

Jean-Louis Cloët

**André Breton : Nadja, ou le récit d'un
prédateur ?**

André Breton : Nadja, ou le récit d'un prédateur ?

Jean-Louis Cloët

Sans doute est-il temps que Polaire s'intéresse à la « Prostérité » du « Pape du Surréalisme », André Breton, pour mieux permettre de nous situer en le situant [comme dirait Debord]. « Nadja » est le récit fait par Breton d'une rencontre avec une femme, rencontre que la critique présente habituellement comme étant "supra-poétique". Ne serait-ce pas plutôt-là le récit d'une prédation cynique ? [Extrait : un chapitre d'un long ouvrage critique à ce jour inédit.]

**André Breton : Nadja,
ou
quand l'alter ego féminin de passage et l'œuvre qu'on en fait sont psyché de secours.**

**Nadja d'André Breton
ou
du petit théâtre pervers d' André-Lénoa Breton,
délinquante textuelle.**

« Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, Place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927 toujours le même décidément, le Manoir d'Ango où l'on m'a offert de me tenir, quand je voudrais ne pas être dérangé, dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand-duc. (Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja* ?) »

(André BRETON, *Nadja*, p. 24.)

— Question : « une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois » : est-ce là la métaphore du dispositif d'écriture, de la disposition d'esprit de Breton face au monde et à l'écriture, la métaphore psychanalytique de son belvédère phénoménologique, en somme ?
Seconde question : « une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand-duc. (Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja* ?) » : Breton serait-il donc fantasmatiquement un oiseau de proie, et, la proie désignée, d'avance désignée : Nadja ?

Ce sera le double objet de ce livre...

LE PRÉAMBULE ANALOGIQUE.

LA PRÉLIMINAIRE SUCCESSION DES ANALOGIES, QUI, SELON BRETON, ANNONCENT LA RENCONTRE AVEC NADJA :

Comme on le constate assez vite, en découvrant le livre, *Nadja*, le personnage éponyme, et le journal de bord qui lui est associé, n'apparaît qu'à la page 71.

Breton fait précéder cette rencontre de *Nadja*, d'un préambule syncrétique à prétention philosophique, puis d'un préambule analogique, d'une succession d'analogies qui lui paraissent annonciatrices de la fatalité de cette rencontre. Dès le départ, dès le premier contact avec les

premières pages de l'œuvre, on est frappé par la ressemblance du projet de Breton dans *Nadja* avec celui de Rousseau dans *Les Confessions*. Il y aura à de certains endroits comme des échos directs du livre de Rousseau ; témoin cette phrase : « Peu importe que, de-ci de-là, une erreur ou une omission minime, voire quelque confusion ou un oubli sincère jettent une ombre sur ce que je raconte, sur ce qui dans son ensemble, ne saurait être sujet à caution. J'aimerais enfin qu'on ne ramenât point de tels accidents de la pensée à leur injuste proportion de faits divers [...]. » (p. 24). On songe évidemment dans le prologue des *Confessions* à « Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que ce je savais l'avoir pu être, jamais ce que je savais être faux. »

Après un long préambule assez nébuleux, dont on chercherait en vain à dresser la recension des concepts philosophiques supposés l'étayer, Breton disserte de la forme de son livre, justifiée par une esthétique "artiste" dirait-on si nous étions encore au XIXe siècle : « Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef. Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. » (p. 18) Breton, on le remarquera égratigne au passage le genre romanesque. Breton, en effet, avait horreur du roman, parce qu'en tant que pervers (ceci étant dit sans jugement de valeur, objectivement) : avec le roman, c'est une fiction, et, une seule, qui lui est imposée, ce qui le prive de toute créativité narcissique.

Très rapidement, on voit clairement que *Nadja*, le livre — on découvrira qu'il en de même pour la femme qui lui prête son nom, simple prête-nom, pour son titre — n'est jamais pour Breton qu'un outil d'introspection. *Nadja*, la femme réelle, apparaîtra plus tard, elle aussi, comme un instrument qui va servir à matérialiser une image de la psyché bretonnienne ; Breton, revendiquant sa pureté (d'une manière bien ambiguë et qui fait frémir), la compare à un diamant : « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à tout heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. » (p. 18-19) Par avance, Breton définit l'objet réel de son livre, ce qui permet de mesurer que *Nadja* n'en sera jamais qu'une illustration, relevant des "travaux pratiques" surréalistes : « Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure où elle est livrée aux **hasards**, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui [p. 19] est celui des rapprochements soudains, des **pétrifiantes coïncidences**, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. [...] je me découvre d'**invraisemblables complicités**, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre du navire. [p. 20] [...] **faits-glisssades** [...] **faits-précipices** [p. 21] [...] **sensations électives** [...] dont la part d'incommunicabilité même est source de plaisirs inégalables. / Qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la **grâce** ou de la **disgrâce** particulières dont je suis l'objet ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le [p. 22] caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage. » (p. 19-24, *passim*.)

Très rapidement, on découvre, dans l'œuvre, l'aveu d'une omniprésence de sensations phobiques chez l'auteur, d'hallucinations. Il a beau, par avance, se défendre sur leur nature : sa réaction de colère, prospective, devançant la réaction du lecteur et la prévoyant, rajoute au caractère pathologique de son rapport au monde, au réel. On voudra bien se souvenir que pour Freud — comme pour le docteur Ferdière, médecin d'Antonin Artaud qui avait fréquenté les surréalistes — les surréalistes étaient pour la plupart "cliniquement fous", ce qui constituait à bien des égards le fond même de leur génie. C'est ainsi que Ferdière l'envisageait. Pour Freud, ce diagnostic de folie était

beaucoup plus sec, moins nuancé. Les surréalistes l'agaçaient prodigieusement. Breton s'est bien rendu compte de cette réticence de la part du maître viennois ; sa rencontre avec Freud tel qu'il la relate dans *Les Pas perdus* [livre dont il prête un exemplaire à Nadja, qu'on veuille bien s'en souvenir, avec un exemplaire du *Premier Manifeste du surréalisme* aussi accompagné de « Poison soluble »] montre bien la déception de Breton ; l'article s'intitule avec dérision « Interview du professeur Freud » :

« Aux jeunes gens et aux esprits romanesques qui, parce que la mode est cet hiver à la psycho-analyse, ont besoin de se figurer une des agences les plus prospères du rastaquouérisme moderne, le cabinet du professeur Freud avec des appareils à transformer les lapins en chapeaux et le déterminisme bleu pour tout buvard, je ne suis pas fâché d'apprendre que le plus grand psychologue de ce temps habite une maison de médiocre apparence dans un quartier perdu de Vienne. "Cher Monsieur, m'avait-il écrit, n'ayant que très peu de temps libre dans ces jours, je vous prie de venir me voir ce Lundi (demain 10) à 3 heures d'après-midi dans ma consultation. Votre très dévoué, Freud." / Une modeste plaque à l'entrée : Pr. Freud, 2-4, une servante qui n'est pas spécialement jolie, un salon d'attente aux murs décorés de quatre gravures faiblement allégoriques : l'Eau, le Feu, la Terre et l'Air, et d'une photographie représentant le maître au milieu de ses collaborateurs, une dizaine de consultants de la sorte la plus vulgaire, une seule fois, après le coup de sonnette, quelques cris à la cantonade : pas de quoi alimenter le plus infime reportage. Cela jusqu'à ce que la fameuse porte capitonnée s'entrouvre pour moi. Je me trouve en présence d'un petit vieillard sans allure, qui reçoit dans son pauvre cabinet de médecin de quartier. Ah ! il n'aime pas beaucoup la France, restée seule indifférente à ses travaux. Il me montre cependant avec fierté une brochure qui vient de paraître à Genève et n'est autre chose que la première traduction française de cinq de ses leçons. J'essaie de le faire parler en jetant dans la conversation les noms de Charcot, de Babinski, mais, soit que je fasse appel à des souvenirs trop lointains, soit qu'il se tienne avec un inconnu sur un pied de réticence prudente, je ne tire de lui que des généralités comme : "Votre lettre, la plus touchante que j'aie reçue de ma vie" ou "Heureusement, nous comptons beaucoup sur la jeunesse." » La déception de Breton à l'égard de Freud se lit encore dans *Nadja* de manière plus perceptible encore, plus explicite. Il n'en faut pour preuve que ce passage où se marque assez clairement une distanciation exaspérée et crispée qui n'est rien moins que la matérialisation et la conséquence de la déception éprouvée par Breton de n'avoir pas été reconnu comme « Grand Homme » par le grand maître viennois, qui ne l'a reçu que comme un collégien flagorneur désireux d'obtenir en retour des éloges sur ses prétentions de potache et un farceur : « J'aimerais [...] qu'on ne ramenât point de tels accidents de la pensée, à leur *injuste* proportion de faits divers et que si je dis, par exemple, qu' [p. 25] à Paris la statue d'Étienne Dolet, place Maubert, m'a toujours tout ensemble attiré et causé un insupportable malaise, on n'en déduisît pas immédiatement que je suis, en tout et pour tout, justiciable de la psychanalyse, méthode que j'estime et dont je pense qu'elle ne vise à rien moins qu'à expulser l'homme de lui-même, et dont j'attends d'autres exploits que des exploits d'huissier. Je m'assure, d'ailleurs, qu'elle n'est pas en état de s'attaquer à de tels phénomènes, comme, en dépit de ses grands mérites, c'est déjà lui faire trop d'honneur que d'admettre qu'elle épuise le problème du rêve ou qu'elle n'occasionne pas simplement de nouveaux manquements d'actes à partir de son explication des actes manqués. J'en arrive à ma propre expérience, à ce qui est pour moi sur moi-même un sujet à peine intermittent de méditations et de rêveries. » (p. 25-26)

Suit, la narration de la rencontre fortuite avec Eugène Grindel, dit Paul Éluard, lors de la première de *Couleur du temps* d'Apollinaire, au Conservatoire René Maubel. À l'entracte, Breton bavarde avec Picasso au balcon, un jeune homme s'approche, c'est le futur Paul Éluard : « il m'avait pris [dit Breton] pour un de ses amis, tenu pour mort à la guerre. » (p. 29) De cette "folie" surréaliste, on mesure soudain l'origine : le traumatisme de la guerre. Traumatisme dont est né Dada. Dada accouchant à terme du surréalisme, monstre séduisant et plus mobile, rêvant révolution radicale, mutation de l'être, libération de l'humanité, mais selon des règles assez despotiques, comme Dali aura l'occasion de nous le rappeler plus loin dans ce polycopié. « La seule différence entre moi et un fou » dira Dali, « c'est que je ne suis pas fou » ; sous-entendu, les surréalistes inféodés à Breton et

au groupe, eux, en bloc, l'étaient.

Narcissisme, disions-nous ? Une preuve vient bientôt s'ajouter au prologue, au préambule saturé d'indices de personne à la première personne du singulier. Un des buts de Breton, avec Soupault, tout un dimanche : rechercher, sur les devantures des « boutiques qu'ils servent à désigner », « les mots BOIS-CHARBONS qui s'étalent à la dernière page des Champs magnétiques »... : « exercer un talent bizarre de prospection ». (p. 29) De manière probante, il nous renseigne alors au passage sur son mode de fonctionnement psychique : il est avant tout visuel : ce qui explique déjà en partie la présence de photographies dans l'ouvrage, ponctuant tout le texte : « j'étais averti, guidé, non par l'image hallucinatoire des mots en question, mais bien par celle d'un des ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade, de part et d'autre de l'entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre. Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre. Un air de chevaux de bois, qui venait du carrefour Médicis, me fit l'effet d'être encore cette bûche. Et, de ma fenêtre, aussi, le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m'apparaissait de dos à deux ou trois étages au-dessous de moi. Je reculai précipitamment, pris de peur. » On aura donc noté ce point capital : Breton est avant tout un visuel. Ce qui explique, on l'a dit, l'importance des dessins de Nadja, même s'il ne les décrypte pas. Cette présence, jusqu'à la saturation, des illustrations : des photographies ou des reproductions de tableaux ou de dessins en contrepoint du texte, marquent sans doute aussi la tendance fétichiste, icônolatre qui caractérise Breton, laquelle fait que Nadja devra être considérée peut-être comme une icône parmi d'autres dans le dispositif mental, dans la mise en scène perverse du livre. Le dessin, la photographie n'auraient ainsi, inconsciemment pour Breton, pas de valeur en soi, de valeur ontologique, mais une valeur par rapport à un ensemble dont la disposition, seule importe. En quelque sorte, ils seraient les éléments de ce qu'en matière d'art conceptuel on appelle « une installation », les surréalistes ayant été les premiers à en proposer au public lors de leurs grandes expositions ; Dali avec ses mannequins, par exemple, ou son taxi pluvieux, ayant excellé dans le genre.

Dans la suite du préambule analogique qui fait suite lui-même — on l'a dit déjà — au préambule philosophico-synchrétique, on passe de Soupault à Péret. Un constat s'impose : beaucoup d'hommes, beaucoup d'amis de cœur défilent dans le propos de Breton, sont évoquées, avant qu'il n'aborde son sujet supposé, avant qu'il ne parle de la femme supposée être l'objet de son livre : Nadja, l'héroïne éponyme. « Nantes. Péret. » (p. 32-33) Nantes, c'est la ville où Jacques Vaché est mort. Nantes, c'est la ville mausolée du génie Vaché, Horst Wessel du surréalisme, martyr canonisé indéfiniment invoqué comme recours, comme argument d'autorité par Breton au fil de l'histoire du mouvement, et, encore, lorsque le mouvement se survivra à lui-même après guerre, jusqu'en 1966, jusqu'à la mort de Breton. Nantes, dans l'inconscient ou dans l'esprit de Breton associe ainsi Péret à Vaché, fait de Péret pour Breton une sorte de résurgence de Jacques Vaché, même si Breton le tait, du moins se le tait à soi-même. Breton déclare à propos de Nantes : « Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux (je l'ai constaté encore l'année dernière, le temps de traverser Nantes en automobile et de voir cette femme, une ouvrière, je crois, qu'accompagnait un homme, et qui a levé les yeux : j'aurais dû m'arrêter), où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite encore certains êtres [...]. » (p. 33) Cette ouvrière laisse présager que Nadja ne sera jamais, elle aussi, qu'une image de la psyché bretonnienne projetée au « hasard », objectivement, au passage.

À nouveau, on retourne aux amis de cœur. À ces amis, pour lesquels Breton (comme Baudelaire) éprouvait des « amitiés-passions ». Toute cette galerie d'hommes, qu'il fait défiler comme une généalogie prospective du surréalisme en instance de panthéonisation à plus ou moins long terme, est censée annoncer une femme, on voudra bien le noter. Après Péret de Nantes, comme un magnétiseur, Breton fait apparaître la figure de Robert Desnos, cette fois, associé à Marcel Duchamp. « Robert Desnos [...] l'époque des sommeils. [...] Marcel Duchamp qu'il n'a jamais vu dans la réalité. Ce qui passait de Duchamp pour le plus inimitable à travers quelques mystérieux « jeux de

mots » (Rose Sélavy) se retrouve chez Desnos dans toute sa pureté et prend soudain une extraordinaire ampleur. [...] [p. 35] équations poétiques, [...] valeur absolue d'oracle [...]. » (p. 35-36).

À Nadja, tout à l'heure, ne sera que prêtée cette « valeur absolue d'oracle » : il lui faudra singer la surréalité, pour continuer à être intéressante aux yeux de Breton. On surprendra souvent Breton en flagrant délit de nombrilisme. On surprendra souvent Nadja en flagrant délit, elle, de mystification, donnant à Breton la surréalité qu'il exige, pour tenter de l'attacher à elle, de le séduire... (en vain). Comme pour marquer combien Breton, inconsciemment est conscient — ne reculons pas devant le paradoxe ou l'alliance de mots — de sa faculté narcissique de projection de son *ego* sur tout ce qui l'entoure, cette nouvelle analogie liée précisément au cinéma : « boulevard Bonne-Nouvelle [...] mes pas me portent, [Il évoque alors un spectacle cinématographique qui l'a fasciné, dans lequel] un chinois, qui avait trouvé je ne sais quel moyen de se multiplier, envahissait New York à lui seul, à quelques millions d'exemplaires de lui seul. [...] *L'Étreinte de la Pieuvre*. » (p. 38) En peuplant la ville de Nantes ou la ville de Paris de ses fantasmes, Breton n'agit-il pas de même, en se multipliant ? On notera au passage que selon les critères de la psychiatrie ce chinois serait une métaphore lumineuse du syndrome de la schizophrénie à personnalités multiples et proliférantes, maladie par le biais de laquelle la véritable personnalité du patient se « vaporise », pour emprunter le mot au transcendentaliste américain Emerson (*The Conduct of life*, 1862) et à Baudelaire qui en a fait en quelque sorte l'exergue de son projet autobiographique : *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là ! »

Suit l'exaltation narcissique du goût de la provocation et de la pose dandy : l'évocation de « Jacques Vaché [encore un homme !...], à l'orchestre de l'ancienne salle des "Folies-Dramatiques" » (p. 40), entendons de Jacques Vaché, accompagné de Breton, l'imitant, et s'amusant à effarer "le bourgeois", sonne dans le texte comme une apothéose. L'évocation des autres amis n'étaient qu'une variation : Vaché constitue le thème majeur : c'est lui qui est le maître, la mesure de référence ; c'est lui qui à "appris [à Breton] la musique", lui a donné la cadence. La relation Breton-Vaché fonctionne sur le mode de la domination. Breton ayant été dominé par Vaché, Breton, de droit, croit-il, cherchera à dominer les autres membres du groupe. Il se voudra l'orchestrateur seul patenté, le seul metteur en scène fondé de cet « opéra » sensé être « fabuleux » que se voulait être le surréalisme. Il n'a recruté des musiciens et des chanteurs, des décorateurs, que pour jouer sa partition : un requiem-ballet-oratorio dédié à Jacques Vaché, comme les Essais de Montaigne peuvent être lus comme un « Tombeau de Monsieur de La Boétie ».

Peut-être l'évocation suivante, liée elle aussi à un théâtre et non plus à un cinéma, — liée donc encore à un lieu de spectacle : théâtre des illusions — serait-elle reconnue par Sandor Ferrenczi (auteur de *Thalassa* en 1924, le grand spécialiste de la régression intra-utérine) comme étant un fantasme de retour intra-utérin, d'invagination, en somme. Breton évoque en effet « Le "Théâtre Moderne", situé au fond du passage de l'Opéra aujourd'hui détruit, [...] grandes glaces usées, décorées [...] des rats [...] [p. 43] » dans son aspect général, mais surtout « le "bar" du premier étage, si sombre [...], "un salon au fond d'un lac". » (p. 43-44, *passim*)

Puis, l'on passe de l'évocation de lieu de spectacle, où de lieux où l'on se donne en spectacle, à un autre type de spectacle : un fantasme et un aveu à la fois des plus intéressants, soulignés préventivement (une nouvelle fois) par une colère hystérique à la Baudelaire : « J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée. Supposer une telle rencontre n'est pas si délirant, somme toute [p. 44] : il se pourrait. Il me semble que tout se fût arrêté net, ah ! je n'en serais pas à écrire ce que j'écris. » Si l'on peut faire ce genre de rencontre dans les légendes qui mettent en scène des fées-amantes, comme Mélusine, on peut faire aussi, plus prosaïquement ce genre de rencontre au Bois de Boulogne à Paris, avec une prostituée, qui montre au passant, entrouvrant son manteau, la marchandise. Quel aveu sur le rôle de l'écriture dans sa vie, qui n'apparaît dès lors tout au plus que comme une activité de substitution à l'activité sexuelle : il ramène donc l'écriture à une pratique onaniste. « J'adore

cette situation qui est, entre toutes, celle où il est probable que j'eusse le plus manqué de présence d'esprit. Je n'aurai même pas eu, je crois, celle de fuir. (Ceux qui rient de cette dernière phrase sont des porcs.) » Breton s'imagine donc fuyant naturellement devant une « femme nue » ? Tiens.

Pourquoi ? Il poursuit : « À la fin d'un après-midi, l'année dernière, aux galeries de côté de l'"Électric-Palace", une femme nue, qui ne devait avoir eu à se défaire que d'un manteau, allait bien d'un rang à l'autre, très blanche. C'était déjà bouleversant. Loin, malheureusement, d'être assez extraordinaire, ce coin de l'"Électric" étant un lieu de débauche sans intérêt. » (p. 44-45)

Un an après, et il s'en souvient encore. On en déduira ce qu'on voudra sur l'épanouissement que devait connaître Breton dans sa vie privée. Cela laisse rêveur, quand même.

(Après cette évocation de la femme nue de l'« Électric Palace », il poursuit :) « Mais, pour moi, descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour ?) c'est revenir rue Fontaine, au « Théâtre des Deux-Masques » qui depuis lors a fait place à un cabaret. [p. 45] [...] Je ne tarderai pas davantage à dire l'admiration sans borne que j'ai éprouvée pour *Les Détraquées*, qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique (j'entends : faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir. [...] »

Nous restons décidément dans l'idée de spectacle. Breton, visuel, on l'a dit, serait-il naturellement voyeur ? Il semble que la notion de spectacle l'obsède en tous les cas. On passe tout naturellement de l'évocation du fantôme de la femme nue dans la forêt, du souvenir de la femme nue de « L'Électric Palace » à celle de la pièce *Les Détraquées* : une pièce dans le genre « Grand-Guignol » [Voir : p. 46] pour le moins symbolique de l'univers mental de Breton, c'est-à-dire assez trouble aussi. Faut-il lire l'ensemble de la succession des spectacles : *L'Étreinte de la pieuvre*, la femme nue dans la forêt, la femme nue de l'Électric Palace, *Les Détraquées*, comme une gradation croissante dans l'aveu de la pulsion sadique chez Breton. C'est bien possible, lorsqu'on lit la suite, on peut s'en convaincre :

« [...] pour moi, descendre vraiment dans les bas-fond de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour ?) c'est revenir rue Fontaine [1], au "Théâtre des Deux-Masques" qui depuis lors a fait place à un cabaret. Bravant mon peu de goût pour les planches, j'y suis allé jadis, sur la foi que la pièce qu'on y jouait ne pouvait être mauvaise, tant la critique se montrait [p. 45] acharnée contre elle, allant jusqu'à en réclamer l'interdiction. [...] L'action a pour cadre une institution de jeune filles : le rideau se lève sur le cabinet de la directrice. Cette personne blonde, d'une quarantaine d'années, d'allure imposante, est seule et manifeste une grande nervosité. On est à la veille des vacances et elle attend avec anxiété l'arrivée de quelqu'un : "Et Solange qui devrait être là..." [...] » Là dessus, rajoutons un « jardinier hébété, qui hoche la tête et s'exprime d'une manière intolérable, avec d'immenses retards de compréhension et des vices de prononciation, le jardinier du pensionnat, [...] ânonnant des paroles vagues et ne semblant pas disposer à s'en aller. » Une dame âgée se fait introduire : « elle a reçu de sa petite-fille une lettre assez confuse, mais la suppliant de venir au plus vite la chercher. » [p. 47] C'est la fin de l'année, juste avant les vacances, dit la Directrice : à cette époque de l'année, rien que de normal : « les enfants sont toujours un peu nerveuses. Il n'y a, d'ailleurs, qu'à appeler la petite pour lui demander si elle a à se plaindre de quelqu'un ou de quelque chose. La voici. Elle embrasse sa grand-mère. Bientôt on voit que ses yeux ne pourront plus se détourner de celle qui l'interroge. Elle se borne à quelques gestes de dénégation. [...] On sent qu'elle n'ose parler. Elle restera. L'enfant se retire, soumise. » [p. 48]

On sent donc clairement évoquée à la fois une histoire d'homosexualité féminine et de pédophilie, laquelle enchante Breton. La pédophilie n'est jamais, semble-t-il, pour la Directrice, qu'une activité de substitution, un jeu pervers. Voici l'obscur objet de son désir bientôt formulé : « Enfin, le bruit d'une voiture... Le visage [de la Directrice] qu'on observait s'éclaire. Devant l'éternité. Une femme adorable entre sans frapper [adorable pour et par Breton]. C'est elle. Elle repousse légèrement les bras qui la serrent. Brune, châtain, je ne sais [Breton semble avoir eu une prédilection plutôt pour les brunes]. Jeune. Des yeux splendides, [p. 48] où il y a de la langueur, du désespoir, de la finesse, de la cruauté. » Une héroïne sadienne, ou, plus exactement Sade, en femme ? « Mince, très

sobrement vêtue, une robe de couleur foncée, des bas de soie noire. Et ce rien de "déclassé" que nous aimons tant. » Breton est coutumier de ce pluriel de majesté dont il use et abuse, ce qui n'est pas sans nécessiter une interprétation : celle de l'ambiguïté d'un moi qui a du mal à se définir, à se fixer, et, qui, dans cette mesure a tendance à s'imposer à autrui de manière perverse et dictatoriale. La visiteuse qui fascine Breton et dans laquelle il se projette avec toute la force de son fantasme est en quelque sorte éponyme plus que la Directrice du titre de la pièce. « On ne dit pas ce qu'elle vient faire, elle s'excuse d'avoir été retenue. Sa grande froideur apparente contraste autant qu'il est possible avec la réception qu'on lui fait [Cette distance est sans doute dûe à l'usage de la drogue, laquelle provoque à terme ce que Jean Cocteau appelait : une « vitrification des sentiments »]. Elle parle, avec une indifférence qui a l'air affectée, de ce qu'a été sa vie, peu de chose, depuis l'année précédente où, à pareille époque, elle est déjà venue. Sans précisions de l'école où elle enseigne. Mais (*ici la conversation va prendre un tour infiniment plus intime*) il est maintenant question des bonnes relations que Solange a pu entretenir avec certaines élèves plus charmantes que les autres, plus jolies, mieux douées. Elle devient rêveuse. Ses paroles sont écoutées tout près de ses lèvres. Tout à coup, elle s'interrompt, on la voit à peine ouvrir son sac et, découvrant une cuisse merveilleuse, là, un peu plus haut que la jarretière sombre... [On songe à la photographie du Musée Grévin de 1959 rajoutée sur ordre de Breton lors de la republication de *Nadja* en 1962] "Mais, tu ne te piquais pas ! — Non, oh ! main- [p. 49] tenant, que veux-tu." Cette réponse faite sur un ton de lassitude si poignant. » Il lui manquait évidemment d'être morphinomane. « Comme ranimée, Solange, à son tour, s'informe : "Et toi... chez toi ? Dis." Ici aussi il y a eu de *nouvelles* élèves très gentilles [On imagine assez ce que l'adjectif laisse entendre : dociles aux caprices érotiques, par peur]. Une surtout. Si douce. "Chérie, tiens." Les deux femmes se penchent longuement à la fenêtre. Silence. UN BALLON TOMBE DANS LA PIÈCE. Silence. "C'est elle ! Elle va monter. — Tu crois ? » [p. 51] On appréciera la présentation typographique, tout en majuscules de la phrase : « Un ballon tombe dans la pièce ». Beau comme la rencontre fortuite de l'innocence et de la perversité sur une table de dissection : celle de l'auto-analyse de type psychanalytique.

Pour la plus grande fascination de Breton. L'enfant va disparaître. Un médecin va s'en mêler. Le jardinier idiot va révéler que déjà l'année précédente, on avait retrouvé une élève dans le puits. » Le choix du puits pour cacher le corps de l'enfant n'est pas sans suggérer à nouveau quelque chose d'intra-utérin. Breton alterne ainsi dans son livre symboles phalliques et symboles utérins. « Tout idiot qu'il est, il manifeste son trouble quant à la coïncidence avec le passage de Melle Solange. Le médecin s'embusque. « Passage de Solange qui traverse la scène. Elle ne semble pas participer à l'émoi général, elle va droit devant elle comme un automate. » [p. 53] La grand mère de l'enfant arrive et se trouve mal. « On regarde le médecin. Le commissaire. Les domestiques. Solange. La directrice... Celle-ci, à la recherche d'un cordial, se dirige vers l'armoire aux pansements, l'ouvre... Le corps ensanglanté de l'enfant apparaît, la tête en bas et s'écroule sur le plancher [La mise en scène est typiquement sadienne]. Le cri, l'inoubliable cri.. » [p. 53] On appréciera la conclusion que Breton en fait : « Je ne sais si le cri dont je parle mettait exactement fin à la pièce, mais j'espère que ses auteurs [...] n'avaient pas voulu que Solange fût éprouvée davantage et que ce personnage, trop tentant pour être vrai, [p. 54] eût à subir une apparence de châtiment que, du reste, il nie de toute sa splendeur. » Pas plus que Breton ne sera inquiété pour sa mise en scène et son jeu pervers avec *Nadja*, qu'il enfermera au placard lui aussi, vidée, et la tête en bas... Voici la petite transformée en « Poupée » de Bellmer ; voici cassé le beau jouet, la belle poupée de chair vivante. Breton poursuit sans vergogne, ravi d'avoir pu faire sa profession de foi sadienne et sadique : « J'ajouterai seulement que le rôle était tenu par la plus admirable et sans doute la *seule* actrice de ce temps, que j'ai vue jouer aux "Deux Masques" dans plusieurs autres pièces où elle n'était pas moins belle, mais de qui, peut-être à ma grande honte, je n'ai plus entendu parler : Blanche Derval. » [p. 55] Blanche, comme la blanche hermine, car on sait l'animal cruel et sanguinaire : il saigne toujours ses victimes, ses proies ? On appréciera la note, rajoutée par l'auteur en 1962 : « Qu'ai-je voulu dire ? Que j'aurais dû l'approcher, à tout prix tenter de dévoiler la *femme* réelle qu'elle était. Pour cela, il m'eût fallu surmonter certaine prévention contre les comédiennes, qu'entretenait le souvenir de Vigny, de

Nerval. je m'accuse là d'avoir failli à l' "attraction passionnelle". » [p. 55] Seul le ridicule de la sublimation de pacotille, l'onanisme de compensation littéraire donne la notion de l'infini !... On reconnaîtra là encore une fois le côté "coincé" de Breton, son côté "petit bourgeois", paradoxal : il s'extasie sur l'allégorie de la perversion qu'incarne Blanche Derval, mais se souvient d'un même coup [de rein mental ?] qu'une comédienne ne peut être qu'une femme "légère", une femme "de peu de moralité" (comme Nadja, théâtreuse aussi à ses heures, comme jadis Jeanne Duval ou Juliette Drouet). Par ailleurs, d'une part, on notera que l'univers littéraire chez lui prend toujours le pas sur la réalité : l'univers littéraire des autres, et, même et surtout le sien propre ; d'autre part, on se posera cette question : « prévention contre les comédiennes » dit-il,... ne s'agit-il pas là plutôt, et, "plus simplement", d'une prévention contre les femmes ?

La suite est édifiante aussi, puisque du fantasme implicite né pour Breton de l'argument de la pièce des *Détraquées*, on passe au fantasme explicite d'un rêve que sa remémoration génère chez lui : « (En finissant hier soir de conter ce qui précède, je m'abandonnais encore aux conjectures qui pour moi ont été de mise chaque fois que j'ai revu cette pièce, soit à deux ou trois reprises, ou que je me la suis moi-même représentée. Le manque d'indices suffisants sur ce qui se passe après la chute du ballon, sur ce dont Solange et sa partenaire peuvent exactement être la proie pour devenir de superbes bêtes de [p. 55] proie, » — comme lui avec Nadja ? — « demeure par excellence ce qui me confond. En m'éveillant ce matin j'avais plus de peine que de coutume à me débarrasser d'un rêve assez infâme que je n'éprouve pas le besoin de transcrire ici, [il l'occulte donc] parce qu'il procède pour une grande part de conversations que j'ai eues hier, tout à fait extérieurement à ce sujet. » C'est Breton qui l'affirme. Qu'en est-il en réalité ? « Ce rêve m'a paru intéressant dans la mesure où il était symptomatique de la répercussion que de tels souvenirs, pour peu qu'on s'y adonne avec violence, peuvent avoir sur le cours de la pensée. Il est remarquable, d'abord, d'observer que le rêve dont il s'agit n'accusait que le côté pénible, répugnant, voire atroce, des considérations auxquelles je m'étais livré, qu'il dérobaît avec soin tout ce qui de semblables considérations fait pour moi le prix fabuleux, comme d'un extrait d'ambre ou de rose par-delà tous les siècles. » Cette évocation du parfum animal sexualisé de l'ambre mêlé antynomiquement à celui végétal spiritualisé de la rose, ne relèverait-elle pas du cri de Baudelaire à l'aimée détestée dans « Une charogne » : « Alors, ô ma beauté, dites à la vermine qui vous mangera de baisers / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine de mes amours décomposées » ? Breton poursuit : « D'autre part, il faut bien avouer que si je m'éveille, voyant avec une extrême lucidité ce qui en dernier lieu vient de se passer : un insecte couleur mousse, d'une cinquantaine de centimètres, qui s'est substitué à un vieillard, [p. 57] vient de se diriger vers une sorte d'appareil automatique ; il a glissé un sou dans la fente [laquelle ne manque pas d'être psychanalytiquement connotée], au lieu de deux, ce qui m'a paru constituer une fraude particulièrement répréhensible, au point que, comme par mégarde, je l'ai frappé d'un coup de canne [laquelle ne manque pas d'être psychanalytiquement connotée aussi, et, on reconnaît bien là le côté "flic" du fils de gendarme, du "pape" du surréalisme, le côté "petit bourgeois" de Breton, qui, se prétendant révolutionnaire est avant tout fondamentalement dogmatique] et l'ai senti me tomber sur la tête — j'ai eu le temps d'apercevoir les boules de ses yeux briller sur le bord de mon chapeau, puis j'ai étouffé et c'est à grand-peine qu'on m'a retiré de la gorge deux de ses grandes pattes velues tandis que j'éprouvais un dégoût inexprimable [le fantasme de soumission au père est presque explicitement exprimé de manière homosexuelle] — il est clair que, superficiellement, ceci est *surtout* en relation avec le fait qu'au plafond de la loggia où je me suis tenu ces derniers jours se trouve un nid, autour duquel tourne un oiseau que ma présence effarouche peu, chaque fois que des champs il rapporte en criant quelque chose comme une grosse sauterelle verte, mais il est indiscutable qu'à la transposition, qu'à l'intense fixation, qu'au passage autrement inexplicable d'une image de ce genre du plan de la remarque sans intérêt au plan émotif concourent au premier chef [p. 58] l'évocation de certains épisodes des *Détraquées* et le retour à ces conjectures dont je parlais. »

Résumons. Un vieillard, qui se confond à un oiseau nourricier, donneur de sauterelles, qui ne sont pas sans évoquer immédiatement celles du *Grand Masturbateur* [2] de Salvador Dali, qui ne

manquera pas d'épingler, lui, le grand inventeur de la « méthode paranoïa-critique », la folie perverse du "Pape" Breton [à gauche de l'insecte dalinien, un couple ectoplasmique de sucube et d'incube permet de préciser la nature du fantasme de pénétration bucale bretonnien : un buste de femme visiblement agenouillée fait face à un bas-ventre d'homme stylisé visiblement debout et nu]. Résumons encore : Breton régressant à l'état de jeune oison que l'hystérie gave de force avec des images et des sensations le ramenant au stade bucal et anal. L'analité l'envahissant par la bouche, jusqu'à l'étouffer.

Laissons le soin à André Breton de conclure, il sait si mal le faire : « La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce *double jeu de glaces*, il y a là l'indication du rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur, au plus haut degré "surdéterminant" au sens freudien, que sont appelées à jouer certaines impression très fortes, nullement contaminables de moralité, vraiment ressenties "par-delà le bien et le mal" dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité. »

La littérature clairement avouée comme étant une activité de substitution onaniste, nous l'avions déjà vue. La voici à présent présentée comme moyen grossier, comme médium pour tenter de rencontrer des femmes, ou, à défaut, des jeunes filles, nous en avons l'évocation ou l'aveu dans ce qui suit : « Le pouvoir d'incantation que Rimbaud [écrivain taxé alors d'homosexualité] exerça sur moi vers 1915 et qui depuis lors, s'est quintessencié en de rares [p. 59] poème tels que *Dévotion* est sans doute, à cette époque, ce qui m'a valu, un jour où je me promenais seul sous une pluie battante, de rencontrer une jeune fille la première à m'adresser la parole, qui, sans préambule, comme nous faisons quelque pas, s'offrit à me réciter un des poèmes qu'elle préférait : *Le Dormeur du Val*. C'était si inattendu, si peu de saison. » [p. 62]

Puis, sans lien, Breton se met à nous faire une analogie entre cette rencontre et la découverte d'un objet singulier — tout bonnement phallique, en vérité — aux puces de Saint-Ouen, et d'une autre rencontre féminine liée encore à Rimbaud : « Tout récemment encore, comme un dimanche, avec un ami, je m'étais rendu au "marché aux puces [3]" de Saint-Ouen (j'y suis souvent, en quête de ces **objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs**, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, **pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime**, » — peut-on rêver plus bel aveu que le choix de ce mot ? — reprenons : « pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime, » dit-il, « comme par exemple cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la [p. 62] statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année, [c'est ce qu'on appelle un lien de cause à effet, vu la dimension phallique de l'objet] ce qui pour cela ne me le rend pas plus lisible), notre attention s'est portée simultanément sur un exemplaire très frais des *Œuvres complètes* de Rimbaud [on appréciera l'analogie], perdu dans un mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers en fer. [...] L'ouvrage n'est pas à vendre, les documents qu'il abrite lui appartiennent. C'est encore une jeune fille, très riieuse. [...] Très cultivée, elle ne fait aucune difficulté à nous entretenir [p. 63] de ses goûts littéraires qui la portent vers Shelley, Nietzsche et Rimbaud. [...] Elle s'appelle Fanny Beznos. » [p. 64] Ce qui n'est pas, par le biais de la paronomase, sans évoquer Desnos. La chose n'est sans doute pas neutre. Les rapports qu'entretient Breton avec certains membres "fétiches" du groupe surréaliste ne sont pas sans ambiguïté. Nous l'avons déjà évoqué, nous y reviendrons. L'objet phallique, « objet pervers », la littérature de Rimbaud dont se revendiquent les surréalistes — entendons Breton —, une jeune-fille Beznos-Desnos qui vend l'objet phallique et s'intéresse à cette littérature de substitution pour Breton qu'est celle de Rimbaud... : de « faits glissades » en « faits précipices », tout ceci est très parlant.

Puis, voici l'épisode du gant !...

« Je me souviens aussi de la suggestion en manière de jeu faite un jour à une dame, devant moi, d'offrir à la "Centrale Surréaliste", un des étonnants gants [objet érotique] bleu ciel [couleur

romantique allemande symbolique de l'idéalité incorporelle, décorporéifiée] qu'elle portait pour nous faire visite à cette "Centrale" [tenue alors par le très mystique Antonin Artaud, rue de Grenelle dans le VIIe], de ma panique quand [p. 64] je la vis sur le point d'y consentir [voilà qui est bien surprenant !], des supplications que je lui adressai pour qu'elle n'en fit rien [Il ne veut donc pas d'elle : elle s'offre explicitement]. Je ne sais ce qu'alors il put y avoir de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main [de cette dénudation symbolique]. » Mais que craint-il donc ? Cette femme, c'est Lise Meyer, dont il dit être amoureux. Voici qu'elle s'offre à lui, lui lance son gant comme un défi chevaleresque pour qu'il la conquière et voici qu'il recule pris de terreur !... Il commente : « Encore cela ne prit-il ses plus grandes, ses véritables proportions, je veux dire celles que cela a gardées, qu'à partir du moment où cette dame projeta de revenir poser sur la table, à l'endroit où j'avais tant espéré qu'elle ne laisserait pas le gant bleu, un gant de bronze qu'elle possédait et que depuis j'ai vu chez elle, gant de femme aussi, au poignet plié, aux doigts sans épaisseur, gant que je n'ai pu m'empêcher de soulever, surpris toujours de son poids et ne tenant à rien tant, semble-t-il, qu'à mesurer la force exacte avec laquelle il appuie sur ce quoi d'autre n'eût pas appuyé. » [p. 65]

Panique de Breton, devant la perspective de voir nue la main de la femme après laquelle il croit soupirer — la très mondaine Lise Meyer —. Panique de Breton de la voir le prendre au mot et lui "jeter le gant" comme on lance un défi : "soyez à la hauteur de vos rêves et de vos fantasmes, mon petit bonhomme !..." Ironie de la « Dame » — ironie peu courtoise, et, qui laisse notre poète au tapis, qui ne relève pas : il n'y aura pas d'autre joute —, lorsqu'elle vient déposer à la place du gant, de sa main gantée, un gant de bronze « au poignet plié, aux doigts sans épaisseur » afin que Breton puisse s'étonner de son poids de mort, puisse peser son échec, peser l'impact de l'affront qu'il a fait subir à la « Dame », avec son manque d'à propos, et qu'il a pris dans la figure, psychiquement s'entend, par retour.

On l'aura compris, avant même d'aborder la question supposée, la question du livre, son objet soi-disant : le personnage de Nadja, tout le texte de Breton sur l'inhibition. Tout le texte de Breton parle de son inhibition et de la perversion "naturelle" qui en découle [4]. Le fragment suivant est là pour confirmer : « Il n'y a que quelques jours, Louis Aragon me faisait observer que l'enseigne d'un hôtel de Pourville, qui porte en caractères [p. 65] rouges les mots : MAISON ROUGE, était composé en tels caractères et disposée de telle façon que, sous une certaine obliquité, de la route, « MAISON » s'effaçait et « ROUGE » se lisait « POLICE ». [Nous commenterons plus loin.] Cette illusion d'optique n'aurait aucune importance si le même jour, une ou deux heures plus tard, la dame que nous appellerons *la dame au gant* ne m'avait mené devant un tableau changeant comme je n'en avais jamais vu, et qui entrait dans l'ameublement de la maison qu'elle venait de louer. C'est une gravure ancienne qui, vue de face, représente un tigre, mais qui, cloisonnée perpendiculairement à sa surface de petites bandes verticales fragmentant elles-mêmes un autre sujet, représente, pour peu qu'on s'éloigne de quelques pas vers la gauche, un vase, de quelques pas vers la droite, un ange. » [p. 67]

Toute la femme résumée : tigre, affrontée de face ! « vase » destiné à recevoir la semence mâle et à enfanter vue à gauche [pour reprendre la terminologie employée par les pères de l'Église] ! ange de la rédemption ou exterminateur à droite [pour reprendre à nouveau la terminologie des pères de l'Église]. Étrange champ lexical religieux archaïque que celui utilisé ici par Breton pour traduire son fantasme, sa phobie. Laissons Breton conclure : « Je signale, pour finir, ces [p. 67] deux faits parce que pour moi, dans ces conditions, leur rapprochement était inévitable et parce qu'il me paraît tout particulièrement impossible d'établir de l'un à l'autre une corrélation rationnelle. » La corrélation s'établit pourtant fantasmatiquement d'elle-même entre une maison de prostitution, ou, du moins qui fait penser à ce type de maison fréquente à l'époque avec son enseigne « Maison Rouge », qui, sous un certain angle, fait remarquer cet autre grand névrosé sur le plan du sexe qu'était Louis Aragon devient « Police », et l'image iconique, allégorique, de ce qu'est la femme pour Breton, qu'ironiquement Lise Meyer se plaît à lui faire admirer, à défaut de le voir manifester plus hardiment, plus virilement sans doute, d'autres curiosités. Avant d'aborder la question Nadja, on

finit donc sur le tigre, sur la chimère Lise Meyer, ironiquement triomphante, « bourreau » en somme, pour emprunter le terme à Baudelaire, pour passer, bientôt, à la victime expiatoire des inhibitions de Breton : Nadja, Nadja la clocharde précisément, Nadja la proie facile, dont le sacrifice pourtant ne les conjurera pas pour autant, dont le sacrifice sera vain.

Après cette fugitive évocation de ce qui était sans nul doute une maison close à Pourville qui se transforme en commissariat, on sera sensible au fait que la pérégrination de Breton débute au manoir d'Ango à Varengeville, plus précisément dans le refuge phallique que constitue son pigeonnier — qu'il associe à « une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois » [p. 24] — [on appréciera la valeur psychanalytique de la broussaille], et qu'elle y retourne. Il est vrai que le tout début du livre contient un autre symbole celui de l'impuissance : cherchant à faire l'éloge de la surprise qui caractérise l'atmosphère des tableaux de Chirico, Breton fait une analogie avec « la magnifique lumière des tableaux de Courbet [qui] est pour [lui] celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba. » [p. 14] Après un fade préambule, vague pastiche rimbaldien (« Je n'aurai jamais ma main »), sur l'horreur du travail, voici que Nadja s'annonce, est annoncée, sous la forme d'un fantasme phallique on ne peut plus clairement décryptable, et, qu'il faut comprendre comme un rêve de désinhibition qui passe par un acte sadique.

Breton, qui semble s'être apaisé, donné du courage avant l'évocation de Nadja, comme s'étant justifié par avance de tout ce qu'il va raconter ensuite, conclut en manière de suspens : « J'espère, en tous cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée. Autant en emporte le vent du moindre fait qui se produit, s'il est vraiment imprévu. Et qu'on ne me parle pas, après cela, du travail, je veux dire de la valeur morale du travail. Je suis contraint d'accepter l'idée du travail comme nécessité matérielle, à cet égard je suis on ne peut plus favorable à sa meilleure, à sa plus juste répartition. Que les sinistres obligations de la vie me l'imposent, soit, [p. 68] qu'on me demande d'y croire, de révéler le mien ou celui des autres, jamais. Je préfère, encore une fois, marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour. Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au prix du travail. Mais j'anticipe, car c'est peut-être là, par-dessus tout, ce qu'à son temps m'a fait comprendre et ce qui justifie, sans plus tarder ici, l'entrée en scène de Nadja. » [p. 69]

Voici le passage qui nous intéresse symboliquement. Symboliquement, Breton le pose en guise non plus de conclusion, mais bien plutôt d'introduction à l'entrée en scène de Nadja : « Enfin voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe des ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang ! » (p. 69) Cette phrase sert de lien entre la longue série des analogies, des « hasards objectifs » justifiant *a posteriori* toute l'attitude de Breton, lui donnant toute latitude, et le récit sous forme de journal des rencontres avec Nadja. Le désir de lever l'inhibition symbolique : la tour phallique saute blanc, symboliquement se résout clairement en castration : et retombe rouge en « vrai sang ».

Après ce long préalable, après ce long préambule que j'ai comparé au prologue des *Confessions* de Rousseau, dans lequel Rousseau, inversant les rôles, met le genre humain au banc des accusés : « Qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères [...] » : Nadja peut rentrer en scène. Elle sera mise en scène par Breton, sans savoir qu'elle est perpétuellement mise en scène, jusqu'à ce qu'elle en devienne folle. À la limite avec le phantasme de castration, de désir de désinhibition qui se résout de fait en castration, on a — contre elle — le chef d'accusation inconscient, qui, selon Breton, lui vaut l'exécution finale : tout Mélusine qu'elle est, elle ne saura pas lever le sortilège qui pèse sur Breton, dénouer les aiguillettes de sa sexualité entravée.

NOTE :

Certaines et certains d'entre vous ont peut-être vu ce film, sorti il y a une dizaine d'années, mettant en scène un Fabrice Luchini séduisant une fille "pour rire" à la suite d'un pari, et, l'abandonnant ensuite : *La Discrète*. On est en droit de se demander si l'auteur du scénario n'a pas été influencé, au moins souterrainement, par la lecture de *Nadja*. Le dispositif pervers dans le jeu de la séduction est à peu près du même ordre : la perversion voyeuriste prime dans les deux cas.

[Le texte date de 2002-2003 ; s'il est déposé, je n'ai pas encore tenté de le faire publier, convaincu qu'il n'y a plus d'éditeurs, rien que des commerçants ; je pense que quiconque va à l'encontre de la doxa officielle qui favorise et qui autorise le commerce n'a plus droit de cité. J'ai fini par comprendre que j'étais « irrécupérable », mais peut-être un éditeur qui aurait échappé au décervelage, irréductible et courageux, envisagerait-il de me détromper ?...]

[1] .— L'atelier du poète était précisément rue Fontaine.

[2] — Dali les évoquera lui-même un peu plus loin.

[3] .— Qui se sent vermineux qu'il se gratte !... Cette habitude qu'avait Breton d'amasser des objets jusqu'à l'écoeurement n'est pas sans relever, elle aussi, sinon de la psychiatrie, du moins de l'étude psychanalytique, en tant qu'activité patente de compensation, en un mot, d'activité "fétichiste".

[4] .— La peur du « vagin denté », la sexualité vécue comme une dévoration. Pierre-Jean Jouve, puis Pierre Emmanuel, en parleront fort bien en marge du surréalisme. Tout le texte de Breton sur la peur de la sexualité. On repense à la formule que Kiki de Montparnasse lançait aux surréalistes lors d'une de leurs interminables palabres d'intellectuels gamins et mondains : « Vous parlez tout le temps d'amour et vous ne savez même pas baiser ! » Voir à cet égard le livre d'Alain Jouffroy : *La Vie réinventée*.