

## AUX SOURCES ROMANTIQUES ALLEMANDES DU SURREALISME

Georges BLOESS

Remonter jusqu'aux sources romantiques allemandes du surréalisme ?  
Je remercie vivement Henri Béhar de m'avoir entraîné dans cette aventure.  
Pourtant, quel défi ! Une succession d'épreuves. Jugez plutôt :

- un territoire immense à explorer, qui s'étend sur près d'un siècle, se prolonge jusqu'à l'opéra wagnérien

- mais qui a fait déjà l'objet d'innombrables études, parmi lesquelles figure la somme inégalée d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, dont c'est le 80<sup>e</sup> anniversaire<sup>1</sup>. Qu'ajouter à ce volume qui n'a pas pris une ride ? N'a-t-il pas clos le débat une fois pour toutes ?

- Enfin et surtout : le *paradoxe* d'une possible filiation entre romantisme allemand et surréalisme ! L'ambition surréaliste est de contribuer à la révolution politique et sociale, de continuer partout le combat libérateur d'octobre 1917 – et sans compromis aucun ! Or le romantisme allemand apparaît profondément, viscéralement conservateur, il est même l'initiateur, l'inventeur de la révolution conservatrice qui va, pour longtemps, plonger l'Europe dans la terreur après 1815. Ces faits, le fin connaisseur de l'Histoire qu'est André Breton n'en ignore rien, et ne cherche pas à les écarter. « Ultra-réactionnaire », c'est ainsi qu'il parle de Novalis, le maître à penser du romantisme, dans son *Introduction aux contes bizarres d'Achim von Arnim*, rédigée en 1933<sup>2</sup>.

Romantisme allemand et Surréalisme, ces deux mouvements semblent bien se situer aux antipodes l'un de l'autre.

Et pourtant ! Ces remarques débordent d'enthousiasme, avouent une véritable fascination pour cette période qu'André Breton qualifiera, à maintes reprises, de « magique ». C'est-à-dire : son irrationalité même fait son attractivité. Et c'est tout le problème.

Elles sont multiples, presque innombrables, les traces d'un souvenir du romantisme allemand, non seulement chez Breton, mais dans l'ensemble du mouvement surréaliste. En dresser l'inventaire ? Tâche aussi vaine que fastidieuse. Mieux vaut se placer au cœur de cette relation conflictuelle et

---

<sup>1</sup>Première édition : Paris 1937, rééd. Paris, José Corti 1991.

<sup>2</sup>In : *Point du Jour*, Paris 1970, p. 115sq.

passionnée, et tenter de résoudre la contradiction dont André Breton est prisonnier.

Car il fait en même temps preuve d'une intuition visionnaire : cette irrationalité revendiquée par les romantiques est révélatrice, est *créatrice* ! De quoi, précisément ?

Tout d'abord de ressources individuelles. André Breton l'exprime ou le laisse entendre en bien des occasions : le romantisme allemand donne naissance à l'individu, à son irréductible singularité.

Cependant, cette singularité fait éclore du même coup des singularités plurielles par l'intensité des relations personnelles qu'elle suscite ; apparaissent ainsi des amitiés encore inconnues dans l'histoire culturelle, échappant à toute logique ; elles s'élargissent en constellations quasi amoureuses, où des jeunes femmes – Bettina von Arnim, Caroline von Günderode notamment – brillent d'un éclat tout particulier.

À travers de telles personnalités se révèle une puissance féminine qu'André Breton admire, dont il est déjà marqué et qu'il célèbre dans cette *Introduction...*, lui consacrant plusieurs pages.

On devine ce qui, pour le fondateur du mouvement surréaliste, fait événement, constitue une rupture dans le romantisme allemand : il croit pouvoir y contempler une humanité reliée, sublimée par des accidents magiques, véritables sources de créativité. D'où leur forte résonance sur la communauté amicale que forme le Surréalisme ; d'où, aussi, l'écho du romantisme allemand dans la secousse tellurique que représente, pour Breton, la rencontre avec Nadja.

Je formule cette hypothèse : le romantisme allemand offre un éclairage en profondeur sur le Surréalisme, il le travaille, en opère quasiment la radiographie, si j'en crois ces lignes d'André Breton dans *Le Surréalisme et la Peinture II*, écrites en 1941<sup>3</sup> : « La lumière fervente qui baigne *Henri d'Ofterdingen* ou *Aurelia...* ». Il convient donc d'interroger, bien plutôt qu'une identité fortuite entre des « leitmotifs », une dynamique, un génie commun entre ces deux mouvements ; un même chemin, qui nous conduit, des lumières de la Raison à la nuit d'une Sur-rationalité, et à partir de celle-ci, à une lumière d'une tout autre nature, apportant la révélation d'un savoir supérieur, régénérant l'humanité dans la pratique universelle de la poésie.

Tentons de vérifier cette hypothèse à partir de ce texte fondateur du romantisme qu'est *Heinrich von Ofterdingen*, et de quelques œuvres de Caspar David Friedrich, véritables interprétations visuelles du roman de Novalis, dont ce peintre est l'exact contemporain.

---

<sup>3</sup> Paris 1965, édit. Gallimard, rééd. 2002, p. 101.

## I. Heinrich von Ofterdingen, roman d'un voyage

Cette trajectoire qui nous conduit du jour jusqu'au crépuscule, nous fait traverser la nuit pour nous placer soudain face à une lumière éblouissante, résume un voyage. C'est en effet dans cette tradition typiquement germanique que se situe le récit de Novalis. Il reprend le motif cher au roman dit « de formation ». Une éducation digne de ce nom se fait à l'école de la vie, l'apprentissage s'effectue à travers l'usage du monde, et donc d'abord sur la route ; il peut suivre le rythme joyeux et entraînant qui inaugure, chez Schubert, le cycle de *la Belle Meunière*, ou adopter l'allure funèbre du lugubre *Voyage d'Hiver*.



C. D. Friedrich, Voyageur au-dessus de la mer de brume, 1818

On serait tenté de voir, dans le *Voyageur au-dessus de la mer de brume*, peint par C. D.Friedrich en 1818, l'aboutissement de cette aventure. À lui seul, il pourrait résumer la trajectoire, la « geste » romantique. Certes le personnage est sensiblement plus âgé que ne l'a jamais été Novalis – celui-ci s'était éteint, avant même de parvenir à la trentaine, se laissant volontairement consumer après la disparition, en 1796, de sa jeune fiancée Sophie von Kühn. Quoiqu'insurmontable, ce deuil fut pourtant le point de départ d'une inspiration philosophique et poétique prodigieuse, dont notre roman marque le point culminant. La mort de Sophie n'est donc pas une fin, mais un commencement – on ne peut s'empêcher de songer qu'André Breton a sensiblement le même âge que Novalis au moment de rédiger *Nadja*, et que la mystérieuse disparition de son amie est, pour André Breton également, la source d'un jaillissement créateur.

Quant au *Voyageur* peint par C.D.Friedrich, il n'est pas identifiable avec certitude, même s'il est permis de soupçonner qu'il s'agit d'un autoportrait : il nous tourne le dos. Se détourne de nous, comme de toute société humaine ; il a parcouru des sentiers hostiles pour ne dialoguer qu'avec l'immensité. C'est un manifeste de rupture. Dans l'espace culturel germanique de cette époque, le guide spirituel est, de l'avis unanime, Wolfgang Goethe, dont le *Wilhelm Meister*, en ses deux étapes, *les années d'apprentissage*, suivies des *Années de voyage*, enseigne qu'une individualité a pour mission de trouver sa vocation, puis de s'inscrire dans un milieu social où il exerce utilement ses talents. Rien de tel chez C.D.Friedrich. Son héros est seul, le sommet qu'il a gravi marque un point ultime, un arrêt devant l'abîme. Pareillement chez Schubert, certains silences paraissent moins constituer de simples pauses techniques que suggérer la contemplation muette d'un gouffre.

Sublime spectacle en effet que cette brume qui crée la confusion : s'agit-il d'un océan, d'un massif montagneux ? Chez Novalis également, le jeune Heinrich – qui a entrepris un grand voyage à travers la Silésie sur les instances de sa mère, car elle le trouvait trop porté à la rêverie –, est partagé entre crainte et émerveillement à la vue d'un tel paysage : « au seuil d'un monde lointain (...) Il était sur le point de plonger dans le bleu de ces flots »<sup>4</sup>.

Chez Friedrich, le personnage ne semble pourtant pas perdre toute maîtrise de soi. Le chaos paraît maîtrisé par l'artiste. La construction géométrique installe le voyageur au sommet d'un triangle, elle fait de lui le centre, le point de convergence d'un faisceau de formes – masses

---

<sup>4</sup> Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, traduction Marcel Camus, Paris 1940, édit. Aubier-Montaigne p.92.

brumeuses ? Lignes de crête montagneuses ? – qu’il accueille en son cœur ; un échange harmonieux entre l’individu et l’univers semble s’accomplir.

Il n’en va pas toujours ainsi : parfois l’univers peut prendre le dessus, réduire l’élément humain à une trace insignifiante : par exemple dans *Le Moine au bord de la mer* de 1810 – cette mer couleur d’encre faisant davantage penser au fleuve Lethe de l’imaginaire grec –, ou encore dans *Paysage de montagne avec arc-en-ciel*, datant de la même année. Semblables visions nous rapprochent davantage des exilés et des apatrides qui, dans certains Lieder de Schubert, vont telles des épaves, traînant leur triste mélodie.

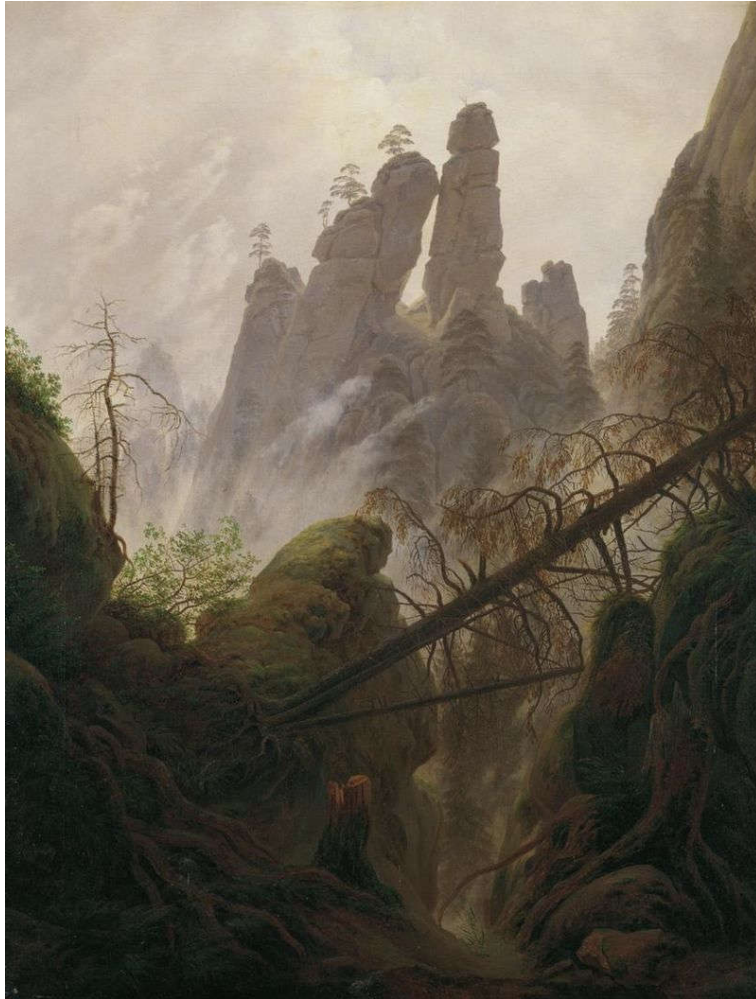
Pareillement chez Novalis apparaît un pèlerin qui semble avoir inspiré le talent visionnaire de C. D. Friedrich :

« Il avait à présent atteint la montagne où il espérait trouver le but de son voyage. Espérait ? Il n’espérait plus rien. L’épouvante et le désespoir le poussaient à rechercher les effroyables sensations de la montagne (...) Il était épuisé, mais calme. Au moment de s’asseoir, il ne vit rien encore (...) Une splendeur semblait s’étendre devant ses yeux. Il voulut répandre toutes ses larmes vers le lointain, afin de ne laisser aucune trace de son existence. »<sup>5</sup>

Ces paysages sont-ils le reflet de ces drames, ou les provoquent-ils plutôt, pour les mener jusqu’à leur paroxysme ? Peu importe. Il y a un drame plus profond, plus essentiel : c’est celui qui soumet ces paysages à l’épreuve du Temps. Dans ses manifestations les plus imposantes – plaines, reliefs, monts, forêts, gorges étroites, gouffres vertigineux, ce sont les cycles de cette Nature qu’à chaque fois le peintre nous fait contempler ; il en étudie les phases, selon les heures du jour, les variations lumineuses ou saisonnières.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 356.



*C. D. Friedrich, Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge, 1823*

il s'attarde à souligner les fêlures, les fractures ou au contraire la lente érosion.



C. D. Friedrich, Abtei im Eichwald, 1810

Il rêve longuement sur les ruines ; celles des châteaux, des abbayes, même celles des massifs rocheux, qu'il confond délibérément avec certains monuments des âges héroïques. Avec Novalis, il partage une nostalgie des temps anciens où, à l'image de la Nature, l'humanité se montrait unie par des liens plus forts<sup>6</sup>. Sans doute la construction du roman lui a-t-elle servi de modèle : confrontation constante entre passé et présent, entrecroisement des strates des temps anciens et des époques immémoriales, entre celles de l'action et du souvenir, voire du réel et de l'imaginaire. Le moteur du roman ne loge-t-il pas précisément dans ce songe inaugural d'Heinrich qui, dans son sommeil d'adolescent, a aperçu une fleur bleue merveilleuse qu'il poursuivra ensuite sans relâche dans sa vie éveillée ? Remarquons au passage que le récit de la rencontre d'André Breton avec Nadja se place, lui aussi, sous le signe d'un rêve : « J'ai toujours rêvé de rencontrer, la nuit dans un bois, une femme belle et nue... »

Confusion entre veille et sommeil, rêve et vie consciente, chez Novalis elle sert à égarer le lecteur, et à faire douter Heinrich de son identité. N'est-il que lui-même, en son âge actuel, ou serait-ce plutôt son avatar des temps anciens qui à travers lui continue à exister d'une seconde vie ? Dès lors son voyage devient un voyage à l'envers, franchissant les étapes de diverses réincarnations, chacune marquant un pas dans sa quête de lui-même. Chez Goethe c'est tout le contraire : Wilhelm Meister n'a pas à se connaître, il lui suffit de *devenir*, par ses œuvres au sein d'une collectivité. À l'image des

---

<sup>6</sup> De cette conception découle une philosophie de l'Histoire, à laquelle l'œuvre de Novalis a largement contribué.



*Saisons* de Haydn, dont l'argument résume la conception du Classicisme allemand : c'est la mélodie généreuse d'une nature à travailler autant qu'à célébrer, en parfaite harmonie avec une humanité unie dans la joie au rythme des moissons, de la chasse, des vendanges et des fêtes. Cette tonalité est absente des compositions de Schubert, et il n'en subsiste rien sur les toiles de C. D. Friedrich : la Nature n'est plus à cultiver, mais à contempler, dans une posture de recueillement mélancolique. Presque toujours ces êtres contemplatifs sont seuls, et leur méditation les renvoie à eux-mêmes, à leur destinée, à leur identité incertaine. « Qui suis-je ? » L'auteur de *Nadja* pose lui aussi cette question, après avoir été, comme Novalis, fortement ébranlé par une rencontre qui a changé le cours de sa vie en y laissant un vide immense.

## II. Vers « l'espace intérieur du monde » (Rilke)

La Nature, miroir de notre personne ? Il deviendrait alors assez vain de parcourir le monde : « Nous ne cessons de cheminer dans le monde extérieur. L'univers n'est-il donc pas en nous ? C'est vers l'intérieur que va le chemin mystérieux. C'est en nous, et nulle part ailleurs que nous le trouverons », énonce Heinrich au cours d'un dialogue.



Caspar David Friedrich, *Riesengebirgslandschaft*, 1835

Exploration de cet « intérieur du monde » et quête de sa réalité intime vont désormais aller de pair chez Novalis. Après avoir gravi un versant escarpé et « foulé un sol pierreux couvert de mousse », un de ses personnages atteint une prairie, y aperçoit une ouverture qui lui semble « le



commencement d'un dédale taillé dans le rocher » ; s'y engageant, il finit par pénétrer dans un vaste espace voûté. C.D.Friedrich, en ses évocations de failles, de crevasses, d'abîmes, se fait l'interprète des visions du poète ; chez lui la montagne semble parfois se soulever sous nos yeux, telle une vague, suggérant une animation souterraine. Et il n'est pas rare d'apercevoir chez lui un être fantomatique se risquer dans une anfractuosité rocheuse, à la recherche d'une grotte, et de nous entraîner vers un bien étrange spectacle. Chez Novalis cette exploration s'avère plus fructueuse encore, elle parvient à débusquer un esprit de la grotte, en la personne d'un vieil ermite, rescapé des croisades, témoin des temps h  ro  iques ; ayant surmonté l'épreuve de la perte d'êtres chers, il se consacre désormais, explique-t-il à ses visiteurs, à la « contemplation intérieure ».

Simple fantaisie poétique que cette exploration ? Elle s'apparente davantage à une démarche de Connaissance, elle possède la rigueur d'un Savoir<sup>7</sup>. Elle se situe à l'intersection de trois territoires : entre celui de la pensée philosophique, celui de la science et celui de la pure expérience (cette dernière se divisant en deux aspects, l'expérimentation par méthode ou par transmission entre les générations, « Erfahrung », et le vécu personnel, intime, incluant aussi la création artistique, « Erlebnis »). Ainsi lorsqu'au cours du roman, Heinrich fait la rencontre d'ouvriers mineurs, c'est en homme averti que parle Novalis : son statut d'ingénieur des mines l'autorise à joindre à l'imagination du poète l'information précise du technicien. Il y a certes quelque emphase dans sa manière de faire l'éloge des mineurs de les nommer « seigneurs de la terre », de les placer à rang égal avec les poètes. Mais en réalité, l'ingénieur laisse ici libre cours à son intuition visionnaire, il acquiert la conviction qu'il y a une *vie* de la Terre, parfaitement ignorée des savants au siècle dit « des Lumières ». Novalis nous apporte cette bonne nouvelle : loin d'être matière inerte, notre planète se comporte comme un organisme doué d'imagination, et la Nature, à travers ses créatures, nous parle en une langue riche en symboles. Il n'est pas jusqu'à la plante qui ne s'exprime en un langage muet ; Novalis écrit dans sa *Première Hymne à la Nuit*<sup>8</sup> qu'elle est « pensiv   » (« sinnend », et non pas « denkend »). Et bien qu'elle soit inerte, la pierre elle-même n'est, selon lui, pas dénuée d'existence.

Certes, un tel savoir n'est accessible qu'à de rares individus. Savoir du versant nocturne de la vie, donné aux êtres solitaires qui errent dans les paysages de C.D.Friedrich.    nous de les distinguer, de les déchiffrer

---

<sup>7</sup> J'emprunte ce terme au titre de l'imposante étude consacrée par Georges Gusdorf au mouvement romantique européen en ses deux volumes : *Fondements du savoir romantique* (Paris,   dit. Payot 1982) et *Du néant à dieu dans le savoir romantique* (Payot 1983).

<sup>8</sup> Paris 1943, traduction Geneviève Bianquis,   dit. Aubier-Montaigne p.76.

plutôt, car ils n'ont pas toujours apparence humaine : ils peuvent nous apparaître sous la forme de quelque « arbre solitaire » par exemple – et donc détenir certains secrets, notamment abriter l'âme d'une jeune fille décédée, puis la libérer des liens de la mort lorsqu'un jeune homme – dont Heinrich semble la réincarnation – vient pleurer sous ses branchages la perte de sa bien-aimée.

### III. Une traversée des ténèbres

La mort ? Elle n'est que trop familière aux romantiques en général – il n'est pas nécessaire de s'attarder sur ce point, qui appartient au domaine de la sociologie de l'art et de la littérature. Elle est constamment présente chez Friedrich ; elle se fait douce, dangereusement caressante chez Schubert ; chez Novalis, elle est un objet de nostalgie :

Descendons au sein de la Terre, fuyons l'empire de la lumière, les coups violents et les morsures des souffrances sont le signe d'un joyeux départ. Dans la barque étroite, nous atteindrons rapidement aux rives du paradis.<sup>9</sup>

En quittant son enveloppe physique pour s'élever à son état « supra-sensible » (übersinnlich), ne rejoindra-t-il pas Sophie, sa fiancée spirituelle ? De même que ses Hymnes à la Nuit, ce cantique résonne de cet appel, dont le roman constitue le développement raisonné.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, *Geistliche Lieder I, Sehnsucht nach dem Tode*, p. 112.



*C. D. Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822*

Friedrich, lorsqu'il évoque la mort, la pare volontiers de ses attributs les plus lugubres : visions de tombes fraîchement creusées, portails de cimetières, dont un jeune couple hésite à franchir le seuil, mais se distingue à peine de la brume couleur de deuil qui enveloppe la scène. Représentations somme toute encore extérieures. Elles ne livrent pas l'essentiel : pour la plupart des romantiques allemands, la mort est commencement, naissance ; elle se situe, non à la fin, mais au début d'une autre vie, d'une « vie intérieure ». Ici le roman emprunte le détour du symbole et du mythe pour célébrer cette vie inconsciente, source d'un savoir supérieur, placé sous la protection de l'astre lunaire ; il donne ainsi toute sa force à une symbolique maternelle.



C. D. Friedrich, *Man und frau in betrachtung*, 1824

Plus d'une fois chez C.D.Friedrich, la lune occupe le centre de la toile, contrairement à toute vraisemblance : pour la contempler, les humains n'ont pas à lever les yeux, on les voit plutôt incliner la tête. Ainsi la lune devient un cœur, sa lumière diffuse une énergie fécondante<sup>10</sup> et cette nuit nous est propice, elle a, comme l'espère le poète, « pour nous peut-être quelque complaisance »<sup>11</sup>.

Serait-elle cette divinité mère que, dans le chaos de leurs sottes rivalités, les dieux antiques ont autrefois menée à sa destruction ? Novalis suppose que ses cendres furent par la suite recueillies, mêlées à un breuvage puis absorbées par ses descendants, afin de féconder une génération nouvelle et rendre vie à l'univers tout entier. En cela il reprend à son compte la pensée théosophique de Jakob Boehme : la nature visible doit mourir pour faire place à la Nature éternelle, invisible.

Ainsi la Mère – mais déjà, aux yeux des romantiques, la plus jeune des fiancées – posséderait-elle le pouvoir de médiation entre le monde naturel

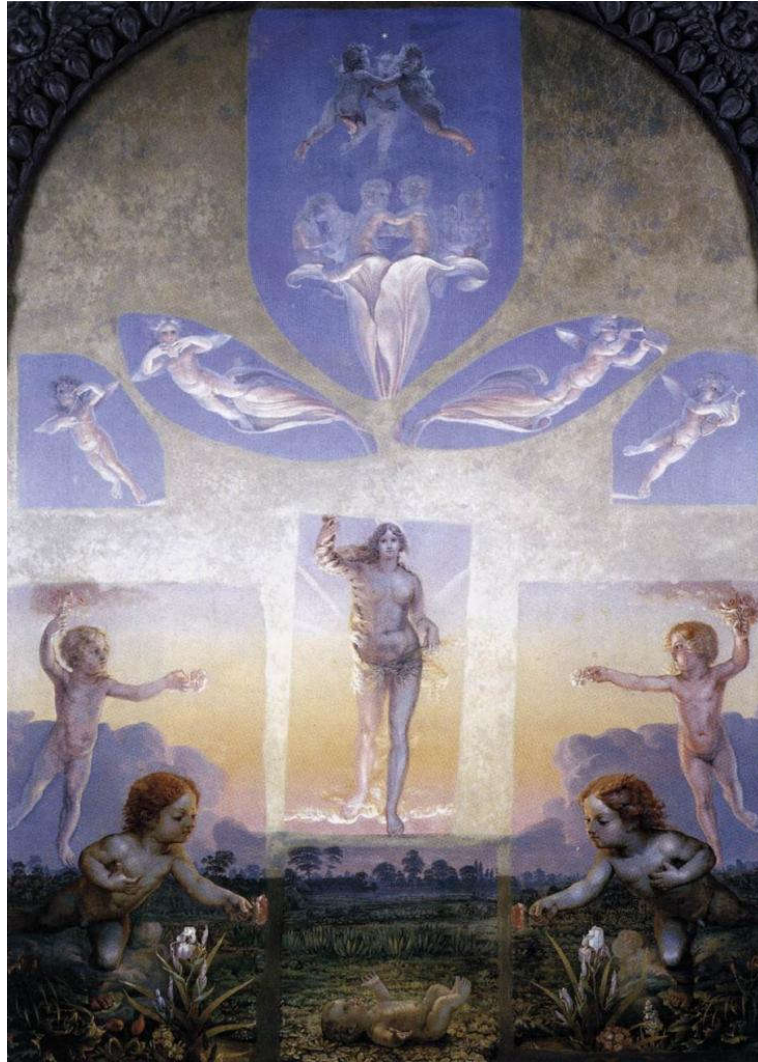
---

<sup>10</sup> La langue allemande met la lune au masculin (« *der Mond* ») ; cependant les poètes la nomment souvent de son nom féminin latin Luna (Herder, *Die Meere*, et Heinrich Heine en plusieurs occasions). Elle conjugue donc, dans l'imaginaire germanique, le masculin et le féminin, la faculté de féconder et celle de recueillir.

<sup>11</sup> Cf *Première Hymne à la Nuit*, o.c. p. 78. Entendons ce mot dans son sens le plus fort : il s'agit d'une véritable parenté ; cet astre contient une partie de nous-mêmes, la lune est, pour parler avec J.Boehme, notre « corps astral ».

et l'univers spirituel ; c'est elle qui donne naissance au poète. Rien de surprenant dès lors si, chez Friedrich, nous la voyons, baignée d'une lumière surnaturelle au crépuscule – serait-ce le moment de son immolation ? – ou, dans la vie la plus ordinaire, s'élever avant de disparaître au tournant d'un escalier ; en figurant cette ascension, le peintre se révèle visionnaire.

C'est cette même lumière qui rayonne dans une œuvre à destination religieuse et qui, de ce fait, a provoqué la colère des institutions : une crucifixion devant décorer l'autel d'une chapelle est plantée au milieu des sapins. Le Fils aurait-il été fécondé par la Terre ? Inacceptable ! D'autant que les rayons censés magnifier cette vision prennent leur source, non dans les cieux, mais dans les profondeurs. D'instinct, C. D. Friedrich a interprété justement le mythe forgé par Novalis. En effet, sous les traits du Rédempteur, du Sacrifié, c'est bien un prophète nouveau qui se dresse ici ; celui qui possède le Savoir issu des ténèbres, le Poète, celui à qui il est enfin accordé de contempler la fleur bleue ; par sa bouche parle une Nature divinisée.



*Ph. O. runge, Grand matin, 1809*

On ne saurait mieux résumer ce triomphe de la poésie que ne l'a fait Philip Otto Runge en 1809, dans ce testament que figure son *Grand Matin*. Divisée en panneaux, la toile annonce d'emblée une volonté de représentation simultanée ; dans sa dynamique, elle réunit deux mondes,

terre et ciel, deux états de l'humanité, l'enfance et la destinée<sup>12</sup>. Le nouveau-né est fils de la Nature, il est l' élu vers lequel ses frères inclinent des corolles. Au cœur du tableau : la femme, mère, médiatrice ; plus haut, la fleur, presque transparente dans la lumière surnaturelle, tandis que les amours célèbrent par leur chant l'harmonie cosmique rétablie. La rencontre entre les arts, conforme à la pensée esthétique de Novalis, achève d'exprimer un désir de béatitude éternelle.

### Utopie romantique, utopie surréaliste : fécondité d'un rêve

L'utopie d'une humanité réconciliée, régénérée par la magie de la poésie – c'est-à-dire de l'avènement de l'individu dans sa voix singulière et libératrice pour chacun –, cette utopie ne s'est pas réalisée. Novalis n'aura connu ni l'immense fortune de sa pensée ni la sauvagerie des guerres qui ont déferlé sur l'Europe, toujours au nom de la liberté ; ni non plus le climat de Terreur Blanche qui a suivi, tandis qu'en sous-main se préparait l'essor industriel et avec lui, un nouvel asservissement.

L'Histoire aurait-elle eu le dernier mot, en réduisant à néant le rêve romantique ? Ce serait oublier le cheminement souterrain de ce rêve : depuis la philosophie de l'Inconscient de Carl Gustav Carus débouchant sur la pensée et la pratique clinique de Carl Gustav Jung (l'héritage se transmettant par les prénoms eux-mêmes) jusqu'au Surréalisme (tout contribue à rapprocher André Breton bien davantage de Jung, même s'il ne le mentionne jamais, que de Freud). À travers tous ces esprits, l'Idéalisme magique de Novalis reste vivant, et avec lui la merveille de la Rencontre, capable de changer le cours d'une destinée, de restaurer le sens de l'existence.

À la fleur bleue de Novalis répond la Nadja de Breton ; elle aussi est la médiatrice introduisant à l'Autre Monde ; peut-être la Révolution a-t-elle le visage de Nadja.

À l'horizon : la foi en la puissance du rêve, nullement réductible à un fantasme, mais langage d'un Inconscient authentiquement créateur<sup>13</sup>. Ce ne sera pas trahir Max Ernst que de déclarer : « La Nuit, la Révolution ».

Paris, novembre 2017

---

<sup>12</sup> Elle rappelle l'hypothèse goethéenne de la « plante originaire » qui renfermerait toutes les étapes du développement des formes existantes. Le nouveau-né est à la fois germe et promesse d'un avenir radieux, il contient en puissance cette fleur Bleue épanouie.

<sup>13</sup> C'est en quoi André Breton s'oppose résolument à Freud, en développant encore dans *Les Vases communicants* (Paris, Gallimard 1955) sa propre conception du rêve et en lui attribuant une capacité de « mise en mouvement ».