de bataille fabuleuse: trois peintres de Ripolin et les garçons de Saint-Raphaël qui aident Bébé Cadum. On ne s'étonne donc pas de ce défilé extravagant des affiches des murs parisiens dans Les Mystères du métropolitain:

Les affiches des murs s'animent. La Hollandaise du cacao Blooker s'avance, énorme. Un ours blanc la suit. Le Pierrot de la ouate thermogène s'enfonce, lumineux, dans les ténèbres du souterrain. A peine a-t-il disparu que les lettres de Dubonnet jaillissent l'une après l'autre des ténèbres et tombent sur le sol où elles se cassent. Les bouteilles de l'eau de Javel "La Croix" se brisent. Le lion noir surgit à son tour suivi des deux oies du pâté de foie "Marie." La salamandre étincelle de tous ses feux. Les bonshommes du réglisse Florent passent sur la voie, poussant une énorme boîte de réglisse. La lune des pâtes voltige dans l'air et des multitudes de peintres du "Ripolin" se jettent de la peinture blanche au visage. L'éléphant du Nil (et sa pancarte) emporte le bébé Cadum sur son

⁽⁶⁵⁾ "Les neuf muses du surréalisme: Luna, Cléo de Mérode, Kate Greenaway, Mors, Friederike Kempner, Bébé Cadum, Hedda Gabler, Libido, Angelika Kauffmann, la comtesse Geschwitz" (Benjamin, Paris, capitale du XIX^{ème} siècle 836).

dos . . . etc.⁽⁶⁶⁾

Desnos appelle ces personnages d'affiches "magnifiques créatures de la poésie moderne,"⁽⁶⁷⁾ créatures d'un auteur anonyme puisque "Bébé Cadum naquit sans le secours de ses parents, spontanément."⁽⁶⁸⁾ Ce que Desnos fait avec ces créatures de la modernité, c'est de leur donner la vie: les vivifier, les rendre aussi actifs et insolites que d'autres personnages de ce texte. En plus, en identifiant Bébé Cadum avec le Christ, il fait d'une image quotidienne un fétiche d'une nouvelle religion, d'un nouveau temps. Le temps moderne a pour idole Bébé Cadum. Rappelons qu'Aragon montre, en parlant de la mythologie moderne, combien les produits industriels de ce temps-là peuvent être des objets de culte; il dit même qu'on arrive à faire le signe de croix devant les panneaux de pétrole: Texaco, Shell, Eco. Desnos, de la façon nullement analytique mais bien plus fantaisiste, partage cette idée aragonienne. Aragon affirme qu'"on n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs," auquel Desnos répond qu'"[i]l retrouve toujours présent au sommet de la maison d'en face, le Bébé Cadum."⁽⁶⁹⁾

⁽⁶⁶⁾ Desnos, Cinéma 41.

⁽⁶⁷⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 32.

⁽⁶⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 34.

⁽⁶⁹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 85.

La ville est pleine de mystères que les statues portent en elles-mêmes. L'attachement si fort de Desnos aux "fétiches d'aujourd'hui"⁽⁷⁰⁾ est analysé dans "Pygmalion et le sphinx," article publié dans Documents en 1930. Pour Desnos, les statues sont une "mystérieuse humanisation des simulacres," ni vivantes ni mortes, en quelque sorte des vêtements abandonnés dans une forêt; une fois que notre imagination les trouve et les revêt, elle s'y incarne et les statues prennent la vie "d'un singulier prolongement de réalité." Le Musset de la porte Maillot, le Louis XIV de la place des Victoires, le chevalier de La Barre à Montmartre, le François Coppée du boulevard Montparnasse, le ballon de bronze de la porte des Ternes--chaque statue de Paris possède, selon Desnos, sa propre personnalité, personnalité élevée au rang de dieu par la présence d'un piédestal. Les statues déifient des êtres de jadis; alors pourquoi n'entreprend-on pas de faire entrer les fétiches modernes, le Bébé Cadum, la petite fille du chocolat Meunier, dans le domaine de la statuaire?: "J'aimerais un bébé Cadum de porphyre sortant d'une baignoire de marbre."⁽⁷¹⁾ Desnos se demande même s'il n'y a pas la possibilité d'élever des statues de certains instruments usuels tels que la

⁽⁷⁰⁾ Desnos, "Pygmalion et le sphynx," Documents 1 (1930), repris dans Nouvelles Hébrides 463-68.

⁽⁷¹⁾ Desnos, Nouvelles Hébrides 466.

casserole, la bouteille, la roue. Sur ce point-là il va au-delà du surréalisme; son imagination anarchique se lie plutôt au concept du pop'art américain né de la société de consommation. Combien la statue de Bébé Cadum est-elle similaire aux tableaux des boîtes de Campbell Soup d'Andy Warhol? Ou ne fait-elle penser aux oeuvres ironiques de Jeff Koons: un jouet de lapin en vinyle, respectueusement doré, devient une statuette, et un aspirateur étalé au mur un objet d'art?

L'idée de Desnos, provocatrice pour la notion de l'art, reste toutefois dans le domaine de la fantaisie: "Nous ne voulons pas que les statues soient autre chose que des accessoires. . . ." ⁽⁷²⁾ Mais ce qui incite les rêveries démesurées de l'auteur de La Liberté ou l'amour! n'est rien de moins que ces accessoires. "Le ciel s'ouvre violemment sur la lumière des affiches lumineuses" ⁽⁷³⁾ --à travers cette déchirure du ciel nocturne de Paris des années vingt surgissent les rêves violents de l'auteur qui transforme et déforme tout objet qui l'entoure.

3. La ville et le désert

Les tableaux de Chirico, dans sa période métaphysique, représentent l'image intérieure par excellence des jeunes

⁽⁷²⁾ Desnos, Nouvelles Hébrides 467.

⁽⁷³⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 38.

surréalistes. Pour Breton, adorateur passionné de l'art métaphysique et urbain de ce peintre italien, la ville de ce dernier est "éclairée en plein jour de l'intérieur."⁽⁷⁴⁾ Une place vaste et vide, des bâtiments géométriques et leurs arcades, une ombre humaine--ce paysage typique de Chirico fait pressentir une mélancolie indéfinissable. Desnos, de son côté, rend hommage à ce peintre italien dans le chapitre VIII de son texte:

Corsaire Sanglot s'ennuyait! L'ennui était devenu sa raison de vivre. Il le laissait croître en silence, admirant chaque jour qu'il ait pu encore augmenter. C'était l'Ennui, grande place ensoleillée, bordée de colonnades rectilignes, bien balayée, bien propre, déserte. . . . C'était l'ennui, grande place où il s'était un jour aventuré. Il était trois heures de l'après-midi. Le silence recouvrait jusqu'au bourdonnement sonore des frelons et de l'air chauffé. Les colonnades découpaient sur le sol jaune leurs ombres rectilignes.⁽⁷⁵⁾

Décrire une place urbaine à la Chirico, ce n'est pas simplement lui rendre hommage; la place vide s'associe

⁽⁷⁴⁾ André Breton, Le Surréalisme et la peinture (New York: Brentano, 1945) 39.

⁽⁷⁵⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 88-89.

immédiatement au sentiment du vide; l'ennui s'associe à l'espace vide, au désert.

Corsaire Sanglot, en errant sur cette place vaste et déserte, monologue: "Et maintenant je n'ai plus pour décors à mes actions que les places publiques. . . . Une poétique agoraphobie transforme mes nuits en déserts et mes rêves en inquiétude."⁽⁷⁶⁾ Espace libre où aboutissent plusieurs rues, les places parisiennes deviennent alors un endroit de rencontre idéal, endroit de croisement; elles réunissent des actants et des signes dispersés, contrariés, en même temps qu'elles les répartissent. Ainsi l'étoile, la chanteuse qui est l'étoile de music-hall, l'étoile de mer, la giroflée à cinq feuilles se concentrent sur la Place de L'Etoile. Ces étoiles se rassemblent, cette fois, sur une autre place-- "L'esprit des circonstances revêt son uniforme de cantonnier, il se rend place de la Concorde et là trace sur le pavé de mystérieuses étoiles."⁽⁷⁷⁾ Les chapitres IX et XI tracent ces transformations de l'écriture autour de la Place de la Concorde.

Au chapitre IX, Louise Lane et Corsaire Sanglot se dirigent vers la Place de la Concorde, s'y croisent, s'y frôlent tandis qu'un explorateur se perd peu à peu dans un

⁽⁷⁶⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 92.

⁽⁷⁷⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 96.

désert, qui est à la fois une ville déserte en ruine. Au chapitre XI, l'Histoire et l'histoire du texte se croisent et se mêlent sur cette place. La liberté, la mort ou l'amour s'y inscrivent. Ce chapitre intitulé "Battez, tambours de Santerre!" est le point culminant du récit par l'évocation des exécutions à la guillotine sur cette place de la Terreur et du Sade instigateur de la journée du 14 juillet. C'est un endroit qui a "été le témoin de la mort de Louis XVI et . . . scellé la Révolution dans un sang irréparable."⁽⁷⁸⁾ D'abord, la mort et la liberté de l'histoire de Paris se croisent. En même temps, Corsaire Sanglot s'identifiant à Louis XVI évoque sa propre mort, et en échange de l'intensité de cette mort, l'image de "tu" est enfin fixée: "Adieu, monde! et s'il faut te suivre jusqu'au gouffre, je te suivrai! . . . Tu n'es pas la passante, mais celle qui demeure."⁽⁷⁹⁾ Ainsi s'entrecroisent la mort et l'amour du récit. Tout va se concorder à la Place de la Concorde; c'est, selon Dumas, "le carrefour idéal des possibles."⁽⁸⁰⁾

Ouverte à plusieurs significations, la ville de Paris dans le texte de Desnos est presque toujours déserte, hors

⁽⁷⁸⁾ Dumas 465.

⁽⁷⁹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 114.

⁽⁸⁰⁾ Dumas 466.

de l'activité ordinaire, comme sur les photos de Nadja. C'est une ville fantastique où des héros modernes descendent de leurs affiches et où une sirène est concierge; c'est aussi une ville menacée de cruauté, de mort, de violence. La ville du temps moderne certes, car la référence aux affiches lumineuses est sans aucun doute contemporaine. Desnos, différent de Breton ou d'Aragon qui trouvent le sens du mystère dans le démodé urbain, ne possède aucun attachement à ce qui est en train de disparaître du paysage urbain. Cependant Paris est quelquefois perçu comme une ville mythique ou antique qui n'existe que dans la légende; le narrateur dit que la vue du Champs-de-Mars avec la Tour Eiffel est le "paysage qui est l'une des sept merveilles du monde moderne."⁽⁸¹⁾ Pour l'explorateur perdu dans le désert, Paris est une ville inconnue enfouie dans le sable qui s'identifie avec "les ruines d'une ancienne Tombouctou [ville légendaire du Mali]."⁽⁸²⁾ Comme beaucoup d'autres surréalistes, Desnos voit parfois dans Paris des ruines de la civilisation du temps industriel; pour lui, c'est une ville fantôme qui a autrefois été très prospère. Le début de Deuil pour deuil, texte narratif écrit juste avant La Liberté ou l'amour!, nous offre un paysage apocalyptique des

⁽⁸¹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 111.

⁽⁸²⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 97.

ruines de Paris:

Ces ruines sont situées sur les bords d'un fleuve sinueux. La ville dut avoir quelque importance à une époque ancienne. Il subsiste encore des bâtiments monumentaux, un réseau de souterrains, des tours d'une architecture bizarre et variée. Sur ces places désertes et ensoleillées nous avons été envahis par la peur. Malgré notre anxiété, personne, personne ne s'est présenté à nous. Ces ruines sont inhabitées. Au sud-ouest s'élève une construction métallique ajourée, très haute et dont nous n'avons pu déterminer l'usage. Elle paraît prête à s'écrouler car elle penche fort et surplombe le fleuve.⁽⁸³⁾

Qui d'autre sait décrire La Tour Eiffel comme cela? Le symbole du Paris moderne est transformé en celui des ruines par les désirs et le fantasme de Desnos. Le Paris de Desnos dans ses proses narratives est une ville du délire. L'image de cette ville est très différente de celle qu'il développera dans ses poèmes ultérieurs comme "Quartier Saint-Merri," poème reflétant les souvenirs de son enfance, dont "le vers [est] pondéré et l'image classique."⁽⁸⁴⁾ "Les

⁽⁸³⁾ Desnos, Deuil pour deuil mis dans La Liberté ou l'amour! 121.

⁽⁸⁴⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 182.

affiches du Bébé Cadum appelaient à elles les émissaires de la tempête et sous leur garde la ville entière se convulsait"⁽⁸⁵⁾--la ville sera convulsive ou ne sera pas.

C. "Sois donc absurde, roman. . . ."⁽⁸⁶⁾

Ce qui est le plus bizarre dans La Liberté ou l'amour! est sans doute que tout le premier chapitre se résume à l'építaphe de l'auteur. L'obsession de la mort certes, mais l'ouverture du récit par l'építaphe de l'auteur lui-même n'est pas ordinaire. Selon l'inscription, Robert Desnos est "décédé à Paris le 13 décembre 1924,"⁽⁸⁷⁾ le jour même où il a écrit. On se souvient alors d'une autre építaphe de la fin de Deuil pour deuil, récit rédigé en avril 1924. L'année 1924 est celle qui inaugure le surréalisme par la publication du Manifeste, l'ouverture du Bureau de rue de Grenelle et la première publication de La Révolution surréaliste. Desnos commence son récit par l'enterrement de lui-même; Desnos tue le Desnos qui est né en 1900, celui qui a été applaudi comme prophète surréaliste de la période des sommeils. Que pourrait-on voir dans cet effacement de l'auteur? Le désespoir? L'espoir de renaissance? La dénégation de son identité sociale, légale, morale? De

⁽⁸⁵⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 21.

⁽⁸⁶⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 45.

⁽⁸⁷⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 19.

toute façon, cette épitaphe lui permettant la liquidation totale du soi, Robert Desnos s'efface derrière le personnage de Corsaire Sanglot et le narrateur "je," et cette première personne ne renvoie à personne comme "tu" ne désigne aucune femme réelle dans ce texte. N'y pourrait-on pas admettre un manifeste du surréalisme à la façon de Desnos? Il écrit:

De même qu'en 1789 la monarchie absolue fut renversée, il faut en 1925 abattre la divinité absolue. Il y a quelque chose de plus fort que Dieu. Il faut rédiger la Déclaration des droits de l'âme, il faut libérer l'esprit. . . .⁽⁸⁸⁾

Dumas rapproche Desnos de Rimbaud par le ton commun de la condamnation du christianisme au nom d'un nouvel amour,⁽⁸⁹⁾ mais encore plus remarquable est la reprise de la devise formulée sur la couverture du premier numéro de La Révolution surréaliste: "Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme." Pour Desnos, la question de l'âme, non pas de l'homme, a la priorité sur toutes les autres. Ecrire La Liberté ou l'amour! est donc un acte de revendication des droits de l'âme, entre autres la liberté et l'amour.

Pour Desnos, la violence exercée dans le texte à

⁽⁸⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 54; je souligne.

⁽⁸⁹⁾ Dumas 441-42.

plusieurs niveaux--moral, descriptif, langagier, de genre et de canon littéraires--est une expression de son aspiration à la liberté. Dans ce sens, son écriture est toujours le remplacement, le supplément, le prolongement de sa vie. Par l'extravagance verbale, Chénieux-Gendron aligne les textes narratifs de Desnos au côté de ceux d'Aragon.⁽⁹⁰⁾ Mais l'aspiration à la liberté est tellement fougueuse que l'écriture surpasse et brise le cadre de la fiction. "La vraie vie" que Desnos désire tant déchire parfois les masques de la fiction. Sur ce point Desnos se rapproche de Breton, qui réclame qu'un récit renforce la vraie vie de celui qui l'écrit. Dans les récits de Breton, pour mettre en symbiose la vie et l'écriture, le temps de l'écriture interrompt sans cesse le temps du récit. Il y a de semblables interruptions de l'auteur dans le récit desnosien, mais le motif et l'effet ne sont pas identiques à ceux de Breton. Les expressions telles que "[m]a plume est une aile"⁽⁹¹⁾ ou "à l'heure où j'écris ces lignes"⁽⁹²⁾ nous renvoient, comme dans les textes de Breton, au temps et à l'espace même de l'écriture du texte qui est en train de se faire. C'est dans le chapitre IV que l'intervention de

⁽⁹⁰⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 200.

⁽⁹¹⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 47.

⁽⁹²⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 114.

l'auteur est la plus fréquente. Le narrateur souhaite que son texte soit "une prose sensuelle," et au moment même où l'aveu de la douleur amoureuse devient le plus dramatique, le "je" intervient:

Banalité! Banalité! Le voilà donc ce style sensuel! La voici cette prose abondante. Qu'il y a loin de la plume à la bouche. Sois donc absurde, roman où je veux prétentieusement emprisonner mes aspirations robustes à l'amour, sois insuffisant, sois pauvre, sois décevant. . . . Sois banal, récit tumultueux!⁽⁹³⁾

L'irruption brusque de l'auteur dans le texte dénonce sans cesse l'insuffisance de son écrit.

Cette intervention de l'auteur dans le texte est la violation la plus outrageuse que Desnos effectue dans La Liberté ou l'amour! en même temps qu'elle est la plus directe manifestation de son désespoir. Au bout de la dialectique de la vie et de l'écrit Breton arrive à réconcilier les deux. Desnos, lui, ne partage pas cet optimisme. Réconcilier ces deux concepts, c'est pour Desnos le "stupide espoir de transformer en miroir le papier par une écriture magique et efficace."⁽⁹⁴⁾ La valeur de la vie et

⁽⁹³⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 45.

⁽⁹⁴⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 58.

la stérilité de l'écrit ne sont jamais compatibles chez Desnos.

La mutation rapide, qui caractérise le texte desnosien, peut être alors entendue non comme jeu du merveilleux mais comme dédain de l'écrit. Le chapitre VI finit par ces phrases de délire extrême:

Corsaire Sanglot s'engage dans, Corsaire Sanglot commence à, Corsaire Sanglot, Corsaire Sanglot.

La femme que j'aime, la femme, ah! j'allais écrire son nom. J'allais écrire "j'allais dire son nom."

Compte, Robert Desnos, compte le nombre de fois que tu as employé les mots "merveilleux," "magnifique". . . .⁽⁹⁵⁾

Mary Ann Caws remarque que le mouvement de la plume se tournant sur elle-même, le héros ne s'avançant nulle part, la femme n'étant jamais nommée, en écrivant l'auteur se moque de nous les lecteurs, de son héros et de lui-même;⁽⁹⁶⁾ "aliénation" en quelque sorte selon Caws, parce que "he turns away from his writing and from us at the point where

⁽⁹⁵⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 48.

⁽⁹⁶⁾ Mary Ann Caws, "Techniques of Alienation in the Early Novels of Robert Desnos," Modern Language Quarterly 4 (1967): 476.

the other surréalistes are most genuinely present [il se détourne de son texte et de nous au moment même où les autres surréalistes sont les plus présents]."⁽⁹⁷⁾

L'étonnant est que le narrateur s'appelle lui-même "Robert Desnos." Au premier chapitre, Robert Desnos s'ensevelissant dans un tombeau n'efface-t-il pas son identité derrière le personnage de Corsaire Sanglot et le narrateur? L'appel de son nom annule même cet acte narcissique et héroïque. Desnos contredit, détruit, déchire ce qu'il est en train d'écrire, et malgré cela il le continue, le suspend et enfin l'abandonne. C'est une écriture du devenir, et par là même on pourrait comparer les textes de Desnos (Deuil pour deuil y compris) aux textes du Nouveau Roman. L'interférence mutuelle du temps du récit et du temps de l'écriture, la mutation du texte par les jeux verbaux, le mélange de genres--tous les procédés utilisés dans La Liberté ou l'amour! se retrouvent en effet dans les romans de Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe par exemple, et même chez Robert Pinget ou chez Claude Ollier. Pour les Nouveaux Romanciers, qui prennent conscience du système et des méthodes pour déjouer le romanesque, telle manipulation de l'auteur signifie une exploration des potentiels de la narration. Ce qui sépare Desnos de ces écrivains, c'est son

⁽⁹⁷⁾ Caws, "Techniques of Alienation" 477.

désespoir pour l'écrit et sa démarche allant "à l'aveugle vers des horizons mobiles." Le désir qui dépasse toute convention est alors l'arme de l'écriture de Desnos.

A une énigme posée par le sphinx répond Jeanne d'Arc-en-ciel: "Une bouteille." Il demande pourquoi et elle y répond: "Parce que je le veux."⁽⁹⁸⁾ Alors il lui donne la permission. L'impulsion égocentrique de ce "parce que je le veux," en d'autres mots "la libido" à peu près, met en marche le texte de La Liberté ou l'amour! Si ce "roman" est absurde, décevant, pauvre selon la norme traditionnelle de ce genre, Desnos a écrit un texte inclassable, sauf sous la rubrique "texte surréaliste."

⁽⁹⁸⁾ Desnos, La Liberté ou l'amour! 55.

Chapitre V

Les Dernières nuits de Paris

Les villes que nous ne voulons plus aimer
sont mortes. Regardez autour de vous: il
n'y a plus que le ciel et ces grands
terrains vagues que nous finirons bien par
détester.

André Breton et Philippe Soupault⁽¹⁾

Donnez-moi cette citronnade et la dernière
cigarette
je reviendrai à Paris

Philippe Soupault⁽²⁾

A. Les romans en tant que défi

Comme le texte narratif surréaliste est basé sur la découverte du merveilleux et le refus de la finalité, les procédés et le genre sont difficilement catégorisables. De ce point de vue, Les Dernières nuits de Paris de Soupault publié en 1928, texte clairement sous-titré "roman," résiste à un classement parmi les textes du surréalisme.

D'ailleurs, ce coauteur des Champs magnétiques, ce cofondateur de la revue Littérature avec Aragon et Breton, s'exclut du groupe en 1926. Mais les thèmes et les décors que l'on trouve dans ce roman ne sont rien d'autre que ceux du Paris des surréalistes: une femme mystérieuse, l'ennui, les rencontres, le hasard, les ténèbres de la nuit, les

⁽¹⁾ Les Champs magnétiques dans Breton, OC I 53.

⁽²⁾ "Horizon," Poèmes et Poésies (Paris: Grasset, 1973)

cafés, la déambulation incessante, etc. Par son intérêt pour le Paris mystérieux Soupault est proche du surréalisme, tandis qu'il s'en distancie plus ou moins par ses romans. Jacqueline Chénieux-Gendron trouve néanmoins dans les romans soupaultiens une série de thématiques surréalistes : aventures sans fin, héros de pulsion et de désir insoumis à l'ordre social, elle y voit "une nostalgie de Surréalisme."⁽³⁾ Cependant la capitale dans Les Dernières nuits de Paris n'est pas une ville de simple nostalgie qui évoque la déambulation nocturne ou les activités ludiques de l'auteur à l'époque surréaliste.

Paris hante Soupault depuis toujours; parisien authentique, il est fort attaché à cette ville en même temps qu'il a toujours besoin de la quitter. Presque tous ses textes narratifs, parmi lesquels on peut même compter "La Glace sans tain" des Champs magnétiques, se déroulent autour d'un thème identique: le protagoniste part pour partir en sachant qu'il retournera dans les rues monotones de la ville. Il s'agit constamment de ces alternatives: rester dans la ville ou la quitter. Cette ambivalence se dissout dans Les Dernières nuits de Paris par la destruction de Paris: Georgette, héroïne qui incarne les mystères de la ville finit par l'incendier. Ce roman est à la fois un

⁽³⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 206.

hommage fait à Paris et un exorcisme de la hantise de cette ville. L'attitude ambivalente de Soupault s'éclaircit davantage quand il décrit tantôt avec sympathie, tantôt en caricaturant, la bande de Volpe, groupe de malfaiteurs dont le goût pour Paris est fort ressemblable au groupe de Breton. Dans ce sens, ce roman pourrait être le bilan des activités de l'auteur lui-même comme surréaliste.

Quelles sont les images intérieures de Paris qui surgissent dans ce texte? Et quelles affinités peut-on y trouver avec les autres textes surréalistes que j'ai déjà examinés? D'ailleurs est-ce qu'il y en a puisqu'il s'agit pour ces auteurs de mettre en cause plus ou moins le genre romanesque? Dans les années 20, pour Soupault, écrire des romans est un défi: "Comme Julien, l'anti-héros d'En Joue!, j'écrivais à tour de bras. C'était aussi, il faut l'avouer, un défi--aux interdits et à mon ami André Breton."⁽⁴⁾ Du Bon apôtre de 1923 au Grand homme de 1929 il publie en effet onze romans et nouvelles, puis il abandonne l'activité de romancier pour voyager dès 1934 (Les Moribonds de cette année est son dernier roman sans compter Les Moissonneurs, roman inachevé de 1942, volé et détruit par la police de Vichy). L'écriture romanesque est pour Soupault un moyen de s'écarter de l'autorité de Breton qui exige des membres du

⁽⁴⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 111.

groupe une même discipline. En osant l'interdit, Soupault semble tenter d'acquérir son indépendance. C'est cette indépendance d'esprit, l'image d'un homme libre, dégagé de toute contrainte sociale et morale qu'il poursuit constamment à travers ses romans. Lisons ses romans.

1. Philippe Dada

C'est Aragon qui trouve dans "En 80 jours" des Champs magnétiques une stratégie d'imiter la marche traditionnelle du récit.⁽⁵⁾ Ce texte entièrement de la main de Soupault déplait à Breton, qui y voit en 1930 "la décourageante promesse de ses romans ultérieurs."⁽⁶⁾ Il est difficile de vérifier si c'est avec intention, comme le prétend Aragon, que Soupault a écrit ce texte sur le ton du récit. Il est néanmoins à noter que, vu que ce texte-récit a été écrit à une assez grande vitesse (la vitesse v'''),⁽⁷⁾ Soupault a un penchant naturel pour la narration. Raconter un récit ne contrarie pas sa pratique de l'automatisme. Son premier poème, "Départ," lui vient, se souvient-il, en quelque sorte

⁽⁵⁾ Aragon, "L'homme coupé en deux," L'Oeuvre poétique 2: 34.

⁽⁶⁾ Les annotations de Breton sur Les Champs magnétiques en 1930 pour le collectionneur de René Gaffé, dans Breton, OC I 1129.

⁽⁷⁾ La vitesse v''' est entre v' (très grande) et v'' (beaucoup plus grande que v , la plus grande possible), selon Breton (Breton, OC I 1129).

par le biais de l'automatisme ("Je pris un crayon et je l'écrivis. Alors quelque chose que je ne reconnus pas éclata").⁽⁸⁾ N'est-ce pas Soupault qui compare la dictée consécutive de quatorze heures par deux auteurs de Fantômas à l'écriture automatique telle qu'elle est pratiquée par les surréalistes? La vitesse caractérisant l'automatisme est une nature de l'écriture de Soupault. Dans les années vingt lorsqu'il a dû écrire pour vivre, il "continuai[t] à écrire beaucoup. . . . Un travail de forçat. Ecrire à perpétuité."⁽⁹⁾ Seule la facilité, la rapidité de la plume lui permettrait ce travail. Breton, en faisant mention du "sens aigu du moderne" de Soupault, se souvient de l'écriture disponible de ce dernier: il peut improviser un poème même dans un café à la demande quelconque.⁽¹⁰⁾ Breton juge avec justesse que cette liberté de Soupault résulte de l'"absence de méthode."⁽¹¹⁾

On notera combien les deux auteurs des Champs magnétiques ont des tempéraments différents; Breton dit, lors de la rédaction de Nadja à Varengeville, en enviant l'écriture aisée d'Aragon: "la narration n'a jamais été mon

⁽⁸⁾ Soupault, Histoire d'un Blanc 87-88.

⁽⁹⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 133.

⁽¹⁰⁾ Breton, Entretiens 42.

⁽¹¹⁾ Breton, Entretiens 43.

fort." On sait qu'il laisse même des variantes des Champs,⁽¹²⁾ de même que Nadja a été révisé en 1964, selon Claude Martin, en vue de "mieux dire."⁽¹³⁾ Le surréalisme de Breton, malgré la négation de tout contrôle par la raison et de toute préoccupation esthétique ou morale qu'il affiche dans Le Manifeste, prend le chemin de la théorisation et de l'élaboration. En 1922 Breton exprime sur un ton critique: "Seul à l'heure actuelle, Philippe Soupault n'a pas désespéré de Dada."⁽¹⁴⁾ La critique de Breton continue: en mai 1923, dans le numéro 10 de Littérature il laisse quatre pages blanches simplement intitulées: "André Breton et Philippe Soupault: Les Champs magnétiques." Un reproche silencieux, mais un jeu de court-circuit.

Le surréalisme de Soupault, c'est tout d'abord celui des Champs, celui de la spontanéité et de l'esprit ludique, sans orientation méthodique, à savoir celui du successeur de Dada, non pas de Dada qui organise d'innombrables manifestations coup sur coup en vue de propagande, mais de

⁽¹²⁾ Pour la différence essentielle de deux auteurs des Champs, voir Pascaline Mourier-Casile, "Vous avez dit 'Pagure'?" Europe 769 (1993): 15-26.

⁽¹³⁾ Claude Martin, "Nadja et le mieux-dire," Revue d'Histoire littéraire de la France 72. mars-avril (1972): 274-86.

⁽¹⁴⁾ Breton, "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe," OC I 306.

Dada qui ne cesse pas de tout renier. Hostile aux valeurs de la haute bourgeoisie dont il est issu, Soupault pratique Dada mieux que personne dans le quotidien. Breton mentionne dans le Manifeste un de ses jeux; Soupault entre au hasard dans un immeuble et demande à la concierge si c'est bien là qu'habite Philippe Soupault.⁽¹⁵⁾ S'il voit un mendiant, il fait la manche à sa place; chez un fleuriste il demande treize tranches de saucisson, et chez un marchand de couleurs des oiseaux exotiques.⁽¹⁶⁾ Pierre, un personnage des Frères Durandeu, son troisième roman de 1924 qui a frôlé le prix Goncourt, est plus ou moins son double:

Pierre Durandeu était aussi un distrait à la fois volontaire et involontaire. . . . Pour tous ceux qui l'entouraient, ses amis, ses ennemis et ses voisins, il passait pour un garçon léger, gentil, un peu fou, obligeant, la main sur le coeur, enfin un personnage sur lequel on ne peut pas compter. . . . Lorsqu'on lui demandait sa principale occupation, il répondait le plus bêtement possible: "Jongler avec des ronds de fumée." Chaque fois qu'il prenait l'autobus, il donnait son adresse particulière au machiniste en lui

⁽¹⁵⁾ Breton, OC I 344.

⁽¹⁶⁾ Bernard Morlino, Philippe Soupault (Lyon: La Manufacture, 1987) 125.

faisant un signe d'amitié.⁽¹⁷⁾

En 1923, dans les annotations de son premier roman, Le Bon apôtre, Soupault écrit comme s'il répliquait à l'injure de Breton:

Je ne suis qu'un des présidents du mouvement dada.
Je l'ai beaucoup aimé et beaucoup détesté. . . .
J'aime mieux m'appeler Philippe Dada que Philippe
Soupault. . . . Tout est fini maintenant. J'écris
des romans, je publie des livres. Je m'occupe. Et
allez donc!⁽¹⁸⁾

La rupture est définitive au moment de l'assemblée du 23 novembre 1926, dans laquelle le groupe surréaliste délibère sur la possibilité d'une adhésion au P.C. Breton y condamne l'activité littéraire de Soupault (romans, articles journalistiques) et la décrit comme "contre-révolutionnaire" et "dégoûtée." Au bout de l'échange de vives accusations et réfutations, le condamné sentant cette cérémonie dérisoire et ridicule finit par choisir l'exclusion du groupe.⁽¹⁹⁾

L'activité de Soupault dans le groupe surréaliste est

⁽¹⁷⁾ Philippe Soupault, Les Frères Durandea (Paris: Lachenal & Ritter, 1995) 97-99.

⁽¹⁸⁾ Philippe Soupault, Le Bon apôtre (Paris: Sagittaire, 1923) 218.

⁽¹⁹⁾ Pour le détail, voir Marguerite Bonnet, éd., Archives du surréalisme 3. Adhérer au Parti communiste? (Paris: Gallimard, 1992) 17-68.

en apparence ambiguë et en quelque sorte "réduite";⁽²⁰⁾ il ne participe qu'à quatre numéros sur douze de La Révolution surréaliste,⁽²¹⁾ et il n'y a aucune participation aux enquêtes. En 1923, l'année de la publication de son premier roman, il commence à diriger La Revue européenne, revue d'esprit radicalement différent de La Révolution surréaliste.

L'homme toujours spontané a un dégoût horrible pour les réunions quasi obligatoires au Cyrano. Dans ses mémoires et ses entretiens il mentionne la métamorphose de Breton après la rédaction du Manifeste; son ami timide, inquiet, hésitant se transforme au fur et à mesure en chef autoritaire et agressif.⁽²²⁾ Désormais le mouvement du groupe va se structurer sous la direction de Breton, scrupuleux et minutieux possédant une force tractive énorme pour les jeunes membres. Deux hommes qui ont tenu une seule plume sont définitivement coupé en deux. "Le surréalisme tel que je l'avais espéré," Soupault commente, "le surréalisme des

⁽²⁰⁾ Le mot est de Pierre Naville dans Adhérer au Parti communiste? (57), qui voit chez Soupault "une activité littéraire désordonnée, une activité surréaliste réduite et opportuniste, et une activité révolutionnaire absente."

⁽²¹⁾ Les numéros auxquels il a participé sont: 1 (décembre 1924), 4 (juillet 1925), 6 (mars 1926) et 7 (juin 1926). Les texte surréalistes des numéros 4 et 6 sont des extraits esquissés d'un de ses roman, Le Nègre.

⁽²²⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 161 et Vingt mille et un jours 67; Morlino, Philippe Soupault 282.

Champs magnétiques, était désorienté."⁽²³⁾ Il faut noter qu'à mesure de la réédition de l'oeuvre de Soupault et de la révision de cet écrivain mal estimé,⁽²⁴⁾ les critiques voient de plus en plus en lui un alter ego de Breton⁽²⁵⁾ qui expose "un surréalisme moins théorisateur[, m]oins convulsif[, p]lus souriant et 'détaché.'"⁽²⁶⁾ Peut-être que la collectivité n'est pas son fort; d'ailleurs, il n'a pas collaboré au tract "Un Cadavre" signé par les excommuniés du surréalisme en 1930.

Il est intéressant de remarquer qu'Aragon et Soupault écrivent des romans. A l'époque surréaliste, c'est avec Aragon que Soupault se sentait le plus d'affinités à cause de son indépendance et de la distance qu'il maintenait du groupe. En 1923 quand Soupault publie son premier roman, Aragon a peut-être éprouvé une grande sympathie envers lui, qui osa le genre romanesque dans le groupe surréaliste. Dans un compte-rendu à Jacques Doucet, après avoir critiqué

⁽²³⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 166.

⁽²⁴⁾ Voir surtout Jean-Charles Gateau, "Le 'Come back' de Philippe Soupault," Mélusine 3 (1980): 278-84; Jacqueline Chénieux-Gendron, éd., Philippe Soupault, le poète (Paris: Klincksieck, 1992); Europe 769 (1993).

⁽²⁵⁾ Claude Leroy, "Portrait de l'artiste en fantôme," Europe 769 (1993): 3-6.

⁽²⁶⁾ Pascaline Mourier-Casile, "Vous avez dit 'Pagure'?" 24.

Montherlant, Radiguet et Morand, Aragon applaudit Le Bon apôtre avec émotion:

Il n'est en rien un événement [dans ce roman].
 Mais peu de livres m'ont ému davantage. . . .
 C'est un livre où il se passe quelque chose. Un
 livre où il se passe quelque chose. Il y a donc
 encore des hommes vivants sous le ciel. Merci, mon
 Philippe, de me l'avoir fait ainsi une fois
 sentir.⁽²⁷⁾

Il est même possible de penser que Le Bon apôtre joue un rôle de catalyseur dans la tentative d'Aragon de réinventer le roman: La Défense de l'infini.⁽²⁸⁾ Mais leur façon de penser est très différente; l'écriture romanesque d'Aragon évolue sous forme de dialectique du romanesque et du non-romanesque ou, comme on l'a déjà vu, le texte précédent se fait toujours l'objet de dépassement pour le texte suivant alors que les romans de Soupault sont une oeuvre spontanée, un jaillissement de l'esprit naturel, qui élimine volontairement la méthodologie. Ainsi Chénieux-Gendron affirme que "l'oeuvre romanesque de Soupault . . . n'apporte

⁽²⁷⁾ Aragon, "Une Année de romans (1922-1923)," Projets d'histoire littéraire 154.

⁽²⁸⁾ Edouard Ruiz, introduction, La Défense de l'infini, par Louis Aragon (Paris: Gallimard, 1986) 28; Renate Lance-Otterbein et Alain Lance, "Aragon par Soupault et par lui-même," Europe 769 (1993): 145.

d'innovation ni dans l'écriture ni dans les techniques."⁽²⁹⁾
 Il reprend avec un acharnement presque stratégique les mêmes thèmes et les mêmes héros dans ses romans. Cette persistance est peut-être un peu trop naïve et sans développement pour Aragon. Ce dernier publie en 1925 "Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont" dans La Revue européenne. Aragon, très fier de son écriture expérimentale, consacre un chapitre de ce texte à la lettre ouverte à Soupault, alors directeur de la revue, dans laquelle il provoque ce dernier en critiquant le caractère trop éclectique de la revue. Puis, en 1928, dans Traité du style, il critique ouvertement Soupault déjà ex-surréaliste parce qu'il "fait depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe partir."⁽³⁰⁾

En effet, on peut réduire les caractéristiques des romans de Soupault aux thèmes du départ et du voyage. L'image de Paris est toujours celle du lieu à quitter et à retrouver chez Soupault. Celui qui part et celui qui demeure--il y a deux Soupault dans presque tous ses romans, et c'est dans cette perspective ambivalente que je vais lire Les Dernières nuits de Paris.

2. La répétition et la continuité

⁽²⁹⁾ Chénieux-Gendron, Le Surréalisme et le roman 212.

⁽³⁰⁾ Aragon, Traité du style 80.

On a déjà vu comment la mélancolie de la jeunesse d'après-guerre et l'illusion de l'évasion se manifestent dans "La Glace sans tain," écrite en grande partie par Soupault. Dans "En 80 jours," texte entièrement de Soupault, le thème du voyage est évident. De ces deux textes automatiques apparaissent l'ambivalence soupaultienne: déambuler dans la ville au lieu de partir à la rencontre du merveilleux, ou partir sans laisser de traces. D'un côté il y a Apollinaire, de l'autre côté Rimbaud. A l'époque où Soupault a découvert "une nouvelle voie pour la poésie"⁽³¹⁾ par l'écriture automatique avec Breton, il est en train d'écrire Westwego, un long poème commencé en 1917 et achevé en 1922; ce texte médité et élaboré doit être placé à l'antipode des Champs. Le titre, pris du nom d'une ville de Louisiane, indique le désir de l'évasion et de la fuite. Mais en se souvenant de plusieurs voyages qu'il a faits dans son passé, l'auteur va remplacer la Tamise par la Seine, mettre ses souvenirs et ses rêves au présent. Il expose une nuit de Paris fraîche mais mélancolique, lieu où il déambule. Ce long poème de l'errance à travers Paris est pour Soupault ce que "Zone" fut pour Apollinaire. "Etrange voyageur voyageur sans bagages / je n'ai jamais quitté Paris"⁽³²⁾--il se décide à

⁽³¹⁾ Philippe Soupault, Mémoires de l'oubli 1914-1923 (Paris: Lachenal & Ritter, 1981) 76.

s'abandonner aux ténèbres nocturnes de Paris, qui devient alors le lieu du dépaysement auquel il a tant aspiré.

Cependant, au contraire de Westwego, c'est l'image d'un homme qui prend la fuite sans arrêt que l'on reconnaît dans Le Voyage d'Horace Pirouelle, conte publié en 1925 mais conçu déjà en 1917 (deux ans avant la rédaction des Champs).⁽³³⁾ Sous l'influence de Gide (le titre fait allusion au Voyage d'Urien et chaque faux chapitre commence par "Un acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT"⁽³⁴⁾ et ses variations), le récit raconte le voyage d'Horace, héros noir tout content de sa vie, ni curieux, ni romantique, qui un jour part pour le Groenland sans motivation précise. "Je compris," dit le narrateur, "qu'il partait pour partir. Vrai voyageur, disait déjà Baudelaire."⁽³⁵⁾ A l'époque de la rédaction des Champs l'attitude de Soupault à l'égard du voyage est très complexe. Peut-être que le Soupault de Westwego, promeneur nocturne dans Paris à la recherche du dépaysement, nous offre une image la plus proche de l'état d'âme de l'auteur,

⁽³²⁾ Soupault, "Westwego," Poèmes et Poésies 36.

⁽³³⁾ La date de rédaction est 1918, ceci est révélé par la découverte du manuscrit repris dans Philippe Soupault, le poète 280-379.

⁽³⁴⁾ Philippe Soupault, Voyage d'Horace Pirouelle (1925; Paris: Lachenal & Ritter, 1983) 10.

⁽³⁵⁾ Soupault, Voyage d'Horace Pirouelle 17.

mais son désir de "partir pour partir" n'en est pas moins irrépressible; ce désir lui est immanent: "j'étais toujours, plus ou moins consciemment, influencé par la destinée de Rimbaud . . . qui avait décidé, à n'importe quel prix, de fuir les milieux littéraires."⁽³⁶⁾ En effet, à partir des années 24-25, il pratique systématiquement le voyage. C'est pour "mettre fin à la conception du voyage-fuite des bourgeois qui s'ennuient," selon Henri-Jacques Dupuy, à qui Soupault lui-même répond que "[l]e voyage n'est pas une évasion."⁽³⁷⁾

L'étrange, c'est qu'on retrouve les mêmes formules et les mêmes personnages dans tous ses romans. Horace Pirouelle est donc repris par Jean du Bon apôtre ("Ses voyages, malgré ses excuses, ressemblaient toujours à des fuites"),⁽³⁸⁾ qui est relayé par David de 1923 ("David Aubray était né pour partir, c'était une tare, comme le génie"),⁽³⁹⁾ Edgar Manning de 1927 ("Peut-être Edgar était-il déjà reparti"),⁽⁴⁰⁾ ou Ralph Putnam de 1929 ("Il avait repris la

⁽³⁶⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 167.

⁽³⁷⁾ Henri-Jacques Dupuy, Philippe Soupault (Paris: Seghers, 1957) 60.

⁽³⁸⁾ Soupault, Le Bon apôtre 168.

⁽³⁹⁾ Philippe Soupault, A la dérive (Paris: Ferenczi et fils, 1923) 12.

⁽⁴⁰⁾ Philippe Soupault, Le Nègre (Paris: Seghers, 1975)

fuite, . . . persécuté par son ombre").⁽⁴¹⁾ Comme David revient à Paris au bout d'une longue errance sans but, d'autres héros quittent la capitale pour y revenir: Pierre Durandea de 1924: "Pierre retrouvait Paris, habitudes et craintes: il jouait avec ses désirs. Il souriait, heureux de reconnaître les lettres majuscules qui coiffent les autobus";⁽⁴²⁾ Julien de 1925: "Il franchit la barrière de l'octroi et il dit sincèrement: 'J'ai déjà le mal du pays.' Il dit encore: 'Paris, c'est le plus bel incendie que je connaisse.'" ⁽⁴³⁾ Paris ou d'autres villes européennes sont souvent en flammes: "des longues flammes jaunes et bleues, puis une fumée tourne et se tord. Est-ce Paris qui brûle, avec tous les drapeaux et tous les étendards?"⁽⁴⁴⁾ Lisbonne dans Le Nègre et Paris des Dernières nuits de Paris sont incendiées par un des personnages.

Un texte prend le relais d'un autre, et ainsi de suite. Tous les romans de Soupault composent ainsi un seul texte polyphonique; cette continuité est non seulement un reflet

138.

⁽⁴¹⁾ Philippe Soupault, Le Grand homme (Paris: Lachenal & Ritter, 1981) 80.

⁽⁴²⁾ Philippe Soupault, Les Frères Durandea 164.

⁽⁴³⁾ Philippe Soupault, En joue! (Paris: Lachenal & Ritter, 1979) 212.

⁽⁴⁴⁾ Soupault, En joue! 220.

de la cohérence de la conscience de l'auteur mais aussi une stratégie voulue, "stratégie du montage" selon Chénieux-Gendron.⁽⁴⁵⁾ Un texte étant une réécriture quasi-automatique d'un autre, l'écriture elle-même est alors un jeu d'aventure, un acte gratuit.

A travers ce jeu de montage apparaît une figure emblématique de l'étranger chez Soupault: "le nègre." Dans Voyage d'Horace Pirouelle, Mort de Nick Carter, Le Nègre et Le Grand homme, le personnage noir qui prend perpétuellement la fuite, refuse de s'immobiliser, est omniprésent. On sait que le Paris des années vingt attire des noirs de tous les pays, et que le jazz, la musique des noirs américains, fascine toute la capitale. C'est avec "La Revue nègre" dans le Théâtre des Champs-Élysées en 1925 que la beauté sauvage de la danse noire a fait sensation: Joséphine Baker, une des vedettes de cette revue, est devenue un icône mythique du music-hall parisien. Cependant ce n'est pas par simple exotisme que Soupault est attiré par les noirs, ni par le mythe formé par les surréalistes comme le prétend Jean-Charles Gateau; "le nègre" soupaultien se substitue à "l'Orient" rêvé par Artaud, Aragon et Breton en 1924.⁽⁴⁶⁾ Les noirs, ces autres, ces étrangers aux Européens

⁽⁴⁵⁾ Jacqueline Chénieux-Gendron, "Le Roman de montage dans l'oeuvre de Philippe Soupault" dans Philippe Soupault, le poète 42.

dans les années vingt, ont une force subversive envers les valeurs figées de l'Occident dans l'oeuvre de Soupault. Aventurier sans but (Horace Pirouelle), criminel louche (Edgar du Nègre), chanteur élégant (Putnum du Grand homme), nomades ou exilés, les noirs de Soupault incarnent la liberté et la rébellion. Comme Ronnie Scharfman l'affirme, l'auteur voit son alter ego irréalisable dans ces autres, l'envers des blancs soumis, adaptés, civilisés.⁽⁴⁷⁾ Sous cette condition, la suprématie des blancs sur les noirs admise en tant que telle, celle qui les rejette car laids ou mauvais est renversée. Ce renversement se produit le plus clairement dans Le Nègre où un noir dit:

Blancs, je ne vous hais point, mais vous êtes des moribonds, vous allez lentement, trop lentement vers ce beau trou que vous creusez avec tant d'orgueil. . . . Cadavres ambulants, j'ai pitié de vous.⁽⁴⁸⁾

A la fin du récit, le Soupault-narrateur se dit: "Je ne suis qu'un blanc et je ressemble aux autres visages pâles."⁽⁴⁹⁾ Un

⁽⁴⁶⁾ Gateau 281.

⁽⁴⁷⁾ Ronnie Scharfman, "Figures de l'étranger, figure de l'autre dans les romans de Philippe Soupault" dans Philippe Soupault, le poète 55-70.

⁽⁴⁸⁾ Soupault, Le Nègre 42-43.

⁽⁴⁹⁾ Soupault, Le Nègre 153.

blanc est donc un être qui est enchaîné, incapable de partir, à la prison de la vie. Soupault intitule ses mémoires de 1927, la même année que la publication que Le Nègre: Histoire d'un Blanc.

Il est significatif que le noir du Nègre, Edgar Manning, va s'approcher de l'image de Rimbaud, qui accuse la civilisation occidentale en réclamant le mauvais sang d'un nègre. Edgar assassine une prostituée simplement parce qu'elle s'appelle "Europe." "Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avarés"⁽⁵⁰⁾--en tant que faux nègre, inférieur aux nègres, Soupault revendique ce cri de Rimbaud. Ce que veut Soupault, c'est, comme Scharfman le suppose, devenir un des nègres du surréalisme, enfin un homme révolté, irréductible, surprenant, fulgurant, nomade et maudit. Son écriture romanesque est une tentative de devenir la bête noire sinon du groupe surréaliste au moins de Breton.

"Vous êtes forts, frères de la nuit,"⁽⁵¹⁾ dit le narrateur du Nègre. Si la figure d'un noir ne se présente pas dans Les Dernières nuits de Paris, le roman contemporain du Nègre, cette altérité est relayée par Georgette, soeur de la

⁽⁵⁰⁾ Rimbaud, "Mauvais sang," Oeuvres 217.

⁽⁵¹⁾ Soupault, Le Nègre 35.

nuît:

Georgette reprit sa marche à travers Paris et la nuit confondus. Elle avançait, écartant la tristesse, la solitude ou l'angoisse. C'est à cette heure surtout qu'apparut son étrange pouvoir: celui de transfigurer la nuit. Grâce à elle qui n'était qu'une des cent mille, la nuit de Paris devenait un domaine inconnu. . . . ⁽⁵²⁾

Elle devient "une femme éteinte"⁽⁵³⁾ en plein jour. Ne pourrait-on pas reconnaître l'opposition d'un noir et d'un blanc dans Georgette: "elle pouvait être Georgette du jour et Georgette de la nuit, que deux femmes, aussi différentes l'une de l'autre que l'ombre et la lumière"?⁽⁵⁴⁾ Différenciée aux niveaux de la race (la blanche) et du sexe (la femme), Georgette reprend la figure de l'étranger du nègre soupaultien. Grâce à elle, le quotidien et l'habituel de la ville se transforme en territoire mystérieux.

C'est dans une continuité ludique et intentionnelle que l'on doit situer Les Dernières nuits de Paris. Autour de Georgette se groupent tous les thèmes soupaultiens qui reviennent plusieurs fois depuis ses premières oeuvres. Ce

⁽⁵²⁾ Philippe Soupault, Les Dernières nuits de Paris (1928; Paris: Seghers, 1975) 50.

⁽⁵³⁾ Soupault, Les Dernières nuits 61.

⁽⁵⁴⁾ Soupault, Les Dernières nuits 84.

roman est à l'évidence d'une couleur fortement surréaliste (Paris et ses mystères); n'empêche que c'est un des romans de Soupault, c'est-à-dire un texte qui se répercute sur ses textes. Il y a un Soupault de Westwego, celui de "La Glace sans tain," celui d'A la dérive, celui du Nègre. . . .

B. La ville ambivalente

Si les textes de Soupault forment par le montage un seul récit qui recommence sans cesse, Les Dernières nuits de Paris est aussi un texte qui n'a pas de véritable fin; le texte revient au point de départ. La fin, l'incendie de Paris, apporte à la fois une catastrophe mais aussi un signe de recommencement: "Le jour et la nuit reprenaient leur ronde."⁽⁵⁵⁾ Essentiellement ambivalent, le texte comme l'errance des protagonistes est constamment en mouvement. Avec la poursuite de la Georgette mystérieuse par le narrateur, le temps et le paysage changent sans cesse d'aspect. Pour les promeneurs des Dernières nuits, il n'y a que des pas flottants. Tout flotte comme si c'était sur l'eau. On notera combien le style parataxal de Soupault est à l'antipode du texte sinueux de Breton. La fin du premier chapitre est:

Le froid naquit, puis une lueur blanche qui
ressemblait au cri des coqs.

⁽⁵⁵⁾ Soupault, Les Dernières nuits 170.

C'était le minuscule matin. Je hâtai le pas.
Georgette, le marin et le chien disparurent,
prenant congé sans bruit.

Le jour était né. Paris, engourdi, commençait
à dormir.⁽⁵⁶⁾

Ce qui caractérise ce roman, c'est "une grande force poétique"⁽⁵⁷⁾ comme l'affirme Bancquart et d'autres critiques.⁽⁵⁸⁾ C'est une poétique née de la simplicité du style coulant, jamais convulsive mais lisse. Depuis son premier livre de poésie, Aquarium, la liquidité joue un grand rôle chez Soupault comme son nom (soupe-eau).⁽⁵⁹⁾ Elle domine tout le premier chapitre du roman: la Seine, la pluie, des boissons de café, un marin; ces éléments fluides sont mis en contraste avec le feu de la fin du livre. L'écriture, la ville et Georgette sont constamment

⁽⁵⁶⁾ Soupault, Les Dernières nuits 26.

⁽⁵⁷⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 59.

⁽⁵⁸⁾ Notamment, Marie-José Hoyet Marsigli, "Le Thème de Paris dans l'oeuvre de Philippe Soupault," Berenice 4 (1982): 12-27; elle affirme ici que ce roman est "l'un de plus beaux textes surréalistes consacrés à Paris car sa force poétique exprime, de façon achevée quant à l'écriture, de façon ouverte quant aux perspectives, un monde difficile à cerner que l'auteur a su restituer de manière saisissante" (18-19).

⁽⁵⁹⁾ Claude Leroy, "Westwego ou le passage du témoin" dans Philippe Soupault, le poète 13-23. Dans cet article, Leroy mentionne, en utilisant des jeux de mots, la relation de l'écriture de Soupault avec son nom.

changeantes. L'équivoque et le mouvement étant le double signe de l'eau, Bancquart propose une "lecture aquatique"⁽⁶⁰⁾ des Dernières nuits, selon laquelle même la Tour Eiffel en fer se transforme en monument souple, et en effet elle est mobile aux yeux de celui qui marche:

La tour Eiffel devenait plus vivante que moi. Je savais depuis longtemps, que de la considérer à ses pieds la rendait métallique et architectural, que de l'apercevoir de très loin la faisait symbolique et qu'elle changeait d'aspect et de caractère selon qu'on l'admirait de Pantin ou de Grenelle, de Montmartre ou du Point-du-Jour.

Je m'amusais, à l'aide de ma mémoire, à en varier indéfiniment la silhouette, comme si je l'examinais à travers un kaléidoscope. Cette sorte de mobilité et cette grâce me la rendaient sympathique et en faisaient une véritable amie, vivante et presque gaie.⁽⁶¹⁾

On se rappelle que Robert Delaunay a peint un portrait de Soupault avec sa fameuse Tour Eiffel à l'arrière-plan.⁽⁶²⁾ Si la poésie de ce monument en fer naît de la nature souple

⁽⁶⁰⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 58.

⁽⁶¹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 35.

⁽⁶²⁾ Robert Delauney, Portrait de Philippe Soupault 1922.

de l'eau, comment se produit donc le jeu équivoque du texte? Le jeu s'effectue essentiellement sur la surface lisse, qui ne peut ni s'immobiliser ni s'approfondir avec la régularité de l'eau qui coule. Texte/ville au rythme cyclique, en mouvance onirique, l'écriture de Soupault est un acte gratuit dont le sort est confié seulement au hasard.

1. Le jeu de la rencontre et du hasard

En faisant mention de la force poétique de ce roman, Bancquart affirme que "le livre a tant frappé André Breton que c'est en partie sous son influence qu'il écrit Nadja."⁽⁶³⁾ Est-ce vrai? Parce que la publication de deux fragments de Nadja⁽⁶⁴⁾ est antérieure à celle des Dernières nuits en mai 1928, il est difficile d'admettre l'influence de Soupault sur le texte de Breton. D'autre part, dans l'interview avec Serge Fauchereau, Soupault mentionne que Breton a critiqué ce roman à l'excès.⁽⁶⁵⁾ Avant la publication de ce roman, plusieurs surréalistes ont publié des textes ayant comme matière Paris, et cette ville est mythifiée dans leurs textes d'une autre manière; d'ailleurs,

⁽⁶³⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 59.

⁽⁶⁴⁾ Le prologue, sous le titre "Nadja/Première partie," dans la revue Commerce, automne 1927; le récit du 6 octobre 1926, intitulé "Nadja (fragment)," dans le numéro 11 de La Révolution surréaliste (mars 1928).

⁽⁶⁵⁾ Soupault, Vingt mille et un jours 92-93.

c'est dans sa Revue européenne qu'Aragon a publié deux morceaux principaux du Paysan de Paris. Alors, Soupault n'est-il pas en droit d'écrire un texte consacré à Paris pour rendre hommage à cette ville en même temps que de l'abandonner?

Il ne cherche dans son écriture ni la révélation de sa propre image comme Breton, ni la mythologie moderne comme Aragon, ni même l'aventure verbale comme Desnos. Ce roman pourrait être, selon Michel Delon, à la fois un témoignage sur le Paris des années vingt, une parodie de polar et un roman à clefs.⁽⁶⁶⁾ Il pourrait aussi être situé--c'est la lecture définitive de Delon--dans la lignée d'une tradition littéraire de la quête nocturne de la capitale, dans le lignage de Rétif de La Bretonne. Certes, le titre et le thème du roman de Soupault évoquent Les Nuits de Paris de ce romancier excentrique du dix-huitième siècle, mais ne pourrait-on pas apercevoir dans son orthographe un autre personnage proche de Soupault: Breton? Ce n'est pas un jeu arbitraire parce qu'une lecture peut nous permettre facilement d'identifier Volpe avec Breton, et Volpe, chef de bande qui à la fois attire et déçoit le narrateur est un homme qui "soulignait ses dires d'une considération empruntée à Restif de La Bretonne, qui était visiblement son

⁽⁶⁶⁾ Michel Delon, "Nuits de Paris, de Rétif à Soupault," Europe 769 (1993): 70-76.

modèle."⁽⁶⁷⁾

Si l'on admet la relation Breton-Volpe, une autre lecture est aussi possible: Les Dernières nuits est un texte qui prend le contre-pied de l'oeuvre de Breton, en particulier, Nadja. Breton, pour qui le pouvoir du hasard est toujours prioritaire, en est stupéfié et il tente de l'élucider dans Nadja. Depuis Les Champs magnétiques, "le hasard" est une pratique suprême du surréalisme, il en est de même pour Soupault. En effet, le hasard joue un premier rôle dans Les Dernières nuits; le mystère d'un meurtre en quelque sorte théâtralisé par Volpe et ses hommes est résolu par une série de coïncidences. Cependant le récit continue même après l'élucidation, puisqu'il s'agit pour le narrateur de se confier au pouvoir du hasard que possède Georgette-la nuit-Paris, et non de savoir la vérité sur le meurtre, ni d'éclairer le pouvoir prodigieux du hasard. Breton, lui, tente d'identifier l'étrange force de "cela (?)" qui l'attire vers la Porte Saint-Denis. Ainsi, le narrateur du roman de Soupault, en filant Georgette dans la ville nocturne, ne se demande pas pourquoi l'avenue de l'Opéra se change en grande ombre miroitante comme un glacier; il dit simplement: "[Je] vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la même. . . . Et Georgette elle-même

⁽⁶⁷⁾ Soupault, Les Dernières nuits 107.

devenait une ville."⁽⁶⁸⁾

Au bout de longues années, Breton identifie le sentiment obscur qu'il éprouve devant la place Dauphine avec le sexe de Paris. Pour Aragon la lueur glauque sous les voûtes de galeries couvertes est "la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe."⁽⁶⁹⁾ Comme eux, Soupault féminise et érotise la ville, et encore il la poétise:

C'est Paris que je croyais connaître et dont
j'ignorais le sexe et le mystère, c'est Paris
méconnu et retrouvé, Paris avec son haleine et ses
gestes, Paris et sa nuit souple et silencieuse,
Paris et ses plis, Paris et ses visages.⁽⁷⁰⁾

La quête de Soupault ne va pas plus loin; il préfère errer plutôt que de s'interroger. Le narrateur dit dès le début que le secret de Paris est "inviolable,"⁽⁷¹⁾ et le mystère de Georgette l'est aussi. Pour Soupault comme pour d'autres surréalistes, les femmes porteuses du mystère et de la révélation sont placées hors du quotidien. Avec elles les protagonistes masculins vivent une vie d'un autre ordre; d'où la rareté de la communication entre deux sexes au

⁽⁶⁸⁾ Soupault, Les Dernières nuits 51.

⁽⁶⁹⁾ Aragon, Le Paysan de Paris 21.

⁽⁷⁰⁾ Soupault, Les Dernières nuits 104.

⁽⁷¹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 26.

niveau de la vie ordinaire. Au lieu de comprendre cette femme silencieuse, le narrateur des Dernières nuits tente de la conquérir physiquement mais en vain; "elle vivait ailleurs"⁽⁷²⁾ quand il l'embrassait.

Pour Soupault, le secret ne peut être déchiffrable ni repérable dans la profondeur. Il faut noter que dans Les Dernières nuits il n'y a pas de monuments privilégiés pour la révélation. Du reste, l'auteur n'a pas besoin de révélation; "la métamorphose" seule lui importe, laquelle est selon Bancquart "la structure même de l'univers parisien de Soupault."⁽⁷³⁾ Il faut aussi noter que dans Nadja, Le Paysan de Paris et La Liberté ou l'amour!, les affiches et les enseignes sont porteuses de significations quelconques. Dans Les Dernières nuits, au contraire, le texte imprimé ne délivre pas de message; la rafale ne permet pas au narrateur de finir la lecture d'une affiche récemment collée, et d'autres affiches, déchirées ou barrées, sont indéchiffrables⁽⁷⁴⁾ comme le papier journal n'est que des lambeaux que le vent emporte.⁽⁷⁵⁾

Soupault choisit une phrase de Lamarck comme exerque du

⁽⁷²⁾ Soupault, Les Dernières nuits 80.

⁽⁷³⁾ Bancquart, Paris des surréalistes 57.

⁽⁷⁴⁾ Soupault, Les Dernières nuits 14 et 81.

⁽⁷⁵⁾ Soupault, Les Dernières nuits 12.

chapitre II: "Le hasard n'est que notre ignorance des causes."⁽⁷⁶⁾ Certes, le narrateur "croi[t] le hasard universel mais à Paris, plus que partout ailleurs, [il] cro[it] le voir plus aisément."⁽⁷⁷⁾ Mais pour lui, c'est un signe excessif: "Le hasard surprend trop,"⁽⁷⁸⁾ car il peut rencontrer Georgette sans la chercher. Cependant "[il] ne faut pas seulement compter sur le hasard,"⁽⁷⁹⁾ parce que c'est plutôt grâce au magie nocturne qu'elle surgit ça et là, donc "[il] ne comptai[t] plus ce soir-là sur le hasard."⁽⁸⁰⁾ Et Georgette de la nuit reste toujours mystérieuse; finalement, "[l]es complaisances du hasard ne sont pas des faveurs mais des trahisons."⁽⁸¹⁾

Le jeu du hasard, révélation du meurtre, devient alors une fausse piste. C'est au milieu du livre (chap. VII) que le meurtrier est identifié avec le marin que le narrateur a par hasard rencontré; révélation telle qu'elle est prévue, ce qui n'apporte aucune conclusion au récit. Sous forme de pseudo-roman policier au ton "feuilletonesque,"⁽⁸²⁾ suivant la

⁽⁷⁶⁾ Soupault, Les Dernières nuits 27.

⁽⁷⁷⁾ Soupault, Les Dernières nuits 122.

⁽⁷⁸⁾ Soupault, Les Dernières nuits 54.

⁽⁷⁹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 64.

⁽⁸⁰⁾ Soupault, Les Dernières nuits 80.

⁽⁸¹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 86.

piste de Georgette, le récit joue une ronde sans fin jusqu'à ce que cette mystérieuse mette le feu à la capitale. Femme errante, initiatrice qui a le pouvoir de transfigurer la ville, Georgette ressemble beaucoup à Nadja. Mais différente de Nadja, elle n'est pas celle qui amènerait le narrateur à la hauteur d'une révélation; elle est au contraire destructrice de la ville.

Comme les textes de Breton et d'Aragon, Les Dernières nuits prodiguent les enchantements de Paris, et ce que Soupault écrit, c'est le merveilleux de "ce vide que forme la nuit."⁽⁸³⁾ Dans le parcours de la ville nocturne de Soupault, il n'existe pas comme chez Aragon de "sphinx méconnus" qui arrêtent le promeneur attentif et lui font entrevoir "ses propres abîmes."⁽⁸⁴⁾ Pour le récit ainsi que pour la promenade il n'y a que le va-et-vient autour de ce vide, la répétition de "promenade sans but,"⁽⁸⁵⁾ instable, mais régulière comme l'alternance du jour et de la nuit, avec laquelle les saisons changent peu à peu. La poétique des Dernières nuits naît de cette écriture.

2. La poétique du vide

⁽⁸²⁾ Soupault, Les Dernières nuits 15.

⁽⁸³⁾ Soupault, Les Dernières nuits 72.

⁽⁸⁴⁾ Aragon, Le Paysan de Paris 20.

⁽⁸⁵⁾ Soupault, Les Dernières nuits 25-26.

Le vide du Paris nocturne, c'est aussi l'ennui même qui caractérise déjà tous les textes précédents de Soupault:

"Paris se gonflait d'ennui."⁽⁸⁶⁾ "[L]a rue de la pluie éternelle,"⁽⁸⁷⁾ une "passion sans objet," une "interrogation éternelle" d'"où allons-nous?"⁽⁸⁸⁾ le cours de la Seine ("La Seine roule ainsi périodiquement")⁽⁸⁹⁾--l'ennui domine tout Paris avec une régularité des horloges de la gare d'Orsay: "Les ombres qui peuplent Paris la nuit . . . tournent mollement comme les horloges."⁽⁹⁰⁾ On remarquera que l'heure et la saison sont constamment mentionnées et que le récit commence, d'une façon renversante en quelque sorte, à la fin de l'été (la nuit grandissant) et finit par le commencement de l'été (la nuit diminuant) avec le printemps qui vient au chapitre VII, au milieu du récit. Le texte est ainsi rythmé par l'alternance du jour et de la nuit, et Georgette apparaît comme perturbatrice de cette régularité monotone: "Les grandes ombres et la présence de cette femme détruisaient le temps."⁽⁹¹⁾

⁽⁸⁶⁾ Soupault, Les Dernières nuits 41.

⁽⁸⁷⁾ Soupault, Les Dernières nuits 9.

⁽⁸⁸⁾ Soupault, Les Dernières nuits 25.

⁽⁸⁹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 15.

⁽⁹⁰⁾ Soupault, Les Dernières nuits 163.

⁽⁹¹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 49.

Etrangère au narrateur, Georgette de la nuit est aussi étrangère à Georgette du jour: "Georgette avait compris que, pour être belle et désirée, il fallait qu'elle s'identifiât à la nuit, au mystère quotidien."⁽⁹²⁾ Il y a deux femmes aussi différentes l'une de l'autre: l'une est du jour, sans trait et ordinaire, l'autre de la nuit, inconnue, celle qui sait transformer le quotidien en merveilleux. Ce double visage de Georgette domine tout le jeu de l'ambivalence, du contraste, du dédoublement que contient le texte: le jour/la nuit, l'ennui/le mystère, le connu/l'inconnu, l'eau/le feu, l'eau/l'air, la ville/la banlieue, deux rives de Paris, deux horloges jumelles de la gare d'Orsay, etc. Georgette s'enfuit "comme glisse un poisson,"⁽⁹³⁾ et dès qu'elle franchit le Pont-Neuf elle s'échappe "comme un oiseau."⁽⁹⁴⁾

Les ponts et les portes relient souvent deux domaines différents ou quelque chose d'essentiel se passe sur ces seuils; c'est sur le Pont des Arts que le narrateur assiste à un étrange cortège des hommes de Volpe (chap. I), qu'il identifie l'auteur du crime avec le marin (chap. VII); en franchissant les portes de Paris, il aborde "le pays des usines,"⁽⁹⁵⁾ le paysage tout à fait différente de celui de la

⁽⁹²⁾ Soupault, Les Dernières nuits 54.

⁽⁹³⁾ Soupault, Les Dernières nuits 53.

⁽⁹⁴⁾ Soupault, Les Dernières nuits 58.

capitale, la banlieue pitoyable qu'évoque Soupault à plusieurs reprises dans En joue! ou A la dérive; à la fin du récit, Georgette laisse la porte grande ouverte et on voit sur le pas de la porte un courant de gens, alerté par les flammes, entrer dans Paris par la porte de Versailles. Les gares, espace public plein de monde dans la journée, lieu de liaison et de passage, portes modernes pour ainsi dire, sont paradoxalement désertes la nuit; formant le vide noir, la gare d'Orsay possède une double facette comme Georgette, avec deux horloges trompeuses puisque

La grosse horloge de la gare d'Orsay, celle de gauche, marquait trois heures, heure singulière entre toutes et comparable seulement à la neuvième à cause de leur commune ambiguïté.⁽⁹⁶⁾

Georgette, divisée en deux, du jour et de la nuit, est aussi dédoublée par Octave, son frère, personnage excentrique, distrait, manie d'expériences insolites, presque omniprésent car il est "flâneur éternel,"⁽⁹⁷⁾ plus Georgette que Georgette puisqu'"[i]l se balade tout le temps, nuit et jour."⁽⁹⁸⁾ Lui-même est aussi dédoublé par son

⁽⁹⁵⁾ Soupault, Les Dernières nuits 82.

⁽⁹⁶⁾ Soupault, Les Dernières nuits 22.

⁽⁹⁷⁾ Soupault, Les Dernières nuits 91.

⁽⁹⁸⁾ Soupault, Les Dernières nuits 101.

faux nom: William. Pour le narrateur, ces frère et soeur forment "un couple mystérieux."⁽⁹⁹⁾ Après la mort d'Octave qui a raté son expérience, celle de mettre le feu à Paris, Georgette disparaît et ne revient que pour refaire l'acte raté de son frère.

L'ambiguïté caractérise aussi Volpe; sous tant de noms, il est à la fois bookmaker, propriétaire d'un music-hall, d'un hôtel, policier amateur et tant d'autres comme beaucoup de personnages stéréotypés du roman policier: "Volpe était l'homme des légendes, à la fois célèbre et inconnu, un de ceux, si nombreux à Paris, dont on ne parle jamais et dont la réputation est cependant bien établie."⁽¹⁰⁰⁾ Après le chapitre VII, avec l'arrivée du printemps, l'intérêt du narrateur est porté à Octave et à Volpe plutôt qu'à Georgette.

Ambigus, errants, Georgette, Octave et Volpe constituent des figures de l'étranger chères à l'oeuvre soupaultienne:

Les zigzags d'Octave pouvaient paraître des lubies de malade, les itinéraires de Georgette bien professionnels, les démarches de Volpe intéressées. Il n'en était pas moins vrai que ces

⁽⁹⁹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 132.

⁽¹⁰⁰⁾ Soupault, Les Dernières nuits 99.

explications me paraissaient réellement trop simples. Il y avait dans ces vies un inexplicable attrait que j'appelais liberté. Qu'importait, somme toute, que les occupations de chacun d'eux fussent si facilement motivées, si un seul geste démolissait tout l'échafaudage logique.⁽¹⁰¹⁾

Ils sont successeurs de la liberté à laquelle aspirent les héros soupaultiens en fuite perpétuelle. Cependant l'attirance du narrateur vers Volpe et ses hommes reste ambiguë. Est-ce qu'ils sont aussi révoltés, aussi insoumis qu'Edgar Manning, nègre des nègres de Soupault? Il est vrai qu'ils vivent l'autre côté de la société, que les gens ordinaires ignorent, mais ils ne sont qu'"aventuriers sans aventures"⁽¹⁰²⁾ comme l'auteur lui-même se définit dans Westwego comme "voyageur sans bagages." De même que le narrateur, eux aussi sont prisonniers de la capitale, "ils poursuiv[ent] le mystère et cré[ent] des fantômes"⁽¹⁰³⁾ pour chasser l'ennui. Eux aussi vivent sur une illusion.

Deux Soupault coexistent: celui qui se laisse émerveiller par l'enchantement de Paris et celui qui désire se débarrasser de cette illusion, et l'auteur ne choisit ni

⁽¹⁰¹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 137.

⁽¹⁰²⁾ Soupault, Les Dernières nuits 132.

⁽¹⁰³⁾ Soupault, Les Dernières nuits 132.

l'un ni l'autre. Une catastrophe est nécessaire pour que le narrateur puisse "se séparer et se dégoûter d'eux [la bande de Volpe]"⁽¹⁰⁴⁾ et d'autre part pour que les membres de la bande de Volpe puissent mettre fin au cercle vicieux menant à l'ennui quotidien. Quand on lit l'épilogue, on notera que l'incendie de la capitale semble non seulement être cette catastrophe désirée mais aussi une liquidation totale de l'ambivalence de l'auteur. Georgette incendiaire est donc conjuratrice de la hantise de Soupault pour Paris, mais cette incendiaire est trop charmante pour désillusionner le narrateur; il semble encore une fois émerveillé par la ville incarné par cette femme.

3. Le Paris des surréalistes

"Choisir, c'est vieillir"⁽¹⁰⁵⁾--l'épigraphe du premier chapitre pourrait expliquer et justifier l'ambiguïté de Soupault, ambiguïté qui vacille entre partir et ne pas partir, ambiguïté que l'on trouve déjà dans ses oeuvres antérieures. Certes Les Dernière nuits de Paris est un hommage à Paris, mais un désenchantement de cette ville y est aussi manifesté. De la hauteur de Belleville, devant le panorama parisien, le narrateur est saisi par "une grande lassitude"⁽¹⁰⁶⁾ tandis que "trois imbéciles s'agit[ent]

⁽¹⁰⁴⁾ Soupault, Les Dernières nuits 138.

⁽¹⁰⁵⁾ Soupault, Les Dernières nuits 7.

frénétiquement et compar[ent] avec abondance la silhouette et l'ombre de la ville à toutes les formes"⁽¹⁰⁷⁾ comme le faisaient les romanciers du XIX^{ème} siècle, dont les éloges et les malédictions envers Paris créent le mythe littéraire de cette ville. L'optique dominante du panorama n'offre au narrateur que confusion; il s'efforce en vain de distinguer les lieux qu'il a cru connaître. Paris finit par se transformer en vide, "[c]ette large tache au bord de la Seine."⁽¹⁰⁸⁾ Pour Soupault, le Paris observé d'en haut n'est qu'un stéréotype qui reproduit vainement le mythe parisien. Il reprend par le procédé de montage cette scène qui est presque identique à la vue panoramique dans Le Grand homme: au lieu de voir "Paris étalé sous ses yeux,"⁽¹⁰⁹⁾ Putnam, héros noir solitaire, ne voit que la petite usine du mari de Claude, haute bourgeoise, qui, elle, voit toute la ville auréolée sous les grands nuages.

La différence du point de vue mettant en lumière l'écart entre les deux, le panorama du Grand homme fonctionne chez Soupault comme un miroir reflétant le coeur et les pensées de celui qui regarde. La distance physique

⁽¹⁰⁶⁾ Soupault, Les Dernières nuits 136.

⁽¹⁰⁷⁾ Soupault, Les Dernières nuits 135.

⁽¹⁰⁸⁾ Soupault, Les Dernières nuits 142.

⁽¹⁰⁹⁾ Soupault, Le Grand homme 184.

de la hauteur permet au narrateur des Dernières nuits de se juger objectivement, de voir la distance intérieure, sa relation avec la bande de Volpe, enfin sa propre image.

Aussi, de la terrasse de Belleville, il se dit:

Il y avait aussi devant moi tous les épisodes de cette année, toute la chaîne des jours et des visages qui se déroulait. . . . J'avais envie de me moquer de moi et des autres. Allons donc, ce n'était qu'un décor plus grand que les autres et des personnages mécaniques qui me donnaient l'illusion de la vie. A cette distance et en reculant encore dans le temps, Octave, Georgette, Volpe, le marin n'étaient que des mannequins de bois et de peinture. Peut-être qu'à ce moment si j'avais regardé dans un miroir j'aurais pu me convaincre que moi aussi je n'étais qu'un de ces personnages.⁽¹¹⁰⁾

De toute évidence, la bande de Volpe, qui s'adapte à la ville de Paris et fait partie d'elle, fait allusion au groupe de Breton. Là, Volpe=Breton "[est] le maître incontesté";⁽¹¹¹⁾ tous les gens de la bande ont un amour de l'étrange, de l'extraordinaire; ils sont homogènes soudés

⁽¹¹⁰⁾ Soupault, Les Dernières nuits 136.

⁽¹¹¹⁾ Soupault, Les Dernières nuits 126.

par "l'esprit d'équipe";⁽¹¹²⁾ leur plus grand amusement est de dialoguer: "l'un pos[e] des questions, les autres y répond[ent] le plus grotesquement du monde";⁽¹¹³⁾ ils aiment se réunir dans les cafés, et le café même est un des lieux où les événements arrivent; ils se moquent de l'habituel et se réunissent dans les endroits les plus bizarres; les femmes qui les accompagnent sont exclues de ces jeux de leurs imaginations. Il est naturel que l'auteur ait "envie de [se] moquer de [lui] et des autres" en se souvenant de "tous les épisodes" et de "toute la chaîne des jours et des visages" de l'autre bande de Volpe à laquelle il a réellement participé jusqu'en novembre 1926. Le monologue devant le panorama parisien peut se lire comme une confession personnelle. Le Paris de Volpe et de ses hommes est indubitablement le Paris des surréalistes et de Soupault. Dans la description de la bande, une certaine moquerie pour les gens est bien évidente:

Un jour, dans un café, un de ces cafés qu'ils
 aimaient tant, je les vis écouter avec une
 attention particulière, un refrain que crachotait
 un gramophone: c'était la rengaine-rengaine:

Paris, c'est une blonde,

⁽¹¹²⁾ Soupault, Les Dernières nuits 132.

⁽¹¹³⁾ Soupault, Les Dernières nuits 134-35.

Paris unique au monde . . .

Les paroles imbéciles se déroulaient devant eux,

et ils écoutaient bouche bée, ravis, convaincus.⁽¹¹⁴⁾

Cependant ne pourrait-on pas y sentir une compassion pour ce spectacle comique? L'attitude du narrateur envers la bande de Volpe est aussi ambivalente: "Tout ce qui me séparait d'eux pour ma honte m'apparaissait aussi clairement que tout ce qui m'attirait vers eux."⁽¹¹⁵⁾ Il est certain que Soupault a éprouvé une grande indignation contre Breton et ses amis lors de l'expulsion du groupe surréaliste,⁽¹¹⁶⁾ mais il ne renie pas le mouvement même du surréalisme auquel il a appartenu près de dix ans. Tout en accusant le despotisme de Breton, il décrit Volpe comme un personnage légendaire, et on n'y trouve pas le ton de rancune avec lequel Raymond Queneau accuse Breton avec véhémence dans Odile. Comme le narrateur lui-même est "un de ces personnages" qui s'ennuient, mais qui ne quittent jamais Paris à la recherche d'aventures et vivent sur "cette puissance d'illusion"⁽¹¹⁷⁾ de Paris, la moquerie de la bande de Volpe est aussi une auto-moquerie de Soupault lui-même, semblable à "des mannequins

⁽¹¹⁴⁾ Soupault, Les Dernières nuits 133.

⁽¹¹⁵⁾ Soupault, Les Dernières nuits 137.

⁽¹¹⁶⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 164-66.

⁽¹¹⁷⁾ Soupault, Les Dernières nuits 142.

de bois et de peinture."

Il faut nous rappeler que Soupault dédie sans aucune ironie son roman de 1923, A la dérive, à André Breton, "à cause de sa destinée et à quelques autres probablement."⁽¹¹⁸⁾ Breton représente alors aux yeux de Soupault le portrait du héros David, un voyageur éternel qui se confie totalement au destin du hasard. On sait que Breton casanier, qui refuse de quitter Paris et son café de la place Blanche, fait de cette ville un véritable lieu de ses expériences du hasard objectif, tandis que Soupault n'arrête pas de voyager dans le monde comme reporter jusqu'à ce qu'il se soit retiré de son activité radiophonique en 1977: "Une vie de départ. Je n'ai plus d'amis,"⁽¹¹⁹⁾ avoue-t-il. La notion du hasard des Champs magnétiques est gardée intacte chez l'un des deux auteurs, développée, élaborée et rectifiée chez l'autre. Le slogan de 1922, "partez sur les routes" de Breton est pratiqué par Soupault plus fidèlement que Breton, tandis que "je n'ai jamais quitté Paris" de Westwego est une image exacte de Breton. Ce n'est qu'en 1943 que ces deux amis se sont revus, non pas à Paris, mais à New York, dans les bureaux de la radio où Breton travaillait; il lisait les informations devant le micro. Quelle ironie, car Breton

⁽¹¹⁸⁾ Soupault, A la dérive 5.

⁽¹¹⁹⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 169.

n'acceptait pas de travailler pour gagner sa vie. Soupault se souvient: "André Breton était un solitaire qui ne pouvait pas vivre seul. Jusqu'à la fin de sa vie, il réunissait ses amis pour parler des 'affaires courantes.'" ⁽¹²⁰⁾ Peut-être que Breton a besoin de rester à Paris pour ne pas être solitaire, alors que partir de Paris est un impératif pour Soupault afin de garder son indépendance d'esprit.

Claude Leroy, en montrant la hantise de plusieurs poètes préférés de Soupault tels que Cendrars, Apollinaire, Rimbaud dans Westwego, affirme: "[L]es fantômes tournent en rond. Ils reviennent inlassablement. . . . Ecriture n'est pas une marche vers l'ouest." ⁽¹²¹⁾ Dans la poésie comme dans le roman Soupault n'admet aucun progrès. Les personnages soupaultiens, peu différenciés, reviennent sur leurs propres pas et repartent sans cesse. Soupault cite une phrase de Raymond Roussel comme épigraphe de son premier roman: "Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière." ⁽¹²²⁾ Evidemment Le Bon apôtre comme d'autres de ses romans ne finit pas à la dernière page; il recommence sans fin pour reprendre son acte gratuit: "Un acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT"; ⁽¹²³⁾ "Un

⁽¹²⁰⁾ Soupault, Mémoires de l'oubli 1923-1926 169.

⁽¹²¹⁾ Leroy dans Philippe Soupault, le poète 19.

⁽¹²²⁾ Soupault, Le Bon apôtre 7.

seul acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT";⁽¹²⁴⁾ "Un seul petit acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT";⁽¹²⁵⁾ "En vérité, un seul petit acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT,"⁽¹²⁶⁾ et ainsi de suite.

Soupault cesse l'activité de romancier après 1940:

Je ne suis plus sûr que le roman, à notre époque, soit un genre défendable. Le meilleur est bien pâle à côté du récit des choses vécues. Je n'écirai plus de romans.⁽¹²⁷⁾

On sait qu'il a joué un rôle important dans la création de Radio-Tunis où il servait de directeur et qu'il a été emprisonné pendant huit mois à cause de sa violente campagne contre le fascisme et le régime de Vichy. L'image de Soupault à l'époque surréaliste est un homme indépendant, hostile aux morales bourgeoises, mais, vu son refus d'adhérer au P.C. en 1926, peu disposé à faire face aux événements politiques. Au moment où il s'intéresse plus au "récit des choses vécues" qu'au roman, Soupault n'est plus Philippe Dada ni le simple poète d'"un sens aigu du

⁽¹²³⁾ Soupault, Voyage d'Horace Pirouelle 10.

⁽¹²⁴⁾ Soupault, Voyage d'Horace Pirouelle 23.

⁽¹²⁵⁾ Soupault, Voyage d'Horace Pirouelle 39.

⁽¹²⁶⁾ Soupault, Voyage d'Horace Pirouelle 45.

⁽¹²⁷⁾ Dupuy, Philippe Soupault 68.

moderne." Rappelons qu'il a écrit dès 1932 une série d'articles anti-hitlériens⁽¹²⁸⁾ et que son "Ode à Londres bombardée" est un des poèmes de la Résistance lâchés en tracts par l'aviation sur la France occupée.⁽¹²⁹⁾ Si ses écrits sur les choses vécues reflètent la violence des années de La Seconde Guerre mondiale, ses romans, eux aussi, sont le produit d'un individu qui a vécu à l'époque où le néant, ce qu'on appelle "le nouveau mal du siècle," obsède la jeunesse. La période de la frénésie de Soupault pour l'écriture romanesque concorde curieusement avec celle du surréalisme. De même que le surréalisme tel qu'il le pense, ses romans sont un jeu perpétuel qui tourne dans le vide.

⁽¹²⁸⁾ Les articles antinazis publiés dans Excelsior et Vu sont réunis sous le titre: "L'ascension de l'hitlérisme (1932-1936)" dans Morlino 291-362.

⁽¹²⁹⁾ Renate et Alain Lance, "Aragon par Soupault et par lui-même" 146.

Conclusion

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

André Breton⁽¹⁾

A l'heure actuelle où les réseaux d'ordinateurs annulent l'écart spatio-temporel entre les villes du monde, où l'essor de la technologie a réalisé la simultanéité mondiale dont Apollinaire avait tant rêvé, la déambulation urbaine des surréalistes au début du siècle nous semble trop idyllique. Leur quête du hasard, leur dérive enchantée dans l'espace urbain se sont consumés lors du potlatch improvisé de mai 68. D'ailleurs, les modes d'expression du surréalisme se sont vite assimilés dans notre vie quotidienne de la société de consommation, surtout sous forme de publicités. Les surréalistes du premier temps sont tous morts, et naturellement il n'y a plus aujourd'hui de passage de l'Opéra, ni de tramway, ni d'affiches de Mazda ou de Bébé Cadum. De quelle façon leurs textes narratifs pourraient-ils se lire au XXIème siècle?

Si les textes surréalistes que j'ai étudiés n'auront pas perdu de lecteurs, c'est peut-être parce qu'ils possèdent, d'une part, une force déconcertante de notre lecture habituelle, d'autre part, une magie de métamorphose à changer l'espace quotidien en domaine inconnu. Malgré la

⁽¹⁾ Breton, "Le Corset Mystère" OC I 16.

divergence de chemin que chaque surréaliste suivra après la rupture avec Breton (il faut se souvenir de la fin tragique de Desnos), ces textes narratifs partagent, à notre surprise, beaucoup de thématiques communes. Ces textes constituent, pour ainsi dire, une seule écriture collective derrière laquelle le talent individuel va s'anéantir, en même temps qu'ils proclament différemment une émergence du moi. La déambulation dans les rues fonctionne comme métaphore de l'écriture surréaliste; d'une part, les rues, cet espace public, sont non seulement un lieu de la rencontre avec des femmes, mais aussi avec soi-même: d'autre part, celui qui écrit/marche refuse la finalité de son acte. De là une résonance curieuse entre la ville et l'individu, entre la ville et le texte.

L'écriture devient alors un moyen d'accéder à un domaine inconnu de l'existence. Les textes surréalistes mettent en cause, à la manière de chacun, la question de la vie, la question morale. C'est sur ce point-là que Breton accuse constamment le roman. Désormais, la violente diatribe du Manifeste contre le roman traditionnel est parfois citée par des écrivains du Nouveau Roman⁽²⁾ comme dénonciatrice des conventions romanesques en désuétude, avec

⁽²⁾ Nathalie Sarraute, L'Ere du soupçon (Paris: Gallimard, 1956) 53-77; Michel Butor, "Le Roman et la poésie," Essais sur le roman (Paris: Gallimard, idées, 1975) 21-47.

la fameuse formule: "la marquise sortit à cinq heures," formule que Valéry n'a écrit nulle part.⁽³⁾ Breton est certes théoricien du roman malgré lui, mais les textes narratifs du surréalisme, basés par-dessus tout sur la découverte du merveilleux, sont fondamentalement différents du Nouveau Roman qui, en théorisant et en systématisant l'écriture romanesque, cherche l'autonomie de cette dernière. On se rappelle que Julien Gracq, successeur fidèle de la veine surréaliste, en faisant allusion aux romans de Robbe-Grillet, ne cache pas sa répugnance pour "ces curieux romans en zinc."⁽⁴⁾

Il ne faut pas oublier que la génération du groupe surréaliste a vécu entre deux guerres, période confuse sans aucun espoir pour l'avenir. Dans une conférence donnée aux étudiants à l'Université de Yale en 1942, Breton insiste sur le fait que "le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre . . . de 1919 à 1938."⁽⁵⁾ Dans cet état de désespoir, ce que Breton et ses amis cherchent avec une passion constante, c'est avant tout la liberté: "Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte

⁽³⁾ En citant la formule, Butor affirme que "cette phrase, une des plus souvent citées de Valéry, ne se trouve point dans ses oeuvres" (Essais sur le roman 26).

⁽⁴⁾ Julien Gracq, "Pourquoi la littérature respire mal," Préférences (Paris: José Corti, 1961) 75.

⁽⁵⁾ Breton, La Clé des champs 84.

encore," écrit-il au début du Manifeste. Aussi ajoute-t-il en 1942: "Cette exaltation m'est restée. Liberté: quelque usage grossièrement abusif qu'on ait essayé de faire de lui, ce mot n'est en rien corrompu."⁽⁶⁾ Dans le temps où aucune ouverture vers l'avenir n'a été garantie, les jeunes révoltés font de l'espace urbain du Paris des années vingt un lieu qui incarne la liberté qu'ils réclament, liberté à la fois physique et métaphysique. Comme Anicet n'éprouve aucun besoin d'aller à la campagne puisque la capitale est capable de lui offrir d'inépuisables surprises, comme Soupault décrit cette ville toujours avec émotion, quelquefois en la mettant en contraste avec la banlieue pitoyable, réaliste, Paris est pour les surréalistes un microcosme, un îlot à la fois étranger et familier dans la réalité.

En 1929, Walter Benjamin, un des rares qui partagent la même sensibilité pour les villes que les surréalistes, dit avec émerveillement que Paris est la ville non seulement de lumière, mais aussi de miroir:

In tausend Augen, tausend Objektiven spiegelt sich die Stadt. Denn nicht nur Himmel und Atmosphäre, nicht nur Lichtreklamen auf den abendlichen Boulevards haben aus Paris die "Ville Lumière" gemacht.--Paris ist die Spiegelstadt.⁽⁷⁾

⁽⁶⁾ Breton, La Clé des champs 82.

(La ville se reflète dans des milliers d'yeux, des milliers d'objectifs. Ce qui fait de Paris la "Ville Lumière," ce ne sont pas seulement le ciel, l'atmosphère, les affiches lumineuses des Boulevards du soir; Paris est aussi la ville miroir.)

Toute la ville se reflète dans la Seine qui est un énorme miroir dont la surface est constamment mouvante. Comme les voûtes du passage de l'Opéra se transforment en extraordinaire miroir pour Aragon, et à l'intérieur du passage, comme les glaces et les vitres du café Biard créent des jeux magnifiques de reflet, comme Breton se regarde dans la glace du Théâtre Moderne, Paris est un lieu qui renvoie à celui qui s'y promène sa propre image et son devenir. Une destination n'étant pas préalablement choisie dans la promenade des surréalistes, il faut bien que la promenade devienne elle-même sa propre écriture. Leurs livres restent ouverts dans l'attente d'une main qui va tourner les pages.

⁽⁷⁾ Benjamin, "Paris, die Stadt im Spiegel," GS IV 358.

Bibliographie

- Adorno, Theodor. Noten zur Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1958.
- Albouy, Pierre. "Signe et signal dans Nadja." Europe 483-484 (1969): 234-39.
- Alexandre, Maxime. Mémoires d'un surréaliste. Paris: La Jeune Parque, 1968.
- Alexandrian, Sarane. Les Libérateurs de l'amour. Paris: Seuil, 1977.
- . Le Surréalisme et le rêve. Paris: Gallimard, 1974.
- Alquié, Ferdinand, dir. Entretiens sur le surréalisme. La Haye: Mouton, 1968.
- . Philosophie du surréalisme. Paris: Flammarion, 1955.
- André Breton: la beauté convulsive. Paris: Edition du Centre Pompidou, 1991.
- Apollinaire, Guillaume. Alcools. Paris: Gallimard Poésie, 1920.
- . Calligrammes. 1925. Paris: Gallimard Poésie, 1966.
- . Oeuvres en prose complètes. 3 vols. Paris: Gallimard Pléiade, 1991.
- Aragon, Louis. Aragon parle avec Dominique Arban. Paris: Seghers, 1968.
- . Aurélien. Paris: Gallimard, 1944.
- . Les Collages. 1965. Paris: Hermann, 1993.
- . Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit. Genève: Skira, 1969.
- . "Lautréamont et nous." Lettres françaises les 1-7 juin 1967: 5-9; les 8-14 juin 1967: 3-9.
- . Le Libertinage. Paris: Gallimard, 1924.

- . L'Oeuvre poétique. 15 vols. Paris: Livre Club Diderot, 1974-81.
- . Le Paysan de Paris. Paris: Gallimard, 1926.
- . Projet d'histoire littéraire contemporaine. Paris: Mercure de France, 1994.
- . Traité du style. Paris: Gallimard, 1928.
- Aragon, Louis, et Elsa Triolet. Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon. 42 vols. Paris: Laffont, 1964-74.
- Arrouyé, Jean. "La Photographie dans Nadja." Mélusine 4 (1982): 123-51.
- Atget, Eugène. Atget Paris. Paris: Hazan, 1992.
- Audoin, Philippe. Les Surréalistes. Paris: Seuil, 1973.
- Babilas, Wolfgang. "Le Collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon." Revue des sciences humaines 151 (1973): 329-54.
- Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: PUF, 1967.
- Balakian, Anna. André Breton, Magus of Surrealism. New York: Oxford Univ. Press, 1971.
- . Literary Origins of Surrealism. 1947. New York: N.Y.U. Press, 1965.
- . "The Significance of the Surrealist Manifestoes." L'Esprit créateur 6.1 (1966): 3-13.
- . Surrealism: The Road to the Absolute. 1959. New York: University of Chicago Press, 1986.
- Balzac, Honoré de. La Comédie humaine. 12 vols. Paris: Gallimard Pléiade, 1977.
- Bancquart, Marie-Claire. Images du Paris "fin-de-siècle". Paris: Edition de la Différence, 1979.
- . Paris des surréalistes. Paris: Séghers, 1972.

- Baron, Jacques. L'An I du surréalisme. Paris: Denoël, 1969.
- Barthes, Roland. L'Empire des signes. Genève: Skira, 1970.
- . S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Baudelaire, Charles. Les Fleurs du mal. Paris: Garnier, 1961.
- . Petits poèmes en prose. Paris: Garnier, 1962.
- Beaujour, Michel. "De l'Océan au Château." French Review 42.3 (1969): 353-70.
- . "Qu'est-ce que 'Nadja'?" NRF 172 (1967): 780-99.
- . "The Surrealist Map of Love." Yele French Studies 32 (1964): 124-32.
- Béhar, Henri. André Breton, le grand indésirable. Paris: Calmann-Lévy, 1990.
- Benjamin, Walter. Briefe. 2 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- . Ecrits autobiographiques. Trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Paris: Bourgois, 1990.
- . Gesammelte Schriften. 7 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-89.
- . Paris, capitale du XIXème siècle. Trad. Jean Lacoste. Paris: Cerf, 1989.
- . Das Passagen-Werk. 2 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . Sens unique. Trad. Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 1978.
- Bernard, Jacqueline. Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel. Paris: Corti, 1984.
- Biro, Adam, et René Passeron, eds. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. Fribourg: Office du

- Livre, 1982.
- Blanchot, Maurice. "Le demain joueur." NRF 172 (1967): 863-88.
- Bloch, Ernst. Erbschaft dieser Zeit: Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- Bonnet, Marguerite. André Breton, naissance de l'aventure surréaliste. Paris: Corti, 1975.
- , éd. Archives du surréalisme 3. Adhérer au Parti communiste? Paris: Gallimard, 1992.
- . "Aux sources du surréalisme: place d'Apollinaire." La Revue des lettres modernes 104-107 (1964): 38-74.
- , éd. Les Critiques de notre temps et Breton. Paris: Garnier, 1974.
- Bougnoux, Daniel. "Aragon, ou le génie d'un lieu." Cahier du chemin 22 (1974): 124-45.
- Brée, Germaine, and Margaret Guiton. An Age of Fiction: The French Novel from Gide to Camus. New Brunswick: Rutgers University Press, 1957.
- Breton, André. Arcane 17. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971.
- . La Clé des champs. 1953. Paris: Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.
- . Entretiens. Paris: Gallimard Idées, 1969.
- . Oeuvres complètes. Vols. 1 et 2. Paris: Gallimard Pléiade, 1988, 1992.
- . Le Surréalisme et la peinture. New York: Brentano, 1945.
- Buck-Morss, Susan. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- Bücklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin Theoretiker der Moderne. Berlin: Martin-Gropius-Bau,

1990.

Bürger, Peter. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Burton, Richard. "The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth." French Studies 42 (1988): 50-68.

Butor, Michel. Essais sur le roman. Paris: Gallimard Idées, 1975.

---. Répertoires III. Paris: Minuit, 1968.

Caillois, Roger. Le Mythe et l'homme. Paris: Gallimard, 1938.

Caradec, François, et Jean-Robert Masson, eds. Guide de Paris mystérieux. Paris: Tchou, 1966.

Caws, Mary Ann. André Breton. New York: Twayne Publishers, 1971.

---. A Metapoetics of the Passage. Hanover: University Press of New England, 1981.

---, éd. Le Siècle éclaté 3. Paris: Lettres modernes, 1985.

---. "Techniques of Alienation in the Early Novels of Robert Desnos." Modern Language Quarterly 4 (1967): 473-77.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, éd. Lire le regard: André Breton et la peinture. Paris: Lachenal & Ritter, 1993.

---, éd. Philippe Soupault, le poète. Paris: Klincksieck, 1992.

---. Le Surréalisme. Paris: PUF, 1984.

---. Le Surréalisme et le roman. Lausanne: L'âge d'homme, 1983.

Citron, Pierre. La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. 2 vols. Paris: Minuit, 1961.

- Clébert, Jean-Paul. "Traces de Nadja." Revue des sciences humaines 184 (1981): 79-93.
- Cohen, Margaret. Profane Illumination. Berkley: University of California Press, 1993.
- Cohn, Robert Greer. "Mallarmé's Windows." Yale French Studies 54 (1977): 23-31.
- Colson, Jean, et Marie-Christine Lauroa, eds. Dictionnaire des monuments de Paris. Paris: Hervas, 1995.
- Coudert, Marie-Louise. "Le Temps du 'Certa.'" Europe 454-455 (1967): 231-37.
- Crastre, Victor. André Breton, trilogie surréaliste. Paris: SEDES, 1971.
- Daix, Pierre. Aragon, une vie à changer. Paris: Flammarion, 1994.
- Debord, Guys. "Théorie de la dérive." Internationale situationniste 2 (1958): 15-26.
- Decottignies, Jean. L'Invention de la poésie. Lille: Presse Universitaire de Lille, 1994.
- . "L'Oeuvre surréaliste et l'idéologie." Littérature 1 (1971): 30-47.
- Delon, Michel. "Nuits de Paris, de Rétif à Soupault." Europe 769 (1993): 70-76.
- Delvaille, Bernard. "'Arrachez-moi le coeur vous y verrez Paris.'" Europe 745 (1991): 54-62.
- Desnos, Robert. Cinéma. Paris: Gallimard, 1966.
- . Corps et biens. Paris: Gallimard Poésie, 1953.
- . Fortunes. Paris: Gallimard Poésie, 1945.
- . La Liberté ou l'amour! Paris: Gallimard, 1962.
- . Nouvelles Hébrides. Paris: Gallimard, 1978.

- Dumas, Marie-Claire. Robert Desnos ou l'exploration des limites. Paris: Klincksieck, 1980.
- Dupuy, Henri-Jacques. Philippe Soupault. Paris: Seghers, 1957.
- Eitner, Lorenz. "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism." Art Bulletin 37.12 (1955): 281-90.
- L'Esprit nouveau, nos 1-28, 1920-25. Rééd. New York: Da Capo Press, 1968.
- Fournier, Albert. "Les Hauts lieux du surréalisme." Europe 475-476 (1968): 285-94.
- Fraenkel, Théodore, et Samy Simon. "Biographie de Robert Desnos." Critique 3-4 (1946): 215-28.
- Fürnkäs, Josef. Surrealismus als Erkenntnis. Stuttgart: J. B. Metzler, 1988.
- Garaudy, Roger. L'Itinéraire d'Aragon. Paris: Gallimard, 1961.
- Garrigues, Emmanuel, éd. Archives du surréalisme 5. Les jeux surréalistes. Paris: Gallimard, 1995.
- Gateau, Jean-Charles. "Le 'Come back' de Philippe Soupault." Mélusine 3 (1980): 278-84.
- Gaubert, Serge. "Desnos et le naufrage." Europe 517-518 (1972): 15-34.
- Gaulmier, Jean. "Remarques sur le thème de Paris chez André Breton de Nadja à l'Amour fou." Travaux de linguistique et de littérature 2 (1971): 159-69.
- Gauthier, Xavière. Surréalisme et sexualité. Paris: Gallimard, 1971.
- Geist, Johann Friedrich. Arcards. Trad. Jane O. Newman and John H. Smith. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- Gide, André. Les Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1925.
- Gindine, Yvette. Aragon prosateur surréaliste. Genève:

- Droz, 1966.
- Gracq, Julien. Préférences. Paris: Corti, 1961.
- Hoyet Marsigli, Marie-José. "Le Thème de Paris dans l'oeuvre de Philippe Soupault." Berenice 4 (1982): 12-27.
- Hubert, Renée Riese. "The Coherence of Breton's Nadja." Contemporary Literature 2 (1969): 241-52.
- Hugnet, Georges. L'Aventure Dada. Paris: Galerie de l'Institut, 1957.
- Iwaya, Kunio. Naja ron [Sur Nadja]. Tokyo: Hakusui-sha, 1977.
- Johnson, Barbara. Défiguration du langage poétique. Paris: Flammarion, 1979.
- Krauss, Rosalind. The Optical Unconscious. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- . Le Photographique: pour une théorie des écarts. Trad. Marc Bloch et Jean Kempf. Paris: Macula, 1990.
- Krauss, Rosalind, and Jane Livingston. L'Amour fou: Photography and Surrealism. New York: Abbeville Press, 1985.
- Lance-Otterbein, Renate, et Alain Lance. "Aragon par Soupault et par lui-même." Europe 769 (1993): 144-52.
- Lautréamont, Comte de. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard Poésie, 1973.
- Leiris, Michel. L'Age d'homme. Paris: Gallimard, 1946.
- Lemaire, Gérard-Georges, et Rodolphe Hammadi. Paris surréaliste. Paris: Paris-Musées, 1991.
- Lemoine, Bertrand. Les Passages couverts en France. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1989.
- Leroy, Claude. "Portrait de l'artiste en fantôme." Europe 769 (1993): 3-6.

- Littérature, 1919-21 (1ère série) et 1922-24 (2ème série).
Rééd. Paris: Jean Michel Place, 1978.
- Lynes, Carlos. "Surrealism and the Novel: Breton's Nadja." French Studies 4 (1966): 366-87.
- Malraux, André. Romans. Paris: Gallimard, 1976.
- Martin, Claude. "Nadja et le mieux-dire." Revue d'Histoire littéraire de la France 72. mars-avril (1972): 274-86.
- Melly, Georges, and Michael Woods. Paris and the Surrealists. New York: Thames and Hudson, 1991.
- Minotaure, nos 1-12, 1933-39. Rééd. Genève: Albert Skira, 1981.
- Morlino, Bernard. Philippe Soupault. Lyon: La Manufacture, 1987.
- Mourier-Casile, Pascaline. "A Livre ouvert . . . ou comment ne pas raconter sa vie." Europe 743 (1991): 8-19.
- . De la chimère à la merveille. Lausanne: L'Age d'Homme, 1986.
- . "Vous avez dit 'Pagure'?" Europe 769 (1993): 15-26.
- Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Paris: Seuil, 1945.
- Navarri, Roger. André Breton: Nadja. Paris: PUF, 1986.
- . "Nadja ou l'écriture malheureuse." Europe 528 (1973): 186-95.
- Naville, Pierre. Le Temps du surréel. Paris: Galilée, 1977.
- Orenstein, Gloria Feman. "Nadja Revisited: A Feminist Approach." Dada/Surrealism 8 (1978): 91-106.
- Pasi, Carlos. "L'Écriture erratique de Nadja." Pleine marge 10 (1989): 83-99.

- Pianca, Jean-Michel. "Et guerre au travail." Mélusine 5 (1983): 37-50.
- Prendergast, Christopher. Paris and Nineteenth Century. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Queneau, Raymond. Bâtons, chiffres et lettres. Paris: Gallimard Idée, 1965.
- Raimond, Michel. La Crise du roman: Des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris: Corti, 1966.
- Ray, Man. Autoportrait. Trad. Anne Guérin. Paris: Laffont, 1973.
- . "L'Etoile de mer." Europe 517-518 (1972): 135-38.
- La Révolution surréaliste, nos 1-6, 1930-33. Rééd. Paris: Jean Michel Place, 1975.
- Rimbaud, Arthur. Oeuvres. Ed. S. Bernard et A. Guyaux. Paris: Bordas, 1991.
- Sanouillet, Michel. Dada à Paris. 1965. Paris: Flammarion, 1993.
- Sansot, Pierre. Poétique de la ville. Paris: Klincksieck, 1984.
- Sarraute, Nathalie. L'Ere du soupçon. Paris: Gallimard, 1956.
- Sartre, Jean-Paul. Les Mots. Paris: Gallimard, 1964.
- Sebbag, Georges. Le Surréalisme. Paris: Nathan, 1994.
- Shattuck, Roger. "The Nadja file." Cahiers Dada Surréalisme 1 (1966): 49-56.
- Smith, Susan Harris. "The Surrealists' Windows." Dada/Surrealism 13 (1984): 48-69.
- Soupault, Philippe. A la dérive. Paris: Ferenczi, 1923.
- . Le Bon apôtre. Paris: Sagittaire, 1923.

- . Les Dernières nuits de Paris. 1928. Paris: Seghers, 1975.
- . En joue! Paris: Lachenal & Ritter, 1979.
- . Les Frères Durandea. Paris: Lachenal & Ritter, 1995.
- . Le Grand homme. Paris: Lachenal & Ritter, 1981.
- . Mémoires de l'oubli, 1897-1927, Histoire d'un Blanc. 1927. Paris: Lachenal & Ritter, 1986.
- . Mémoires de l'oubli 1914-1923. Paris: Lachenal & Ritter, 1981.
- . Mémoires de l'oubli 1923-1926. Paris: Lachenal & Ritter, 1986.
- . Le Nègre. Paris: Seghers, 1975.
- . Poèmes et Poésies. Paris: Grasset, 1973.
- . "Robert Desnos dans la mémoire de ses amis." Le Monde 10 janv. 1975: 15.
- . "La rue." Paris-Journal 28 déc. 1923. 25 jan. 1924. 29 fév. 1924. 21 mars 1924.
- . Vingt mille et un jours. Paris: Belfond, 1980.
- . Voyage d'Horace Pirouelle. 1925. Paris: Lachenal & Ritter, 1983.
- Souvestre, Pierre, et Marcel Allain. Fantômas. 3 vols. Paris: Laffont, 1987.
- Suleiman, Susan Rubin. Subversive Intent. Cambridge: Harvard University Press, 1900.
- Le Surréalisme au service de la Révolution, nos 1-6, 1930-33. Rééd. Paris: Jean Michel Place, 1976.
- Tadié, Jean-Yves. Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle. Paris: Bordas, 1984.
- Tester, Keith, ed. The Flâneur. London: Routledge, 1994.

- Testud, Pierre. "Nadja, ou la métamorphose." Revue des sciences humaines 144 (1971): 579-89.
- Thirion, André. Révolutionnaires sans révolution. Paris: Pré aux Clercs, 1988.
- Tzara, Tristan. Oeuvres complètes. 6 vols. Paris: Flammarion, 1975.
- Valéry, Paul. Oeuvres. 2 vols. Paris: Gallimard Pléiade, 1957.
- Wismann, Heinz, éd. Walter Benjamin et Paris. Paris: Cerf, 1986.