

CARLO PASI
Nadja ou l'écriture erratique

I

Avec *Nadja*¹ nous pénétrons dans un texte qui a désormais dépassé les modalités de la narration descriptive, liée à une vision totalisante de la réalité, miroir d'un sujet indivis, sphère qui englobe le monde, pour devenir une narration constitutive, qui construit une réalité en train de se faire, dans son devenir². Écriture non plus comme forme, mais comme «formation, comme genèse», — selon la définition que Paul Klee a donnée de l'œuvre d'art. Et un tel mouvement est erratique, il reflète l'errance même du sujet, non plus unitaire et centré sur lui-même mais scindé, stratifié, se découvrant dans ses errances mêmes.

Dès le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton avait entrevu les nouvelles possibilités offertes à l'écriture, après avoir décidé de rompre avec les procédés descriptifs du roman du XVIII^e siècle. À une vision intégrée et complète d'un observateur omniscient qui, comme l'œil de Dieu, reste en-dehors de la scène qu'il décrit, il fallait opposer une vision désormais brisée, déchirée, discontinue de l'existence:

J'ai de la continuité de la vie une notion trop instable pour égaler aux meilleures mes minutes de dépression, de faiblesse. Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir [...]. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme, il est peut-être indigne de cristalliser ceux qui paraissent tels³.

À une conception compacte, homogène de l'existence telle qu'elle se reflète dans le roman réaliste, s'oppose la perception d'une réalité qui

1. Pour *Nadja* (1^e éd. 1929) les citations sont empruntées à la 2^e éd. Gallimard, folio, 1964.

2. On peut penser à d'autres expériences d'écritures du XX^e siècle, surtout celles d'Europe centrale, marquées par «la crise du sujet». Pour ces aspects, cf. A. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Leterza, Bari, 1985, en particulier chap. 5 et 6.

3. Dans *Manifeste du surréalisme*, coll. Idées, s.d., p. 16.

serait lacérée, discordante, dont il s'agira d'intensifier les moments privilégiés, ceux que Georges Bataille nommera «les instants sacrés», les temps forts de l'exception et de l'excès. Et ceux-ci émergeront — pour Breton — à travers les voies de l'analogie, de l'association, les «coïncidences» entrelacées par les poussées du désir. L'écriture mise en branle par des dynamiques pulsionnelles, rompt les digues, submergeant le déjà-dit, les tracés sécurisants, fixés à l'avance; elle se pose comme risque, incursion dans l'inconnu — «l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux»⁴.

Dans ce sens, dégagé du schéma du déjà-connu, on se laisse entraîner par la force du premier jet — «la qualité du premier jet» — le flux d'une pensée sans contrôle que l'écriture à l'état naissant essaie de capter rapidement et dont le sujet ne fait qu'enregistrer les secousses et les appels d'amour: «Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour».

Dans ce qui est considéré comme le «Prologue» de *Nadja*, nous retrouvons l'écho prolongé de certaines positions du *Premier Manifeste* contre la narration descriptive à l'intérieur d'un système homogène de références. Et l'*Avant-dire* de l'édition de 1964 explicitera ce refus qui ouvrira la voie à l'utilisation de la photographie: l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description.

C'est la fiction romanesque qui est stigmatisée, cette fiction qui prétend représenter la réalité à travers des personnages fictifs en l'altérant, afin d'éviter des engagements plus profonds et des heurts avec un hasard incertain. La narration sera celle d'un «document 'pris sur le vif'» sans altérer la réalité pour sacrifier à l'«aura» ennoblissante de la dimension esthétique. C'est justement le mépris de cette dernière qui pousse Breton, obéissant à un besoin de vérité et de précision, à parler de «récit [qui] se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique». Si le récit se veut compte rendu, possédant l'exactitude d'une observation médicale, il devra se soustraire à toute reconstitution ordonnée et fictive, et tendra à capter, tel un sismographe en action, la vérité qui émerge à travers ses secousses émotionnelles, affectives.

La manifestation de la vie authentique à travers l'écriture exige une adhésion au réel et un engagement profond dans ce réel. Il faut s'offrir à la première personne aux événements proposés par le vécu:

*Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes et desquels on n'a pas à chercher la clef*⁵.

On refuse la dimension fermée du livre qui impose un sens univoque,

4. *Ibid.*, p. 17.

5. *Nadja*, p. 18.

une direction canalisée — le temps chronologique, linéaire et irréversible — et n'offre qu'une clé de lecture :

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre, aux draps de verre où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant⁶.

C'est dans cet espace translucide (maison de verre) dans lequel l'œil du lecteur peut pénétrer sans écran, que l'on découvre une réalité en mouvement qui vit dans l'instant où elle est perçue. Et c'est ainsi que se produit et évolue l'identité sous le regard qui la fixe et, en la fixant, la fait exister.

L'exposition de soi dans la transparence du vécu est aussi le reflet d'un psychisme poli et corrigé, qui n'aurait rien à cacher, parce qu'enveloppé d'une totale innocence. Il n'existe ni ombres, ni taches obscures pour ternir la limpidité de ce verre. Tout est reconnaissable, vérifiable, tout attire un regard privé de soupçon et l'invite à traverser la limpidité de l'écran, à découvrir une réalité d'exception. C'est comme si la faute n'existait pas, ni le regard de la faute, comme si ce monde s'offrait dans sa plénitude et sa splendeur. Mais tout le côté positif de la situation a un revers, celui de la fragilité, du danger. Ce moi pris dans le verre, il peut se briser ; c'est pourquoi il doit invoquer une solidité et une splendeur capables de durer (gravé dans le diamant) pour renforcer la précarité du vécu, transmettre à l'œuvre l'aspect provisoire et instable d'un destin.

Je crois qu'émerge ici cette ambiguïté qui sera constante chez Breton entre une aspiration à la plénitude, à la totalité, supprimant les contraintes, et une tendance opposée, souvent refoulée, plus troublée et risquée, à la tentation de la nuit, de la perte. C'est contre une telle attirance qu'il doit lutter, cherchant le réconfort dans un moi d'exception, gravé dans le diamant — « Qui suis-je ? » s'était-il demandé au début, et une telle interrogation ne pouvait que se prolonger dans une ouverture vers l'autre, dans le face à face le plus inquiétant et incontrôlé avec l'altérité : « Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante ? »

L'ouverture est déjà ressentie, avec un frisson, comme la menace qui depuis toujours s'inscrit dans l'altérité : intrusion de la violence, croisées de blessures, déchirements. Peur et attraction du danger que l'autre représente. Dans « je hante » qui renvoie à un monde nocturne et spectral (l'anglais *haunted*) il y a déjà la fêlure de ce verre. Mais là aussi dans une oscillation compensatoire typique chez Breton, ce risque était exorcisé dans la perspective d'un destin magnifié par sa différence :

6. *Ibid.*, p. 18-19.

*N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête*⁷?

De l'écriture on attend une révélation, une épiphanie. Le message est unique parce qu'il reflète l'unicité d'un sujet.

L'écriture erratique ne prétend pas restituer la totalité d'une existence contrôlée d'en haut — par l'œil approbateur de Dieu — mais enregistrer les moments extraordinaires qui en constituent le précipité, les points névralgiques excités par les sursauts du désir. Et le désir ne peut pas être programmé. Seule affleure dans la disponibilité l'ouverture, qui réagit à l'aspect imprévisible de l'événement, «cette soif d'errer à l'encontre de tout» dont parlera Breton dans *L'Amour fou*.

Cette écriture devient alors écriture de l'écoute, de l'attente; elle s'ouvre au hasard, au provisoire, évite de se couler dans un projet élaboré, «travail de laboratoire» :

*L'émancipation du style, réalisable jusqu'à un certain point dans la société bourgeoise, ne saurait consister dans un travail de laboratoire [...] Car c'est bien de substance qu'il s'agit, même au sens philosophique de nécessité réalisée*⁸.

C'est l'émergence dans le présent d'événements singuliers provoqués par le désir dont la charge s'amorce dans les zones les plus archaïques de l'inconscient. Un inconscient, bien entendu, qui se prévaut de sa propre logique :

*À vrai dire l'opération est généralement inconsciente — chez ceux qui ont quelque chose à dire, naturellement — et il faut être le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste des « mots en liberté » fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots*⁹.

Et encore, toujours dans *Légitime défense*, on assiste à une formulation de l'acte d'expression qui, selon moi, touche à l'essentiel dans la conception d'une écriture de l'errance :

*Encore une fois, tout ce que nous savons est que nous sommes doués à un certain degré de la parole, et que, par elle, quelque chose de grand et d'obscur tend impérieusement à s'exprimer à travers nous [...] Mais c'est comme si nous y avions été condamnés de toute éternité*¹⁰.

7. *Ibid.*, p. 11.

8. «Légitime défense», 1926, dans *Point du jour*, Gallimard, coll. Idées, 1970.

9. *Ibid.*, p. 42-43.

10. *Ibid.*, p. 44.

Le désir noue des relations entre des espaces lointains, des aspects voilés du psychisme, suscite des révélations en éclairant l'entrelacs de ses faces cachées :

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres.

C'est une forme de transgression que l'on commet de s'introduire dans un monde interdit au regard et à la connaissance, et c'est pour cela précisément qu'elle en intensifie la découverte et la rend excessive.

Le désir qui est mu par le hasard, apparemment anarchique, lié comme il est au flux désordonné des événements, en réalité tresse en profondeur des réseaux mobiles et surdéterminés, construit des rapports nécessaires. Tel est aussi le sens du «hasard objectif», entendu comme rapport nécessaire entre l'événement extérieur et l'inconscient : «...le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain»¹¹.

C'est justement parce que l'intention de Breton est de ne pas s'enfermer dans la représentation de la sphère manifeste du réel — ce qui s'impose à première vue, sans toucher en profondeur le sujet — mais d'avancer plutôt sur un tracé latent dans lequel le sujet est englué, que celui-ci parvient à la fin à toucher le rivage entre des correspondances insoupçonnées :

*Nous contestons formellement qu'on puisse faire œuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le contenu manifeste d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son contenu latent*¹².

C'est cela, dans un langage emprunté à Freud, la révélation de l'insolite. L'illumination soudaine de circuits qui s'entrelacent, de plans qui s'entrecoupent. Et c'est aussi la surprise : dévoiler des coïncidences, des appels réversibles, là où l'on pensait sombrer dans une nuit sans écho. L'écriture erratique scinde le sujet, le décentre, l'irradie dans la pluralité des possibles, en fait un théâtre d'événements. La réactivation initiale de l'attente se prolonge en une tension continue vers le monde, pour accepter l'altérité, la différence. Ayant abandonné les prétentions

11. *L'Amour fou*, deuxième chapitre, p. 31 de l'édition Folio, Gallimard.

12. «Limites non-frontières du surréalisme», 1937, dans *La Clé des champs*.

du projet, les tracés communs, on est désormais disponible à la rencontre suscitée elle aussi par le désir.

L'aventure est réaction sans réserve à l'événement. C'est cela la rencontre, comme un désaccord, un choc qui secoue et ébranle les certitudes, défait l'identité. Et à la contingence de l'événement répond la précarité d'une écriture discontinue, sans projet ni plan, qui expérimente et explore son propre devenir. Vie et écriture s'entrecroisent, échangent réciproquement des énergies en s'intensifiant, entrent en résonance (créant ce que Jacqueline Chénieux définit comme «zone événementielle¹³»).

L'écriture de l'errance procède le long de voies analogiques, associatives¹⁴, qui trouvent dans le procédé métaphorique (pris au sens fort de «transfert», «translation», «glissement et dérive de sens») leur modalité privilégiée. *Nadja* apparaît ainsi comme la «métaphore centrale». Lieu d'émergence du désir, nœud des rencontres, des «coïncidences» et image troublante de l'altérité, de la non-appartenance.

II

La rencontre avec *Nadja* marque la découverte de l'autre, de l'hétérogène, de l'insolite, et dans le même temps la prise de contact, la reconnaissance de son altérité, ce qui décentre le sujet et le pousse vers ses zones d'ombres, zones marginales, refoulées où se cache et s'occulte sa vérité.

Et le monde fait soudain irruption sans préméditations ou volontés programmées, réveillant, éclairant des dynamiques nocturnes, des parties secrètes. Telle est l'essence de la rencontre avec l'altérité, son aspect imprévu, accidentel, qui investit une disponibilité, une attente, et imprime la marque de la nécessité, force un destin.

C'est alors qu'on s'ouvre à la différence, brisant les défenses, démantelant la forteresse du moi, initiant à la circulation dans les constellations mobiles et dispersées, ce nœud d'événements, signes, traces, fièvres et passions qui forment la substance diffuse de l'être, en font un théâtre ouvert aux découvertes les plus inespérées. Alors il faut sortir de soi, se précipiter dans les rues, pour découvrir dans le contact avec l'altérité

13. Cf. J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, l'Age d'homme, Lausanne, 1983, pp. 151-177.

14. Cf. ce que Breton dit contre le «continuum» du discours représenté par la conjonction «donc» dans «Signe ascendant», dans *La Clé des champs*: «Aussi vrai que le mot le plus haïssable me paraît être le mot *donc*, avec tout ce qu'il entraîne de vanité et de délectation morose, j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret».

l'essence plurielle, stratifiée de son être, sa propre vérité. Breton annonçait ainsi l'entrée en scène de Nadja:

J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie et qui a pu être préméditée¹⁵.

À cela s'ajoute le refus d'un plan, d'un projet, de ce qui fonde sur le calcul l'aspect prévisible de la vie, la fermant aux forces de l'innocence. Le travail renforce cette vision programmée et fermée de l'être-au-monde; il est le reflet d'un sujet centré qui s'exclut du risque, se barricade contre le désir.

Si le travail constitue l'organisation rationnelle, productive de l'existence, ce qui le canalise dans les voies étroites de l'utile, c'est parce qu'il se fonde contre le désordre et l'excès. Il naît comme un interdit, qui déplace dans le projet, dans le futur, la frénésie de l'instant, cet instant qui pour Breton aussi est la promesse d'une révélation, la déchirure dans l'épaisseur toujours égale de l'être.

Le travail qui peut s'élever comme une digue, s'oppose au risque de la violence, de la démesure. Il contrarie et bloque, comme l'a vu Bataille¹⁶, la liberté effrénée de l'instant.

Le travail exige une conduite où le calcul de l'effort, rapporté à l'efficacité productive, est constant. Il exige une conduite raisonnable où les mouvements tumultueux qui se délivrent dans la fête et généralement dans le jeu, ne sont pas de mise. Si nous ne pouvions réfréner ces mouvements, nous ne serions pas susceptibles de travail, mais le travail introduit justement la raison de les réfréner. Ces mouvements donnent à ceux qui leur cèdent une satisfaction immédiate: le travail au contraire promet à ceux qui les dominent un profit ultérieur.

L'opposition du monde du travail ou de la raison, le monde du projet (de signe masculin) à la violence et à l'irrégularité du désir (de signe féminin) semble s'incarner dans le personnage de Nadja, Nadja qui a rompu toutes les digues et qui, fatalement, est entraînée par la force incontrôlable de l'errance, le risque de la folie et le spectre de la mort.

C'est à travers le regard que se produit la rencontre avec l'altérité, dans le temps et dans l'espace, sans but, quand on est soustrait à l'oppression du travail. Les regards se croisent dans l'instant qui est déchirement et pulsion à transgresser:

15. *Nadja*, p. 68.

16. G. Bataille, *L'Érotisme*, éd. de Minuit, 1957, p. 47.

*Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants*¹⁷.

Le croisement des regards sous-tend le croisement des destins qui procèdent d'origines opposées. Telle est la première différence qui se prolonge ensuite dans l'ambiguïté de la figure de Nadja, l'antinomie qui s'impose aux yeux du narrateur et qui reflète sa propre antinomie. La misère qui transparaît dans l'habillement de Nadja focalise en effet ce que je définirais (en des termes empruntés à Bataille) l'élément *bas* ou «sinistre» (qui appartient à l'immanence, à la terre) autour duquel circulent toutes les connotations négatives du désordre: vice (demande érotique excessive), violence transgressive (refus de se subordonner aux normes de la vie commune), folie (hystérie?). À cet élément s'oppose l'élément *haut* positif, qui appartient à la «transcendance» selon lequel la position debout fait que l'homme est destiné à voir non seulement les choses de la terre que peuvent voir les autres animaux, mais l'essence des choses (l'invisible) purifiée de toute matière terrestre. Dans la noblesse de son allure, sa légèreté — «elle va la tête haute, si frêle qu'elle se pose à peine en marchant» — se dévoile une forme de sublimation. S'il est vrai, comme je le crois, que Nadja incarne l'essence surréaliste (et une note de Breton nous invite à une telle interprétation: «Ne touche-t-on pas au terme extrême de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte *idée-limite*?»), c'est précisément dans cette dualité fondamentale qui est la sienne qu'elle semble se réaliser. Et en cela apparaît évidente l'opposition avec Georges Bataille qui (dans sa polémique avec A. Breton exprimée dans *La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*), à l'élévation de l'homme, voulait substituer le parcours souterrain et révolutionnaire (dans le sens du matérialisme marxiste dont il reprend l'image) de la taupe.

*C'est en creusant la fosse puante de la culture bourgeoise qu'on verra peut-être s'ouvrir dans les profondeurs du sous-sol les caves immenses et même sinistres où la force et la liberté humaines s'établiront à l'abri de tous les garde-à-vous du ciel commandant aujourd'hui à l'esprit de n'importe quel homme la plus imbécile élévation*¹⁸.

C'est comme si nous assistions ici à l'exaltation de la dimension chthonienne à laquelle appartient «la pensée mythique» de Bataille en opposition à une pensée encore engluée en partie dans le logocentrisme dont Breton ne semble pas se libérer complètement. Il suffit de penser à l'image «haute» du soleil qu'il représente aux yeux de

17. *Nadja*, p. 72.

18. G. Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, vol. II.

Nadja. En effet c'est une chose d'interpréter l'homme à l'intérieur des catégories de la terre que la mythologie de *la Grande Mère* indique dans la *naissance* et dans la *mort* (Bataille), c'en est une autre de l'interpréter avec les catégories du ciel (Breton) qui décrivent le dieu-splendeur comme vision transcendante.

La double valeur d'attraction et de répulsion définit l'essence du «sacré» selon Bataille¹⁹ (suivant les traces de R. Otto), c'est ainsi que le mot latin *sacer* comportait la double acception de divin et maudit, ce qui le rend complètement autre — «das ganz andere» — (dont Bataille reprend le terme d'«hétérologie»). Et le mal est l'inassimilable, le différent.

Nadja incarne le «sacré»: derrière la ressemblance qui attire (le sublime, l'élément haut, solaire), se cache une différence qui suscite l'horreur (l'élément sinistre, maudit), mais une telle horreur déchaîne à son tour le vertige, l'attraction excessive que l'on essaie en vain de repousser. En effet on pourrait dire que c'est l'élément bas, trivial, qui, comme un aimant semble attirer Breton en s'infiltrant dans la séduction de la femme sublimée. Nadja apparaît alors comme le précipité de ce double mouvement sacré, hétérogène, qui suscite la poussée ambiguë d'attraction et d'horreur, constituant ainsi l'élément révélateur de la double tentation de Breton.

Et dans *Nadja* on pourrait aussi lire cette ambiguïté de la «beauté»²⁰ décrite par G. Bataille; si d'un côté elle nous attire dans la mesure où elle s'éloigne de l'animalité: «Un homme, une femme sont en général jugés beaux dans la mesure où les formes s'éloignent de l'animalité [...] La valeur érotique des formes féminines est liée, me semble-t-il, à l'effacement de cette pesanteur naturelle, qui rappelle l'usage matériel des membres et la nécessité d'une ossature: plus les formes sont irréelles, moins clairement elles sont assujetties à la vérité physiologique du corps humain, mieux elle répondent à l'image assez répandue de la femme désirable» — de l'autre, elle nous excite car elle dévoile et annonce en même temps un aspect animal interdit, plus efficacement suggestif. L'irréalité, la spiritualité des formes annoncent les parties honteuses et obscènes.

La dialectique entre des éléments transgressifs (bas) et interdits (haut) est soulignée, dans le passage qui suit la rencontre, avec la description du maquillage de Nadja qui semble constituer un des éléments les plus fascinants et les plus troublants. Et c'est comme si la séduction venant des yeux — «Je n'avais jamais vu de tels yeux» — devait d'abord traverser cet espace de l'équivoque où elle est encore mêlée à l'horreur:

19. Pour ces thèmes, je renvoie à mon essai *La Favola dell'occhio*, Shakespeare and Company, Napoli, 1987, soprattutto cap. III, *Il pensiero eterologico*.

20. *La Beauté*, in *L'Érotisme*, *ibid.*, p. 159.

*Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde*²¹.

Il y a déjà là un excès qui a quelque chose d'inquiétant. Le reste du passage qui est en réalité le point crucial représentant un indice de cette ambiguïté du regard chez Breton, est inséré entre parenthèses, comme si apparemment on voulait minimiser, enlever du relief: en réalité cela est mis en évidence.

Rapprochant Nadja de l'actrice Blanche Derval, protagoniste et objet de désir dans *Les Détraquées*, Breton fait d'elle une actrice de la rue dont elle semble avoir transgressé les lois. Il voit en effet dans les traits excessifs du maquillage comme une transgression de la norme, un acte qui brise un interdit:

(Est-ce à dire que ce qui est très faiblement permis dans la rue mais recommandé au théâtre ne vaut à mes yeux qu'autant qu'il est passé outre à ce qui est défendu dans un cas, ordonné dans l'autre? Peut-être).

Nous assistons ici à une acceptation incertaine (elle est posée sous forme d'interrogation et se conclut par «peut-être») de la dichotomie existant chez Breton entre interdit et transgression. Mais il s'agit encore d'une double transgression dans laquelle celle qui est située à gauche, «sinistre», appartient à Nadja, et c'est une transgression par excès (maquillage excessif et théâtral dans la rue) et non par défaut (maquillage léger) comme chez Blanche qui semble ici représenter plutôt l'élément situé à «droite», élevé, relevant du sacré, mis à distance sur la scène.

La synthèse d'une telle dialectique — attraction-répulsion, haut-bas — qui sous-tend la dichotomie entre transgression et interdit, s'opère dans la fusion des contraires inscrite dans les yeux de Nadja. Des yeux qui sont comme une fenêtre sur le mystère, sur l'énigme qui voile et dévoile, fait allusion au caractère fondamentalement équivoque du personnage, à sa double nature diurne et nocturne. Son caractère sacré se pose comme une interrogation sans réponse:

*Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément et lumineusement d'orgueil?*²².

III

Dans le n° 11 de *La Révolution surréaliste* (15 mai 1928) se retrouvent par une obscure coïncidence, le fragment de *Nadja* du 6 octobre 1927 (avec l'épisode du taxi comme «ouverture»), *Le Cinquantenaire de l'hy-*

21. *Nadja*, p. 72.

22. *Ibid.*, p. 73.

térie avec les photographies des *Attitudes passionnelles* en 1878) et les *Recherches sur la sexualité*. Les deux registres de la sexualité et de l'hystérie semblent converger dans le personnage «excessif» de Nadja. La nouvelle définition de l'hystérie contient en effet deux des plus importants attributs qui en constituent le charme irrémédiable : la charge d'insubordination, de révolte contre le monde, et son pouvoir de séduction qui se rapproche du vertige poétique.

L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en-dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin de séduction réciproque qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression²³.

Les *Recherches sur la sexualité* s'ouvrent en outre sur l'interrogation angoissée autour de la jouissance féminine («Dans quelle mesure l'homme se rend-il compte de la jouissance de la femme?») qui constitue depuis toujours le nœud insondable, le point obscur, dans le rapport de l'homme avec le monde de la femme, ce continent noir, totalement autre, qui appartient au sacré.

Les manifestations «para-normales» de Nadja — prémonitions, divination, secousses visionnaires — appartiennent au registre hétérogène de la folie. Mais il s'agit d'une folie, comme nous l'avons vu, inscrite dans le signe du désir, qui réclame et nie la rencontre des corps. Le narrateur en est à la fois attiré et repoussé parce qu'il devine, y lit comme une menace, l'égarement et la perte de son moi dans les zones sombres, dangereuses, où s'entremêlent l'Éros et la mort.

Le premier contact physique, le baiser sollicité par la femme qui offre les lèvres en fermant les yeux, semble déchaîner l'alarme, une inquiétude diffuse où affleure l'élément «sinistre», interdit, et repoussé vainement.

Les tressaillements, les émotions, les tensions fébriles du corps sensitif de Nadja dont on cherche à exorciser l'excès, sont comme déplacées et projetées à l'intérieur de l'espace urbain sur les objets, sur les rues, qui assument ainsi une forte valeur érotique. C'est à l'intérieur de Paris comme corps, dans le sexe secret de la «Place Dauphine» que le contact sexuel est transféré, comme dans la transcription symbolique du rêve.

Une fois encore une parenthèse renferme le sens le plus intime, constitue l'indice d'un processus hautement tonalisé :

23. *La Révolution surréaliste*, n° 11, p. 22.

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante, et, à tout prendre, brisante²⁴.

La connotation sexuelle de la place, Breton l'explicite plus tard dans *Pont-Neuf* (1950) où reproduisant ce passage de *Nadja*, il ajoute :

Cette impression ne s'est éclairée pour moi, mais alors aux limites de l'éblouissement, que plus tard. Il me semble, aujourd'hui, difficile d'admettre que d'autres avant moi, s'aventurant sur la Place Dauphine, par le Pont-Neuf, n'aient pas été saisis à la gorge à l'aspect de sa conformation triangulaire, d'ailleurs légèrement curviligne, et de la fente qui la bissecte en deux espaces boisés. C'est, à ne pouvoir s'y méprendre, le sexe de Paris qui s'y dessine²⁵.

La sexualité assume des aspects dégradants, triviaux, et débouche dans l'obscène. Un hôtel mal famé où ont lieu des rencontres clandestines, l'ivrogne qui importune par l'indécence de son langage, indiquent une torsion vers le bas. Et c'est ce qui donne l'alarme, introduit la peur («J'avoue qu'ici la peur me prend»), le sens de la faute («Le souterrain qui vient du Palais de Justice») et la menace de la mort («Et les morts, les morts», «tu mourras, tu mourras»). C'est comme si le corps de *Nadja* — et une note précise le rapprochement avec le medium Hélène Smith dont on parlera dans «Le Message automatique» —, en proie à la fascination que le narrateur exerce sur elle (il est vu comme un soleil), devenait le révélateur de tressaillements, émotions, désirs inavoués qui se cachent en lui. Traversée par des sensations, des troubles incontrôlés, lieu magnétique de sursauts visionnaires, la femme comme en transe semble traversée de dynamiques inconscientes. Dans le corps possédé, on entrevoit le spectre de la folie dans lequel c'est la composante érotique qui déclenche les réactions où séduction et horreur se rejoignent en se croisant.

Soudain tout paraît se bloquer, le corps sensitif de *Nadja* se paralyse, elle est hallucinée par la vue d'une fenêtre barrée d'où partent des signaux de peur qui se transmettent aussi au narrateur :

Quand tout à coup Nadja refuse d'aller plus loin. Il y a là à droite, une fenêtre en contrebas qui donne sur le fossé, de la vue de laquelle il ne lui est plus possible de se détacher. C'est devant cette fenêtre qui a l'air condamnée qu'il faut absolument attendre, elle le sait. C'est de là que tout peut venir. C'est là que tout commence²⁶.

24. *Nadja*, p. 93.

25. Dans *La Clé des champs*, J. J. Pauvert, p. 280.

26. *Nadja*, p. 97.

Face à cette image qui est comme un sexe interdit, inviolé — lieu de l'origine dans tous les sens du mot — ne peut-on pas lire le précipité de l'histoire d'un amour impossible? La fenêtre qui d'un côté est niée et oppose un blocage à la peur, de l'autre semble s'ouvrir sur l'inconnu, renvoie à un décor de descente à l'abîme, de folie (le fossé). L'Éros fait alors jaillir la peur, fait pressentir et annonce ses liens avec la mort («un baiser dans lequel il y a une menace», dit Nadja). Et qu'est-ce qui peut, sinon la peur, s'exprimer en une forme de défense, de censure qui pousse Breton à effacer toute trace d'un éventuel et incertain rapport sexuel avec Nadja, en coupant dans la seconde édition, une timide référence à une nuit (le 13 octobre) qu'ils ont passée dans le même hôtel? Il disait dans l'édition de 1928:

Au Vésinet, toutes lumières éteintes, impossible de se faire ouvrir une porte. Le vagabondage en forêt n'est plus très engageant. Nous décidons d'attendre le prochain train pour St. Germain. Nous y descendons, vers une heure du matin, à l'hôtel du Prince de Galles²⁷.

Dans l'édition de 1964 il dira:

Le vagabondage en forêt n'est plus très engageant. Force nous est d'attendre le prochain train, qui nous déposera à St. Germain vers une heure.

C'est alors que Breton s'arrête, ne pouvant aller plus loin et il s'enferme avant de glisser vers la perte. Il délimite ainsi les zones du risque, de l'interdit. Et le risque c'est la folie, l'excès d'une demande d'amour, l'horreur de la dégradation, de la nuit.

L'errance de Nadja est une liberté sans limites; elle révèle son revers inquiétant de dérèglement, de péché, et appartient au côté maudit (la prostitution?). Breton ne porte pas à son terme l'acceptation de la différence, l'hétérogène est exclu. Il n'existe pas de réciprocité en amour quand subsiste la différence et que la femme se révèle totalement autre (sacrée), inassimilable.

Si l'excès de Nadja appartient à la zone ignoble de la vie, il est nécessaire d'une manière ou d'une autre de l'exorciser, de s'en défendre. Breton ne peut pas accepter jusqu'au bout ces incursions dans les strates troubles où l'Éros manifeste une violence irrépressible. Nadja qui passe, comme une métaphore filée entre les cieux du sublime et les franges les plus secrètes de l'abject, relie deux réalités dont la deuxième doit rester dans l'ombre, affleurant par des voies obliques, indirectes. Parlant dans *Signe ascendant* de la fonction centrale de la métaphore dans l'amorce du dispositif de l'analogie, ce qu'il appelle le «déclic analogique» à travers lequel seulement on peut agir «sur le moteur du monde», Breton y introduit l'exigence d'un ordre éthique impossible à éliminer. Le signe

27. Cf. *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 142.

en effet est «ascendant», il doit s'orienter et tendre vers la sublimation des aspects sordides, «malades», du réel :

*L'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer de la plus vive lumière, des similitudes partielles, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement réversible. De la première de ces réalités à la seconde, elle marque une tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis. Elle a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif. S'il n'existe plus de mots nobles, en revanche les faux poètes n'évitent pas de se signaler par des rapprochements ignobles [...]*²⁸.

La partie qui concerne la folie de Nadja — «on est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle» — se développe dans un rythme qui hésite entre la réflexion théorique, de tendance objective et les accents enflammés du «pamphlet» qu'on peut lire comme une sorte de manifeste de l'anti-psychiatrie. Il révèle ainsi une intention de défense mal cachée, une justification qui devient agression et rejette sur l'autre (le psychiatre) la morsure de la faute. La référence au soupçon qu'il ait pu déterminer la naissance des idées délirantes chez Nadja apparaît comme une dépense qu'on ne lui a pas demandée, un désir (au sens freudien) et dévoile l'apparition d'un doute, l'ombre d'un remords :

*Les plus avertis s'empresseront de rechercher la part qu'il convient de faire dans ce que j'ai rapporté de Nadja, aux idées déjà délirantes et peut-être attribueront-ils à mon intervention dans sa vie, intervention pratiquement favorable au développement de ces idées, une valeur terriblement déterminante*²⁹.

Un indice de cette situation de culpabilité, ce sera du reste un fragment de rêve inséré dans les *Vases communicants* où Nadja apparaît sous les traits d'une vieille femme hostile et tyrannique; on assiste donc à un déplacement dans le temps et à un renversement des rôles³⁰.

C'est l'excès d'une insubordination, d'un défi, la poussée libératrice portée à son terme extrême jusqu'à briser les chaînes de la logique, qui ont conduit Nadja aux portes de la folie. Et elle est devenue comme l'incarnation d'une révolte de l'esprit, inscrite dès le début dans la théorie et la praxis surréaliste de l'automatisme. Mais c'est cette incarna-

28. *Signe ascendant*, Poésie, Gallimard, p. 11-12.

29. *Nadja*, p. 160.

30. *Les Vases communicants* (1932), Gallimard, Coll. Idées: Rêve du 26 août 1931, ANALYSE. — *Une vieille femme qui semble folle, guette entre «Rome et Villiers: il s'agit de Nadja, de qui j'ai naguère publié l'histoire»*. Gallimard, 1981, p. 37. On voit le déplacement dans le temps: elle est vieille, et le renversement des rôles: c'est elle qui persécute.

tion d'une pensée automatique, totalement dégagée de points de référence logiques et réels et qui traduit en acte sa liberté sans contrôle, qui ne peut pas se réaliser, selon Breton, sinon dans le risque inévitable de la folie, du saut dans l'invérifiable. L'instinct de conservation — défense de sa propre intégrité mentale, de sa propre identité — est considéré comme une bouée de sauvetage à quoi il faut s'accrocher pour éviter la chute. Nadja a rompu toutes les digues, vivant jusqu'au bout (comme seul Artaud, peut-être, parmi les surréalistes a osé le faire), cette révolte de l'être, le caractère illimité du désir :

Or je n'ai jamais supposé qu'elle pût perdre la faveur de cet instinct de conservation [...] qui fait qu'après tout mes amis et moi, par exemple nous nous tenons bien — nous bornant à détourner la tête — sur le passage d'un drapeau, que en toute occasion nous ne prenons pas à partie qui bon nous semblerait, que nous ne nous donnons pas la joie sans pareille de commettre quelque beau sacrilège.

C'est cela la différence, l'altérité que Breton, à travers les yeux de Nadja, lisait au fond de lui-même et à laquelle il ne pouvait adhérer jusqu'au bout. La partie irréductible, hétérogène, provoque une oscillation là où la menace investit et bloque la tentation de l'inconnu. Et la menace c'est la scission du moi que Nadja a incarnée, qui, tel un ennemi, semble crier dans la nuit un «qui vive!»

On reste seul, recomposé et univoque, réconcilié avec soi. Enfermé dans sa propre identité on n'est plus scindé dans le dédoublement inconciliable de soi comme autre: on n'est plus Nadja. Mais peut-être ainsi a-t-on perdu quelque chose et voilà qu'une voix essentielle se tait, une vérité personnelle. C'est pourquoi l'affirmation est impossible, et le doute oscille dans une interrogation sans réponse où s'insinue encore une marge d'ambiguïté: on ne peut annuler Nadja.

Après la séparation, l'Épilogue apparaît dans le signe de la confirmation, de l'acceptation de l'identité. Et la photographie qui se détache et annonce la conclusion n'est-elle pas comme la carte d'identité d'A. Breton, la garantie d'une appartenance conquise, la plénitude du moi? Se refléter dans l'autre sans énigme, ce *toi* qui est comme le miroir d'un *moi* reconquis — «Tu n'es pas une énigme pour moi» — se fondre avec un nouvel amour divinisé et sublimé — «Toi bien sûr, idéalement belle» — c'est comme refluer sur le moi intact, recomposer son unité. Il n'y a plus d'espace pour le risque, la menace de ce qui est différent. Il y a une totalité reconquise, la conciliation des contraires. Comme l'androgynie initiale (selon le mythe de Platon), le rêve de Breton — *L'Amour fou* — la fusion est parfaite, sans fêlure. Et le mal est ce qui est refoulé. «Toi qui ne connais le mal que par ouï-dire». Et dans le mal, l'excès incontrôlable de l'Éros, sa violence qui ronge l'identité et ne s'apaise qu'avec la mort.

Apparaît comme essentielle dans ce sens la dernière note sur Nadja³¹ :

Il ne m'avait pas été donné de dégager jusqu'à ce jour tout ce qui, dans l'attitude de Nadja à mon égard, relève de l'application d'un principe de subversion totale, plus ou moins conscient, dont je ne retiendrai pour exemple que ce fait : un soir que je conduisais une automobile sur la route de Versailles à Paris, une femme à mon côté qui était Nadja, mais qui eût pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même telle autre, son pied maintenant le mien pressé sur l'accélérateur, ses mains cherchant à se poser sur mes yeux, dans l'oubli que procure un baiser sans fin, voulait que nous n'existassions plus, sans doute à tout jamais, que l'un pour l'autre, qu'ainsi à toute allure nous nous portassions à la rencontre des beaux arbres. Quelle épreuve pour l'amour en effet. Inutile d'ajouter que je n'accédai pas à ce désir [...]

X est arrivée avec l'absolu de l'amour — «de toute éternité» — et elle a pris la place de Nadja dans un rapport de réciprocité dépourvu de risques. L'homogénéité reconquise semble recomposer la fracture, annuler la différence et avec celle-ci, c'est la possibilité même du livre qui est reniée :

Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât.

Mais le livre, même s'il est orienté dans le sens de la conclusion, même s'il est presque aspiré, à la fin, par l'amour pour X, le livre ne peut pas se soustraire à l'existence. Nadja n'est pas effacée. C'est le livre qui a imposé son histoire, qui a inventé une réalité. L'écriture l'a emporté sur la vie et dans un accroissement de l'être, elle en exalte les vérités les plus profondes.

Dans l'ambiguïté finale qui sous-tend la conception de la beauté inspirée par X, ni statique, ni dynamique, mais secouée par une force convulsive, comme un train «qui bondit sans cesse dans la gare de Lyon — et dont je sais qu'il ne va jamais partir» — il semble que se soit enfoncé un éclat (le reflet de Nadja) qui appartient à une autre réalité. Et c'est la différence, un souffle de folie qui rend mobile et secoue le statisme de l'image. Une fois que l'écrivain a achevé sa mission et s'est précipité dans le silence comme pour s'anéantir, disparaître derrière l'œuvre qui fera éclore ainsi ses potentialités les plus secrètes, on sent de nouveau affleurer une nostalgie, l'attraction jamais assouvie d'un élément perturbateur, d'un spasme (l'hystérie) :

*La beauté sera convulsive ou ne sera pas*³².

31. Note de l'épilogue de *Nadja*.

32. Dans *L'Amour fou*, p. 26. Breton développe ainsi cette formule : «La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas».

Comme le retour de ce qui a été refoulé³³, c'est l'image de Nadja qui semble réapparaître avec sa différence. C'est elle qui domine la scène, la protagoniste d'une histoire qu'elle a elle-même amorcée dans l'excès et en se perdant dans le sacrifice d'elle-même, elle a consenti à exister. Son silence, sa démission de la vie, sa folie a préparé, dans l'exaltation et dans la faute, la nécessité du livre, sa vérité.

Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste.

Carlo Pasi

Traduit par Enza Palamara

33. Je pense que ce passage pourrait s'interpréter à la lumière de ces considérations de G. Bataille (*L'Érotisme*, p. 157) : « Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cédant à l'excès de violence du désir. Nous savons que la possession de cet objet qui nous brûle est impossible : de deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler [...] Mais plutôt la mort du désir que notre mort ! ».