

PAYSAGES SURRÉALISTES

M'imprégnant des instructions d'Arlette Bouloumié concernant *l'orientation* (ce qui est déjà agir en géographe) qu'elle souhaitait donner à ce colloque sur « l'inspiration géographique dans la littérature française », j'ai d'abord pensé m'interroger sur le célèbre planisphère que les surréalistes publièrent en 1929, faisant la part belle à certains continents et pays, au détriment de la vieille Europe¹. Partant d'un tout autre point de vue, j'aurais pu aussi restreindre mon corpus à ce que les surréalistes eux-mêmes nommaient « textes surréalistes », produits de l'écriture automatique, mais c'est le propos explicite de mon séminaire annuel, et je m'en voudrais de figer ce qui est en cours d'élaboration. Si la question de la représentation du monde selon les surréalistes se pose, si l'écriture surréaliste fait surgir un univers inconnu, absent de tous les portulans et peut faire l'objet de tout un ouvrage, il m'a semblé plus urgent, plus nécessaire, de m'intéresser à la géographie humaine, au paysage concret évoqué ou décrit dans certaines œuvres surréalistes. Non pas le paysage pour lui-même, tel qu'on le trouve dans les récits de voyage, mais le paysage agissant sur l'homme, tel qu'il se manifeste dans les œuvres majeures du mouvement. Je partirai d'une expérience collective pour en venir au retentissement le plus personnel, en passant par l'épreuve douloureuse qu'un paysage peut faire subir aux amants.

I. Une expérience collective : le « Voyage magique »

L'histoire (littéraire) est connue : têt lassé des proclamations et protestations dadaïstes, qui, selon lui, ne menaient à rien, André Breton, s'adressant à ses partisans, proclama en avril 1922 :

« Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d'un bois.

Lâchez la proie pour l'ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.

Partez sur les routes². »

Mais ce que l'on sait moins, c'est que ces propos, ou du moins l'injonction finale, furent pris au pied de la lettre.

À l'exemple de Rimbaud et de son ami Germain Nouveau, quatre amis, qui devaient bientôt former le groupe surréaliste : Aragon, Breton, Morise et Vitrac, s'en allèrent courir une grande aventure combinant les chemins spirituels aux routes matérielles.

À partir de Blois, dit André Breton³, ville tirée au sort sur la carte (ce qui n'est pas sans évoquer les *Copains* de Jules Romains, publiés dix ans auparavant), ils convinrent d'aller au hasard à pied, tout en devisant, ne s'accordant de crochets volontaires que ce qu'il faut pour manger et dormir. C'est le « Voyage magique », effectué au printemps 1924 sur les routes de Sologne, dont Vitrac se proposait de faire le récit sous ce titre. En l'absence du volume attendu, on peut se faire une idée de l'atmosphère poétique de cette commune déambulation à travers une page de *Connaissance de la Mort* que je citerai longuement puisque c'est l'une des rares conséquences littéraires de cette rencontre provoquée des voies parallèles.

« Les métamorphoses sont fréquentes dans les marécages de ce pays. Rien ne s'y oppose. Le voyageur racontera qu'il a vu des lacs plantés d'épées dorées au-dessus desquels volaient des oiseaux mécaniques, personne ne doutera de sa parole. Champs fragiles ! faiblesse naturelle de l'argile et de l'eau dormante ! Là se rencontrent les joueurs de violon sous des arbres équivoques. Les femmes se laissent tromper par les mirages des borborygmes et

elles reviennent chargées d'or pour la semaine. Mais, la nuit, cette Sologne perd les reflets de métal. La lune y accomplit sa froide fénaison. Les grenouilles y sont reines, et il y a une relation surnaturelle entre leurs cris et ces grandes aiguilles de cristal qui poussent graduellement aux sommets des églises« Au matin, tout s'unifie dans la rosée. Les canards se baignent. Les bœufs s'acheminent vers les étangs. Ils sont vêtus de robes écarlates à longue traîne. Les bouviers sont heureux dans le sang du travail. Ils poussent de l'aiguillon les bêtes lourdes d'amour et de sommeil. Leurs silhouettes frôlent des statues de brume ; mais les marécages dont le rôle est d'ensevelir les empreintes ne trahissent pas ceux dont les pieds brûlants les ont foulés durant la nuit. Et beaucoup de femmes disparurent ainsi tout entières.

« Ces lieux sont hantés. Un cercle de paysans épouvantés les fuient en se signant et en serrant des agneaux dans leurs bras. Seuls les domestiques, qui sont les fortes têtes du pays, y mènent baigner le bétail⁴. »

Troubles de l'imagination égarée par les brouillards, dans la clarté lunaire surgit un monde froid, métallique, inhumain, qui suscite d'extravagantes rêveries que le soleil ne dissipe pas. Si la vie retrouve ses droits, si chacun se fuit dans le travail, des brumes marécageuses ne manquent pas de surgir les spectres des amoureuses ensevelies. La nature se plaît à dresser ses pièges d'argile recouverte d'eau dormante, précédés d'ombres trompeuses qui guideront plus sûrement le voyageur vers sa mort. En de tels lieux, l'esprit se convainc de repousser la raison pour mieux jouir de son errance. Alors, naissent les belles légendes qui redonnent à l'homme sa puissance aliénée, lui font reprendre contact avec les grands mythes cosmiques.

Si l'on en croit Marcel Duhamel, le mécène de la rue du Château qui hébergea Yves Tanguy et les frères Prévert, André Breton lui aurait raconté l'épisode kafkaïen suivant : « Arrivés dans une petite auberge de campagne, je demande les toilettes. Le patron m'indique la porte. J'entre et me trouve dans une vaste pièce au milieu de laquelle trône le cabinet à chasse d'eau, flanqué d'un bureau avec écritoire et sous-main garni.

« Étant ainsi à mes affaires dans cette ambiance déconcertante, je vois, à l'autre bout de la pièce, un énorme cancrelat s'avancer lentement vers moi. Je me demande si je rêve : le cancrelat est non seulement de taille disproportionnée, mais de plus il est blanc. Or, chacun sait qu'il n'existe pas de cancrelat blanc !

« Fasciné au point de me demander si quelque esprit n'habite pas cette "chose", et n'aurait pas un message à me communiquer, je le regarde s'avancer. À la fin, je n'y tiens plus, et, pris de panique, je me rajuste précipitamment et je sors de là ! »⁵

Dès lors, s'éclaire l'impression qu'en rapporta Breton : « Entreprise dont l'exécution s'avère très singulière et même semée de périls. Le voyage, prévu pour une dizaine de jours et qui sera abrégé, prend d'emblée un tour initiatique. L'absence de tout but nous retranche très vite de la réalité, fait lever sous nos pas des phantasmes de plus en plus nombreux, de plus en plus inquiétants. L'irritation guette et même il advient, entre Aragon et Vitrac, que la violence intervienne⁶. » Connaissant les facultés d'émotion de ces deux derniers, leur émerveillement spontané aux moindres réalités quotidiennes, on comprend qu'il y ait une compétition stimulée par la quête commune.

Dans *Une vague de rêves*, cet autre manifeste qui relate le cheminement des poètes nouveaux jusqu'au surréalisme, Aragon fait allusion aux prouesses anticléricales de Max Morise : « Si les maisons de Paris sont des montagnes c'est qu'elles se sont mirées dans le monocle de Max Morise : à Argent (Cher), n'a-t-il pas souillé le grand crucifix de la gare⁷ ? »

Au demeurant. Breton tire de l'expérience une conclusion positive puisque de telles attitudes prenaient leur source dans l'exploration du subconscient, dans les expériences de sommeils, dans l'ambition des poètes de forcer les « portes d'ivoire ou de corne » et d'avancer résolument sur les terres inconnues en dépit de tous les interdits. Bien qu'il ait renoncé à les publier dans *Poisson soluble*, le recueil de poèmes qu'il pensait publier à son retour, accompagné d'une préface-manifeste (qui devint elle-même le *Manifeste du surréalisme*),

plusieurs textes automatiques écrits à chaque étape de ce voyage et consignés dans un cahier d'écolier acheté à Romorantin nous sont parvenus⁸. Plus éloignés de la géographie réelle que ceux de Vitrac, ils relèvent néanmoins d'une poétique semblable, puisant à la même source merveilleuse, dégageant le surnaturel et le métamorphosant en surréal. « Tout compte fait, poursuit-il, exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguïté de son rayon, parce qu'exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve, par là on ne peut plus dans le style de nos préoccupations d'alors. »

Précisons que c'est l'époque où s'abat sur ces dormeurs éveillés « une vague de rêves », selon la formule d'Aragon. Au seuil du sommeil, ils découvrent la nature de l'inspiration, et c'est une extraordinaire libération de l'esprit, une production d'images sans précédent. Ils reconnaissent que tout ce qui naît d'eux sans qu'ils en soient conscients, atteint l'inégalable des quelques livres vraiment et durablement émouvants. Avec *Les Champs magnétiques*, ils aperçoivent la grande unité poétique qui relie les mythologies de tous les peuples aux *Illuminations* et aux *Chants de Maldoror* ; à la lueur de ces découvertes, la *Saison en Enfer* perd ses énigmes. Ils éprouvent tous que l'image qui prend corps en eux est matière de réalité, revêtant dès lors une forme sensible, provoquant des hallucinations visuelles, tactiles, auditives, sans qu'ils puissent maîtriser cette monture indomptable : l'imagination. Ils éprouvent surtout que l'écriture automatique est une méthode à la portée de tous, pourvu qu'ils vivent intensément leurs pensées, qu'ils se livrent sans réserve au « stupéfiant image ». Ils découvrent alors les étranges contrées de l'homme intérieur parvenu à la charnière du conscient et de l'inconscient. Mais ils pressentent qu'ils doivent se méfier de l'ivresse de la découverte. Le « voleur de feu » brave les malédictions, il ne se livre pas sans danger à l'exploration du monde invisible. Après les terreurs d'Hugo, la stupeur d'Arnim, d'Hoffmann, de Nerval, de Rimbaud, de Baudelaire qui sentit « passer le vent de l'aide de l'imbécillité », le « Surréalisme menace de les emporter vers un large où croisent les requins de la folie⁹ ».

II. Paysage négatif : la promenade à Fort Bloqué

Ce paysage dangereux suggéré par Aragon, nous le trouvons dans *L'Amour fou* d'André Breton. Au chapitre VI, qui fut d'abord publié sous le titre « Les premiers pas dans la maison du vent¹⁰ », l'auteur relate une promenade effectuée en compagnie de sa jeune femme au bord de la mer, du côté de Lorient, à partir de Fort-Bloqué très précisément. Le couple y fut, semble-t-il, la victime d'un paysage maléfique, introduisant la discorde dans l'amour, à l'instar de Vénus blessée par Diomède.

Après un préambule d'ordre mythographique, explorant la signification et la permanence de cette légende antique, l'épisode se déroule en quatre étapes. La première, datée et circonstanciée, rapporte la marche de Breton accompagné de sa femme en bord de mer, à partir de la plage de Fort-Bloqué où le car de Lorient, le premier à partir, les a déposés. Le temps y est menaçant, et l'on apprend que le couple est déjà venu là la semaine précédente, qu'il s'y est livré à la collecte de menues épaves, « ces objets-talismans dont reste épris le surréalisme » (p. 769). À marée basse, l'endroit est désert, ressenti comme « hostile en raison de cette banalité même » (p. 769), de sorte que tous deux décident de le quitter au plus vite en se dirigeant vers Le Pouldu, situé à moins d'une dizaine de kilomètres par la côte.

Observons que dans sa relation postérieure, Breton semble ignorer, ce qui est pour le moins surprenant de sa part, que la « petite station balnéaire » dont il parle fut un des foyers de l'École de Pont-Aven, où se trouvait l'auberge de Marie Henry, dite Marie-Poupée, qui abrita à partir de 1889 Paul Gauguin, Meyer de Haan, Henry Moret, Paul Sérusier et Charles Filiger dont il fera grand cas par la suite. De fait, il n'aurait pu atteindre le village du Pouldu qu'en traversant la Laïta, ce qui se faisait alors par le bac, avec un passeur.

Dans la deuxième étape, Breton poursuit : « Au fur et à mesure que nous avançons l'ingratitude profonde du site qui se développait sans aucunement se renouveler prenait un

tour poignant dont les propos pourtant de plus en plus vagues que nous étions amenés à échanger se ressentaient. » (p. 770). Le paysage influence inconsciemment les promeneurs au point que l'homme se met à jeter des pierres sur les oiseaux de mer, indifférents à son irritation. Peu à peu, les époux cheminent séparément, et restent intellectuellement isolés, même quand les obstacles naturels les forcent à marcher côte à côte. Au regard de Breton, même la végétation de bruyère (que pourtant il adore) lui semble pauvre. Une maison inhabitée, avec un vaste enclos au treillis métallique l'effare, tout autant qu'un ruisseau qui provoque chez lui « un désir panique » de s'enfuir, comme si la nuit était soudain tombée à quatre heures de l'après midi. Il est clair que l'environnement contraint les amants à s'ignorer, même quand ils se rejoignent près du petit fort du Loch, qu'ils contournent chacun de son côté. Passé cet obstacle, le paysage s'ouvre sur une vaste plage ; une éclaircie s'établit entre eux, et ils conviennent qu'objectivement rien n'aurait dû entraver leur entente.

Dans une troisième étape, Breton avance quelques explications. De retour chez ses parents, à Lorient, il leur rend compte de cette promenade, sans faire état de ce qui l'avait troublée. Il comprend alors que tous deux étaient passés tout près d'une villa qui avait été le lieu d'un crime atroce, « la villa du Loch ». Son père lui remémore les faits qui deux ans plus tôt avaient défrayé la chronique locale. Le 8 mai 1934, la jeune Mme Henriot y avait été trouvée assassinée. On pensa d'abord à un crime de rôdeur, mais le coupable, Michel Henriot, son mari, fut rapidement identifié. L'affaire fit d'autant plus de bruit que c'était le fils d'un procureur particulièrement sévère. Le procès avait eu lieu l'année précédente, devant les assises du Morbihan, à Vannes, le 24 juin 1935. La presse locale en rendit compte heure par heure, dans ses moindres détails, avec de nombreuses photographies. Elle fut relayée par la presse nationale, à tel point que Sartre et Simone de Beauvoir s'y intéressèrent. Celle-ci l'évoque dans *La Force de l'âge*.

Breton explique aussi son geste à l'égard des oiseaux par le souvenir d'une image scolaire montrant Louis XV massacrant des oiseaux dans une volière. Autre fait encore plus troublant pour lui : le couple avait deux livres sur sa table de chevet : *La Renarde* de Mary Webb et *La Femme changée en renard* de David Garrett. Or, il était passé devant ce qui avait été un élevage de renards, sur le lieu du crime. Enfin, les cages que Breton croyait avoir vues à travers un treillis métallique sont, il s'en rend compte lors d'une seconde visite, cernées par un mur de béton. En d'autres termes, il avait été le sujet d'une sorte de voyance extra-sensorielle.

En conclusion, l'auteur s'interroge sur cette suite de phénomènes qui lui semblent avoir surdéterminé le comportement du couple, « en totale contradiction » avec leurs sentiments réels. Il ne peut en attribuer la cause qu'à des puissances qui, en l'état actuel des connaissances, restent obscures, et dont il conviendrait de démonter le mécanisme. Les forces telluriques seraient donc parfois maléfiques, et tel paysage habituellement agréable deviendrait, en certaines circonstances, le théâtre de crises injustifiées.

Pour en avoir le cœur net, il convient, me semble-t-il, de se référer d'une part au contexte historique de l'événement, d'autre part à la situation affective du couple lui-même.

En effet, la promenade intervient à un moment historiquement marqué. Elle s'effectue deux jours après le pronuciamiento des généraux Mola et Franco contre la République espagnole, entraînant la guerre civile. Le jour même, Breton a contresigné le tract élaboré par ses amis surréalistes demandant au gouvernement français d'armer la classe ouvrière et d'arrêter le dirigeant catholique espagnol Gil Robles. Sur le plan intérieur, il n'est pas indifférent aux menées venant contrecarrer l'action du gouvernement Blum de Front populaire. Ajoutons (parce qu'il y tient) que, sur le plan personnel, il s'inquiète de la conjonction de Vénus et de Mars dans le ciel astrologique de sa naissance. D'autre part, même s'il ne s'en préoccupait plus, l'affaire Henriot n'avait pas pu ne pas laisser de traces

mnésiques, par nature inconscientes, dans son esprit, ne serait-ce que par ses implications morales, matérielles et sociales.

Notons que, sur le plan affectif, le paysage agit plutôt sur la relation du couple que sur l'individu lui-même. C'est bien ce qui affecte Breton. En dépit d'une belle dénégation de l'intéressé, nous savons qu'il avait bien des raisons d'être inquiet. À l'époque, il ne dispose d'aucun moyen d'existence, et ne sait comment faire vivre sa femme et sa toute petite fille. Il s'en est ouvert à Saint-John Perse trois mois plus tôt, lui demandant de remédier à « cette cause d'angoisse journalière¹¹ », et il a même obtenu de la Direction des Beaux-arts une aide qui lui a permis de se rendre à l'exposition surréaliste internationale de Londres et de séjourner ensuite à Lorient. Avec Jacqueline, le cœur n'est pas au beau fixe. Elle menace de le quitter pour aller vivre en Algérie. De fait, à la fin du mois, elle disparaîtra, lui laissant le soin de s'occuper de la petite Aube.

De sorte qu'on peut à bon droit se demander si le paysage produit des émanations délétères ou bien si ce n'est pas l'inverse : une tension latente du couple lui rend tout paysage insupportable. En somme, un temps gris, une plage déserte, une mer lointaine, des mouettes querelleuses, une maison abandonnée, une rivière sombre, des murailles obscures s'ajoutant à de telles préoccupations, il n'en faudrait pas plus pour avoir le spleen. C'est le regard et la présence de l'autre, de l'être aimé par dessus tout, qui rend le paysage maléfique. Mais pour Breton, la discorde ne peut s'être insinuée dans le couple que par des voies magiques. C'est l'action des mauvaises fées.

III. Le merveilleux surréaliste : la promenade aux Buttes-Chaumont

L'errance collective entreprise en 1924, aux origines du surréalisme, en Sologne, et si rapidement compromise, a connu un prolongement, quelques mois après, à Paris même, dans le parc artificiel des Buttes-Chaumont, sous la conduite d'Aragon¹². Un soir, ils sont trois amis (et non plus quatre) : André Breton, Marcel Noll et Aragon qui, accablés par une longue séance de jeux expérimentaux, décident d'aller à nouveau à l'aventure dans Paris. Indécis, ils finissent par prendre un taxi qui les dépose avenue Secrétan, à l'entrée des Buttes-Chaumont ouvertes par cette nuit de demi-brume.

Je note, car personne ne semble l'avoir remarqué, combien cette visite nocturne dans un jardin aménagé reproduit, *en l'inversant*, celle des quatre amis arrivés de très bonne heure à Versailles, pour entendre La Fontaine leur lire son dernier ouvrage, *Les Amours de Psyché*¹³ et, par la même occasion, découvrir les plaisirs que le prince offre au public par ses nouveaux aménagements.

Aragon connaît l'histoire de ce parc, construit sous Napoléon III de 1864 à 1867 par les architectes Barrillet-Deschamps et Alphand, à l'initiative d'Hausmann, pour faire de cette butte creusée de carrières de gypse, refuge de miséreux et repaire d'apaches, l'un des poumons de la capitale. Par un coup de force qui lui deviendra coutumier, il transforme cette superficie « née dans la tête d'un architecte du conflit de Jean-Jacques Rousseau et des conditions économiques de l'existence parisienne » (p. 832) en lieu d'expérimentation surréaliste.

Voici, selon Aragon, ce que les amis attendaient d'une telle expédition : « Les Buttes-Chaumont levaient en nous un mirage, avec le tangible de ces phénomènes, un mirage commun sur lequel nous nous sentions tous trois la même prise. Toute noirceur se dissipait, sous un espoir immense et naïf. Enfin nous allions détruire l'ennui, devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d'expériences, où il n'était pas possible que nous n'eussions mille surprises, et qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie et le destin. C'est un signe de cette époque que ces trois jeunes gens tout d'abord imaginent, et rien d'autre, une

telle figure d'un lieu. » (p. 831) Ayant déterminé ce lieu presque par hasard, ils en espèrent la surprise et la révélation, une femme à n'en pas douter.

Le parcours des trois amis à l'intérieur du parc est minutieusement décrit, comme une invitation au lecteur à le suivre à nouveau livre en main, de la porte Secrétan vers le carrefour de la Colonne, dont les inscriptions sont déchiffrées à la lueur d'allumettes. Remontant vers le Nord, « Voici la véritable Mecque du suicide. Ce pont où nous avons accès par une pente douce. Une petite grille enfin surmonte la possibilité de se précipiter d'ici. On a voulu par cet exhaussement de prudence signifier la défense d'une pratique devenue épidémique en ce lieu. Et voyez la docilité du devenir humain : personne ne se jette plus de ce parapet aisément franchissable, ni à gauche où l'on tombait sur la route blanche ni à droite où le bras caresseur du lac entourant l'île recevait le suicide au bout de son vertige uniformément accéléré en raison directe du carré de sa masse et de la puissance infinie de son désir. » (p. 876) Par le sentier du Belvédère ils atteignent un temple de style gréco-romain, puis le discours s'adresse au visiteur : « Vous redescendrez par un labyrinthe de rochers, mi-grotte et mi-serpent, extrêmement propice à mes divagations. Et une grille solide vous arrêtera soudain sur le chemin que vous vouliez rejoindre. Reprenez, maugréant, le film à l'envers : labyrinthe, belvédère, les deux sentiers germains, leur père et tournez à droite. » (p. 884)

Les trois amis rejoignent ensuite le pont suspendu d'où ils découvrent un tableau à la Böcklin. En descendant, ils jettent des pierres aux canards du lac, admirent la cascade coulant des rochers artificiels, « et un peu plus tard c'est Marcel Noll qui découvre entre les lueurs croisées dans le brouillard le charme des voyages extraordinaires au fond des grandes grottes » (p. 886). Brusquement, l'auteur arrête là sa relation, observant avec désinvolture : « Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. Tu es loin de compte. Tu n'as pas dénombré les cailloux, les chaises abandonnées. Les traces de foutre sur les brins d'herbe. Les brins d'herbe. Que tous ces gens qui se demandent où tu veux vraiment en venir te perdent dans le détail, ou dans le jardin de ta mauvaise volonté. À droite, alignement, lecteurs. » (p. 887) Comme si toute description était vouée à l'inanité. La promenade s'arrête là. Elle est suivie d'une lettre de renoncement au directeur de la *Revue Européenne*, Philippe Soupault, ironique et pleine d'autodérision.

Celui-ci avait eu le tort de croire qu'Aragon pouvait être un de ces écrivains voyageurs, relatant son périple orné de quelques sages réflexions. Flamboyant, son récit en dix-huit chapitres passe de la description la plus objectale au grand lyrisme pour aboutir au surréel. Mais, dans chacune de ces catégories, son texte est toujours surveillé, menacé par l'ironie et la parodie, à l'instar des *Chants de Maldoror*, constamment remis en cause.

La présentation d'ensemble des Buttes-Chaumont ne procède pas de l'expérience du visiteur mais tout simplement de la lecture d'une carte topographique. De là que, vu de haut, le parc est comparé à un bonnet de nuit (et non parce que les trois amis s'y rendent au couchant !). Poussée à son comble, la description prend la forme d'un collage ou, plus exactement, d'une transcription littérale des inscriptions figurant sur chaque face de la Colonne : énumération des crèches, des écoles primaires, des quartiers du XIX^e arrondissement, des commissariats de police, etc. Autant d'informations pratiques à la limite de l'illisibilité. Ici, le collage a une valeur réaliste, économie de moyens, il se substitue à l'invention de tout scripteur et fait entrer le réel dans le texte, ouvrant la voie au Nouveau Roman. Mais il y a plus : soulignant la naïveté du promoteur de telles informations, il montre l'impossibilité de décrire le réel, qu'il soit géographique ou non, de lui faire place dans l'œuvre littéraire.

Par contraste, le lecteur devient encore plus sensible aux pages lyriques alternant avec les descriptions, ou plus exactement émanant d'elles, telle l'ode à la nuit : « Ainsi dans les jardins publics, le plus compact de l'ombre se confond avec une sorte de baiser désespéré de l'amour et de la révolte. » (p. 841) Ou encore la célébration des amoureux dans les parcs

(p. 844 sq.), la prosopopée des statues et surtout le justement célèbre hymne à la femme du chapitre XIV, « Femme, tu prends pourtant la place de toute forme. À peine j'oubliais un peu cet abandon, et jusqu'aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas. À tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe. \à tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renais quand je ferme les yeux. » (p. 873) Grâce aux « chercheurs de toutes sortes » (p. 893) dont Aragon se moquait, on sait désormais qui était l'inspiratrice de ces pages, la nouvelle Héloïse de ce Saint-Preux qui se rendait aux Buttes¹⁴. Comme l'innommée dans la *Nadja* de Breton, elle s'est substituée à toutes les aventures éphémères, pour lui inspirer non plus l'idée de l'amour, mais le culte unique de l'amour même et suggérer à ce paysan de Paris le désir de perdre la tête, de la mettre dans les étoiles.

Le chapitre XVIII auquel je fais ici référence, nourri de mythologie et d'échos à la culture moderne est aussi bien une projection dans la voûte céleste qu'une matérialisation du surréel, c'est-à-dire de l'inconscient contenu dans le réel, de ce qui lui est consubstantiel et qui synthétise l'amour, la volupté et la mort.

Revenons sur terre et voyons quelle est la signification de cette géographie urbaine. Pour Aragon, « le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » exprime un mythe moderne, ou plutôt l'aspect moderne des mythes. Il se veut aussi une manière de remettre la métaphysique sur ses pieds. On ne pense bien qu'en marchant, disait déjà Montaigne, et l'auteur du *Paysan de Paris* ne connaît pas d'autre façon de philosopher, seul ou à plusieurs. Outre qu'elle lui aura permis d'actualiser la *Philosophie de la nature* de Hegel¹⁵, cette déambulation nocturne est une manière de mettre fin à l'idéalisme absolu.

Sur le plan sentimental, elle lui est l'occasion de se fixer à un être réel, depuis longtemps désiré. S'il se déclare par elle appelé, comme d'ailleurs l'intéressée le confirme dans son journal intime à la date du 11 mars 1925, j'ai tout lieu de penser que son texte *précédait* la rencontre, comme pour confirmer que l'idée d'amour crée la réalité, ou, pour le dire à la façon surréaliste, l'imaginaire tend à devenir réel.

Enfin, cette partie justifie plus encore que dans la première le titre de l'ouvrage : le paysan est bien celui qui modèle et transforme le paysage (que celui-ci soit sauvage ou aménagé), celui qui découvre la campagne à Paris et sait voir la nature dans toutes ses dimensions, au delà des apparences. À la différence de Breton qui ne voit un paysage que s'il est accompagné d'un être aimé, chemin faisant, Aragon s'est trouvé lui-même, car, dit-il pour terminer : « le fait n'est point dans l'objet, mais dans le sujet » (p. 908)

Même si je n'ai pas embrassé ici l'ensemble de l'œuvre surréaliste, notamment sous son aspect strictement automatique, il est permis de dégager de ces trois exemples majeurs quelques constantes, quelques invariants du surréalisme. Et tout d'abord que les surréalistes, s'ils ne sont pas des paysagistes comme les peintres du même nom n'en sont pas moins des aménageurs du paysage. Ils le décrivent avec une précision surprenante de leur part, poussée jusqu'à l'impossible, et un souci géographique déconcertant. Ils l'exaltent, le magnifient, lui prêtent des pouvoirs magiques, en font l'une des principales composantes du merveilleux qu'ils entendent remettre à l'honneur. Davantage encore, ils montrent que, dans l'univers contemporain, il n'est pas de paysage qui ne soit historiquement situé, perçu par un individu concret, agissant sur lui et, par une relation de réciprocité, transformé par son regard. En somme, le paysage surréaliste produit les hommes autant qu'il est leur production.

Henri Béhar
Université Paris III
Sorbonne Nouvelle

-
1. Dans la revue *Variété*, n° hors série, juin 1929.
 2. André Breton, « Lâchez tout », *Littérature*, nouvelle série, n° 2, 1^{er} avril 1922, repris dans *Les Pas perdus*.
 3. Cf. André Breton, *Entretiens*. Paris, Gallimard, 1953, p. 75. En fait les quatre amis prirent le train à deux reprises au moins pour rallier la Sologne. Le 5 mai à Romorantin, Breton acheta un cahier d'écolier sur lequel il nota ses poèmes automatiques. Le 7 mai ils étaient à Argent, le 9 à Moret où le soldat Breton avait été cantonné, le 12 à Cour-Cheverny, puis ils rejoignirent Romorantin d'où ils gagnèrent Paris en train.
 4. Roger Vitrac, *Connaissance de la mort*, Gallimard, 1926, p. 50.
 5. Marcel Duhamel, *Raconte pas ta vie*, Mercure de France, 1972, p. 170.
 6. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1953, p. 75.
 7. Aragon, *L'Œuvre poétique*, t. I, p. 577.
 8. Voir *Poisson soluble II* dans : André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. I, 1988, p. 593-599.
 9. Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Commerce, automne 1924.
 10. André Breton, « Les premiers pas dans la maison du vent », *Mesures*, t. I, 15 janvier 1937, p. 87-106. Je ne signale cette pré-publication que pour souligner le caractère autonome de ce récit. Le manuscrit est daté du 28 août-1^{er} septembre 1936. La pagination indiquée entre parenthèses est celle de *L'Amour fou*, Gallimard, Pléiade, t. II, 1992.
 11. André Breton, lettre du 28 avril 1936, publiée par mes soins dans *Europe*, n° 799-800, nov.-déc. 1995, p. 65.
 12. Voir : Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), *L'Œuvre poétique*, t. I, 1917-1926, Livre club Diderot, 1989. Je me réfère ici à la deuxième partie de l'ouvrage, « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », composée en 1925 et publiée de mars à juin dans *La Revue européenne*.
 13. Voir La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), dans ses *Œuvres diverses*, Gallimard, Pléiade, 1958, pp. 121-259. Preuve de cette intertextualité, la transformation de « Dragon, gentil dragon à la gorge béante » (p. 233) en aragonienne « Alcyone, charmante Alcyone aux cils de soie » (p. 824).
 14. Voir : Lionel Follet, « La Dame des Buttes-Chaumont », *La Nouvelle Revue Française*, n° 562, juin 2002, p. 52-71.
 15. Voir Emmanuel Rubio, « Présences de Schelling dans *Le Paysan de Paris* », *Recherches Croisées Louis Aragon Elsa Triolet*, n° 8, Presses Universitaires de Strasbourg, 2002, p. 189-210 ; « *Le Paysan de Paris* et le mythe de Moedler », *Une Tornade d'énigmes, Le Paysan de Paris d'Aragon*, actes de la journée sur *Le Paysan de Paris* organisée par Alain Trouvé à l'Université de Reims le 19 mars 2003, Éditions de l'Improviste, 2003 ; « Hegel, l'amour, et *Le Paysan de Paris* », *Le XIXe siècle d'Aragon*, actes du colloque de l'École Normale Supérieure de Lyon organisé par l'ERITA en décembre 2001.