



LA PERCEPTION DU FANTASTIQUE DANS LE CADRE DU SURREALISME THE PERCEPTION OF FANTASTIC IN THE FRAME OF SURREALISM

Aydın ERTEKİN*

Abstract

André Breton fonde le mouvement surréaliste en publiant le premier Manifeste surréaliste en 1924. Contrairement à l'ordre et aux valeurs existants, ce mouvement littéraire vise à libérer les gens de toutes sortes de règles et d'oppression. Il affirme que les gens devraient révéler le fond intrinsèque de leur subconscient pour pouvoir voir les faits et les réalités existants d'une nouvelle perspective et les modifier ensuite. Les surréalistes pensent qu'une réalité supérieure, qui est refoulée et ignorée jusqu'alors, peut être découverte par des associations libres et par le rêve. À l'aide des techniques et des méthodes appliquées, les surréalistes croient qu'ils peuvent créer leur propre monde unique, idiosyncrasique et surréaliste.

Dans ce but, ils ne restent pas indifférents au genre fantastique et au merveilleux. Le mélange sans faille de la réalité et de la fiction dans le genre fantastique se transforme en mélange de réalité et d'éléments de rêve dans le cas du surréalisme. *La fantasy pour les adultes*, adopté et suggéré par Breton, coïncide avec le genre fantastique de plusieurs façons. Il est également à noter que le roman gothique du XVIIIe siècle est la source d'inspiration tant pour le genre fantastique que pour le mouvement surréaliste. En ce sens, le surréalisme, comme dans le genre fantastique, traite de certains thèmes communs tels que les lieux obscurs, le rêve, la nuit, les fantômes et l'horreur, etc. Nous pourrions aussi constater certaines similitudes dans l'impact créé chez le lecteur. De même, dans les deux genres, il y a un sens commun du devoir partagé et d'associer ce qui est inimaginable et impossible.

Cette étude vise à exprimer comment le genre fantastique est perçu et traité par les surréalistes.

Mots-Clés : André Breton, Surréalisme, Fantastique, Fantastique Surréaliste.

Abstract

Andre Breton founded the Surrealist movement by issuing the first Surrealist Manifesto in 1924. Opposed to the existing order and values, this literary movement aims to liberate people from all kinds of rules and oppression. It asserts that people should reveal the intrinsicness of their subconscious mind to be able to see the existing facts and reality from a new perspective and thereafter change them. Surrealists think that an upper reality, which is left deep in mind and ignored until then, can be uncovered through free associations and dream. With the techniques and methods, they apply, surrealists believe they can create their own unique, idiosyncratic and surreal world.

For that purpose, they do not remain indifferent to the fantastic or the fantasy fiction. The seamless blend of reality and fiction in the fantastic genre transforms into the blend of reality and dreamy elements in the case of surrealism. *fantasy for adults*, adopted and suggested by Breton, coincides with the fantastic genre in many ways. It is also noteworthy that 18th Century Gothic novel is the source of inspiration for both the fantastic genre and the surrealist movement. In this sense, Surrealism, as in the fantastic genre, discusses some common themes like obscure places, dream, night, ghosts, and horror etc. Some similarities in the impact aimed to be created on the reader are also seen. And in both, there is a shared sense of duty about revealing what is unimaginable and impossible.

This study aims to express how fantastic genre is perceived and handled by surrealists.

Keywords: Breton, Surrealism, Fantastic, Fantastic Surrealist

1. Introduction

Afin de transformer la vie, ponctuée des devoirs moraux et réglée par une nécessité sociale irréversible et approuvée par la logique et toute puissante raison, les surréalistes se réfèrent à l'imagination. Chez eux, c'est *l'imagination au pouvoir*; le mot d'ordre qui fait long feu et qui tient en trois mots. *La transformation du monde ne peut se faire que par et avec l'imagination. Le but des surréalistes est extra-littéraire, car il ne vise à rien moins qu'à libérer l'homme des contraintes d'une civilisation trop utilitaire.* (Duplessis, 1964: 5) Pour cela, il faut réinstaller partout le règne du merveilleux; dénoncer l'illusion du réel et proclamer la vérité du conte: *il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus.* (Breton, 1988: 321) Ce qui est au plus haut point subversif dans ce *merveilleux* tel que veulent le promouvoir les surréalistes, c'est qu'il est le fait de tous; cela jusque dans le quotidien et qu'il est le véritable ressort d'une véritable révolution. *Ils nous objectent lugubrement que le temps des contes est fini. Fini pour eux! Si je veux que le monde change, si même j'entends consacrer à son changement tel qu'il est conçu socialement une partie de ma vie, ce n'est pas dans le vain espoir de revenir à l'époque de ces contes, mais bien dans celui d'aider à atteindre l'époque où ils ne seront plus seulement des contes. La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement elle n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel.* (Breton, 1937: 122-123)

Pour ce faire, le surréalisme a entrepris de modifier notre réalité dans ce qu'elle a de plus quotidien. Afin que le monde soit différent, il faut avant tout que notre propre vision soit différente et que nous cessions de vouloir à tout prix nous sauver. *Réalité et surréalité interfèrent sans cesse, le but du surréalisme est de*

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.



montrer l'unité de ces deux mondes. (Duplessis, 1964: 105) Surréalisme et fantastique ont en cela un point commun: l'un et l'autre tendent à remplacer l'univers par un autre univers. *La définition du fantastique en tant qu'entrée conflictuelle de l'irrationnel au sein de la réalité est semblable aux ressorts surréalistes.* (Collani, 2004: 13) Et, pour y parvenir, ils usent d'un moyen puissant: *l'image¹ qui est une création pure de l'esprit.* (Breton, 1988: 324) Même si les buts et les moyens sont sensiblement différents, cette similitude est frappante lorsque nous considérons le rôle joué par les thèmes abordés aussi bien dans la thématique fantastique que dans la thématique surréaliste. *Le surréalisme traite, entre autres, toutes les thématiques du fantastique classique telles que la mort, les vampires, la nuit, la peur, la magie, le meurtre, les fantômes, les espaces clos, le rêve, mais il embrasse aussi l'investigation de l'inconscient et l'engagement social.* (Collani, 2004: 20)

D'autre part, nous verrons comment le surréalisme d'une façon différente de la littérature fantastique qui retrouve au bout du compte par des moyens qui lui sont appropriés une angoisse d'une nature forte peu différente de la terreur fantastique. Le surréalisme prévoit *une réception élitiste de son art, dans le sens que le spectateur est entraîné du point de vue intellectuel, la compréhension de l'art surréaliste étant adressée à un public élu, qui connaît les recherches surréalistes; tandis que le fantastique comporte une participation plutôt émotionnelle, destinée à une réception populaire.* (Collani, 2004: 4)

Mais quoi qu'ait poussé en avant, le surréalisme sait distinguer chez certains de ceux qui le précédèrent, ce souffle magique par lequel s'accomplit la transmutation. Quoique ayant fait un sort malheureux à la création considérée comme un des piliers de la société par la critique établie, il se tient quand même debout grâce à un certain nombre d'œuvres. Le surréalisme en donnant ses lettres de noblesse au genre fantastique a réhabilité des individus; hommes dont les créations à y regarder de plus près ont un point commun d'importance. Ils ne reconnaissent comme valeur que *l'imagination qui leur permettra de s'affirmer dans ce qui constitue son indépendance la plus essentielle.* (Van Tieghem, 1965: 295)

2. Le Fantastique

Lorsque nous consultons le dictionnaire, le fantastique, abstraction faite des définitions ainsi que des approches données par des théoriciens, est défini de la manière suivante: *fantastique*; adj. et n.m: Qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité. Qui n'existe qu'en imagination; Voir: fabuleux, imaginaire, surnaturel. (Rey, 1985: 429)

Nous voilà rassurés, comme la définition nous oblige, le fantastique est au domaine de l'imaginaire. Il participe de ce besoin qu'a l'homme de se raconter des histoires. Et, s'il y a une réalité fantastique, elle ne peut être que dans les limites de l'œuvre. La vie factice de l'œuvre s'évertue, en outre, à donner un souffle à des êtres, des phénomènes qui sont irréels. Nous n'avons pas à nous tromper, d'ailleurs ne dit-on pas en parlant de fantastiques en littératures: le genre fantastique entendant par là une certaine catégorie d'œuvres définie par une tradition, régie elle-même par des lois qui n'appartiennent qu'à elle.

Disons tout de suite que la littérature fantastique se donne pour ce qu'elle est: c'est-à-dire une littérature de l'effet. L'un de cet effet est la peur, mais une peur d'une certaine espèce. Afin de susciter la peur et pour qu'il y ait donc la transformation du lecteur, il faut utiliser le récit qui seul peut conduire une sensation durable.

L'écriture et la lecture poétique sont donc inaptes à une telle œuvre. Car si l'image poétique suscite l'émotion, c'est toujours une émotion immédiate. Subite, l'image poétique ne raconte pas, elle n'est pas descriptive. Il apparaît donc que l'écriture fantastique devra user de la narration qui permet, d'une part, un déroulement de faits jouant sur le suspense et sur la tension créée par celui-ci et, d'autre part, une succession d'impressions rendues par la description.

Dans cet article, nous n'avons pas l'intention de faire un bilan des définitions relatif à la littérature fantastique. En effet, le fantastique a besoin, pour exister, de notre réalité. Mais prenons-y garde, cette réalité est, dès le départ, faussée imperceptiblement. Il y a l'irruption de l'inexplicable dans le quotidien; oui, mais le quotidien lui-même porte la marque d'une distorsion. Il est nimbé d'une aura fantastique, sorte de prélude au surnaturel: c'est ce qu'on pourrait désigner sous le terme atmosphère.

L'atmosphère fantastique naît d'un choix à l'intérieur de la réalité; celui-ci s'exerce d'abord sur l'espace et sur le temps. Ce n'est pas pour rien si bon nombre de récits fantastiques se déroulent dans les empires de la nuit. La prédilection particulière des auteurs fantastique pour la nuit est, compte tenu de ce point de vue, essentielle. Elle est la grande pourvoyeuse d'illusions et accumule dans ses plis toutes les croyances, toutes les terreurs venues du fond des âges, du feu follet qui danse sur les marais aux vampires qui sortent de leurs tombeaux à minuit, en passant par les fantômes qu'elle enchaîne et les jours monstrueux

¹ Ce n'est pas le fantastique qui intéresse les surréalistes ici, mais le potentiel d'images que contiennent les œuvres fantastiques et leur part noire et occulte. (Raymond, Compère, 1994: 178)



où s'enchevêtrent les ombres démesurées des esprits infernaux. Autant de clichés qui gardent envers tout une singulière puissance sur les esprits des hommes.

Alors, nous savons que les fantômes n'ont pas besoin d'exister pour agiter la nuit. Pour nous convaincre, prenons une nouvelle de Nodier intitulée « une heure où la vision »: *un jour, je m'étais rendu, plus tard que d'habitude, à l'endroit accoutumé; et soit que les ténèbres plus obscures eussent trompé mon dessein, soit que la succession de mes idées m'eut fait perdre de vue le but de ma course nocturne, la cloche du village frappait une heure quand je m'aperçus que je ne suivais plus ma route familière ... Au détour d'un passage étroit, une ombre se leva devant mes pieds et disparut dans la haie. Je m'arrêtai en frémissant et je vis une longue pierre de la forme d'une tombe, J'entendis un soupir, le feuillage trembla.* (Nodier, 1882: 298)

Il n'y a là rien de proprement terrifiant et pourtant tout concourt, pour peu qu'on le veuille, à instaurer un climat angoissant. Et d'abord le dépaysement qui empêche le réconfort que peuvent donner des lieux connus, et surtout la nuit qui prête à l'ombre et au soupir, signes fugitifs et imperceptibles, une réalité qu'ils n'ont peut-être pas, parce qu'il n'y a plus de frontières entre ce que l'on croit voir et ce qu'on voit en vérité. La vue et la sensation sont troublées dès le départ. Un climat délétère enserme toute chose dans un champ où nous nous abandonnons. De cette façon se crée un espace fantastique propre à accueillir le phénomène surnaturel.

Les espaces, variables d'un texte à l'autre, sont toujours choisis avec soin. On retrouve d'une part le château (le château d'Otrante), la maison maudite (Lovecraft), les chambres mystérieuses (le Horla). En ce lieu, il s'agit de lieux clos dans lesquels l'irruption du surnaturel produit une sensation d'autant plus exacerbée que l'événement inexplicable se déroule dans des endroits qui limitent le champ des explications rationnelles. D'autre part, nous mettons des lieux qui se prêtent au fantastique pour la raison inverse. Ce sont les lieux ouverts et insondables tels que les forêts impénétrables, les gouffres sans fond, les cimetières etc.

Ces deux sortes d'espaces mettent en évidence la limite de nos sens et de nos facultés de compréhension. Cette impuissance nous force à adhérer à l'incompréhensible. C'est l'épreuve de cette différence entre ce que nous savons et l'infini du possible qui déchoit, par exemple, au héros du Horla. Ce n'est d'abord qu'impression vague due à l'absence de discernement. *Si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous.* (Maupassant, 1998: 117)

Peu à peu, cela se matérialisera: bruit de pas dans des allées vides, fleur cassée par une main invisible, disparition inexplicable de l'eau et du lait sur la table de nuit. Face à ces phénomènes, l'esprit affolé essaie de douter jusqu'au moment où il faut accepter l'inacceptable ou la présence de l'être invisible.

Insensiblement, le narrateur passe de l'incrédulité à l'acceptation de l'inévitable. Et nous, les lecteurs, suivons le même chemin, subissons la même métamorphose, contaminés par l'atmosphère délétère des lieux. Ainsi, nous nous intégrons au récit, nous devenons sa substance même. Et c'est là qu'intervient le mode de narration.

L'intégration du lecteur au récit est favorisée le plus souvent par un discours à la première personne. Le héros et le narrateur étaient une seule et même personne. L'emploi du *je* permet l'identification du lecteur au narrateur qui est le plus souvent un homme ordinaire et qui nous ressemble. (Todorov, 1970: 112-130) Grâce à cela peut être utilisée ce qui est une des forces du fantastique: *la suggestion*.

La suggestion consiste non pas à décrire les événements surnaturels, mais à *présenter le merveilleux et l'étrange en se bornant presque exclusivement à montrer leur répercussion sur une sensibilité et en reconnaissant que le principal élément d'intérêt consiste dans quelque forte impression qu'il produise et qu'il est perçu avec intensité.* (Blanchot, 1972: 159) Cet effet suggéré qui s'exerce et se voit sur le narrateur, se répercute ensuite sur le lecteur. Le discours à la première personne, d'une part, ne nous permet pas de soumettre le récit à l'épreuve de vérité ; le héros est le narrateur et l'auteur. Nous ne pouvons pas mettre sa parole en doute et, d'autre part, nous sommes bien plus influencés et terrifiés par le surnaturel que nous ne voyons pas et par l'impression qu'il suscite, que par le phénomène lui-même. La suggestion paralyse donc notre jugement et installe l'ambiguïté.

Le Tour d'Ecrou d'Henry James est particulièrement révélateur à cet effet. Dans ce roman, seule la narratrice semble voir les fantômes et non seulement elle les voit, mais c'est elle seule qui en parle en *les attirant dans l'espace indéfini de la narration, dans cet au-delà irréel où tout devient fantôme.* (Blanchot, 1972: 159) Une ambiguïté continue pèse sur le récit. Ces fantômes sont-ils les produits d'une sensibilité exacerbée et anormale ou existent-ils réellement, les enfants sont-ils vraiment possédés par des forces du Mal, ou est-ce la narratrice qui *finirait par faire vivre les enfants innocents au contact d'images effrayantes?* (Blanchot, 1972: 158)



Le rapport qui s'installe entre la narratrice et les enfants est le même que celui que, nous les lecteurs, nous avons avec la narratrice et ce faisant avec la narration: narration trouble qui repose sur un doute continu et perverti peu à peu par la force de persuasion.

S'il y a une paralysie de jugement chez le lecteur, c'est que la suggestion tend à introduire au sein du récit un élément inséparable du fantastique: la peur et ses dérivations.

Il apparaît donc que le fantastique a besoin, pour exister, d'agiter entre nous la peur. *Il n'existe qu'un seul critère permettant de détecter le vrai conte d'horreur fantastique ; le lecteur a-t-il oui ou non excité, effrayé, bref bouleversé réellement et dans le vrai sens du terme ? A-t-il trouvé un contact avec les forces de l'inconnu, de l'au-delà ? A-t-il éprouvé l'horrible et subtile sensation qui consiste à être paralysée par un silence, une attente, un visage ?* (Lovecraft, 1969: 16-17)

Donc, la terreur née du fantastique est bien d'une sorte particulière. Elle utilise toutes les formes connues du macabre, de la cruauté comme la mise en scène des forces sataniques, intervention de monstres physiques. Mais l'horreur ne sera fantastique que si elle émane d'un au-delà. Car c'est alors que le mal devient inclassable et c'est parce qu'il est aussi le fait de créatures qui n'entrent pas dans nos systèmes de valeurs et nos catégories morales.

Quant au discours fantastique, celui-ci tourne autour de deux pôles: l'image et l'impuissance à décrire. L'image fantastique ne nous montre jamais ce que le narrateur ou le héros croit voir; elle est de l'ordre de l'hallucination médiatisée à travers la conscience du personnage. Mais nous ne voyons jamais le phénomène surnaturel proprement dit parce qu'il est indescriptible, parce qu'il doit dépasser tout ce que nous connaissons ou croyons connaître. L'autorité du surnaturel se fait dans l'absence. Autrement dit, le surnaturel c'est l'innommable, l'indicible.

Cela apparaît parfaitement dans *le Horla*. Dans ce conte, nous sommes incapables de voir, de saisir un être surnaturel parce que notre sens, notre imagination sont limités et pourtant nous ressentons puissamment la présence de cet être surnaturel. Le narrateur, face à l'être invisible, au bout de l'angoisse s'écrie: *je le tuerai, je l'ai vu ! Je me suis assis hier soir à ma table. Je fis semblant d'écrire avec une grande attention. Je savais bien qu'il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir ? Et alors ! Alors, j'aurais la force des désespérés, j'aurais mes mains, mes genoux, mon front, pour l'étrangler, l'écraser, le mordre, le déchirer.* (Maupassant, 1998: 138)

Au même titre que le narrateur, nous éprouvons cette présence indicible. L'être est là parce que l'on nous dit qu'il est là. Car le discours fantastique ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Nous ne pouvons pas fuir l'évidence. Une évidence qui n'est nulle part puisque nous ne voyons jamais cet être.

Cette ambiguïté inhérente à l'écriture peut être menée jusqu'au bout et le récit fantastique pur sera celui qui ne la démentira pas; celui qui ne nous permettra pas de dire si ce qui était une illusion des sens et de l'imagination ou une partie intégrante de la réalité.

Donc, il apparaît que le discours fantastique est un discours suggestif qui tient son pouvoir moins de thèmes caractéristiques que de l'écriture elle-même. C'est une écriture insidieuse qui nous maintient dans une attente angoissée. L'écriture joue avec le non-dit, la narration suit une ligne descendante qui ne se dément jamais et la chute du récit est aussi toujours son point culminant, là où la sensation de peur est irrémédiable et reste sans solution. *La peur c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur.* (Maupassant, 1998: 28)

Au terme de cette courte présentation théorique d'un récit fantastique, il nous faut considérer maintenant les relations que le surréalisme entretient avec lui, ce qu'il en retient et à quel type précis de fantastique il se réfère, car il y a bien sûr entre ce que nous avons défini comme le modèle type de fantastique et ses réalisations de nombreuses variantes qui usent plus ou moins de tels ou tels procédés.

3. Le Fantastique et Le Surréalisme

La découverte du fantastique par les surréalistes est en définitive assez ambiguë. Elle va à l'encontre d'une certaine critique établie qui tient le fantastique pour un genre mineur, mais cette tendance ne prend pas pied en tenant compte des œuvres surréalistes. Ce que le surréalisme a dépoussiéré, c'est un fantastique traditionnel et même nous pourrions dire le fantastique originel: c'est-à-dire essentiellement le roman gothique anglais du 18^e siècle. *C'est seulement l'approche du fantastique en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu'à toutes les chances de se traduire l'émotion la plus profonde de l'être.* (Breton, 1988: 126) Ce qui semble



retenir les surréalistes dans le roman gothique, c'est plus la puissance poétique de l'image fantastique que sa charge terrifiante.

Selon Breton, il faut insister sur la capacité d'émuouvoir au cœur des romans gothiques. Et les termes qu'il emploie pour en parler sont presque les mêmes que ceux qu'utilise Lovecraft. Ce dernier dit qu'*une grande œuvre du genre (fantastique) ne doit être jugée que par l'émotion produite, son intensité.* (Lovecraft, 1969: 16)

Cependant, nous serons obligés d'annoncer que le sens de l'émotion est sensiblement différent dans le surréalisme et le fantastique. Certes, il s'agit d'*une confusion terminologique entre fantastique et merveilleux.* (Collani, 2008: 131) Dans l'un et l'autre cas, il y a bien sûr une perte du sens de la réalité. Pour Lovecraft, par exemple, l'émotion à produire n'est pas du tout innocente. La lecture d'un véritable récit fantastique repose sur un artifice minutieux qui parvient à amener, peu à peu, l'apparition de la sensation forte, l'affolement des sens chez un lecteur pourtant *averti*, d'où son ambiguïté, alors que les surréalistes réclament l'émotion innocente, l'émotion propre à l'enfance. *L'enfance qui approche le plus de la vraie vie; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose en plus de son laissez-passer que de quelques billets de faveur; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace de soi-même.* (Breton, 1988: 340)

Dans la suite de la citation, Breton prône une peur qui nous rendrait un état où il n'y aurait plus de distance entre croyance et sensations, où l'individu ne serait plus séparé de lui-même; en un mot l'état de l'enfant ou du primitif. Et pour ce faire, il invoquera le roman gothique qui est effectivement remarquable par les lieux hantés, les vivants disparus, les morts surgissant par exemple. *On sait que la thématique en est romanesque et historique centré sur les aspects médiévaux et en particulier sur les légendes liées à des ruines, des châteaux.* (Bozzetto, 2005: 71) Le surréalisme reprend tout cela à son compte. Il aborde donc le fantastique presque exclusivement dans les limites du roman gothique dont il utilisera certains thèmes. Nous en retiendrons deux ; celui du château et celui du fantôme, inévitable en un tel lieu.

Les espaces fantastiques peuvent être de plusieurs sortes, résultant des écritures différentes. Les unes participent d'un merveilleux fantastique qui fait un choix particulier dans notre réalité, transfigurent les lieux par l'image; les nimbes d'une lumière irréaliste, le château gothique appartient à cette sorte par exemple. D'autres lieux, ceux-là véritablement fantastiques, dessinent un espace inimaginable, impossible à se figurer et pourtant ancré dans la réalité, un espace discontinu dans lequel, par exemple, une chambre d'immeuble, une rue, un quartier entier peuvent disparaître. C'est exactement le cas dans la nouvelle de Lovecraft intitulée « La Musique d'Erich Zann » : *j'ai examiné des plans de la ville avec le plus grand soin et pourtant jamais je n'ai pu retrouver la rue d'Auseil... J'ai personnellement exploré tous les quartiers quel que fussent leur nom, qui pouvait recéler une rue d'Auseil. Mais malgré tous mes efforts, il me faut humblement avouer que je n'ai pu, que je ne peux retrouver ni la maison, ni la rue, ni le quartier de cette ville.* (Lovecraft, 1991: 121)

Cette notion d'espace transformé est également importante chez les surréalistes. Le surréalisme a fait son choix dans la production fantastique ; un choix que nous devons essayer de comprendre en fonction des buts propres au surréalisme. C'est pourquoi, il faut s'attacher particulièrement à voir ce qu'est le véritable décor fantastique, ce que le surréalisme en retient et en fait d'une part, et de l'autre comment il conçoit son propre espace fantastique. Car ce thème est révélateur de tous les autres. En effet, le surréalisme ne s'attache, en définitive, aux œuvres fantastiques que pour leur potentiel et comment il revient à un véritable fantastique personnel dans ses propres créations. *On rapproche depuis les surréalistes les horreurs des romans gothiques des ruines de châteaux féodaux et de monastères, ruines ... Et dans leur rapport aux insensés d'une époque, à son imaginaire social pour en tirer des effets de fantastique.* (Bozzetto, 2005: 71)

De la même façon dans un texte comme *Nadja*, la réalité est minée, doublée d'une autre vie, souterraine qui se laisse voir quand certaines lézardes se font jour. *Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de Justice... Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est passé sur cette place et de qui n'y passera encore... Et les morts, les morts!* (Breton, 1988: 695)

Les auteurs fantastiques ayant trouvé depuis des motifs plus subtils et plus aptes à provoquer la peur, mais qui gardent néanmoins une réelle puissance évocatrice; que ce soit au niveau des légendes ou seulement de l'appréhension que la présence du château puisse susciter dans les imaginations. Le château est la présence porteuse de mythes et pourquoi pas d'êtres surnaturels?

Le thème de l'espace, donc du château a eu chez les surréalistes une fortune qui ne se démentit jamais. *Le château est le lieu d'une scène au double sens du terme : scène théâtrale manifeste et scène latente ou « autre scène ».* Et c'est sans doute par cet aspect latent que l'imaginaire de l'époque s'est laissé fasciner. Plus tard les surréalistes s'y laisseront prendre. (Bozzetto, 2005: 73) Dans l'œuvre de Breton, le château est un véritable leitmotiv. Pour lui, il est le lieu où peuvent se déployer la peur et les contes qui la suscitent. Il garde toutes les caractéristiques du château du roman gothique et a la nostalgie du château magique qui est liée à des souvenirs de lecture: non seulement les romans gothiques, mais aussi les romans de chevalerie. Avec le



château s'éveille le Mythe du Graal, de l'épreuve initiatique. Les silhouettes tragiques et mystérieuses de maints châteaux étoilent l'espace intérieur de Breton.

Le château lui apparaît donc comme étant de tout temps l'endroit favorable à l'exercice de la médiumnité, non seulement il est porteur du passé, non seulement ses murs parlent des siècles disparus, mais en lui décrit le futur de celui qui interroge. *Certains lieux favorisent l'essor de l'imagination. Ce serait du point de vue surréaliste, « la question des châteaux ».* (Duplessis, 1964: 29-30) Et encore, indissociablement lié au château, on retrouve même chez Breton, le problème de survie; ou du moins d'une survivance quelconque même s'il s'agit d'une survivance muette. Pourquoi cette nostalgie d'un temps unique transmis et transmissible, d'un éternel humain qui se manifesterait dans un endroit précis? Apparemment, c'est que le château est une pierre de touche mythique. Les surréalistes et Breton surtout, malgré leur côté enfoncé dans le siècle, n'ont pas cessé de l'élaborer.

Le genre gothique représente donc pour Breton l'expression travestie de l'esprit de l'Angleterre au 18^e siècle et le château gothique est le soutien majeur de tous les fantasmes et de toutes les histoires qui ont créé le genre. Alors, les surréalistes visaient à construire un mythe collectif propre à leur époque et voulaient se servir d'un tel pouvoir médiateur.

La présence du fantôme, un autre thème privilégié abordé par les surréalistes, est inévitable dans le château. Le fantôme, cet esprit des ténèbres, quel que soit son apparence ou sa raison sociale, est un des piliers du roman gothique. Il est aussi parmi toutes les créatures fantastiques, celui qui a la prédilection des surréalistes qui ont le goût pour ce thème folklorique. Le fantôme a toujours conservé pour les surréalistes une dose de merveilleux non réductible à la psychanalyse; même si l'idée d'esprits maudits leur répugne, un secret attrait du surnaturel s'exerce sur les surréalistes, d'où une hésitation perpétuelle entre l'idée du fantôme psychique et celle du fantôme objectif. Breton dit qu'en présence du surnaturel, nous n'exprimons jamais que le ravissement ou la peur. *Les plus sceptiques d'entre nous habitent une maison hantée.* (Breton, 1988: 196)

Ce besoin qu'ont les surréalistes du surnaturel est une volonté d'affirmer que tout est possible au cœur du quotidien le mieux réglé, le plus à l'abri du hasard. Alors pourquoi pas le fantôme? Le fantôme est objectif lorsqu'on le voit bel et bien alors qu'il est psychique ou subjectif s'il glisse en vous. Alors il devient votre chair ou votre vide. Pour Breton, *le fantôme, au besoin, incarné en la personne de l'écrivain comme le montre l'orgueilleux incipit de Nadja (pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante?), a en effet, au-delà de sa valeur historique (l'appréhension du retour des puissances du passé) ou éthique (dévoilement de la désorientation), une fonction poétique dans la mesure où, rompant l'ordre quotidien, il mène à la surprise émerveillée de l'univers inconnu et féérique qui jouxte la réalité plate.* (Seth, 2010: 238)

Il y a, à l'origine, une confusion essentielle qui brouille la notion fantastique et qui tend à assimiler en un même mouvement fantastique et merveilleux. *Le groupe surréaliste et son théoricien Breton recourent très souvent aux termes « fantastique » et « merveilleux », quelquefois en mélangeant leurs sens et ne faisant pas une distinction nette. Cela parce que la signification qui sous-jacente à ces deux concepts ne correspond à aucune théorie précise et codifiée à l'intérieur du mouvement surréaliste. Considérant ce panorama, il résulte trop simpliste de soutenir que les surréalistes avaient adopté le merveilleux et que, à cause de ce choix, toute leur production rentre dans les rangs de cette catégorie.* (Collani, 2004: 12) Or ces deux notions s'excluent pratiquement. Chez Breton le Merveilleux désigne à la fois le merveilleux-poétique et le merveilleux-fantastique. Il nous faut donc cerner au plus près cette notion merveille qui, selon lui, est le seul processus capable de féconder le genre romanesque. *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissantes à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. « Le Moine² » de Lewis en est une preuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout entier.* (Breton, 1988: 319-320) Une chose est certaine, Breton prône en littérature, du moins, pour le genre romanesque le retour de la « Merveille ». Mais en quoi consiste-t-elle? En quoi le merveilleux surréaliste diffère-t-il du fantastique? *Le merveilleux surréaliste entend dépasser le plan de la fiction pure, pour entrer complètement dans la sphère du réel comme manifestation du « ciel intérieur » des hommes. Il s'agit d'une position théorique qui se retrouve dans les créations surréalistes qui, en général, ne sont pas conçues pour provoquer un effet de peur ou d'hésitation chez le lecteur; elles proposent, au contraire, d'offrir une clé, une porte, un seuil, une « serrure » selon la terminologie surréaliste – pour faire entrevoir à l'homme la partie cachée de lui-même.* (Collani, 2008: 129)

Breton utilise donc ce terme pour parler du « Moine », roman gothique véritablement fantastique; mettant en scène des êtres à la solde de Satan, peints avec les couleurs du cauchemar et de la terreur la plus violente. En quoi Mathilde, réincarnation du diable, ou Ambrosio, débauché, obsédé, tiennent-ils de la Merveille? Reprenons le texte du *Manifeste* et voyons ce qu'en dit Breton: *cette passion de l'éternité qui les*

² Les surréalistes ne retiennent qu'un livre de la production romanesque du 18. siècle. (Schneider, 1985: 367)



soulève sans cesse prête des accents inoubliables à leur tourment et au mien. J'entends que ce livre n'exalte du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol et que, dépouillé d'une partie insignifiante de son affabulation romanesque, à la mode du temps, il constitue un modèle de justesse et d'innocente grandeur. (Breton, 1988: 320)

Les propos dont se sert Breton nous laissent dans la vague et ne montre en rien en quoi tient la force de persuasion du fantastique; ce qui fait sa puissance. Breton, pris entre son refus d'une transcendance quelconque et le sentiment d'un mystère véritable immanent au roman, analyse le moine, qui n'est en rien merveilleux, d'une façon ambiguë.

Dans ce roman, le fantastique naît d'un balancement constant de la réalité au surnaturel. Le récit fait basculer le réel dans le fantastique et amène au rang de fait banal, l'apparition surnaturelle. Ambiguïté insidieuse qui n'existe que grâce à l'acceptation totale d'un au-delà transcendant. Dieu, Satan, les esprits existent nommément et quand ils apparaissent, nos yeux croient à ce qu'ils voient. Le fantastique va crescendo, s'installe lentement. Il devient finalement le réel et même le banal. En cela, Breton a raison lorsqu'il dit: *ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel.* (Breton, 1988: 320) Par contre, il désigne paradoxalement *Le Moine* de Lewis sous le terme « merveilleux » qui n'a rien à voir avec ce dernier et qui est l'une des œuvres constitutives du gothique et précurseur du fantastique. Ici, Breton parle d'un fantastique où il n'y a plus que le réel.

Alors, si Breton désigne *Le Moine* sous le terme « merveilleux », c'est que ce terme lui permet d'escamoter sa position réelle face au fantastique. À la fin du récit, un doute subsiste: devons-nous croire ou ne pas croire à cette terreur qu'il a suscitée en nous. Breton, en utilisant le mot « merveille » estime que « le merveilleux fantastique » au même titre que « le merveilleux poétique » n'est redevable qu'au langage et aux symboles nés de ce langage. Dans un cas comme dans l'autre, une lecture au second degré, sera nécessaire. Ainsi, ce nouveau langage nous guide vers une autre espèce de sens; le monde se recrée à partir du langage. De la même façon, pour Breton, dans le « merveilleux fantastique » se peint « l'irréparable inquiétude humaine » propre à chaque époque. *Le merveilleux accomplit le miracle de se confondre avec l'ordinaire et le quotidien de la façon la plus naturelle du monde.* (Duplessis, 1964: 30) Breton se livre donc à une lecture en transparence des symboles et des métaphores gigantesques essaimées tout au long des romans gothiques.

Il est intéressant de noter à ce sujet que pour ces deux sortes de merveilleux, il utilise une même expression qui confirme l'idée que nous venons d'énoncer. Cette assimilation conduit à réduire le fantastique à un merveilleux variable selon les époques et qui serait en quelque sorte un baromètre de l'esprit du temps. *Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. Dans ces cadres qui nous font sourire se peint toujours l'irréparable inquiétude humaine.* (Breton, 1988: 321)

Cette explication « historique » met, d'une part, en lumière le pourquoi du roman gothique, le rapport de la peur vécue avec les créations qu'elle engendre; nous aboutissons ainsi à de véritables équations: ruines; écroulement de la période féodale, fantômes; appréhension du retour des puissances du passé, souterrains; cheminement de l'individu vers le jour. Et, d'autre part, *même si le but de Breton n'est pas de justifier la naissance du fantastique à l'époque du romantisme, il en donne cependant un aperçu « analogique », à la manière des surréalistes.* (Collani, 2004: 16)

Ces équivalences ont toutes un point commun que Breton ne fait qu'effleurer sa propre attirance pour le fantastique: la suite des sentiments confus qui sont à l'origine de cette forme d'expression, se traduit exclusivement au niveau d'une image violente. La modernité du roman gothique réside en elle, parce que c'est par elle que se transmet la peur, même si l'image est déformée (fantômes, souterrains etc.). Elle n'en garde pas moins lorsqu'elle est bien employée, une valeur émotionnelle.

La réflexion de Breton sur le roman gothique est donc, en définitive, fort trouble. Et, elle est due à une hésitation devant l'attitude à tenir face au genre. Il a le désir d'expliquer cette attitude et d'accoupler le fantastique au surréalisme. Cette jonction, Breton la trouve au niveau de l'écriture considérée comme l'expression de la *Médiumnité*. Cette notion de médiumnité est fort troublée. Qu'est-ce que c'est la médiumnité? Le savoir, pourrait nous permettre de dire qu'elle est en dernier recours la littérature fantastique pour Breton: est-elle une expression réductible à la psychanalyse ou une autre sorte d'expression?

Breton se défend de l'existence d'un rapport quelconque entre *l'écriture automatique* et *l'écriture médiumnique* entachée par la croyance des esprits. Pour lui, l'écriture automatique est bien le lieu où se manifeste une nécessité qui échappe à l'homme. Il en est question dans toute accélération de l'écriture d'une recherche inconsciente. Par cette expérience, l'esprit se trouve confronté à des sons d'inconnu avec lesquelles il se sent lié par des affinités secrètes, mais dont la signification lui échappe. Cet inconnu n'est pas



toujours entièrement explicable. Cela les surréalistes ont apparemment bien compris. D'ailleurs, n'ont-ils pas eu l'espoir que grâce à eux *les mystères qui n'en sont pas, feront place au Grand Mystère*. (Breton, 1988: 319)

C'est là que prend naissance un fantastique proprement surréaliste. *Le fantastique est sans doute d'abord un genre qui concerne l'art, la littérature, le cinéma, ..., et dans lequel les surréalistes ont reconnu une de leurs sources d'inspiration*. (Clébert, 1996: 267)

4. Le Fantastique Surréaliste

Face au fantastique traditionnel, le surréalisme se débat, mais apparemment n'arrive pas à trouver une solution satisfaisante. *Le fantastique semble être une manifestation, tout comme le rêve, le paradis et l'enfer, de ce qu'Aragon appelle « le merveilleux »*. (Collani, 2008: 131) Le surréalisme créera ainsi son propre fantastique satisfaisant à la fois à son sens du mystère et à son besoin d'analyse. *Au sein de la réflexion surréaliste, le fantastique se trouve par conséquent aux antipodes du merveilleux: alors que le merveilleux représente la manière par laquelle les incohérences et les inquiétudes humaines offrent un passage vers une nouvelle réalité (surréalité), le fantastique témoigne de la façon dont les incohérences de la réalité amènent l'homme à douter de lui-même et de la réalité qui l'entoure*. (Collani, 2008: 128) Par exemple, le thème du *fantôme*³ chez Breton est révélateur à cet effet. Breton hésite entre une explication psychanalytique et mythique qui tend à cerner l'idée d'un fantôme psychique répondant à la question suivante: *pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante?* (Breton, 1988: 647)

Dans cette première hypothèse, la notion de fantôme ne renvoie plus à une entité impalpable, elle désigne l'homme lui-même s'éprouvant comme fantôme et prenant conscience de sa qualité de revenant. Breton étend et applique cette notion à l'homme, soumis d'une façon inexorable, semble-t-il, à sa propre condition. *La représentation que j'ai du « fantôme » avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu, vaut avant tout pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel. Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'ai exploré, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié*. (Breton, 1988: 647)

L'image du fantôme apparaît donc comme un catalyseur de première importance permettant d'exprimer visuellement et concrètement ce sentiment confus et angoissant que l'homme éprouve face à lui-même et à sa vie dite objective: sentiment d'être un être transitoire, mais qui ne connaît ni son origine, ni sa fin, sorte de segment sur une ligne dont le champ véritable lui est tout à fait inconnu. Donc, *les surréalistes s'éloignent du monde réel pour pénétrer dans celui des apparitions, des fantômes*. (Duplessis, 1964: 29) Quant à la seconde attitude face au fantôme, c'est la tentation du fantôme objectif que nous venons de citer. Breton ne se résout pas à faire le choix entre les deux. La dichotomie ne sera surmontée qu'au moment où renonçant à la notion du fantôme traditionnel. Il a créé un nouveau type de fantôme à la fois sensible et psychique.

En ce qui concerne le parallèle entre le fantôme sensible et l'œuvre d'art, ceci est d'autant plus flagrant que dans cette citation: *L'objet d'art tient le milieu entre le sensible et le rationnel. C'est quelque chose de spirituel qui apparaît comme matériel. L'art et la poésie créent à dessein, tant qu'ils s'adressent aux sens et à l'imagination, un monde d'ombres, de fantôme, de représentations fictives, et l'on ne peut pour cela les accuser d'impuissance comme incapable de produire autre chose que des formes vides de réalité*. (Breton, 1988: 222)

Donc, c'est l'œuvre d'art elle-même qui apparaît comme un fantôme sensible; fantôme parce qu'elle est le produit ou plutôt la manifestation des fantasmes et des hallucinations de l'homme qui l'a créé; sensible parce qu'à partir du moment où l'œuvre est créée, aussi extravagante qu'elle puisse être, c'est la réalité tout entière qui en est modifiée. Le fantastique surréaliste aboutit donc à la création d'un *Nouveau Monde* qui double le monde réel et tend à prendre sa place. C'est à ce niveau que peut prendre place une définition du surréel.⁴

La définition de Breton nous permettra néanmoins de progresser vers la notion de fantastique surréaliste qui procède forcément de la notion du surréel. Le surréel désigne un point de vue sur la réalité, mais un point de vue non limitatif; car il ne fait pas la part des choses, et tranche une fois pour toutes la question d'une vision objective ou subjective du monde réel. Ce qu'on nomme irréel est promu au même rang de réalité que ce qu'on nomme communément le réel. La réalité objective se transforme alors peu à peu sous notre regard.

Donc, le véritable fantastique est en nous, dans l'homme, dans ces œuvres et dans sa vie. Et, ce sont également les deux pôles auxquels le surréalisme puisera pour instaurer le règne d'un fantastique moderne

³ C'est le cas de Nadja. Bien que Breton sache où elle habite et qui elle est, elle se révèle fantôme et dévoile ce qu'il y a de fantomique en lui. Après leur rupture, elle lui permet de se définir mieux. Comme s'il avait senti passer, grâce à elle, un souffle qui le reliait à tous les mondes fantastiques. (Mitterrand, 1992: 439)

⁴ Mot inventé par Apollinaire. Par ce mot, nous entendons une réalité supérieure mais néanmoins secrètement présente dans notre monde. (Eterstein, 1998: 425)



dans le cadre de sa propre perception. Rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est d'autres que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite. (Breton, 1988: 791)

La récupération des pouvoirs perdus de l'homme le conduit dans des paysages intérieurs. Pour reconquérir cette zone, toute création surréaliste devra laisser parler l'être inconnu qui sommeille au fond de l'inconscient. Toute création sera nécessairement la mise au jour d'un univers intérieur fantastique et ses créations pour la seule raison qu'elles existent, et sera un coup porté au caractère apparemment immuable de la réalité.

Pour ce faire, le surréalisme utilise ce que nous pourrions appeler deux techniques: la déréalisation et l'hallucination directement liée à l'automatisme sous toutes ses formes.

La déréalisation s'attaque à l'essence même des êtres, des corps et des objets consistent à détourner ceux-là de leur usage ou de leur signification habituelle et à les grouper en conjonctions inhabituelles de telle sorte que les lois qui les régissent soient transgressées. L'objet ou l'être ainsi transformé dans sa fonction, dans ses rapports finit par perdre son identité et sa métamorphose.

Nous retrouvons là, *le parapluie et la machine à coudre sur une table de dissection* de Lautréamont. Cette technique a été utilisée par les surréalistes dans tous les domaines, aussi bien en peinture qu'en poésie. (Ora, 1983: 15-27) Elle consiste à rapprocher deux réalités distantes. Ce rapprochement, pour Breton, ne peut être que par hasard, les deux termes de l'image sont les produits simultanés de l'activité surréaliste, la raison se bornant à constater et à apprécier le phénomène lumineux, (Breton, 1988: 338) donc l'écriture automatique.⁵ Ainsi sous la dictée de l'écriture automatique naissent ces paysages dangereux, ces monstres terribles qui finissent par envahir le quotidien, la réalité tout entière. L'image⁶ est devenue la grande force libératrice et subversive. Celle-ci donne la libération et c'est à travers et par la force de ces images que se font les révolutions. L'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé. (Breton, 1988: 338) Puis, nous revenons, par ce principe de dépaysement, à un autre monde. Mais ce monde caché ne se situe pas dans un au-delà quelconque qui affleure dans notre réalité. Pour les surréalistes cet autre monde résume tous les autres, notre réalité comprise. Il est la vie toute dépersonnalisée où il n'y a plus de discrimination possible entre le réel et l'irréel.

En ce qui concerne l'automatisme, l'exploration de la vie inconsciente ne peut se faire que par celui-ci. L'automatisme ne peut servir qu'à augmenter la connaissance de soi-même. (Duplessis, 1964: 106) Même s'il est praticable par tous, d'où sa puissance de libération, demande une certaine discipline. Il faut savoir se mettre à l'écoute de ce qui se trace à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit, savoir même reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme en proie à une émotion particulière est soudain empoigné par ce « plus fort que lui », qui le jette à son corps défendant dans l'immortel. (Breton, 1988: 809) Il faut donc d'abord renoncer entièrement à la volonté de signifier et se maintenir dans un état de passivité mentale absolue grâce auquel il nous est permis d'ouvrir les portes de l'au-delà que chaque homme porte en lui, d'être projeté dans ce que Breton appelle la féerie intérieure et de voir vraiment l'envers du réel. Il y a d'autres rapports que le réel et l'esprit peuvent saisir et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre qui est la surréalité. (Duplessis, 1964: 28)

Cette aura qui entoure ainsi toute l'activité créatrice va peu à peu envahir la vie tout entière. La force du surréalisme aura été de vouloir que la vie, elle-même jusque dans ses gestes quotidiens participe de cette magie. L'homme tout entier doit accepter de se laisser guider vers l'inconnu par cette magie. Breton a illustré dans *l'Amour Fou* cette nouvelle façon de sentir, de jouir, d'aimer, de comprendre qu'il appelle le comportement lyrique. J'entends justifier et préconiser toujours plus électivement, le comportement lyrique tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant dans l'amour et tel qu'il a tenté de le systématiser, à toutes fins de divination possible, le surréalisme. (Breton, 1988: 77)

Le comportement lyrique est la mise en évidence, en acte, qu'il y a un rapport étroit et irréversible entre le réel et l'imaginaire, l'objectif et le subjectif. Il consiste à décrypter l'image qu'est pour nous la réalité et ce déchiffrement n'a qu'un maître: notre propre désir. Les faits, le comportement lyrique peuvent avoir lieu dans tous les domaines. Dans *l'Amour Fou*, Breton nous en donne des exemples entre autres la trouvaille que l'on fait en errant et qui répond toujours à un désir mal défini tant qu'il ne se matérialise pas en elle, tant il

⁵ Au moyen de l'écriture automatique et de l'image, les surréalistes veulent faire surgir les merveilles que recèle le monde quotidien : « L'écriture automatique est l'une des méthodes mises au point par les surréalistes pour déjouer l'emprise de la raison et de la logique sur le processus créateur. Elle consiste à se mettre dans un état de réceptivité et de disponibilité psychique totale, entre le rêve et la veille, et à noter au fil de la plume le courant de mots qui jaillit. » (Esterstein, 1998:149)

⁶ C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue. » (Breton, 1988: 337)



est vrai que l'on ne trouve que ce dont on ressent en profondeur le besoin. Une autre activité, souvent pratiquée par les surréalistes, qui met le chercheur d'inconnu en une disponibilité propre à susciter cet état de grâce et qui satisfait cette soif d'errer à la rencontre de tout, est la promenade, l'errance à travers la ville, en l'occurrence pour les surréalistes: Paris. La promenade, pour peu que l'on s'y adonne avec sérieux, maintient l'être en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, et aussi avec les choses. Chez Breton, la promenade dans Paris est le double d'une quête intérieure, telle qu'il la décrit dans *Nadja. Les surréalistes ont tendu à donner la réalité intérieure à la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir commun.* (Van Tieghem, 1965: 292) La ville, elle-même est un champ magnétique où viennent s'inscrire des désirs secrets. À travers elle, se fait jour une nouvelle causalité fondée sur une attirance réciproque des éléments, sur des affinités qui sont dévoilées non par le raisonnement, mais par la révélation. Nous sommes soudain introduits dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental. (Breton, 1988: 651)

Guidé par ce médium inspiré qu'est Nadja, Breton apprend que la vie, elle-même est magique. *Le magique est réintégré dans le réel.* (Van Tieghem, 1965: 293) Et la surprise ne manque pas: depuis les gravures prophétiques glissées à Nadja par un mendiant. *Celle qu'il me tend, qu'il insiste pour que je prenne a trait à certains épisodes des règnes de Louis VI et Louis VII. Je viens précisément de m'occuper de cette époque, de m'imaginer activement ce que pouvait être alors la conception de la vie. Et encore; mais Nadja, comme c'est étrange! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire.* (Breton, 1988: 698) Mais cette quête ne va pas sans danger, au cours de la narration de Nadja. Breton semble craindre le revers de ces forces qu'il soulève. Il se sent menacé par la folie qui finalement échoie à Nadja elle-même. *En regardant le fantastique et le surréalisme du point de vue de leurs thématiques communes, le surréalisme se présente comme l'évolution moderne du fantastique. L'intérêt du surréalisme pour la folie, pour le côté noir de l'existence et pour le mystérieux est très proche des investigations implicites de la littérature fantastique du XIX^e siècle.* (Collani, 2004: 13) Il veut trouver des signes partout et dans tout: les mots, les enseignes, les pièces de théâtre, les films, les statues, les monuments etc. Nadja, c'est l'accommodement latent et court du réel et du rêve. Par contre, il semble reculer devant le « délire d'interprétation ».

Ce n'est que dans *l'Amour Fou* que le comportement lyrique sera pleinement accepté sans recul. Parce qu'à ce comportement lyrique préside l'Amour. *Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices. Mais je soutiens que l'attention se ferait plutôt briser les poignets que de se prêter une seconde, pour un être, à ce à quoi le désir de cet être reste extérieur.* (Breton, 1937: 22)

Or, l'amour est la force la plus grande qui existe propre à dissuader quiconque d'abandonner une telle recherche. Breton relate tout au long de *l'Amour Fou* une série d'événements qui mettent en évidence ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental, révélant le caractère révélateur des rapports amoureux, à commencer par l'analyse du poème *Tournesol*, puis cela de ces curieux états médiumniques endurés par Breton et la femme qu'il aime à l'approche de la maison Michel Henriot.

Le recours aux signes, le décryptage du réel fait pénétrer l'homme, amoureux de surcroît, dans une zone lumineuse, éblouissante où toutes choses sont éclairées par une fulgurance inouïe qui aveugle parce que l'on comprend tout, le pourquoi est le comment. *C'est comme si tout à coup la nuit profonde de l'existence humaine était percée, comme si la nécessité naturelle consentant à ne faire qu'un avec la nécessité logique, toutes choses étaient livrées à la transparence totale, reliée par une chaîne de verre, dont ne manquait pas un paillon.* (Breton, 1937: 60)

Mais le magique circonstanciel a un envers de même que la lumière n'existe que par l'obscurité. Plus on va vers la lumière, plus la zone obscure s'étend à mesure que l'on avance. Ce monde défendu, ce n'est pas sans angoisse que l'on s'y aventure. Une nouvelle angoisse influence l'humain, et d'une tout autre nature que la peur telle qu'elle apparaît à la lecture de romans fantastiques traditionnelle; c'est une peur confuse, liée au sentiment d'être lui-même et même pourrions-nous dire à un excès d'être, au sentiment excessif de certaines présences.

La médiumnité conduit invinciblement à être réceptif aussi bien aux forces malveillantes qu'aux forces favorables. C'est ce qui se passe dans le cas de la *Maison de Michel Henriot* où Breton subit l'attraction de ce milieu maléfique. Mais il est des présences bien plus inquiétantes telles que nous osons à peine les imaginer. *L'homme n'est peut-être pas le centre de l'univers. On ne peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étrange que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine, rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de référence sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer mais dont la théorie de la forme et l'étude des animaux mimétiques posant à elles seules la possibilité. Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif s'offre à cette idée... En considérant les perturbations du type cyclone, dont l'homme est impuissant à être*



autre chose que la victime ou le témoin, ou celle du type guerre au sujet desquelles des versions notoirement insuffisantes sont avancées. Il ne sera pas impossible d'approcher jusqu'à les rendre vraisemblables la structure et la complexion de tels êtres hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard. (Breton, 1988: 826)

Nous retombons en plein dans la tradition fantastique: êtres invisibles vivant à nos côtés; êtres qui tiennent de la bête de surcroît et qui sont peut-être la cause de nos malheurs et de nos déchéances, à cette différence près qu'il n'est plus question ici de littérature et qu'il n'y a pas non plus l'idée d'une chute quelconque de l'homme nécessitant l'intervention du surnaturel.

Néanmoins, ces êtres sont bel et bien des êtres de peur, tel que nous pouvons les ressentir quand un hasard nous met en face des phénomènes dépassant la compréhension. C'est donc bien une intervention extra-humaine qu'envisage Breton dans ce passage, agissant à travers le psychisme humain.

5. Conclusion

Pour en conclure, nous voyons les définitions que les surréalistes ont données de merveilleux et de fantastique, nous nous apercevons que l'entreprise s'avère très compliquée en raison des tentatives de définition non uniforme qui furent théorisées à l'intérieur du mouvement surréaliste, mais aussi en raison de l'ampleur philosophique que cette réflexion a pu prendre. En effet, si les surréalistes, en général, refusent le genre fantastique en lui préférant le genre merveilleux, c'est paradoxalement avec difficulté qu'ils établissent des différences entre fantastique et merveilleux, lorsqu'ils en parlent au sens général. (Collani, 2008: 127)

Dans la tradition fantastique, les œuvres aboutissent en général à une sorte de noyade de l'individu face à des forces qui le dépassent et qui restent pour lui l'inexplicable, l'indicible. Au contraire, les œuvres surréalistes veulent parvenir par la pratique de l'hallucination, à une réconciliation de l'individu avec le cosmos, parvenir à ce que Breton appelle le point suprême; d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. (Breton, 1988: 781)

Les êtres fantastiques sont de véritables êtres de révolte. La révolte contre les insuffisances du réel a orienté les surréalistes vers le mystérieux, le fantastique. (Duplessis, 1964: 117) Et cela aussi bien dans les romans gothiques (comme le Manfred du *Château d'Otrante*, usurpateur du trône en dépit de la volonté divine ou le Moine Ambrosio) que dans les nouvelles fantastiques.

Les créatures fantastiques symbolisent non seulement la révolte démoniaque, mais elles apportent une certaine libération; celle de la sexualité, par exemple. Le vampirisme, la régression vers l'élémentaire, la violence sont autant de manifestations travesties d'une sexualité débridée.

Nous retrouvons au cœur du surréalisme les mêmes thèmes essentiels: libération de l'instinct sexuel sous toutes ses formes, apologie de violence, de l'insoumission totale. L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant que l'on peut, dans la foule. (Breton, 1988: 782-783) La libération sexuelle chez les surréalistes quoique usants de moyens différents suit une voie étrangement parallèle à celle empruntée par le fantastique. Dans les œuvres fantastiques, les désirs sexuels tabous s'incarnent le plus souvent dans des figures difformes en voie de métamorphose, inachevée ou trop achevée, de toute façon anormales. De même, dans les œuvres surréalistes, en particulier dans les œuvres plastiques, fantasmes et désirs sont projetés dans des corps métamorphosés, travestis, réinventés. Là, le corps n'est plus corps anatomique, mais champ de désirs. L'acte d'amour n'est plus simple prise de possession, mais une orgie de fantasmes et de projections.

Les surréalistes ont peu parlé du fantastique, préférant magnifier la catégorie du merveilleux. Cependant, dans certains passages de *Nadja*, il s'agit un univers semblable à celui du fantastique. Et encore, bien que les surréalistes préfèrent croire au merveilleux, peut-on croire, même si c'est le cas de *Nadja*, à une telle croyance, à Paris et au vingtième siècle?

Enfin, il semble que Breton distingue entre un type de « merveilleux pour enfants » qui correspondrait à la conception moderne de merveilleux proprement dit, et un type de « merveilleux pour adultes » qui correspondrait à l'idée du fantastique. (Collani, 2004 :15)

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*, Paris: Gallimard.

BOZZETTO, Roger (2005). *Passages des Fantastiques*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

BRETON, André (1937). *L'amour fou*, Paris : Gallimard.

BRETON, André (1988). *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard.

CHARLES, Nodier (1882). *Œuvres*, Bruxelles : Hauman.

CLEBERT, Jean-Paul (1996). *Dictionnaire du surréalisme*, Paris : Seuil.

COLLANI, Tania (2008). "Merveilleux et fantastique chez deux surréalistes francophones: une lecture de Chirico et Lecomte", *Études francophones*, dossier thématique: Géographies du fantastique, sous la direction de Vittorio Frigerio et Fabrice Leroy, Université de Louisiane à Lafayette, vol. XXIII, n° 1-2, printemps-automne 2008, ISSN 1093-9334.



- COLLANI, Tania (2004). *L'art surréaliste et le fantastique cérébral*, Bologne : Université de Bologne.
- DUPLESSIS, Yves (1964). *Le Surréalisme*, Paris : Presses Universitaires de France.
- ETERSTEİN, Claude (1998). *La Littérature Française de A à Z*, Paris : Hatier.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1969). *Épouvante et Surnaturel en Littérature*, Paris : Christian Bourgois.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1991). *Ceuvres*, Paris : Robert Laffont.
- MAUPASSANT, Guy de (1998). *Le Horla et autres nouvelles*, Paris: Pocket.
- MITTERAND, Henri (1992). *Grandes CEuvres de la Littérature Française*, Paris : Le Robert.
- ORA, Avni (1983). "Breton et l'idéologie, Machine à coudre-parapluie", *In Littérature*, no: 51, Poésie.
- RAYMOND, François - COMPERE, Daniel (1994). *Les Maitres du Fantastique*, Paris : Bordas.
- REY, Alain (1985). *Le Petit Robert*, Paris : Robert.
- SCHNEIDER, Marcel (1985). *Histoire de la Littérature Fantastique en France*, Paris : Fayard.
- SETH, Catriona (2010). *Imaginaires Gothiques, Aux sources du roman noir français*, Paris : Editions Desjonqueres.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Editions du Seuil.
- VAN TIEGHEM, Philippe (1965). *Les Grandes Doctrines Littéraires en France*, Paris : Presses Universitaires de France.