

## ALAIN ROBBE-GRILLET ET LE SURRÉALISME EN BELGIQUE

*Lourdes Barbosa*  
*Universidad de Valladolid*

Born in 1922, two years before the publication of the *First Manifesto of Surrealism*, Robbe-Grillet has never participated in the movement of André Breton, however, the emergence in 1975 of *La Belle Captive*, a novel which contains 77 paintings by René Magritte, suggests a link between the Nouveau Roman and the surrealist aesthetics. This is the relationship that our article will reveal.

**Key words:** Myth-analysis, Symbology, Image, Painting, Semiotics, Surrealism, Nouveau Roman

Le nom d'Alain Robbe-Grillet reste surtout lié à l'école du nouveau roman: ses attaches avec le surréalisme ne se présentent pas, de prime abord, à l'esprit. Né en 1922, deux ans avant la publication du premier manifeste surréaliste, Robbe-Grillet n'a jamais participé au mouvement d'André Breton. Pourtant, la parution en 1975 de *La Belle Captive*, roman où figurent 77 peintures de René Magritte, fait envisager des liens entre le nouveau roman et l'esthétique surréaliste<sup>1</sup> (Robbe-Grillet, Magritte 1975).

Le titre du roman est tiré de six tableaux de Magritte achevés entre 1931 et 1967, tous intitulés *La Belle Captive*. A sa mort en 1967, Magritte ignorait le projet de l'écrivain, mais il l'aurait sans doute approuvé, car l'union des images et du texte donne lieu à une réalité poétique qui, d'après Pierre Reverdy, émane „ du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées “ l'une de l'autre (cité par Breton 1963: 31). „ Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte “ – l'image la plus forte étant celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé. Le merveilleux émane de cette surréalité qui, à son tour, souligne la toute puissance du rêve et le jeu désintéressé de la pensée.

Selon cette optique le surréalisme est la synthèse vivante du réel et de l'irréel, de l'immédiat et du virtuel, du banal et du fantastique. Les coin-

---

<sup>1</sup> Cette édition est épuisée. Pour les illustrations et le texte le lecteur est prié de consulter cette édition ou la traduction anglaise de Ben Stoltzfus. Berkeley: U of California P, 1995 et 1996 (édition brochée).

cidences, les prémonitions et les rencontres subjectives donnent naissance au hasard objectif qui dévoile les liens naturels entre l'automatisme inconscient et l'automatisme universel. Le hasard objectif est cet ensemble de phénomènes qui manifestent l'invasion du merveilleux dans la vie quotidienne. Toutefois, Magritte ne pratique pas la peinture automatique et, quant à l'écriture automatique, Robbe-Grillet ne la pratique pas non plus. Mais les images poétiques qui surgissent d'un rêve éveillé et de l'inconscient manifestent la réalité dont parle Reverdy et qui, selon Breton, capte le fonctionnement réel de la pensée. Cette nouvelle réalité – la sur-réalité – possède une grande puissance émotive.

Traversant l'exposition rétrospective d'un peintre qu'il aime entre tous, Robbe-Grillet y choisit des objets et des histoires. Les figures s'animent, la répétition d'un thème devient développement diachronique, le titre d'un tableau surgit comme un mot de passe, devient aventure. Les images une fois admises comme impulsion génératrice, c'est bientôt l'écart variable entre elles et le texte – quelquefois aussi le rapport métonymique ou même l'opposition – qui devient le principal paramètre du jeu. Selon Robbe-Grillet, le lecteur-spectateur est convié à „prendre part (créateur à son tour d'un itinéraire) à cette circulation du sens parmi les organisations mouvantes de la phrase qui donne à voir et du tableau qui raconte”<sup>2</sup>.

Ainsi, les titres et les images servent-ils de prétextes au roman lui-même. Le texte écrit est à la fois un commentaire sur l'art de Magritte et sur les procédés du nouveau roman. Le mystère et les structures ludiques des tableaux magrittien sont les sources d'une production de sens non seulement de la part de Robbe-Grillet, mais aussi du lecteur-spectateur qui doit opérer la diégèse picturale et verbale des juxtapositions et des discontinuités narratives. Produire du sens devient un jeu, et la voix (voie) narrative recherche le plaisir, sinon la jouissance, tout en se moquant des conventions romanesques et des mythes culturels.

Ce jeu générateur de la part du lecteur-spectateur puise sa force dans la liberté absolue de son esprit créateur et du merveilleux qui en émane. Les surréalistes voulaient étonner et cet étonnement produit l'étincelle, non pas d'une connaissance, mais d'une reconnaissance. Reconnaître la femme aimée, qui selon Robert Desnos et Verlaine, „n'est jamais ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre”, représente le fonctionnement suprême de la pensée surréaliste. Les surréalistes voulaient transformer le monde, et la femme était l'alliée indispensable. Selon Breton, elle est la reine du hasard objectif. L'élément nécessaire à cette entreprise révolutionnaire est la dis-

<sup>2</sup> Annonce de l'auteur sur la jaquette du livre. *La Belle Captive*.

ponibilité et cette liberté artistique de Magritte et de Robbe-Grillet enfreint les conventions culturelles et les lois de la nature. *La Belle Captive* des deux artistes prend son élan dans le rêve éveillé de l'inconscient et leur désir d'approfondir notre perception de la réalité.

Ce sont les toiles intitulées *La Belle Captive* qui donnent naissance au titre du roman et ce titre laisse entendre une présence féminine. Mais aucun des six tableaux ne représente un être humain. Il s'agit plutôt de paysages énigmatiques où la captive est quelque chose d'autre. Ce quelque chose est une métaphore – un commentaire équivoque sur le processus artistique et la perception que nous avons de la réalité. Selon la formule de Jean Ricardou, ce n'est plus l'histoire d'une aventure mais l'aventure d'une histoire. La diégèse n'est ni réaliste ni chronologique mais fantasmagorique et circulaire. Les images et le texte deviennent les champs magnétiques dont parle Breton et d'où jaillit une lumière. La force de l'étincelle obtenue est fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs, c'est-à-dire entre les objets disparates eux-mêmes et le décalage entre les images et le texte.

Rappelons la célèbre formule de Lautréamont : „ beau comme... la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! “ (Lautréamont 1963: 322). Les tableaux de Magritte rendent hommage non seulement à Lautréamont mais aussi à d'autres précurseurs tels que Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*), Edgar Poe (*Le Domaine d'Arnheim*), Choderlos de Laclos (*Les Liaisons dangereuses*), et le Marquis de Sade (*La Philosophie dans le boudoir*). Comme Lautréamont qui décrit des animaux imaginaires et des puces grandes comme des éléphants, Magritte crée un nouvel ordre génétique ; des statues vivantes, des sirènes, des oiseaux-feuilles et des hommes de pierre. Toutes ces espèces révèlent non seulement le mystère essentiel du monde mais un sens de l'humour légèrement pervers. Par exemple, une toile de 1934, intitulée *L'Invention collective*, représente l'inversion d'une sirène. Elle a une tête de poisson et des jambes de femme.

Dans „ Envergure de René Magritte “ Breton admire la „ belle captive “ dont il dit que „ de *captive* il ne saurait en être de plus désirable que celle que se dénuade en plein mystère “. Aussi, Breton voit-il une ressemblance entre „ les images poétiques visibles “ de Magritte et *l'Analogon* de Constantin Brunner. L'image et le titre de *La Belle Captive* nous donnent l'analogon de la réalité et de l'imaginaire. La toile dénote une plage mais connote une captive. Dans *Le Miroir qui revient* Robbe-Grillet lui-même dévoile les mêmes rapports ambigus – les analogons – entre ses fantasmes et la réalité de sa biographie.

En 1938, Breton écrivit une introduction aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, illustrées par de nombreux surréalistes, dont Magritte. Son dessin, *Le Viol*, choque nos sensibilités en transformant le corps d'une femme en tête. „Dans ce tableau“, dit Magritte, „un visage de femme est constitué par les détails essentiels du corps. Les seins sont devenus des yeux, le nez est figuré par le nombril et les organes sexuels remplacent la bouche“ (Magritte 2001: 144). James T. Soby fait remarquer que „c'est le viol de toute logique en plein jour“ (Ibid: 15). Dix ans plus tard, en 1948, une nouvelle édition des *Chants de Maldoror* fut publiée à Bruxelles (Editions La Boétie) avec 77 illustrations du seul Magritte. Il existe un lien évident entre *La Belle Captive* de Robbe-Grillet et ces éditions antérieures. Dans ses *Écrits Complètes* Magritte nous dit que la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre devient une rencontre symbolique de désordre puisque les choses ne sont pas là où elles devraient être. Il y a, d'une part, le mystère des choses et, d'autre part, le merveilleux, la surprise lumineuse qui jaillit de la juxtaposition de ces objets disparates (Ibid: 647). Dans ses manifestes Breton disait que le merveilleux est toujours beau et qu'il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.

L'esthétique du nouveau roman, qui est celle de Robbe-Grillet, dépend de telles ruptures étonnantes. Il défend un certain désordre diégétique parce que c'est un défi aux conventions réalistes et à l'ordre établi. Dans *Le Miroir qui revient* il voit l'aventure de l'écrivain comme „le champ le plus propice pour mettre en scène dans son déséquilibre permanent cette lutte à mort de l'ordre et de la liberté, ce conflit insoluble du classement rationnel et de la subversion, autrement nommée désordre“ (133). Le désordre artistique de Magritte et de Robbe-Grillet mine la *doxa*, les conventions, et les idées reçues. Le désordre choque parce qu'il enfreint la loi, viole le système de coordonnées et souligne le plaisir du jeu. Selon Robbe-Grillet, il faudra prendre l'idéologie et la retourner comme un gant. Sa critique des valeurs bourgeoises est aussi violente que celle de Magritte. „Mon art“, dit Magritte, „n'est valable que pour autant qu'il s'oppose à l'idéologie bourgeoise au nom de laquelle on éteint la vie“ (Magritte 2001: 85).

Selon Michel Carrouges le surréalisme est une révolte radicale contre l'esprit cartésien et voltairien, contre un monde asservi par les philosophies abstraites, les arts classiques, la mentalité bourgeoise et les économies travaillistes. Le surréalisme exige une révolution intellectuelle et artistique, une révolution sociale et une libération totale de l'humanité (Carrouges 1950: 7).

Le monde insolite que nous donne Magritte est le résultat de l'enchevêtrement du réel et de l'irréel. Le rocher flottant du *Château des*

*Pyrénées* et l'oiseau de pierre volant de *L'Idole* échappent à la loi de la pesanteur. Le début de *La Belle Captive* décrit *Le Château des Pyrénées* de la façon suivante : „ Ça commence par une pierre qui tombe, dans le silence, verticalement, immobile. Elle tombe de très haut, aérolithe, bloc rocheux aux formes massives, compact, oblong, comme une sorte d'œuf géant à la surface cabossée “.

Nous connaissons tous l'expression „ Faire des châteaux en Espagne “, le rêve éveillé qui fait partie lui aussi de l'entreprise surréaliste. Et nous savons que les Pyrénées constituent une frontière géographique et idéologique, la France étant le pays de Descartes et de la raison, tandis que l'Espagne est le pays de la passion et de l'honneur – le *pundonor*. En niant la gravitation cette pierre mine toutes les conventions, et ce défi contre les lois de la nature propose une nouvelle réalité. La pierre, à son tour, devient œuf, germe, cellule génératrice. Il ne s'agit plus du mot, mais de l'image, et l'image parle. Le lecteur voit, mais il faut qu'il écoute, car l'image et le texte entrent en dialogue et c'est le lecteur qui en est responsable. Ce n'est pas par hasard que cette pierre a la forme ovale et sa ressemblance à un œuf est voulue. Rappelons que les surréalistes attribuaient un rôle privilégié aux œuf et aux pierres.

*Le Domaine d'Arnheim* représente une montagne qui ressemble à un oiseau. Est-ce l'oiseau de *L'Idole* ou le rocher des *Pyrénées* ? Un croissant de lune est suspendu dans le ciel au dessus de la tête de l'oiseau. Le mur est de pierre et dessus il y a un nid et des œufs. Voilà l'œuf qui revient entouré de pierres. La blancheur des œufs est celle de la lune et la forme ovale d'une pleine lune. Nous sentons un glissement continu entre le monde animal, minéral et végétal. La toile connote aussi les cycles lunaires et des forces génératrices, une symbiose évolutionnaire entre la matière organique et inorganique, entre Anne-Marie, comme déesse mythique, (*Anne-Marie et la rose*) et cette montagne qui semble vivre sous le signe de la nouvelle lune. Ce tableau nous donne à voir que les œufs appartiennent à la montagne et que les métamorphoses de l'imagination peuvent transformer un rocher en œuf. Les œufs, évidemment, ont des rapports élémentaires avec le féminin. Dans „ *L'Eden et après* : début pour un cinéroman “, Robbe-Grillet dit que toute femme, comme être mythique, entretient un lien secret avec les rythmes de la nature, les forces reproductrices, et les cycles lunaires. Voilà, encore une fois, pour Robbe-Grillet aussi bien que pour les surréalistes, la présence indispensable de la femme.

Le rocher des Pyrénées ressemble à un œuf et cet œuf est le début générateur de *La Belle Captive* qui, à son tour, engendre le roman. Où, est-ce peut-être la montagne qui pondit ces œufs, surtout cet œuf parthénogéné-

tique qui en exposant donna naissance au Phénix (*Les Fanatiques*)? Et le Phénix, avant d'être consommé, pond un œuf d'où sortent les jumeaux mythiques, David et Vanadé. L'œuf de Robbe-Grillet parodie les histoires mythologiques tout en soulignant sa parole comme source narrative. Ces cellules, qu'elles soient images, choses, ou couleurs (c'est le rouge qui engendra *Projet pour une révolution à New York*) foisonnent, devenant le corps du texte et de la captive. Entretemps, ces cellules fonctionnent comme des unités codées. Elles contiennent des renseignements mythiques, des images culturelles, des stéréotypes sociaux, et des contes fantastiques comme celui de la sirène dans *L'Invention collective* ou *L'Univers interdit*. C'est la sirène Vanadé qu'on retrouve dans un filet de pêche.

Le surréalisme recherchait une synthèse entre le rêve et la réalité. Evidemment, l'effet visuel d'une image qui abolit la pesanteur établit en même temps un nouvel ordre de réalité. Le rocher de Magritte semble suspendu pour toujours au-dessus de la mer, mais c'est le texte de Robbe-Grillet qui nous immerge sous la surface et nous plonge dans un monde de rêve. Dans *Pour un nouveau roman* Robbe-Grillet dit que „ ce rêve éveillé pourrait simplement être *l'art*, dont le sommeil, il est vrai, livre quelquefois des lambeaux, mais que seule une activité consciente nous permet de rassembler “ (Magritte 2001: 88).

L'ironie de la toile de Magritte intitulée *Le Réveil-matin* vient du fait que ces rêves n'ont pas pour but de nous endormir mais de nous réveiller. *Le Château des Pyrénées* propose une juxtaposition des choses, comme dans un rêve, et cette juxtaposition éclaire les catégories freudiennes de déplacement et de condensation. Le rocher et le château ne sont plus là où l'on les attend. En effet, ce tableau est un rêve et le lecteur est convié à reproduire l'itinéraire d'une activité qui nous immerge dans l'inconscient visuel de la mer pour retracer les étapes de la pensée involontaire ou endormie qui dévoile les métaphores et les métonymies de la création artistique.

L'image et le texte amorcent un processus visible et scriptible. Dans *La Vérité en peinture* Jacques Derrida dit qu'un rythme articulé signifie à la fois „ la cadence d'une écriture et l'ondulation des flots “ (Derrida 1978: 183). La mer qui moutonne contient les rythmes de l'écriture aussi bien qu'un rêve rythmé – un rêve où des femmes comme Vanadé, la mère, l'étudiante, la sirène et la belle captive représentent des réalités mythiques. Cette nouvelle mythologie mine les coordonnées du monde tel que nous les connaissons, et certains tableaux, comme *Les Fleurs de l'abîme*, *L'Idole* et *Les Fleurs du mal* renient la logique cartésienne et les lois physiques et biologiques pour nous plonger au cœur même du surréel.

Dans ses *Ecrits complets* Magritte décrit *Les Fleurs du mal* de la façon suivante : „ La statue de chair d’une femme nue tient à la main une rose de chair. L’autre main s’appuie sur une pierre. Les rideaux s’ouvrent sur la mer et un ciel d’été “ (Magritte 2001: 175). De plus, l’allusion intertextuelle à l’oeuvre de Baudelaire reproduit effectivement l’équivalent visuel du poème, „ La Beauté “ : „ Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre “.

La chair de cette femme possède une réalité sensuelle, mais c’est une femme de pierre. Elle semble vivante, mais elle a les yeux vides d’une statue. Ce va-et-vient entre le vrai et le faux, entre le souple et le rigide donne naissance à une série d’harmonies qui résonnent à travers l’oeuvre de Magritte. Robbe-Grillet, lui aussi, décrit des mannequins vivants, mais poignardés ; une chevelure défaite est transformée en algues onduleuses, une coquille devient une vulve et les pierres, comme les œufs, ont une force reproductrice innée. On ne s’étonne guère de retrouver dans *La Belle Captive* de 1947 une plage et un rocher. On y voit aussi un chevalet, une toile transparente et le tuba qui figure dans maints tableaux. Dans *L’Échelle du feu*, comme dans *La Belle Captive*, le tuba brûle.

Selon Magritte, „ la découverte étonnante du feu, grâce au frottement de deux corps, fait songer au mécanisme physique du plaisir “ (Ibid: 259). Il établit des correspondances entre le feu, la femme et le tuba. Dans *Le Temps menaçant*, par exemple, il peint une femme nue s’appuyant sur un tuba. Sizi Gablik, dans son livre sur Magritte, dit que „ le feu a toujours été une image primaire de la sexualité “ (Gablik 1970: 98), et c’est surtout la sexualité cachée de la belle captive que nous ressentons. La recherche du plaisir étant l’une des coordonnées de l’amour et de la liberté, c’est le feu qui reproduit métaphoriquement la synthèse de ces éléments. La femme implicite et invisible est „ cachée dans la forêt “ de la sensibilité surréaliste, car le mythe de la femme féerique est un des thèmes majeurs de la pensée de Breton. Comme le rêve ou l’inspiration poétique, l’amour pour lui est une puissance du destin.

Le cadre symbolique de ce tableau (*La Belle Captive*, 1947) réunit le feu, la pierre et le tuba. On y voit même le reflet du feu sur la toile que est à la fois opaque et transparente. Ce tableau est une synthèse du vrai et du faux, du possible et de l’impossible. „ Mes tableaux “, dit Magritte, „ sont des pensées visibles “ (Magritte 2001: 537).

Mais qui est la belle captive ? *La Belle Captive* et les variantes de ce tableau, tels que *Le Beau Monde*, *La Condition humaine*, *Le Plagiat* et beaucoup d’autres, représentent la recherche de l’artiste d’une triple réalité : le sujet, l’objet et leur représentation. Aussi, la belle captive est-elle le

moi qui perçoit, la réalité elle-même et la parole qui les décrit. La captive réunit tous ces éléments. Qu'elle soit parole ou image, ses métamorphoses minent la réalité du monde naturel. Le désir de Magritte et de Robbe-Grillet est de subvertir le réel par des constructions imaginaires. C'est la dramatisation de l'art aux dépens de la mimesis. Les grands rideaux rouges dans maints tableaux de Magritte disent en effet que nous sommes sur la scène de l'inconscient, et l'inconscient, selon Jacques Lacan, est „ structuré comme un langage “ (Lacan 1966: 146). La parole métaphorique de l'artiste est là pour être déchiffrée.

Encore un tableau qui subvertit la mimesis et nous fait penser à Lautréamont : *Le Char de la vierge*. On y voit une mallette sur un miroir. Quel rapport y a-t-il entre le titre et l'image ? Où est la vierge et où va-t-elle ? Comme dans *La Belle Captive* il s'agit d'une femme, mais la femme est invisible.

Comment s'expliquent les contradictions entre ce titre et sa représentation ? Ce qui est indéniable c'est qu'avant d'être quelque chose cette mallette et ce miroir sont là. Des objets. Mais les possibilités foisonnent. Une aventure s'impose du fait du titre et de la situation insolite du miroir sous la mallette. D'abord, c'est une valise fermée qui contient peut-être quelque chose (du sucre, du sel, comme dans *Trans-Europe-Express* ? Un revolver, une corde ?). Est-ce la mallette du voyeur ? A quoi sert-elle : au commerce, aux voyages ? Mais le titre subvertit les objets, car il n'y a ni char ni vierge dans le tableau. Ouvrir le livre c'est en même temps ouvrir *La Belle Captive*, cette femme qui, selon Breton, se dénude en plein mystère. Nous pouvons aussi ouvrir une mallette, mais les connotations de char et de vierge nient les dénnotations de ces objets. D'ailleurs, le miroir suggère une mise en abyme et nous savons depuis longtemps que dans le nouveau roman une mise en abyme subvertit tout réalisme, la subversion du réel étant aussi le projet fondamental du surréalisme.

Ouvrir un livre ou une mallette implique une sorte de pénétration. Autrefois, le couteau qui coupait les pages neuves d'un livre représentait une sorte de viol symbolique. Mallarmé surtout ressentait la pureté de la page blanche et la souillure de sa parole face à cette blancheur. Ouverture, pénétration et viol font partie de la tentative artistique de Magritte et de l'aventure romanesque de Robbe-Grillet. La virginité, l'immolation et le sacrifice sont des éléments diégétiques du roman. La lecture, sinon l'écriture, suggèrent une sorte de défloration. „ Inutile de revenir encore une fois sur l'histoire du vaisseau... ni sur le viol proprement dit “ (Magritte 2001: 24).



Robbe-Grillet malmène la langue et il se moque des conventions narratives en reproduisant des bribes idéologiques des thrillers. Il exagère et il se moque de l'esprit de géométrie. Dans le texte, *L'Idole* de Magritte devient le titre d'un opéra dans lequel le narrateur emporte „ une jeune fille sans connaissance jusqu'à une petite pièce aux usages mal définis “ où il allonge le corps amolli sur une table rectangulaire. „ Sans rien dire, il ouvre sa mallette de cuir et dispose ses instruments, afin de pratiquer sans plus tarder une piqûre dans les chairs laiteuses de la belle évanouie “ (31–32). La belle captive est une métaphore pour la *langue* tandis que les instruments du narrateur sont la *parole* de Robbe-Grillet. La langue est la victime et les piqûres sont les expériences du médecin qui joue avec la réalité pour en observer le résultat. Tout est possible et le jeu devient l'activité principale de cette mise en scène. Les deux acteurs sont la langue (l'héroïne) et la parole (le narrateur) et, comme les surréalistes eux-mêmes, ils jouent leur rôle sur la scène du langage.

Le char, comme moyen de transport, nous emmène loin de la rencontre fortuite avec le miroir. Le miroir, comme la table de dissection de Lautréamont, reflète le champ opératoire de l'imaginaire où la lumière de l'étincelle surréaliste éclaire le processus artistique de ce rapprochement volontaire des deux réalités distantes. Max Ernst définit la loi primordiale de la structure des images surréalistes comme „ l'accouplement de deux réalités en apparence inaccouplable sur un plan qui en apparence ne leur convient pas “ (cité par Breton 1935: 160). Pour Magritte et Robbe-Grillet le viol est une métaphore, comme l'était l'image de la belle captive. Leur programme n'est pas anti-féministe et leur désir n'est pas de maltraiter les femmes. Les surréalistes voulaient transformer le monde et leur optique visait la bourgeoisie, les idées reçues et les valeurs stéréotypées. Pour y arriver la femme était une alliée indispensable. Magritte prétend qu' „ aussi longtemps que nous en aurons les moyens, nous ne pouvons... cesser notre action qui nous oppose absolument aux mythes, aux idées, aux sentiments et au comportement de ce monde équivoque “ (Magritte 2001: 135). Selon Carrouges, le surréalisme est né d'un immense désespoir devant la condition à laquelle l'homme est réduit sur la terre et d'un espoir énorme en la métamorphose humaine (Carrouges 1950: 10).

Les ruptures diégétiques du roman, ainsi que les thèmes diachroniques des tableaux qui malmènent la chronologie réaliste, malgré les apparences, ont une cohérence interne. La voix du narrateur change d'un paragraphe à l'autre et, parfois, dans la phrase elle-même. Cette voix oscille entre la plage et la prison – la plage étant le lieu du désir et de la liberté, la prison représentant les confins de la parole dans la cellule génératrice. Ce

va-et-vient entre les deux introduit un nouvel aperçu de la réalité – une sur-réalité qui englobe le domaine du possible et de l'impossible.

D'après les surréalistes, pour changer le monde, il fallait s'attaquer aux valeurs de la bourgeoisie et effectuer une synthèse entre la raison et l'inconscient. Breton croyait à la „résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité “ (*Premier manifeste*) (Breton 1963: 23–24). L'esthétique des nouveaux romanciers est plus modeste mais ils croient que la parodie, les ruptures et la subversion de l'idéologie peuvent changer la manière dont nous percevons le monde. C'est le rapprochement de ces deux réalités éloignées que sont le parapluie et la machine à coudre, ou la rose de chair qui produit l'étincelle poétique. La lumière qui jaillit de ces juxtapositions est merveilleuse et elle suscite une nouvelle réalité : des rochers flottants, des statues vivantes, des sirènes, le char de la vierge.

*La Belle Captive* devient le portrait d'un monde radicalement différent. Ce tableau est un faux miroir. Un œil voit, mais c'est à travers l'alliance de l'intelligence et de la sensibilité. Cette toile (*Le Faux Miroir*) souligne la résolution voulue de ces deux états qui sont le corps et l'esprit – une scission qui existe depuis le platonisme. Est-ce la réalité que nous percevons ou une image fautive que nous projetons sur l'écran de la vie et qui dépend du système de représentation, c'est-à-dire, du langage.

Pour Magritte, la belle captive dénote l'art mais connote une femme, tandis que pour Robbe-Grillet elle dénote la femme mais connote l'art. Les tableaux et le roman sont de faux miroirs parce qu'ils ne sont pas le reflet exact l'un de l'autre. Ils dénaturent. La nature est falsifiée pour souligner la production de l'homme. Produire une nouvelle réalité et le sens qui en découle accorde aux hommes une certaine liberté et la capacité d'inventer le monde, L'œuf parthénogénétique donne naissance aux métamorphoses artistiques de Magritte et de Robbe-Grillet, et c'est le dialogue entre les images et le texte qui engendre *La Belle Captive* – cette femme merveilleuse et cachée – qui est la liberté absolue d'une invention productrice et surréaliste.

## LITERATURE

**Baudelaire 1961:** Baudelaire, Ch. *Les Fleurs du mal* (1857). Paris: Gallimard, 1961.

**Breton 1935:** Breton, A. *Position politique du surréalisme*. Paris: Sagittaire, 1935. Traduction anglaise de Ben Stoltzfus. Berkeley: U of California P, 1995 et 1996 (édition brochée).

**Breton 1963:** Breton, A. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963.

- Breton 1964:** Breton, A. Envergure de René Magritte. *Magritte*. Little Rock: Arkansas Art Center, 1964.
- Gablik 1970:** Gablik, S. *Magritte*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Soc., 1970.
- Derrida 1978:** Derrida, J. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- Carrouges 1950:** Carrouges, M. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: NRF, 1950.
- Lacan 1966:** Lacan, J. *Ecrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- Lautréamont 1963:** Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse). *Œuvres complètes*. Paris: Livre de Poche, 1963.
- Robbe-Grillet 1975:** Robbe-Grillet, A., Magritte, R. *La Belle Captive*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1975.
- Magritte 2001:** Magritte, R. *Ecrits complets*. Paris: Flammarion, 2001.