

WOLFGANG ASHOLT

Ceci n'est pas un roman

Préambule à une lecture critique de Nadja

Comme dans le commentaire de Michel Foucault à « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte¹, qui propose pas moins de six interprétations possibles entre ce qui est représenté et le titre qui y est intégré², la question de l'appartenance générique du texte de Breton offre de nombreuses réponses, dont aucune n'est à elle seule suffisante.

En qualifiant *Nadja* de « texte narratif » dans son livre fondamental³, Jacqueline Chénieux-Gendron évite toute définition réductrice – mais elle ne fait que pointer une différence de qualité évidente avec le roman. D'autres critiques récentes parlent – et pour cause – d'autobiographie⁴, d'« autoportrait » ou de mémoires à la Chateaubriand⁵, d'autres encore rejettent l'alternative – « ni fiction ni autobiographie » – pour parler d'un « récit de la “vraie vie” »⁶. Julien Gracq considère *Nadja* – au même titre que *Les Vases communicants*, *Amour fou* et *Arcane 17* – comme un « fragment de journal intime », puis le compare à un « journal de bord »⁷. Et Maurice Blanchot avait vu dans *Nadja* un « livre “toujours futur” [qui] a ouvert à la littérature une voie nouvelle [...] faisant de l'œuvre ce qui toujours devrait se désœuvrer »⁸ – ce qu'il désigne, dans un autre contexte, par « Le Livre à venir ».

Cette polyphonie qui pourrait facilement être élargie à d'autres classements, renvoie au lieu précaire qu'occupe un texte comme *Nadja* à l'intérieur d'une série d'interprétations fondées pragmatiquement sur des critères de genres. Il y a

1. La reproduction d'une pipe sur le tableau de Magritte *La Trahison des images*, créé en même temps que la publication de *Nadja*, est accompagnée du commentaire « Ceci n'est pas une pipe ».

2. Michel Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », *Cahiers du chemin*, juin 1968, p. 75-105.

3. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, L'Age d'homme 1983.

4. Jean-Christophe Rebejkow, « Le projet autobiographique dans *Nadja* d'André Breton », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 21, 1977, p. 313-323.

5. Patrick Née, *Lire Nadja de Breton*, Dunod, 1993, p. 93-102.

6. Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Gallimard, « Foliothèque », 1994, p. 120-124.

7. Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1948.

8. Maurice Blanchot, « Le demain joueur », dans *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 615-616.

trente ans, dans le chapitre consacré à Nadja dans le *Französischer Surrealismus*, Peter Bürger signalait que tout « roman important est presque toujours un anti-roman » et qualifiait donc Nadja d'« anti-littérature »⁹.

Les différentes attributions de ce texte à un genre soulignent combien la question des genres littéraires est problématique, pour l'avant-garde en général et le surréalisme en particulier. Pour le surréalisme, en l'occurrence pour Breton, le roman qui dominait depuis le XIX^e siècle, représentait une sorte de « bête noire ». Si le futurisme italien et le dadaïsme attaquèrent l'art en général, ou ce qu'ils y percevaient de passéiste, le surréalisme, avec des moyens et des intentions certes différents, manifesta des préférences génériques dans sa tentative de ramener l'art dans la vie¹⁰. Au début du Manifeste du surréalisme (1924), Breton dit clairement, au sujet du roman, que « le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit ». Selon lui, une telle attitude satisfait totalement les attentes de la société bourgeoise « en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas » et elle serait responsable de l'« abondance des romans. Chacun y va de sa petite observation¹¹ ». Dans Nadja, comme dans son « Avant-dire » (1962) pour l'édition révisée, publiée peu avant sa mort, Breton défend cette conviction. Au début de Nadja, de nouvelles invectives contre les « empiriques du roman », sont suivies par ce constat : « Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés¹². » Et à l'époque où le Nouveau Roman croit à nouveau pouvoir faire le procès de cette littérature, son « Avant-dire » insiste sur les « principaux impératifs "antilittéraires"¹³ » de Nadja, autrement dit sur la contestation de la forme romanesque en général.

Le destin de La Défense de l'infini d'Aragon montre à quel point la dénonciation du « roman » peut être radicale : en novembre 1927, après une lecture très controversée devant le groupe surréaliste, Aragon détruisit son manuscrit, soit plus de mille pages¹⁴, en dépit du contrat qui le liait à Gallimard.

Breton venait alors de composer deux des trois parties de Nadja et ce, à la demande de son personnage central. En effet, sept jours après leur rencontre, le 10 octobre 1926, elle lui demande : « André? André?... 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... [...] Tu trouverais un pseudonyme, latin ou arabe. Promets. Il faut¹⁵. »

9. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a.M., 1971 [nous traduisons].

10. Voir aussi Marie-Paule Berranger, *Le Surréalisme*, Hachette, 1997.

11. André Breton, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, La Pléiade, t. I, 1988, p. 313.

12. *Ibid.*, p. 650-651.

13. *Ibid.*, p. 645.

14. Plus de 200 pages manuscrites ont été retrouvées en 1986, puis intégrées au premier volume de l'édition La Pléiade de ses *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1997.

15. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 708.

Nadja provoque Breton à plusieurs titres puisqu'elle lui demande, non seulement de recourir au genre qu'il dédaigne le plus, mais aussi d'écrire un « roman à clés » et de s'y cacher derrière un pseudonyme. Breton répond toutefois à sa demande dans la mesure où il sauve leur rencontre de l'oubli, accomplissant un travail de deuil apparemment inévitable, mais sous une forme qui implique la subversion du romanesque.

Déjà dans l'Introduction au discours sur le peu de réalité (1925), Breton revendiquait : « Parlez de vous [...] parlez de vous [...]. Je ne vous reconnais pas le droit de vie et de mort sur de pseudo-êtres humains [...]. Bornez-vous à me laisser vos mémoires. Livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros¹⁶. ». Et, dans le (premier) Manifeste, il tirait les conséquences de la condamnation du roman réaliste – « Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet¹⁷. » Dans l'ouverture de Nadja, il fournit davantage de précisions sur sa conception de la littérature, surtout en réponse aux attentes de la figure centrale : « 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 [...]. » Ce qui suppose une littérature qui dépasse la littérature : « Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé¹⁸. »

« Pratiquer la poésie » ou le « transfert de l'art à la pratique de la vie¹⁹ »

Quand Breton pose pour principe que les textes, y compris Nadja, sont fondés sur des événements dont la « présentation [...] 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 préméditée²⁰ », il cherche à abolir les limites entre la fiction et la réalité de la vie quotidienne. Intention que l'on retrouve dans la célèbre déclaration du

16. *Ibid.*, t. II, 1992, p. 266.

17. *Ibid.*, t. I, p. 315.

18. *Ibid.*, p. 651. La mention qui figure dans les dernières pages du texte, selon laquelle « ce livre [...] je le voulais "battant comme une porte" » (p. 751), montre combien cette revendication était importante pour Breton, mais aussi qu'il était persuadé de lui avoir rendu justice.

19. « Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie. » André Breton, *Manifeste*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 322. Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1974, p. 72.

20. *Ibid.*, p. 681.

Deuxième manifeste: « *L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*²¹. »

Breton réagit ainsi, à l'instar de l'avant-garde tout entière, au développement de l'art et de la littérature dans la société bourgeoise, c'est-à-dire à leur autonomisation. Le détachement de plus en plus évident de la vie quotidienne (d'une partie du moins de la littérature, et de « l'art pour l'art » jusqu'à l'esthétisme) conduit l'avant-garde à inverser ce processus en transférant l'art et la littérature dans la vie, sans sombrer pour autant dans une illusion réaliste, naturaliste ou psychologique. Elle tente ainsi – et cette tentative est au centre de Nadja – de transgresser la limite entre l'art et la vie, de la rendre, non seulement plus diaphane, mais aussi obsolète. Comme nous verrons, le Breton de Nadja était également conscient des difficultés qu'il y avait à faire sortir de ses gonds un système tout entier – ce que Peter Bürger désignerait comme une « institution ». Dans l'acte constitutif du surréalisme en 1924, il signalait déjà les risques inhérents à cette tentative en même temps que sa motivation: « *Le monde dans lequel je subis ce que je subis, [...] ce monde moderne, enfin, diable! Que voulez-vous que j'y fasse? La voix surréaliste se taira peut-être*²² », et il concluait ainsi le Deuxième manifeste: « *Vaincu – mais vaincu seulement si le monde reste le monde – il [l'homme] accueille la décharge de ses tristes fusils comme un feu de salve*²³. » L'intention du transfert de l'art à la pratique de la vie, la possibilité de l'abolition conséquente des limites entre l'art et la vie, et du changement du « monde » se trouvent donc problématisés dès le début.

On a prétendu il y a quelques années que « *L'erreur de l'avant-garde [...] est d'imaginer que le système a un dehors*²⁴ », mais l'avant-garde, une partie du moins, était parfaitement lucide sur ce point. Les circonstances sont donc un peu plus complexes. Dans sa « Préface » à *La Transgression* de Bataille, Michel Foucault signalait que la fonction transgressive n'était pas apte à rendre des limites obsolètes, mais qu'elle était par contre capable de constituer, par rapport à elles, des zones de transition non existantes auparavant²⁵. Et Paul Mann a récemment critiqué cette relation complexe au-delà d'une synthèse dialectique: « *La dualité de ce lieu, l'existence d'un phénomène aussi étrange et pourtant typique de marge centralisée, d'extérieur intériorisé, est une autre raison de la difficulté à discerner dans l'avant-garde une ligne idéologique cohérente*²⁶. » En ce lieu ambigu, à l'intérieur de la zone de transition, Breton cherche à « *pratiquer la poésie* » et réussit ainsi, du moins momentanément, une forme de

21. *Ibid.*, p. 782-783.

22. *Ibid.*, p. 345.

23. *Ibid.*, p. 828.

24. Gregory Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore, 1985 [nous traduisons].

25. Michel Foucault, « Préface à *La Transgression* », *Critique* 19, 1963, p. 755.

26. Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-garde*, Bloomington / Indianapolis, 1991, p. 13 [nous traduisons].

« transfert de l'art à la pratique de la vie ». Le fait qu'il ne puisse garantir en permanence cette dissolution des limites, qui aurait signifié que le monde ne soit plus l'(ancien) monde et que le système ait été sorti de ses gonds, n'est pas uniquement valable pour l'avant-garde en général: il est illustré par Nadja de manière quasi exemplaire et représente une preuve évidente, bien que souvent négligée, de la capacité de l'avant-garde à faire son « autocritique »²⁷.

La consécration par la critique

Nadja est sans conteste l'un des textes majeurs de la littérature française du XX^e siècle. Dès sa parution, la critique reconnaissait le caractère littéraire exceptionnel de l'œuvre, au profond déplaisir de Breton. Joë Bousquet la qualifiait d'« œuvre classique dans le surréalisme », Daniel-Rops intitulait sa critique « Le chef-d'œuvre du surréalisme », d'autres comparaient Nadja à la Princesse de Clèves, à des Esintes de Huysmans – ce que Breton préférait sans doute – ou même, comme Benjamin Crémieux, aux Oraisons funèbres de Bossuet²⁸. Dans le Deuxième manifeste, Breton réagit à cette réception²⁹ par une mise en garde contre la récupération par l'institution littéraire: « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion³⁰. »

En fin de compte, la provocation par laquelle Breton voulait empêcher le succès public a contribué à ce succès même. Mais, en revanche, elle a différé la recherche sur le surréalisme, Breton et Nadja. En 1971, Peter Bürger pouvait encore dire que « les recherches sur le surréalisme soulèvent des problèmes qui n'existent pratiquement pas dans d'autres domaines de la recherche littéraire », car « le statut de ces travaux est, selon les affinités des auteurs avec le mouvement, plus celui de textes littéraires que d'analyses critiques³¹ ».

Jusqu'à la dissolution « officielle » du mouvement en 1969, et particulièrement du vivant de Breton, c'est-à-dire jusqu'en 1966, les surréalistes avaient accepté ou rejeté les positions prises par les critiques. Mais dans le contexte de 1968, au moment où renaît l'intérêt pour le surréalisme, Bürger commence son ouvrage par cette phrase: « Depuis les événements de mai, l'actualité du surréalisme est manifeste. » Et dans les années et les décennies suivantes, cet intérêt ne se démentira pas, au contraire³².

27. Wolfgang Asholt, « Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik », dans Walter Fähnders, *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam / Atlanta, 2000.

28. Patrick Née, *Lire Nadja de Breton*, op. cit., p. 7-8.

29. L'œuvre se vendait relativement mal. Cf. Mark Polizotti, *André Breton* (1995), Gallimard, 1999, p. 341-343.

30. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 828. (Cf. aussi p. 1619, note 5.)

31. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit., p. 9-10 [nous traduisons].

32. Dans le domaine des lettres et des sciences humaines, les théoriciens majeurs se sont occupés du surréalisme, de Breton et de Nadja et, en 1977 déjà, un rapport de recherches

Dans la troisième partie de sa monographie de 1948 sur Breton, Julien Gracq part de l'intention exprimée par Breton dans *Nadja*, de mener une vie « battant[e] comme une porte » : « Il s'agit d'appliquer au chaos brouillé des données mentales et des petits accidents de la vie qu'on mène, un procédé de lecture, une grille qui permette de lire le sens de la vie "en tant qu'elle échappe à notre influence". » Et, un peu plus loin, il définit ce sens de la vie comme « la mémoire affective d'une manière de vivre perdue »³³. Même s'il privilégie ici un point de vue rétrospectif, Gracq renvoie, avec les procédés qui doivent (re)découvrir une union perdue au-delà des individus autonomes, à une structure profonde du surréalisme qui caractérise aussi *Nadja*.

Dans l'immédiate après-guerre, Georges Bataille qui, du temps de *Nadja*, se tenait à distance du groupe surréaliste, donne également (et à plusieurs reprises) son avis sur le surréalisme ainsi que sur Breton. Pour lui, l'« acte surréaliste » est sacré, parce qu'« opposé au monde insupprimable de l'utilité rationnelle »³⁴. Cela réussit à l'activité surréaliste parce qu'elle se soumet, non pas à un « but ultérieur », mais à l'instant, au moment : « Jamais jusqu'ici les hommes n'ont pu donner de valeur à l'instant »³⁵. Bataille renvoie à l'aporie du surréalisme, comme de l'avant-garde entière, dans sa relation à l'institution littéraire. Au fond, le surréalisme est pour lui caractérisé par ce qu'il appelle sa « mutité », c'est-à-dire un refus absolu du monde tel qu'il est et qui certes ne peut être maintenu infiniment : « On dira évidemment qu'il parle. Mais s'il parle, comme il le fait, nous devinons à chaque phrase que la parole lui est un mal et qu'à mesure qu'il avance, il y doit introduire un désordre ou, selon le mot de Gracq, une absence »³⁶. Dans un autre essai de l'année 1946, Bataille distingue entre deux possibilités du « parler » surréaliste ou de ce qu'il nomme l'« acte surréaliste ». De l'une d'entre elles, grâce à l'« écriture automatique », résultent les œuvres qui malgré toute transgression sont en rapport avec l'institution de la littérature. L'autre possibilité privilégie l'« être » de la vie concrète et *Nadja*, d'une certaine manière, représente un compromis unique entre ces deux modes d'existence du surréalisme. Il s'agit, certes, d'un compromis voué à l'échec, mais qui

distingue les cinq courants principaux (fantastique, théorie surréaliste, théorie narrative, études psychologiques, études socio-historiques, linguistiques et structuralistes) qui irriguent notre texte. (Cf. Renée Riese-Hubert, « *Nadja* depuis la mort de Breton », dans *Œuvres et critiques*, II, 1, 1977, p. 93-102. Notons que la cinquième catégorie laissait apparaître la possibilité d'un classement plus différencié encore.) Depuis, les approches de la théorie narrative, de la psychanalyse et des théories de l'avant-garde se sont avérées exceptionnellement fructueuses, mais les impulsions les plus importantes quant au surréalisme et à Breton, émanent des essais de Georges Bataille, Maurice Blanchot et Julien Gracq.

33. Julien Gracq, *André Breton*, op. cit., p. 100, puis p. 114.

34. Georges Bataille, « Le surréalisme en 1947 » (*Critique*, 1947), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1988, t. 11, p. 261.

35. Georges Bataille, « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (*Critique*, 1946), dans *Œuvres complètes*, t. 11, Gallimard, 1988, p. 80.

36. Georges Bataille, « Le surréalisme » (*Critique* 1948), dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 314.

confirme cependant ce que Bataille définit dans ce contexte comme caractéristique du surréalisme: « En matière d'arrachement de l'homme à lui-même, il y a le surréalisme et rien³⁷. »

En 1949, dans ses « Réflexions sur le surréalisme », Maurice Blanchot désigne le surréalisme comme l'horizon indépassable de l'époque: « Le surréalisme s'est-il évanoui? C'est qu'il n'est plus ici ou là: il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise³⁸. » Avec le champ sémantique du fantôme, il se réfère, implicitement du moins, à Nadja. Le surréalisme ne peut représenter un tel horizon d'attente (continuel) que parce qu'il intente ce changement révolutionnaire qu'est le « transfert de l'art à la pratique de la vie »: « Le surréalisme a été hanté [!] par cette idée: c'est qu'il y a, qu'il doit y avoir dans la constitution de l'homme un moment où toutes les difficultés s'aplanissent, où les antinomies n'ont plus de sens, où la connaissance donne une prise entière sur les choses, où le langage n'est pas le discours, mais la réalité même, sans toutefois cesser d'être la réalité propre du langage, où enfin l'homme touche à l'absolu³⁹. » Ce « moment » correspond à « l'instant » de Bataille, ou à ce que Breton formule ainsi dans le Deuxième manifeste: « En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce "plus fort que lui" qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel⁴⁰. »

Dans « Le demain joueur », écrit en 1966, au lendemain de la mort de Breton, Blanchot tente de tirer un bilan du surréalisme, dans lequel il attribue à Nadja une fonction exclusive, selon nous justifiée. Après avoir constaté que le texte réalise l'intention de sincérité absolue de Breton (« il fait partie des livres qu'on laisse battants comme des portes ») et qu'il échappe, par ailleurs, à tout genre littéraire (« En refusant le genre romanesque, [...] le récit exclut la fiction »), Blanchot précise ce qui constitue le centre du moment ou de « l'instant », à savoir la « rencontre »: « La rencontre de Nadja, c'est la rencontre de la rencontre, la rencontre redoublée⁴¹. » Elle représente une interruption, un intervalle, une ouverture dans laquelle l'écriture surréaliste peut inscrire sa différence, mais, aussi bien, elle forme la synthèse (tant attendue) et mène à une aporie sans issue:

La rencontre désigne une relation nouvelle. Au point de jonction – point unique –, ce qui vient en rapport demeure sans rapport, et l'unité ainsi mise en évidence n'est que la manifestation surprenante (par la surprise) de l'in-unifiable, simultanéité de ce qui ne

37. Georges Bataille, « À propos d'assoupissements. Troisième convoi » (1946), dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 32.

38. Maurice Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme » (1949), dans *La Part du feu*, Gallimard, 1993, p. 90.

39. *Ibid.*, p. 91.

40. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 809.

41. Maurice Blanchot, « Le demain joueur », op. cit., p. 606, p. 607.

saurait être ensemble; d'où il faut conclure, quitte à abîmer la logique, que là où la jonction a lieu, c'est la disjonction qui régit et fait voler en éclats la structure unitaire⁴².

Ceci résume la problématique de notre texte, mais définit aussi le lieu historique du surréalisme en général. Des contradictions inconciliables ne peuvent (ou ne peuvent pas) se rencontrer que dans la Rencontre; autrement dit, ce que Breton désignait par « moment où toutes les difficultés s'aplanissent » peut arriver, un lieu peut être créé « où les antinomies n'ont pas de sens ». Et, avec le texte de Breton, une telle Rencontre gagne sa physionomie tout en étant personnifiée, pour ainsi dire baptisée: « Nadja, ce nom qui n'est que la moitié d'un nom, ne serait-elle pas, lui donnant un visage, une voix, une présence, l'inconnu même, le cela indécis qui dans le monde, dérangeant le monde, se laisserait attester pour rendre au grand jour sensible et réelle l'affirmation surréaliste⁴³. »

Mais l'affirmation entraîne sa négation concomitante qui, selon Blanchot, lui est indissolublement inhérente: le moment de l'accomplissement global du projet surréaliste est en même temps l'instant où se manifeste son échec irrémédiable, il est « l'espace du plus grand danger⁴⁴ ». En ce sens, Nadja est pareillement caractérisé par le « désarrangement » et le « désarroi ». Et, justement, l'entre-lieu ainsi créé fait de Nadja un texte paradigmatique du surréalisme: « Nadja demeure le signal d'avenir du surréalisme: non plus le titre d'un livre, mais le demain joueur, l'aléa qui toujours voudrait briser le livre⁴⁵. » Nadja renvoie clairement au manque et à l'absence qui deviennent pour Blanchot le point de départ de toute écriture actuelle. Comme pour l'« écriture automatique », il s'agit donc là « de l'intention de s'approcher du lieu d'origine, où le désir, la langue et la mort se dévorent⁴⁶ », et pourtant il s'agit justement de ce lieu où le surréalisme se réalise globalement et qui fait de Nadja le « livre toujours futur ».

Le contexte, la genèse et le résumé

Quand Breton publie Nadja au printemps 1928, il est assez connu en tant que figure centrale du groupe surréaliste et auteur du (premier) Manifeste du surréalisme (1924), mais aussi comme l'auteur des Champs magnétiques (1920), Poisson soluble (1924) et Les Pas perdus (1924), qui expérimentent une autre manière d'écrire et tentent de conceptualiser leurs conditions et consé-

42. *Ibid.*, p. 609.

43. *Ibid.*, p. 611.

44. *Ibid.*, p. 617.

45. *Ibid.*

46. Peter Bürger, *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist, 2000, p. 102 [nous traduisons].

quences au-delà de la littérature. De l'avis même de Breton, *Nadja* forme une trilogie avec les œuvres suivantes, *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1937)⁴⁷, et même, si on y ajoute *Arcane 17*, une tétralogie.

À plusieurs titres, *Nadja* occupe ici une position centrale. Les Champs magnétiques, qui se terminent par « *La fin de tout* » avec la « *carte de visite* » « *ANDRÉ BRETON & PHILIPPE SOUPAULT – BOIS & CHARBONS* »⁴⁸, jouent un rôle initiatique dans le prologue. Et les deux autres œuvres sont mises en évidence par le fait que Breton les offre à *Nadja* qui, par ailleurs, lit « *L'esprit nouveau* » des Pas perdus comme une mise en abyme de sa propre histoire⁴⁹. *Les Vases communicants*, *L'Amour fou* et *Arcane 17* (du moins son manuscrit) pratiquent en outre un procédé, pour la première fois mis en œuvre dans *Nadja*, qui consiste à remplacer les descriptions traditionnelles par des photos afin d'établir une structure référentielle entre ce qui est lisible et ce qui est visible.

Dans son état actuel, le texte de Breton se compose d'un « *Avant-dire* » daté de Noël 1962, ainsi que des trois parties publiées fin mai 1928: un prologue plutôt théorique, le récit de la rencontre avec *Nadja* et un épilogue qui entreprend le transfert d'un idéal énigmatique et fascinant, *Nadja*, à une femme bouleversante et aimée. *Nadja* a été créé en deux temps: l'été 1927, Breton écrit les deux premières parties dont quelques passages sont publiés en revues dès l'automne 1927 et au printemps 1928; et la troisième partie prend naissance en décembre 1927, dans des conditions qui ont radicalement changé. *Nadja* est le seul texte que Breton ait retravaillé en profondeur pour une réédition, non seulement, comme le sous-entend l'« *Avant-dire* » de 1962, pour « *obtenir un peu plus d'adéquation dans les termes et de fluidité par ailleurs* »⁵⁰, mais aussi dans le nombre et le genre des photos, et dans l'absence de la mention d'une nuit d'amour entre le narrateur et la figure centrale⁵¹.

Le prologue s'ouvre sur la question « *Qui suis-je?* », pour glisser aussitôt vers l'énigmatique « *Qui je hante?* ». Breton y poursuit, avec la même véhémence, sa critique du roman, afin de propager un procédé narratif orienté par le hasard, la surprise et au gré de la rencontre inattendue, critique dont le « *message* » se compose d'une accumulation d'avertissements à la révélation ou à une initiation imminente et prépare ainsi la rencontre avec *Nadja*, au début de la deuxième partie.

47. Dans une lettre à Jean Paulhan du 2 décembre 1939, Breton propose la publication de ces œuvres en un seul volume: « *Ainsi pourrait être obtenue en partie l'unification que je souhaite rendre manifeste entre les trois livres.* » (*Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1560, note 2.)

48. *Ibid.*, p. 104.

49. Claude Leroy, « *Begegnungen mit dem Esprit nouveau* », dans Asholt, *Fähnders*, op. cit.

50. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 645.

51. Cf. aussi, Jacqueline Chénieux-Gendron, « *Les variantes de Nadja (1928-1963). Une nouvelle version du texte?* », dans *Seminari pasquali di Bagni di Lucca*, vol. 3, Pacini, 1988, p. 5-18.

La partie centrale, l'histoire de la relation avec Nadja, se présente comme un journal intime qui décrit dans le détail tous les événements (importants) survenus entre la rencontre du 4 octobre et le 13 octobre 1926 où, après une nuit passée à l'hôtel, à Saint-Germain-en-Laye, se crée une distance de plus en plus grande entre le narrateur et sa protagoniste. Avec l'hospitalisation de Nadja dans un asile d'aliénés, ce développement trouve sa fin, tandis qu'une diatribe contre la psychiatrie clôt la deuxième partie.

Après l'« amour fou », l'épilogue se fonde sur une situation radicalement différente. La réalité de la femme aimée, apostrophée par « toi », efface Nadja et son message et, si l'épilogue se termine sur un collage d'articles de journaux relatant un accident d'avion qui offre quelques analogies avec le sort de Nadja, il est cependant suivi de cette ultime phrase, désormais fameuse : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas⁵². » Une conception qu'allait développer L'Amour fou.

« Livrez-moi les vrais noms »

Dans le prologue de *Nadja*, Breton revendique les noms de protagonistes qui existent réellement et réclame des livres auxquels on puisse accéder sans avoir besoin de clé. Sans rendre la chose aussi simple pour le lecteur, il ne laisse aucun doute quant à la réalité autobiographique et à l'existence extralittéraire de tous les personnages présentés. Cela vaut pour la figure centrale, comme pour le protagoniste de l'épilogue ou pour les nombreuses figures du prologue. Nadja⁵³, qui ramène son pseudonyme à l'expression russe « nadejda » – « parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement⁵⁴ » –, s'appelle Léona-Camille-Guislain D., née le 23 mai 1902 à Lille, où elle meurt dans une clinique psychiatrique le 15 janvier 1941. Le narrateur n'oublie pas d'indiquer son vrai nom dans un épisode où Nadja cite un commissaire de police qui la saisit : « Pardon, me dit-il, c'est bien à Mlle D. que j'ai l'honneur de parler⁵⁵ ? » Elle est la mère d'une fille née en 1920 et arrive vers 1923 à Paris où elle semble vivre de travaux occasionnels, petits rôles au théâtre et au music-hall, prostitution occasionnelle et voyages de drogue. Entre le 4 et le 13 octobre, Nadja et Breton se voient presque tous les jours. Vingt-sept des lettres qu'elle lui écrit entre le 22 octobre 1926 et la mi-février 1927 sont conservées. Les lettres qui ne sont pas (encore) publiées contiennent des idées et des expressions qui correspondent à celles que lui prête le texte, de

52. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 753.

53. Les lettres de Nadja à Breton ne mentionnent, pour expéditeur, que son pseudonyme et l'adresse de l'hôtel où elle se trouve.

54. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 686.

55. *Ibid.*, p. 702.

sorte qu'il ne subsiste aucun doute sur le fait que Breton a rendu justice à son postulat d'« habiter [sa] maison de verre », c'est-à-dire à la fiction la moindre possible du personnage réel. Il en va de même pour le « toi » de l'épilogue. Dans le paragraphe qui introduit celle qui est neuf fois apostrophée ainsi, Breton répète, pour l'expliquer, son auto-engagement dans un « livre "battant comme une porte" ».

Breton rencontre Suzanne Musard, l'amante d'Emmanuel Berl, en novembre 1927, et il se produit entre eux un « coup de foudre » sous l'effet duquel il écrit son épilogue, un mois plus tard : « Toi qui fais admirablement tout ce que tu fais et dont les raisons splendides, sans confiner pour moi à la déraison, rayonnent et tombent mortellement comme le tonnerre⁵⁶. » Breton et Suzanne se rendent immédiatement dans le Midi, mais le manque d'argent les oblige à rentrer à Paris début décembre et Suzanne retourne chez Berl, tout en poursuivant sa relation avec Breton. C'est dans cette situation qu'il écrit la troisième partie de *Nadja*, où il renonce à indiquer son vrai nom en raison du scandale qui court déjà la presse. Bien que Suzanne Musard ait épousé Berl entre-temps, Breton divorce de sa femme Simone ; et la relation tumultueuse avec le « toi » de l'épilogue ne s'achèvera qu'en 1931.

La conséquence du postulat d'authenticité de Breton peut servir de dernier exemple. Dans le prologue, il évoque sa rencontre avec Fanny Beznos au marché aux puces de Saint-Ouen⁵⁷. Comme dans le cas de l'actrice Blanche Derval ou des nombreux surréalistes qui jouent un rôle dans ce texte, il nous livre cette fois son vrai nom, sous lequel d'ailleurs Fanny Beznos entre en relation avec le surréalisme à travers les deux poèmes publiés en octobre 1927 dans la *Révolution surréaliste*⁵⁸. Breton traite donc différemment sa revendication des « vrais noms ». Mais, dans l'« Avant-dire », il réitère de façon décisive le respect des « principaux impératifs "anti-littéraires" » – parmi lesquels le refus de la fictionalisation des personnages réels, y compris celui du narrateur. Quand, dans les éditions qui paraissent jusqu'en 1963, Breton ajoute sa photo, avec le commentaire « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre⁵⁹ », à celles qui sont intégrées dans le texte, il renvoie définitivement au fait que pour lui il n'y a pas de différence entre le narrateur à la première personne et l'auteur André Breton, que les vrais noms doivent donc renvoyer à la vraie vie, laquelle se situe aussi bien dans la réalité quotidienne qu'ailleurs.

56. *Ibid.*, p. 751.

57. *Ibid.*, p. 676-677.

58. Fanny Beznos, qui avait rejoint le PCF, sera expulsée vers la Belgique en 1928. Elle revient plus tard en France et est internée au début de la Deuxième Guerre mondiale, puis déportée dans un camp de concentration et assassinée par les Allemands.

59. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 745.

Ceci n'est pas un roman

Le refus de la fictionalisation va de pair avec celui de la description, même si cela ne saurait être soutenu de manière conséquente. En 1962, Breton indique explicitement dans l'« Avant-Dire » de *Nadja*, que « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description⁶⁰ ». Et il compare *Nadja* à une observation médico-neuropsychiatrique. Mais, comme nous le savons du collage littéraire, dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon par exemple, les rapports entre le texte et une réalité extralittéraire qui y est montée ne sont pas aussi simples, surtout lorsqu'il s'agit de photographies – ce que confirme Breton dans *Le Surréalisme et la Peinture*. L'idéal serait sans doute de montrer avec les photos cette pure évidence que Roland Barthes nomme *punctum* dans *La Chambre claire*⁶¹. Les photos, dans *Nadja*, prouvent peut-être que cela s'est passé ainsi, mais elles ne sont pas réduites chez Breton à une fonction de documentation ou de mémoire. Walter Benjamin parle de la « manière très étrange » avec laquelle Breton emploie les photographies et exprime le soupçon que « les lieux de Paris qui y figurent, soient des endroits où ce qu'il y a entre ces hommes bouge comme une porte battante »⁶². Comme l'expliquent les « portes battantes » de Breton, le rapport aux hommes est probablement plus important que la fonction de description qu'il semble privilégier. Car il qualifie la photo du mannequin du musée Grévin qui n'a pu être intégrée que dans l'édition de 1963 d'« admirable leurre »⁶³, et Jean Arrouye en conclut, non sans fondement, que de telles photos indiquent « que toute représentation est leurre ». Son opinion selon laquelle « image et texte se confortent pour faire considérer le monde comme un "cryptogramme" »⁶⁴ renvoie à ce que Benjamin qualifiait de « visage surréaliste »⁶⁵ du monde des choses de *Nadja*.

En ce sens, les photos dans *Nadja* participent aussi bien à cette « illumination profane »⁶⁶ que les dessins de Nadja⁶⁷. Tout en mettant les photos et le texte en relation par des « citations mot à mot avec l'indication des pages », « comme dans des vieux livres pour femmes de chambre »⁶⁸, Breton

60. *Ibid.*, p. 645.

61. Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980.

62. Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, dans *Gesammelte Schriften*, t. II,1, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 301 [nous traduisons].

63. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 746.

64. Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine IV*, 1982, p. 129.

65. Walter Benjamin, *Der Surrealismus, op. cit.*, p. 300.

66. *Ibid.*, p. 297.

67. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 712-728.

68. Walter Benjamin, *Der Surrealismus, op. cit.*, p. 301.

« explique » ou « interprète » les dessins de Nadja en se référant aussi bien à leur caractère obscur qu'en soulignant ce que Benjamin appelle le caractère de l'allégorie dans son *Baudelaire* : « L'allégorie s'attache aux ruines. Elle offre l'image d'une agitation figée⁶⁹. » Ainsi, les images et photos conservent la distance nécessaire par rapport au texte auquel elles se réfèrent cependant toujours. Quand nous suivons les positions exprimées par Breton sur l'image-lecture ou la lecture des dessins de Nadja, un va-et-vient se crée entre images / photos et texte qui ne constitue pas seulement une intermédialité spécifique, surtout envers le film, en particulier le film sonorisé qui se développe à l'époque. Mais, là où il n'abolit pas les limites du genre romanesque, il les modifie radicalement et provoque ainsi une déconstruction des lectures traditionnelles.

Un *incipit* anti-littéraire: le prologue

Mario Richter a signalé que le titre de notre texte éveille des espoirs, immédiatement déçus par la première phrase, « Qui suis-je? », mais où sont aussi subverties les idées courantes sur la relation auteur-texte: « Pour dire qui est Nadja, l'auteur-narrateur-personnage [...] éprouve le besoin de s'interroger sur sa propre identité. Il se met en discussion. En tant qu'auteur, il descend de son piédestal d'informateur, il opte pour son propre degré zéro⁷⁰. » Ce « degré zéro » et la « mort de l'auteur » ont pour conséquence que le moi ne peut plus s'assurer de lui-même de manière cartésienne. Le moi qui s'interroge à l'instar de celui de la *Méditation seconde* de Descartes, ne peut, en se retirant de la pensée (philosophique), établir de base nouvelle et sûre, comme l'illustre la phrase qui suit la question initiale: « Si par exception je me rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante"⁷¹? »

L'intention de Breton consiste à suivre, non pas la règle cartésienne, mais l'exception, à se donner à un proverbe qui, de plus, soit rendu par le contexte extrêmement ambigu. Le « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es » originel n'est pas seulement défait de sa deuxième partie, décisive, c'est-à-dire une réponse à la question préliminaire que pose Breton. Grâce au déplacement de la signification de « hanter / fréquenter » (comme un proverbe) à « hanter / apparition de fantômes », il renvoie aussi à un domaine non-rationnel, surréal (?), dans le contexte duquel se situe le moi et la question de l'identité propre. Le lecteur impliqué est encore plus

69. Walter Benjamin, « ZentralPark. Fragments sur Baudelaire », dans *Baudelaire*, éd. et trad. Jean Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 222.

70. Mario Richter, « *Nadja* d'André Breton. Analyse de la première séquence », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 96, 1986, p. 227.

71. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 647.

troublé par la phrase suivante: « Je dois avouer que ce dernier mot [“hanter”] m’égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. » Il vise ainsi, comme le dit Peter Bürger, « par une réflexion subtile, à ébranler les certitudes du lecteur, en égarant son rationalisme ». Mais le résultat, plutôt que « la dissolution complète de tout ce qui était à préciser⁷² », me semble apporter une précision qui paraît parfois pré-déconstructiviste dans ses différenciations, ses hypothèses et sa relativisation de la situation du moi qui n’est plus sûr ni de son « statut », ni d’un monde et de sa rationalité apparemment objectivement donnés.

Richter souligne à juste titre les analogies avec la parabole des grottes et la conception de l’anamnèse chez Platon. Quand Breton écrit plus loin:

Il se peut que ma vie soit une image de ce genre [image finie d’un tourment qui peut être éternel], et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j’explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j’ai oublié [...],

il renvoie clairement au désir du moi, du livre et même du surréalisme dans son ensemble, de progresser vers une telle identité réelle afin d’acquérir ce que Breton esquisse comme projet individuel, mais aussi collectif, à la fin de cette longue phrase introductrice: « Je me révélerai ce qu’entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis le porteur⁷³. »

Ce programme n’exclut pas la littérature, mais il relativise de manière décisive sa signification. Car elle ne trouve plus sa plénitude en elle-même, dans le sens d’un esthétisme et d’une autonomisation grandissante, elle ne doit pas non plus promettre une image (simulée) de la réalité comme c’est le cas du roman réaliste déjà critiqué dans le *Manifeste du surréalisme*. Il importe davantage à Breton de modifier ou de surmonter sa propre réalité et celle de la société à l’aide de l’écriture, et de rendre ainsi obsolète l’institution de la littérature. Les anecdotes et les épisodes du prologue, que Bürger appelle « événements singuliers », doivent apporter des preuves convaincantes que cela est possible et montrer comment. Ces rencontres inattendues avec des personnes ou des choses ont un caractère significatif pour qui les approche avec une attitude ouverte – « il s’agit de faits qui, fussent-ils de l’ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d’un signal⁷⁴ ». Et Breton différencie en deux classes de tels signaux: les « faits-glissades » et les « faits-précipices ». Déjà la terminologie indique une certaine hiérarchie de signification. Le modèle de base des « faits-glissades » est un « mouvement spécial, indéfinissable, que provoque

72. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit., p. 128 [nous traduisons].

73. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 648.

74. *Ibid.*, p. 652.

de notre part la vue de certains sujets», tandis que les « faits-précipices » ont pour conséquence une « absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement »⁷⁵. Breton atteste une certaine « incommunicabilité » à de tels événements et ceci vaut également pour les réactions provoquées chez le lecteur, c'est pourquoi la question de leur équivalence et de leur comparabilité devrait jouer un rôle plutôt subordonné.

Le caractère d'abord individuel des quatorze événements du prologue est aussi souligné par le fait que Breton lui-même leur dénie toute systématique quand il décrit son procédé narratif: « Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune demande de ma part, m'est quelquefois advenu. [...] J'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage »⁷⁶.

Breton ne fait pas seulement allusion ici à l'association libre de Freud⁷⁷. Son attitude semble plus influencée par l'« écriture automatique », par exemple quand il suit manifestement, dans son choix des événements, le « jeu désintéressé de la pensée » et le conseil: « Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire »⁷⁸. La chronologie des événements est en revanche strictement suivie. Apparemment, avec cette structure temporelle, l'événement de la rencontre avec Nadja, préparé comme ce vers quoi s'orientent tous les épisodes, est ainsi désigné comme nécessaire – ce que Breton définira plus tard comme « hasard objectif ». À travers le Manoir d'Ango du dernier épisode du prologue, lieu d'écriture de ce texte l'été 1927, le texte renvoie à la liaison indissociable entre les événements de la vie (« sang ») et de l'écriture (« plumes »): « Enfin voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang »⁷⁹.

L'événement central du prologue est sans doute la représentation de *Détraquées* au Théâtre des Deux Masques, auquel Breton consacre une description détaillée ainsi qu'une élaboration traumatique. Breton a lui-même indiqué⁸⁰ que cette pièce était due à un acteur qui avait demandé conseil au neurologue Joseph Babinski, lequel dirigeait une section à La Pitié, où Breton travaillait

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*, p. 652-653.

77. Cf. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*, op. cit.

78. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 328-332.

79. *Ibid.*, p. 682. Dans sa note sur ce passage, Marguerite Bonnet renvoie à ce que Nadja écrit à Breton dans une lettre datée du 30 janvier 1927: « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle » (*ibid.*, p. 1542).

80. *Ibid.*, p. 1535, note 2.

en 1917. Ce qui le persuade que sont justifiés les parallèles entre la recherche sur l'inconscient et le surréalisme. Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon décrit ce qui intéresse les surréalistes dans de tels théâtres et dans leurs programmes; ainsi, le Théâtre Moderne, mentionné par Breton, est présenté comme suit: «Ce théâtre qui n'a pour but et pour moyen que l'amour même, est sans doute le seul qui nous présente une dramaturgie sans truchement, et vraiment moderne»; c'est pourquoi il le recommande aux «esthètes en mal d'avant-garde»⁸¹. Breton, qui n'est pas un véritable amateur de théâtre, avoue d'emblée ce qu'il apprécie particulièrement dans cette pièce, à savoir «descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe»⁸². Pour lui, cette descente dantesque n'est d'ailleurs pas liée à des connotations négatives, elle représente plutôt une libération: «Une certaine idée de la pureté. Pureté de l'expression du désir, même s'il est criminel, non-refoulement de toute censure»⁸³. La pièce, qui tourne autour de deux maîtresses lesbiennes et de leur sadisme envers leurs élèves, se termine par la découverte d'une fille torturée à mort et sur le cri de la responsable, Solange. «Le cri, l'inoubliable cri»⁸⁴. Eros et Thanatos s'unissent dans la personne de la protagoniste comme dans la pièce tout entière, ce que Breton commente ainsi: «J'espère que ses auteurs [...] n'avaient pas voulu que Solange fût éprouvée davantage et que ce personnage, trop tentant pour être vrai, eût à subir une apparence de châtement, que, du reste, il nie de toute sa splendeur»⁸⁵. Une telle libération, une telle purification de toute catégorie morale⁸⁶ mène à cette «absence complète de paix avec nous-mêmes» qui caractérise les «faits-précipices», comme l'illustre le rêve qui suit. Mais, pour le surréalisme, il s'agit (aussi) d'accepter ces abîmes qui sont l'objet de tabous dans la société, spécialement là où la mort et la sexualité se rencontrent. On peut se demander, avec Michel Foucault⁸⁷, si ces transgressions qui rappellent Bataille ont vraiment le pouvoir d'abolir les interdits, mais, quoi qu'il en soit, le surréalisme a tout de même contribué à les changer.

La rencontre

«L'esprit nouveau», épisode-événement que Breton aurait pu insérer dans le prologue, avait déjà trouvé sa place dans *Les Pas perdus*. Nadja, à qui

81. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, 1961, p. 131.

82. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 668.

83. Patrick Née, *Lire Nadja de Breton, op. cit.*, p. 65.

84. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 672.

85. *Ibid.*, p. 673.

86. En 1935, Breton trouve «toujours aussi magnifique» cette pièce tellement critiquée. Cf. *ibid.*, p. 1535.

87. Cf. Michel Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, PUF, 1963.

Breton offre ce livre le lendemain de leur rencontre, peut se reconnaître dans l'inconnue qu'Aragon, André Derain et Breton avaient rencontrée plus de quatre ans plus tôt. Ainsi, «La rencontre du 16 janvier 1922 annonce celle du 4 octobre 1926. [...] les promesses déçues rue Bonaparte seront tenues rue Lafayette⁸⁸». Si la promesse de 1922 appartient encore à l'«esprit nouveau» qui annonçait le surréalisme en faisant allusion au fameux discours d'Apollinaire en 1917, cette promesse s'accomplit le 4 octobre 1926: le surréalisme existe et Nadja en est la personnification féminine. Le changement topographique, du Quartier latin aux Grands Boulevards populaires, n'y est pas sans signification. Déjà dans le prologue, Breton signale la prédisposition à ce lieu et à une heure spécifique du jour: «On peut [...] être sûr de me rencontrer dans Paris boulevard Bonne Nouvelle entre l'imprimerie du Matin et le boulevard de Strasbourg [...]. C'est là [...] que je me rends presque toujours [...] sans rien décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera cela (?)⁸⁹.»

Ce qu'attend le moi, le «court-circuit» d'un «fait-précipice», a lieu le 4 octobre à quelques pas de là, rue Lafayette, mais, dans ce cas, le lieu n'a pas uniquement une signification atmosphérique. En effet, Breton s'y trouve parce qu'il vient d'acheter la dernière œuvre de Trotski à la Librairie de l'Humanité – nous sommes en 1926. Sur la photographie qui se rapporte à cette page, on voit la Librairie de l'Humanité avec une grande affiche, «On signe ici», puisqu'on peut y signer son adhésion au parti communiste. Peu après la rencontre avec Nadja, le 27 novembre 1926, le groupe surréaliste discute de l'adhésion au PCF, ce qui aura pour conséquence le retrait d'Artaud et l'exclusion de Soupault. En janvier 1927, Breton adhère au Parti. La rencontre avec Nadja se double donc d'une autre rencontre, politico-collective. Même si elle n'apparaît que rarement dans *Nadja*⁹⁰, cette «rencontre» révolutionnaire peut être mise en parallèle avec celle de Nadja, et elle l'accompagne, pour ainsi dire, de manière souterraine et conspiratrice.

Dans les premiers chapitres de *L'Amour fou*, Breton revient sur l'«Enquête» sur la «Rencontre» qu'il a entreprise avec Paul Eluard, en 1933, dans *Minotaure*. Le hasard essentiel qui sous-tend chaque rencontre y est analysé, en référence à Freud et Engels, de la manière suivante: «Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain⁹¹.» Au-delà des «coïncidences» qu'évoque le même texte, il existe donc une nécessité de la «Rencontre»

88. Claude Leroy, *Le Mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, PUF, «Perspectives littéraires», 1999, p. 180.

89. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 663.

90. Par exemple, dans le prologue, quand Breton parle des événements comme d'une «série d'observations de cet ordre [...] qui [...] sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue» (*ibid.*, p. 681), ou quand, lors de sa première rencontre avec Nadja, il critique son éloges, qu'il juge réactionnaire, du travail et des petits gens.

91. *Ibid.*, t. II, p. 690.

avec Nadja qui, d'emblée – selon l'interprétation du moi –, semble être sûre de son affaire: « Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirais-je [!], comme “en connaissance de cause”, bien qu'alors je n'en puisse rien croire⁹². » Lorsque Nadja et Breton se rencontrent, tard dans l'après-midi du 4 octobre, c'est, sans aucun doute, parce qu'ils sont prédestinés l'un à l'autre. Mais il s'agit en même temps du « couple éternel des amants qui s'attendaient depuis toujours et qui se retrouvent sans s'être jamais vus⁹³ », et bien plus encore. La manière dont la « Rencontre » est décrite du point de vue de Breton, semble confirmer la prédestination amoureuse: « Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. [...] Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation, j'adresse la parole à l'inconnue⁹⁴. » Mais ce qui suit, et qui, évidemment, fait que cela ne restera pas une unique rencontre, dépasse de loin la dimension d'un éventuel « coup de foudre »: « Nadja deviendra pour Breton, puis pour tous ses lecteurs, la fée d'un merveilleux quotidien que son nouveau compagnon se chargera tout ensemble d'attester et de porter sur un plan où, d'une certaine façon, il se sépare d'elle: celui d'une formulation théorique et manifestaire de ce surréel qu'elle a le pouvoir de lui révéler⁹⁵. »

Cette distance qui entraîne l'impossibilité d'un « coup de foudre », commence dès la première rencontre. Car la fascination de Breton pour les yeux de Nadja – « Que se peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil? » – n'est pas vraiment l'expression d'un amour néoplatonien. En effet, Breton poursuit: « C'est aussi l'énigme que pose le début de confession [qu'] elle me fait⁹⁶. » C'est, déjà ici, moins l'amour que le mystère et l'énigme entourant Nadja qui attirent l'auteur, et Nadja apprendra vite qu'elle doit souligner cet aspect pour maintenir la fascination qu'elle exerce. Le processus de cet apprentissage est apparemment déclenché par la réaction de Breton à la remarque de Nadja à propos des usagers du métro⁹⁷, « Il y a de braves gens. » Tout à fait dans l'esprit de la critique du travail dans *Le Droit à la paresse* de Lafargue, le futur membre du PC fait le procès du prolétariat trop patient: « Ce n'est pas la dureté de sa peine qui me dispose en sa faveur, c'est et ce ne saurait être que la vigueur de sa protestation⁹⁸. » Leçon qui obtient l'effet désiré: « Nadja m'écoute et ne cherche pas à me

92. *Ibid.*, t. I, p. 685.

93. Claude Leroy, *Le Mythe de la passante*, op. cit., p. 179.

94. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 684-685.

95. Claude Leroy, *Le Mythe de la passante*, op. cit., p. 179.

96. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 685.

97. Il semble que Breton n'utilise guère ce moyen de transport populaire. Pour son trajet en train à Saint-Germain, il voyage en première classe avec Nadja, ce qu'il ne mentionne plus dans l'édition de 1963.

98. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 687.

contredire⁹⁹. » Quand Breton veut lui faire ses adieux peu après, elle le retient en parlant de lui [!] de manière surréaliste: « Mais... et cette grande idée? J'avais si bien commencé tout à l'heure à la voir. C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile. À vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait, pas même moi. »

Et quand elle appelle cette étoile « cœur d'une fleur sans cœur », en analogie avec les procédés des nouvelles du premier *Manifeste*, Breton ne peut qu'avouer: « Je suis extrêmement ému¹⁰⁰. » Dans la scène qui précède leurs adieux, après s'être donné rendez-vous pour le lendemain, cette procédure se répète: « Elle me retient pour me dire ce qui la touche en moi. C'est, dans ma pensée, dans mon langage, dans toute ma manière d'être, paraît-il, et c'est là un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la simplicité¹⁰¹. »

Breton ne peut juger les mots de Nadja que comme extrêmement surréalistes. « Le cœur d'une fleur sans cœur » comme centre sans lieu concret du centre, cela se situe donc dans la surréalité, *a fortiori* pour un Breton qui, au début du premier *Manifeste*, idéalise l'état d'enfance, et apprécie la « simplicité » au-delà de toute mesure.

La question décisive est donc de savoir si Nadja interprète autrement de telles paroles, comme le prétend Jérôme Thélot pour qui l'« écart entre le poète et sa compagne est celui d'une interprétation ». Car, avec le « cœur d'une fleur sans cœur », Nadja critique Breton: « Elle dit que l'idée révolutionnaire dont le poète lui a donné un aperçu est comme le cœur d'une fleur, oui, mais sans amour¹⁰². » Mais la valorisation finale de la « simplicité », si elle est honnête, contredit une telle interprétation critique. Les lettres que Nadja écrit à Breton attestent qu'elle peut effectivement parler et écrire de manière « surréaliste », ce qui doit ajouter au charme qu'elle exerce sur Breton. Contrairement à ce que pense Thélot – « Elle rompt en effet ses attaches, et se désincarne pour ressembler à l'image que le mythe exige d'elle¹⁰³ » –, Nadja n'est pas obligée de jouer un rôle. Elle retient plutôt une partie de sa personnalité, celle qui est liée à son passé personnel et familial, pour faire valoir d'autant plus sa dimension de fée du « merveilleux quotidien ». Et, par son interprétation, Breton renforce les remarques respectives. La réponse de Nadja à sa question sur le lieu où elle va dîner, « mais là, ou là (les deux restaurants les plus proches), où je suis, voyons. C'est toujours ainsi », n'est pas seulement, pour Breton, l'expres-

99. *Ibid.*, p. 688.

100. *Ibid.*

101. *Ibid.*, p. 689.

102. Jérôme Thélot, « Nadja, violence et morale », dans Michel Murat (éd.), *André Breton*, L'Herne, 1998, p. 283-289.

103. *Ibid.*, p. 290.

sion d'une insouciance bohème. Elle est la « Rencontre » du surréalisme (enfin) personnifié: « Et soudain cette légèreté que je n'ai vu qu'à elle, cette liberté¹⁰⁴. »

Le surréalisme vécu?

Entre le 4 et le 13 octobre, Nadja et Breton se rencontrent quotidiennement, hormis un rendez-vous manqué le 8 octobre. Comme l'annonce le prologue, Breton relate chaque « rencontre » « selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage¹⁰⁵ ». Mais ce n'est pas un hasard, ou alors un hasard objectif, si le troisième jour¹⁰⁶ de leur rencontre est décrit de manière très détaillée, car tous ces détails sont restés extrêmement présents dans la mémoire du narrateur. Dès le 5 octobre, Breton peut se convaincre que le discours « surréaliste » tenu par Nadja la veille, n'était pas exceptionnel. En effet, elle lit de manière « surréaliste » des poèmes des *Pas perdus* qu'il lui a offert, en « interrogeant les mots qui la surprennent le plus, donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentissement exact qu'il réclame¹⁰⁷ », ce qui donne, en même temps, une indication sur l'importance de l'interprétation de Breton comme critère de lecture et comme construction d'un lecteur implicite par le texte. Et, « mieux » que Breton, Nadja joue le jeu « surréaliste » qui est pour elle bien plus qu'un simple jeu: « C'est même entièrement de cette façon que je vis. » De sorte que l'auteur du *Manifeste* ne peut qu'exprimer (en note) son admiration et sa fascination pour ce transfert véritable de l'art à la vie: « Ne touche-t-on pas là au terme de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte idée limite¹⁰⁸? »

Le 6 octobre, date de la rencontre la plus intense, le narrateur à la première personne et l'auteur commencent par nous transmettre une nouvelle instruction de lecture, liée au fait que Nadja prie Breton d'interpréter la rencontre « Esprit nouveau » sur la base des *Pas perdus*. La réaction de celui-ci – « dans un tel domaine, le droit de constater me paraît être tout ce qui est permis¹⁰⁹ » – concerne aussi bien le mode de représentation de notre texte qu'une réception adéquate des événements suivants. Et elle provoque chez Nadja impatience et consternation: autrement dit, là aussi, elle est poussée à transférer la littérature dans le domaine de la vie. Le refus que lui oppose Breton rend difficile son engagement par rapport à lui et elle ne

104. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 688.

105. *Ibid.*, p. 653.

106. Dans une note, Breton souligne l'importance du chiffre 3 (*ibid.*, p. 703). Cf. aussi *ibid.*, p. 1548, note 6.

107. *Ibid.*, p. 689.

108. *Ibid.*, p. 690.

109. *Ibid.*, p. 693.

changera d'avis qu'après une lutte intérieure: « Elle s'abandonne, ferme tout à fait les yeux, offre ses lèvres¹¹⁰... »

Quand elle parle plus tard du pouvoir que Breton a sur elle, de « la faculté que j'ai de lui faire penser et faire ce que je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir¹¹¹ », elle donne l'impression d'être définitivement devenue l'outil de l'homme et de ses théories (surréalistes). Mais sa reddition apparente provoque un changement dans leur relation: « Elle est très abandonnée, très sûre de moi¹¹². » On a l'impression que Breton est prêt désormais à s'engager avec elle (ou qu'il ne peut faire autrement) et à s'abandonner (« plus que je ne crois vouloir ») à ses désirs jusque-là réprimés ou sublimés. Qu'elle le mène place Dauphine, cette place sur l'Île de la Cité qui attire Breton depuis toujours comme le « sexe de Paris qui se dessine sous ces ombrages¹¹³ », augmente encore sa fascination et sa disposition à se laisser mener par Nadja, au point que se produit entre eux un « court-circuit »¹¹⁴.

Nadja devient ainsi celle dont les humeurs et l'inspiration provoquent les événements: « Elle ne répond presque plus à mes questions¹¹⁵. » Breton tente d'instrumentaliser la littérature pour opérer un changement (temporaire) —: « Nadja ne cesse d'être distraite. Pour la ramener à moi, je lui dis un poème de Baudelaire. » Mais ses manœuvres échouent pour ramener à la « réalité » une Nadja partie dans un monde « surréel » — en lui lisant la poésie d'un autre, « À une passante » par exemple, ou « Je n'ai pas pour maîtresse », poésie qui présente d'importants parallèles avec elle¹¹⁶. « Les inflexions de ma voix lui causent une nouvelle frayeur¹¹⁷. » Et, quand tous deux observent, depuis le quai du Louvre, la Seine qui brille dans la nuit, Nadja prononce un de ses fameux monologues qui trouvera une suite peu après, inspiré par une fontaine des Tuileries:

Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. Mais que veut dire cette main? Comment l'interprètes-tu? Laisse-moi donc voir cette main. Pourquoi veux-tu que nous nous en allions? Que crains-tu? Tu me crois très malade, n'est-ce pas? Je ne suis pas malade. Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi: le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau? (Plaisantant:) Bien sûr ce n'est pas la fortune: le feu et l'eau, c'est la même chose; le feu et l'or c'est tout différent.

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*

112. *Ibid.*, p. 697.

113. *Ibid.*, p. 1545, note 2.

114. Voir plus haut.

115. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 697.

116. Voir plus haut.

117. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 697.

[...] Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment¹¹⁸.

Si nous suivons les instructions de lecture de Breton («le droit de constater me paraît tout ce qui est permis»), nous pouvons constater, que les mains et la «main de feu» jouent à plusieurs reprises un rôle dans le texte, de la main déformée du fiancé de Nadja, jusqu'à la main qu'elle passe devant les yeux d'un amant, et des mains avec lesquelles elle s'accroche à la grille de la Conciergerie, jusqu'à la main de notre texte qui réapparaît rue de Seine [!] et dont elle dit: «La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi»¹¹⁹. Et cette identification est confirmée par un dessin de Nadja: on y voit une main qui entoure comme un gant le portrait de Nadja et qui enferme un cœur avec le chiffre 13, qui pourrait aussi être lu comme AB¹²⁰.

La main de la rue de Seine a pour conséquence la demande faite par Nadja à Breton – qu'elle appelle exceptionnellement par son (pré)nom – d'écrire un roman sur elle en l'y désignant par un pseudonyme: «Il faut que ce soit un peu le nom du feu, puisque c'est toujours le feu qui revient quand il s'agit de toi. La main aussi, mais c'est moins essentiel que le feu. Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet [...] et qui fait aussitôt que la main brûle et qu'elle disparaît en un clin d'œil¹²¹.» Dans d'autres dessins encore, Nadja identifie Breton avec le feu – «Un portrait symbolique d'elle et de moi¹²²». Attribution dont Breton semble se douter dès la scène du quai de Seine, qui l'implique aussi en tant qu'auteur, ce qui explique sa distance et son refus de s'engager dans cette vision («Que crains-tu?»). Si Nadja demande avec une telle insistance ce que veut la main qu'elle voit dans la Seine, c'est qu'elle semble connaître l'hésitation de Breton à se laisser entraîner de la littérature dans la vie ou à pratiquer la poésie. Ce que montre le «Laisse-moi donc voir cette main», Breton veut justement l'empêcher. Et quand, le 10 octobre, elle lui demande un «roman», elle s'est apparemment résignée, non seulement à un refus, mais aussi à son futur destin.

Le passage dans lequel Nadja compare ses idées et celles de Breton à l'eau de la fontaine – et où elle y découvre un infini retour d'unions et de séparations, d'élan et d'échecs au sens de la définition de la «Rencontre» selon Blanchot – n'est pas enregistré de la même manière par Breton: il le

118. *Ibid.*, p. 697-698.

119. *Ibid.*, successivement p. 685-686, p. 690, p. 697 et p. 707.

120. *Ibid.*, p. 724. Ce dessin a été rendu fameux par la couverture de l'édition de poche.

121. *Ibid.*, p. 708.

122. *Ibid.*, p. 722.

considère plutôt comme un « hasard objectif », puisqu'il vient de trouver la même image dans une œuvre de Berkeley, les *Dialogues entre Hylas et Philonous*: « Urget aquas vis sursum eadem flecit que deorsum » (« La même force projette l'eau vers le ciel et la laisse retomber »)¹²³. Ce qui le fascine dans de tels événements n'est pas tant la relation avec Nadja, que la qualité de médium de celle-ci, qualité qui l'attire. C'est pourquoi il est logique que le narrateur à la première personne s'impatiente lorsque Nadja se met à parler de sa fille: « Tout ce qu'elle dit ne m'intéresse plus également [...] je commence à être las¹²⁴. »

La tentative du narrateur à la première personne de vivre son surréalisme se termine donc par le constat qu'il ne peut ni ne veut aller plus loin. Indépendamment du fait qu'il considère (ou non) Nadja comme une malade (mentale), il ne veut et ne peut vraiment s'engager avec elle, comme le montre sa réflexion du lendemain: « Il est impardonnable que je continue à la voir si je ne l'aime pas. » Mais le désir de la voir est plus fort: « Et si je ne la voyais plus? Je ne saurais plus. J'aurai donc mérité de ne plus savoir¹²⁵. Et cela ne se retrouverait jamais¹²⁶. » Avec « cela », il se réfère au même pronom démonstratif qu'au début de la partie consacrée à Nadja (« C'est là que se passera cela »), c'est-à-dire à la rencontre avec le surréalisme personnifié. Mais cette rencontre confirme l'appréciation de Blanchot selon qui « là où la jonction a lieu, c'est la disjonction qui régit¹²⁷ ». Dès le troisième jour, Breton sait qu'il ne peut suivre Nadja sur son chemin (trop) conséquent et s'en excuse ou l'explique par l'absence d'amour. Mais c'est pour la même raison qu'il ne veut pas renoncer à la voir encore, tout en sachant qu'il lui fait profondément tort avec un tel égoïsme esthétique-littéraire.

Lors des rencontres suivantes, les événements se poursuivent, mais jamais ils n'atteindront pour Breton l'intensité et le caractère de défi du 6 octobre. Comme il l'avoue le 11 octobre, Breton adopte parfois une attitude de consommateur qui s'accorde difficilement avec la trépidation des premières « rencontres »: « Je ne m'attends de sa part à rien d'exceptionnel [...]. Je m'ennuie¹²⁸. » Ils passent néanmoins une première nuit ensemble, du 12 au 13 octobre, dans un hôtel à Saint-Germain. Mais cette nuit d'amour, qui n'est indiquée que par une ligne pointillée [...], est suivie de ce commentaire: « Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin? » Et, peu après, il tente pour la première fois de résumer les expériences partagées: « J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre,

123. *Ibid.*, p. 698.

124. *Ibid.*

125. Ou veut-il dire « de ne plus la voir » – l'un entraînant l'autre?

126. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. p. 701.

127. Voir plus haut.

128. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. p. 710.

quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre. Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil¹²⁹.»

Breton et Nadja vont ensuite continuer à se voir, mais la distance qu'il établit entre eux grandit constamment, jusqu'à ce que Breton, juste avant d'évoquer l'hospitalisation de Nadja en psychiatrie, avoue sur un mode autocritique: « Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait¹³⁰. »

Car, contrairement à Nadja pour qui, en effet, cette « absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie » existe fatalement, Breton, même s'il la revendique dans son discours, respecte en dernière instance, comme la plupart de ses amis surréalistes, le principe de réalité. Il l'admet avec une relative sincérité: « Or, je n'ai jamais supposé qu'elle pût perdre ou eût déjà perdu la faveur de cet instinct de conservation – auquel je me suis déjà référé – qui fait qu'après tout mes amis et moi, par exemple, nous nous *tenons bien* [...] ¹³¹. » Mais Nadja poursuit le chemin tracé par la théorie surréaliste de Breton.

Dans le premier *Manifeste*, Breton mettait déjà sur le même plan la folie et l'« imagination », et se comparait lui-même aux « fous »: « Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne¹³². » Mais Nadja n'établit pas ses comparaisons avec la distance sûre d'un théoricien ou d'un médecin, elle annule la limite dans sa personne ou, du moins, elle essaie « en passant la tête, puis un bras entre les barreaux ainsi écartés de la logique, c'est-à-dire la plus haïssable des prisons¹³³ ». La déclaration de Breton: « C'est dans la voie de cette dernière entreprise, peut-être, que j'eusse dû la retenir, mais il m'eût fallu tout d'abord prendre conscience du péril qu'elle courait¹³⁴ », illustre jusqu'à quel point fonctionnelle, pour lui, la limite entre les proclamations surréalistes radicales et leur réalisation pratique. Ou plutôt, elle montre que l'« instinct de conservation » bénéficie en dernière instance de la préférence des surréalistes. En ce sens, Nadja n'est pas seulement une personnification du surréalisme. Elle représente aussi, pour une courte période, une confrontation permanente à leur insuffisance et à leur inconséquence.

À la fin comme au début de la partie dédiée à Nadja, Breton revient à la dimension politique de la Rencontre. En effet, il voit dans l'état de Nadja une conséquence de sa situation sociale: « Mais Nadja était pauvre, ce qui

129. *Ibid.*, p. 714.

130. *Ibid.*, p. 736.

131. *Ibid.*, p. 741.

132. *Ibid.*, p. 313.

133. *Ibid.*, p. 741.

134. *Ibid.*

au temps où nous vivons suffit à passer condamnation sur elle, dès qu'elle s'avise de ne pas être tout à fait en règle avec le code imbécile du bon sens et des bonnes mœurs¹³⁵. »

Mais la discrimination sociale que Nadja partage avec beaucoup d'autres, va jusqu'à l'exclure de la société, en raison de son indépendance radicale, de son non-conformisme absolu et de sa tentative de se soustraire à la logique rationnelle qui commande la société bourgeoise, ce que Bataille appelle le « monde insupprimable de l'utilité rationnelle¹³⁶ ». C'est pourquoi elle représente pour Breton l'« émancipation humaine à tous égards », ou encore l'« émancipation humaine, conçue en définitive sous sa forme révolutionnaire ». « Nadja était faite pour la servir¹³⁷. »

À cet égard aussi, Nadja correspond à l'idéal surréaliste qui ne soumet pas ou ne veut pas sacrifier l'émancipation intellectuelle à la lutte politico-sociale. La non-conformité vécue par Nadja¹³⁸ forme probablement la synthèse idéale de l'émancipation politico-sociale et individuelle, et, en ce sens, elle représente toujours et encore la révolution dans sa totalité. La question et le constat final que formule Breton en conclusion – « Qui vive? Est-ce vous Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas¹³⁹ » – signifie aussi que cette synthèse révolutionnaire est à sa portée.

Épilogue ou conclusion?

Au début de l'épilogue, Breton ébauche le portrait de l'écrivain idéal, celui d'un auteur qui accepte sa « mort » parce qu'il est prêt à renoncer à son projet littéraire – « Que ne me laisse-t-il croire que chemin faisant s'est présentée à lui au moins une véritable occasion d'y renoncer » –, pour le remplacer par la réalité de la « vie à perdre haleine¹⁴⁰ ». En mettant en relation l'« amour fou » de l'épilogue avec une Nadja devenue texte, il montre combien la priorité de la vie sur la littérature est pour lui essentielle: « Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était pas très nécessaire que ce livre existât¹⁴¹. » Suzanne Musard, l'amante réelle constamment apostrophée par « toi », a pris la place du mythe surréaliste, ou plutôt elle

135. *Ibid.*, p. 740.

136. Voir plus haut.

137. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. p. 741.

138. À la fin du premier *Manifeste*, Breton explique: « Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. » *Ibid.*, p. 346.

139. *Ibid.*, p. 743.

140. *Ibid.*, p. 744.

141. *Ibid.*, p. 752.

en fait un de Nadja par son omniprésence: « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée¹⁴². » Et Breton s'abandonne sans condition à cet amour tout-puissant, il lui offre la plus haute consécration avec la citation de Hegel prise chez Benedetto Croce: « Chacun veut et croit être meilleur que le monde qui est le sien, mais celui qui est meilleur ne fait qu'exprimer mieux que d'autres ce monde même¹⁴³ », qui est aussi une justification indirecte de l'« instinct de conservation » surréaliste.

La réalité du monde, c'est-à-dire de l'« amour fou », réussit à camoufler et à refouler le mythe surréaliste, tout en le mettant en vigueur. C'est ce que confirment à la fois la phrase finale de l'œuvre, « la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas », et le dernier volume de la trilogie qu'inaugure *Nadja*, *L'Amour fou* (1937).

Mais le mythe de l'« ailleurs » est tout de même partiellement rétabli dans ses droits. Quand Breton insère dans son texte le collage d'un fait-divers relatif à la disparition d'un pilote dans l'Atlantique, fait-divers qu'il découvre dans un journal du 27 décembre 1927, il relativise la dominance de la réalité, comme celle de l'« amour fou ». Breton critique, en quelque sorte pour lui-même, le refus (hypothétique) de son projet littéraire, c'est-à-dire de Nadja: « Le livre [...] se ferme sur un ailleurs certain d'où surgit un fragmentaire, équivoque. [...] Cet ailleurs [...] dans ces conditions ne peut devenir qu'une absence, une négation, au cœur de la réalité¹⁴⁴. » Ce qui nous ramène à l'aporie formulée par Blanchot, d'une coprésence d'affirmation et de négation comme horizon infranchissable du projet surréaliste.

L'autocritique du surréalisme et le projet avant-gardiste

Certes, dégager cet aspect n'est nullement un privilège de la critique, l'auteur lui-même a donné suffisamment d'indications plus qu'implicites pour guider le lecteur, même si celles-ci n'ont pas entraîné, jusqu'à présent du moins, de position dominante parmi les chercheurs. À cet égard, la lecture de Peter Bürger est symptomatique. Si en 1971, il y voyait encore « ce qui ébranle et révolte dans ce livre, c'est que le projet surréaliste d'une libération totale de l'homme, à l'endroit même où il dépasse le stade de l'ébauche utopique, se transforme en inhumanité radicale¹⁴⁵ », son point de vue sur la nature de la rencontre s'est aujourd'hui déplacé. En se référant à Blanchot, il souligne qu'« avec les désaccords qui éloignent les protagon-

142. *Ibid.*, p. 751-752.

143. *Ibid.*, p. 752.

144. Alan Waite, « Sens et absence dans *Nadja* », *The Romanic Review* 77, 1986, p. 378.

145. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*, *op. cit.*, p. 138 [nous traduisons].

nistes l'un de l'autre, il ne s'agit pas d'incidents regrettables, mais que c'est la nature même de la rencontre qui se manifeste en eux », ce qui représente « l'expérience que relate le récit¹⁴⁶ ». S'il en est ainsi, le critère de l'échec de l'expérimentation¹⁴⁷ ne peut rendre justice à l'expérience centrale de notre texte.

Dans la perspective féministe-lacanienne qui est la sienne, Susan Rubin Suleiman attribue à Breton, dans une contribution impressionnante et souveraine¹⁴⁸, un autre « échec », sur les plans personnel et masculin. Se référant à l'« observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique¹⁴⁹ » de la préface de l'année 1962, elle reproche à Breton son voyeurisme à l'égard du « spectacle de "l'altérité" féminine¹⁵⁰ », et le juge incapable, à cause de son arrière-plan freudien ou charcotien, de relation identificatoire avec (sa « patiente ») Nadja, au sens de Lacan: « La conception qu'a Breton de l'amour "pur et simple" [...] le prévient, précisément, de la possibilité d'être *touché* par la folie, ou simplement par l'altérité du féminin¹⁵¹. » Mais si l'on ne peut douter globalement d'une telle attitude de la part de Breton, c'est à nouveau l'auteur lui-même qui nous y pousse, en comparant par exemple l'« amour fou » de l'épilogue à la relation avec Nadja, entreprenant ainsi une critique, implicite au moins, de sa position (sexiste).

C'est à Jérôme Thélot que revient le mérite d'avoir clairement énoncé cette constellation: « [...] le texte lui-même, dans le temps qu'il édifie le mythe dont Nadja est la victime, dit aussi qu'il le fait¹⁵². » Mais cette franchise, qui correspond aux positions proclamées par Breton dans le prologue, ne disculpe nullement l'auteur que Thélot considère plutôt comme coupable d'un « mythe [qui] doit sa constitution à la violence exercée contre la personne de l'autre¹⁵³ ». Thélot lui concède l'autocritique de ces positions au sein de l'œuvre même, autocritique qui ne constitue, au mieux, que des circonstances atténuantes. Le non-respect de l'« altérité » et de la « personne de l'autre » ne peut toutefois être excusé ainsi car, au nom de sa délivrance et de la sienne propre, Breton a sacrifié Nadja comme un « agneau » recouvert des péchés du surréalisme.

146. Peter Bürger, *Ursprung des postmodernen Denkens*, op. cit., p. 103-104 [nous traduisons].

147. Cf. Peter Bürger, « Scheiterns dieses Versuchs », *Der französische Surrealismus*, op. cit., p. 138.

148. Susan Rubin Suleiman, « Nadja, Dora, Lol V. Stein, women, madness and narrative », dans *Discourse in psychoanalysis and literature*, éd. Sh. Rimmon-Kenan, London-New York, Methuen 1987, p. 124-151.

149. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. p. 645.

150. Susan Rubin Suleiman, « Nadja, Dora, Lol V. Stein, women, madness and narrative », op. cit., p. 136 [nous traduisons].

151. *Ibid.*, p. 140 [nous traduisons].

152. Jérôme Thélot, « Nadja, violence et morale », op. cit., p. 291.

153. *Ibid.*, p. 293.

À ce point – et Breton le soutient, implicitement au moins –, le texte littéraire est tenu pour avoir effectivement surmonté ou aboli les limites entre l'art et la vie. L'auteur est considéré comme capable (et ayant eu l'intention) d'avoir voulu écrire un rapport de traitement neuropsychiatrique (comme dans la vie réelle). C'est ce que l'on suppose pour pouvoir avancer l'idée d'un « échec » du surréalisme, comme si l'intention de Breton était devenue une réalité vécue. Alors seulement, les doutes éthiques quant à l'instrumentalisation et l'« altérité » seraient justifiés. De cette manière, Thélot, comme Suleiman, part d'un rapport théorie-pratique qui n'existe pas ainsi – *de facto*, la limite n'est pas abolie –, mais il passe aussi à côté de la dimension décisive de *Nadja* : celle de la Rencontre, rencontre au cours de laquelle, comme chez Blanchot, sont mis en jeu la théorie et la pratique du surréalisme dans leur totalité.

S'il est vrai que la rencontre représente l'expérience décisive de la narration, c'est parce qu'y apparaît la possibilité de retransférer l'art dans la vie ou de pratiquer la théorie (surréaliste) afin que celle-ci, presque simultanément, s'évapore comme irréalisable. Si lors de quelques (rares) épisodes de la « Rencontre » entre Nadja et Breton, des « courts-circuits » se produisent – comme par exemple le soir du 6 octobre sur l'Île de la Cité –, on pourrait avoir l'impression que la limite a été franchie et supposer qu'a eu lieu l'« arrachement de l'homme à lui-même » selon Bataille¹⁵⁴. Mais Breton doit lui-même faire l'expérience (il doit la faire en tant qu'expérimentation personnelle, et pas seulement à cause de ses propres limites) de l'impossibilité à instaurer dans la durée l'abolition de la limite, même en s'accommodant des murs dans lesquels un tel comportement est enfermé lorsque l'« instinct de conservation » n'a plus d'importance, comme l'illustre le sort de Nadja.

En ce sens, le récit de cette « Rencontre » démontre ce que, selon Paul Mann, l'expérience historique de l'avant-garde représente dans son ensemble: « L'avant-garde est le dehors du dedans, l'angle d'attaque du courant, et en cela marginale au double sens du terme: exclue et saillante¹⁵⁵. » Mais il ne s'agit pas là d'une expérience que l'avant-garde aurait faite de manière non délibérée ou même inconsciente (« unwittingly », sans le vouloir, accidentellement), et qui seule aurait pu nous être transmise par la déconstruction, au sens du Derrida de « Le dehors est le dedans¹⁵⁶ ». Comme le montre Breton dans sa « Rencontre » avec Nadja, il est conscient de l'impossibilité de dissoudre / éliminer une telle limite dans des conditions sociales données – et la fin du *Second manifeste* formule clairement ses doutes au sujet de la possibilité de réaliser une révolution sociale – « vaincu seulement si le monde est le monde¹⁵⁷ ». Pour n'avoir pas passé

154. Voir plus haut.

155. Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-garde*, *op. cit.*, p. 13 [nous traduisons].

156. Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

157. André Breton, *Cœuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. p. 828.

cela sous silence, ni renoncé aux rares « instants » (selon Bataille) d'utopie vécue, *Nadja* est unique en son genre. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut expliquer la fascination de ce texte, qui perdure jusqu'à aujourd'hui: il forme en même temps une mise en question (peut-être toujours valable) des limites et du système qu'elles constituent, et le bilan mélancolique de cette tentative vaine. En ce sens, *Nadja* n'est pas seulement un texte littéraire extraordinaire, il résume également les deux expériences historiques du surréalisme et de l'avant-garde en général: « Plus son exigence est grandiose, plus sa véritable réalisation est au-delà de lui. Cet art est forcément d'avant-garde et il n'est pas. Son avant-garde est sa disparition¹⁵⁸. » Mais aussi, « Nadja demeure [...] non plus le titre d'un livre, mais le *demain joueur*, l'aléa qui toujours voudrait briser le livre¹⁵⁹ ».

Wolfgang Asholt

158. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, 1967.

159. Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *op. cit.*, p. 617.