

Florin Oprescu

Institut de Langues Romanes  
Université de Vienne, Autriche  
florin.oprescu@univie.ac.at

 <https://orcid.org/0000-0001-6495-3300>

LA BEAUTÉ CONVULSIVE  
ET LES CONVULSIONS  
DU ROMAN SURREALISTE.  
*NADJA* (1928, A. BRETON)  
ET *ZENOBIA* (1985, G. NAUM)

**The CONVULSIVE Beauty and the Convulsions of the Surrealist Novel. *Nadja* (1928, A. Breton) and *Zenobia* (1985, G. Naum)**

ABSTRACT

The article examines some of the communicating vessels (« vases communicants ») between André Breton's theoretical surrealism and Gellu Naum's neo-surrealism praxis. The focus of the analysis is also on the intersection points among the two novels, *Nadja* (1928) and *Zenobia* (1985), defining moments of beginning and of the last surrealism. The aim is to determine the synthetic (theoretical and practical) manifesto of Breton's novel, *Nadja*, and the pure poetic act of the last European surrealist novel, *Zenobia*. Although the correspondences seemed clarified by Romanian literary criticism, the present article offers a new, in-depth and contrastive perspective on the « convulsive beauty », from theory to practice.

KEYWORDS: French and Romanian surrealism, *Nadja* (A. Breton), *Zenobia* (G. Naum), surrealist novel

Par une phrase volontairement radicale, acte absolument surréaliste, avec deux mots-phare écrits en majuscules : « La beauté sera CONVULSIVE OU ne sera pas » (Breton 1998 : 161), s'achève l'expérience romanesque *Nadja* (1928), d'André Breton. C'est une révolte finale, un dernier coup dans cette équation expérimentale et aussi une synthèse de tout programme surréaliste des années trente. Cette « synthèse » surréaliste est en concordance avec celle que Walter Benjamin entrevoyait en analysant *Nadja* et le plaçant « entre le roman d'art et le roman à clé » (Benjamin 2000 : 118). Il s'agit de concevoir la Beauté dans son état vivant, chaotique, non-figurative et forcément subversif. Rien de moins surréaliste.

On parle d'un « amour fou » (Breton 1976), qui n'a rien à voir avec la matérialité de l'amour charnel, un amour vu comme une débauche, par son côté affectif, chaotique, primaire, automatiquement rendu, formule bretonienne qui déloge délibérément toutes les visions mimétiques du réel. Par *Nadja*, « l'âme errante », Breton tente de redéfinir la Beauté et à l'orienter vers les frontières moins stables de la sur-réalité, en superposant le monde chaotique du rêve et de l'hallucination. Ainsi, le corps surréaliste perd, petit à petit, ses

jonctions avec la Raison et avec le Réel, en étant directement connecté à la convulsion non-mimétique de l'art nouveau. Il s'agit d'une synthèse parfaite entre l'esprit des temps surréalistes et la particularité bretonienne de concevoir l'expriment romanesque, car Nadja, le personnage, n'est pas Nadja la personne réelle. Nadja c'est *le* roman même.

Par ce texte-document, Breton n'est pas forcément préoccupé seulement par la représentation d'une personne, non par le jeu littéraire réalité-fiction, mais par une nouvelle poétique du roman même. La poétique surréaliste est le but absolu de son jeu non-figuratif. Ainsi, on admet que *Nadja*, le roman, est un nouveau manifeste de l'avant-garde. Breton déconstruit une méthode réaliste « ancienne » de *faire* le roman. « Abandonner » Nadja, la voir comme victime, c'est seulement une perspective néo-réaliste, c'est un piège de l'artiste surréaliste. Il a comme objectif la confusion progressive et absolue entre Nadja-personne et Nadja-personnage. Pourtant, la vraie mise c'est la technique, la poétique du roman total : fiction, poème, essai, reportage, photographie (Kraus 1965 ; Arrouye 1982 ; Bonnet 1991 ; Poivert 2000 ; Walker 2005), dessin, données réelles, etc., c'est-à-dire la synthèse entre art et thèse, comme soutenait Benjamin.

Nadja est projetée comme « un esprit de l'air », tout comme Zenobia de Naum, balançant ses pieds au-dessus du vide citadin (Naum 2005 : 156–157). C'est-à-dire, elles sont des figures non-matérielles, esprits éthérés, qui orbitent aussi sur le récit et qui deviennent les âmes errantes, en assistant finalement les écrivains dans le processus de rompre avec la convention du roman mimétique. Chez Naum, le personnage narrateur contemple « la silhouette de cristal de Zenobia »<sup>1</sup> (Naum 2005 : 33), en admettant que : « pour moi, Zenobia représentait le mirifique délié (...) » (Naum 2005 : 48). Tout est en concordance avec « l'Esprit-Femme » (Naum 2005 : 111), donc avec une projection dans l'absolu, où l'esprit de l'air devient « Mère des mères, féroce et indifférente, douce et généreuse, sourde, primitive et infiniment supérieure à ma grossière masculinité » (Naum 2005 : 111).

À 57 ans après la parution du roman d'André Breton, en Roumanie, le dernier surréaliste roumain, Gellu Naum, venait de publier, malgré l'âpre censure communiste, le roman *Zenobia*, souvent vu, soit comme une réplique<sup>2</sup>, soit comme un contre-coup crépusculaire de la troisième vague surréaliste. Une sorte de dernière « convulsion » et une subversion surréaliste en fin de siècle, dans un contexte politique extrêmement précaire.

L'analyse de ce renversement de la conception bretonienne sur la Beauté, par une comparaison avec la figure chagallienne de Zenobia, révèle aussi d'autres perspectives concernant la poétique du roman surréaliste, du « vrai » roman, dont Breton parlait déjà dans son premier « Manifeste du surréalisme » (Breton 1962 : 46). L'histoire de la beauté avant-gardiste commence avec la vision mécaniciste du corps chez Jarry et Urmuz, continue avec la réduction qu'on trouve dans le drame *Les Mamelles de Tirésias*, chez Apollinaire, s'achève dans les formes hybrides et hallucinantes de *Nadja* et finit avec *Zenobia*, qui ferme et achève le cercle de la Beauté des avant-gardes européennes. La mécanicité convulsive du corps féminin est aussi révélatrice si on se réfère à l'art visuel de Man Ray, René Magritte, Max Ernst ou Marcel Duchamp, qui proposaient, eux aussi, les variantes visuelles de cette obsession hallucinante, ayant comme but la restructuration des rapports entre le féminin,

<sup>1</sup> Les traductions du roman *Zenobia*, par Gellu Naum sont réalisés par nous-même.

<sup>2</sup> Plusieurs critiques ont établi des connections entre le roman de Gellu Naum et celui d'André Breton. On pourra rappeler ici Popescu 2000 ; Pop 2001 ; Orlich 2006 ; Sora 2013.

les formes du Réel, la Raison et le Rêve. En ce qui concerne l'écriture, il s'agit en effet d'une révolution contre tout « Réel », mais aussi contre l'écriture romanesque, c'est-à-dire une véritable révolution poétique du récit classique. D'après Pascaline Mourier-Casile, « L'expansion démesurée du discours (théorique, polémique, manifestaire et/ou lyrique) phagocyte à tout instant la narration, tandis que, parallèlement, la dynamite d'éblouissantes fusées d'images, des brutales ruptures où s'abîme les enchaînements et transformations constitutifs de tout récit » (Mourier-Casile 1994 : 20). Ainsi, tout récit devient lui-même chaotique, comme une majeure convulsion narrative intentionnée, programmée, comme chaque manifeste avant-gardiste.

Dans *Nadja*, Breton parlait de « l'humilité absolue », de l'annulation de « l'orgueil de la connaître » (Breton 1998 : 159), et tout cela est en concordance avec les thèses freudiennes<sup>3</sup> sur l'amour, ou concernant « l'amour fou ». Freud voyait l'état amoureux en étant « capable de réprimer le délire des grandeurs, puisque, justement, il permet la limitation, la restriction du narcissisme » (Guedj 1999 : 598) et comme une annulation de toute éthique, car « l'état amoureux contrarie les règles de la conscience morale, on se fait criminel sans remords, par plusieurs voies » (Guedj 1999 : 597). L'auteur de *Nadja* se demande lui-aussi à la fin du roman : « Que ferais-je sans toi de cet amour du génie que je me suis toujours connu, au nom duquel je n'ai pu moins faire que tenter quelques reconnaissances ça et là ? » (Breton 1998 : 158). Dans cette équation, « l'état amoureux est comparé à l'hypnose, à la liaison de masse, et aussi à la psychose » (Guedj 1999 : 597). L'état hypnotique et hypnagogique est « l'amour fou », pendant lequel, nous dit Freud, « le Moi se vide pour ainsi dire en direction de l'objet » (Freud 1991, après Guedj 1999 : 598). L'hypothèse freudienne est celle que « la libido narcissique déborde sur l'objet » et que « la frontière entre Moi et objet menace de s'effacer » (Guedj 1999 : 598). La tournure dialectique et synthétique de Breton serait dans *Nadja* l'équation *roman-objet*. L'objet est *Nadja*, le roman. *Nadja* est le roman objet, comme on a déjà prévenu. Une phrase qu'on trouve à la fin du roman pourrait nous aider à identifier cette formule : « Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât » (Breton 1988 : 598). Le Moi se vide dans la direction du roman. C'est là qu'il découvre la Beauté : « moins dynamique (...) soumise à ce galop effréné (...) plus étourdie qu'un flocon dans la neige (...) résolue, de peur d'être mal étreinte (...) ni dynamique, ni statique, la beauté je la vois comme je t'ai vue » (Breton 1988 : 160).

Breton n'a pas « l'intention de réduire par ces propos l'importance de la sexualité dans la vie inconsciente » (Breton 1955 : 36). Pourtant, il reprochait à Freud exactement le fait d'avoir raté le côté intime des explorations psychanalytiques du rêve, en restant en dehors du soi paradoxal, contradictoire en tout cas, la source de poéticité. C'est le rapport hypocrite entre le rêve et « l'histoire réelle de l'individu », que Breton reprochait à Freud d'avoir ignoré volontairement. Il tache à résoudre, à développer ce rapport de manière poétique dans *Nadja* et à déployer théoriquement dans les *Vases communicants* (Breton 1955). Or, d'une importance majeure pour comprendre le projet romanesque *Nadja*, c'est le « Rêve du 26 août 1931 » (Breton 1955 : 37). À côté du rêve de son premier *Manifeste*, intitulé : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » (Breton 1962 : 35), ce rêve est

<sup>3</sup> Pour le rapport entre le surréalisme de Breton avec la psychanalyse voir des études comme celles de : Chevrier 2007 ; Guedj 1999 ; Haan, Koehler, Bogousslavsky 2012 ; Kaplan 1989.

un pilier de la poésie surréaliste bretonienne. Le rêve de 1931 nous dévoile, dans l'analyse de Breton, l'image de Nadja, comme « Une vieille femme, qui semble folle, guette entre Rome et Villiers » (Breton 1955 : 43), une sorte de défense « contre l'éventualité d'un retour de Nadja, saine d'esprit ou non, qui pourrait avoir lu mon livre la concernant et s'en être offensée, défense contre la responsabilité involontaire que j'ai pu avoir dans l'élaboration de son délire et par suite dans son internement » (Breton 1955 : 43–44). Il conserve la dualité entre le réel, sa dispersion inconsciente, automatique dans le rêve et la littérature.

Pour saisir la méthode de Breton on doit renverser sa formule poétique d'écrire « de faux romans ». Pour un « faux roman », nous dit Breton, il faut « mettre l'aiguille de Beau fixe sur Action », utiliser les noms avec majuscules, des formules impersonnelles, « un petit nombre de caractéristiques physiques et morales » et « une intrigue plus ou moins savante en apparence » (Breton 1962 : 46–47). Au contraire, pour écrire un « vrai roman » il fallait surtout concevoir le Beau mobile, « Nullement statique » (Breton 1988 : 160), « ni dynamique ni statique » (Breton 1988 : 161). Il faudrait éviter la fausse-Action, donc il propose une autre modalité de concevoir l'Action par rapport à la Beauté. La formule nous envoie toujours chez Gellu Naum, qui appelait *Zenobia* un « homan », et à la mobilité perpétuelle, presque hallucinante, convulsive, qu'on peut retrouver au long de ces va et vient narratifs du personnage narrateur. Il s'agit d'une permanente alternance entre l'isolation dans le sommeil larvaire de la matière et le sentiment d'une continue mobilité hystérique, convulsive, visible dans des expressions comme : « errance délirante » (Naum 2005 : 163), « vagabondage » (Naum 2005 : 116), « errance », (Naum 2005 : 200), « zig-zag » (Naum 2005 : 200), c'est-à-dire un fou « va et vient obsessif » (Naum 2005 : 169).

Regardant le roman de Gellu Naum, *Zenobia* (1985), souvent vu comme « réplique au bretonien *Nadja* » (Cernat 2018 : 244), ou comme une réponse à la méthode bretonienne de comprendre le Beau et l'écriture surréaliste, il fallait surclasser le cliché « surréalisme bretonien », et aussi la formule « roman-réplique », surtout en cherchant de récupérer et de contextualiser la version surréaliste de Naum dans les années quatre-vingt. Le premier indice nous envoie autant à l'esprit du temps, c'est-à-dire au socio-code politique<sup>4</sup> et au code idiolectal, de l'organicité littéraire des œuvres de l'auteur. Les deux codes de lecture se joignent dans la formule choisie par Naum : « le homan ». Et le « h » est redondant, une marque du *nouveau*, par dénomination. On lit chez Naum des mots comme « poheme », « moahte », « fihință », « nathură », « dhragoste »<sup>5</sup>. En risquant de devenir trop descriptif, le narrateur de « l'homan » sera horripilé par une formule de description romanesque anachronique : « j'ai la sensation de commencer à commettre une sorte de homan et cella m'horripile ; en tout cas, en écrivant comme un prosateur enfoiré sur l'une ou l'autre. » (Naum 2005 : 81).

Cette formule apparaissait à Monica Lovinescu comme « un moyen de s'appropriier le langage, de l'exorciser, de le dissocier de celui de la communication ordinaire et, finalement – mais non pas sans importance –, se déculpabiliser de la complicité avec la littérature » (Lovinescu 2014 : 214). De la même formule non-conventionnelle parlait

<sup>4</sup> Pour documenter la relation tendue des surréalistes avec la politique, voir Reynaud Paligot 2010 ; Sanguouard-Berdeaux 2013 ; Löwy 2009.

<sup>5</sup> « poème » ; « mort », « être », « nature », « amour ».

aussi Ion Pop, qui rappelle que : « En appelant *homan* son livre de 1985, *Zenobia*, par la déformation ironique – caricaturale du roman comme genre consacré, Gellu Naum opposait encore une fois la littérature à la poésie comme expérience de vie, tout comme il différenciait le poète et le poème de *pohet* et de *pohem* » (Pop 2001 : 160). L'opposition, le refus, la déformation de tout genre canonique, la négation même, voilà des formules qui nous envoient à la première vague surréaliste. Monica Lovinescu précisait que le refus de la littérature, telle que celle « officielle », conceptualisation esthétique, mais aussi politique, c'est une convention habituelle surréaliste.

Il s'agit du côté étique de l'avant-garde, qui est plus important que l'esthétique<sup>6</sup>. Pendant les années quatre-vingt, c'est-à-dire après soixante ans, dans le milieu d'un nouveau classicisme post-moderniste de la culture, l'insurgence de Naum, contre les formules génériques de toute littérature, peut sembler tardive, et même anachronique. Pourtant, le retour de Naum aux formules de la première vague surréaliste a une importance particulière, surtout si on se rappelle le socio-code des années quatre-vingt, l'idéologie officielle avec tout son matérialisme antiesthétique. En revenant aussi à la « Position politique du Surréalisme » bretonienne, les mots de la « Préface » ont une relevance particulière pour la position sociale surréaliste de l'origine. Breton critiquait exactement « cette attitude contemplative, extatique », qui serait « contre-révolutionnaire », « l'accommodement », « la paralysie » (Breton 1962 : 239–243) et, surtout, une hypocrisie face à la réalité.

En analysant la persistance, et surtout la résistance de Gellu Naum sur le front surréaliste, Simona Popescu admet que Naum reste « le seul représentant authentique » (Popescu 2000 : 125) du mouvement en Roumanie. À vrai dire, déjà à partir des années quarante, Naum fut isolé dans le cadre de l'avant-garde roumaine, plutôt dissipée, disparue en exil ou rendu au silence. Il reste le seul fidèle au principe de l'art « engagé » dans le combat de changement du milieu culturel et social, même avec le risque assumé d'être marginalisé, censuré et exclus de la littérature.

Par rapport à la persistance et à la résistance de Naum dans l'environnement de la poétique surréaliste, l'acte le plus évident et insolite, le plus authentique reste toujours son « *homan* », *Zenobia*. Cinquante ans après le roman de Breton, Naum, l'écrivain marginalisé, forge dans son texte une véritable révolution subversive contre la littérature officielle, issue comme un vrai Frankenstein, après les « Thèses de Juillet<sup>7</sup> » 1971. Le culte prolétarien et celui de la personnalité revenaient en force dans une culture déjà défaite par le stalinisme pendant les années cinquante. Ainsi, la parution du « *homan* » pourrait nous montrer aussi une autre perspective, celle d'une double insurgence : contre la généricité stérile du nouveau roman socialiste, et surtout, une subtile critique du roman avec thématique sociale, prolétarienne, donc opposé à l'idéologisation de la littérature. C'est une révolte silencieuse qu'on trouve dans *Zenobia*, un retour au cri désespéré de l'écrivain captif. Dans ce sens, *Zenobia* signifie un retour à l'acte d'écriture surréaliste authentique, c'est-à-dire à l'écriture comme « réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée »

<sup>6</sup> Voir aussi les observations de Simona Popescu concernant le désir de l'avant-garde de changer le canon littéraire, en revenant « à une autre tradition », « plus morale qu'esthétique » (Popescu 2000 : 101).

<sup>7</sup> C'est la formule maoïste par laquelle le régime de Nicolae Ceaușescu revient à un contrôle de la culture, par l'idéologisation et la censure totale. À travers les 17 'thèses', l'art redevient un instrument de propagande.

(Breton 1962 : 40). La subversion est implicite, par le retour aux formules littéraires qui s'opposaient depuis le début du siècle à une réalité complètement idéologisée, enfermée entre les murs des formes classiques. Si chez Breton on parlait du « freudo-marxisme »<sup>8</sup> qui a déterminé aussi la construction d'un roman comme *Nadja*, chez Naum la formule culturelle dominante est épurée. On perd ainsi les traces des stéréotypes livresques qui ont fondé le premier surréalisme.

Le drainage de la formule de Naum, sous la pression idéologique communiste est doué à la censure, mais aussi à la conscience surréaliste véritable de l'auteur, qui revient au « fonctionnement réel de la pensée ». C'est un acte de refus de la complicité avec la littérature canonique (esthétique et/ou politique), mais aussi un refus de la complicité avec le nouveau réalisme-socialisme. *Zenobia* devient ainsi « le homan » surréaliste par excellence, d'après « le principe de la subversion totale ». Les espaces entre lesquels se déroule cette quête de l'ultime « amour fou » pour Zenobia, qu'il « aimait à la folie » (Naum 2005 : 9), sont des formes d'un réel qui nous rappelle le matérialisme dégradé, hostile à l'amour, antihumain en essence, tout comme le réalisme-socialiste des années cinquante. Entre le creux d'un arbre, dans le marais ou sur le couloir urbain interminable, le lecteur, familiarisé avec l'atmosphère dégradé des années quatre-vingt et avec l'hostilité pour les espaces concrets immédiats des surréalistes, pourrait sans doute comprendre une vraie propension, pour le retour de l'auteur surréaliste vers les espaces fluides de la mémoire automatique. C'est beaucoup plus que Bucarest ou Comana et, en même temps, beaucoup moins que le refuge dans un espace illusoire.

Les espaces du roman *Zenobia* sont ainsi des résidus de la mémoire automatique, dans lesquelles l'amour fou recouvre sa force convulsive. Il amène Zenobia dans « le creux de la digue et nous sommes restés là, je ne sais combien de temps, sans nous dire un mot, couchés épaule contre épaule, nos visages pressés contre la terre humide de ce creux ; c'était un grand amour » (Naum 2005 : 16). Le refuge est un mouvement permanent : « Au bout d'un moment, je suis allé avec Zenobia dans la forêt - on ne s'est jamais séparés (...) – pour écouter le bruissement des buissons et entendre les nouvelles du monde (...) » (Naum 2005 : 16). Il y a ici une vraie réclusion dans le primitivisme de la matière, comme acte surréaliste de ressusciter le primitivisme des formes larvaires, « viermualia »<sup>9</sup> dans la matière primaire, qui est aussi une fugue du matérialisme historique. Le seul fanatisme qui en reste dans le violent contexte social matérialiste, a une nature purement poétique chez Naum : « un fanatisme poétique acharné (le grand piège de ma vie) aggravait mon blocage en creusant de plus en plus le fossé entre moi et les quelques poètes que je pouvais aimer » (Naum 2005 : 136). Dans un monde dans lequel « le miracle poétique » est disparu et où le poète fanatique se trouve isolé, la seule solution reste « le homan », c'est-à-dire un abandon à l'écriture totale, à l'anti-littérature, le dernier refuge qui sera une « initiation poétique par l'amour » (Popescu 2000 : 183).

« 'Transformer le monde' a dit Marx ; 'changer la vie' a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un » (Breton 1962 : 285), c'est la formule clé du « Discours au congrès des écrivains » (1935), qui rattache et qui « inclut » le « matérialisme historique », et le « matérialisme anthropologique » (Benjamin 1989 : 607), en transformant

<sup>8</sup> Pour des clarifications regardant le « freudo-marxisme » de Breton, voir l'article de Rizk-Urbanik 2019.

<sup>9</sup> Vivre comme les vers de terre, ou « verminer » (n. t.).

le surréalisme dans une sorte de « nihilisme révolutionnaire », qui a tourmenté la première partie du XX<sup>ème</sup> siècle. En même temps, Gellu Naum critique l'excès théorique de Breton de *l'Amour fou* et son impossibilité de comprendre « l'amour unique », car il « n'a pas su ce que ça signifiait » (Popescu 2000 : 183). Naum se montre aussi contre les liaisons réductionnistes entre *Nadja* et *Zenobia*, centrées sur le thème de l'amour, en précisant que : « Ni *l'Amour fou*, ni *Nadja* ne sont pas des livres sur l'amour. Dans le premier il y a trop de théorie. Et *Nadja* n'est pas une bien-aimée » (Popescu 2000 : 183).

Bien qu'il ne puisse plus lire Breton, à cause de la distance temporaire et parce qu'il « n'a pas eu le temps d'aller plus loin » (Popescu 2000 : 242), pour surpasser les formules, il l'apprécia exactement pour la puissance d'avoir « coagulé toutes les grandes idées du siècle, il a changé les mentalités, il a changé le monde » (Popescu 2000 : 242). C'est la force révolutionnaire et la synthèse des idéologies que Naum apprécie chez Breton, c'est-à-dire précisément la puissance de changer la littérature, en la convertissant en personnage principal de ses quêtes, tout comme dans les romans *Nadja* et *Zenobia*, convulsives et visionnaires eux aussi.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARROUYE Jean, 1982, La photographie dans *Nadja*, *MéluSine* 4 : 123–151.
- BENJAMIN Walter, 1989, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le livre des Passages*, Paris : Cerf.
- BENJAMIN Walter, 2000, *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch (trad.), Paris : Gallimard.
- BONNET Marguerite, 1991, *Le regard et l'écriture*, (in:) André Breton, *La beauté convulsive*, Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- BRETON André, 1955, *Les Vases Communicants*, Paris : Gallimard.
- BRETON André, 1962, *Manifestes du surréalisme*, Paris : J.-J. Pauvert éditeur.
- BRETON André, 1976, *L'amour fou*, Paris : Folio.
- BRETON André, 1988, *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard.
- BRETON André, 1998, *Nadja*, dossier réalisé par Michel Meyer, Paris : Gallimard.
- CERNAT Paul, 2018, *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Iași : Polirom.
- CHEVRIER Allain, 2007, André Breton et les sources psychiatriques du surréalisme, *MéluSine* 27 : 53–76.
- GUEDJ Marie-Jeanne 1999, L'amour chez Freud. À travers les textes publiés dans la nouvelle traduction, *Évolution Psychiatrique* 3 : 589–602.
- HAAN Joost, KOEHLER Peter J., BOGOUSSLAWSKY Julien, 2012, Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babinski, *Brain. A Journal of Neurology* 135: 3830–3838.
- KAPLAN Donald M., 1989, Surrealism and psychoanalysis: Notes on a cultural affair, *American Imago* 4: 319–327.
- KRAUS Rosalind, 1965, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard.
- LOVINESCU Monica, 2014, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960–2000*, București : Humanitas.
- LÖWY Michael, 2009, *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, Austin : University of Texas Press.
- MOURIER-CASILE Pascaline, 1994, *Nadja d'André Breton*, Paris : Gallimard.
- NAUM Gellu, 2005, *Zenobia*, București : Humanitas.
- ORLICH Ileana, 2006, Surrealism and The Feminine Element: André Breton's *Nadja* and Gellu Naum's *Zenobia*, *Philologica Jassyensia* 2: 213–224.
- POIVERT Michel, 2000, Politique de l'éclair. André Breton et la photographie, *Études photographiques* 7, disponible sur <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/207> (consulté le 25.02.2023).

- POP Ion, 2001, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- POPESCU Simona, 2000, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București : Editura Fundației Culturale.
- REYNAUD PALIGOT Carole, 2010, *Parcours politique des surréalistes. 1919–1969*, Paris : CNRS Éditions.
- RIZK-URBANIK Annie, 2019, « Des Vases communicants à Arcane 17, Breton était-il freudo-marxiste ? » conférence, Journée d'étude Surréalisme et freudo-marxisme, disponible sur <https://melusine-surrealisme.fr/wp/des-vases-communicants-a-arcane-17-breton-etait-il-freudo-marxiste/> (consulté le 25.02.2023).
- SANGOUARD-BERDEAUX Céline, 2013, *André Breton ou le poétique au-delà du politique*, (in:) *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920–1945)*, Bruno Curatolo. Julia Peslier (éd.), Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 131–146.
- SORA Simona, 2013, Nadja și Zenobia, *Dilema Veche* 471, disponible sur <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/nadja-si-zenobia-600720.html> (consulté le 25.02.2023).
- WALKER Ian, 2005, 'Her Eyes of Fern': The Photographic Portrait in Nadja, *History of Photography* 2: 100–113.