

KATHARINE CONLEY

La Femme automatique du Surréalisme

Qu'est-ce qui a attiré les femmes vers le mouvement surréaliste? Pour répondre à cette question, je crois qu'il convient de considérer avec précision la représentation de la femme dans le mouvement surréaliste, et, plus spécifiquement, chez André Breton. Je propose l'expression «la femme automatique» pour désigner la femme-muse selon Breton: «automatique» parce que la femme-muse inspire le texte automatique, et aussi parce qu'elle est admirée surtout dans son aspect inquiétant, telle une machine moderne, une Olympia des années vingt. Dans *Poisson soluble*, par exemple, la femme «est partout présente avec ses attributs» — comme l'affirme avec raison Julien Gracq¹ — de même pour plusieurs poèmes de *Clair de terre*, y compris «Tournesol» que Breton lui-même avoue dans *L'Amour fou* n'avoir pas tout à fait compris au moment de sa composition automatique. J'examinerai aussi comment certaines femmes, en particulier Leonora Carrington dans *En bas* (1944) et Unica Zürn dans *L'Homme-jasmin* (1971), ont adapté ce que Susan Suleiman nomme les «iconographies et mythologies surréalistes masculines», dans une stratégie selon laquelle la femme dans le surréalisme «répète» le modèle femme de l'homme (surréaliste dans ce cas), mais de façon consciente, qui relève du statut souvent ironique de la citation» (Suleiman, trad. ici-même).

Si l'on considère le surréalisme dans le contexte plus général de l'avant-garde française, on peut trouver au moins deux sources à l'intérêt que la figure de la «femme automatique» pourrait avoir pour une femme: d'abord, les mouvements d'avant-garde qui ont précédé le surréalisme — le futurisme, le dadaïsme — n'ont inclus aucune représentation frappante de la femme alors que le surréalisme accorde à la femme une importance majeure; d'autre part, seule la femme-muse surréaliste, celle que j'appelle la «femme automatique», est douée de pouvoirs féminins redoutables — traditionnels, soit, mais considérables — dont le plus original réside peut-être dans sa capacité à engendrer un effet de surprise. Dans *Le Surréalisme et la*

1. Julien Gracq, *Spectre du «Poisson soluble»*, André Breton: Essais et témoignages, éd. À la Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 187.

peinture, Breton note que Francis Picabia «demeure le maître de la surprise [...]». La surprise commande, en effet, toute la notion du 'moderne' au seul sens acceptable de préhension, de happement du futur dans le présent»². Or, nulle figure ne représente mieux cette notion capitale du surréalisme que celle de la femme, figure que les surréalistes hommes ont tenté de maîtriser mais qui a continué à les surprendre.

Une manifestation de la surprise engendrée par la femme se trouve dans le choc quasi électrique qu'elle suscite. Cet élément de surprise est évoqué par Breton dans les trois livres qu'il a consacrés, au moins en partie, aux femmes. Dans *Nadja* par exemple, l'image de la beauté inspirée par X produit un effet de choc, «comme un train qui bondit sans cesse dans la gare de Lyon»³. C'est elle qui a inspiré à Breton la formule de la beauté *convulsive*. Ensuite dans *L'Amour fou*, Breton fait grand compliment à sa deuxième femme, Jacqueline, quand il note le choc qu'il a éprouvé à sa vue: «cette femme était *scandaleusement* belle»⁴. Pareillement dans *Arcane 17*, il décrit sa troisième femme, Elisa, comme «conductrice d'électricité mentale»⁵. Avec ces images de type électrique, Breton crée une femme-muse originale en apparence, mais traditionnelle en fait, car en l'idéalisant il nie sa subjectivité. Dans *Nadja*, par exemple, Breton idéalise son nouvel amour, X, à qui il écrit: «toi qui n'es rien tant qu'une femme, malgré tout ce qui m'en a imposé et m'en impose en toi pour que tu sois la Chimère»⁶. Néanmoins, il se trahit avec cette idéalisation, car malgré la proposition, «toi qui n'es rien tant qu'une femme», il ne décrit pas X comme une femme réelle, mais plutôt comme la muse-Chimère de sa propre théorie de la beauté convulsive par laquelle il clôt le livre. Au moment de louer X pour sa féminité, il ne peut s'empêcher de lui dénier une part de son humanité, ce qui peut nuire à l'effet flatteur de son compliment. Car la Chimère n'est pas seulement une «utopie», mais un monstre fabuleux et inhumain.

«Tournesol», le poème prophétique de 1923 qui annonce la rencontre «capitale» avec Jacqueline en 1934 et confirme l'opération mystérieuse mais absolue du hasard objectif, présente la femme surtout comme une présence, sans corps définitif: «la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée»⁷. Elle n'est qu'un reflet de l'esprit (de la pensée) du poète. Nadja elle-même s'est déjà décrite comme femme-reflet quand elle a déclaré: «Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces»⁸. Dans

2. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 221.

3. André Breton, *Ceuvres Complètes*, désormais signalées par *CE.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 753.

4. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 63.

5. André Breton, *Arcane 17*, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 11.

6. André Breton, *CE.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 751.

7. *Ibid.*, p. 187.

8. *Ibid.*, p. 187.

L'Amour fou, Jacqueline Lamba n'est pas non plus représentée comme une femme réelle. Elle reprendra ce rôle de femme-reflet que Breton lui avait déjà inconsciemment accordé dans «Tournesol» au moment où elle aurait dû apparaître dans sa propre réalité dans la description de l'amour réciproque:

*L'amour réciproque, tel que je l'envisage, est un dispositif de miroirs qui me renvoient, sous les mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que j'aime, toujours plus surprenante de divination de mon propre désir et plus dorée de vie*⁹.

C'est le désir incarné de Breton qui est décrit, et non pas Jacqueline. Ce n'est que dans *Arcane 17* que Breton nomme enfin sa compagne, Elisa, et lui donne un rôle plus important en lui prêtant plus d'humanité individuelle. Sa tendance à transformer l'objet de son amour en personnage mythique il le réservera à des personnages légendaires reconnaissables: Isis et Mélusine.

Elisa domine le texte d'*Arcane 17*, comme l'étoile qui marque le début et la fin, car son rêve et son nom servent d'*incipit* et la placent dans une position clé:

*Dans le rêve d'Elisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais, mais c'était l'île Bonaventure, un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde*¹⁰.

Non seulement Breton la nomme dans le texte, mais il fait référence à sa vie et à la perte tragique de son enfant. Dans *Arcane 17*, Elisa est une femme, non pas un symbole. Et quand Breton invoque une nouvelle image de l'amour réciproque, il n'est pas surprenant que cette image accorde une part plus égale aux deux esprits qui se retrouvent:

*Le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière. Ce bloc, heureux entre tous ceux qui parviennent à le reconstituer*¹¹.

Les femmes dans les œuvres de Breton deviennent plus humaines au fur et à mesure qu'il les idéalise moins. Elisa, dans *Arcane 17*, ressemble beaucoup plus à une personne réelle, avec une individualité distincte de celle de Breton, que Jacqueline Lamba, qui n'est même pas nommée dans *L'Amour fou*, ou même que X dans *Nadja*. Car ce n'est pas sur un piédestal, après tout, qu'une femme peut jouer le rôle de vraie compagne. De toutes les

9. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 137.

10. André Breton, *Arcane 17*, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 28.

femmes dont Breton parle cependant, des poèmes de *Clair de terre* jusqu'à *Arcane 17*, celle qui emblématise le mieux l'idée de la surprenante «femme automatique» est la Vierge Marie comme Immaculée Conception, invoquée dans le projet automatique mis en œuvre en 1930 par Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*.

Historiquement la Vierge Marie a parfois représenté une force dérangeante dans la religion catholique¹². Elle est capable d'exister dans deux dimensions à la fois: selon la doctrine catholique, elle a pu conserver son corps humain quand elle a quitté sa dimension historique, emblématisée par la durée de la vie humaine, pour passer à la dimension éternelle de la «vie» après la mort. Ce transport du corps de la Vierge est aussi nommé la «dormition», et eut lieu pendant son sommeil. Son corps est donc liminal, comme le corpus du texte automatique, suspendu entre le domaine intemporel de l'esprit/du rêve et le domaine historique de la réalité/de l'expression syntaxiquement compréhensible. Cette notion de la Vierge s'associe naturellement à la pensée surréaliste, même dans ses aspects les plus farfelus. Et, puisque la Vierge continue à apparaître, à Paris et à Lourdes au dix-neuvième siècle et à Fatima au vingtième (et même jusqu'à présent), elle continue aussi à concrétiser le potentiel de surprise reconnu à la femme. Car, chaque fois qu'elle apparaît et communique à l'humanité un message du Dieu patriarcal du Catholicisme, elle évoque la possibilité qu'un jour elle surprendra tout le monde en parlant pour elle-même.

Le texte, *L'Immaculée Conception*, ne traite pas explicitement de la Vierge. Mais sa présence le domine du point de vue thématique, tout comme la présence d'Elisa gouverne *Arcane 17*. Pour commencer il y a la référence en épigraphe à l'annonciation faite à Marie, à la «bonne nouvelle» qui lui a été apportée par l'ange Gabriel, et qui est aussi celle de l'«Évangile», au sens étymologique, le tout étant ressaisi dans les signifiants: «Prenons le Boulevard Bonne-Nouvelle et montrons-le»¹³. Dans cette phrase est suggéré le fait que la lecture de ce texte représentera un véritable parcours de l'extraordinaire, qui surgit dans le contexte ordinaire de la vie quotidienne, et que cette lecture demandera la mise en question de tout ce que nous tenons pour «naturel», à savoir le statut de la folie dans notre compréhension du fonctionnement de l'esprit humain.

Car avec la «bonne nouvelle», la Vierge a été portée à une vie double: de femme humaine et de femme non humaine de la religion chrétienne, capable, ayant été elle-même conçue sans péché, d'accoucher d'un enfant tout en restant vierge. Dès ce moment bouleversant, elle a eu accès à deux mondes, un accès que les Surréalistes désiraient: au monde du rationnel et à celui de l'irrationnel, (ce qui serait considéré comme «une folie» dans d'autres circonstances). Ce n'est pas par accident que son nom figure

12. Henry Adams, *Mont Saint-Michel and Chartres*, Viking-Penguin, New York, 1986, p. 248.

13. André Breton, *Œ.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 841.

en tête de ce texte important. Au contraire, tout le texte peut être vu à la lumière de son influence. Il suffit de voir la Vierge hors du contexte du sacré traditionnel du catholicisme pour comprendre à quel point elle est à propos comme emblème subversif du surréalisme.

Dans le texte lui-même se trouvent des traces de la femme archétype, qui, dans la religion chrétienne, est emblématisée par la Vierge Marie, par exemple: «Les gestes interdits des statues dans le moule ont donné ces figures imparfaites et revenantes: les Vénus dont les mains absentes caressent les cheveux des poètes»¹⁴. Ensuite, on trouve des références à la femme-archétype comme quelqu'un dont toute la nature va contre la nature. Ainsi, il y a une référence à une femme qui est désignée comme anarchiste *parce qu'elle a des enfants*:

*Le calcul des probabilités se confond avec l'enfant, noir comme la mèche d'une bombe posée sur le passage d'un souverain qui est l'homme par un anarchiste individualiste de la pire espèce qui est la femme*¹⁵.

Toute *L'Immaculée Conception* met en jeu les idées de la nature acceptées dans notre culture, en partie parce que la revue *La Nature* a servi de source au texte¹⁶.

Le thème de *L'Immaculée Conception* qui a la plus grande pertinence pour la représentation de la femme dans le surréalisme (et pour les femmes surréalistes) est celui de l'accès de l'archétype de la Vierge à d'autres dimensions temporelles, concrétisées par des images de visibilité. C'est-à-dire que toutes les références — et il y en a beaucoup — à la vie avant/après la mort peuvent être liées à la personne de la Vierge qui, elle, a accès aux deux mondes¹⁷. Il y a des références à la difficulté de situer le début de certains événements¹⁸. Et, plus dramatiquement, il y a des images d'une dimension de vie qui existe hors du temps. Vers la fin de «La Mort» (dans *L'Homme*), par exemple, au lieu de se décrire comme mort, le narrateur se décrit simplement comme invisible: «Là, cette clarté, c'est sa forme nocturne qui ne peut pas disparaître et qui soutient la nuit et qui fouille la lumière où je ne

14. André Breton, *L'Immaculée Conception*, *Œ.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 842. Pour d'autres exemples, voir p. 843, 847, 855, 856, 859, 860, 870.

15. Marguerite Bonnet et Etienne Alain-Hubert, "Il n'y a rien d'incompréhensible: Présentation de *L'Immaculée Conception*". *L'Immaculée Conception*, par André Breton et Paul Éluard, Paris, éd. Corti, 1991, p. 49.

16. *Ibid.*, p. 31.

17. Dans "L'Homme", par exemple, "le rêve, le seul rêve est de n'être pas né", p. 41-42, ou, dans la section sur "La Mort": "Je vais terriblement mieux" p. 55; dans "Les Méditations": "Je me compare encore à ce que je n'aurais pu être", p. 144.

18. Par exemple: "N'être rien... Par où faut-il commencer?", p. 45, ou, "Il n'y a personne ici. Il n'y a jamais eu personne", p. 50, ou, "Est-ce d'ici que je suis parti, de ce grain de sable plus petit qu'un dé, ou de ce cube de plagues indéfiniment trébuchant sur la table des répétitions?", p. 143.

suis pas»¹⁹. Cette image revient d'une manière encore plus vive plus loin: «Les êtres possibles interrogent les être probables, déjà sans pères et sans mères. Ils attendent leur tour, ils font cercle, ils se passent le gant de la visibilité»²⁰.

Cette femme archétypique qui gouverne *L'Immaculée Conception* est la version surréaliste de certains archétypes mythologiques plus anciens: Isis, par exemple, que la Vierge a remplacée dans plusieurs sites religieux de la France, et, avant elle, la déesse-mère²¹. Isis est invoquée explicitement par Breton dans *L'Amour fou* et *Arcane 17*²². Breton évoque aussi une autre femme archétype, particulièrement française, qui elle aussi est une incarnation du mythe de la femme capable de vivre dans deux mondes à la fois: Mélusine²³. La jeune femme près de la source représentée sur la dix-septième lame du tarot, arcane 17, représente une version plus simplifiée de ce même mythe de Mélusine²⁴. L'incarnation la plus ancienne de ce mythe féminin est, bien sûr, la Méduse — elle aussi capable de franchir la barrière entre la vie et la mort — qu'on retrouve dans l'iconographie surréaliste, par exemple, dans l'environnement de Marcel Duchamp, conservé à Philadelphie, «Étant donné»²⁵.

Pour les femmes surréalistes, le corps de la Vierge est une métaphore surréaliste de la femme particulièrement pertinente. C'est que Leonora Carrington et Unica Zürn mettent en scène leur propre corps comme site physique de la lutte qui les déchire entre la santé et la maladie mentale. Elles ont relevé le défi du surréalisme en démontrant que les femmes étaient plus capables que les hommes de se lancer dans l'inconnu de leur inconscient: comme Nadja, ou comme la jeune femme prête à recevoir le flux de l'automatisme sur la photographie de l'écriture automatique dans *La Révolution*

19. *L'Immaculée Conception*, C.E.C., t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 847.

20. *Ibid.*, p. 867.

21. Pour l'association entre la Vierge et Isis, voir R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1971 ; Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, Paris, Olivier Penin Editeur, 1967, p. 117-121 ; Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, New York, Vintage Books, 1983, p. 193, p. 323. Pour l'association entre la Vierge et la déesse-mère, voir Warner p. 47, et Erich Neumann, *The Great Mother*, trans. Ralph Manheim, Princeton, Princeton University Press-Bollingen, 1955, pp. 227, 312, 317.

22. André Breton, *L'Amour fou*, éd. Gallimard, 1937, p. 14; *Arcane 17*, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 92-97.

23. Pour l'association entre la Vierge et Mélusine, voir Jean Markale, *Mélusine ou l'androgynie*, Paris, Retz, 1983, p. 15; entre Mélusine et Isis, voir Markale p. 105; entre la Vierge, Isis, la déesse-mère et Mélusine, voir Guy-Edouard Pillard, *La Déesse Mélusine*, Paris, Hérault Editions, 1989, p. 310-316. Pour les références de Breton à Mélusine, voir André Breton, C.E.C., t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 713, et *Arcane 17*, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 55-62.

24. Markale p. 25 et Claude Lecouteux, *Mélusine et le Chevalier du cygne*, Paris, Payot, 1982, p. 182.

25. Jean Clair, *Méduse*, Gallimard, 1989, p. 23.

surréaliste (n° 9-10, octobre 1927). Sans doute ont-elles couru plus de risques qu'elles n'avaient prévu. Mais, par les reportages parfois tragiques de leurs expériences, elles ont aussi approfondi la notion déjà fluide de la frontière entre la raison et la folie.

Carrington confond sa perception extérieure avec sa perception intérieure dans *En bas*, en identifiant le paysage qu'elle traverse avec son propre corps: «Mon estomac était le siège de cette société, mais aussi le lieu dans lequel les éléments de la terre s'unissaient à moi»²⁶. A une amie elle déclare: «Ne vois-tu pas qu'il [son propre visage] est la représentation exacte du monde?»²⁷. Son corps est littéralement le site de sa psychose. Elle retrouve la santé mentale au moment où elle redevient capable de se situer géographiquement et se sent de nouveau prête à quitter le seuil entre le délire et la réalité: «j'appris ainsi que [...] Covadonga, l'Égypte, Amachu, la Chine étaient des pavillons où l'on soignait les fous et qu'il m'en fallait sortir au plus vite»²⁸. De même pour Zürn. Au cours de ses hallucinations les plus vives elle a l'impression que son corps se métamorphose avec la même facilité que le sens des poèmes en anagrammes qu'elle aime fabriquer:

*quand on a sous les yeux le spectacle de son propre corps, du pouvoir qu'il a de se «métamorphoser» en toute sorte d'animaux fuyant de tous côtés à des allures diverses devant le tigre qui les poursuit — et c'est ce qu'elle voit en ce moment —, on peut alors être convaincue que l'on est le mime le plus grandiose de tous les temps*²⁹.

Son corps définit la limite entre un sens et un autre, comme dans l'activité automatique: l'espace liminal entre le monde de sa chambre d'hôtel parisienne et celui de ses hallucinations.

Les récits autobiographiques de Carrington et Zürn répondent à la suggestion de Breton dans *Nadja* que l'expérience de la folie pour une femme devrait être particulièrement exaltante, même si son attitude envers la folie est loin d'être catégorique et qu'ailleurs il avoue son ambivalence de plusieurs façons, y compris quand il choisit une structure passive pour annoncer la chute de Nadja: «On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle»³⁰. De toute façon, Carrington et Zürn démontrent le prix de cette exaltation. En fait, selon elles, le merveilleux est tout à fait accessible aux femmes, comme le suggèrent les surréalistes, mais il coûte cher et, du point de vue autobiographique, il n'est pas à poursuivre sans précautions.

26. Leonora Carrington, *En Bas*, éd. Eric Losfeld, 1973, p. 11.

27. *Ibid.*, p. 21-22.

28. *Ibid.*, p. 65.

29. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, trad. Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, éd. Gallimard, 1971, p. 92.

30. André Breton, *Œ.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 736.

Dans les écrits de Carrington et Zürn, la «femme automatique» des surréalistes hommes devient (presque) autonome. J'atténue un peu cette déclaration parce que les femmes surréalistes n'étaient pas prêtes à prendre une position explicitement polémique au sujet de la situation de la femme dans le mouvement surréaliste. Ce n'est qu'après les publications de Carrington, Zürn et Joyce Mansour, entre autres, que les féministes des années soixante-dix, Hélène Cixous et Luce Irigaray, (et plus tard au Québec, Nicole Brossard), ont théorisé et valorisé la tendance des femmes — telles que Carrington et Zürn dans *En bas* et *L'Homme-Jasmin* — à s'exprimer par le biais des expériences liées à leur propre corps.

Une des raisons pour lesquelles la figure de la femme surréaliste n'est pas devenue tout à fait autonome, c'est que les femmes surréalistes n'ont que quelquefois à leur insu repris les images des femmes produites par les surréalistes hommes. Ce n'est que par moments qu'elles jouent avec la manière dont elles savent qu'elles sont vues. Leonora Carrington sait, par exemple, que sa beauté a une grande importance pour son amant des années trente, Max Ernst, et pour André Breton qui insère son conte, «La Débutante» dans *L'Anthologie de l'humour noir* (1940), mais elle se moque d'elle-même et elle préfère à soixante ans, se présenter désormais comme une vieille dame. Dans la lettre qui sert de préface à l'édition de Losfeld, adressée à son éditeur parisien, Henri Parisot, elle insiste sur le fait qu'elle n'est plus «*la jeune fille Ravissante* qui a passé [sic] par Paris, amoureuse [...] Je suis une vieille dame qui a vécu beaucoup et j'ai changée [sic]»³¹. Elle est consciente de l'importance qu'avait eue sa beauté pour les autres, dans sa vie passée. Elle se représente comme quelqu'un qui «cherche de vider les images qui [l']ont rendu aveugle» [sic]³². Zürn aussi, dans *L'Homme-Jasmin*, joue avec l'image de la jolie folle qui aime sa maladie. Dans «La Maison des Maladies» (1958), texte attaché en annexe à *L'Homme-Jasmin*, elle avoue l'estime qu'elle a pour sa propre folie:

*Ma meilleure moitié veut, comme elle est sage et intelligente, que je reste malade pendant un bon moment encore parce qu'elle sait qu'on peut gagner quelque chose d'une maladie comme la mienne*³³.

Ce contentement répond, telle une citation, aux images de l'hystérique reproduites dans *La Révolution surréaliste* par Breton et Aragon comme illustrations de leur texte, «Le Cinquantenaire de l'hystérie» (1928).

Carrington et Zürn, pour qui le manque de liberté à l'intérieur des asiles a aggravé la folie, ont beaucoup souffert. Carrington a essayé de s'enfuir,

31. Leonora Carrington, *En Bas*, éd. Eric Losfeld, 1973, p. 7.

32. *Ibid.*, p. 8.

33. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, Trans. Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, 1971, p. 188.

n'emportant avec elle rien d'autre qu'un drap sale et un crayon³⁴. De plus, elle remarque, au moment de transcrire son histoire: «j'ignorais l'importance de la santé, c'est-à-dire la nécessité absolue d'avoir un corps bien portant pour éviter le désastre dans la libération de l'esprit»³⁵. De son côté, Zürn raconte à la troisième personne le désespoir qu'elle a ressenti lorsqu'elle a appris qu'elle ne pouvait pas quitter l'hôpital de Wittenau:

*La sombre dépression s'approche lentement [...]. De jour en jour elle devient un peu plus incapable d'une activité quelconque ou d'une conversation avec les autres malades. Elle cesse même de penser*³⁶.

Voici la réponse de deux femmes aux propos de Breton au sujet de Nadja. Car, même quand il se méfie de la capacité de Nadja à se lancer dans l'inconnu de son inconscient avec moins de retenue que lui-même, il dépeint son itinéraire psychique de façon à idéaliser sa peine:

*J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. Je sais que ce départ, pour Nadja, d'un point où il est si rare, si téméraire de vouloir arriver, s'effectuait au mépris de tout ce qu'il est convenu d'invoquer au moment où l'on se perd, très loin volontairement du dernier radeau, aux dépens de tout ce qui fait les fausses, mais les presque irrésistibles compensations de la vie*³⁷.

Carrington et Zürn témoignent que de l'autre côté de ce beau départ, résident le désespoir et les tentatives de suicide.

Breton exprime du respect pour le courage de la femme, et il se montre désolé face aux «fausses, mais les presque irrésistibles compensations de la vie» qu'on cherche aux dépens des voyages psychiques de la folie. Cette attitude explique, sans doute, non seulement Nadja, mais aussi les femmes attirées vers le surréalisme. Pourtant Breton, malgré lui, est resté attaché aux «compensations de la vie». Et, pour une lectrice de ses textes sur la femme et l'amour, il devient plus facile d'accepter les compliments que Breton fait à ses «femmes automatiques» à mesure qu'il consent à les décrire comme ayant une existence réelle dans la vie. La muse des poèmes de *Clair de terre* et de *Poisson soluble* est une muse poétique des plus traditionnelles. C'était de lui-même qu'il parlait, et non seulement de Rimbaud, quand il écrivait à sa première femme Simone: «la femme tient dans la pensée de Rimbaud une place considérable. C'est simple, il la confond avec tout»³⁸.

34. Leonora Carrington, *En Bas*, éd. Eric Losfeld, 1973, p. 38.

35. *Ibid.*, p. 10.

36. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, trad. Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, 1971, p. 70-71.

37. André Breton, *Œ.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 714-716.

38. Marguerite Bonnet, *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, éd. Corti, 1975, p. 231.

André Breton n'a pas hésité à introduire partout dans son œuvre des images de femmes, des louanges du féminin. Il a fait revivre les anciens mythes qui parlent des pouvoirs mystérieux et merveilleux de la femme, provenant de sa différence essentielle, source de son aptitude à transformer notre façon de voir sur tous les plans. De cette manière, Breton a réintroduit des images du pouvoir de la femme dans le réservoir d'images courantes du vingtième siècle. Or, cette réintroduction annonce la redécouverte des pouvoirs féminins mythiques par les féministes des années soixante-dix. De l'image de la surprenante Immaculée Conception à celle de la Méduse riante d'Hélène Cixous, il y a un grand pas et une différence énorme de perspective, mais il existe aussi un lien entre elles que Suleiman a discuté dans *Subversive Intent*³⁹. Quand H. Cixous et Luce Irigaray louent le potentiel subversif de la femme, elles répondent aux suggestions des Surréalistes, aussi influencés que ces propos aient été par la perspective patriarcale dominante: que la femme, douée pour la surprise, a des pouvoirs jusqu'alors non sondés.

Quand Cixous et Irigaray, dans *Le Rire de la Méduse* et *Ce Sexe qui n'en est pas un*, encouragent les femmes à examiner leur différence corporelle comme source d'une approche nouvelle à l'écriture, leurs théories pourraient être vues, d'une certaine manière, comme une nouvelle façon de voir l'écriture surréaliste — le récit des rêves et l'exploration de l'inconscient — même si cela ne faisait pas partie d'une stratégie explicite, par Carrington et Zürn. Ces dernières ont éprouvé leur expérience de la folie à travers leur corps, et leurs témoignages se lisent différemment des récits des surréalistes hommes parce que, conscientes du fait que n'était pas assez réel ce que Suleiman appelle «le modèle femme de l'homme» surréaliste, elles ont adapté ce modèle en inscrivant ce corps dans leurs textes. L'on peut constater que l'intérêt des femmes pour la gynocritique de la religion, et pour la recherche de la déesse-mère, continue à se développer. En même temps, il faut dire que la notion de l'écriture féminine est plus pratiquée au Québec qu'en France en ce moment, surtout par Nicole Brossard. Notamment dans *Picture Theory* (1982) et *Le Désert mauve* (1987) — deux romans qui traitent de la prise de conscience des femmes — Brossard met en scène sa théorie de l'écriture spirale, élaborée dans *La Lettre aérienne* (1985). Elle donne corps à ces textes en encourageant une lecture qui résiste à une chronologie traditionnelle. Les pages de *Picture Theory* renvoient de temps en temps à d'autres pages, hors de l'ordre attendu. *Le Désert mauve* est un roman qui se lit de l'intérieur à l'extérieur, c'est-à-dire que ce n'est qu'avec

39. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 167 : «Cixous's figure of the beautiful and laughing Medusa, a reversal of the traditional hideous image, is formally equivalent to any number of Surrealist reversals (whether positive or negative, like Ernst's punitive Virgin, or negative to positive, like Aragon's Lucifer). It is the meaning of the figure, as determined by the context of the paragraph and by that of the essay as a whole, that is different»

les indications données dans la partie centrale que la première et la dernière partie peuvent se lire, et se relire, puisque la dernière partie est une « traduction » (en langue française) de la première partie (elle aussi en langue française). Brossard prolonge la notion suggérée par Breton de l'importance de la re-lecture proposée par le biais du désir exprimé dans *Nadja* que son livre sera « battant comme une porte »⁴⁰. Plus loin, la structure d'*Arcane 17*, où l'image du Rocher Percé à la fin de la première partie renvoie au début du texte, comme parallèlement, l'image de l'étoile du début apparaît de nouveau à la fin, souligne l'intérêt de revenir sur nos pas pour évaluer de nouveau ce qui a déjà été présenté.

Breton n'est pas directement responsable, évidemment, des mouvements intellectuels qui l'ont suivi. Mais sa curiosité à lui et son admiration pour la force des figures féminines anciennes ont certainement contribué à la popularité de ces images dans notre culture. Il ne s'agit pas ici d'un lien de filiation mais plutôt d'une rencontre, de la réalisation par certaines femmes de certaines suggestions proférées par Breton. D'une manière semblable, l'intérêt porté par Breton à l'art préhistorique à Lascaux, ou à l'art des fous, comme Adolf Wölfl, ont contribué à la réévaluation de notre définition de ce qui constitue l'Art à notre époque.

Face à la femme, Breton était comme l'ethnographe qui reste ignorant de l'effet de ses propres préjugés et de sa propre formation sur les résultats de ses recherches. Comme le dit Suleiman, il ne se rendait pas compte que la façon dont il faisait la cour aux femmes leur enlevait la parole, et les empêchait d'assumer la position du sujet dans le mouvement surréaliste. Néanmoins, par le truchement de son regard ardent et admirateur porté sur la femme et ses pouvoirs, il appelait les femmes à pénétrer dans l'arène artistique du vingtième siècle; et il n'aurait peut-être pas été bouleversé par les transformations de sa rhétorique que les femmes ont effectuées, elles qui ont réformé les stratégies des iconographies et des mythologies surréalistes qui les concernaient.

La déclaration de Breton — qu'il était temps de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles des hommes — n'était pas pure rhétorique, mais l'expression d'une idée majeure chez lui. Il a aussi écrit qu'il était temps « de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie »⁴¹. Ces déclarations ont été faites durant les années quarante, après l'arrivée au surréalisme de Carrington et avant l'adhésion de Zürn et de Mansour. En tant que déclarations, elles n'expliquent pas pourquoi des femmes se sont senti attirées par le surréalisme, mais elles démontrent combien Breton a évolué dans sa pensée depuis *Nadja*, et donc, jusqu'à quel point Breton et le surréalisme s'étaient ouverts

40. André Breton, *Œ.C.*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 751.

41. André Breton, *Arcane 17*, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 59.

à de nouvelles perspectives. Elles confirment aussi la croyance profonde de Breton en l'importance du rôle que les femmes devraient jouer sur le plan artistique et social, une croyance qui a marqué l'évolution des rapports entre le surréalisme et les femmes, palliant la tendance des artistes surréalistes à dévaluer le corps de la femme⁴².

Le Surréalisme a soulevé la question de la femme au vingtième siècle. Des femmes ont répondu à l'image électrique de choc et de surprise évoquée par ce que j'appelle la «femme automatique» de Breton. Elles ont transformé l'image surréaliste de la «femme automatique» en image de femme autonome. En inscrivant leur corps dans leurs textes, Leonora Carrington et Unica Zürn ont adapté la figure de la femme dans le surréalisme — dans *Nadja* en particulier, mais aussi dans *L'Immaculée Conception* — et lui ont donné une voix et un corps cohérents, anticipant la stratégie de l'écriture féminine. Ces femmes ont lancé un pont entre deux mouvements d'avant-garde en féminisant le regard intellectuel masculin sur l'inconscient. Grâce à elles, d'autres femmes continuent à explorer le territoire marginal de la raison et du raisonnable, mais peut-être avec moins de risque personnel, remplaçant les aventures psychiques merveilleuses mais dangereuses de Carrington et Zürn par des aventures projetées plus créativement dans l'imagination⁴³.

Katharine Conley

42. Voir *Surrealism and Women*, Eds. Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli and Gwen Raabert, Cambridge, MIT Press, 1991.

43. Voir, par exemple, l'œuvre de Brossard ou celle de Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, Paris, éd. de Minuit, 1986 ; *Forever Valley*, Paris, éd. de Minuit, 1987, *Rose Mérie Rose*, Paris, éd. de Minuit, 1987 et *Silvie*, Paris, Gallimard, 1990.

Katharine Conley est Assistant professor à Dartmouth College, USA. Elle est l'auteur de plusieurs articles parmi lesquels «The Woman in the Bottle of Robert Desnos's Surrealist Dreams», *French Forum*, février 1991 ; «The Voice in the Bottle: The love poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos», *Paroles gelées*, vol. 8, 1990 et «Silence in the Heart: The Feminine in Desnos's *La Liberté ou l'amour!*», *The French Review*, n° 63, mars 1990.