

Portrait d'André Breton en téléologue: pour une relecture de Nadja

Noémie Suisse¹

Abstract en/fr

Whereas André Breton explicitly lauds in *Nadja* the model of wandering, the story itself clearly plots a path. This article begins by elucidating the story's configuration. The writing follows the «straight line» (Gilles Deleuze) of the *fabula* that leads to the «vanishing point», a genuine telos that magnetizes the writing. The story's vector configuration is a corollary of the prefiguration that puts the diegesis under the sign of necessity. The encounter with the beloved that occurs at the end of the book lets the writer reconnect with an aristoteleological model, if I may employ a neologism, for it so happens that Suzanne Muzard is the mistress of Emmanuel Berl, Nadja's future publisher. The *deus ex machina* is bound to the editorial context and the story's 'straight line' thus espouses the virtual trajectory of a dreamt - of posterity; it corresponds to the author's transfiguration.

Alors que le modèle explicitement loué par André Breton dans *Nadja* est celui de l'errance, le récit, lui, dessine clairement un chemin. Mettre au jour la configuration du récit sera une première étape: l'œuvre est soumise à la «ligne dure» de la *fabula*, qui mène au «point de fuite», véritable *telos* qui aimante l'écriture. La configuration vectorisée du récit est corollaire de la préfiguration qui place la diégèse sous le signe de la nécessité. La rencontre avec la femme aimée, à la fin de l'œuvre, permet à l'écrivain de renouer *in extremis* avec le récit aristotélogique, pour employer un néologisme. La *fortuna* qui guide celui qui tente alors de s'imposer comme le point d'intersection du mouvement surréaliste ressemble fort à une fortune littéraire recherchée. «Hasard» heureux, Suzanne Ménard, ladite «Merveille» n'est autre que la maîtresse d'Emmanuel Berl, futur éditeur de *Nadja*. Circonstances éditoriales et *deus ex machina* amoureux sont inextricablement liés. La «ligne dure» du récit épouse ainsi la trajectoire virtuelle d'une postérité rêvée, correspond à une transfiguration de son auteur.

1. Configuration

Le projet d'écriture revendiqué par l'auteur de *Nadja* est de «laisser surnager ce qui surnage»². L'écriture semble donc se plier au modèle de l'errance, incarné par le personnage

¹ Université Paris VII.

² André BRETON, *Nadja*, Paris, N.R.F., 1964, p. 24.

éponyme. Place est faite à la contingence, au hasard. La critique n'a cependant pas été dupe; elle a très tôt mis au jour la configuration de l'oeuvre, ne serait-ce que parce que le projet de chronique chronologique neutre des événements est miné par la sélection préalable des faits racontés. Dans un superlatif à souligner, Breton formule ainsi son projet: rapporter «les événements les plus marquants de [s]a vie»³. Entre choix et non-dits, le récit factuel est déjà un *artefact*. L'organisation narrative donne un sens lisible à la matière dont elle traite. Pour le dire avec Roland Barthes, le récit est «déchronologisé» et «logicisé». Pour le dire avec les mots de Paul Ricoeur, «cette mise en intrigue attribue une configuration intelligible à un ensemble hétérogène composé d'intentions, de causes, de hasards»⁴. Michel Beaujour fait une lecture d'*Arcane 17* selon le même point de vue: «Ce n'est plus une histoire, parmi tant d'autres, mais le tracé que nous devons suivre puisque demeure en nous le désir que tout ce qui est disparate prenne un sens et nous conduise à l'unité». Le terme de "tracé" est particulièrement pertinent.

A la manière de Philippe Hamon étudiant le XIX^e siècle dans son ouvrage *Imageries* «à travers un système topographique plus abstrait, à trois pôles, ou à trois "images" graphiques, qui serait, pour paraphraser un essai théorique célèbre sur la peinture de Kandinsky (1926), celui du plan, celui du point et celui de la ligne»⁵, nous puiserons dans ce répertoire formel que la date de publication de *Nadja*, de surcroît, ne donne plus pour anachronique. Le vocabulaire des lignes et points n'est pas étranger à Breton qui publie la même année que *Nadja*, rappelons-le, *Le Surréalisme et la Peinture*. Dans l'*Avant-dire* de *Nadja*, nombre d'éléments sont empruntés à ce lexique graphique. Breton emploie notamment le terme de «point de fuite». Nous verrons que ce point de fuite peut être identifié à la Merveille, cette femme à qui sont adressées les dernières pages de *Nadja*, sans se réduire à elle seule. En effet, le genre autobiographique ne tend-il pas à maintenir une représentation du monde régie par un sujet organisateur, totalisateur, en somme selon une perspective, un point de vue sinon un point de fuite égo-centré? Quoi qu'il en soit, et sans encore suivre cette dernière hypothèse, le récit de *Nadja* ne se réduit pas à une organisation agrégative; au contraire l'espace-agrégat devient espace-système, où les éléments ne sont pas simplement juxtaposés mais reliés entre eux selon un schéma qui fait sens, subordonné à ce «point de fuite». Ce qui mène à ce «point de fuite»? Le récit, qui dessine clairement un chemin, bien que le modèle explicitement loué dans le récit soit celui de l'errance. Cette métaphore du chemin est présente de manière récurrente dans *Nadja*. Dans sa longue charge polémique sur le travail, Breton métaphorise par exemple le

³ *Ibidem*.

⁴ Paul RICOEUR, *Parcours de la reconnaissance: Trois études*, Paris, Gallimard, 2005, p. 164.

⁵ Philippe HAMON, *Imageries: Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, J. Corti, 2007, p. 374.

«désenchaînement» par une «route» que l'homme courageux et libre doit tracer, dans une apologie du chemin aux accents évangéliques. Les pas en question sont l'antithèse des «pas perdus»: «Pour moi, je l'avoue, ces pas sont tout. Où vont-ils, voilà la véritable question. Ils finiront bien par dessiner une route»⁶. Dans les dernières pages de *Nadja*, la définition célèbre de la beauté convulsive est métaphorisée par un train en gare de Lyon, qui ne part pas. Ce voyage s'oppose en tous points à celui décrit par Barthes: «Partir/voyager/arriver/rester: le voyage est saturé. Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du lisible, comme si une peur obsessionnelle le saisissait: celle d'omettre une jointure»⁷. Cette exigence de «lisib[ilité]» sera pensée par Deleuze en termes de lignes. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze oppose en effet «ligne concrète» et «ligne abstraite». La première évolue dans un espace que le philosophe qualifie de «strié». Elle relie des points qui lui préexistent. Elle est directionnelle et subordonnée à ces points alors que la ligne abstraite, caractéristique de l'espace lisse, reste nomade, ne se soumet pas à un point final ou point de fuite. Le trajet d'un point à l'autre entrepris par l'auteur de *Nadja* devient évident à la fin de l'oeuvre, quand Breton loue la «créature mise sur (s)on chemin». L'expression résume à la fois l'idée de point-étape et celle d'une ligne directionnelle, d'une progression linéaire. Mais dès le début, cette conception de la trajectoire est assumée par Breton-narrateur: «Je prendrai pour point de départ l'Hôtel des Grands hommes [...] et pour étape le Manoir d'Ango»⁸. Dans ce schéma annoncé, manque le point d'arrivée que constituera finalement l'apparition de la femme aimée. La progression du livre se fait grâce à ces points-étapes, ces «pôles d'attraction» que recherche Breton dans le champ magnétique de l'oeuvre. Dans son essai sur l'écriture d'André Breton, Julien Gracq file la métaphore d'un écrivain naviguant sur et selon cette ligne concrète: «Au flux continu, morne, des pensées dévidées au fil des jours, Breton préfère, comme un navigateur qui note sa position sur sa carte, reporter une série discontinue de points critiques, toujours obtenus par intersection»⁹. Ces «positions» provisoires, ces «points critiques» auxquels se soumet le trajet de l'écriture, sont eux-mêmes subordonnées au point final, au *telos*. Là où les lignes convergent vers un point de fuite où se nouent les lignes de perspective, point de fuite dont nous avons déjà dit la parenté avec le modèle perspectif.

Dans l'Avant-propos de *Nadja*, Breton aura cette formule: «Le dénuement volontaire d'un tel écrit a sans doute contribué au renouvellement de son audience en reculant son point de fuite

⁶ A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p. 69.

⁷ Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 206.

⁸ A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Julien GRACQ, *Oeuvres Complètes*, t. I, Paris, éd. Gallimard/Pléiade, 1989, p. 100.

au-delà des limites ordinaires»¹⁰. La phrase précitée ménage une certaine ambiguïté dans le rapport au point de fuite qu'elle sous-tend: ce point de fuite recule-t-il pour être finalement abolie ou pour mieux être atteint? Nous pouvons privilégier la deuxième solution en suivant Gérard Gasarian pour qui toute la rhétorique de Breton est organisée autour du «comme» de la comparaison, «point de fuite, point sémantiquement aveugle qui permet de voir des termes différents dans une même lumière»¹¹. Ce point est d'abord le «point de l'esprit» vers lequel tend l'effort surréaliste pour l'auteur du *Second Manifeste*, ou encore le «point sublime» que Breton évoque au chapitre VII de *L'Amour fou*. Penser le statut et le rôle de ce «point suprême» dans la philosophie bretonienne nous éloigne-t-il de *Nadja*? Au contraire, nous pouvons désormais mieux appréhender le point final de l'oeuvre, auquel mène nécessairement la ligne narrative des faits, une fois les points-étapes franchis. Le concept topographique de point s'inscrit donc dans une structure romanesque traditionnelle et marque justement le point final de la ligne narrative des faits. Après l'évolution linéaire du roman, voire après les basculements, bouleversements qui menacent l'écrivain-navigateur, ce dernier retrouve finalement l'assise stable qui puisse mettre un point final à son récit. Ce point final s'identifie à bien des égards avec la Merveille. Dans son adresse lyrique à cette femme, l'écrivain a cette formule: «toi que tout ramène au point du jour». Ce point du jour ou point de fuite est aussi point de convergence, de carrefour. Dans *Les Vases communicants*, puis dans *L'Amour fou*, Breton rebaptisera de la lettre X celle à qui s'adressent les dernières pages de *Nadja*. Or cette lettre est la lettre même de l'intersection, *point cardinal* de l'oeuvre pour reprendre le titre du livre que Michel Leiris vient alors de publier.

À titre de conclusion provisoire, nous dirons que le récit de *Nadja* épouse une ligne de fuite qui mène vers un «point sublime», point de convergence et d'unité, point d'intersection et point suprême, qui pérennise le système perspectif de type albertien ou le modèle narratif aristotélicien (je serais tentée de dire aristotéléologique, si l'on me pardonne ce néologisme). Nous verrons ensuite que la ligne unique de la *fabula* est peut-être guidée *in fine* par un autre point, ou du point de vue égo-centré de l'autobiographe.

2. Préfiguration

Mais avant de dresser les contours de ce portrait d'André Breton en téléologue, il reste à examiner la place et le rôle du personnage éponyme dans le «système» topographique et

¹⁰ A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹¹ Gérard GASARIAN, «La rhétorique érotique chez Breton», *Poétique*, No. 94, 1993, p. 207.

narratif qui vient d'être décrit. «Pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigmes. Tu n'es pas une énigme pour moi»¹². Ces deux formules extraites de la fin de *Nadja* invitent, de manière rétrospective, à lire l'oeuvre à la manière des sortes de rébus que Robert Desnos composait alors: une séquence de mots, de dessins qui s'imbriquent en une articulation linéaire susceptible d'assurer le passage du visible au lisible. Passage du visible au lisible ou, si l'on veut, métamorphose de la trace en trait. Je m'explique. *Nadja* se situe du côté de la trace: «si vous vouliez, pour vous, je ne serais rien, ou qu'une trace»¹³. Or le regard de Breton n'a de cesse de transformer les lignes en traits vectorisés. Malgré l'ambition explicite de l'auteur de se contenter de «garder trace» des faits vécus, Breton fait moins de *Nadja* une trace qu'un trait, ligne directrice qui mène jusqu'à la Merveille, panneau indicateur qui conduit au point du jour, au point final de l'oeuvre. Julien Gracq, parlant de Breton, a cette belle formule: le pape du surréalisme «fait flèche de tout bois»¹⁴.

La configuration vectorisée du récit est ainsi corollaire de la préfiguration qui place la diégèse sous le signe de la nécessité. On a souvent fait de *Nadja*, à juste titre, une figure d'annonciatrice. *Nadja* est le début du mot espérance en russe. *A posteriori*, la traduction fait sens. La temporalité du récit est ainsi investie d'une conception messianique. L'écriture téléologique que nous avons envisagée en terme de configuration narrative mérite d'être analysée à la lumière de cette notion de préfiguration. Si l'on reprend la métaphore du voyage, on peut dire que non seulement celui-ci achemine vers une destination, mais qu'il enveloppe l'idée de prédestination.

Cette lecture de *Nadja*-personnage comme figure indicielle de la Merveille et de *Nadja*-récit sous le signe de la préfiguration est loin d'être neuve ou innovante. Les premiers commentateurs de l'oeuvre se sont appliqués à convertir les éléments glanés au cours de leur lecture attentive en «indices». Comment expliquer cette propension partagée à adopter une telle lecture? Pourquoi la critique actuelle continue-t-elle de céder à la cartographie bretonienne, entre lignes concrètes et points-repères? Julien Gracq parle de sa lecture de l'oeuvre de Breton en ces termes: «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»¹⁵. Il n'est pas nécessaire de commenter la correspondance entre l'espace

¹² A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p. 187.

¹³ *Ivi*, p. 137.

¹⁴ J. GRACQ, *Oeuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵ J. GRACQ, *Oeuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 110

strié de l'œuvre et la «grille de lecture» qui lui est appliquée. On l'aura compris, cette «grille de lecture» est celle proposée sinon subtilement imposée par Breton à son lecteur.

Nous disions précédemment que le récit de Breton se lisait volontiers comme ces oeuvres-rébus de Robert Desnos qui invitent le lecteur à convertir le visible en lisible. On pourrait ajouter: du prévisible en lisible. Breton ouvre de lui-même son récit à toutes les analyses qui voient dans tel ou tel élément du texte un indice qui préfigure un autre élément. Par exemple, les indications métatextuelles qui ponctuent l'œuvre guident la lecture du récit. Avant même l'entrée en scène de Nadja, Breton «anticipe», comme il le dit lui-même, et invite le lecteur à voir dans «l'entrée en scène de Nadja» «l'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie»¹⁶. L'écrivain cède-t-il ici à l'enthousiasme grandiloquent de la rhétorique révolutionnaire ou élabore-t-il là une stratégie métatextuelle particulièrement efficace? Vous l'aurez compris, notre hypothèse est la seconde, d'autant que l'efficacité de cette stratégie se mesure à l'aune des lectures critiques de *Nadja* qui seront faites. Nous ne prétendons pas là mettre au jour une stratégie souterraine retorse, à la mise en oeuvre particulièrement subtile. Non, avouons que nous, lecteurs, cédon volontiers à la tentation d'emprunter la route unidirectionnelle et vectorisée que constitue le récit, au nom du «désir en nous que tout ce qui est disparate prenne un sens et nous conduise à l'unité»¹⁷.

En somme, entre configuration et préfiguration, la fin de *Nadja* renoue avec l'horizon perspectif et le schéma prospectif du récit aristotélicien en même temps qu'avec l'horizon d'attente (plus ou moins avoué) de son lecteur. La rencontre d'André Breton et de Suzanne Muzard en novembre 1927 est attestée. Ce caractère authentique a découragé les critiques de souligner et commenter la facticité de la fin de *Nadja*. Nous en voulons pour preuve la timide suggestion de Michel Beaujour dans l'article qui a fait date «Qu'est-ce que Nadja?»: il évoque «l'épilogue où rayonnent le nouvel amour et sa facilité. Sa trop grande facilité peut-être»¹⁸. La topique de la rencontre amoureuse est le «lieu idéal de jonction», comme Breton l'écrit dans *L'Amour fou*, qui permet de renouer *in extremis* avec le récit aristotélicien.

Le narrateur s'adresse ainsi à X: «Toi qui ne peux plus te souvenir, mais qui ayant, comme par hasard, eu connaissance du début de ce livre, es intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès de moi»¹⁹.

¹⁶ A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.* p. 69.

¹⁷ Michel BEAUJOUR, «André Breton mythographe: Arcane 17», *Études françaises*, vol. 3, No. 2, mai 1967, p. 217.

¹⁸ M. BEAUJOUR, «Qu'est-ce que Nadja», *op. cit.*, p. 799.

¹⁹ A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p. 185 et suiv.

Par une sorte d'opération métalepique, la vie se plie au code de l'écriture: la femme extratextuelle sauve Breton d'un récit non-aristotélécien, sans fin. L'histoire d'amour intervient «opportunément» pour répondre à l'amour de l'histoire. La Merveille permet de satisfaire aux exigences de lisibilité, à la puissance d'unification qui embrasse le récit du début à la fin: «la Merveille en qui de la première à la dernière page de ce livre ma foi n'aura du moins pas changé»²⁰. Forts des outils narratologiques de Ricoeur, nous dirons qu'après la violation de l'ordre social et moral, le récit va vers une restauration. Pour que la réconciliation avec l'ordre aristotéléologique s'effectue, pour que *Nadja* puisse jouer à plein son rôle de figure annonciatrice de cette réconciliation finale, le sacrifice du personnage éponyme est nécessaire. En somme, pour finir *Nadja*-récit, il faut en finir avec *Nadja*-personnage. Forcer le destin, pourrait-on dire. Pour cela, *Nadja* est internée c'est-à-dire propulsée à l'extérieur du système narratif, de la ligne concrète de la fabula qui ne saurait composer avec ce modèle de l'errance.

À ce titre, le signe X qui désigne la Merveille est une fois de plus révélateur. Si l'on en croit Michel Leiris, X est «la croix qu'on fait sur la chose dont on ne pénétrera jamais le secret»²¹. La «poursuite éperdue» de *Nadja* prend fin et Breton fait une croix sur son personnage. X est la lettre de la censure plutôt qu'elle n'est ici la lettre de l'inconnue. Bien plus, ce sacrifice opéré doit lui-même être censuré, nié, pour que la réconciliation avec la configuration narrative, avec la logique préfigurative puisse avoir lieu. Pour cela, l'écrivain s'assure que l'opération de substitution à laquelle il se livre soit parfaitement efficace: «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 une de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée»²².

Le modèle narratif téléologique a beau être renié par Breton, il informe *Nadja* en obéissant à l'injonction de son personnage éponyme: «tu écriras un roman sur moi». Il ne suffit pas de commenter dans cette phrase la mise en abîme de l'écriture. Il faut peut-être tout simplement s'arrêter sur le mot «roman», qui justement prophétise la loi auquel Breton ne peut échapper, le genre honni auquel il ne peut en fin de compte se dérober. Entendons alors dans la phrase un «tu écriras un roman sur-moi».

²⁰ A. BRETON, *Nadja*, op. cit., p. 176.

²¹ Michel LEIRIS, cité par: BOURJEA, Serge, ch. 5 «X, l'écriture de l'angoisse», *Paul Valéry: le sujet de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 157.

²² *Ivi*, p. 186.

3. Transfiguration

Cette dernière étape de notre réflexion nous conduit à réfléchir aux liens entre le *telos* qui anime le récit et l'idée ricoeurienne d'une identité narrative à bâtir. L'opération de configuration et la dimension de préfiguration construisent une figure du moi spécifique au travail autobiographique, selon Paul Ricoeur. Lorsque nous avons examiné le modèle perspectif auquel se soumet le récit de Breton, nous avons suggéré que le point de fuite qui guidait la narration n'était peut-être pas tout à fait étranger au point de vue hégémonique et centralisé qui régit l'espace de l'autobiographie. Chez Breton, le passage de l'homme ancien à l'homme nouveau, (héritage lointain des *Confessions* de saint Augustin) est explicite: «ce qu'il a fallu que je cessasse d'être pour être qui je suis»²³. Aux notions de configuration et de préfiguration, il faut alors associer celle de transfiguration. Ne nous faisons pas cependant les apôtres crédules de l'homme nouveau. La «ligne concrète» du récit épouse la trajectoire virtuelle d'une postérité rêvée. Il reste à envisager les modalités stratégiques de la transfiguration de l'auteur. Portrait d'André Breton en téléologue.

Ce portrait nous conduit nécessairement à envisager la personne de Suzanne Musard. Nous l'avons dit, la rédaction du livre est brutalement relancée quand Breton rencontre cette femme en 1927. Elle est alors la maîtresse d'Emmanuel Berl. Or qui est cet homme? Un homme de lettres et le futur éditeur (dans un premier temps du moins) de *Nadja*. En somme, contexte éditorial et contingences amoureuses sont inextricablement liés. Non seulement l'irruption de la Merveille permet à Breton de clore son livre en respectant les codes de la *fabula*, mais elle lui offre indirectement le moyen de le publier. La *fortuna* qui guide l'auteur ressemble fort à une fortune littéraire recherchée. «Hasard» heureux (ici, plus que jamais, les guillemets sont de rigueur) que ces épousailles impromptues et opportunes entre circonstances éditoriales et *deus ex machina* amoureux. On est ici plus réticent à qualifier ce point d'intersection de «sublime». Mais si la rencontre finale marie avec autant de facilité les exigences de lisibilité, les codes narratifs aristotéliens et les contingences biographiques de l'auteur, comment comprendre le choix de Breton de faire du nom de Nadja le titre de l'oeuvre aux dépens de celui de la Merveille?

Nous répondons à cette question en invoquant le concept d'identité narrative, qui suppose et compose un sujet en position de maîtrise. Or c'est bien un rapport de maîtrise, de sujet à objet, que nous nous proposons ici d'examiner, aussi bien dans la perspective narratologique qui a été

²³ A. BRETON, *Nadja*, *op. cit.*, p. 10.

la nôtre que du point de vue du rapport des surréalistes à l'objet. Selon ces deux voies d'analyse, on pourrait distinguer trois types d'objets: l'objet trouvé, l'objet trouvé et signé et l'objet fabriqué. Ce dernier modèle est un repoussoir pour Breton qui dénonce les romans factices, que l'auteur «fabrique» de toutes pièces. Cette typologie établie, il reste à situer à la fois *Nadja*-personnage et *Nadja*-œuvre dans cette typologie. *Nadja*, objet trouvé, s'impose au flâneur qu'est Breton. Avant d'être un objet littéraire, *Nadja* est un objet de curiosité pour Breton, au même titre que les divers objets qui émaillent les anecdotes de Breton dans la première partie du texte. La «trouvaille» de Breton n'en reste pas à ce stade. En effet, on peut dire que *Nadja* est un objet trouvé, signé par Breton, qui devient ready-made. La question de la signature touche de près la pathologie hystérique dont souffre *Nadja*. Le docteur Charcot, dont les travaux passionnent les surréalistes, a mis en évidence l'importance de la peau dans la symptomatologie de la maladie. Et comme l'a montré Georges Didi-Huberman dans *Invention de l'hystérie*, celui qui souffre de cette pathologie est habité par le désir de recevoir d'autrui une signature sur sa propre peau. A partir de l'injonction de *Nadja*, «tu écriras un roman sur moi», on peut dire que l'hystérique se donne comme surface à signer par Breton.

Le rapport de l'hystérique à autrui se convertit en signature narcissique de l'auteur qui permet à *Nadja*-personne de devenir *Nadja*-œuvre. Le titre même du récit de Breton est éloquent. Le nom «*Nadja*» est un nom commun (le début du mot espérance en russe) que *Nadja* s'est rendu propre, doublement: en en faisant son nom propre et en s'appropriant un mot d'une langue étrangère. Breton fait une opération inverse: du nom propre il fait un nom commun, celui de son œuvre. *Nadja* objet trouvé devient *Nadja* objet littéraire signé par Breton. Dans la formule «*Nadja* de Breton», le génitif mesure le rapport de maîtrise de l'auteur à son objet. Dans «Crise de l'objet», Breton analyse la «démarche surréaliste tendant à provoquer une *révolution totale* de l'objet» en des termes qui résument les différentes opérations auxquelles Breton soumet *Nadja*:

Action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant; [...] de le reconstruire enfin de toutes pièces²⁴.

La dernière étape nous ramène à l'objet fabriqué que Breton disqualifie pourtant pour sa facticité. *Nadja*, la «trouvaille» de Breton n'est au final pas seulement signée par Breton. L'objet littéraire qu'il propose à son lecteur est reconstruit, parfois artificiellement. D'où peut-être la nécessité d'évacuer *Nadja* à la fin de son œuvre, pour effacer les traces du véritable «objet trouvé».

²⁴ A. BRETON, «Crise de l'objet», *op. cit.*, p. 280.

L'évacuation de Nadja-personne au profit de *Nadja*-œuvre est nécessaire à la trajectoire rêvée par l'écrivain-téléologue. Dans le dispositif mis en place, le portrait de l'auteur tient une place de choix. Je fais référence ici au portrait photographique de lui-même que Breton insère à la fin de *Nadja*. Cela n'est pas en soi une démarche inédite. Dans la tradition du livre, le frontispice est très souvent illustré d'un portrait de l'auteur. Mais celui-ci est présenté au début du livre, et non à la fin comme c'est le cas du portrait de Breton. Comme si c'était seulement au terme de l'écriture que l'auteur pouvait donner à voir son portrait, l'identité narrative étant alors acquise.

Le portrait de l'auteur participe de la même démarche d'appropriation que nous avons étudiée dans le rapport de Breton-sujet à Nadja-objet. Il s'agit d'une photographie d'identité qui pose la question de la reconnaissance au sens d'une légitimité sociale. Le portrait est signé d'Henri Manuel, photographe spécialisé dans le portrait des célébrités de l'époque. Le moi n'est plus étalé, éclaté dans un corps-corpus hétéroclite mais s'incarne dans le «ceci est mon corps» que livre le portrait de l'autobiographe. Breton semblait avoir brisé l'hostie autobiographique, le pacte d'incarnation de l'auteur dans son œuvre. Si Nadja est «l'âme errante», en revanche Breton est un corps ici figé dans sa pose photographique. L'œuvre elle-même devient alors une hostie, sorte de «lisez ceci en mémoire de moi». Le verbe n'est plus gravé sur la chair de Nadja, comme l'indiquait la phrase «tu écriras un roman sur moi», mais le verbe est devenu chair, formant le livre-corps qu'est *Nadja*.

Le portrait d'André Breton peut être analysé sous deux aspects: le lien généalogique vertical qu'il tisse avec les grands auteurs qui le précèdent, et le lien horizontal qu'il établit avec des figures contemporaines. Le premier place le portrait de l'auteur, et donc l'écrivain lui-même, dans une généalogie qu'il s'emploie à tisser. Le portrait de Breton fait écho à la première photographie du livre, «l'hôtel des grands hommes, place du panthéon», comme s'il s'inscrivait lui-même dans le panthéon des hommes de lettres. Breton a émaillé le préambule de *Nadja* de ces grands noms, tissant ainsi une généalogie formatrice. Contrairement à ce que le titre laisse penser, Breton ne célèbre pas une grande femme mais se range aux côtés des «grands hommes». On passe alors de la célébration de la femme à la *fama*, de la fascination pour le féminin au «grand homme». Le portrait ne présente pas seulement le corps de l'écrivain; il inscrit ce dernier dans la vaste corporation des écrivains célèbres.

Le portrait d'André Breton peut être également analysé au regard des photographies qui l'environnent directement. Faute de temps, nous envisagerons seulement la photographie du professeur Claude, médecin-chef à l'hôpital Sainte-Anne, qui précède directement le portrait de Breton. Les deux hommes partagent une position de maîtrise. La proximité des illustrations est

d'autant plus signifiante que les deux photographies sont signées du même Henri Emmanuel. Le téléologue se fait volontiers médecin dès lors qu'il s'agit de convertir les signes en symptômes, et la somme des symptômes en un diagnostic. Breton se présente en qualité de professeur lorsqu'il confie à propos de l'objet de curiosité *Nadja*: «je l'observe trop». Parlant du professeur Claude, Breton s'insurge contre «l'uniforme abject», fustige le conformisme aliénant. Étonnamment, dans le même paragraphe, son ton se fait soudain conciliant et il reconnaît la nécessité de «s'adapter» au milieu, en des termes presque darwinistes. En quelque sorte, Breton fait ici l'aveu tacite de la nécessité de s'adapter au milieu des «littérateurs». Ici, modèle téléologique et modèle darwiniste semblent presque se confondre. Sur les pas des thèses de Franco Moretti, nous pouvons concevoir le rapport de Breton à la littérature selon un modèle darwiniste où la question du «milieu littéraire» est aussi pertinente que la nécessité de s'y adapter, sous peine de «sélection naturelle». Ce compromis rejoint celui dont nous avons parlé à propos de la réconciliation finale avec le code aristotéléologique.

On parle souvent de l'indistinction chez les surréalistes entre l'écriture et la vie. Ce qui est en jeu ici est davantage la survie de l'œuvre, sa «survivance» dirait Breton, son destin, pour reprendre les termes du colloque. N'oublions pas que Breton deux fois sur le métier remet son ouvrage, fait rééditer *Nadja* (en 1963) pour assurer cette survivance. Mais dès sa première version, *Nadja* est l'œuvre du compromis, d'une forme d'adaptation de Breton au milieu des littérateurs qu'il rejette. Un tract surréaliste de l'époque le résume parfaitement: «Nous n'avons rien à voir avec la littérature. Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde»²⁵. *Nadja* prophétise déjà ce compromis lorsqu'elle dit: «tu écriras un roman sur moi». Au début des années vingt, le roman est un genre particulièrement florissant. Bien que très critique à son égard, Breton se soumet à ses codes, comme pour assurer la survie littéraire de son œuvre.

4. Note conclusive

Nous avons voulu penser une téléologie dénouée de tout messianisme ou providentialisme. Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton compare le roman à un jeu d'échecs. La comparaison met en évidence le fait que le genre est gouverné par des règles auxquelles l'auteur doit se soumettre immanquablement. «Tu écriras un roman sur moi». L'oracle, le «déjà écrit» est que l'on a à écrire un roman, un roman qui suit irrémédiablement une ligne concrète, directionnelle,

²⁵ José PIERRE [dir.], *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, op. cit., p. 34.

téléologique. Mais la comparaison indique aussi que c'est l'auteur qui organise la partie, déplace les pions selon une opération qui n'a rien de magique. Ce que Breton formule ainsi, dans *La Clé des champs*, au chapitre «Profanation»: «Une faiblesse constitutive du jeu d'échecs: il ne se prête pas à la divination (absence d'une échécomancie)»²⁶. Le narrateur manipule ses personnages sur les cases de l'échiquier, comme Uccello dispose ses personnages sur le damier de son tableau. Après avoir interné Nadja, soit éliminé le fou du plateau de jeu, Breton fait intervenir la Reine, et voilà que Breton remporte la partie de jeu qu'est *Nadja*, en fin stratège. Nous faut-il saluer pour finir le coup de maître de l'écrivain-joueur d'échecs? Ou s'interroger plutôt sur l'échec d'un jeu, échec d'une tentative de jouer avec, de déjouer les codes du modèle narratif traditionnel? Vous l'aurez compris, le point final de cette intervention n'a rien du point suprême surréaliste, définitif et confortable. L'invitation de Nadja en forme de prédiction - «tu écriras un roman sur moi» - s'est muée en un oracle bretonien: «tu liras ce roman sur moi». Cet augure nous engage beaucoup plus qu'il n'y paraît, nous transformant en parques qui tissent et défont le texte qui nous est donné à lire. Fabuleux destin que le nôtre: nous sommes condamnés à une relecture perpétuelle que rien ne prédétermine ni ne prédestine. Et il faut imaginer ce relecteur heureux.

²⁶ A. BRETON, *La Clé des champs*, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 98, Ch. «Profanation».