Moments féconds

Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer.
André Breton, *Manifeste du Surréalisme*

La Sphinx au chant obscur, la Sphinx, qui nous forçait à laisser là ce qui nous échappait, afin de regarder en face le péril placé sous nos yeux.
Sophocle, *Œdipe-Roi*

Nadja relate une rencontre bouleversante qui se termina par un désastre, l'internement définitif d'une jeune femme qui représentait pour Breton l'énigme de la vie et sa liberté la plus haute. Ce prénom qu'elle s'était donnée, Nadja, signifie en russe « le commencement du mot espérance »[1]. Mais chez elle, « les battements de l'aile de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur », et l'émerveillement de Breton ne va pas sans angoisse. Qu'une espérance inaugurale soit aussi un signal terrifiant, voilà l'origine d'un malentendu tragique.

Comme Breton lui demande qui elle est, à l'issue de leur première rencontre, elle répond « je suis l'âme errante ». Errant dans les rues et le métro de Paris, elle regarde les gens. Nadja est la voyante (tout le texte est saturé du verbe *voir*). Il la rencontre ainsi au hasard : aussitôt saisi par son regard et le contour de ses yeux, il l'accoste, elle se confie à lui. Ce moment s'inscrit dans la série de coïncidences troublantes dont la première partie du livre faisait état, et dans lesquelles Breton recherchait, plutôt qu'en la traditionnelle introspection autobiographique, autant de signaux répondant à la question du « qui suis-je ? » sur laquelle il ouvre son texte. Avec cette jeune femme la série se précipite : Nadja attire en elle les coïncidences comme le paratonnerre attire la foudre. L'expérience de la rencontre au hasard (une silhouette soudain repérée dans la foule anonyme décide Breton à la suivre : c'est elle) se répète ainsi trois jours de suite ; inversement, quand un rendez-vous est fixé, Nadja ne s'y rend pas, ou Breton l'oublie, comme s'ils ne pouvaient se retrouver que par inadvertance, inadvertance pourtant étrangement récurrente. Avec les hommes qu'elle croise la répétition tient du comique, comme ce garçon de café troublé au point de casser onze assiettes d'affilée pour la seule durée d'un repas.

[1] André Breton, *Nadja* (1927)

Ignorant tout du surréalisme, Nadja semble en faire l'expérience quotidienne, et réalise ainsi l'idéal surréaliste d'une écriture qui rejoindrait la vie même. Dans un jet d'eau, par exemple, elle voit l'union spirituelle de ses pensées et celles de Breton ; celui-ci, qui venait de lire la même analogie chez Berkeley, s'écrie : « où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire ? » Autre exemple : le baiser est pour elle un acte sacré où ses dents sont l'hostie ; le lendemain, Breton reçoit d'Italie une reproduction de *La Profanation de l'Hostie* d'Uccello. Et de se souvenir d'un ancien texte de lui, « un baiser est si vite oublié ». Plus frappant encore : dans l'exemplaire des *Pas perdus* qu'il lui a donné, elle n'a décacheté que les pages intitulées « l'esprit nouveau », dans lesquelles il raconte comment Aragon, André Derain et lui, sans s'être concertés, et séparément, avaient aperçu dans la rue la même jeune fille, qui les avait tous trois fascinés ; s'étant mis à sa recherche, « ne pouvant renoncer à connaître le mot de l'énigme, [ils] explorèrent une partie du VIe arrondissement : mais en vain »[2]. Les pas de l'inconnue sont perdus. Deux ans après, la piste de cette « sphinx » est retrouvée, comme le confirme Nadja par ces quelques pages décachetées, ou encore en repassant par hasard avec Breton devant le Sphinx Hôtel, boulevard Magenta, où elle était descendue lors de son arrivée à Paris. Imaginons Baudelaire retrouvant la « Passante » disparue à laquelle il n'avait pu, par défaut, que dédier son poème : des *Fleurs du Mal* à la « Fleur des amants » (dessin de Nadja), l'âme errante a répondu. Par elle, la question inaugurale « qui suis-je ? » fait retour à son émetteur sous forme d'une énigme, et cette énigme lui annonçait un destin triomphal. Pour sa part, Breton avait commencé par habiter, à son arrivée à Paris, l'Hôtel des Grands Hommes (place du Panthéon), et Nadja vit d'emblée en lui un feu, un dieu, un Soleil appelé à la gloire. Cet avenir radieux la consuma : la rencontre d'Œdipe avec la sphinx fit de lui un Roi, mais on sait ce qu'il en coûta à la prophétesse.

Seule, Nadja s'invente des histoires sous forme de questions-réponses : dire un nombre au hasard (le nombre de personnages), une couleur (celle de leurs habits), etc. Comme dans les jeux surréalistes ou les jeux d'enfants, à cela près qu'elle précise : « c'est entièrement de cette façon que je vis ». « Ne touche-t-on pas là, commente le poète fasciné, au terme extrême de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte idée-limite ? ». Mais n'est-ce pas plutôt l'idée même de jeu qui touche ici sa limite, dès lors qu'il est *entièrement* vécu ? Incarner à ce

[2] *Les Pas perdus* (1924).

point le « génie libre », « libre de tout lien terrestre », comme le répète Breton, n'est-ce pas être terriblement éloignée de la possibilité d'un jeu ?

Dans le journal des neuf jours exceptionnels, du 4 au 12 octobre 1926, où il retrouva Nadja quotidiennement, Breton reproduit des créations de la jeune femme pour en souligner la force poétique. Formules : « une main de feu sur l'eau (…) la main de feu, c'est toi » ; phrases écrites d'un trait : « la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre », « pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace », « la griffe du lion étreint le sein de la vigne », « Homme de pierre, comprends-moi » ; dessins : « fleur des amants », « le salut du Diable », etc. L'épisode délirant ne saurait remettre en cause cette force ; Breton le présente plutôt comme un mal ayant atteint une *autre partie* de Nadja. « Les lettres de Nadja, que je lisais de l'œil dont je lis toutes sortes de textes poétiques, ne pouvaient non plus présenter pour moi rien d'alarmant (…) L'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre ». La poéticité est indemne du mal. Au contraire, l'odieuse figure du psychiatre représente la séparation entre raison et déraison, en laquelle Breton repère la vraie cause de ce mal : c'est l'asile qui a rendu Nadja définitivement folle ; qui, l'empêchant de rencontrer celui qui aurait pu la sortir d'un simple « mauvais pas », l'a perdue. Ainsi, la bouffée délirante qui a provoqué l'internement, le 21 mars 1927, n'est selon Breton qu'« excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel », quand Marguerite Bonnet précise que Nadja était alors « en proie à des hallucinations olfactives et visuelles, criant de peur, appelant au secours »[3]. Si la contradiction et le sentiment de culpabilité ressentis par Breton, jusque dans sa violence antipsychiatrique, sont évidents[4], il ne s'agit pas de les lui reprocher, mais de s'interroger sur les conditions dans lesquelles l'imagination peut être source de « grand réconfort » : alors que le *Manifeste du Surréalisme* (1924) attribuait péremptoirement un tel réconfort aux délires des fous, ce récit n'indique-t-il pas que rien n'est moins évident ? Plus encore que le bon sens, c'est dénier la psychose qui est la chose du monde la mieux partagée.

Mais chez Breton, ce déni est corrélatif d'une idéalisation de la *folie*, comme si la psychose en était la part innommable. Comment méconnaître, sous prétexte d'admiration, à quel point les productions de Nadja évoquées à l'instant disent le lien sacrificiel qui l'aliène à Breton ? Pas de médiation, d'écart, qui les libérerait de la passion dont elles sont issues, et

[3] Notice de l'édition Pléiade, *Œuvres Complètes I*, p.1513. André Breton l'avait « arrachée au précaire équilibre dans lequel elle parvenait encore à vivre » (*Ibid*., p.1512).
[4] « Le mépris qu'en général je porte à la psychiatrie, à ses pompes et à ses œuvres, est tel que je n'ai pas encore osé m'enquérir de ce qu'il était advenu de Nadja ».

surtout pas la consécration que leur offre le Poète. Comme si célébrer les retrouvailles miraculeuses de la vie et de l'art éloignait, paradoxalement, de la possibilité d'entendre ce qui, de la vie, indique la souffrance. Quant au rapport aux livres, on connaît l'appel surréaliste à l'inconfort. Mais l'inconfort de Nadja lectrice n'est pas le « véritable frisson » recherché par Breton chez un Lautréamont, et dont il dira dans le premier chapitre de *l'Amour Fou* la nature érotique : c'est le danger latent de métaphores lues comme des images réelles. Voyant dans les poèmes des mondes animés, Nadja en referme le recueil avec effroi dès qu'une phrase ou un mot la menacent de trop près. Ouvrir les yeux sur Paris, de même, n'a pour elle rien d'une flânerie : c'est voir la foule de ses morts, sentir la présence, sous les pavés, d'anciens souterrains et de prisons ; entendre des voix menaçantes, et leur répondre dans un « soliloque que de longs silences commencent à rendre intraduisible » à Breton. Le corps ne fournit pas plus de réconfort que l'image : un seul baiser déclenche la flambée des visions (le 6 octobre), et l'étreinte physique (le 12) décide le poète, réalisant le « désastre irréparable » qui guette Nadja, à prendre ses distances avec elle, ce qui répète l'abandon par les deux « amis » précédant Breton, et dont l'un (le « Grand Ami ») en est manifestement l'avatar. La vie de Nadja mélange ces liaisons impossibles avec des épisodes de prostitution dont le récit est insupportable au poète. Comment se donner à l'autre dans l'étreinte si on lui est entièrement soumise, corps et âme errante ?

Breton finit par postuler un *malentendu* essentiel entre eux, eux pourtant livrés ensemble « à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie ». C'est qu'il n'en va pas des mêmes conséquences. Le cri « qui vive ? », par exemple, lancé à la fin du livre, ne résonne pas de la même manière selon qu'on y entend un désir en alerte (*sur* le qui vive) ou un signal de détresse. L'un jouit délicieusement du réel et lui ouvre sa porte, l'autre n'a pas même une porte à fermer pour s'en protéger. L'un se livre au hasard comme garant de sa liberté, l'autre s'y voit sacrifiée par un implacable destin. « Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? » A l'issue de ce cri, Breton reste seul en effet : Nadja, tout regard et tout ouïe, a disparu.

Seul à témoigner, par le compte-rendu de ces répétitions de coïncidences, qu'il n'est pas seul maître à bord, et que ce qui lui échappe lui fait sens de la façon la plus intime. Breton appelle ces coïncidences « faits-glissades » et « faits-précipices ». Comment expliquer pourtant que, happé par les seconds, il n'y sombre pas ; qu'il s'en trouve même « plus libre », y goûtant « une source de plaisirs inégalables » ; que, si Nadja et lui se vouaient à l'errance dans Paris, seul Breton ne s'y soit *pas perdu* ? Deux fois dans son livre Breton en appelle à un « instinct de conservation », grâce auquel nous devrions la possibilité de « retour à une

activité raisonnée », de sortir des précipices pour le plaisir d'y retomber encore. Est-ce vraiment un instinct qui permet un tel mouvement s'il faut bien constater chez Nadja son absence ? Si le fou n'est pas l'insensé de Descartes mais seulement une personne ayant « un compte à régler avec la raison humaine », l'absence ou la perte d'instinct ne fait-elle pas derechef de lui un être dénaturé ? Une fois rendue caduque l'opposition entre raison et déraison, le surréalisme peine à définir la nature d'une *limite* qui, chez le sujet humain, ne va pas de soi. Ainsi, quand Nadja, maintenant le pied de Breton pressé sur l'accélérateur, passe les mains sur ses yeux et l'engage à foncer dans les arbres, le refus de celui-ci est immédiat ; grâce à ce refus, il peut lire *ensuite* dans cet épisode la révélation pour lui exaltante de l'horizon passionnel.

Cette limite fonde aussi implicitement la notion d'automatisme psychique par laquelle Breton proposait en 1924 de définir l'activité surréaliste, en imitant la méthode freudienne de l'association libre. Freud voyait dans les surréalistes des « fous absolus » et leur préférait les nouvelles psychologiques de Zweig[5]. Mais du point de vue de Breton, qui reconnaissait dans ce qui lui venait avec l'écriture automatique « la voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes », le mot de Freud est l'éloge suprême, s'il consacre en lui l'héritage des fous inspirés auxquels le *Phèdre* fait allusion : « l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens »[6]. Breton s'appuya sur Freud pour remettre en faveur cette antique inspiration, et la « fureur des symboles » à laquelle il déclare avoir été livré dans *Nadja* est l'héritière du *Phèdre*, à cela près qu'elle n'est plus assignable à un dieu. *Automatisme* signifie ici la levée d'une censure rhétorique, soumise au bon sens, et qui rend sourd à la voix. Mais la foi en un trésor linguistique d'autant plus riche qu'on le travaille moins présuppose une limite sans laquelle ce qui parle en nous ne saurait dispenser son précieux minerai. Dans sa présentation des *Champs Magnétiques*, Marguerite Bonnet montre, nombreux exemples à l'appui, qu'il y a inévitablement un travail du style dans les textes issus de l'écriture automatique, une « permanence du sens critique jusqu'au sein de l'abandon ». La levée de la censure, c'est-à-dire de l'idéologie littéraire, met à nu sous la rhétorique honnie un autre code, une vigilance

[5] S. Freud, S.Zweig : *Correspondance*, « Rivages poche », lettre du 20 juillet 1938, p.128 : « j'étais jusque-là enclin à considérer les surréalistes, qui semblent m'avoir choisi comme saint patron, comme des fous absolus ». Ce qui a semblé fou à Freud, selon nous, c'est que Breton ait rapporté la technique psychanalytique à la vieille fureur platonicienne, en laissant de côté la souffrance qui conduit à la cure – cure où toute intention esthétique dans l'association libre serait une résistance à l'analyse.

[6] Platon, *Phèdre*, 245a, trad. Luc Brisson

critique, « appréhension quasi instantanée de ce qui s'écrit », par laquelle le texte revient sur lui-même, « se regarde en même temps qu'il se fait ». Eliminations des clichés et des redondances, ajouts d'étrangetés, etc : il y a inévitablement un travail de l'écriture ; ainsi, conclut elle, « la veilleuse de la conscience demeure, au bord de la rive – et de la dérive – du langage ». Chez Breton, plus encore que l'inspiration, c'est cette veilleuse qui est irrésistible, sur le qui-vive ; elle est pour l'écriture l'équivalent de cet instinct de conservation qu'il évoque du fond des faits-précipices.

Si l' « automatisme psychique », forme moderne de l'inspiration, désigne donc l'élan qui s'empare de la main du poète, non seulement il n'est pas l'automatisme mental du vocabulaire psychiatrique (Clérambault), où les paroles et les voix sont imposées, mais il en est comme le double inversé. Quel luxe inouï, si la langue est un trésor, de pouvoir jouer à l'automatisme ; jeu non pas ludique, mais supportant l'impossible au lieu d'y sombrer. C'est par fidélité que Breton assimilait l'histoire de l'écriture automatique et du surréalisme à « celle d'une infortune continue »[7]. Le contresens reviendrait à y entendre un désaveu, alors que Breton tenait à cette infortune comme à ce qu'il avait de plus cher, s'exposant, comme le dit Blanchot, « à se contredire de la manière la plus étrange et, probablement, la plus heureuse »[8]. Dans ce paradoxe d'une inspiration choisie contre l'œuvre, d'un trésor inépuisable d'une extrême pauvreté (puisqu'il se révèle inapte à faire œuvre), Blanchot voyait l'expérience la plus intime de la littérature : le luxe dont nous parlons n'est pas une facilité, le jeu n'est pas un aimable divertissement. Mais si l'échec de l'écriture automatique à saisir le réel qu'elle traque est « irrémédiable », comme le dit encore Blanchot, Breton en supporta la détresse et la renversa en une expérience merveilleuse, à l'opposé du « désastre irréparable » dans lequel sombra Nadja. C'est un tel renversement qui nous semble crucial. Quelque chose permet de s'exposer à la parole errante, d'en suivre la trace avant de la perdre à nouveau : que le chasseur rentre bredouille lui vaut la grâce d'avoir fait des rencontres et d'en témoigner comme autant de moments féconds[9]. Il en va de même avec l'amour, dont Breton chanta l'éternité (« ce que j'ai aimé, je l'aimerai toujours ») quand sa vie multiplia les ruptures et les séparations douloureuses : les interrogations bouleversées sur l'amour sont inséparables de la foi en la vérité de l'amour réciproque.

L'objection majeure à un tel luxe revient peut-être à Artaud, qui y voyait une mascarade voire une supercherie. Exclu par les surréalistes en 1927 (l'année de *Nadja*)

[7] Dans un passage célèbre de *Point du Jour* (1934).
[8] *La Part du Feu* (1949) ; voir aussi *l'Espace Littéraire* (« l'inspiration, le manque d'inspiration ») et *L'Entretien infini* (« le demain joueur »).
[9] Expression que Jacques Lacan proposa dans sa thèse de psychiatrie (1932) à propos du délire paranoïaque.

comme « ennemi de la littérature et des arts », il leur répondit en traitant leurs textes, « resplendissants quoique vains », d' « impuissants bavards ». Comment la dépense fastueuse du bavardage pouvait-elle être supportée, en effet, par celui qui, pour définir sa différence avec eux, proposait cette formule décisive : « ils aiment la vie autant que je la méprise »[10] ? La limite, que Breton attribuait naïvement à un instinct universel, lui permit d'aimer la vie, comme le lui indiquèrent avec la lucidité la plus grande ceux auxquels cet amour fut inaccessible.

GAËL GRATET

[10] Antonin Artaud, *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, in *Œuvres*, « Quarto » Gallimard, p.237