

Brittany Hart  
LFS-496-001  
D. Rodamar

mercredi, le 7 mai 2008  
Honors Capstone  
Paris surréaliste

## PARIS SURRÉALISTE

Le surréalisme était un mouvement artistique, culturel et politique qui a commencé à Paris pendant les années 1920 et qui a gagné en popularité en France et à l'étranger tout au long des années 1930 (King 1). André Breton, le fondateur du mouvement, a cherché à exposer une réalité plus grande par "l'automatisme psychique pur," la libération de l'esprit des contraintes de la logique et de la société ("Manifeste du surréalisme" 6). Paris figure au premier plan dans le développement et l'élargissement du mouvement surréaliste, et la ville souvent est représentée comme le territoire du mystère, des rêves, de la chance et du désir sexuel. Cette vision d'un Paris surréaliste est examinée dans des extraits, photographes, et images choisis des récits d'André Breton et de Louis Aragon, *Nadja* et *Le Paysan de Paris*, respectivement, et de la collection des photographies de Brassai, *Paris de nuit*, ainsi que des peintures de Man Ray et de Dominique Appia, *À l'heure de l'observatoire—Les Amoureux* et *Si Paris était en Provence*.

Né de l'agitation sociale de la période d'après-guerre en Europe, le surréalisme est peut-être le mouvement le plus avant-garde du vingtième siècle. Le mouvement a puisé dans les textes de Freud, Marx et Hegel, rejetant les conventions logiques, morales, et sociales qui étaient caractéristiques du "retour à l'ordre" que subissait la ville de Paris (Lantenois 40). Contrairement à ce regain classique, le surréalisme recherchait la liberté et les idées inconscientes dans tous les domaines de la vie, une nouvelle direction visant l'incitation de l'imagination et la suspension de l'incrédulité. Le surréalisme, par l'usage de techniques spécifiques, a dépassé les limites de l'examen esthétique, de la loi et de la logique vers une entité plus grande (King 1). En guise d'écriture, de peinture et de photographie automatique et débridée, les artistes surréalistes ont adopté une réalité qui autrefois était présente seulement dans le milieu onirique (King 1). Les oeuvres d'art surréaliste ont toutes un élément mystérieux ou fantastique. Il existe des particularités qui ne s'accordent pas, des aspects obscurs d'un autre monde. En outre, les artistes surréalistes jouent sur une forme réceptive de la passivité, en décrivant des expériences, des pensées et des émotions subjectives (King 1). Le surréalisme, donc, n'était pas seulement un mouvement esthétique, mais un mode de vie qui a changé pour toujours la définition du "réel."

Toute tentative pour comprendre les objectifs du mouvement, tous les critiques des oeuvres surréalistes, semblent se situer hors de tout ce qui englobe le surréalisme. Cependant, cette dissertation se base sur les intentions surréalistes. Nous nous proposons d'examiner dans cette dissertation les techniques utilisées et aspirations des artistes surréalistes dans les textes, les photographies, et les tableaux choisis à propos de la ville de Paris et évaluer l'étendue de leurs réussites. Notre critique est loin d'être exhaustive, mais elle présente les aspects des oeuvres les plus significatifs sans en dire trop loin de l'oeuvre originale.

Les cinq oeuvres d'art qui nous examinerons dans cet exposé sont celles d'André Breton, Louis Aragon, Brassai, Man Ray, et Dominique Appia. Breton, né en 1896 et mort en 1966, écrivain et théoricien, était le fondateur du surréalisme (Caws 7). Il croyait qu'on peut provoquer une révolution sociale en libérant l'inconscient des masses (Caws 19). Son roman *Nadja* est une narration à la première personne qui inclut quarante-quatre photographies et images qui suivent l'intrigue. Publié en 1928, le roman raconte l'histoire d'une femme que Breton rencontre par hasard un jour à Paris ("*Nadja (Novel by Breton)*" 1). Le texte du roman se concentre sur les lieux de Paris inconnus et cachés, et pour cela le texte se situe immédiatement dans l'incertain. Pendant la relation de dix jours entre Breton et Nadja, Nadja devient une présence obsessionnelle pour l'auteur, et l'inspire à méditer sur la réalité ou manque de réalité dans des personnes, des lieux et des objets. Le protagoniste est, comme Paris, un état d'esprit, un sentiment de réalité, une sorte de vision.

Louis Aragon, né en 1897 et mort en 1982, est aussi un écrivain surréaliste connu ("*Louis Aragon (1897-1982)*" 1). L'oeuvre que nous allons étudier dans cette dissertation, *Le Paysan de Paris*, donne un regard neuf sur les passages parisiens, les boutiques et les immeubles les plus ordinaires, les arcades et les devantures délabrées. Le roman, qui a été publié en 1926, examine profondément dans les endroits oubliés et obscurs d'un vieux Paris mourant ("*Louis Aragon (1897-1982)*" 1). La deuxième section du roman, de laquelle nous examinerons en détail, offre un sentiment inédit du paysage parisien plein de détails, où l'auteur et protagoniste déambule dans le passage de l'Opéra, une arcade qui tombe en ruine et qui sera bientôt victime des travaux de renovation de Haussmann. Les mystères de Paris sont menacés par le retour à l'architecture et à la mentalité classique ; l'expropriation du passage de l'Opéra va refermer l'esprit aux idées

fabuleuses. *Le Paysan de Paris* dépeint Paris comme une ville surréaliste, une ville d'objets trouvés surannés, beaux et obsédants, qui symbolisent le monde fugace.

Le troisième artiste examiné, Brassai, pseudonyme de Gyula Halasz, était un photographe parisien d'origine hongroise (Morand 10). Il ne se considère pas comme surréaliste, mais ses photographies — surtout la collection intitulée *Paris de Nuit* — manifestent les caractéristiques typique de ce genre. Bien que la plupart de ses photographies soient enracinées dans le réalisme, les photos de *Paris de nuit* ont un air magique et mystérieux (Morand 1). Brassai ne modifie pas ses images, mais elles semblent un peu hors de la réalité tout de même. Le terme “photographie surréaliste” implique une contradiction car l'appareil photo saisit l'image en miroir de la réalité présente ; pourtant, selon les surréalistes, l'appareil photo n'est plus un instrument de la vérité mais un instrument de l'imagination — et la photographie devient le point du départ. Dans sa collection, qui a été rassemblée en 1932, Brassai illustre le paysage urbain dramatique d'un vieux Paris, le foyer des rues désolées qui sont hantées par une lueur tendre mais brillante (Morand 1). Cette représentation fait de Paris une capitale de rêves et de désirs, une ville enchantée du surréel.

Le seul américain à être impliqué dans le mouvement surréaliste était Man Ray, pseudonyme du peintre Emmanuel Radnitzky (“Man Ray” 1). Intéressé par l'éroticisme et la forme féminine, Man Ray, né en 1890 et mort en 1976, est mieux connu pour ces photographies, mais sa vraie passion était toujours la peinture (“Man Ray” 1). L'inspiration de son tableau *À l'heure de l'observatoire — Les Amoureux*, qu'il a peint en 1934, vient en fait d'une photographie qu'il a prise quelques années plus tôt (Mileaf 11). Le tableau montre des lèvres désincarnées suspendues au-dessus de la ville de Paris au crépuscule. Les lèvres dans la photographie d'origine étaient celles de Kiki de Montparnasse, chanteuse parisienne célèbre de

boîte de nuit et mannequin du peintre, mais les lèvres représentées dans le tableau sont celles de Lee Miller, mannequin, apprentie et amante de Ray (Mileaf 11). L'oeuvre, unique et curieuse, exploite les techniques surréalistes et des images luxurieuses afin de représenter une réalité extraordinaire de Paris.

Le mouvement surréaliste a commencé à décliner pendant les années 1940 à cause du nouvel accent sur la politique plutôt que sur l'art, et également à l'expulsion qu'a faite André Breton de plusieurs membres qui, selon lui, ne s'en tenaient plus aux idées centrales du mouvement (Caws 20). Cependant, on peut trouver une touche de surréalisme restante dans les tableaux du peintre contemporain suisse, Dominique Appia. Comme l'indique d'emblée le site-web de l'artiste dès l'entrée, "Ce que vous allez voir n'est qu'illusion. Ce que vous allez voir n'est que la réalité" ("Dominique Appia" 1). Basé à Genève, cet artiste crée des tableaux oniriques qui souvent sont mépris pour ceux du peintre surréaliste célèbre Salvador Dalí. Ses oeuvres tournent autour de thèmes surréalistes, comme ceux de motifs imaginatifs des villes, de paysages et de intérieurs. Le tableau *Si Paris était en Provence* décrit une scène créative où la Méditerranée jaillit d'une station de métro parisien. Les oeuvres d'Appia réussissent à évoquer les aspects du surréalisme du passé qui résonnent avec les intérêts d'aujourd'hui.

La ville de Paris fait partie intégrante de l'évolution du mouvement surréaliste. Lieu mystique pour les membres du surréalisme, Paris est à la jonction d'un échange entre l'expérience et les concepts de l'imagination et a planté le décor pour tant de rencontres surréalistes. Quand on atteint le niveau de la conscience surréaliste où l'esprit est coupé d'une réalité limitée, une promenade à travers Paris rend la ville mystérieuse et féerique. Dans cet état d'esprit, la ville de Paris permet au surréaliste de se regarder — l'interaction entre Paris et l'observateur tient compte d'un sens complet de soi à titre de rélévation des façons dont la réalité

est affectée par et répond aux désirs de soi. Autrement dit, on se trouve tandis qu'on trouve la force de ses désirs. Le surréalisme, donc, ne peut pas être séparé de Paris ; le mouvement était uniquement parisien. La ville suscite le royaume de l'autre monde.

Dans leur description de Paris, les écrivains surréalistes s'en tiennent aux idées et aux caractéristiques principales du mouvement. Dans le roman *Nadja*, la protagoniste charme la ville pendant quelques jours, en exposant des découvertes merveilleuses à l'auteur. La plus grande partie du récit a lieu à Paris, et la ville correspond à la subjectivité de Breton. À cause de cette harmonisation, des sites spécifiques de Paris émettent une attirance particulière, et se démasquer parallèlement étonnants et étonnés, révélateurs et secrets, inspirants et inspirés. C'est dans cette animation de la ville que Paris devient le compagnon de Breton dans l'exploration et l'exploitation du monde surréel.

Tout le monde, pourtant, n'est pas conscient des endroits magiques de Paris. Ceux qui marchent à travers la ville avec une destination prédéterminée y arrivent souvent sans en avoir subi le charme. Cependant, il semble que Breton n'ait pas de but dans ses déambulations à travers Paris. Par exemple, l'auteur déclare, "Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu" (Breton 22). Cette distanciation est sa façon d'aller à la découverte de Paris. *Nadja*, aussi, exprime la même approche passive. Comme l'écrit l'auteur, en citant *Nadja*, " 'Pour moi, je l'avoue, ces *pas* sont tout. Où vont-ils, voilà la véritable question' " (Breton 79). Toutefois, c'est exactement à cause de ce manque de but définissable que les deux peuvent découvrir des chemins cachés, des signaux intermittents de l'origine d'un autre monde.

Les endroits thaumaturgiques à travers Paris ne sont pas importants à cause de leurs usages mais à cause de la façon dont ils se présentent à l'observateur. L'ensemble de la statue

d'Etienne Dolet et la place Maubert, par exemple, évoquent des sentiments de fascination et de gêne dans l'esprit de Breton (Breton 25-6). De même, la Place Dauphine possède plusieurs qualités de surréalité pour Nadja et Breton. Pendant leur second rendez-vous, les deux dînent au restaurant qui se trouve la place Dauphine (Breton 94). Dans le roman, l'usage que fait Breton de l'écriture automatique ajoute du poids aux objets qui sont apparemment insignifiants. Par exemple, Breton décrit tout ce qui lui passe par la tête sans aucun souci de cohérence, donc toutes les choses grandes et petites sont bien détaillées.

Par sa description de la place Dauphine, il est évident que cet endroit fait ressortir les hallucinations de Nadja. Au commencement de leur dîner, Breton écrit que Nadja se montre curieuse "pour la première fois" (Breton 94). Cette distinction temporelle indique que c'est probablement l'endroit qui évoque la conduite bizarre de Nadja. Ensuite, Nadja regarde en haut et en bas, ce qui est symbolique d'une reconnaissance des deux mondes différents qui existent en même temps dans cette place (Breton 94). La place Dauphine se prête aux fantasmes surréalistes. Nadja croit qu'il existe sous leurs pieds un souterrain, elle voit une foule quand il n'y a que quelques personnes, et elle insiste sur la présence d'un vent bleu — tous ces faits bizarres fracturent la façade de la réalité et hantent la place Dauphine qui semble un lieu banal de l'extérieur (Breton 94-6).

De plus, il semble que la place révèle les pouvoirs de prémonition de Nadja. En regardant une fenêtre dans une des maisons qui borde la place, Nadja prédit correctement qu'elle éclairera et deviendra rouge (Breton 96). L'atmosphère angoissante de la place Dauphine se manifeste aussi dans le fait que Breton peut suspendre son incrédulité et met sa foi dans la précognition étrange de Nadja. Comme l'écrit l'auteur, "Je me borne à convenir que de noire, la fenêtre est alors devenue rouge, c'est tout" (Breton 96). Cet endroit provoque un sorte

d'hypnôse sur les personnes qui s'y trouvent ; Breton ne veut ni analyser ni rationaliser ce qui se passe.

Pendant leur dîner à la place Dauphine, Breton et Nadja sont harcelés par un ivrogne qui tourne autour de leur table en dépit des appels de sa femme (Breton 94). Dans de nombreux textes classiques, l'ivrogne, tout comme l'aveugle, est symbolique d'une entité omnisciente, un prophète du destin. Dans ce cas, les propos incohérents de l'ivrogne insinuent que l'avenir n'est pas clair. Cette analogie représente un état fugace de la place — peut-être ne va-t-elle pas évoquer la même ambiance irréaliste le prochain jour ; on ne sait pas. Par ailleurs, Breton déclare dans le texte qu'il essaie “à plusieurs reprises de l'écartier, mais en vain” (Breton 94). Cette admission indique que le destin est plus fort que Breton, que le monde surréaliste règne suprême.

L'étrangeté de la place Dauphine évoque la peur dans Breton et Nadja (Breton 96). Quand Breton se rend compte que Nadja l'amène à la place Dauphine et non pas à l'île Saint-Louis, comme elle le croit, Breton professe que cet endroit “est un des lieux les plus retirés [qu'il] connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris” (Breton 93). Il ne donne pas de vraie raison pour expliquer bien sa peur de la place. Le lieu est isolé, mais cet isolement ne devrait pas susciter tant d'appréhension. Il doit exister quelque chose d'autre, quelque chose hors du champ naturel, qui effraie Nadja et Breton. Comme l'écrit l'auteur au début de leur dîner, “Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs” (Breton 93). Donc, Breton a un désir de fuite très fort dans ce lieu, sentiment qu'il ne peut pas expliquer exactement. Ce qui lui fait peur n'est pas tangible, n'est pas de ce monde. Nadja a le même sentiment de malaise : “elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore,” et, suite aux événements hallucinatoires du soir,

Breton avoue que “la peur [le] prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja,” et ils partent (Breton 94-6). Les deux sont tombés dans la folie du surréalisme de la place Dauphine.

La place Dauphine ne connote non seulement un sentiment perturbant pour Breton et Nadja, mais elle adopte également les caractéristiques d’une femme. Les surréalistes soulignent toujours la forme féminine, en mettant l’accent sur ses attributs mystérieux. Selon Breton, la configuration de la place Dauphine prend la forme d’une femme (Stone-Richards 1). À cause de sa configuration de forme triangulaire avec un contour légèrement incurvé, la place Dauphine représente l’anatomie féminine (Stone-Richards 1). Cette sexualisation de la place fait d’elle un espace pour le désir sexuel, et c’est pour cette raison que quelques couples s’y promènent tandis que Breton et Nadja dînent. La malaise senti par Breton peut être attribuée à cette configuration sexuelle quand il écrit, “Il m’a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d’une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante” (Breton 93). Cette étreinte est celle d’une femme—une embrassade de laquelle il ne peut pas se libérer et qui éveille en lui en profonde inquiétude.

Les photographies et les images qui se trouvent entre les pages de texte de *Nadja* décrivent aussi la ville dans un aspect surréaliste. Ces photos font office de description romanesque. Parce que les surréalistes voulaient s’éloigner de la nature artificielle du roman, ils n’avaient pas envie d’utiliser des idées préconçues pour décrire les endroits. L’insertion des images, donc, aide les auteurs surréalistes à éviter la description inutile.

L’inclusion des photographies sert à un autre effet : les images revendiquent la veracité de l’événement. Parce qu’on a reproduit une photographie d’un lieu, on ne peut pas nier son existence (Barthes 85). L’écriture toute seule n’offre pas cette preuve aussi signifiante — la langue ne peut pas s’authentifier (Barthes 85). Cependant, la présence d’une image offre aussi

une absence : l'image ne dit pas nécessairement ce qui est, mais ce qui était (Barthes 85). Donc, dans *Nadja*, les événements qui se sont passés n'existent plus et le lecteur doit reimaginer les circonstances. Pourtant ce qu'on recrée n'est jamais aussi tangible que le véritable événement, et par conséquent le rôle du lecteur comme participant est limité.

Bien que les lecteurs ne puissent pas recréer ce qui s'est passé dans ces lieux, les images sont néanmoins efficaces pour communiquer le sens bizarre des espaces surréalistes de Paris. Les photographies que Breton a choisi d'inclure sont petites, indistinctes et vagues — et il y a une raison pour l'inclusion de ces types particuliers d'images. La banalité des scènes ne suggère rien d'anormal, ce qui est nécessaire afin que les événements qui ont lieu dans les scènes semblent vraiment extraordinaires. Ce déplacement du poncif à l'étrange représente l'idéal surréaliste de la transformation du quotidien dû à la subjectivité de l'individu. Par exemple, il n'y a personne dans la photographie de la place Maubert et la statue d'Étienne Dolet (la Figure 1) ; il n'existe rien d'anormal dans l'image (Breton 27). Cependant, à cause des caractéristiques granuleuses et vagues de la photo, on peut croire qu'il existe quelque chose d'autre rodant dans l'invisible, quelque chose qui est la cause du malaise de Breton. En plus, le visage de la statue d'Étienne Dolet assume des caractéristiques humaines, on peut sentir son regard fixé et déroutant. Pareillement, il n'existe personne dans la photographie du restaurant de la place Dauphine (la Figure 2) (Breton 95). Le vide de cette photo est ironique, car Breton vient de décrire que lui et Nadja ont mangé là. Mais quand on regarde la photo, à l'encontre de ce qu'on attend, on ne voit personne en train de manger. C'est dans cette façon que l'inquiétude de Breton est communiquée. L'auteur n'aime pas cette place ; il veut toujours la quitter dès qu'il y arrive. Ces sentiments sont imités par le lecteur, et il veut aussi que l'auteur quitte la place. Le vide de la place évoque aussi un air d'incertitude. On ne sait pas ce qui s'y est passé et ce qui s'y

passera. Ce sens de l'inconnu connote plus profondément la surréalité de la scène qui est saisie dans la photographie.

A part les photos des lieux, Breton inclut aussi des portraits de presque tous les personnages dans son récit. Une des seules personnes dont le portrait manque est Nadja. Cette absence expose Nadja comme une âme errante — un être qui hante la vie quotidienne de Breton pendant une courte durée et puis disparaît, sans documentation photographique pour prouver son existence. Est-elle réelle? Breton insiste continuellement sur sa réalité, mais il n'arrive jamais à la rendre réelle. Cependant, il existe une image dans le texte que Breton décrit comme un autoportrait de Nadja. Ce dessin (la Figure 3) montre Nadja comme une sirène (Breton 141). Nadja, qui représente tout ce qui est surréaliste dans le récit, est décrite comme une des créatures les plus mythiques dans le monde de la littérature. Une sirène est le sujet de beaucoup de fantaisies et de rêves ; c'est une créature qui se trouve hors du domaine de la réalité. Les sirènes dans la littérature classique sont souvent représentées comme des symboles de la transformation et de la séduction. À la fois humaine et poisson, on peut dire que Nadja, comme sirène, expose une transformabilité similaire à celle de la présence du surréalisme dans la vie quotidienne et la transformation des poncifs. Par ailleurs, les sirènes, comme la surréalité, attirent l'aventureux vers l'inconnu, comme l'a fait Nadja avec Breton pendant leur relation. Les expériences de Nadja et Breton à Paris étaient bizarres et anormales. Nadja, sirène de Paris, en subjuguant Breton et l'amenant au monde du surréel qui se trouve dans les places cachées de la ville, est l'incarnation du surréalisme.

Les passages parisiens cachés dans l'oeuvre de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, ont aussi des caractéristiques surréelles et mystiques. Dans le passage de l'Opéra, par exemple, Aragon conjure des apparitions et des miracles des devantures, des personnes et des panneaux

d'affichage ordinaires. Les expériences surréalistes du protagoniste adviennent plutôt par inadvertance qu'à cause d'actions intentionnelles. Tout comme le titre de la première oeuvre surréaliste, les actions accidentelles d'Aragon l'amènent à un champ magnétique de Paris qui est plein d'événements magiques et bizarres. Avec l'esprit ouvert à toutes les possibilités, le protagoniste comme flâneur déambule dans les lieux les plus attirants de Paris, et il est prêt à tout entreprendre et à s'accommoder de n'importe quel phénomène.

Le passage de l'Opéra est un lieu de Paris qui est apparemment insignifiant — un passage inconnu, caché à cause des arcades qui l'encerclent. Cependant, ce retrait des rues principales est la raison pour laquelle le passage peut se transformer en un lieu qui nourrit le surréel. À cause de son isolément, cet endroit immaculé est protégé des contraintes de la réalité. Mais, le passage de l'Opéra n'est pas complètement isolé du monde réel. Les personnes qui y résident vivent des existences de la réalité mondaine. Donc, il existe une incongruité entre les personnes du passage et les expériences du passage. Pourtant, l'atmosphère de cet endroit magique les transforme en curiosités et l'observateur est libéré des représentations littérales. Comme l'écrit Aragon, "La clarté mourut avec la bruit de la mer," la mer étant symbolique du passage de l'Opéra (Aragon 32). Donc, ce passage possède des dimensions mythiques où tout ce qui est présent est transformé en une réalité ultérieure.

Le passage de l'Opéra est un endroit unique à Paris. En comparaison avec d'autres parties de la ville, ce passage oublié est la bifurcation de la réalité du monde extérieur et du subjectivisme du monde au-delà de cette réalité. Le passage se trouve dans l'intersection des deux, et l'observateur est pris de vertige. Par exemple, Aragon compare ce monde fugace à une cage de verre. Comme l'écrit l'auteur, "J'oubliais donc de dire que le passage de l'Opéra et un grand cercueil de verre" (Aragon 44). Le fait qu'Aragon a oublié de mentionner ce détail mais

qu'il s'efforce de le mentionner plus tard révèle son importance. En comparant le passage de l'Opéra à un cercueil composé de verre, Aragon insinue que ce passage est un lieu qui est séparé du monde réel ; il existe une barrière invisible entre le passage de l'Opéra et le reste de la ville de Paris. Autrement dit, il y a entre cet endroit spécifique et les autres endroits de Paris une grande différence. On peut voir le passage de l'Opéra, mais tout le monde ne peut ni le comprendre ni se rendre compte de tout ce qu'il peut offrir. Seules certaines personnes sont capables de s'ouvrir au royaume du surréel qui habite dans le passage de l'Opéra. De plus, Aragon établit une comparaison entre le passage de l'Opéra et un cercueil. On peut dire qu'un cercueil est l'instrument utilisé pour transporter un être du monde des vivants au monde des morts. Par conséquent, le cercueil représente un état de transition, pareil au passage et pareil au surréalisme. L'état d'étrangéité qui existe à ce moment pour Aragon dans le passage de l'Opéra n'est pas un état permanent. Tout comme l'atmosphère inquiétante de la place Dauphine dans l'oeuvre de Breton, *Nadja*, les attributs fantaisistes du passage de l'Opéra ne seront peut-être pas là dans l'avenir, même demain.

Dans ses derniers jours avant de sa démolition, le passage de l'Opéra devient un lieu sacré du surréel et du passé oublié. Ce passage, sa date de destruction arrivant à grands pas, symbolise un état fugace de l'étrange et du tabou. Aragon, en décrivant la restructuration de Paris du dix-neuvième siècle sous la direction du Baron Georges Eugène Haussmann, condamne la démolition de tels endroits. Comme l'écrit l'auteur,

Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des

professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais. (Aragon 21)

Aragon désapprouve de la “modernisation” des rues parisiennes. Quelque chose est perdu quand ces lieux délabrés et oubliés depuis longtemps sont détruits. Le mystère de Paris n'existe plus après la destruction de ces passages cachés. Ces endroits inconnus sont des reliques du passé ; ils sont les derniers restes d'une époque que personne ne peut comprendre à l'heure actuelle. De plus, ces passages, en particulier le passage de l'Opéra, sont des entre-mondes, pour ainsi dire. Si on les détruit, l'ouverture entre le monde réel et le monde surréel ne peut pas être traversée. Pour communiquer cet état fugace, Aragon compare le passage de l'Opéra à un aquarium. Cette métaphore connote l'idée de suspension dans l'eau, qui alternativement vérifie l'état éphémère du passage : c'est un état suspendu entre deux autres états plus grands. En plus, tout comme la métaphore du cercueil de verre qu'Aragon a utilisée pour décrire le même endroit, le passage de l'Opéra a l'air d'être entouré de verre. Ce type de cage en verre signifie que le passage de l'Opéra est la retraite intérieure du surréalisme. S'il est abattu, le verre sera cassé et cet endroit sacré sera perdu pour toujours.

Avant qu'Aragon ait une de ces expériences surréalistes dans le passage de l'Opéra, l'auteur décrit ses environs avec des détails exacts et précis. Il informe le lecteur des marchandises de tous les magasins et de tous les choix sur les menus des restaurants, ainsi qu'il situe chaque magasin dans son emplacement relatif, et il donne les opinions à propos des habitants du passage. Par exemple, comme l'écrit Aragon, “Un marchand des cannes sépare le café du *Petit Grillon* de l'entrée du meublé. C'est un honorable marchand de cannes qui propose à une problématique clientèle des articles luxueux, nombreux et divers, agencés de façon à faire apprécier à la fois le corps et la poignée” (Aragon 29). Le lecteur glane beaucoup d'informations de ces deux petites phrases. On comprend maintenant que le magasin de cannes se trouve entre

un café et un immeuble résidentiel, et qu'il vend une grande variété des cannes aux clients nécessaires et aggravants. L'objet de cette minutie est d'établir exactement ce que signifie le quotidien. Ce faisant, Aragon se permet l'opportunité de voir le merveilleux — ou ce qui reste — avec le même niveau de clarté. Aragon, donc, avec son oeil vif, est prêt à accéder au domaine interdit qui se trouve au-delà de la réalité traditionnelle.

Quand Aragon se promène au passage de l'Opéra à la tombée de la nuit, il commence à entendre et à voir des choses inattendues. Comme l'écrit l'auteur, "je sortis dans le passage alors qu'il était déjà éteint" (Aragon 30). Le soleil se couche, et le passage se transforme de son état original à un autre état bizarre et magique. C'est pendant la nuit qu'émerge le Paris surréaliste. Sous ses yeux, le passage de l'Opéra assume la forme d'une mer. Cette description du passage comme un océan est similaire aux images d'un cercueil de verre et d'un aquarium, comme nous l'avons mentionné précédemment. De plus, le vocabulaire qu'emploie Aragon tourne autour d'un thème aquatique — les bruits forts qu'il entend sont ceux de coquillages, et il se sert de mots comme "verdâtre," "sous-marine," "des poissons," "des habitants de la mer," et "des varechs" (Aragon 30-1). Cette écriture métaphorique marine conjure les images d'un monde en suspension, un monde éphémère qui surnage dans l'eau et qui forme le lien entre le réel et le surréel. De plus, la métaphore océanique transforme Paris en une ville mystique et fantaisiste, où "toute la mer [est] dans le passage de l'Opéra" et des cannes agissent comme des créatures de la mer tandis que les autres "se [balancent] comme des varechs" (Aragon 31). Ici, Aragon décrit ce passage dans un mode vraiment surréaliste, comme un lieu où se passe l'inattendu. Ce fantasme marin des cannes n'a rien à faire avec la fonction pratique de ces objets. Autrement dit, une canne ne nage pas dans la mer ; on l'utilise pour s'aider à marcher. Par conséquent, l'insignifiant devient soudainement important encore une fois de façon complètement imprévue.

Le passage de l'Opéra, donc, est un canal pour le bizarre ; ce petit endroit inconnu de Paris est un médiateur entre la réalité notoire et son sens plus grand : le surréel.

Pendant le spectacle des cannes qui nagent dans la mer de la devanture, Aragon entrevoit une sirène qui est entourée d'une lueur phosphorescente. Comme le décrit l'auteur, "Je ne revenais pas encore de cet enchantement quand je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture" (Aragon 31). Il est intéressant de voir que dans *Le Paysan de Paris*, tout comme dans *Nadja*, Paris surréaliste s'incarne dans une forme féminine. Cette sirène est le seul être dans la scène magique dans la devanture — tous les autres personnages sont des objets inanimés. Pour les surréalistes, les femmes ont un air mystérieux et donc elles nous ouvrent l'accès au monde du surréel. De plus, l'idée d'un sirène connote des sentiments de désir et d'aspiration. Tout comme le personnage de Nadja dans le récit de Breton, qui s'est représentée elle-même comme une sirène dans son autoportrait, la sirène dans le passage de l'Opéra invite Aragon au monde surréel ; elle l'attire pour participer aux expériences de ce monde ultérieur. L'image de la sirène, donc, incarne le surréalisme comme un sens sauvage du grand désir. De plus, Aragon désigne la sirène comme un "charmant spectre nu jusqu'à la ceinture" (Aragon 31). Le choix de l'auteur du nom "spectre" connote une atmosphère fantomatique de malaise similaire à l'ambiance de la place Dauphine dans l'oeuvre d'André Breton. À cause du sentiment spectral évoqué par ce mot particulier, on sait qu'on n'est plus dans le monde réel, mais qu'on est passé dans le domaine du surréel. Finalement, le fait que la sirène s'envole souligne encore la qualité éphémère de Paris surréaliste ; aujourd'hui ici, demain ailleurs.

Tout au long du roman, Aragon, comme Breton dans *Nadja*, tire avantage de l'interpolation des images entre le texte du récit. Celles d'Aragon, pourtant, ne sont ni des

photographies ni des dessins, mais de reproductions typographiques de panneaux qui étaient arrosés aux devantures dans le passage de l'Opéra. Cependant, parce que les panneaux sont des représentations et non de vraies photos, les images dans *Le Paysan de Paris* accomplissent la même fonction que celles de *Nadja* : les panneaux créent un sens d'incertitude. Étaient-ils vraiment là? On ne sait jamais avec certitude, et ce mystère se prête aux qualités surréalistes de la ville de Paris. En plus, les affiches et placards récurrents agissent à titre de médiateurs entre le soi et le monde. Autrement dit, ils servent de portails entre le monde des rêves et le monde réel. Par exemple, à la Figure 4, sur un panneau à la devanture du passage, on peut lire : “Passage de l'Opéra onirique” (Aragon 109). Ce panneau est simple à comprendre ; il n'existe pas de nuances ou sous-entendus. Le passage de l'Opéra est un endroit où les qualités chimeriques de Paris se manifestent après le coucher du soleil et les articles des magasins se prélassent à la lueur verte incandescente de la mer surréaliste. Malheureusement, le passage sera bientôt démoli, et bien que ce désastre imminent lui donne un sens d'urgence et d'importance, il montre aussi que Paris est une ville périssable. Les lieux sacrés du surréel ne durent pas éternellement.

La vue d'un Paris surréaliste s'anime vraiment dans la collection de 1932 des photographies de Brassai intitulée “Paris de nuit.” En parlant de son oeuvre, Brassai remarque que la tonalité surréaliste de ses photos n'a pas été voulue d'emblée (Morand 1). Il désire tout simplement montrer la réalité, car rien n'est plus surréaliste (Morand 1). Il s'est servi de l'appareil photo pour enregistrer des réalités banales quotidiennes et révéler des possibilités nouvelles sous la surface de l'image. De ses soixante et une photographies, il y en a six qui saisissent parfaitement le Paris surréaliste. Ces six photos montrent les paysages urbains époustouflants de Paris, ses jardins, ses monuments, ses ruelles cachées, et la Seine—tous saisis dans une perspective surréaliste.

Toutes les photographies dans la collection sont des représentations de Paris nocturne, bien après que les habitants de la ville se sont couchés. La nuit, une lueur surréaliste, saisie dans les photos, qui enveloppe la ville, la prend et la rend bizarre et mystérieuse. La répression et les contraintes sociétales fondent complètement avec le coucher du soleil ; la vraie nature de la ville naît à la tombée de la nuit. L'importance de la nuit dans l'esprit surréaliste a été vue dans *Nadja* quand Breton et Nadja dînent à la place Dauphine au crépuscule et dans *Le Paysan de Paris* quand Aragon participe aux événements dans le passage de l'Opéra surréaliste quand "il était déjà éteint" (Aragon 30), et elle est soulignée maintenant dans ces photographies de Brassai. La nuit montre l'aura authentique du surréalisme, et elle évoque les peurs surnaturelles qui hantent l'esprit moderne de l'observateur. De plus, il n'y a personne dans ces six photographies, ce qui souligne l'ironie dans l'animation de la ville vide. Paris prend vie pendant la nuit bien que personne ne soit présent.

L'étrangeté obsédante de Paris surréaliste se présente dans la Figure 5, qui dépeint un bateau ancré au canal Saint-Denis. L'environnement de cette image a l'air hanté : l'incandescence effrayante transmet un sentiment de malaise, les grues qui dominent à l'arrière-plan paraissent menaçantes — ce quai de Paris semble presque dangereux. Il n'y a personne dans la photographie, et les yeux se concentrent sur le bateau qui flotte tout seul dans l'eau de la Seine. Si on regarde bien la photo, on se rend compte qu'il existe, en effet, d'autres bateaux dans le canal, mais ils sont flous et le centre de l'image reste toujours sur le grand bateau sombre au premier plan. Le bateau ne bascule pas, et c'est logique car les images dans une photographie ne bougent jamais, mais néanmoins, le manque de mouvement suggère que quelque chose n'est pas à sa place. Tout dans le monde de cette photo est immobile, vide. La présence de l'eau dans cette photo communique plus loin la qualité surréelle de cet endroit. Tout comme la métaphore

de la mer dans le passage de l'Opéra d'Aragon, l'eau a l'abilité de transmettre un air mystérieux. Dans cette photographie, la rivière ténébreuse rappelle le proverbe, "il n'est pire eau que l'eau qui dort" ("French Proverbs" 1). Ici, la présence de l'inconnu pèse lourd : on ne sait pas ce qui traîne sous la surface.

Le vide de ces photos fait allusion à un sens d'attente et aux possibilités imprévisibles. Les images de lieux parisiens désertés donnent l'impression que ce qui s'y est passé et ce qui s'y passera est méconnaissable en fin de compte. Ce sens d'imminence est similaire aux sentiments de Nadja pendant son dîner avec Breton où elle est malheureuse à cause des événements passés et futurs de la place Dauphine. Les possibilités sont sans fin, et le vide de ces photos de Brassai permet au spectateur d'ouvrir son esprit à n'importe quelle occurrence improbable. Par exemple, dans la Figure 6, la Figure 7, et la Figure 8, les objets inanimés assument des caractéristiques humaines. Dans la Figure 6 et la Figure 7, respectivement, les arbres et les ombres des arbres semblent vivants. Les branches des arbres dans la Figure 6 sont torsadés et incurvés dans une façon où l'idée de mouvement est imitée, et le jeu de lumière sur le mur dans la Figure 7 semble faire danser les ombres des arbres. Pareillement, dans la Figure 8, qui dépeint une vue distante de la place de la Concorde du point de vue des jardins Tuileries, la statue dans le coin droit l'image — bien qu'elle soit presque cachée à cause de la puissance de la lueur de la place qui attire l'attention — commence à assumer des caractéristiques humaines, et les formes semblent danser ou lutter entre elles. L'animation de la statue dans la photo de Brassai est similaire au regard de la statue d'Étienne Dolet à la place Maubert dans *Nadja*. Donc, comme on peut le voir dans ces photographies, le Paris surréaliste de Brassai expose de nombreuses caractéristiques similaires à celles de la vision de Breton. Toutes ces photos ont un air d'incertitude, et elles permettent au spectateur de suspendre ses contraintes de crédibilité pour attendre un événement

imprévisible et improbable. Le seul problème est que rien ne se passera jamais, car la photo est suspendue indéfiniment — mais c'est précisément cette impossibilité qui rend plus incertaines et donc plus surréalistes les photos de Brassai.

En plus d'avoir transmis une atmosphère de malaise et d'incertitude, les photographies choisies de Brassai donnent aussi à Paris un air magique et onirique. Beaucoup de ces photos comblent l'écart entre la réalité sévère et le rêve insouciant. Par exemple, le flou autour de la lueur brillante dans la Figure 9, qui illustre un panorama des toits de Paris, voile la distinction entre les deux mondes — celui du réel et celui du surréel. Qui plus est, la lueur semble absurde et illogique. On est étonné de voir que l'incandescence vient de la rue est non pas du ciel. Bien que ce soit la nuit, il est probable que le rayon de lune éclaire le ciel. Cependant, ce n'est pas le cas dans cette photo — la lumière de la rue est celle qui est la plus forte. À cause de ce caractère illogique, la ville de Paris ne paraît pas réelle ; elle semble plutôt comme un terrain de fantaisie. De plus, on ne peut pas discerner d'où vient cette lueur éclairée, donnant à la ville une aura du mystère et de magie à la fois. Le Paris représenté dans cette image n'est pas le Paris quotidien. Quand le soleil se lève, la ville rentrera dans son état normal, soulignant encore la nature fugace du surréalisme. Le Paris magique saisi dans cette photographie n'est pas le Paris de tous les jours ; c'est le Paris de nuit.

Un thème récurrent de Paris surréaliste dans toutes les oeuvres discutées jusqu'ici est l'importance donnée par des écrivains tels que Breton et Aragon à des objets et à des lieux qui ne suggèrent rien d'insolite. Les photographies de Brassai ne sont pas une exception. Brassai choisit de photographier des endroits ordinaires, des lieux presque cachés qui ne sont pas ce qu'on pense quand on pense au Paris d'aujourd'hui. Les Figures 6 et 7, par exemple, dépeignent des rues et des ruelles normales qui se trouvent quelque part dans la ville. Il n'y a rien

d'exceptionnel dans ces lieux ; en fait, ils sont vraiment sans decorations. Cependant, en choisissant de braquer la caméra sur ces endroits peu mémorables, le photographe force soudainement ces petits détails et diversions frivoles selon toute apparence à devenir les centres réels d'attention, à devenir résonants de significations inexprimées. Les arbres et les ombres qu'ils assombrissent dans les Figures 6 et 7 assument maintenant un plus grand sens. L'attention de l'oeil est attiré sur les arbres, comme ils commencent à symboliser l'étrangeté et l'illusion de l'animation vide du Paris surréaliste.

Peut-être le meilleur exemple, pourtant, de cet accent sur la banalité est-il trouvé dans la Figure 10, qui dépeint une vue de la cathédrale Notre Dame du point de vue de l'île Saint-Louis. Bien que l'église se trouve au centre de la photographie, elle n'est pas l'objet de l'image. Ce sont plutôt les rues désertées autour de la célèbre cathédrale, bien éclairées par la lueur des lampadaires, qui sont le centre de la photo. Cette juxtaposition est étonnante : où, à nouveau, le Paris des monuments est abandonné pour le Paris de l'insignifiant. Tout du Paris normal et éveillé est maintenant endormi, y compris la cathédrale de Notre Dame. Ce n'est qu'à la nuit que tout ce qui est négligé peut sortir et s'animer. Quand on regarde la Figure 10, la cathédrale de Notre Dame — peut-être la deuxième construction la plus reconnaissable dans Paris, derrière la tour Eiffel — est presque négligée à cause de l'obscurité. Cette vue surréaliste de la cathédrale est encore plus surprenante car la photo a été prise d'un angle dans lequel les arcs-boutants sont sous les yeux. On peut soutenir que les arcs-boutants de Notre Dame sont les caractéristiques architecturales les plus aisément reconnues de l'église. Cependant, l'oeil est attiré encore une fois vers le "merveilleux quotidien," la lueur inquiétante des lampadaires, qui agissent à titre de soleils nocturnes pour ce Paris surréaliste de nuit. La rue vide est le centre de cette image, et le

spectateur continue à se demander si quelque chose va se passer dans la magie et le mystère de la nuit.

Dans sa collection de photographies, Brassai saisit le Paris onirique du surréel. Les photos réussissent à représenter le monde de fantaisie que devient la ville de Paris pendant la nuit. L'atmosphère de ces images est communiquée avec succès car le spectateur peut suspendre son incrédulité. On sait qu'une photo sans altérations saisit la réalité, et donc il devient plus facile de croire ce qu'on voit. Le Paris de nuit des rêves n'est pas ce à quoi s'attend le spectateur, mais on y met ses espoirs tout de même — et cela est le but du surréalisme. Le spectateur comme observateur se libère des contraintes de la logique et de la société, et il accède à un sens exacerbé de la réalité.

Un autre thème récurrent du Paris surréaliste qu'auparavant on a abordé seulement superficiellement est sa représentation comme une femme. De même que dans le texte de Breton la place Dauphine se change de caractéristiques féminines, de même d'autres oeuvres surréalistes montrent la ville de Paris sous un aspect attirant et féminin, presque sexiste. Il existe un exemple formidable de la féminité de la ville dans le tableau de Man Ray, intitulé "À l'heure de l'observatoire — Les amoureux," dont une réplique se trouve à la Figure 11. Dans cette oeuvre, qui dépeint des lèvres flottant sur Paris à la tombée de la nuit, le thème du Paris nocturne surréaliste est clairement illustré : c'est seulement la nuit que la ville est libre de montrer son aspect irréel. En plus, l'artiste se sert d'une grande métaphore : les lèvres au-dessus de Paris représentent, en fait, la ville elle-même. Elles sont un symbole qui est utilisé pour représenter une autre signification plus grande. Pareillement, Man Ray utilise dans ce tableau le processus d'objectivation, où il greffe une image — dans ce cas, les lèvres d'une femme — sur un objet, la ville de Paris. En utilisant cette méthode, les lèvres deviennent Paris, et elles incarnent tout ce

qui est Paris ; et Paris devient les lèvres, et la ville incarne tout ce que sont les lèvres. Il n'existe plus de distinction entre les deux ; ils sont la même entité.

Ce qui est intéressant dans cette oeuvre, c'est qu'on ne saurait pas que l'action du tableau se déroule à Paris si ce fait n'était pas bien indiqué. Dans ce sens, le tableau de Man Ray continue dans la même lignée que celle des autres oeuvres surréalistes examinées (particulièrement la cathédrale négligée dans la photo de Brassai) en donnant de l'importance aux objets et aux idées qui, relativement parlant, ne semblent pas les choses les plus pressantes. En regardant le tableau, il semble que les lèvres flottent sur un pré, et non pas sur une grande ville comme Paris. Mais, tout au fond on peut voir les apparences d'une civilisation, et cette petite tache représente Paris. La petitesse de la ville montre que Paris est très loin de la perspective de laquelle ce tableau a été peint. De plus, le fait que Paris est si petit met en relief l'énormité des lèvres. C'est comme si "l'appareil photo" devait "dézoomer" pour englober l'entièreté des lèvres, qui montrent la vraie étendue de l'éroticisme et de la séduction de la ville de Paris. Finalement, la taille connote la permanence du rapport entre la ville et le désir — la féminité est un élément indissociable de l'identité de Paris.

Les lèvres de "À l'heure de l'observatoire — Les Amoureux" sont aussi des séductrices. Elles taquinent le spectateur, l'implorant de découvrir l'attraction de Paris. La couleur des lèvres aussi joue un rôle dans les aspects féminins de la ville. Elles sont rouge vif — couleur qui connote un sens de désir très fort. Par conséquent, il est évident que le Paris surréaliste n'est pas une ville à la séduction subtile. Au contraire, tous les éléments du tableau s'assemblent pour représenter la ville de Paris comme un nid d'amour où le désir est prédominant, et ils fusionnent dans une atmosphère surchauffée et érotique.

Beaucoup de spécialistes affirment que le mouvement surréaliste est mort avec le dernier membre du groupe surréaliste original (Balakian 93). Cependant, si on considère les oeuvres contemporaines de Dominique Appia, un artiste suisse qui habite à Genève, on voit que l'art surréaliste est bien vivant. Les oeuvres d'Appia manifestent toutes les caractéristiques d'un tableau surréaliste typique, y compris celle de la réalité représentative des images spécifiques dans des environs irréels. En plus, son tableau intitulé *Si Paris était en Provence* (la Figure 12) prolonge l'idée d'un Paris surréaliste. Ce scénario imaginatif de la ville et de la campagne juxtapose les éléments familiers comme si on était en train de rêver. Par exemple, le design art-nouveau de la station de métro parisien et le stand d'affichage très reconnaissable sont appariés avec la mer bleue clair et le sable blanc de ses grèves. Ce Paris fantaisiste est similaire au Paris de Breton, d'Aragon, de Brassai, et de Man Ray. En outre, le tableau d'Appia connote la même idée de l'inconnu que celle exprimée dans les oeuvres précédentes, tandis que la mer Méditerranée submerge la station de métro. *Si Paris était en Provence* expose tous les thèmes examinés ci-dessus, et le tableau réussit, soixante-dix ans plus tard, à transmettre le Paris mystique des années 1930. Bien qu'on puisse avoir des divergences d'opinion sur la signification originale du surréalisme comme mouvement, la vue de Paris comme une ville de rêves, de désir, et de mystère est omniprésente aujourd'hui.

Au commencement du mouvement surréaliste, Paris a servi comme métaphore de la modernité. En dépit du retour de la ville à une architecture classique, Paris restait toujours un foyer pour tout ce qui était contemporain. Avec son accent sur l'individualité, Paris était la ville où on pouvait rejeter la tradition et épouser les styles nouveaux de la littérature et de l'art. Paris était "la lumière moderne de l'insolite," et les membres du mouvement surréaliste sont tout à fait dans leur élément dans ces conditions modernes (Aragon 20). Quand les surréalistes, donc,

parlaient de leur modernité, ils manifestaient en fait leur essence parisienne. L'essence de Paris, sa nature authentique, se révèle dans ses qualités surréelles. Le surréel est ce qu'on reconnaît dans la vie quotidienne mais ce qui va à contre-courant de l'existence normale. Le surréel est le niveau où deux réalités incompatibles sont alliées. Le surréel est Paris. Toutefois, Paris n'est pas qu'une ville d'illusions et de fantaisie—elle est sa propre vision, sa propre disposition d'esprit, sa propre réalité.

## BIBLIOGRAPHIE

Appia, Dominique. Si Paris était en Provence.

Aragon, Louis. Le Paysan de Paris. France: Gallimard, 1953.

Balakian, Anna. "The Post-Surrealism of Aragon and Éluard." Modern Poets: Surrealists, Baudelaire, Perse, Laforgue. Vol. 2: 1948, 93-102.

Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.

Brassaï, Paris de Nuit. Paris by Night. Morand, Paul. Italy: Bulfinch Press, 1987. 1-75.

Breton, André. "Manifeste du surréalisme." Ed. 1: 1925, 1-12.

Breton, André. Nadja. France: Gallimard, 1964.

Caws, Mary Ann. André Breton. New York: Twayne Publishers, Inc., 1971.

King, Stephen D. "A History of Surrealism." Surrealist.com. 1998, 1. 03 Apr 2008.  
<<http://www.surrealist.com/history.aspx>>

Lantenois, Annick. "Analyse critique d'une formule 'Retour à l'ordre'." Vingtième Siècle. Revue d'histoire. Vol. 45: Jan.-March 1995, 40-53.

Mileaf, Janine. "Between You and Me: Man Ray's Object to Be Destroyed." Art Journal. 22 March 2004, 5-23.

Morand, Paul. Foreward. Paris by Night. Brassai. Italy: Bulfinch Press, 1987. 1-10.

Ray, Man. À l'heure des observatoires — Les amoureux.

Stone-Richards, Michael. "Encirclements: Silence in the Construction of *Nadja*." Modernism/Modernity. Vol. 8.1. 2001, 127-157.

"Dominique Appia." Dominique Appia. 03 April 2008.  
<<http://www.appia-d.ch/appiamx.htm>>

"French Proverbs." Language Realm. 10 April 2008.  
<[http://www.languagerealm.com/french/frenchproverbs\\_i.php](http://www.languagerealm.com/french/frenchproverbs_i.php)>

"Louis Aragon (1897-1982)." Books and Writers. 2002. 03 April 2008.  
<<http://www.kirjasto.sci.fi/aragon.htm>>

"Man Ray." Renoir Fine Art Inc. 2008. 03 April 2008.  
<<http://www.renoirinc.com/biography/artists/manray.htm>>

"Nadja (Novel by Breton)." Encyclopaedia Britannica. 03 April 2008.  
<<http://www.britannica.com/eb/topic-401471/Nadja>>