

Interprétation des lieux dans cinq oeuvres en prose d'André Breton

par

Jean-Philippe Koopmann

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Février 1996



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-29550-8

Canada

Remerciements à

**Marc Angenet, poète et savant
Élisa Bergeron, étoile orpheline
Régis Couturier, fuite de la mémoire
Jacolyn Gagnon, incorrigible
Peter Koopmann, près de la vérité
Michel Murat, le moment
Clothilde Rebay, la béatitude
Steve Savage, toujours critique**

**et à la
Bibliothèque littéraire Jacques Doucet**

Montréal, février 1996

Table des matières

REMERCIEMENTS, p.2

TABLE DES MATIÈRES, p.3

RÉSUMÉ, p. 7

«**ABSTRACT**», p. 8

INTRODUCTION, p. 9

CHAPITRE 1: LITTÉRATURE ET ESPACE

A. REMARQUES PRÉLIMINAIRES, p. 12

B. TENDANCES GÉNÉRALES
PARCOURANT LES RECHERCHES SUR L'ESPACE LITTÉRAIRE, p. 12

I. L'OEUVRE ET L'ESPACE

A. L'ESPACE LITTÉRAIRE, p. 15

1. L'écho, p. 15
2. Le besoin de rompre, p. 16
 - a) Spécificité du texte automatique, p. 16
3. Conclusion, p. 18

B. LA POÉTIQUE DE L'ESPACE, p. 19

II. LA CRITIQUE DE L'ESPACE

A. LA POÉTIQUE STRUCTURALE DE L'ESPACE, p. 21

1. L'ordre logique, p. 21
2. L'ordre temporel, p. 22
3. L'ordre spatial, p. 22

B. LA FORME SPATIALE, p. 23

1. Théorie de l'art poétique et pictural selon Lessing, p. 24
2. Application des théories de Lessing dans la littérature contemporaine, p. 26
 - a) L'influence des climats culturels sur l'art, p. 26
 - b) Aspects techniques de la forme spatiale dans la littérature contemporaine, p. 27

C. PAYSAGES, VOLUMES, LIEUX DE LA RHÉTORIQUE, p. 32

1. La littérature et l'espace: paysages et volumes, p. 32
2. La rhétorique: lieu littéraire, p. 35

D. ESPACE ET ARCHITECTURE: SÉMIOLOGIE TOPOLOGIQUE, p. 37

1. La sémiologie topologique: définition, p. 37
2. Conclusion, p. 39

CONCLUSION DU CHAPITRE 1, p. 40

CHAPITRE 2: LES LIEUX ET LE SURREALISME

I. LA TRANSHISTORICITÉ

- A. DÉFINITION DE LA TRANSHISTORICITÉ, p. 42
- B. LA TRANSHISTORICITÉ DANS LES OEUVRES DE BRETON, p. 43
 - 1. Les lieux non urbains, p. 44
 - 2. Les lieux urbains, p. 44
- CONCLUSIONS SUR LA TRANSHISTORICITÉ, p. 46

II. LES LIEUX NON URBAINS

- INTRODUCTION, p. 47
- A. COURTE HISTOIRE DES LIEUX NON URBAINS, p. 47
- B. BRETON QUITTE PARIS, p. 49
- C. LA RHÉTORIQUE DE LA DIFFÉRENCIATION, p. 50
- D. LE MYTHE, p. 51
- E. LE MYTHE DU PARADIS PERDU, p. 55
 - 1. La perte de sensibilité, p. 55
- F. LE PARADIS PERDU DANS L'AMOUR FOU, p. 57
 - 1. Gradation des arguments, p. 57
 - 2. Les arguments, p. 58
 - a) Avant le fruit défendu, p. 58
 - b) La disparition du travail, p. 59
 - c) La tentation seule est divine, p. 60
 - d) Le volcan, p. 61
- G. LE LIEN ENTRE SADE ET BRETON, p. 63
- H. DIALECTIQUE DE L'ÉCLATEMENT DE L'ESPACE, p. 64
- I. ARCANE 17, p. 64
- J. MARTINIQUE CHARMEUSE DE SERPENTS, p. 66

III. LES LIEUX URBAINS

PREMIÈRE PARTIE:
PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES DES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS», p. 67

- A. LES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS», p. 67
 - 1. La «convertibilité du signe», p. 68
 - 2. La recherche des origines, p. 70
- B. OÙ SONT LES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS»? , p. 70
- C. SURREALISME ET ALCHEMIE, p. 72
 - 1. Au-delà des «grand messages isolés», p. 73

DEUXIÈME PARTIE:
LES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS» ET LA VILLE, p. 75

- A. COURTE HISTOIRE DES FAÇADES, p. 75
 - 1. Subversivité des façades, p. 76
 - 2. Alchimie et architecture, p. 78
- B. LA TOUR SAINT-JACQUES, p. 81
 - 1. La légende de Nicolas Flamel, p. 81
 - 2. Quelques comparaisons, p. 82
 - a) Géographie du désir, p. 82
 - b) Les parcours initiatiques de Flamel et Breton, p. 84

TROISIÈME PARTIE:
LES LIEUX ET LE HASARD OBJECTIF, p. 86

INTRODUCTION, p. 86

- A. DÉFINITION DU HASARD OBJECTIF, p. 88
- B. LA BEAUTÉ CONVULSIVE, p. 91
- C. LES LIEUX EXTÉRIEURS ET LE HASARD OBJECTIF, p. 92
 - 1. La rue et le regard, p. 93
 - 2. Le marché aux puces, p. 94
 - a) la trouvaille, p. 94
 - b) Un système économique subversif, p. 96
- D. LES LIEUX INTÉRIEURS ET LE HASARD OBJECTIF, p. 98
 - 1. L'espace du rêve et du dédoublement, p. 98
 - a) Nadja, p. 99
 - b) Les Vases communicants, p. 99
 - c) L'Amour fou, p. 100
 - d) Conclusion, p. 101
 - 2. Les cafés-brasseries, p. 101
 - 3. Le cinéma, p. 103
 - a) Les salles de cinéma, p. 105
 - 4. Les salles de théâtre, p. 106
 - a) Nadja, p. 106
 - b) Les Vases communicants, p. 108
 - c) L'Amour fou, p. 107
 - 5. Le taxi, p. 109

CONCLUSIONS SUR L'ESPACE INTÉRIEUR, p. 111

IV. UN LIEU LITTÉRAIRE: LE TITRE

INTRODUCTION, p. 112

- A. LES VASES COMMUNICANTS, p. 113
- B. NADJA, p. 114
- C. L'AMOUR FOU, p. 114

D. ARCANE 17, p. 115

E. MARTINIQUE CHARMEUSE DE SERPENTS, p. 115

V. LE LIVRE COMME ESPACE

INTRODUCTION, p. 117

A. SPÉCIFICITÉ DU LIVRE SURREALISTE, p. 117

B. LE LIVRE DE LA SUBVERSION, p. 119

1. Caractéristiques du livre de luxe, p. 119

2. Exemples et contradictions, p. 121

3. Comportement éditorial de Breton, p. 122

4. Justification du tirage, p. 124

a) Nadja, p. 124

b) Les Vases communicants, p. 125

c) L'Amour fou, p. 127

d) Note liminaires sur Arcane 17 et Martinique charmeuse de serpents, p. 128

e) Arcane 17, p. 128

f) Martinique charmeuse de serpents, p. 130

g) Conclusion, p. 132

CONCLUSION GÉNÉRALE

A. AJOURS, p. 133

1. Le rapport texte-illustration, p. 133

2. Les erreurs toponymiquesp. 134

B. LE DERNIER MOT, p. 135

ILLUSTRATIONS, p. 136

BIBLIOGRAPHIE, p. 148

Abstract

This Master's thesis proposes to examine the place of space in five works by André Breton which are: Nadja (1928); Les Vases communicants (1932); L'Amour fou (1937); Arcane 17 (1945); Martinique charmeuse de serpents (1948). The first chapter of this thesis deals with the problem of space and its definitions through a sequence of seven authors who propose different perspectives. The second chapter explores the literary, the imaginary and the textual spaces in the aforementioned works while taking into account numerous surrealist concepts proposed by Breton.

Résumé

Ce mémoire de maîtrise aborde le problème de l'espace dans cinq oeuvres en prose d'André Breton, soit Nadja (1928); Les Vases communicants (1932); L'Amour fou (1937); Arcane 17 (1945); Martinique charmeuse de serpents (1948). Ainsi, le premier chapitre de ce mémoire établit une définition de l'espace avec l'apport de sept critiques. Le deuxième chapitre du mémoire analyse l'espace dans les cinq oeuvres en prose de Breton tout en intégrant les définitions proposées dans le premier chapitre ainsi que des théories surréalistes.

INTRODUCTION

«Pour oser écrire, il faut à la fois que je me perde et que je me retrouve».
André Breton, Les Vases communicants, O.C. 2, p. 199-200.

Ce mémoire de maîtrise analyse la notion d'espace dans cinq oeuvres en prose d'André Breton qui sont Nadja (1928); Les Vases communicants (1932); L'Amour fou (1937); Arcane 17 (1945); Martinique charmeuse de serpents (1948). Cette entreprise consiste en quelque sorte à tracer une carte de la sensibilité intellectuelle, affective et artistique d'André Breton.

Dans «Pont-Neuf», Breton demande que pour chacun, «[u]ne carte sans doute très significative demanderait [...] à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion moindre se répartissant la gamme des gris¹». Cette carte, Breton l'a dressée involontairement, pour ne pas dire automatiquement, en relatant les parcours qu'il a effectué dans les récits qui sont à l'étude. Toujours est-il que Breton n'avait pas inscrit au rang des priorités l'établissement définitif d'un répertoire des lieux, genre de guide qui aurait une fois pour toutes révélé à Breton ces «zones ultra-sensibles de la terre²». Voilà pourquoi cette étude demande à être faite: pour établir l'existence d'une géographie textuelle et hors textuelle surréaliste par le biais d'un répertoire analytique des espaces.

La structure générale du mémoire se divise en deux chapitres. Le premier chapitre de ce mémoire étudie l'espace comme notion théorique. Le deuxième chapitre, écrit en forme de répertoire, comporte des analyses sur les espaces mentionnés dans les cinq oeuvres en prose de Breton. Ces analyses typologiques s'appuient en partie sur les notions théoriques développées dans le premier chapitre.

¹ André Breton, «Pont-Neuf», dans La Clé des champs, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 229.

² André Breton, L'Amour fou, dans Oeuvres complètes, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, 1992, «La Pléiade», t. 2, p. 739. (réf. abrégée en O.C. 1 ou O.C. 2)


Le premier chapitre a pour objectif de proposer une série de définitions de l'espace. Les auteurs mis à contribution sont Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Tzvetan Todorov, J.A. Greimas, Joseph Frank, Gérard Genette et Michel Butor. Une division épistémologique scinde ces auteurs en deux groupes.

Le premier groupe, constitué par Blanchot et Bachelard, fait une phénoménologie de l'espace. Chez Blanchot, l'analyse porte sur l'espace de l'oeuvre dans la vie de l'écrivain et inversement, sur l'espace de l'écrivain dans l'oeuvre. Bachelard, lui, a écrit sur les espaces que certaines oeuvres évoquent.

Le deuxième groupe de critiques fait une analyse structurale de l'espace. Tzvetan Todorov propose une lecture de l'ordre temporel, spatial et logique du texte. Joseph Frank considère que le texte peut se lire selon une règle de succession ou de juxtaposition. Frank propose que le texte qui se lit selon la règle de juxtaposition comprend aussi un hors-texte qui se manifeste par une variété de techniques dites multisémiotiques qui déterminent la matérialité du livre. Genette et Butor font une lecture littéraire de l'espace en se référant aux évocations de lieux et aux figures de rhétorique. Ces deux critiques font également une analyse modeste mais brillante sur le livre et son volume. Le dernier critique à être cité est Greimas qui retient l'intérêt parce qu'il a analysé l'espace d'un point de vue architectural en utilisant un vocabulaire d'analyse littéraire.

Le deuxième chapitre intègre les notions théoriques d'espace à l'analyse des lieux surréalistes. Ce chapitre s'appuie sur trois traits majeurs qui s'inscrivent en relief lors d'une lecture attentive des cinq oeuvres en prose de Breton. Premièrement, l'espace est transhistorique: tout lieu physique, urbain ou non urbain, est témoin de l'histoire. Dans les oeuvres de Breton, tous les lieux sont tributaires d'une rencontre entre les fantômes du passé et l'événement qui se déroule au présent. Deuxièmement, certains lieux sont propices à la manifestation du hasard objectif. Selon André Breton, le hasard objectif témoigne de l'aboutissement d'une suite de coïncidences insignifiantes qui prendrait «à la lumière affective, un relief particulier³». Les lieux urbains et non urbains catalysent la révélation amoureuse pour ainsi dire. Troisièmement, les lieux littéraires et réels sont déterminés par le biais du texte écrit, mais il existe aussi un espace hors du texte qui est déterminé par une variété de

³André Breton, *L'Amour fou*, O.C. 2, p. 691.



techniques multisémiotiques qui comprennent la photographie, l'emploi de dessins, la typographie, la pagination, la reliure, le papier, etc. On notera que l'espace du livre ne se limite pas seulement à son appareil multisémiotique, car il peut également occuper un espace dans le lectorat par sa popularité et sa diffusion.



CHAPITRE 1: LITTÉRATURE ET ESPACE

A. REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Cette recherche sur l'espace consiste à dresser un répertoire des lieux et à les catégoriser selon leurs profils spécifiques. La démarche préliminaire à l'analyse des lieux surréalistes dans les oeuvres en prose de Breton est située dans la première partie de cet ouvrage et cette démarche consistera à établir des paramètres pour définir l'espace. On propose donc au lecteur une série de définitions théoriques de l'espace, définitions qui peuvent à l'occasion être bien différentes les unes des autres, et ce parce que l'espace littéraire prend de multiples visages. Il est important de rappeler que la première partie de cet ouvrage consiste seulement à établir une base théorique pour les analyses qui suivront dans le deuxième chapitre.

Avant de procéder à toute démonstration ou discussion, nous avertissons le lecteur, que les termes 'lieu' et 'espace littéraire' sont utilisés indistinctement. Afin d'éviter toute confusion, on propose ici une courte définition de l'espace littéraire que l'on prendra soin de développer dans le chapitre à venir: on comprendra que tout lieu qui figure dans une oeuvre littéraire -cela peut s'étendre du lieu décrit par l'auteur jusqu'à la présence physique du papier et de l'encre entre deux morceaux de carton- est un espace littéraire par définition. Sur ce, nous proposons au lecteur une brève analyse sur les tendances générales qui traduisent la diversité qui existe dans les recherches sur l'espace littéraire.

B. TENDANCES GÉNÉRALES PARCOURANT LES RECHERCHES SUR L'ESPACE LITTÉRAIRE

Il existe deux tendances qui parcourent les recherches sur l'espace littéraire. D'une part, certains critiques prennent comme point de départ l'oeuvre d'un ou de plusieurs auteurs pour aboutir à une définition de l'espace. Il en est ainsi avec les critiques que nous évaluons dans la première partie de ce chapitre, notamment, Maurice Blanchot et Gaston Bachelard. Tzvetan Todorov considère que ces critiques font un travail d'interprétation qui consiste à «mettre à nu l'organisation [des oeuvres], la faire voir mieux [...] aux futurs

lecteurs⁴». Sous réserve d'être accusé de facilité, ces critiques font ce qu'on appelle communément de l'interprétation textuelle, et ce le moins scientifiquement possible car ils proposent une 'réexplication' personnelle du texte. Pourtant, cette manière de faire a ses bons points car le texte est revu sous un angle personnel qui amène le lecteur à toucher des cordes sensibles dont il ne doutait pas l'existence.

En revanche, les critiques plus contemporains «propos[ent] une théorie de la structure et du fonctionnement⁵» du discours littéraire, en l'occurrence, celui de l'espace littéraire. Ces critiques, tout comme ceux de la première catégorie, proposent une lecture de l'espace dans une ou plusieurs oeuvres. Par contre, ce qui caractérise les critiques de la deuxième catégorie, c'est qu'ils proposent une série de modèles qui peuvent traverser tous les genres littéraires. On comprendra que ces critiques se réfèrent à la notion de discours de l'espace quand ils proposent des modèles dans lequel il y a l'exploitation d'un espace littéraire avec, en plus, cette possibilité de retrouver dans un autre genre littéraire le même discours (ou modèle d'exploitation) spatial, phénomène que l'on désigne généralement par le nom d'interdiscursivité. Les représentants de ce courant figurent dans la deuxième partie de ce chapitre, il s'agit de Michel Butor, Joseph Frank, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, et d'Algirdas Julien Greimas. L'illustration de ces deux tendances devrait éventuellement révéler les propriétés, les structures et les éléments constitutifs du lieu. De même, l'étude des théories proposées par tous ces critiques devrait permettre une attitude qui encourage une analyse systématique de toutes les possibilités dont témoigne le lieu dans l'oeuvre en prose d'André Breton. Enfin il ne faudrait pas oublier que cette démarche se base sur la constatation suivante: qu'il existe très peu de cohérence ou d'unité chez les critiques qui oeuvrent dans ce domaine, malgré le nombre impressionnant d'articles et de livres qui sont publiés à chaque année sur ce sujet. Ainsi, un court aperçu des travaux de la critique sur l'espace littéraire s'impose pour ordonner les différentes approches qui existent.

Au-delà des théories qui seront expliquées, il y a peut-être une autre question qui apparaît secondaire, mais qui est impérative à la recherche sur le lieu et le surréalisme: la pertinence de ces théories. C'est inévitable, on en

⁴Tzvetan Todorov, «Poétique», dans François Wahl (dir.), Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris, Seuil, 1968, p. 100.

⁵Ibid., p. 102.

prend et on en jette. Comment discerner? Par souci de concision, il n'y aura que la part utile des théories sur l'espace littéraire qui sera pesée. Le lecteur notera également que ce n'est que dans le deuxième chapitre que la spécificité du lieu surréaliste sera analysée.

En conclusion, l'auteur tient à réitérer la disposition du premier chapitre de ce mémoire: la première partie de ce chapitre consiste en une étude des théories de critiques pour qui il est important d'expliquer l'organisation des oeuvres tout en tenant compte du problème de l'espace. Dans la deuxième partie de ce chapitre, les critiques mentionnés orientent leurs recherches vers une codification, une structuration, une systématisation du lieu. Finalement, une troisième partie fait figure de révision pour tous les concepts qui ont été proposés ici sous une forme qui rappelle les définitions de dictionnaires.

I. L'OEUVRE ET L'ESPACE

A. L'ESPACE LITTÉRAIRE

On se réfère ici à l'incontournable essai de Maurice Blanchot qui s'intitule L'espace littéraire. Axé sur le processus de la création littéraire, L'espace littéraire est une réflexion qui explore la place de l'écrivain dans son oeuvre, et inversement, l'espace que l'oeuvre occupe dans la vie de l'écrivain.

Blanchot pense que l'écrivain, occupe un espace bien à lui qui se nomme la création littéraire, ce besoin indescriptible et quasi-instinctif d'écrire. Selon Blanchot, ce besoin s'explique de deux façons:

1. L'écho

L'écho (son homonyme est *ecco* qui veut dire en italien «voici/voilà») est un interminable murmure qui ne vient pas de l'écrivain, mais qui provient d'une autorité dont il ne peut expliquer l'origine. L'écrivain n'a pas le choix de prendre la plume et d'écrire. Blanchot parle de cette voix qui s'exprime par l'écriture comme étant un phénomène qu'il nomme la «préhension persécutrice⁶».

Cette «préhension persécutrice» où l'écrivain se doit d'écrire le jette dans des états se rapprochant de la folie dans la mesure où son oeuvre fait face à des contraintes typiquement humaines: subir les limites du temps que beaucoup d'écrivains ne comprennent pas parce qu'écrire «abolit⁷» le temps et surtout les convenances du monde civilisé.

L'absence de temps et par conséquent la liberté d'en perdre sans arrière-pensée, sans contrainte, sans responsabilité aucune, est, selon Blanchot, un élément qui plonge l'écrivain dans la solitude qui est un état extatique où il crée. Cette solitude, Blanchot la compare à un exil qui est douloureux mais qui permet à l'auteur de vivre son oeuvre: «[l]e poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir⁸». La solitude, Blanchot la décrit aussi comme une fascination: «le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision

⁶Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, «Essais», p. 18-19.

⁷ Ibid., p. 25.

⁸ Ibid., p. 318.

encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir⁹». L'inverse est aussi une forme de tranquillité. Le silence et l'oubli. Ne plus entendre cette voix et se taire. Ne plus écrire, et puis peut-être se perdre dans la foule. Or, l'écrivain est prisonnier de ce murmure, il doit écouter cette dictée venant de l'ombre et doit la transcrire, peu importe les conséquences, et cela ne peut se faire que dans la solitude.

2. Le besoin de rompre

L'écriture brise le lien qui unit la parole à l'écrivain, pour prendre un langage proche de Blanchot, c'est-à-dire que l'écriture brise le phénomène d'interpellation qui commence en «moi et qui se finit en toi¹⁰». Cette petite phrase d'apparence anodine est à double sens, surtout en ce qui concerne le sujet dont nous traitons en partie, c'est-à-dire l'écriture dite automatique. D'une part, le texte littéraire acquiert sa propre identité, en rompant le lien qui l'unissait à son auteur. Cela veut dire que le texte s'affirme si l'on veut, dans la mesure où l'auteur perd le contrôle sur son oeuvre lors de sa publication et lorsqu'un lecteur interprète son texte. D'autre part, lors de la rédaction du texte, l'écrivain n'a pas besoin de tenir compte des exigences du lectorat, ce qui sépare l'auteur de son public. Dans notre cas, la rédaction du texte automatique fait partie d'une entreprise de refus et correction des exigences du lectorat par le biais d'un arsenal rhétorique et stylistique impressionnant¹¹. Ici, une courte analyse de la spécificité du texte automatique s'impose.

a) Spécificité du texte automatique

Michel Murat pense que la spécificité du texte automatique (à deux voix) réside dans une «relation triangulaire où deux scripteurs ont affaire à un destinataire intime, qui par hasard est absent¹²», soit le lecteur. On retrouve dans cette attitude la désinvolture du surréalisme à l'égard du lectorat, c'est-à-dire que les textes surréalistes cherchent en quelque sorte à confondre et à se faire critiquer négativement du public pour ne pas se faire prendre au jeu de la

⁹Ibid., p. 25.

¹⁰Ibid., p. 21.

¹¹Voir Marc Angenot, *La rhétorique du surréalisme*, «Thèse présentée à l'Université libre de Bruxelles pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie et Lettres (Philologie romane)», Bruxelles, 1967, 1209 p.

¹²Michel Murat dans «Jeux de l'automatisme» dans Michel Murat et Marie-Paule Berranger (dir.), *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 14.

popularité littéraire. Voici donc quatre propositions à propos du texte automatique qui expliquent sa spécificité et son rapport avec le lectorat.

1⁰ Dans les textes automatiques, on retrouve deux voix qui se répondent à l'intérieur même du texte, voix qui peuvent être considérées comme absentes et confondues puisque théoriquement il s'agit d'une «dictée de la pensée¹³», pensée qui, à première vue, n'appartient à personne. Idéalement, le résultat devrait donc être un texte à une voix, rédigé par deux personnes (ou plus), avec un lecteur confondu qui ne peut même pas déterminer la paternité des passages. On pourrait paraphraser Blanchot encore une fois en disant que le texte qui a «commencé en moi a complètement perdu son identité quand il fut lu par toi. Tu ne sais même pas qui a écrit ce texte et pourquoi il fut écrit».

2⁰ La subversion des repères se référant aux destinataires se manifeste aussi par une figure de style bien particulière: la prosopopée, qui est l'invocation de l'absent, des morts, des objets, de l'inexistant. Cette figure est un héritage des textes de type testamentaires et prophétiques dont Les Chants de Maldoror qui est le meilleur exemple. Sans doute, la subversion des repères se référant aux destinataires avait pour effet d'irriter les lecteurs, ce qui convenait aux objectifs des surréalistes.

3⁰ On sait aussi qu'un des buts de l'écriture automatique était de rechercher une authenticité désarmante qui se détachait de la logique, du goût et de la morale¹⁴. À l'époque, Breton écrivait à propos de l'écriture automatique:

il faut en effet que l'écriture ait réussi à se placer dans des conditions de détachement par rapport aux sollicitations du monde extérieur aussi bien que par rapport aux préoccupations individuelles d'ordre utilitaire, etc. Encore aujourd'hui, il me paraît incomparablement plus simple, moins malaisé de satisfaire aux exigences de la pensée réfléchie que de mettre en disponibilité totale cette pensée de manière à ne plus avoir d'oreille que pour *ce que dit la bouche d'ombre*¹⁵.

Selon Blanchot, la personne qui rédige un texte automatique s'accorde «la liberté de tout dire¹⁶». L'écriture automatique supprimant tous les intermédiaires et repoussant toute méditation, fait de l'acte d'écrire une

¹³André Breton, Manifeste du surréalisme, O.C. 1, p. 328

¹⁴André Breton, Entretiens, Paris, Gallimard, 1969, «Idées», p. 85.

¹⁵André Breton, Entretiens, p. 87. Cette citation figure aussi à la page 235 de L'espace littéraire de Maurice Blanchot.

¹⁶Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, p. 236.

«passivité souveraine¹⁷» où l'écrivain se «dérobe [du] jugement des autres puissances esthétiques, morale[s] et] légale[s]¹⁸». L'artiste semble alors imbu d'une passion illimitée qui l'ouvre à tout et lui découvre tout. L'auteur est déresponsabilisé en refusant les contrats de lecture proposés par le lectorat qui propose le goût du jour par la loi du marché.

⁴⁰ On rajoutera un commentaire liminaire sur la pratique de l'écriture automatique. Il est bien connu que la pratique de l'écriture automatique plaçait l'écrivain dans un lieu où l'inconnu régnait en maître. L'écriture automatique était risquée parce qu'elle exigeait de l'écrivain un effort pour se détacher de ses préoccupations matérielles. En plus de dérégler son horaire de travail, l'écriture automatique pouvait, disait-on, mener à des troubles hallucinatoires¹⁹. Pourtant, ce type d'écriture ne s'écarte pas vraiment des sentiers battus dans le sens qu'elle fait du travail d'écrire une vocation, vocation devant laquelle les surréalistes ont plus tard manifesté un malaise à cause de son institutionnalisation.

Toujours est-il que l'écriture automatique en 1919 était non conformiste car elle ne correspondait à aucun canon littéraire. Traitée de facile par les uns, de dégénérée par les autres, cette forme d'expression se situait volontairement dans un *no-man's land* littéraire, ce qui était tout à fait surréaliste.

3. Conclusion

On terminera ces réflexions sur l'écriture avec un regard pour Blanchot et sa conception de la création littéraire qui ressemble à celle des surréalistes. Pour ce dernier, écrire est une attitude où le créateur se dote d'une attitude existentielle parce que le choix de créer détermine l'oeuvre de l'écrivain et sa création révèle ce qu'il y a de plus authentique en lui: son oeuvre devient «*une voie vers l'inspiration*²⁰». L'oeuvre est un refuge où le créateur peut se dépasser; le travail de l'artiste est un chantier où un temple est bâti à l'image de ses idées; seul l'artiste peut fouler le sol sacré de son oeuvre, car cette religion s'appelle intimité et c'est seulement dans ces conditions que l'artiste sera véritablement appelé à se connaître lui-même. Or, l'oeuvre appelle l'écrivain, et l'écrivain appelle l'oeuvre. L'oeuvre et l'écrivain sont comme deux miroirs qui

¹⁷Ibid., p. 236.

¹⁸Ibid., p. 236

¹⁹Marguerite Bonnet, André Breton et la naissance du surréalisme, Paris, José Corti, 1975, p. 191.

²⁰Maurice Blanchot, L'espace littéraire, p. 246. C'est Blanchot qui souligne.

se réfléchissent à l'infini. Les idées de l'écrivain se reflètent dans son oeuvre, et l'oeuvre renvoie à son tour les mêmes idées à l'écrivain sous un aspect qui prend une apparence singulière à cause du recul, à cause des commentaires et des critiques, à cause de l'oubli. L'écrivain reprend ces idées, et travaille de nouveau là-dessus, complétant ainsi un cycle qui recommencera, interminablement.

B. LA POÉTIQUE DE L'ESPACE

Ce titre fait l'objet d'une référence directe à Gaston Bachelard. Pour ce critique, l'espace doit faire l'objet d'une étude phénoménologique, c'est-à-dire une «étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du coeur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité²¹». Cette image, selon Bachelard, «relève d'une ontologie directe, [et] c'est à cette ontologie²²» que cet auteur désire s'attarder.

L'analyse de l'espace par Bachelard pose de grands problèmes parce que son analyse établit ce qu'Angenot appelle des 'paradigmes intuitifs'. On peut définir cette expression par une citation de Marie-Louise Gouhier qui dit que Bachelard

découvre qu'il n' y a pas seulement de pensée objective, quand elle est purifiée de toute subjectivité inconsciente qui la trouble; mais qu'il y a aussi une pensée subjective qui revit dès qu'on la débarrasse de la tâche d'objectivité. Elle est imagination, source de rêves, rêveries, métaphores, poèmes, contes... Elle «échappe aux déterminations de la psychologie, psychanalyse comprise», et elle «constitue un règne autochtone, autogène»²³.

Bachelard cherche à atteindre un degré d'objectivité tellement élevé qu'il doit se 'mettre dans la peau' du scripteur par souci de précision et c'est ce qui rend ses analyses très subjectives. La méthodologie de Bachelard ressemble à celle de Breton dans le sens que tous les deux valorisent un retour à la source intellectuelle et poétique d'une image ou d'une oeuvre. Pourtant, les deux hommes n'entretiennent pas les même préoccupations idéologiques au niveau artistique, scientifique, philosophique, etc., et c'est ce qui les différencie.

²¹Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (1957), «Quadrige», p. 2.

²²Ibid., p. 2.

²³Marie-Louise Gouhier, «Bachelard et le surréalisme», dans Ferdinand Alquié (dir.), Entretiens sur le surréalisme, Paris, Mouton, 1968, p. 180.

La contribution de Bachelard à notre définition de l'espace est minime. Même si une partie de son ouvrage traite d'auteurs proto-surréalistes, surréalistes ou proches du surréalisme (N. Arnaud, C. Baudelaire, J. Bousquet, A. Breton, R. Char, M. Leiris, A. Pieyre de Mandiargues, A. Rimbaud, Saint-Pol Roux, J. Supervielle), son analyse demeure peu pertinente tout simplement parce que Bachelard s'oppose à l'analyse de composition, c'est-à-dire à l'analyse qui tient compte d'un groupement de poèmes où l'on cherche des «éléments psychologiquement complexes qui associent la culture plus ou moins lointaine et l'idéal littéraire d'un temps²⁴». En d'autres mots, Bachelard s'efforce de ne pas tenir compte des courants esthétiques qui parcourent certaines oeuvres analysées (pré-symbolisme, symbolisme, réalisme, proto-surréalisme, surréalisme, etc.). Tout ce que l'auteur de La poétique de l'espace essaie de faire, c'est d'expliquer les raisons de la présence d'un lieu particulier dans l'oeuvre d'un auteur, et ce en demeurant le plus 'objectif' possible en restant près des motivations internes ou psychiques de l'auteur.

En revanche, notre analyse est une «analyse de groupement», c'est-à-dire que notre travail consiste à tenir compte des courants esthétiques (symbolisme, romantisme, dadaïsme, surréalisme), philosophiques (hégélianisme, sadisme, occultisme), des modèles littéraires (poésie, collage, essai, journal) et de l'unité spatiale qui parcourt une oeuvre afin de prouver que la notion d'espace existe chez un auteur, dans ce cas, Breton. On doit aussi souligner que notre approche ne tient compte que d'un seul auteur, tandis que Bachelard interroge un grand nombre d'auteurs tous très hétérogènes en termes idéologiques. Il faut donc conclure que la méthode d'analyse de Bachelard entre en conflit avec nos présupposés méthodologiques.

Ce serait une grave erreur de dire que Bachelard ne sert à rien dans l'établissement de notre définition de l'espace parce que ce philosophe a tout de même porté un intérêt pour l'analyse de l'imaginaire. On retiendra donc que l'apport de Bachelard à cette analyse de l'espace se fait uniquement au niveau d'une réflexion sur les espaces intérieurs dans le deuxième chapitre où il est question de rêveries et de lieux mobiles dans l'oeuvre de Breton.

²⁴Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p. 8.

II. LA CRITIQUE DE L'ESPACE

A. LA POÉTIQUE STRUCTURALE DE L'ESPACE

Chez Tzvetan Todorov la recherche littéraire est une question de poétique, c'est-à-dire «un travail de déchiffrement et de traduction²⁵». Le but de ce travail est de «proposer une théorie de la structure et du fonctionnement²⁶» d'un discours littéraire.

Dans un article intitulé «Poétique», qui décrit ce système d'analyse, Todorov écrit que tout texte se décompose en unités minimales et il en distingue trois: 1. l'ordre logique; 2. l'ordre temporel; 3. l'ordre spatial. Passons en revue ces trois types d'unités.

1. L'ordre logique

L'ordre logique se retrouve dans tous les textes. Selon Todorov, «chaque unité trouve sa place dans le récit *parce qu'il y a eu ou pour qu'il y ait telle autre unité*²⁷». Chaque unité correspond à ce qu'on appelle en narratologie un narrème, qui est la plus petite unité de sens que l'on trouve dans une diégèse. Une suite de narrèmes forment une diégèse (ou une histoire, proprement dit). L'analyse d'ordre logique étudie les plus petites unités de sens et évalue leur disposition dans le texte. Les plus petites unités de sens dans l'analyse d'ordre logique, ça peut être les caractéristiques des personnages, bons et méchants, et comment ces caractéristiques influencent l'ordre du texte. Généralement l'analyse d'ordre logique part d'un modèle et propose d'expliquer les variantes grâce aux plus petites unités de sens qui changent subtilement d'un texte à un autre.

L'analyse d'ordre logique s'applique généralement aux textes dits anciens, qui ont une longue généalogie, donc de nombreuses versions. Pour nommer quelques genres, on peut citer les fabliaux, les chansons de geste, les contes, les légendes, etc. Les travaux de Vladimir Propp sur les structures et les variantes des contes constituent un exemple classique de l'analyse de l'ordre logique du texte²⁸.

²⁵Todorov, Tzvetan, «Poétique», p. 101

²⁶Ibid., p. 102.

²⁷Ibid., p. 123.

²⁸Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1965, «Points», 255 p. Un autre exemple est les études sur les fabliaux et ses variantes de Per Nykrog, Les fabliaux, Genève, Droz, 1973, 340 p.

2. L'ordre temporel

Pour Todorov, «l'ordre dit temporel [est] celui où la relation entre les unités minimales est d'ordre purement chronologique. [O]n ne découvrira cet ordre à l'état pur qu'en dehors de la littérature: dans la chronique, les annales, le journal intime ou le journal de bord²⁹». Par contre, dans la littérature on retrouve des textes qui utilisent des techniques qui redéfinissent les enchaînements causals, et ces textes sont variés. Toutes ces techniques ont quelque chose en commun, elles permettent d'altérer l'aspect temporel de la diégèse et/ou la longueur du texte lui-même. Les possibilités qu'offrent ces techniques sont infinies. On peut rallonger, raccourcir, on multiplier, inverser les relations causales dans les récits. On peut citer à titre d'exemple la structure de type *in media res*, où la fin est racontée d'abord et l'histoire après. Todorov cite aussi les récits où il y a plusieurs personnages qui racontent la même histoire, mais de leur point de vue, rapportant ainsi une perception différente du temps et des lieux au lecteur, ce que l'on retrouve quelques fois dans le roman policier (Agatha Christie constitue l'exemple le plus classique avec Dix petits nègres ou Le meurtre de Roger Ackroyd). Un autre exemple frappant est le phénomène de la digression où il y a une «rupture du parallélisme entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation³⁰». Ça peut aller du récit qui évoque une guerre de cinq ans en cinq lignes jusqu'au volume en trois tomes racontant une journée d'été.

3. L'ordre spatial.

Ici, Todorov dit que ce «type de structure [...] a été dans le passé plus répandu en poésie qu'en prose. C'est aussi à l'intérieur de la poésie qu'il a été surtout étudié³¹». Todorov rappelle les Calligrammes d'Apollinaire et Un coup de dés de Mallarmé où l'on trouve des dessins tracés avec des lettres. Mais le critique inclut aussi les anagrammes, «textes dont certaines lettres forment un mot non seulement telles qu'elles sont données côte à côte, mais aussi lorsqu'elles ont été extraites de leur place et remises dans un ordre différent³²». Par ailleurs, on inclura dans cette catégorie les acrostiches «dont les initiales

²⁹Tzvetan Todorov, «Poétique», p. 127.

³⁰Ibid., p. 128.

³¹Ibid., p. 129.

³²Ibid., p. 130.

des vers, lues verticalement, composent un mot³³». Et pourquoi pas, pour compléter le tableau, toutes les formes d'illustrations que l'on peut retrouver dans un livre, dessins, gravures, peintures, photographies, lithographies, etc.

On peut aussi analyser la spatialité au niveau de la référence, selon Todorov. Ce dernier cite Gérard Genette qui a «révélé, par exemple, l'espace formé par la disposition relative des éléments, tel que le fer, l'or, la pierre, etc. dans la poésie baroque; ou encore les espaces particuliers à Flaubert, évoqués en dépit [...] de l'ordre causal du récit³⁴».

Dernièrement, Todorov parle de la contribution de la rhétorique à l'analyse de l'espace. En effet, la manifestation de la spatialité dans la littérature était cataloguée par la rhétorique sous le nom de *description*. Georges Molinié considère que la description est le «développement obligé de la narration³⁵» dans lequel se situe une variété de topiques, dont la topographie. Toujours, selon Molinié, la topographie «consiste en la description de paysages et de contrées, essentiellement du point de vue physique, mais aussi de tous les usages qui y ont éventuellement cours³⁶». Quant aux exemples où ce genre est exploité, les auteurs diffèrent. Molinié croit qu'on retrouve la pratique de la topographie comme genre littéraire dans les récits fantastiques et utopiques³⁷. Philippe Hamon, lui, est d'avis que cette pratique a atteint son sommet au XVIII^e siècle, tributaire des guides de voyage, de finalités économiques et militaires³⁸.

B. LA FORME SPATIALE

Joseph Frank interroge l'espace littéraire d'une façon originale en établissant des correspondances entre l'art pictural et l'art poétique et ce, à travers l'histoire. Frank a surtout travaillé sur l'histoire de la spatialisation de la littérature, c'est-à-dire qu'il a expliqué comment la littérature, à travers l'histoire, a su emprunter des formes qui s'apparentent à l'art pictural. Cet auteur tient

³³Dictionnaire des littératures française et étrangères, Paris, Larousse, 1992, 1861 p. 13. Rubrique «acrostiche».

³⁴Tzvetan Todorov, «Poétique», p. 131.

³⁵Georges Molinié, Dictionnaire de la rhétorique, Paris, Le Livre de Poche, 1992, «Les Usuels de Poche», p. 113. Rubrique «description».

³⁶Ibid. p. 325. Rubrique «topographie».

³⁷Ibid. p. 325.

³⁸Philippe Hamon, Du descriptif, Paris, Hachette, 1993, «Hachette Supérieur», p. 12.

une grande importance dans cette étude parce qu'il jette les bases pour une analyse multisémiotique du livre surréaliste.

Dérivé de l'anglais (*spatial form*), le terme 'forme spatiale' tire son origine du premier chapitre du livre de Joseph Frank, The Widening Gyre, publié en 1963³⁹. Dans la traduction de ce chapitre que l'on retrouve dans la revue *Poétique* sous le nom de «La forme spatiale dans la littérature moderne⁴⁰», Frank commente les articulations principales du Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing et propose d'analyser cinq auteurs contemporains (Djuna Barnes, T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, Marcel Proust) selon la méthode et l'esprit de Lessing tout en tenant compte des enjeux de la littérature contemporaine.

Suite à ces commentaires préliminaires, voici donc la disposition de nos observations sur les travaux de Frank: il sera d'abord question de la partie théorique de l'article où l'on expliquera quelques notions relatives au Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. Dans la deuxième section, on rendra compte de la partie technique de l'article de Frank où ce dernier explique les caractéristiques spatiales des oeuvres littéraires contemporaines.

1. Théorie de l'art poétique et pictural selon Lessing

G. E. Lessing a proposé dans le Laocoon une discussion sur l'esthétique de la poésie descriptive et de la peinture allégorique. Selon Frank, le Laocoon tire son importance du fait qu'il marque une rupture dans la théorie de la création artistique du XVIII^e siècle parce que Lessing cherchait une nouvelle définition de la poésie et de la peinture, ce qui avait été fait auparavant, mais pas avec autant de pertinence. Lessing fit ceci en délimitant les frontières entre les arts visuels et la littérature, tout en tenant compte de l'esthétique et de la critique, qui à cette époque, «jugeaient les oeuvres de ces deux arts selon les mêmes exigences et d'un même point de vue, au moyen de critères communs⁴¹». J. Bialostocka dans l'introduction au Laocoon dit qu'il n'était pas

³⁹Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», dans The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1963, 270 p. Première publication de l'essai sur la forme spatiale, *Sewanee Review*, 1945. Il existe aussi une version revue et augmentée de l'essai avec des réponses aux critiques dans The Idea of Spatial Form, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1991, 196 p.

⁴⁰Joseph Frank, «La forme spatiale dans la littérature moderne», *Poétique*, 10 (1972), p. 244-266.

⁴¹Gotthold Ephraim Lessing, Laocoon, suivi de Lettres concernant l'antiquité et Comment les Anciens représentaient la Mort, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Paris, Hermann, «Miroirs de l'art», 1964, p. 11. Commentaire tiré de l'introduction de J. Bialostocka.

rare, au XVIII^e siècle, de juger de la qualité d'un poète d'après le nombre de tableaux que l'on pouvait tirer de son oeuvre écrite⁴². Sur le plan esthétique, ceci voulait dire que «la valeur d'un bon tableau dépendait du sujet, et les seuls sujets possibles étaient ceux de la Bible, de la littérature antique, de l'Histoire et des fables de la Renaissance; de plus, il fallait suivre le texte avec une fidélité absolue⁴³». De même, dans le domaine de la littérature, et plus précisément, dans le domaine de la poésie descriptive, les critères de bon goût étaient identiques à ceux prescrits pour la peinture. L'écrivain devait alors se limiter aux corpus décrit plus haut tout en étant le plus descriptif possible, et ce, dans le but d'édifier son public. Or, dans le Laocoon, Lessing constate qu'il y a dans ce raisonnement des irrégularités. Voici ce que dit l'auteur allemand de la différence entre la poésie et l'art pictural:

s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues sur un espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc, les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture.

Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession, s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie⁴⁴.

Frank a manifesté son accord envers Lessing en le paraphrasant: «quelle que soit la précision ou la force d'une description verbale, elle ne peut, [...] créer cette impression globale que donne un objet perceptible. [À l'inverse], quel que soit le talent [du peintre, il] ne peut pas prétendre représenter, de manière satisfaisante, les diverses étapes d'une action⁴⁵». Donc, Lessing avait délimité les genres d'après leur mode d'expression, ce qui, semble-t-il, n'avait pas été exprimé avec autant de clarté auparavant. Ce que Lessing réclamait dans le Laocoon, c'est que les artistes tout comme les critiques établissent une nette distinction entre ces deux formes d'expression, à savoir, que le peintre n'est pas un poète, et le poète n'est pas un peintre.

Cette réflexion sur le cloisonnement de la poésie et de la peinture avait suscité chez Lessing d'autres réflexions sur les critères de bon goût régnant sur

⁴²Ibid., p. 15.

⁴³Ibid., p. 15.

⁴⁴Ibid., p. 110.

⁴⁵Joseph Frank, «La forme spatiale dans la littérature moderne», p. 246.

ces deux domaines. En effet, Lessing pensait que «la beauté était le but de l'art [et que] l'oeuvre d'art n'était authentique que si elle pouvait être gratuite et créée seulement en vue de la beauté [...] sans aucune pression artistique⁴⁶». Bien entendu, ces remarques furent dirigées contre les esthéticiens, mais aussi contre les gens qui commandaient les oeuvres d'art et qui exerçaient un certain contrôle sur la production des artistes. On retiendra donc deux choses des leçons Lessing. D'une part, l'énonciation des règles de composition dans l'art pictural et dans l'art poétique (objets versus actions) ce qui, naturellement, amena un développement technique et théorique indépendant pour ces deux formes d'art. D'autre part, la libéralisation de la philosophie de la création artistique où l'artiste n'avait plus à se soumettre aux règlements imposés par la critique, ni par les mécènes.

Frank a utilisé ces notions pour expliquer qu'au vingtième siècle les notions de cloisonnement n'étaient plus valables et même qu'il y avait un ludisme apparent dans l'emploi des règles de succession et de simultanéité. Les paragraphes suivants expliquent le point de vue du critique.

2. Application des théories de Lessing dans la littérature contemporaine

Frank se sert des théories de Lessing pour observer que la notion de spatialité est présente dans la poésie et dans la littérature contemporaine anglo-saxonne et française. Ainsi, selon Frank, des écrivains comme Ezra Pound, James Joyce, et Gustave Flaubert à la rigueur, «cherchent à faire percevoir leur oeuvre, non pas comme une succession dans le temps mais comme une unité dans l'espace⁴⁷». Pour défendre sa thèse Frank propose une cause qui est: a) le climat culturel⁴⁸ ; et un résultat: b) l'aspect technique de la création littéraire qui est un héritage de ce climat. Ces deux propositions méritent des explications.

a) L'influence des climats culturels sur l'art

En se basant sur les recherches de Wilhelm Worringer issue d'une thèse de doctorat qui analyse les courants esthétiques (picturaux et plastiques) et leurs relations avec le mode de vie des hommes, Frank propose que les observations du professeur germanophone sont parallèles à celles qui peuvent

⁴⁶G.E. Lessing, Laocoon, p. 30.

⁴⁷Joseph Frank, «La forme spatiale dans la littérature moderne», p. 247.

⁴⁸Ibid., p. 260.

être faites à propos de la littérature⁴⁹. Dans le résumé de la thèse de Worringer, Frank explique que l'art pictural et plastique ont suivis deux tendances à travers l'histoire. La première tendance se manifeste par un art harmonieux, organique, fin. Les sculpteurs comme les peintres ont cherché à représenter «le monde objectif, à trois dimensions, [...] à reproduire avec une fidélité minutieuse [...] la vision 'naturelle' [et] les formes de la structure organique (l'être humain y compris)⁵⁰». Comme il se doit, l'art produit à ces époques reflète un équilibre entre l'homme et le cosmos. C'est un art de la confiance où l'homme domine les événements et la nature. L'homme se trouve à l'aise avec sa propre nature. On citera comme exemple, l'art grec ancien, l'art de la Renaissance ou l'art de l'Europe occidentale jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La deuxième tendance reflète l'inquiétude humaine. Il s'agit ici de l'art dit primitif, de la sculpture des monuments égyptiens, de l'art byzantin, de la sculpture romane et des styles dominants du XX^e siècle. L'art produit à ces époques est caractérisé par l'abandon de la «projection de l'espace pour revenir à la surface plane. [L'homme] a réduit la nature organique à des formes linéaires géométriques, et éliminé fréquemment toute trace de représentation organique pour les remplacer par des lignes, des formes et des couleurs pures⁵¹». Cet art est un art de l'incertitude qui se traduit par la violence des ruptures, où l'artiste représente «une masse incohérente ou terrifiante d'événements ou de sensations⁵²». On imagine facilement l'art du début de ce siècle qui avait un aspect chaotique, rebelle, désinvolte, pour ne citer que le cubisme, le futurisme, ou alors, Dada, et le surréalisme. Bien entendu, ces propos touchent aussi la littérature que l'on aborde à l'instant.

b) Aspects techniques de la forme spatiale dans la littérature contemporaine

Frank croit que l'inquiétude de l'homme contemporain se manifeste dans la littérature par une variété de formes dites «spatiales⁵³». Cette forme spatiale,

⁴⁹ Joseph Frank renvoie le lecteur à un livre de Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, New York, International Universities Press, 1953, s.p. Selon Frank, cet ouvrage fut originellement publié en 1908, sous la forme d'une thèse de doctorat ayant pour titre *Abstraktion und Einfühlung*.

⁵⁰ Ibid., p. 261.

⁵¹ Ibid., p. 261.

⁵² Ibid., p. 262.

⁵³ Ibid., p. 249. Voici ce que Frank dit à propos de la spatialité: «La forme esthétique dans la poésie moderne est [...] fondée sur une logique spatiale qui exige une réorientation complète de l'attitude du lecteur à l'égard du langage».

le lecteur peut la reconnaître de deux façons: 1^o par les ruptures évidentes des conventions de lecture que l'on retrouve dans les textes où l'on n'exige plus que le lecteur se soumette à la règle de succession des mots; 2^o par un texte où la narration tient compte d'un «espace temporel figé⁵⁴». Voici une analyse détaillée des observations de Frank.

1^o On sait que la forme spatiale se manifeste dans des textes où il y a des ruptures avec les conventions de lectures. Ces textes, on les reconnaît aisément par la réorganisation de la disposition du texte sur la page. On citera à titre d'exemple les marges mobilières et les différentes typographies que l'on retrouve dans Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé; la typographie anarchique de Filippo Tommaso Marinetti dans Zang Tumb Tumb; les collages incohérents et surprenants des dadaïstes Hugo Ball et Kurt Schwitters; les hiéroglyphes, les caractères chinois et les symboles dans les Cantos d' Ezra Pound; les photographies et la pagination qui complètent le texte dans les oeuvres en prose d'André Breton; l'utilisation de papiers de couleur et de reliures en matériaux insolites dans les éditions de luxe de livres surréalistes tels qu'on en trouve à la bibliothèque Jacques Doucet; les illustrations des lames de tarot dans le Château des destins croisés d'Italo Calvino qui guident le lecteur; etc.

On qualifiera ces procédés de multisémiotiques à cause de la variété des signes auquel le lecteur doit se référer pour saisir le texte. Or, la présence des procédés multisémiotiques oblige le lecteur à se plier à une exigence que Frank nomme la «réflexivité textuelle» et qui se définit comme suit:

toute séquence verbale renvoie essentiellement à quelque chose d'interne au poème, le langage de la poésie moderne est, à proprement parler, réflexif. Le rapport de signification ne peut être complètement saisi qu'à condition de percevoir dans l'espace des groupes de mots qui ne laissent transparaître aucun lien significatif lors d'une lecture linéaire. [La poésie moderne] exige [donc] du lecteur de suspendre provisoirement le processus de référence aux éléments particuliers jusqu'à ce que le schéma global des références internes puisse être saisi dans son unité⁵⁵.

La réflexivité textuelle est le déchiffrement d'une multitude de signes disposés d'une façon non linéaire qui appellent plusieurs lectures, car le texte se lit à plusieurs niveaux: niveaux textuels, graphiques, photographiques, etc. On comprendra que le texte multisémiotique demande une correction et même une redéfinition des habitudes de lectures. Le déchiffrement de signes autres

⁵⁴Ibid., p. 251.

⁵⁵Ibid., p. 249-250.

que la phrase qui se lit de droite à gauche, du paragraphe qui se regarde de haut en bas, du livre qui se révèle en profondeur, ce déchiffrement, disions-nous, trouve son origine dans la codification d'une grammaire hors-norme. Ces codes permettent au lecteur de percevoir plusieurs unités de dimension spatiale dans le livre dont les pages, la reliure, les typographies, les images, les illustrations, les photographies, les paragraphes ou les strophes. Ces éléments font en sorte qu'il y a une «fusion d'idées et d'émotions disparates dans un tout présenté spatialement à un instant donné⁵⁶». À la rigueur, il serait possible de lire quelques-uns de ces textes à la manière d'un jeune enfant qui lit une bande dessinée, en ne suivant que les cases où tel personnage apparaît pour comprendre son histoire à lui, et juste son histoire.

Les techniques multisémiotiques dans les oeuvres en prose d'André Breton sont importantes car elles sont utilisées pour questionner la pertinence du genre romanesque. En effet, chez les surréalistes, la description littéraire traditionnelle et la disposition linéaire des idées ne garantissait pas l'authenticité d'un événement, d'une situation, ou d'un lieu. La multisémiosis assure donc une redéfinition de l'écriture qui s'appelle «antilittérature⁵⁷» chez Breton, «réflexivité» chez Frank. Dernièrement, les sources historiques et littéraires indiquent que l'emploi de moyens multisémiotiques est dû, en partie, à une volonté de moderniser la poésie, comme l'a dit Guillaume Apollinaire dans L'esprit nouveau. On ne s'étonnera pas si sa leçon fut prise au mot par les écrivains de tous les peuples bien qu'Apollinaire fit de la modernisation de la poésie une question nationale⁵⁸.

2⁰ Il y a une autre variété de forme spatiale, plus discrète, dans la littérature. Dans ces cas, la forme spatiale se manifeste par «un jeu de rapports au sein d'un espace temporel figé. Ces rapports sont juxtaposés indépendamment du progrès de la narration: seule les unités de signification

⁵⁶Ibid., p. 247.

⁵⁷André Breton, Nadja, O.C.1, p. 645. Voir ce passage de l'*avant-dire* de Nadja où Breton s'engage à ne pas faire de la littérature: «Il peut tout spécialement en aller ainsi de Nadja, en raison d'un des deux principaux impératifs "antilittéraires" auxquels cet ouvrage obéit: de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description -celle-ci frappée d'inanité dans le Manifeste du surréalisme-, le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style».

⁵⁸Guillaume Apollinaire, «L'esprit nouveau et les poètes», *Mercure de France*, (16 novembre 1918), p. 385-396.

permettent de dégager le sens profond d'une scène⁵⁹». Cette définition mérite une explication. Dans son article, Frank donne l'exemple de la scène des comices agricoles dans Madame Bovary⁶⁰. Le critique américain note que la composition de cette scène se déroule simultanément sur trois plans, un peu à la manière des mystères médiévaux. Dans cette scène,

le plan inférieur est celui de la foule grouillante qui se bouscule dans la rue, parmi le bétail qu'on amène à la foire. Sur une estrade élevée légèrement au-dessus de la rue se trouvent les personnages officiels qui débitent pompeusement des platitudes aux foules attentives. Et tout en haut, d'une fenêtre qui donne sur la scène, Rodolphe et Emma observent le spectacle, tout en poursuivant leur conversation amoureuse en des phrases aussi guindées que celles qui font les délices de la foule⁶¹.

L'espace temporel figé c'est l'événement que Flaubert décrit, les comices agricoles. Les unités de signification, ce sont les trois plans que Flaubert utilise («le plan inférieur», «Sur une estrade», «Et tout en haut») pour donner une impression de simultanéité à la scène. Il y a dans la scène des comices agricoles un jeu de rapports basé sur le principe de la juxtaposition, moyen qui permet d'arrêter la linéarité du récit en «disloquant la progression temporelle⁶²» de l'action.

Il y a cependant une nuance qui concerne les unités de signification dans le roman traditionnel. Dans le roman traditionnel, les unités de signification sont moins fracturées et elles peuvent être lues avec «l'illusion d'une compréhension totale⁶³». Les unités de signification, dans le cas du roman, s'enchaînent harmonieusement. La littérature contemporaine semble moins préoccupée avec les règles d'harmonie et d'enchaînement. Dans les récits en prose et surtout dans la poésie moderne, les ruptures des conventions de lecture sont visiblement évidentes par l'emploi d'une grande variété de moyens multisémiotiques qui permet au texte d'avoir plusieurs niveaux de signification. Le Cantos d'Ezra Pound et Un coup de dés de Mallarmé en sont des exemples éloquentes.

⁵⁹Joseph Frank, «La forme spatiale dans la littérature moderne», p. 251.

⁶⁰Gustave Flaubert, Madame Bovary. Moeurs de Province, suivie des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur, avec introduction, notes et variantes par Édouard Maynial, Paris. Éditions Garnier Frères, 1955 (1857), «Classiques Garnier», p. 123-144.

⁶¹Joseph Frank, «La forme spatiale dans la littérature moderne», p. 250.

⁶²Ibid., p. 251.

⁶³Ibid., p. 251.

Cette forme de la spatialité est utilisée pour donner «l'impression d'une activité qui se déploie dans des lieux différents⁶⁴». De même, James Joyce dans Ulysses utilise la même technique du va-et-vient entre différentes actions qui se déroulent au même moment pour donner une «impression de simultanéité pour la vie de toute une ville grouillante [...] à travers des centaines de pages qui devaient se lire de façon linéaire⁶⁵».

Une question se pose en ce qui a trait à l'utilisation de ces techniques multisémiotiques dans la littérature surréaliste, en particulier dans les oeuvres en prose d'André Breton. D'emblée, il est indiscutable que le surréaliste a exploité ces techniques. Les Champs magnétiques est l'exemple le plus évident avec les nombreuses ruptures discursives, le titre qui porte à confusion, les proverbes pervertis, la disposition peu orthodoxe des paragraphes, etc. Mais cette oeuvre se limite plutôt à l'exploitation des mots et les jeux typographiques ainsi que les illustrations (de Picabia) sont limités au titre et aux pages de garde du livre. Parmi les oeuvres surréalistes qui précèdent Nadja et qui manifestent l'utilisation de moyens multisémiotiques on peut citer la revue La Révolution surréaliste qui contient de bons exemples de collages et de textes multisémiotiques (rébus, devinettes, cadavres exquis, etc.), mais il s'agit là d'une revue et non d'une publication individuelle. Tout en demeurant dans le surréalisme, peut-être que l'exemple le plus marquant de l'utilisation de techniques multisémiotiques dans un livre écrit par un auteur unique est Le paysan de Paris⁶⁶ d'Aragon qui précède de deux ans la publication de Nadja. On y retrouve une variété de typographies pour imiter les réclames du passage de l'Opéra, procédé qui appelle la citation. Les variations typographiques s'appliquent aussi à des poèmes (Les Réalités, le «rituel des simulacres») et à des jeux de mots (Pessimisme, F.M.R.). Les origines des variations typographiques sont multiples dans ce texte, les plus évidentes proviennent certainement des Calligrammes d'Apollinaire, des tracts et pamphlets des dada, et bien entendu de l'expérience qu'Aragon a tiré de sa collaboration avec la Révolution surréaliste. Venons en à Breton. Dès les premières pages de Nadja, Breton propose à son public de pas faire de la littérature. Photos, ton calqué sur l'objectivité médicale, emploi d'une structure qui rappelle le journal, citations, ainsi que papiers, formats et tirages alternés sont quelques-uns des

⁶⁴Ibid., p. 251.

⁶⁵Ibid., p. 252.

⁶⁶Louis Aragon, Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1990 (1926), «Folio», 249 p.

moyens multisémiotiques que Breton a utilisé dans ce texte. Mais ces techniques ne se limitent pas seulement à Nadja, il y a une constante que le lecteur averti peut observer, ainsi dans Les Vases communicants et dans L'Amour fou Breton fait aussi appel à ces techniques.

C. PAYSAGES, VOLUMES ET LIEUX DE LA RHÉTORIQUE

Les réflexions des critiques Gérard Genette et Michel Butor auraient dû logiquement suivre celles de Tzvetan Todorov, mais il apparaissait plus pertinent de les placer après celles de Joseph Frank parce que ce dernier a abordé le problème de la multisémiosis d'une manière éloquente. Genette et Butor font aussi des remarques sur ce problème mais ils abordent la multisémiosis sous un angle différent en discutant des habitudes de lectures modernes. Leurs réflexions recoupent aussi celles de Todorov sur la rhétorique comme espace littéraire. Voici une modeste analyse de leurs suppositions.

1. La littérature et l'espace: paysages et volumes

Les critiques Gérard Genette et Michel Butor ont été réunis ici parce que leurs réflexions sur les différents modes d'exploitation de l'espace dans la littérature sont comparables. Les réflexions de Genette sont tirées d'un article intitulé «La littérature et l'espace⁶⁷». Les idées de Butor, qui sont proposées en partie ici, proviennent d'une collection d'essais publiés dans Répertoire II⁶⁸.

Dans son article intitulé La littérature et l'espace, Genette explique que tout texte comprend un vecteur temporel et un vecteur spatial. Tout comme Frank, Genette pense que la lecture est une «succession d'instantanés qui s'accomplissent dans la durée, dans notre durée⁶⁹». Citant Du côté de chez Swann de Proust, Genette remarque que la lecture efface le temps des autres et enferme le lecteur dans son propre univers, créant ainsi une intimité où rêves, odeurs et paysages inconnus se donnent rendez-vous⁷⁰. Le lecteur se réserve

⁶⁷Gérard Genette, «La littérature et l'espace», Figures II, Paris, Seuil, 1969, «Tel Quel», p. 43-46.

⁶⁸Michel Butor, «L'espace du roman», p. 42-50. «Philosophie de l'ameublement», p. 51-60. «Recherches sur la technique du roman», p. 88-99. «Sur la page», p. 100-103. «Le livre comme objet», p. 104-126. Dans Répertoire II, Paris, Minuit, 1964, «Critique», 303 p.

⁶⁹Gérard Genette, «La littérature et l'espace», p. 43.

⁷⁰Ibid., p. 43. Voici ce que Genette dit à propos de Proust et de la lecture: «il évoque ces après-midi de dimanche à Combray que l'activité de sa lecture avait "vidés des incidents médiocres de (son) existence personnelle", qu'elle remplaçait "par une vie d'aventures et d'aspirations étranges": "après-midi qui contenaient en effet cette vie seconde, pour l'avoir, dit Proust, peu à peu contournée et enclose, tandis que je progressais dans ma lecture et que tombait la chaleur du

le droit d'user de son temps pour s'isoler, ce qui n'est pas sans rappeler les réflexions de Blanchot sur l'écrivain qui s'enferme dans la solitude créatrice d'idées et d'idéaux, une solitude où idéalement (oserait-on le dire?) la contrainte du temps n'existe plus. Prolongeant ses réflexions, Genette indique que l'activité de la lecture implique aussi une dimension spatiale:

La littérature, entre autre «sujets», parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le [...] dit Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter⁷¹.

Le vecteur spatial dont parle ici Genette n'est pas l'espace qui se situe sur la page du livre mais bien dans l'imagination du lecteur. Pour citer Butor qui a fait une réflexion semblable à son collègue Genette, «le lieu romanesque est [...] une particularisation d'un ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué⁷²». La lecture est un périple dans l'imaginaire de l'auteur pour le lecteur qui se déplace de volume en volume, à la poursuite d'une chimère qui s'appelle conclusion.

La lecture où s'établit une continuité linéaire (on lit de gauche à droite) entre les événements qui sont décrits mène le lecteur à saisir les indices qui le mèneront à la résolution du problème proposé au début du livre. Or, pour saisir l'oeuvre, le lecteur doit considérer ce qu'il lit comme une «unité totale⁷³». L'unité d'une oeuvre ne réside pas seulement dans ses «rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux⁷⁴». Cette réflexion qui est esquissée dans le texte de Genette est amplement développée dans le texte «Le livre comme objet» de Butor où ce dernier fait une histoire du livre comme espace. Les réflexions de Butor que l'on cite ici tirent leur intérêt du fait que le livre tel que nous le connaissons aujourd'hui a façonné nos habitudes de lectures. Voici un extrait des commentaires de Butor à l'égard du livre. Des explications suivront.

Dans le rouleau antique, les tronçons de colonne étaient disposés les uns à côté des autres selon un axe parallèle à celui que suivaient les mots, ce qui faisait retrouver assez rapidement les inconvénients de l'enroulement primitif. Le livre sous sa forme actuelle

jour, dans le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de leurs heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides"».

⁷¹Ibid., p. 43.

⁷²Michel Butor, «L'espace du roman», p. 43.

⁷³Gérard Genette, «La littérature et l'espace», p. 46.

⁷⁴Ibid., p. 46.

apporte un progrès considérable en utilisant délibérément un troisième axe en épaisseur, bien perpendiculaire aux deux autres, bien perpendiculaire aux deux autres. On empile les tronçons les uns sur les autres, comme on empilait les lignes. L'utilisation que la géométrie fait du mot 'volume', bien éloignée de son étymologie *volumen*, montre bien avec quelle clarté les trois dimensions apparaissaient dans le livre au moment où il a pris sa forme actuelle. [...] Le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est donc la disposition du fil du discours dans l'espace à trois dimensions selon un double module: longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au déroulement du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une présentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage⁷⁵.

À la chaîne de mots qui se déroule et qui constitue une ligne, à la hauteur de la page qui comprend les paragraphes et les marges, s'ajoute le volume du livre, c'est-à-dire la profondeur comme telle, physique, du livre et qui constitue le récit dans sa totalité. On notera que dans le langage scientifique le mot 'volume' se rapporte au contenu d'un corps exprimé en mesures cubiques. En ce sens le mot volume sous-entend l'espace qu'occupe le livre chez le lecteur. Bien entendu cela peut se comprendre de plusieurs façons, un livre x peut tenir grande place dans le panthéon des lectures préférées du lecteur comme il peut prendre trop de place dans la bibliothèque parce qu'il est inutile. On voit bien que le livre tel que nous le connaissons a une influence considérable sur nos modes de vie. Encombrant parce qu'il est inintéressant et parce qu'il prend de la place ou vital parce qu'il contient des renseignements essentiels pour le travail (ou parce qu'il procure un grand plaisir), le volume du livre entretient un rapport direct avec l'espace du lecteur.

La question qui se pose suite à ces réflexions se rapporte à l'espace du livre et de son rapport avec l'espace de la lecture: comment manipuler le volume du livre (ou encore comment l'espace peut-il se manifester à travers le livre), et comment cette manipulation peut-elle influencer la lecture? La réponse n'est pas simple car elle touche nos préoccupations sur l'aspect multisémiotique du livre. Or, la multisémiosis peut s'étendre jusqu'aux problèmes que pose l'épaisseur paginale du livre. À première vue, on peut se référer à tout ce qui peut augmenter le volume du livre comme la reliure, l'emploi d'un stock de papier dit bouffant ou poreux, la taille de la feuille lors de l'impression, l'utilisation de grandes marges ou de gros caractères typographiques. De même, l'espace peut être réduit par la miniaturisation du texte et de son support en employant ces mêmes techniques, les in-seize sont de bons exemples. Certes il y a d'autres possibilités comme la réunion de

⁷⁵Michel Butor, «Le livre comme objet», p. 106-107

plusieurs livres en un, le recueil et l'anthologie sont les exemples les plus évidents.

Dans le contexte de notre étude, le problème du volume occupe une grande place, surtout en ce qui a trait au livre et au lectorat auquel il s'adresse. Les livres produits au XX^e siècle ont tous été sujets au phénomène de la production de masse pour une consommation rapide. De même, la fabrication du livre de luxe a connu une décroissance à cause de son coût élevé de production. Les surréalistes ont-ils été influencés par cette équation? La réponse est affirmative. Les surréalistes ont en quelque sorte profité de ce contexte pour se lancer dans le lucre du livre de luxe, non pas par choix, mais à cause de leur statut marginal au début du vingtième siècle. Les pratiques de publication des surréalistes ont été apparentées aux chapelles littéraires où les diffusions étaient restreintes à un public prêt à payer le prix fort (à cause du phénomène de rareté qui crée une demande), d'où la possibilité de redéfinir l'espace du livre à travers son processus de fabrication. Cette attitude ouvre la porte à la surenchère puisque si un livre a une diffusion restreinte et qu'il est vendu à un prix élevé, pourquoi ne pas le vendre encore plus cher en modifiant le texte et son support si un lectorat bien spécifique est prêt à répondre à l'offre? La relation entre Jacques Doucet et Breton est un bon exemple où un surréaliste a pu avec l'aide d'un mécène bénéficier de toute l'aide technique que peut apporter l'atelier d'un relieur hors pair, notamment les ateliers d'A.J. Langran pour l'exécution des cinq exemplaires sur papier de Chine des Champs magnétiques. Cette piste que nous proposons présente quelques similitudes avec les courtes réflexions sur la multisémiosis du sous-chapitre sur Joseph Frank, et bien entendu le problème du volume fera l'objet d'une étude approfondie dans la dernière section de ce mémoire.

2. La rhétorique: lieu littéraire

Il y a une dernière considération qui touche le vecteur de la spatialité. L'espace littéraire, selon Gérard Genette, peut se manifester au niveau de l'écriture comme un appareil de la rhétorique. Selon le critique, le

mot peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une *figure*.

La figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens⁷⁶.

Cet espace qui se nomme «figure» dans la théorie actuelle de la rhétorique se nommait 'lieu' ou *topos* (en grec) jadis. Ce sont ces figures qui mesurent la distance dans un discours entre le possible et l'impossible, le grand et le petit, le plus ou le moins, l'universel et l'individuel⁷⁷. L'idée de distance est capitale ici car le surréalisme fut une entreprise de subversion linguistique qui a mis en place un système rhétorique monumental. À cet égard, La rhétorique du surréalisme de Marc Angenot demeure toujours un témoignage précieux sur les discours qui ont divisé ou rapproché les surréalistes du monde littéraire ou politique⁷⁸. Malgré la variété et la splendeur des procédés stylistiques qui jalonnent le surréalisme, seule une idée retient l'attention ici et c'est le problème de la distanciation dans les oeuvres à l'étude. Ceci est bien évidemment un euphémisme car le problème de la distanciation est par définition un problème que la rhétorique aborde sous tous ses aspects⁷⁹.

Pour circonscrire nos recherches, on limitera la problématique de la distanciation aux arguments que Breton utilise pour évoquer les lieux. Ainsi, dans les oeuvres qui sont étudiées ici, il existe des topos bien spécifiques qui caractérisent les lieux. Lorsque Breton invoque les forces de la nature, le mythe du paradis perdu prend une importance quand il veut énumérer les griefs qu'il entretient envers le monde civilisé. Dans les passages où il est question de la ville et de ce qu'elle doit révéler au promeneur, il est question des «grands messages isolés⁸⁰» qui sont en quelque sorte des messages du passé que la société contemporaine a oublié. Ces messages que Breton croyait importants, on les déchiffre dans la pierre, dans de vieux grimoires d'occultistes oubliés ou encore c'est l'intuition qui établit les correspondances. Les principaux traits de

⁷⁶Gérard Genette, «La littérature et l'espace», p. 47.

⁷⁷Pour une discussion de fond sur les lieux de la rhétorique on consultera, entre autres: Georges Molinié, Dictionnaire de rhétorique, Paris, Le Livre de Poche, 1992, «Les Usuels de Poche», p. 191-207. Rubrique «lieu». Bien entendu, la variété des figures est presque inépuisable et l'énumération de toutes ces figures a déjà fait l'objet de plusieurs études. Voir Henri Suhamy, Les figures de style, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, «Que sais-je?», 127 p. On signalera à titre complémentaire que ces figures se divisent en tropes, dont la métaphore, la métonymie, la synecdoque, et l'ironie. On s'en informera dans Michel Meyer, Questions de rhétorique, Paris, Le Livre de Poche, 1993, «Biblio-Essais», p. 97-124.

⁷⁸Marc Angenot, La rhétorique du surréalisme, 1209 p.

⁷⁹Michel Meyer, Questions de rhétorique, p.125-144.

⁸⁰André Breton, «La lampe dans l'horloge», dans La Clé des champs, Paris, Éditions du Sagittaire, p. 122 et 124.

cette rhétorique des «grands messages isolés» sont développés dans le deuxième chapitre de cet ouvrage.

D. ESPACE ET ARCHITECTURE: SÉMIOLOGIE TOPOLOGIQUE

Jusqu'à maintenant, tous les auteurs cités ont traité de l'espace en termes littéraires. Pour eux, l'espace peut être la place qu'occupe l'oeuvre de l'écrivain dans sa vie tout comme une figure de rhétorique. Pourtant, l'espace doit être considéré comme un lieu réel, physique, palpable, et on ne parle pas de multisémiosis ici, mais bien d'architecture. Algirdas Julien Greimas diffère des autres critiques parce qu'il aborde le problème de l'espace avec la perspective d'un architecte tout en gardant un vocabulaire d'analyse littéraire.

A.J. Greimas a essayé de définir l'espace dans des recherches qu'il a effectué dans le domaine de l'architecture. Pour ce critique, le lieu est une «inscription de la société dans l'espace⁸¹». À travers une lecture des espaces, ou mieux encore, à travers l'analyse de l'architecture d'une grande ville ou d'un village rural, le critique peut espérer une meilleure compréhension de la vie du citadin ou du paysan. En d'autres mots, le critique effectue une étude psychologique, sociologique et économique d'une agglomération urbaine ou rurale en analysant les dispositions spatiales des bâtiments, des rues, des espaces verts, etc.

1. La sémiotique topologique: définition

Pour Greimas, «l'espace est une forme susceptible de s'ériger en un langage spatial permettant de *parler* d'autres choses que de l'espace, tout comme les langues naturelles⁸²». Greimas nous rappelle que ce langage est «l'inscription de la société dans l'espace⁸³», et comme de raison, le lecteur est invité à déchiffrer les caractéristiques d'une société quelconque à travers cet

⁸¹J.A. Greimas, «Pour une sémiotique topologique», dans Jean Zeitoun, Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme, sortir de l'impasse, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, «Médiations», p. 15. Alain Renier, «Introduction au colloque: Espace, représentation et sémiotique de l'architecture», dans Espace, représentation et sémiotique de l'architecture, Paris, 1982. Éditions de la Villette, p. 5-33.

⁸²J.A. Greimas, «Pour une sémiotique topologique», p. 13.

⁸³Ibid., p. 15.

espace⁸⁴. Greimas nomme ce langage, la *sémiotique topologique* qui est «la production et l'interprétation des langages spatiaux⁸⁵».

Afin de comprendre ce langage, il est nécessaire de distinguer les nuances qui peuvent s'appliquer lors de l'interprétation des langages spatiaux. En effet, Greimas souligne que toute analyse spatiale comprend une articulation binaire, c'est-à-dire que «toute étude topologique est [...] obligée de choisir au préalable, son point d'observation en distinguant le lieu de l'énonciation du lieu énoncé et en précisant les modalités de leur syncrétisme⁸⁶». Ceci veut dire que le critique doit tenir compte de la distinction qui existe entre *l'ici* et *l'ailleurs*. En d'autres mots, le lieu se définit par son hétérogénéité, ou encore mieux, un lieu ne se définit que par ce qu'il n'est pas. Par exemple, l'architecture rurale est différente de l'architecture urbaine car les fonctions des bâtiments, les dispositions des rues, les emplacements des habitations sont tributaires d'une activité économique que l'on ne retrouve pas dans les villes, c'est-à-dire l'agriculture. La ville, elle, représente d'autres fonctions économiques. Pour ne citer que deux exemples très généraux, on nommera les villes portuaires qui sont des lieux de transition et de transformation de matières premières ou les capitales de nations qui sont des lieux de représentations de divers intérêts nationaux et internationaux (commerce, gouvernement, etc.).

Ce que Greimas suggère aux critiques qui entreprennent des études pour définir l'espace, c'est de nommer le point de vue d'où le critique fera ses observations pour clarifier les présupposés qui guideront l'analyse. Dans cette étude, le point de vue est littéraire, c'est-à-dire que *l'ici* et le *là-bas* sont situés dans une oeuvre écrite et illustrée.

Chez Breton, cette dichotomie qui sera analysée se manifeste par les lieux urbains et non urbains. Cette démarche s'associe à l'établissement d'un axe paradigmatique qui permet de constituer une «mise en opposition des unités d'un système sémiotique appartenant à une même classe⁸⁷». Ainsi, le «système sémiotique appartenant à une même classe» est l'espace, par contre chaque paradigme s'oppose par un trait différentiel à l'autre (lieux urbains *versus* lieux non urbains). Ces préoccupations de Greimas ont été

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ Marc Angenot, *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, p. 148-149. Rubrique «paradigme».

scrupuleusement respectées dans le mémoire puisqu'une partie de notre analyse est guidée par cette méthode.

Le deuxième élément à la méthodologie de Greimas est l'identification des concomitances entre *l'ici* et le *là-bas*. Dans notre cas, on tiendra compte des correspondances qui existent entre les différents lieux. Cette démarche s'apparente à l'établissement d'un axe syntagmatique dans lequel il est possible de trouver des similitudes entre deux ou plusieurs signes ou lieux. Dans le contexte de cette étude on remarquera que les lieux urbains et non urbains ont des caractéristiques communes dont la transhistoricité (qui est un lieu qui demeure fixe dans l'espace mais qui traverse un vecteur temporel) et le hasard objectif. De même, ces lieux partagent d'autres similitudes par leur présence dans le monde réel et par leur manifestation dans le livre lui-même par des moyens que nous qualifions de multisémiotiques, c'est-à-dire par des artifices autres que l'écriture. Ces correspondances feront l'objet de débats dans le chapitre deux lorsque nous aborderons le problème de la transhistoricité, du hasard objectif et du livre surréaliste.

2. Conclusion

On terminera cette série de remarques par une mise en garde de Greimas. Ce dernier avertit que toute recherche sur l'espace relève de «l'appropriation et [de] l'exploitation de l'espace par l'homme [ce qui sous-entend] un relativisme sociologique⁸⁸». Cet avertissement peut s'interpréter de deux façons. Ce que Greimas veut dire c'est que l'analyse topologique est toujours soumise à des contraintes sociales, culturelles, temporelles et spatiales. D'une part l'auteur de ce mémoire ne peut s'approprier entièrement de l'espace que Breton a décrit puisque ce dernier a vécu dans une époque différente et dans des lieux différents. L'appropriation demeure seulement au niveau de l'interprétation, ce qui entraîne inévitablement l'erreur. D'autre part, l'auteur surréaliste est la seule personne qui a véritablement pris possession des lieux et ce, de toutes les manières possibles à travers une interprétation personnelle qu'il est impossible de reconstituer entièrement. Bien que Breton ait laissé un important témoignage écrit, rien ne pourra honnêtement traduire ce que les lieux représentaient pour cet homme.

⁸⁸ J.A. Greimas, «Pour une sémiotique topologique», p. 17.

CONCLUSION DU CHAPITRE 1

Nous n'entreprendrons pas de résumer les différentes propositions sur l'espace, ni les enjeux méthodologiques qui sillonnent cette introduction, toutefois, nous nous permettons d'établir des définitions de style encyclopédique qui engloberont toutes les idées principales avancées dans ce chapitre.

lieu. n.m. (XII^e; *leu*, Xe; lat. *locus*). Synonymes: ailleurs, alentour, contrée, endroit, emplacement, environ(s), espace, ici, là, parage, pays, place, position, région, secteur, site, voisinage. Pour des raisons pratiques, on tiendra compte des nuances suivantes: *lieu* et *espace* décrivent une «portion déterminée de l'espace» (Robert) tandis qu'*espace littéraire* détermine un concept d'ordre littéraire.

Définitions: 1. Le lieu (ou l'espace) est une «portion déterminée de l'espace, considérée de façon générale et abstraite» (Robert); 2. L'espace littéraire peut être une oeuvre où l'auteur s'affirme existentiellement (M. Blanchot). De même l'écriture peut se constituer en un espace à lui tout seul, hors de toute manipulation critique (M. Blanchot, M. Murat); 3. L'espace littéraire est un énoncé ontologique (G. Bachelard); 4. L'espace littéraire fait partie d'une structure tripartite (*ordre logique, ordre temporel, ordre spatial*) que l'on retrouve dans la plupart des textes. *L'ordre logique* correspond à la disposition et surtout à l'analyse des plus petites unités de sens (narrèmes) qui forment dans leur ensemble une histoire (diégèse). *L'ordre temporel* correspond à l'analyse des unités de sens. *L'ordre spatial* est une manifestation physique de l'espace à travers la disposition du texte. On notera également, que le lieu peut aussi dépendre d'un genre littéraire, la description (T. Todorov); 5. L'espace littéraire est influencé par l'histoire: a) il peut refléter des préoccupations contemporaines (politiques, sociales, culturelles, économiques, etc.) chez certains artistes par un art poétique et pictural harmonieux ou discordant (J. Frank); 6. L'espace littéraire est un lieu où le lecteur s'arroge le droit d'user de son temps comme il veut. Ceci permet au lecteur de se transporter, par ses facultés imaginatives, dans des lieux proposés par le livre (Genette, Butor). Le lieu, ça peut aussi être le livre. (Genette, Butor). En rhétorique, le lieu c'est «l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel» d'un mot (Genette). L'espace littéraire est une figure qui mesure la distance les mots, les hommes et les idées (Angenot, Meyer); 7. Le lieu, portion déterminée de l'espace, fait partie d'un langage architectural avec sa

propre grammaire, ses règles étant établies selon des critères paradigmatiques, syntagmatiques, et/ou transhistoriques (A.J. Greimas).

CHAPITRE 2: LIEUX ET SURREALISME

I. LA TRANSHISTORICITÉ

A. DÉFINITION DE LA TRANSHISTORICITÉ

Qu'est-ce que la transhistoricité? Ce mot qui a une grande portée dans cette étude fait référence à un phénomène qui est commun à tous les lieux qui sont exploités dans les cinq oeuvres en prose de Breton. La transhistoricité est cet axe syntagmatique dont parlait Greimas car tous les lieux étudiés ont quelque chose de commun: quels qu'ils soient les lieux sont traversés par l'histoire des hommes et par une histoire particulière dont Breton explique toujours les détails. Mais avant de procéder à toute autre spéculation, voici une définition technique de la transhistoricité:

Les objets topologiques sont souvent complexes et ambigus, ne serait-ce que du fait de la solidité durable de leur signifiant⁸⁹, du fait que leur «message», comme cette écriture égyptienne gravée dans la pierre, est le produit d'une communication médiatisante, par opposition à la parole immédiate. Il en résulte une *stratification historique* de l'objet, plusieurs *substrats* et *superstrats* coexistant avec la dimension actuelle: un objet topologique «réel» est donc justifiable non pas d'un seul, mais de plusieurs modèles, c'est le produit de plusieurs grammaires.⁹⁰

Il y a un terme qui retient l'attention dans cette définition, c'est «stratification historique», mot qui se traduit par transhistoricité. La stratification historique s'apparente à tout espace qui est témoin d'un ou de plusieurs événements historiques. Ainsi, par sa présence, le lieu pénètre dans l'histoire par son caractère immobile. Il y a un parallèle à faire entre la transhistoricité et l'archéologie: dans les deux cas il y a une recherche systématique d'un espace qui s'effectue sur un plan vertical qui se traduit par le temps. En archéologie, l'épaisseur de la terre entre différents monuments situés en un même endroit représente la distance temporelle séparant l'aujourd'hui de l'hier. Or, le temps, l'érosion et l'épaisseur de la terre détruisent les preuves. À défaut d'avoir une preuve matérielle, il faut inventer et c'est ici que les oeuvres à l'étude deviennent intéressantes.

⁸⁹On s'entendra sur le terme «signifiant» qui est ici l'objet «topologique», c'est-à-dire un objet occupant un espace. Le «signifié» est le message perçu par la lecture de l'objet topologique.

⁹⁰J.A. Greimas, «Pour une sémiotique topologique», p. 18.

B. LA TRANSHISTORICITÉ DANS LES OEUVRES DE BRETON

Théoriquement l'aspect de fiction, c'est-à-dire l'invention de l'événement, chez Breton est occulté dans tous ses récits. Après tout, Breton n'a-t-il pas refusé d'obéir aux principes du roman? Le Manifeste du surréalisme et Nadja sont des preuves irréfutables de son parti pris. Pourtant, il n'est pas impossible que Breton ait été amené à confondre des faits réels et des faits inventés, ce qui ne va pas sans rappeler certaines promenades nervaliennes. Or, s'il y a fiction, c'est-à-dire invention, c'est parce qu'il y a un effacement de la mémoire et parce que le temps joue un rôle déterminant dans un espace circonscrit. Ce n'est pas parce qu'un lieu est un témoin immobile et muet qu'il est fiable! En vérité, le lieu n'est qu'un témoin passif qui ne peut se soustraire à l'invention. Mais alors qui brouille les cartes, qui invente, qui pervertit?

Les oeuvres de Breton contiennent un mécanisme qui permet de compenser l'oubli. Dans la totalité des oeuvres au programme la distance entre le passé et le présent se mesure par une rhétorique de la dénonciation de la déformation de l'information où Breton entreprend de corriger l'histoire à sa façon. Ainsi, lors de l'évocation de lieux non urbains, Breton a recours au mythe et au dépassement de ce mythe. Lors de l'évocation des lieux urbains, Breton invoque les «grands messages isolés» qui sont en quelque sorte des messages littéraires, philosophiques, politiques, etc. du passé qui sont réactivés pour contester les idéologies du présent. Pour l'instant, les lecteurs retiendront que le mythe et le «grand message isolé» sont tous deux un mélange de faits connus et moins connus qui brouillent toutes les pistes de la pensée historique conventionnelle.

À cet égard, on peut se demander si Breton a consciemment oublié l'histoire ou s'il a seulement occulté des faits qu'il croyait pervertis par des intérêts politiques et économiques préférant donner sa version des faits. La deuxième proposition semble plus plausible puisqu'elle a fait l'objet d'un commentaire d'Étienne-Alain Hubert lors d'un colloque sur André Breton qui s'est tenu à la Sorbonne au mois de juin 1996⁹¹. Le critique a proposé une piste intéressante dans laquelle il a rappelé que Breton était un lecteur avide

⁹¹Étienne-Alain Hubert, remarque faite le 8 juin au colloque «André Breton dans la littérature», colloque international sous la responsabilité de Michel Murat, Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), salle Louis Liard, 17 rue de la Sorbonne, les 6, 7, 8 juin 1996.

d'historiettes, ces faits divers que l'on rencontre dans les guides de promeneurs, dans les ouvrages de vulgarisation historique, ou dans les journaux populaires. L'histoire elle-même devient sujet à interrogation par l'attention que Breton porte à une histoire que l'on pourrait qualifier d'alternative.

L'histoire telle que nous la connaissons encore aujourd'hui a déjà fait l'objet d'une vigoureuse dénonciation par Breton dans Arcane 17 pour des raisons idéologiques, dont la principale est la révolte contre les intérêts matériels et politiques qui ont suscité la haine parmi les hommes pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Mais cette rhétorique de la dénonciation est également présente dans tous les autres titres au programme. Moins évidente dans Nadja, cette rhétorique devient plus virulente à mesure que Breton vieillit. On peut apparenter cette rhétorique de la dénonciation -ou rhétorique de la différenciation comme on l'appellera plus tard- à un système littéraire pour pallier les manquements des hommes de mauvaise foi à l'égard de la véritable histoire des humains. Ce système a deux composantes selon le lieu qui est évoqué:

1. Les lieux non urbains

Lorsqu'il y a évocation de lieux non urbains, Breton fait référence au mythe du paradis perdu qui est en quelque sorte une liste des griefs qu'il entretient à l'égard de la civilisation occidentale -il propose à cet égard que ce n'est qu'en se retrouvant dans la nature que l'homme sera véritablement appelé à connaître l'amour et la poésie.

2. Les lieux urbains

Pour ce qui est des lieux urbains qui sont salis par le travail et le rétrécissement des véritables responsabilités Breton propose l'écoute des «grands messages isolés», terme qui appelle tous les hommes à la sagesse de personnages ayant révélé des voies possibles de changement dont le témoignage a été gravé sur la pierre ou hérité d'une philosophie oubliée.

Les deux systèmes de contestation (ou *topoi*) touchent de près la transhistoricité dans la mesure où ils trouvent leur fonds dans le passé et font surface dans le présent presque intact. Cette problématique de la réactivation historique est typique dans le surréalisme. En partie issue de la grande sensibilité intellectuelle de Breton qui l'a amené à aborder des genres littéraires

peu communs et peu connus, la réactivation correspond également à un précepte idéologique du surréalisme: l'art des ruptures. L'art des ruptures, c'est en quelque sorte l'écoute d'un message oublié parce que le présent n'offre qu'une écoute de messages parasites. Mais il faut prendre garde, les surréalistes n'étaient pas des nostalgiques, bien au contraire, ces messages du passé devaient servir d'instruments de réflexion, pas plus.

Finalement, il y a peut-être un autre élément qui doit s'unir à la définition de la transhistoricité. L'auteur doit être mêlé à l'histoire même du lieu. Le passage notoire de *Pont-Neuf* appuie cette thèse. Voici ce passage qui est cité, mais au complet cette fois-ci, question de recréer l'ambiance que Breton voulait imprimer à ce texte:

Les pas qui, sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d'une ville attestent notre sensibilisation croissante à certains de ses aspects, qui se présentent obscurément sous un jour favorable ou hostile. Le parcours d'une seule rue un peu longue et de déroulement assez varié -la rue Richelieu par exemple- pour peu qu'on y prenne garde, livre, dans l'intervalle des numéros qu'on pourrait préciser, des zones alternantes de bien-être et de malaise. Une carte sans doute très significative demanderait *pour chacun* à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion moindre se répartissant la gamme des gris. Une certaine objectivité doit commander à cette classification et il n'est pas douteux qu'ici comme ailleurs l'emportent dans le choix les «structures privilégiées». Mais, lorsqu'il s'agit d'une ville aussi ancienne et de passé aussi riche que Paris, il me paraît impossible de tenir ces structures pour uniquement physiques. Leur intérêt est qu'elles procèdent pour une grande part de *ce qui a eu lieu* ici ou là et que, si nous tentions d'y voir clair, elles nous rendraient plus conscients de ce qui nous fait chanceler aussi bien que de ce qui nous rend l'équilibre. Cette vue tout intuitive, cette orientation à tâtons à travers ce qui nous porte félicité ou ombrage pourrait nous être de grand secours dans notre conduite⁹².

La transhistoricité, «*ce qui a eu lieu ici*» et éventuellement ce qui se passera ici, fait «chanceler» et «rend l'équilibre» selon des dispositions que l'auteur demande à connaître. Ces raisons que l'on ne peut connaître que par une «orientation à tâtons» ont motivé toutes les recherches de Breton, et ce par l'observation de différents phénomènes qui ont ponctué la vie du surréaliste. On pensera au hasard objectif, à la beauté convulsive et à l'amour. À cette liste nous ajoutons la transhistoricité. Le surréalisme a été, et est encore aujourd'hui, une façon d'interroger la vie, l'histoire, l'univers.

⁹²André Breton, «Pont-Neuf», dans La Clé des champs, p. 229-230.

CONCLUSIONS SUR LA TRANSHISTORICITÉ

Il y a lieu de justifier ce commentaire qui place la transhistoricité dans le panthéon des trouvailles surréalistes (comme le hasard objectif et la beauté convulsive). En effet, la transhistoricité a ce pouvoir de fascination qui est dû à la rencontre, la rencontre du passé, du présent, et du futur en un même lieu. Dans Arcane 17, Breton observe que la transhistoricité a «quelque chose qui vient de tellement plus loin que l'homme et qui va tellement plus loin aussi⁹³». Suite à ce commentaire, on peut dire que l'espace possède une triple personnalité: il est tributaire de l'histoire avec un grand h, d'une histoire personnelle, et il est investi d'un savoir dont on ne connaîtra que la signification *a posteriori*. Le lieu est doté d'une véritable personnalité. Et comme une personne, le lieu change avec le temps. Le lieu se situe donc sur un *continuum* où se trouvent passé, présent et futur. Il y aura à tel endroit, ici ou là-bas, des histoires à *venir*. Avenir. Le jeu de mots est simple, presque enfantin, mais efficace. L'espace est en mouvement perpétuel.

La transhistoricité rappelle le hasard objectif à bien des égards. En effet, le hasard objectif est le phénomène par lequel la rencontre ou la trouvaille se fait sous la lumière d'une nécessité interne et insondable. Par exemple, la personne qui a attendu et désiré une rencontre avec x s'est vu surprise parce que x s'est matérialisé contre toute attente, d'où un sentiment de causalité et d'irréalité. Par contre, la transhistoricité admet un moins grand degré de spéculation que le hasard objectif car il y a un 'témoin' qui corrige toute spéculation. Ce témoin, c'est le lieu dans lequel Breton opère.

⁹³ André Breton, Arcane 17, New York, Brentano's, 1945, p. 54.

II. LES LIEUX NON URBAINS

INTRODUCTION

Ce chapitre marque une rupture dans la structure du mémoire parce que tous les commentaires précédents ont touché à la théorie des espaces, alors que maintenant commence le véritable travail de classification des lieux. Afin de faciliter la tâche au lecteur, on fera appel aux antinomies, à la manière de Greimas, pour mieux circonscrire les différents types de lieux. L'étude se divisera donc sur deux axes paradigmatiques où lieux urbains et lieux non urbains feront l'objet d'analyses. Avant d'aborder le lieu non urbain, une citation de Breton s'impose:

Il y a, à travers tout ce qu'on foule, quelque chose qui vient de tellement plus loin que l'homme et qui va tellement plus loin aussi. Naturellement ceci est vrai n'importe où mais est plus sensible en un lieu où chaque pas en apporte le rappel dûment circonstancié. Une optique en résulte, fort différente de celle, à court terme, qui a tendance à prévaloir dans les villes⁹⁴.

La différence entre les lieux urbains et les lieux non urbains y est clairement explicitée: la transhistoricité est plus évidente dans les villes, Paris en l'occurrence. Pourtant la transhistoricité existe aussi dans les terres d'exil où Breton s'est réfugié malgré lui. Les Îles Canaries, la Gaspésie et la Martinique ont tous été des refuges où Breton a fui la haine, les manipulations politiques, et puis la terrible condamnation de vivre parmi les hommes civilisés.

Cette étude aborde les lieux non-urbains en premier parce que d'une part, l'oeuvre de Breton semble évoquer chez un grand nombre de lecteurs la ville de Paris, et que d'autre part, la majorité des études sur les lieux et les surréalistes n'ont touché que la ville de Paris. Cette méthode peu orthodoxe d'aborder la problématique de l'espace chez Breton est pourtant bien logique: définir par le contraire comme l'a proposé Greimas.

A. COURTE HISTOIRE DES LIEUX NON URBAINS

Dans les cinq oeuvres proses étudiées, les lieux non urbains font leur apparition dès le cinquième chapitre de L'Amour fou. Ce chapitre de L'Amour fou fut originalement publié dans *Minotaure* en juin 1936 sous le titre suivant:

⁹⁴André Breton, Arcane 17, p. 54.

«Le Château étoilé⁹⁵». Curieusement, la cinquième partie de L'Amour fou devait constituer la dernière partie du livre destiné à être publié par la N.R.F. en août 1936. Or, Breton rajouta deux chapitres de plus en bénéficiant d'un sursis auprès de l'éditeur et ce n'est qu'en février 1937 que le livre fut mis en vente à 1979 exemplaires⁹⁶.

Le chapitre cinq de L'amour fou, ainsi qu'Arcane 17 et Martinique Charmeuse de serpents, sont intrigants dans la mesure où ils confirment une hypothèse suggérée par Angenot que les oeuvres en prose de Breton ont connu ce qu'on appelle aujourd'hui la mondialisation. On peut compléter cette observation en suggérant qu'avec la mondialisation, les oeuvres de Breton ont également connu l'insularité puisque ces textes entretiennent un rapport étroit avec la thématique des îles et de l'isolement affectif et intellectuel. Dans l'ensemble, avec la mondialisation le surréalisme est sorti de la ville de Paris et on se rappellera que des Champs magnétiques aux Vases communicants, l'espace du récit se limite à la ville de Paris avec quelques exceptions près (Castellane dans Les Vases communicants).

Toujours en relation avec notre analyse sur l'histoire des lieux non urbains, quelques commentaires liminaires s'imposent en ce concerne Arcane 17 et Martinique Charmeuse de serpents. Les raisons qui expliquent un autre décor que celui de Paris et leur publication sont éminemment historiques. L'histoire de leur publication est peut-être ce qui nous intéresse le plus puisqu'il s'agit ici d'une étude littéraire et non d'une étude politique ou biographique. Martinique charmeuse de serpents a été écrit avant Arcane 17 à la Martinique entre la fin du mois d'avril et le début du mois de mai en 1941. Martinique charmeuse de serpents contient un texte qui est entièrement de la main d'André Masson, «Antille» et un autre texte qui a été écrit conjointement par Masson et Breton qui s'intitule «Le dialogue créole». Martinique ne fut publié qu'en 1948 par les éditions du Sagittaire à Paris. Arcane 17 fut publié avant Martinique à New York en 1944. Il est probable que Breton n'ait pas eu la chance de publier Martinique en premier, et ce à New York selon toute évidence, pour des raisons politiques car son accueil aux États-Unis comprenait des restrictions au niveau éditorial. À ce sujet, lors du colloque André Breton dans la littérature, Étienne-

⁹⁵Voir Notes et variantes de Marguerite Bonnet sur L'Amour fou, O.C. 2, p. 1730 (page 763, note 5).

⁹⁶Détail relevé sur l'exemplaire numéro VI de L'Amour fou, Gallimard, 1937, «Métamorphoses», 176 p. L'achevé d'imprimer est du 2 février 1937.

Alain Hubert qui analysait le long poème intitulé Les États généraux⁹⁷ de Breton a dit que ce dernier devait exercer une auto censure sévère sur tous ses textes rédigés en exil, d'où l'hermétisme apparent qui caractérise les textes publiés aux États-Unis.

B. BRETON QUITTE PARIS

Les raisons qui ont mené Breton hors de Paris sont peut-être issues de circonstances fortuites car ce n'est qu'en mars-avril 1935 que le surréaliste est allé en Tchécoslovaquie avec Paul Éluard pour donner une série de conférences sur le surréalisme dans un pays non-francophone⁹⁸. On sait que Breton fut impressionné par ce succès, et c'est avec promptitude (deux semaines plus tard) que le surréaliste alla donner une autre série de conférences à Santa Cruz de Tenerife accompagné de Jacqueline Lamba et de Benjamin Péret, en avril 1935.

Un indicateur autre que la série des oeuvres de Breton qui témoigne de la mondialisation du surréalisme est la publication du *Bulletin international du surréalisme* qui a comblé l'absence de toute revue surréaliste en France à cette époque. D'ailleurs la publication du premier numéro du *Bulletin international du surréalisme* à Prague (numéro bilingue en français et en tchèque) coïncide avec la visite de Breton en Tchécoslovaquie puisque c'est en avril 1935 qu'apparaît cette revue. Les publications subséquentes de cette revue eurent lieu à Santa Cruz de Tenerife (n° 2, octobre 1935), à Bruxelles (n° 3, 20 août 1935) et à Londres (n° 4, juillet 1936).

Il y a aussi le voyage de Breton au Mexique qui mérite d'être mentionné. Issu de démarches qui ont duré plus d'un an auprès du gouvernement français -Breton avait proposé une série de conférences sur l'art contemporain et le surréalisme-, le voyage au Mexique dura du 2 avril, date où André et Jacqueline Breton s'embarqueront sur le *MS Orinoco* en partance pour Veracruz (le couple arrive à destination le 18 avril), au 1 août 1938 date de départ de l'*Iberia* de la

⁹⁷André Breton, «Les États généraux», dans Signe ascendant, Paris, Gallimard, 1968 (1949), «Poésie», 1968, p. 64-74.

⁹⁸On suivra les périples de Breton dans la biographie écrite par Mark Polizzotti, «On the International Stage (September 1934-December 1936)», dans Revolution of the Mind. The Life of André Breton, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 408-440. Il est étonnant que Breton n'ait pas parlé de ses voyages en Espagne, en Belgique, ou en France, si ce n'est que d'une façon évasive dans les oeuvres qui sont à l'étude.

Hamburg-Amerika Linie qui arrivera le 18 août à Boulogne⁹⁹. Dès son arrivée au Mexique, Breton est pris sous la protection de Diego Rivera, l'ambassade française ayant montré son indifférence pour l'écrivain en ne lui offrant que de minces ressources pour la planification de sa tournée. Polizzotti relate que Breton n'avait même pas assez d'argent pour retourner en France malgré l'appui qu'il avait de son ambassade et pour rendre les choses plus compliquées, personne n'avait pensé au problème du logement pour le couple qui devait rester trois mois au Mexique¹⁰⁰. Toujours est-il que Breton et Jacqueline restèrent quatre mois chez Diego Rivera dans la banlieue de San Angel à Mexico. Ce séjour s'avéra productif au plan idéologique puisque Breton rencontra Léon Trotsky une dizaine de fois et c'est lors de ces rencontres que les deux hommes élaborèrent un projet pour une fédération d'artistes de gauche non-stalinistes. Un manifeste intitulé Pour un art révolutionnaire indépendant fut rédigé par les deux hommes et au retour de Breton en France, celui-ci organisa avec l'aide de ses camarades surréalistes et autres la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (F.I.A.R.I.) en septembre 1938. Par la suite, une revue intitulé Clé, qui ne connut que deux publications, fut créée sous la direction de Maurice Nadeau. La F.I.A.R.I. s'éteignit peu après, en juin 1939 suite à des dissensions à l'intérieur du groupe.

C. LA RHÉTORIQUE DE LA DIFFÉRENCIATION

Il y a une tendance visible apparaissant dans le chapitre cinq de L'amour fou, de même que dans Arcane 17 et Martinique Charmeuse de serpents, nommément l'utilisation d'une rhétorique de la différenciation, expression empruntée à Michel Meyer qui signifie l'éloignement d'un groupe ou d'un individu par rapport à un autre¹⁰¹. Dans ces oeuvres en prose la rhétorique de la différence a pour objectif ultime de définir une fois pour toutes la véritable identité de l'homme, et ce par la révolte, et plus encore, par l'extinction de toute trace de civilisation. Cette rhétorique se distingue par sa virulence et elle prend la forme d'une attaque contre la civilisation. Par la suite, Breton tente avec une série d'arguments de rétablir le véritable ordre naturel tel qu'il l'entrevoit.

⁹⁹On trouvera ces détails dans Mark Polizzotti, «For an Independent Revolutionary Art (January 1937-June 1939)», p. 441-472.

¹⁰⁰Ibid., p. 454.

¹⁰¹Michel Meyer, Questions de rhétorique, p. 125-144.

Dans la théorie de la rhétorique de la différenciation, ce type d'argument se place sous le signe de la «logique du prédateur», c'est-à-dire une logique qui, selon Michel Meyer, tend à vaincre plutôt qu'à convaincre.¹⁰² Ce type d'argument est évidemment intrinsèque aux buts révolutionnaires que le surréalisme s'est donné. On se rappellera seulement des pamphlets (éloquents par l'utilisation d'une rhétorique de l'injure et de l'intransigeance) que les surréalistes avaient l'habitude de rédiger contre les institutions par exemple¹⁰³.

Une autre question demeure à être éclairée. En effet, pour définir la rhétorique de la différence, il faut être capable d'identifier les arguments que Breton utilise. Dans les oeuvres qui sont analysées ici il est impossible de ne pas se référer au mythe, le mythe du paradis perdu, en l'occurrence. Mais qu'est-ce que le mythe? Et qu'est-ce que le mythe du paradis perdu? Comment le mythe du paradis perdu s'inscrit-il au sein de cette rhétorique de la différence? Voilà bien des questions auxquelles nous suggérons quelques réponses.

D. LE MYTHE

Dans Aspects du mythe, Mircea Eliade donne une définition très détaillée du mythe où il dit:

1. [que le mythe] constitue l'Histoire des actes des Êtres Surnaturels; 2. que cette Histoire est considérée absolument *vraie* (parce qu'elle se rapporte à des réalités) et *sacrée* (parce qu'elle est l'oeuvre des Êtres Surnaturels); 3. que le mythe se rapporte toujours à une «création», il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif; 4. qu'en connaissant le mythe, on connaît l'«origine» des choses et par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté; il ne s'agit pas d'une connaissance «extérieure», «abstraite», mais d'une connaissance que l'on «vit» rituellement en narrant le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification; 5. que, d'une manière ou d'une autre, on «vit» le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise¹⁰⁴.

¹⁰²Ibid., p. 126. Convaincre fait partie d'une logique de la séduction.

¹⁰³À lire absolument! José Pierre (dir.), Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1929, présenté et commenté par José Pierre, Paris, Éric Losfeld, 1980, «Le terrain vague», t.1, 541 p. et le deuxième tome par le même directeur, Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1940-1969, présenté et commenté par José Pierre, Paris, Éric Losfeld, 1982, «Le terrain vague», t.2, 462 p. Voir aussi, Marc Angenot, «Style polémique et rhétorique de la provocation», dans La rhétorique du surréalisme, p. 439-466.

¹⁰⁴Mircea Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963, «Idées», p. 30-31.

Les définitions qu'Eliade donne sont très séduisantes, surtout les définitions numéros trois, quatre et cinq, car elles concernent tout ce qui touche l'explication des origines de l'homme.

Pour le surréaliste, l'évocation du mythe correspond à une véritable explication historique d'un événement. L'histoire telle qu'on la connaît est truffée de déviations idéologiques qui troublent la vérité. On trouve à cet égard une dénonciation de l'apprentissage de l'histoire chez les jeunes enfants dans Arcane 17. Dans cet oeuvre, Breton pense que l'histoire est transmise «de façon tendancieuse pour les besoins d'une cause dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas celle de l'homme, mais bien celle d'une certaine caste d'individu¹⁰⁵». L'école est une chose apparemment inoffensive qui voile la vérité pour des visées matérielles. Plus loin, dans Arcane 17, Breton explique que les conséquences des inexactitudes historiques enseignées à l'école ont mené à la Seconde Guerre mondiale (mais ça pourrait également être aussi toutes les guerres). La guerre fut provoquée par l'immobilisme, par l'indifférence, et surtout par la complaisance intellectuelle dans laquelle les nations se sont noyées. À cette époque, selon Breton, «la liberté n'était plus qu'un objet de musée¹⁰⁶». Pour lutter contre cette léthargie, André Breton suggère un renouvellement des valeurs. L'attachement du surréaliste pour la vérité, pour ce qui est plus vrai que vrai, pour ce qui est surréel, l'amène à considérer d'autres méthodes d'investigations que l'histoire proposée par les maîtres d'écoles, dont le mythe, qui serait plus compréhensif qu'un manuel d'histoire¹⁰⁷. Selon Breton, la

condition même de viabilité d'un mythe est de satisfaire à la fois plusieurs sens, parmi lesquels on a voulu distinguer le sens poétique, le sens historique, le sens uranographique et le sens cosmologique¹⁰⁸. L'interprétation positive, dont [Breton]

¹⁰⁵André Breton, Arcane 17, p. 62.

¹⁰⁶Ibid., p. 166.

¹⁰⁷On se rappellera que dans Arcane 17, Breton fait l'éloge des illustrations dans les manuels d'histoire de France disant qu'elles ont plus de valeur (poétique et historique) que le texte ou que les enseignements des professeurs qui sont imprégnés de nationalisme, p. 61-68. Les manuels d'histoire de France dont il est question ici sont ceux d'Ernest Lavisse. Voir Notes et variantes de M. Bonnet dans Point du jour, O.C. 2., p. 1469 (page 304, note 1) et Poisson soluble, O.C. 1, p. 1381 (page 360, note 1).

¹⁰⁸On ne rajoutera qu'un bref commentaire de Breton sur l'utilisation des mots «uranographique» et «cosmologique» qui font référence à l'ésotérisme si présent dans Arcane 17, p. 152. «L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel. Les grands poètes de ce dernier siècle l'ont admirablement compris, depuis Hugo dont viennent d'être

dénonce ici le caractère accaparant et intolérant, ne saurait passer que pour une des branches de l'interprétation historique générale, à elle seule déjà restrictive de l'interprétation ethnique qui part de la même souche¹⁰⁹.

Il n'est donc pas étonnant d'utiliser le mot mythe en parlant de la transhistoricité, car il suggère d'autres critères que ceux proposés par les historiens conventionnels.

Il faut cependant ajouter une nuance ici: les nouveaux paramètres historiques que Breton propose ne sont en aucune façon reliés aux mythes anciens, ni aux mythes modernes. En fait, Breton suggère le dépassement de tout mythe et de toute histoire pour aboutir à un niveau de vérité où toutes les valeurs connues s'effacent devant la réalité lumineuse de la poésie et de l'amour. L'attitude de Breton se résume par l'aporie qui est selon Bernard Dupriez un «problème insoluble qui est réfuté par l'absurde¹¹⁰». L'aporie consiste ici à vouloir remplacer l'histoire des hommes déterminée par les intérêts politiques et économiques des nations par une autre histoire des hommes plus intuitive et qui correspond aux préoccupations essentielles des hommes.

À une moins grande échelle, Aragon a également fait le procès de la civilisation par le mythe dans la deuxième partie du Paysan de Paris. Très mystique et philosophique dans ses propos, Aragon a fait une analyse paradigmatique de la civilisation dans laquelle il dit que l'origine de l'univers se trouve dans «les objets [...] où l'homme est absent¹¹¹». Dans l'esprit d'Aragon, l'homme est invité à combler ce vide par la découverte des liens qui unissent les mythes antiques et les mythes modernes. Cette curiosité métaphysique est pour Aragon est «une nécessité de l'esprit, [elle] est le chemin de la conscience, son tapis roulant¹¹²». Les découvertes quotidiennes d'Aragon tant au plan intellectuel que géographique qui figurent dans le Paysan -après tout, Aragon explore des lieux parisiens, dont le passage de l'Opéra et le Parc des

révélées les attaches très étroites avec l'école de Fabre d'Olivet, en passant par Nerval, dont les sonnets fameux se réfèrent à Pythagore, à Swedenborg, par Baudelaire qui emprunte notamment aux occultistes leur théorie des "correspondances", par Rimbaud dont, à l'apogée de son pouvoir créateur, on ne saurait trop souligner le caractère des lectures-il suffit de se reporter à la liste déjà publiée des ouvrages qu'il emprunte à la bibliothèque de Charleville».

¹⁰⁹Ibid. p. 152.

¹¹⁰Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, Union Générale d'Éditions, «10/18», 1984, p. 179.

¹¹¹Louis Aragon, Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1953 (1928), «Folio», p. 151.

¹¹²Ibid., p. 140.

Buttes-Chaumont- relèvent d'une mythologie moderne, c'est-à-dire la ville. Par contre, les désirs sexuels et l'émerveillement trouvent leurs origines dans quelque chose de plus profond et de plus émouvant. La ville n'est qu'un pis-aller, un décor, une sorte de catalyseur qui permet à Aragon d'aller au fond des choses. Pour Aragon, les mythes nouveaux ne s'opposent pas vraiment aux mythes antiques, mais ils y «puisent leur force, leur magie¹¹³». Aragon appelle la filiation entre les mythes nouveaux et les mythes anciens, le «sentiment de la nature¹¹⁴». Cette idée peut représenter le sentiment d'exaltation de la découverte chez Aragon, mais c'est aussi peut-être plus que cela: chaque fois qu'Aragon réussit à trouver une réponse «qui vient par moments¹¹⁵» aux interrogations sur le lieu découvert, sur son utilité et son pouvoir d'enivrement, l'auteur du Paysan de Paris touche «à la serrure de l'univers¹¹⁶», c'est-à-dire qu'il vient d'atteindre selon ses mots un autre niveau de conscience («le monde me vient peu à peu à la conscience¹¹⁷»), une lucidité qu'il ne connaissait pas. Le sentiment de la nature chez Aragon est une sorte de phénomène spirituel, un mythe qui touche de près l'origine des sens, de l'intellect et des émotions. La conception du mythe ancien chez Aragon se rapproche de l'idée de la synesthésie baudelairienne où l'exaltation de la découverte relève non seulement des sens, mais aussi de l'esprit.

Sur bien des points, Aragon et Breton se ressemblent. Tous deux expriment le désir de réviser les repères de l'histoire contemporaine. Il s'agit en quelque sorte d'une réévaluation de l'histoire matérielle des hommes où toutes les possibilités, aussi impertinentes qu'elles soient, sont étudiées. Le ton d'Aragon est moins radical que celui de Breton car le premier reconnaît qu'il y a une filiation directe entre les anciens et les nouveaux mythes. De plus, la clarté des arguments est plus évidente chez Aragon car d'emblée il admet que son analyse est gouvernée par un postulat initial qui est celui de l'émerveillement à outrance. Par contre, Breton est plus violent dans le développement de ses analyses. Gouverné par une logique du prédateur, alors qu'Aragon semble favoriser la logique du séducteur, Breton ne cache pas son désir révolutionnaire de balayer toute référence aux mythes anciens et nouveaux. Le mot aporie convient donc aux arguments que Breton avance puisqu'il s'agit ici de

¹¹³Ibid., p. 152.

¹¹⁴Ibid., p. 155.

¹¹⁵Ibid., p. 152.

¹¹⁶Ibid., p. 141.

¹¹⁷Ibid., p. 152.

remplacer toutes les valeurs, nouvelles et anciennes, par des valeurs qui ont une apparence absurde pour tout esprit rationnel, la poésie et l'amour.

E. LE MYTHE DU PARADIS PERDU

Selon Philippe Lavergne, l'évocation de la nature chez Breton rappelle la «dégradation constante des facultés instinctuelles au contact des limitations que l'histoire, la civilisation, la société¹¹⁸» ont fait subir à l'homme.

La nature est le lieu-signal de la décadence humaine. Cette idée tient un aspect important dans tous les écrits de Breton puisque c'est avec cette présupposition que l'auteur surréaliste établit les paradigmes suivants: d'un côté *-pars construens-* la pureté d'un monde idéal qui n'a pas connu d'intervention humaine, de l'autre *-pars destruens-* un monde qui connaît les contingences de l'argent, de la politique, de la société judéo-chrétienne.

Il y a aussi le problème de la transhistoricité qui se manifeste ici dans la mesure où Breton voit une filiation directe entre les nouveaux et les anciens mythes. Paradoxalement, Breton établira les liens entre mythes anciens et mythes modernes pour les détruire ensuite. Une mise en garde s'impose car Breton ne favorise pas un retour aux mythes anciens, bien au contraire car ce sont eux qui sont à l'origine des mythes modernes si détestés. C'est donc la destruction totale de tout mythe que Breton propose. Le mythe du paradis perdu exprime donc l'avènement d'un monde onirique où l'amour et la poésie sont les seules conditions à la survie de l'homme.

1. La perte de la sensibilité

Il reste un sujet qui se situe aux «limites de la science et de la philosophie¹¹⁹» et qui pose quelques problèmes: les signaux. Que l'on parle des correspondances de Swedenborg, des messages reçus de Mars ou d'Uranus par un médium ou de la cartomancie, etc., les problèmes demeurent les mêmes: comment évaluer le savoir qu'avait Breton au sujet des sciences ésotériques. Et surtout comment juger de l'apport des sciences ésotériques dans l'oeuvre de Breton? Il est clair qu'une étude demande à être faite sur ce sujet. Pour le moment, on se limitera à un problème que posent tous les textes de Breton. On sait que cet auteur était très sensible à son environnement, une

¹¹⁸Philippe Lavergne, André Breton et le mythe, Paris, José Corti, 1985, p. 33.

¹¹⁹Ibid., p. 31.

analyse partielle de sa rhétorique de la différenciation l'a démontrée, par contre le perceptible ne constitue qu'une facette de l'oeuvre. En effet, le lecteur est en droit de se demander pourquoi Breton a attaché une grande importance aux événements fortuits -invisibles, sans causes apparentes- qui ont, en quelque sorte, régi sa vie. Un élément d'une réponse fort complexe mérite d'être proposé: Breton était quelqu'un de très attentif aux coïncidences et très tôt il a épuisé toutes les possibilités qui s'offraient dans la philosophie, les sciences et la littérature. Ce n'est donc pas un hasard si Breton s'est tourné vers l'ésotérisme pour comprendre les correspondances, les signaux et les coïncidences qui ont constitué une grande partie de son oeuvre. Un ouvrage en particulier résout partiellement cette problématique, L'imprononçable jour de ma naissance: 17ndré 13reton, par Georges Sebbag où il est question de calculs arithmosophiques et des étonnantes coïncidences qui relient la vie de Breton et son oeuvre¹²⁰.

À un niveau plus modeste et tout en restant dans le vif du sujet, on propose ici d'ajouter aux doléances de Breton la perte de la sensibilité aux signes de la nature: l'homme primitif pouvait lire dans le vent, dans le feu, dans l'eau et sur les pierres alors que l'homme moderne a oublié tout cela parce qu'il a été emprisonné par les contingences de la civilisation. L'homme moderne n'a plus le temps, ni l'espace pour s'épanouir. Les oeuvres de Breton rendent compte de cette sensibilité perdue en termes de limitations spatiales. Lavergne qui partage le point de vue de Breton remarque que l'oeuvre du surréaliste affirme

notre besoin vital de retrouver un Espace et un Temps sacrés, par-delà l'équilibre douloureusement instable du monde occidental, par-delà les étroites frontières que la raison, condition sociale, l'oppression du quotidien opposent à notre liberté naturelle. C'est pour [Breton] l'occasion idéale de s'insurger contre notre conception usuelle d'un espace étroit où notre vie va son chemin, d'une durée linéairement fragmentée en unités de travail, contre ce qui constitue notre pire esclavage: la limitation spirituelle qu'à la longue la civilisation a fini par nous admettre comme naturelle.¹²¹

Le vocabulaire utilisé dans cette citation témoigne de la correspondance philosophique et lexicale qui existe entre le critique et l'auteur surréaliste («étroites frontières», «espace étroit», «chemin», «linéairement»), ce qui appuie notre hypothèse que Breton souffre d'une claustrophobie spirituelle, hypothèse

¹²⁰Georges Sebbag, André Breton ou l'imprononçable jour de ma naissance: 17ndré 13reton, Paris, Jean-Michel Place, 1988, s.p.

¹²¹Philippe Lavergne, André Breton et le mythe, p. 31.

qui sera démontrée en entier dans la section F sur la question de la transhistoricité et du paradis perdu dans L'Amour fou.

F. LE PARADIS PERDU DANS L'AMOUR FOU

«Car une femme et un homme qui, jusqu'à la fin des temps, doivent être toi et moi, glisseront à leur tour sans se retourner jamais jusqu'à perte de sentier, dans la lueur oblique, aux confins de la vie et de l'oubli de la vie, dans l'herbe fine qui court devant nous à l'arborescence. Elle est, cette herbe dentelée, faite de mille liens invisibles, qui se sont trouvés unir ton système nerveux au mien dans la nuit profonde de la connaissance». André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 749-750.

Le lien entre le mythe et la transhistoricité a déjà été timidement établi au début de ce chapitre. D'une part, ce lien suppose que le mythe est par définition transhistorique comme l'histoire, les moeurs et tout ce qui constitue notre société. Rien n'est nouveau car tout mythe moderne trouve ses racines dans les mythes antiques. D'autre part, Breton ne propose pas de remplacer les nouveaux mythes par les anciens. L'idée de transhistoricité est importante dans le discours de Breton seulement parce qu'elle permet: i) de démontrer la filiation entre les nouveaux et les anciens mythes; ii) de construire une argumentation pour détruire le lien entre nouveaux et anciens mythes; iii) une argumentation de type aporétique car Breton propose de rompre tout lien avec les mythes antiques et modernes et de faire table rase. En ce sens, l'idée même de transhistoricité est vouée à l'effacement dans le système d'argumentation de Breton. Voilà les articulations de l'argument de la différenciation chez Breton lorsqu'il y a évocation de lieux non urbains. Ce qui suit illustre par des exemples la rhétorique de la différenciation.

1. Gradation des arguments

Il est difficile de voir la gradation que Breton imprime aux arguments dans L'Amour fou. À première vue la structure du texte semble s'évanouir dans le désordre, pour ne pas faire de la littérature comme disait Breton. Les arguments font partie d'une mixture qui comprend des réflexions personnelles

sur la beauté de la nature, sur son amour pour Jacqueline et des souvenirs d'enfance. Pourtant, imperceptiblement, les arguments sont placés par ordre d'importance, des arguments les plus faibles on passe aux plus violents. Cette frénésie, qui peut être représentée par une courbe asymptotique ou par le jeu amoureux n'est pas un hasard puisque le texte lui même est parcouru par ce mouvement. Des longues descriptions de Tenerife où Breton parle de la végétation (le dragonnier ouvre la marche!) -sans doute un lointain souvenir de ses études de médecine- le texte passe ensuite aux conjectures théoriques d'Engels sur l'amour pour finir en *crescendo* sur l'évocation du pic du Teide qui explose. Voici donc, dans les pages qui suivront, les principaux arguments tirés du texte. Leur ordre d'apparition correspond à peu près à celui du texte.

2. Les arguments

a) Avant le fruit défendu

Les méditations de Breton sur la transhistoricité et le mythe du paradis perdu dans le cinquième chapitre de L'amour fou s'ouvrent sur la phrase suivante:

Au pied du Teide et sous la garde du plus grand dragonnier du monde la vallée de la Orotava reflète dans un ciel de perle tout le trésor de la vie végétale, épars autrement entre les contrées. L'arbre immense, qui plonge ses racines dans la préhistoire, lance dans le jour que l'apparition de l'homme n'a pas encore sali son fût irréprochable qui éclate brusquement en fûts obliques, selon un rayonnement parfaitement régulier. Il épaula de toute sa force intacte ces ombres encore vivantes parmi nous qui sont celles des rois de la faune jurassique dont ont retrouvé les traces dès que l'on scrute la libido humaine.¹²²

Les éditeurs de la «Pléiade» ont remarqué que l'image du dragonnier faisait figure de gardien immémorial du jardin climatologique de la Orotava plongeant ses racines dans la préhistoire. Ce dragonnier est le témoin d'une époque où l'homme ne connaissait pas encore le mythe moderne de l'occident avec son bagage de morale judéo-chrétienne. En effet, cet arbre est le gardien d'un «arche floral¹²³», un îlot dans l'océan Atlantique¹²⁴, où une très grande variété d'espèces végétales ont été préservées du progrès. Ironiquement, le jardin climatologique de la Orotava fut créé en 1788 par le roi Charles III d'Espagne pour l'acclimatation des plantes importées d'Afrique et d'Amérique

¹²²André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 739.

¹²³Ibid., p. 763.

¹²⁴On remarquera une fois de plus le thème de l'insularité. Par ailleurs, ne pourrait pas-t-on se demander si cet «arche floral» n'est pas un vestige d'Atlantis?

au climat espagnol, en vue d'une exploitation massive. L'expérience fut un échec paraît-il, mais tout de même, ce fut un échec magistral car la nature a eu le dernier mot.

Jean-Claude Blachère fait écho aux réflexions qui sont proposées ici. Ce critique dit que pour Breton, la

nature vient de plus loin que l'homme, et engendre de plus amples interrogations. Elle est, d'une part, antériorité absolue. Elle représente, d'autre part, le terme ultime en quoi se fonde la conscience humaine. D'elle vient tout le savoir. [...] Modèle initial, but idéal: la nature sauvage, est pour Breton, une figure de l'archi-primitivité. Elle est le réceptacle de tous les secrets. À ce titre, elle doit être vue, lue, méditée comme le Grand Livre de la vie¹²⁵.

On ne le dira pas assez.

b) La disparition du travail

Dans ce jardin où évolue une faune préhistorique, l'homme est invité à l'oubli du mythe moderne car tout est symbole d'une époque qui précède les créations humaines. Dans un décor où «périclitent à plaisir les grandes constructions, morales ou autres, de l'homme adulte, fondées sur la glorification de l'effort, du travail¹²⁶», le système de repères qui définit le monde occidental est remplacé par un système poétique qui va au-delà de l'utopie, un système qui rejette toute catégorisation et toute logique, un système surréaliste et délirant où il n'y a que l'amour et l'insolite qui parviennent à satisfaire les exigences existentielles de Breton.

Pourtant, bien des correspondances entre le livre de la Genèse et le chapitre cinq de L'Amour fou existent, surtout celles qui ont rapport au paradis. Une des punitions que Dieu a imposé à l'homme après qu'il eût croqué la pomme fut le travail. Dans l'univers que Breton a créé le travail n'existe plus et le pommier, ce satané pommier, a disparu pour être remplacé par l'arbre à pain, l'arbre à beurre, l'arbre à sel, l'arbre à poivre, l'arbre du voyageur et l'arbre à savon¹²⁷. La filiation du mythe moderne du travail et du mythe antique qui explique son origine est bouleversée. Fantaisie, certes, car l'univers que Breton propose ne relève plus de la logique, mais d'un pathos qui se situe à la limite de l'*hybris* et de la rigolade.

¹²⁵Jean-Claude Blachère, Les totems d'André Breton, Paris, L'Harmattan, 1996, «Critiques littéraires», p. 94.

¹²⁶André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 748.

¹²⁷Ibid., p. 748.

c) La tentation seule est divine

L'amour et le travail ont des liens très étroits dans l'oeuvre de Breton. Au cours de sa vie, Breton a été miné par son entêtement à ne jamais accepter le travail comme recours pour survivre. Lors de ses entretiens du mois de juin 1996 à la salle Louis Liard à la Sorbonne, Étienne-Alain Hubert a évoqué des périodes où Breton a connu une telle pauvreté qu'il ne pouvait même pas payer ses factures de charbon et d'électricité. Paradoxalement, dans son studio 42 rue Fontaine, Breton était entouré de pièces de collection -des tableaux, des sculptures, des masques, des objets, etc.- d'une valeur inestimable. Breton avait bien d'autres préoccupations que l'argent et le dédain du travail l'a bien souvent perdu, surtout dans ses relations amoureuses, dont celle avec Suzanne Muzard (désignée sous le pseudonyme de «X» dans Les Vases communicants) qui reste la plus connue. Vu sous cet angle, il est plus aisé de comprendre pourquoi Breton a toujours dénoncé le mélange de ces deux nécessités que l'on appelle argent et amour.

Dans L'Amour fou, l'argent et l'amour sont dénoncés de deux façons. Le premier argument touche ce que Breton appelle «l'erreur sociale¹²⁸», le deuxième «l'erreur morale¹²⁹».

«L'erreur sociale» correspond à l'empêchement de la réalisation de l'amour pour des raisons économiques. Dans son argumentation sur l'erreur sociale, Breton opère une inversion des valeurs: il prête à l'amour une définition qui s'appliquerait à l'argent. L'amour est le «principe fondamental au progrès moral aussi bien que culturel [...] seule force permanente d'anticipation¹³⁰» au lieu de l'argent. Il y a dans ce raisonnement non seulement une inversion de valeurs, mais également un changement sémantique: l'argent est vidé de son sens! Par contre, Breton ne s'arrête pas là. Il évoque un problème qui a déjà fait l'objet d'une longue analyse dans la deuxième partie des Vases communicants: la monogamie ou l'amour exclusif.

La monogamie telle que nous la connaissons aujourd'hui n'est pas la véritable monogamie. Selon Friedrich Engels qui est cité dans Les Vases communicants «[a]vec la monogamie appaurent deux constantes et caractéristiques figures sociales qui jusque-là étaient inconnues: l'amant de la

¹²⁸Ibid., p. 757.

¹²⁹Ibid., p. 757.

¹³⁰Ibid., p. 745.

*femme et le cocu*¹³¹». Or, la monogamie dont parlent Engels et Breton est le mariage, institution de préservation de la propriété privée et de la bourgeoisie. Le raisonnement ici veut que l'un des partis qui a conclu l'alliance matrimoniale désire sortir d'une relation qui n'est basée que sur l'argent, les véritables affinités électives étant établie sur des critères autres que matériels. Dans L'Amour fou, cet argument est mené à bout encore à travers une citation d'Engels: «[l]a propriété privée une fois abolie, *on peut affirmer avec raison, déclare Engels, que loin de disparaître, la monogamie sera plutôt pour la première fois réalisée*¹³²». La deuxième citation d'Engels ressemble à la première sauf que l'argument est formulé différemment: avec l'élimination des contingences matérielles, les hommes et les femmes se choisiront selon des critères qui ne sont que de bonne foi. Les considérations de Breton sur l'amour ne s'arrêtent pas là car elles touchent aussi la morale.

Il s'agit ici de «l'erreur morale» qui touche la conception de l'amour en occident et qui a des origines judéo-chrétiennes. Selon André Breton, l'amour «ne pourra être mené [...] entièrement à bien tant qu'à l'échelle universelle on n'aura pas fait justice de l'infâme idée chrétienne du péché. Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine¹³³». Breton va au-delà de la Genèse pour nier l'existence du paradis terrestre et il impose sa propre conception du paradis. Le pommier n'a jamais existé, Dieu non plus. Le pommier est remplacé par des arbres de fantaisie, des arbres à savon pour se laver, des arbres à poivre et à sel pour épicer les mets, etc. Seul Satan demeure pour alimenter la vie de plaisirs défendus, mais il n'y a personne pour punir.

À ce stade, toutes les restrictions morales sont levées. La valeur commune qui unira les hommes et les femmes sera l'amour, surtout l'amour sexuel comme aime à le rappeler Breton. Selon le surréaliste qui s'inspire directement de Sigmund Freud, l'amour sexuel «*rompt les liens collectifs créés par la race, s'élève au-dessus des différences nationales et des hiérarchies sociales, et, ce faisant, contribue dans une grande mesure au progrès de la culture*¹³⁴». Il n'est pas nécessaire de commenter Freud ni Breton sur ces propos, leurs arguments sont clairs.

¹³¹ André Breton, Les Vases communicants, O.C. 2, p. 169. En italique dans le texte.

¹³² André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 745. En italique dans le texte.

¹³³ Ibid., p. 760.

¹³⁴ Ibid., p. 745. Citation de Freud en italique dans le texte.

Orgiaque et poétique, ce monde imaginaire n'est pas destiné à être construit, il ne demeure que dans les fantasmes d'André Breton et de Jacqueline Lamba. L'histoire de la destruction de cet univers est aussi intéressante que sa construction car c'est avec la destruction de cette utopie qu'apparaît l'aporie.

d) Le volcan

La dernière articulation de l'argument de la différenciation touche l'aporie. L'auteur surréaliste adopte une attitude qui est incompréhensible à première vue puisqu'il détruit le mythe de la poésie et de l'amour qu'il a créé.

L'argument que Breton utilise moyen est hautement poétique. Breton s'anthropomorphise en un volcan, celui du pic du Teide. Citant une phrase de La Nouvelle Justine de Sade: «Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan...¹³⁵», Breton exprime sa désinvolture envers tous les mythes qu'il a créé car son désir est d'exploser et de tout détruire sur son passage. Dans cet état des choses, la nature toute puissante menace l'homme, lui fait peur, dicte le cours de l'avenir. La nature défie tous les calculs, plus rien n'est prévisible, l'espace et le temps s'effritent, les antinomies sont abolies. Une seule chose est certaine: l'aléatoire.

Le coup de grâce, à la façon de Sade ou de Lautréamont¹³⁶, est donné dans l'avant-dernier paragraphe du chapitre cinq. André Breton devient un volcan, le volcan devient André Breton. Ainsi, les matières les plus dangereuses à l'homme s'anthropomorphisent, la lave devient sang, la chambre magmatique se transforme en un coeur, et le cratère crache des mots d'amour brillants comme des diamants. Le volcan devient un instrument de renouvellement cosmique, seule façon d'effacer l'inutile par l'insolite. Une citation de Norbert Bandier traduit exactement cette idée de renouvellement

¹³⁵Ibid., p. 761.

¹³⁶On se rappellera du passage grandiose des Chants de Maldoror, Chant IV, quatrième strophe, où Maldoror gît dans un lieu infect depuis quatre siècles, poignardé par le glaive de Dieu, où une myriade de parasites vient remplacer graduellement les différentes parties et fonctions du corps du supplicié. On remarquera que chez Lautréamont, l'anthropomorphisme suggère un délire de persécution et de claustration (l'immobilité est une punition de Dieu dans ce cas). Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, Oeuvres complètes: Les Chants de Maldoror; Lettres; Poésies 1 et 2, Paris, Gallimard, 1973, «Poésie», p.167-170.

chez Breton: «le surréalisme cherche [...] à affirmer, envers et contre tout, un devenir humain sur la base de son impossibilité¹³⁷».

Deux commentaires s'imposent ici sur la signification hégélienne du lien entre Sade et Breton et sur claustrophobie spirituelle dont témoigne ce passage.

G. LE LIEN ENTRE SADE ET BRETON

Le lien que Breton établit entre Sade et lui-même est significatif en termes philosophiques. Marguerite Bonnet commente à propos de ce passage de L'Amour fou que Breton

refuse de juger Sade et sa représentation du «mal» selon les normes d'une morale aliénante, fondée sur une idée transcendantale du bien. Cela ne signifie nullement que la démesure sadienne lui apparaisse comme une fin en soi. Sa portée révolutionnaire vient de ce qu'elle est à la fois refus de valeurs mortes et dévoilement d'une vérité vertigineuse de l'homme; l'idée extrême de la liberté que propose l'oeuvre sadienne est le premier temps nécessaire à l'avènement d'une autre éthique qu'on ne peut encore que pressentir.¹³⁸

«L'autre éthique qu'on ne peut encore que pressentir» apparaît comme celle d'Hegel qui implique la résolution d'un mouvement et de son contraire par une synthèse qui s'effectue dans un mouvement d'élévation (*Aufhebung*). Mais se peut-il que Breton ait voulu aller au-delà de la synthèse hégélienne? Dans le Second manifeste du surréalisme, Breton a proposé sa théorie des dépassements en disant que: «[t]out porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement¹³⁹». Ces propos qui sont clairement inspirés de Hegel ont entraîné beaucoup de spéculations. En effet, il n'est pas impossible que Breton ait suggéré d'autres formes de résolutions qui s'inscrivent hors de la philosophie hégélienne. Des multiples suggestions qui proviennent de la critique, l'ésotérisme a souvent été cité. Pourtant, il demeure que la clé de cette énigme que l'on ne pourra jamais résoudre, repose dans la lecture «faits

¹³⁷Norbert Bandier, «Les surréalistes et la ville» dans Norbert Bandier, François Gilbert, André Micoud (dir.), La parole et la ville, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, «Espace et Socialisation», p. 41.

¹³⁸Marguerite Bonnet, Notes et variantes sur L'Amour fou, O.C. 2, p. 1729 (page 762, note 1).

¹³⁹André Breton, Second manifeste du surréalisme, O.C.1, p. 781

sensibles purs¹⁴⁰» que Breton voulait tirer de sa vie quotidienne, lecture qui pouvait amener une variété incalculable de réponses. Cette quête de «faits sensibles purs» fut comme une constante qui traversa l'oeuvre du grand écrivain dans la mesure où ce dernier a toujours recherché dans la vie quelque chose «qui soit à la fois rupture et dépassement¹⁴¹».

H. DIALECTIQUE DE L'ÉCLATEMENT DE L'ESPACE

Dans toutes les oeuvres de Breton à l'étude ici, l'espace intérieur donne toujours sur un espace extérieur. Selon Marguerite Bonnet, cette constante est perceptible

par les images connexes de prison et du captif, du vagabond, du rôdeur, du terroriste même, presque toujours saisi dans leur fuite, par des «chemins de traverse» ou le «long d'une corde de givre», [Breton signifie sa] volonté si pressante de liberté que le prisonnier ne s'évade pas, c'est la prison qui s'effondre où s'ouvre sous le regard. Tout ce qui est masse compacte ou bien fermé tend vers la transparence ou l'ouverture¹⁴².

La métaphore du volcan est un exemple de choix puisque c'est justement un bloc de lave en état de léthargie qui n'attend que l'éclatement sous la pression d'un enfermement physique et spirituel. La sensibilité perdue s'exprime en termes de limitations spatiales -une claustrophobie existentielle- et la liberté retrouvée, du moins la quête de la liberté, se manifeste par l'explosion, image frénétique qui rappelle l'orgasme.

I. ARCANE 17

Apparu tard dans l'oeuvre de Breton, les lieux non urbains conservent une fraîcheur qui sert de rappel à la perversion civilisatrice. Le jardin climatologique de la Orotava en est l'exemple le plus percutant. Cependant, ces lieux existent aussi dans Arcane 17 et dans Martinique charmeuse de serpents, toutefois on doit noter que ces deux livres diffèrent des autres oeuvres écrites antérieurement par la présence marquée de l'occulte et du délirant.

¹⁴⁰André Breton, «La lampe dans l'horloge», p. 119.

¹⁴¹Ibid., p. 128.

¹⁴²Marguerite Bonnet, «Le regard et l'écriture» dans Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine, Claude Schweisguth, André Breton. La beauté convulsive, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 44.

Dans Arcane 17, l'espace se limite à la région côtière de la Gaspésie, et c'est surtout le rocher Percé qui est évoqué et cité. Pourtant, il existe quelques références à Paris où Breton parle des îlots drapeaux noirs affichés par les groupuscules anarchistes lors d'une manifestation communiste au Pré Saint-Gervais qui s'est déroulée lors de sa jeunesse, le 25 mai 1913¹⁴³. Ces drapeaux noirs, image de la «nigrescence» selon Jean-Luc Steinmetz, évoquent la fascination de Breton pour tout ce qui est minoritaire et révolutionnaire: la poésie de la négritude, le roman noir, l'occultisme, les philosophes oubliés, les alchimistes et surtout le mouvement qu'il a animé depuis 1918¹⁴⁴. Un autre passage sur Paris fait figure de lien entre l'image de la «nigrescence» et la guerre: Breton déplore le peu d'information qu'il reçoit de sa ville d'adoption. Pour lui Paris est devenu à l'époque une «énigme totale¹⁴⁵» que la propagande nazie et alliée obscurcissent.

Mais de toutes les images «nigrescentes» qui parsèment ce texte ce sont les images du rocher Percé et le vocabulaire basé sur l'occulte qui servent de repères. Le rocher Percé est un navire, une maison, un diamant, un refuge, un château inexpugnable. C'est un endroit qui est synonyme d'exil, comme tous les pays du monde qui sont en guerre et qui sont pour Breton des «îlots bien isolés les uns des autres¹⁴⁶». Arcane 17 est un constat d'incommunicabilité et de solitude qui s'attarde au problème de l'histoire par opposition aux oeuvres antérieures qui abordent plutôt l'amour sous le signe du hasard objectif. D'autre part, le vocabulaire se référant à l'ésotérisme, difficilement accessible (et «nigrescent», bien entendu), est ponctué de termes spatiaux, Breton fait référence aux sources, aux mers, aux arbres, à la terre, aux étoiles, aux planètes, etc. Arcane 17 propose l'occultisme comme une des solutions à l'isolement et à l'immobilisme que subit l'homme au niveau intellectuel et politique et qui aveugle les peuples au point de considérer la guerre comme un moyen valable de changement. Breton propose donc une nouvelle forme d'apprentissage basée sur l'invisible. Les références à l'occultisme dans

¹⁴³André Breton, Arcane 17, p. 22

¹⁴⁴Jean-Luc Steinmetz, Breton et la bibliothèque noire, au colloque «André Breton dans la littérature», allocution du 7 juin 1996. Nous limitons l'usage du mot «nigrescence» attribué à Jean-Luc Steinmetz puisqu'il a été saisi au vol et qu'il pourrait être sujet à une déformation de sens. On remarquera que la notion de «nigrescence» est très proche de celle du «grand message isolé», toutefois nous préférons utiliser le terme de «grand message isolé», car il a été bien défini par Breton dans «La lampe dans l'horloge».

¹⁴⁵André Breton, Arcane 17, p. 115.

¹⁴⁶ibid., p. 115.

Arcane 17 font partie d'une rhétorique de la différenciation, c'est-à-dire d'un discours qui propose une solution radicalement différente de celle qui est proposée par les politiciens ou les scientifiques, ce que Breton appelle les «grands messages isolés». Nous y reviendrons.

J. MARTINIQUE CHARMEUSE DE SERPENTS

Dans ce recueil 'insulaire' de proses et de poésies, la nature corrompt l'homme malgré sa 'supériorité' issue de son statut de colon. À la Martinique, cette petite île des Caraïbes, les édifices croulent sous les lianes, les pétainistes sombrent dans l'alcoolisme et les moustiques ravagent le confort des humains. Martinique, l'île, personnifie la nature, «les femmes, le pernod [et] les moustiques¹⁴⁷». Elle charme par sa nature sauvage ce qui est civilisé, frappe de vétusté les constructions de pierre et de béton, rend le moderne obsolète. Les soldats, les gendarmes, les mouchards perdent leur rigidité apprise au collège militaire et s'enfoncent dans l'alcoolisme ainsi que dans une bonhomie inquiétante. Capricieuse, Martinique a déjà exprimé sa révolte en 1902 réduisant en cendre Saint-Pierre, une ville étonnamment «moderne¹⁴⁸» pour l'époque. Ceci n'est pas sans rappeler le volcan anthropomorphe de L'Amour fou. Dernièrement, le sortilège le plus puissant de Martinique, c'est peut être la poésie que Breton trouve dans un exemplaire de *Tropiques* à Fort-De-France, poésie qui habite l'île en les personnes de René Ménil et surtout d'Aimé Césaire, ce «grand poète noir¹⁴⁹».

¹⁴⁷ André Breton, «Eaux troubles», dans Martinique charmeuse de serpents, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (1948), p. 66.

¹⁴⁸ Ibid., p. 76.

¹⁴⁹ Ibid., p. 91. Titre de l'avant-dernier chapitre.

III. LES LIEUX URBAINS

PREMIÈRE PARTIE: PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES DES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS»

INTRODUCTION

L'espace le plus exploité dans les oeuvres de Breton fut certainement l'espace urbain. Complexe, le problème de l'espace urbain demande une analyse très rigoureuse et très détaillée. Il y a pourtant un problème méthodologique que l'on rencontre ici et c'est certainement celui de la profondeur puisque l'étude de l'espace urbain dans l'oeuvre de Breton constitue un sujet inépuisable et peut facilement faire l'objet d'une recherche se déroulant sur plusieurs années. Un seuil analytique s'impose étant donné certaines contingences académiques. Cette section se limitera donc aux sujets que nous mentionnons à l'instant.

Afin de conserver l'élan méthodologique imprimé par les réflexions de Greimas sur l'aspect paradigmatique dont doit témoigner toute recherche sur le lieu, nous étudierons ici les traits transhistoriques propres aux lieux urbains. Cette partie de l'étude se divisera en deux parties. La première partie analysera un aspect de la transhistoricité qui est surtout présent dans lorsqu'il y a évocation d'un lieu urbain, c'est-à-dire le «grand message isolé». La deuxième partie de cette étude est pratique, dans le sens que l'on fera une analyse concrète de la présence du «grand message isolé» dans la ville, et ce par le biais de l'alchimie (la tour Saint-Jacques et la présence de Nicolas Flamel).

A. LES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS»

Comme les lieux non urbains, les lieux urbains sont traversés par l'histoire. Pourtant, l'histoire qui fait partie des lieux urbains est différente des lieux non urbains, ce qui appelle un autre registre au niveau de la rhétorique de la différenciation. Dans la section précédente, il a été question de l'utilisation du mythe pour créer une rupture et un dépassement philosophique. Le lieu non urbain servait à établir un parallèle avec les mythes oubliés. En ce sens, il était facile pour Breton d'établir un contraste entre le lieu urbain, vide de tout sens, et le lieu non urbain encore rempli de signes lisibles. Pourtant, les lieux urbains

sont remplis de signes. Nadja et L'Amour fou demeurent peut-être les meilleurs exemples à cet égard. Aussi, faut-il préciser que le problème de la lecture des signes dans les lieux urbains, et par le fait même le problème de la constitution d'un arsenal d'arguments pour une rhétorique de la différenciation, réside dans le contenu du signe, c'est-à-dire son signifié.

André Breton suggère que de tous les signes qui sont à notre portée, seuls les «grands messages isolés» sont dignes d'être lus. Selon le surréaliste, les «grands messages isolés»

exprim[ent, d'une part,] la convertibilité d'un certain nombre de signes dont nous n'apercevons que trop en ce moment la prédominance néfaste en un autre qui marque la pérennité et la *reprise* de la vie. Ce processus n'est peut-être pas énonçable en terme clairs. Son secret gît, sans doute profondément enfoui, dans des documents tels que la série d'inscriptions, relevées par Fulcanelli, qui composent le «merveilleux grimoire du château de Dampierre¹⁵⁰». D'autre part, cet indice a la propriété d'illuminer en chaîne en arrière de lui une suite de démarches dont il peut être considéré comme l'aboutissant. Ces démarches, qu'elles soient en l'occurrence revendiquées ou non, se trouvent ainsi mises en évidence et en rapport et reliées entre elles par un influx qui entraîne à les considérer de plus près, alors que d'autres démarches qui prévalaient sur elles jusqu'alors sont frappées d'ombre plus ou moins définitive¹⁵¹.

Le «grand message isolé» s'appuie sur deux présupposés: 1) la «convertibilité du signe» et 2) la recherche des origines

1. La «convertibilité du signe»

Le premier présupposé est ce que Breton nomme «la convertibilité du signe». *A priori*, l'idée de la «convertibilité du signe» correspond au trope dans la rhétorique. Le mot trope, qui signifie conversion en grec, est une figure qui convertit le sens d'un mot ou d'une expression en un autre. Selon Michel Meyer, les tropes se classent en quatre catégories, la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie¹⁵². Dans la section précédente, l'exemple du volcan se classe dans la catégorie de l'ironie puisqu'il y avait une inversion totale des valeurs -une différenciation à outrance- allant jusqu'à l'absurde, ce qui donne une figure bien spécifique que l'on appelle aporie.

¹⁵⁰Fulcanelli, Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand oeuvre, troisième édition augmentée avec trois préfaces de Eugène Canseliet, F.C.H. et quarante-six illustrations photographiques, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, t.2, p. 1-180.

¹⁵¹André Breton, «La lampe dans l'horloge», p. 124.

¹⁵²Michel Meyer, Questions de rhétorique, p. 97-124.

Par contre, la «convertibilité du signe» exprime quelque chose d'autre: le signe qui en cache un autre. L'exemple qui s'impose ici est le texte hermétique (ou alchimique) où le signifiant confond le lecteur, le contenu du message étant autre que ce qu'il est. En effet, les textes hermétiques sont difficiles à lire parce que le langage est codé. À la surface, l'amateur ou le 'souffleur', comme on dit dans l'idiolecte alchimique, n'y verra qu'une série d'expériences de chimie. Or, le texte hermétique s'interprète au-delà de son sens premier. Il existe beaucoup de spéculations sur le déchiffrement des textes hermétiques. L'opinion la plus répandue veut que le travail alchimique nécessite une communion de type mystique entre l'alchimiste et la matière à transformer. Selon Eugène Canselier, l'alchimiste doit se mettre «au diapason de la matière, [et] en harmonie avec sa recherche¹⁵³». En d'autres mots, l'alchimie demande au pratiquant une disposition intellectuelle et spirituelle qui permet une ouverture à des possibilités qui n'étaient pas évidentes lors d'une lecture superficielle du texte hermétique.

Le surréalisme présente des analogies avec l'alchimie. Dans un texte intitulé «Du surréalisme en ses oeuvres vives» Breton a dit que le surréalisme était une «opération de grande envergure portant sur le langage [et qu'il] importait pour cela de se soustraire [à son] usage de plus en plus strictement utilitaire¹⁵⁴». Le surréalisme tout comme l'alchimie a cherché à interpréter le langage au-delà de son sens premier. Il est possible d'élaborer une suite sans fin de spéculations sur ce propos mais une constante demeure: les surréalistes ont bien vu que c'est par le langage (écrit, pictural, cinématographique, etc.) que l'on transmet les informations. Les débuts du surréalisme se fondent, en quelque sorte, sur une rhétorique de la dénonciation de la déformation de l'information. Il ne nous appartient pas d'expliquer les origines de cette problématique -ce n'est pas l'objet de cette étude!- qui remontent à la Première Guerre mondiale et qui sont expliquées à souhait dans les Entretiens ainsi que dans le tome un des Mémoires de l'Oubli de Philippe Soupault. On retiendra seulement que le problème de la rhétorique de la dénonciation de la déformation de l'information a déjà fait l'objet d'une analyse dans la section sur les lieux non urbains et selon toutes les apparences, cette analyse continue dans cette section. L'attitude surréaliste voit donc dans le langage autre chose

¹⁵³Robert Marteau, La récolte de la rosée, la Tradition alchimique dans la littérature, préface d'Eugène Canselier, Paris, Bélin, 1995, «L'extrême contemporain», p. 8.

¹⁵⁴André Breton, «Du surréalisme en ses oeuvres vivres», p. 179.

que le mot. Il y a le mot et le sens qu'on lui a attribué -travail , famille, patrie, qui est peut-être l'exemple le plus infâme- mais il y a aussi le mot qui s'apparente à la formule alchimique, le mot qui incite au geste et au rêve. On y reviendra.

2. La recherche des origines

Le deuxième présupposé présente des similitudes avec la notion de transhistoricité dans le sens où le «grand message isolé» -le témoignage légué par un homme, une philosophie, une oeuvre littéraire, un lieu, etc.- est présenté comme étant l'aboutissement d'une longue démarche qui trouve ses origines dans le passé. La disposition de Breton à l'égard des «grands messages isolés» est la même que celle qu'il entretenait à l'égard des mythes où ce dernier établissait leur filiation entre le passé et le présent.

Cette méthode de l'analyse des idées et de leurs origines est une constante chez Breton, par contre son application appelle des variations. Dans la section sur les lieux non urbains il a été question d'une rhétorique de la rupture et du dépassement (ou rhétorique de la différenciation) où la filiation entre les mythes antiques et les mythes modernes était brisée et même dépassée lorsque Breton a proposé la destruction de l'univers. Il a aussi été établi que des arguments bien spécifiques s'appliquaient à cette rhétorique lors de l'évocation de lieux non urbains, comme on en retrouve à la fin de L'Amour fou, dans Arcane 17 et dans Martinique charmeuse de serpents. Ce qui a été dit présuppose que les lieux urbains appellent un autre registre d'arguments. Voici, dans la section qui suivra, une analyse du fonds poétique d'où Breton tire ses arguments.

B. OÙ SONT LES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS»?

«Alchimie du verbe: ces mots qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui demandent à être pris au pied de la lettre».

André Breton, Second manifeste du surréalisme, O.C. 1, p. 818.

Seule la réponse à cette question titrée permet de trouver les arguments pour une rhétorique de la différenciation. Une piste que propose Breton se

trouve dans la poésie de Rimbaud où la flânerie est exaltée. Dans la ville, le promeneur contemple sans distinctions

les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures, populaire; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais rythmes naïfs.¹⁵⁵

À coup sûr, la substance du message poétique de Rimbaud évoque une disjonction entre passé et présent. Pourtant, le promeneur Breton est attentif à ces vieilleries dans lesquelles se cachent des trésors. Il s'agit là d'une question d'attitude qui implique une disponibilité aux messages déformés par le temps. Après tout, le surréalisme n'est-il pas une entreprise de rectification langagière et par extension une entreprise de rectification existentielle?

Comme il en a été question dans les sections précédentes, cette entreprise de rectification est soumise à un processus d'analyse de recherche de l'origine de idées. De ces préoccupations une technique littéraire est née: la réactivation d'un propos inactuel. Cette idée qui est empruntée d'un ouvrage intitulé Les châteaux de la subversion¹⁵⁶ d'Annie Le Brun s'applique bien à ce qui demande à être expliqué dans l'idée de «grand message isolé»: l'inactualité du propos donne de la pertinence à discours littéraire, politique, philosophique ou existentiel pour un surréaliste.

Un exemple digne d'être cité est cette tendance qui traverse l'oeuvre de Breton de 1928 à 1945 où il est question de l'amour unique et exclusif qui ne pourra se réaliser que lorsque la propriété privée aura été abolie. L'origine de cette idée obscure n'est plus inconnue aujourd'hui puisque Breton a réactivé la pensée d'Engels sur le sujet des rapports entre hommes et femmes. La même chose pourrait être dite de Sade, de Lautréamont ou de Xavier Forneret, auteurs que Breton a ramenés du passé à travers sa quête de l'inactualité littéraire. On n'aura qu'à se référer à l'Anthologie de l'humour noir qui donne une bonne idée de la portée de cette entreprise¹⁵⁷.

¹⁵⁵Arthur Rimbaud, «Alchimie du verbe», *Une saison en enfer*, dans Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, préface de René Char, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, «Poésie», 1984, p. 139.

¹⁵⁶Annie Le Brun, Les châteaux de la subversion, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères, 1982, réédition chez Gallimard, «Essais», 1986, p. 50. Le mot «inactualité» provient du passage où Annie Le Brun discute l'inactualité du roman noir qui fascinait les surréalistes.

¹⁵⁷André Breton, Anthologie de l'humour noir 1940-1950-1966, O.C. 2, p. 864-1176. Lire la Notice d'Étienne-Alain Hubert, p. 1745-1770.

D'autre part, les «grands messages isolés» demandent tous un «renversement de signe¹⁵⁸». Ils sont tous idéologiquement incompatibles avec l'idéologie présente. Dans l'exemple cité plus haut, l'idée de l'amour exclusif qui se base sur l'abolition de la propriété privée est incompatible avec le système de valeurs capitaliste. Au diable, l'argent, le travail et les horaires. Ce qui est important, c'est la liberté d'aimer sans contraintes matérielles, n'est-ce pas?

Une petite conclusion s'impose. Les surréalistes étaient des gens qui désiraient écouter ces «grands messages isolés» et idéalement ils voulaient obéir à ces messages. Il n'est donc pas étonnant de voir Breton répondre aux propos du plan Marshall par ceux de Fulcanelli dans «La lampe dans l'horloge», à l'institution du mariage par l'abolition de la propriété privée et par de fait même à l'abolition du mariage. Pour Breton, refuser «la distinction entre ce qui est sérieux et ce qui n'est pas sérieux¹⁵⁹», est sérieux. Il y a donc dans cette attitude une constante: celle d'être perpétuellement tenu à l'écart des grands discours écoutés par tous.

Dans notre analyse, le discours qui est tenu à l'écart est celui de l'alchimie. On doit alors se demander plusieurs questions qui doivent illuminer le rapport entre le surréalisme et l'alchimie.

C. SURRÉALISME ET ALCHEMIE

Citons d'abord en exergue ce passage du Second manifeste du surréalisme où Breton établit un lien entre le surréalisme et l'alchimie:

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le *long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens* et le reste¹⁶⁰.

Selon Michel Butor, les textes d'alchimie «relatent tous la recherche de quelque chose de perdu; ils situent l'intelligibilité véritable, la conscience

¹⁵⁸André Breton, «La lampe dans l'horloge», p.120. En italique dans le texte

¹⁵⁹ Formule reprise de la préface de Emmanuel Guarrigues (dir.), Les jeux surréalistes, mars 1921-septembre 1962, Paris, Gallimard, 1995, collection «Archives du surréalisme N° 5, publié sous l'égide d'Actual», p. 13.

¹⁶⁰André Breton, Second manifeste du surréalisme, O.C.1, p. 819.

inventive dans le passé¹⁶¹». L'alchimiste est «un archéologue mental [car] il s'efforce de s'arracher à son temps pour récupérer une forme de conscience en accord avec les caractéristiques de l'Oeuvre¹⁶²». L'alchimiste est tout à fait comme le surréaliste qui cherche le «grand message isolé» car tous deux fouillent une toile complexe d'idées enchevêtrées par le temps et des prédécesseurs.

La clé du code qui permet de procéder à la première étape du processus de la transmutation des métaux et de l'âme se trouve donc dans le passé pour l'alchimiste. L'attitude que Breton entretient à l'égard des «grands messages isolés» est la même que l'alchimiste dans le sens que le surréaliste doit comprendre les enjeux épistémologique qui guideront sa vie. Ces enjeux qui sont bien ancrés dans le présent sont le résultat d'une longue démarche qui tirent son origine du passé.

Pourtant, le surréalisme s'impose comme étant une philosophie qui demande «une rupture et un dépassement» alors que l'alchimie tient à garder ses traditions. D'ailleurs, dans les grimoires alchimiques il n'est pas rare de voir le mot 'Tradition' (toujours avec un T majuscule) qui sert de synonyme pour le mot alchimie. La question qui se pose ici est donc: où se situe la rupture et le dépassement?

1. Au-delà des «grands messages isolés»

Chez les alchimistes, la trouvaille de la pierre philosophale permet de défier les lois du temps et les contingences matérielles. Chez les surréalistes, la pierre philosophale est l'amour, pour ne pas dire l'amour fou. Au niveau de la rupture, les deux philosophies sont semblables dans le sens qu'il y a une tentation du défi. La pierre philosophale est en quelque sorte une métaphore pour le génie humain: les alchimistes, tout comme les surréalistes, croient qu'il y a chez l'homme une capacité d'aller au-delà des attentes et des compromis. Par contre une différence majeure caractérise le surréalisme: l'irrationnel. À première vue, l'alchimie semble irrationnelle à cause de son langage obscur, mais essentiellement il s'agit d'une recette. Certes, la recette alchimique se double d'une discipline spirituelle ou mystique, mais quand même il s'agit d'une recette qui demande une stricte observation des règles.

¹⁶¹Michel Butor, «L'alchimie et son langage», dans Répertoire, Paris, Minuit, 1960, «Critiques», p. 15.

¹⁶²Ibid. p. 15.

En ce qui a trait à l'irrationnel chez Breton, on dira qu'il ne provient pas d'un territoire qui a été exploré par des initiés dans le passé mais d'un espace inconnu qui s'appelle rêve, désir, amour et poésie. Chez Breton, le dépassement de la «conscience inventive» telle que décrite par Butor est une question d'attitude. Breton a dit que «[l]es hommes désespèrent stupidement de l'amour [...], ils vivent stupidement asservis à cette idée que l'amour est toujours derrière eux, jamais *devant* eux¹⁶³». La «conscience inventive» pour Breton n'a pas besoin de se situer dans le passé, ce qui est le cas pour l'alchimie.

¹⁶³André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 713. «devant» en italique dans le texte

DEUXIÈME PARTIE:
LES «GRANDS MESSAGES ISOLÉS» ET LA VILLE

Cette analyse fait un rapprochement entre l'espace urbain et les «grands messages isolés». Ce lien se justifie dans la mesure où les évocations de lieux urbains dans les oeuvres de Breton sont imprégnés d'une part, par une préoccupation avec la transhistoricité et d'autre part, par la nécessité de proposer un message qui demande un «renversement de signe». Il va de soi que les exemples qui sont proposés ici s'appuient sur un discours qui réunit ces préoccupations. Ici, il s'agit de la présence de l'alchimie dans le lieu urbain.

A. COURTE HISTOIRE DE FAÇADES

Le sujet de cette section est l'alchimie et le lieu urbain. Les réflexions citées ici proviennent de trois sources: Notre-Dame de Paris de Victor Hugo, «L'alchimie et son langage» de Michel Butor, et les Mystères des cathédrales de Jean-Julien Champagne dit Fulcanelli. Bien entendu, ces auteurs se recourent, par contre, tous se démarquent par leurs perspectives historiques et philosophiques.

Victor Hugo disait à propos des espaces construits par l'homme que : «depuis l'origine des choses [...] l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence¹⁶⁴». Le lieu était pour Hugo un barème indiquant l'évolution intellectuelle des hommes.

Dans son étude sur l'espace architectural, Hugo a dit que les hommes ont d'abord inscrit les enseignements de la religion sur les lieux. Ainsi, dans Notre-Dame de Paris on lit l'exemple magistral du temple de Salomon qui contenait des

enceintes concentriques [où] les prêtres pouvaient lire le verbe traduit et manifesté aux yeux, et ils suivaient ses transformations de sanctuaire en sanctuaire jusqu'à ce qu'ils saisissent dans son dernier tabernacle sous sa forme la plus concrète qui était encore de l'architecture: l'arche. Ainsi le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil de la momie.¹⁶⁵

¹⁶⁴Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 225. Lire le chapitre qui s'intitule «Ceci tuera cela».

¹⁶⁵Ibid., p. 227.

L'histoire du texte urbain en Europe, c'est-à-dire des messages chiffrés sur les façades d'édifices remonte peut-être au Moyen Âge. En suivant la piste proposée par Hugo dans Notre-Dame de Paris, on lit qu'à partir du Moyen Âge les allégeances du peuple ont changé de l'Église à l'argent avec l'arrivée des croisades. À la guerre de conversion succéda le pillage qui rendit l'homme avide d'argent, de possessions, et d'idées nouvelles. En d'autres mots, la classe des propriétaires ne se limita plus au corps ecclésiastique, mais elle s'étendit à la noblesse et au-delà chez les bourgeois: il y eut ce qu'on appellerait aujourd'hui une démocratisation des biens. Hugo a résumé cette dialectique par une ravissante phrase: «toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie¹⁶⁶». Ainsi, les gens ne servirent plus Dieu, mais leurs propres intérêts. Les bourgeois firent construire leurs églises, leurs hôtels et autres immeubles et les symboles sur tous ces monuments prirent une signification autre que celle de l'adoration de Dieu¹⁶⁷. Ces façades attirent notre intérêt dans la mesure où les symboles qui y sont gravés sont aujourd'hui considérées comme étant hermétiques, et ce pour deux raisons bien spécifiques.

1. Subversivité des façades: origines pratiques et philosophiques

L'imprimerie au Moyen Âge est naissante et le livre coûte très cher. Quiconque voulait exprimer ses idées selon Hugo le faisait donc par l'architecture¹⁶⁸. L'individu ou le groupe pouvait alors faire appel à une corporation de maçons ou d'architectes pour bâtir un «édifice typographique¹⁶⁹» comme disait Paul Claudel. On le devine l'ambition d'immortaliser un message faisait partie d'une dialectique de l'héritage, phénomène qui s'appliquait à des groupes qui désiraient conserver la marginalité pour des raisons intellectuelles, religieuses, politiques, spirituelles et/ou philosophiques. La survie de ces groupuscules dépendait de la transmission de leur idéologie et bien entendu une certaine discipline devait caractériser l'enseignement des principes de bases. Le texte écrit, dans ce cas le texte gravé sur la pierre, permettait de pallier l'oralité, l'éphémère et les

¹⁶⁶ Ibid., p. 227.

¹⁶⁷ Ibid., p. 229. «L'hiéroglyphe déserte la cathédrale et s'en va blasonner le donjon pour faire un prestige à la féodalité».

¹⁶⁸ Ibid., p. 231. «[Q]uiconque naissait poète se faisait architecte».

¹⁶⁹ Paul Claudel, «La philosophie du livre» dans Positions et propositions I, Paris, Gallimard, 1944 (1928), p. 118.

variantes tout en perpétuant un message original, non perverti par le temps et les divergences qui pouvaient diviser le groupe.

Les textes sur les façades étaient donc d'une part didactique parce qu'ils témoignaient d'un héritage. D'autre part le texte architectural pouvait être en partie subversif puisqu'un groupe ou un individu divergent pouvait inscrire son désaccord sur la pierre. Une autre possibilité s'additionne à cette liste: l'inscription du texte sur un monument pouvait aussi relever d'une stratégie de la dissimulation. Un groupe opérant hors des limites idéologiques prescrite par une autorité quelconque ne pouvait courir le risque d'incriminer tous les membres individuellement. Ainsi, au lieu de demander à l'initié de porter ou de garder un signe et de le cacher par peur d'être persécuté, le groupe pouvait se camoufler en tant que collectivité sous le couvert d'un autre nom, et ce en public. Il s'agit là de la stratégie du caméléon: les symboles subversif sur un édifice en pleine place publique ne sont pas vus parce qu'il font partie du décor. Cette stratégie de la dissimulation dérouté la minutie par l'évidence: à fouiller les endroits obscurs on finit par oublier les endroits les plus évidents.

L'avènement de l'imprimerie, la sophistication des presses et la rapidité de la distribution des livres annoncèrent la disparition partielle de ces groupes de la marginalité puisque leurs secrets furent exposés, ce qui a eu pour résultat de les faire connaître et de les incorporer dans les discours populaires. Par contre, cette disparition ne fut pas automatique puisque l'imprimerie apporta une sophistication dans le codage des messages, ce qui nous permet de dire qu'il est aujourd'hui encore plus difficile de reconnaître le groupe de la marginalité¹⁷⁰.

Enfin, on remarquera que cette dialectique de la transmission de l'information s'appliquait aux groupes religieux avant de connaître l'approbation massive. Il faut cependant nuancer les propos ici, les groupuscules dont il est question dans cette étude ont toujours tenu à garder la marginalité alors que les grands discours religieux qui ont déjà connu la marginalité ont eu tendance à vouloir imposer leur idéologie pour des raisons politiques et économiques. Il s'agit là d'un autre débat de fond qui ne sera pas abordé ici. Toujours est-il que dans les deux cas, le lieu a été en quelque sorte le témoin d'une évolution de la pensée chez l'homme, évolution qui s'est manifesté par l'architecture.

¹⁷⁰Michel Butor, «L'alchimie et son langage», dans Répertoire, Paris, Édition de Minuit, 1960, «Critique», p. 12-19.

2. Alchimie et architecture

Les messages transmis par le biais de l'architecture avaient non seulement pour but de perpétuer une idéologie, mais aussi de confondre les non-initiés et d'offrir une clé pour les successeurs. Comme les langues, les inscriptions sur les immeubles anciens avaient leurs propres grammaires que seuls les initiés pouvaient déchiffrer.

L'exemple qui s'impose ici, puisqu'il est question d'hermétisme, est celui de la cathédrale Notre-Dame de Paris où sous le Portail Sainte-Anne les alchimistes se rencontraient pour déchiffrer le premier indice alchimique sculpté sur le pilier Saint-Marcel qui était une salamandre étreignant un athanor sous les pieds du légendaire évêque qui avait terrassé le reptile de son vivant (voir figure 1). Après avoir déchiffré la clé inscrite sur le pilier Saint-Marcel, l'alchimiste pouvait suivre un parcours à l'intérieur de la tour droite de la cathédrale et déceler une suite de symboles hermétiques à la façon d'un livre inscrit sur la pierre¹⁷¹. Fulcanelli pense que c'est Guillaume de Paris qui a entrepris la construction de la façade de Notre-Dame de Paris pour y laisser un testament alchimique¹⁷². Bien entendu, un mystère entoure ce parcours car on peut bien se demander qui l'a construit puisque par définition, un alchimiste ne révèle jamais son nom, d'autant plus que ces singuliers personnages ont la réputation de venir d'un autre âge! Toujours est-il que cet exemple donne un léger malaise, en effet, comment se fait-il que des inscriptions aussi subversives ornent une église? Comment les alchimistes ont-ils gravé un grimoire sur Notre-Dame-de-Paris?

Michel Butor a noté que la plupart des textes alchimiques manifestaient «la survivance d'une sorte de religion correspondant à une mentalité antérieure à celle du christianisme. Les alchimistes du Moyen-Âge se sont efforcés de consolider leur tradition en y intégrant celle de l'Église établie¹⁷³». Le texte alchimique est en quelque sorte 'théologisé' par le croisement de ses propres traditions et du christianisme, d'où son langage obscur¹⁷⁴. Mais il y a d'autres

¹⁷¹Fulcanelli, Le mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand oeuvre, troisième édition augmentée de Eugène Canseliet, F.C.H., quarante-neuf illustrations photographiques nouvelles, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, 47-154.

¹⁷²François Caradec et Jean-Robert Masson, Guide mystérieux de Paris, Paris, Tchou, 1966, voir rubrique «Parvis-Notre-Dame (place du)» commentée par Noël Arnaud. Voir aussi Fulcanelli, Le mystère des cathédrales, p. 83, 132, 136, 158.

¹⁷³Michel Butor, «L'alchimie et son langage», p. 14.

¹⁷⁴Ibid., p. 15. Michel Butor pense que l'alchimie est issue d'une très vieille tradition remontant aux forgerons égyptiens. Ceux-ci étaient regroupés en sociétés et gardaient jalousement leurs

raisons qui expliquent cette interdiscursivité. D'une part, les alchimistes ont intégré le discours religieux dans leur langage parce qu'ils craignaient d'être persécutés par les rois pour fabrication illégale de monnaie (l'or). Une recette alchimique déguisée en fable biblique pouvait sans doute confondre la justice! D'autre part, les alchimistes ne voulaient pas se faire persécuter par l'Église pour impiété, d'où l'intégration du discours religieux dans leur langage. Le langage alchimique est donc un code pour confondre les ennemis. La confusion s'opère par la stratégie du caméléon, le texte alchimique à teneur subversive (il permet de défier l'autorité monétaire du roi et la dévotion pour Dieu) se déguise en un texte banal, à caractère religieux.

Suite à ces quelques remarques, on peut donc spéculer que le texte alchimique se lit de plusieurs façons. Notre hypothèse est que le texte alchimique offre trois degrés de lecture. La première lecture du texte alchimique suggère une fable biblique. Sur la cathédrale Notre-Dame, il s'agit de Saint-Marcel terrassant un serpent géant, envoyé par Satan. Nicolas Flamel, le légendaire alchimiste parisien fit graver la description des opérations alchimique sur l'arcade d'un charnier¹⁷⁵ construit à ses frais dans le cimetière des Innocents (maintenant commémoré par la fontaine des Innocents, -voir les figures 2 et 3). Le titre soulignant les gravures polychromes de l'arche était

secrets, tout comme les maçons du Moyen-Âge, parce qu'ils tenaient à garder le privilège que leur donnait l'importance de leur fonction dans la société. Leur savoir était transmis par une «liturgie métallurgique» où divers dieux égyptiens étaient invoqués dont Ptah, le dieu forgeron. Ce savoir s'est indirectement transmis aux grecs, aux arabes, puis aux européens. Pour une discussion en détail de cette hypothèse voir Mircea Eliade, Alchimistes et forgerons, Paris, Flammarion, 1956, 211 p.

¹⁷⁵Flamel fit bâtir à ses frais un charnier avec une arcade entourée de trois plaques à signification hermétique, en plus de «l'homme en noir» sur le pilier du charnier, en 1409. Voici quelques précisions concernant les charniers qui entouraient le cimetière des Innocents. L'information est tirée de Jacques Hillairet, Dictionnaire historique des rues de Paris, Paris, Minuit, 1963, rubrique «rue Saint-Denis». «Au début du XIV siècle [...] on doubla le mur le mur de clôture du cimetière d'un mur intérieur, percé d'arcades gothiques, élevé à quelque mètres de lui. On aménagea, entre ces deux murs, une galerie que recouvrit une voûte en ogive surmontée d'un comble. Ce comble constitua le charnier proprement dit, soit le pourrissoir où l'on entassait, en vrac, les ossements, plus ou moins décharnés, exhumés des fosses communes lorsque venait le moment de réutiliser ces dernières. Il y avait un donc un charnier au-dessus de chacune des quatre galeries entourant le cimetière, à savoir: le *charnier de la Vierge* [...] à sept arcades, le long de la rue Saint-Denis; [...] le *charnier des Lingères*, à 27 arcades, le long de la rue de la Ferronnerie (il occuperait maintenant toute cette rue sur sa demi-largeur nord); le *charnier des Écrivains*, à 20 arcades, le long de la rue de la Lingerie (trottoir actuel des numéros pairs) et le *Vieux-Charnier*, aussi à 20 arcades, [au] milieu de la chaussée actuelle de la rue Berger. [...] Beaucoup de ces arcades résultaient de fondations pieuses; elles étaient décorées des armes de leurs fondateurs et abritaient parfois leurs sépultures. Ainsi la quatrième arcade du *charnier des Écrivains*, en entrant par la porte de Saint-Germain avait été construite, [en 1409], aux frais de Nicolas Flamel et de sa femme dame Per[e]nelle».

«Comment les innocents furent occis par le commandement du roi Hérode¹⁷⁶», titre qui rappelle la naissance du Christ et l'espoir de la résurrection, mais aussi la cinquième figure du Livre d'Abraham qui est décrite par Flamel dans le Livre des Figures et par Breton dans le Second manifeste du surréalisme¹⁷⁷ (figure 4). Dans un second temps, les textes alchimiques relatent des expériences secondaires, dans lesquelles les alchimistes racontent leurs trouvailles en chimie. Un troisième corpus dévoile les expériences importantes, comme celles menant à la pierre philosophale (que l'on nomme aussi 'Poudre de projection' ou 'Magistère' dans les grimoires alchimiques).

En guise de conclusion à ces quelques réflexions, on se demandera pourquoi la présence des alchimistes se fait-elle sentir dans la ville plus qu'ailleurs? Plusieurs hypothèses expliquent cette relation. D'une part, la production de matériaux de précision, comme les contenants de verre de formes peu communes ou les fours (l'athanor)¹⁷⁸ ne pouvait que se faire que dans une ville, la demande et le savoir-faire étant naturellement plus présents dans un bassin de population urbain. Deux réflexions supplémentaires

¹⁷⁶Référence antisémite voilée, d'ailleurs le nom du cimetière «Les Innocents», provenait justement de cet événement biblique funeste où Hérode, dans la crainte de voir le roi des Juifs naître, fit passer au fil de l'épée tous les enfants de moins de deux ans aux alentours de Bethléem. L'évangile de Matthieu veut que Joseph ait eu un songe dans lequel il fut averti du massacre à venir et la famille de Jésus se réfugia en Égypte jusqu'à la mort du roi Hérode pour revenir quelque temps après en Galilée, à Nazareth, au lieu de la Judée, de crainte de subir la colère du fils d'Hérode, Archélaüs. Voir L'Évangile selon Saint-Matthieu, chapitre 2.

¹⁷⁷André Breton, Second manifeste du surréalisme, O.C. 1, p. 819. «un Roy avec un grand coutelas, qui faisoit tuer en sa présence par des soldats, grande multitude de petits enfans, les mères desquels pleuroient aux pieds des impitoyables gendarmes, le sang desquels petits enfans, estoit puis après recueilly par d'autres soldats, et dans mis dans un grand vaisseau, dans lequel le Soleil et la Lune du ciel venoient se baigner». On trouvera une reproduction de ce passage 'rédigé' par Pierre Arnould, Sieur de la Chevalerie Poictevin (un pseudonyme, bien évidemment), édition de Mathieu Guillemot (1^{re} édition) dans Claude Gagnon, Description du Livre des Figures Hiéroglyphiques attribué à Nicolas Flamel, suivie d'une réimpression de l'édition originale et d'une reproduction des sept talismans du Livre d'Abraham auxquels on a joint le Testament dudit Flamel, Montréal, L'Aurore, 1977, p. 85. Voir aussi le texte annoté par Claude Gagnon dans Nicolas Flamel sous investigation, suivi de l'édition annotée du Livre des Figures Hiéroglyphiques, Québec, Le Loup de Gouttière, 1988, p. 203-204. Texte en français moderne dans Nicolas Flamel, Oeuvres, préface de Élie-Charles Flamand, Paris, Le Courrier du Livre, 1989, 48-50.

¹⁷⁸L'alchimie pouvait se faire par «voie sèche» avec des contenants en terre cuite et par «voie humide» avec des instruments en verre. La forme de tous les contenants en alchimie ont la particularité de distiller des matériaux à divers degrés. La fabrication d'un contenant à distillation présente trois difficultés: il faut que le contenant capture le produit distillé par le truchement d'un réservoir, qu'il soit hermétique et qu'il résiste à une chaleur intense. Il existe un traité alchimique conservé à la Bibliothèque Osler Robertson d'histoire médicale de l'Université McGill qui aborde cette question, il s'agit du Summa perfectionis Magisterii in sua natura où Jabir ibn Hayyan énumère les différents contenants utilisés en alchimie. On lira aussi John Read, The Alchemist in Life, Literature and Art, Largs (Scotland), The Banton Press, 1990 (1947), p. 1-24.

s'imposent. L'interprétation et l'exécution d'un message alchimique ne pouvait se faire que par une personne possédant une scolarité adéquate pour comprendre un texte traversé par un discours spirituel et scientifique très sophistiqué. En plus d'être scolarisé, l'alchimiste devait être quelqu'un d'assez fortuné pour faire fabriquer des instruments de précision sur mesure, pour acheter les matériaux de base nécessaires à la transmutation des métaux, et pour avoir le temps de s'adonner à cet art. Il s'ensuit que l'alchimie était non seulement l'affaire d'un groupe d'initiés qui portait une attention toute particulière à une démarche intellectuelle et spirituelle pour faire face à la vie, mais également l'art d'Hermès était limité à un petit groupe de personnes hautement scolarisé et très fortuné.

B. LA TOUR SAINT-JACQUES

L'exemple qui présente le plus d'intérêt dans cette analyse est peut-être la tour Saint-Jacques, source d'inspiration poétique pour André Breton. Après l'analyse du «grand message isolé» et de sa relation avec l'alchimie, une question se pose quant à la relation entre le lieu, le surréalisme et l'alchimie. Déjà cette question fut abordée en partie dans cette section, par contre des exemples concrets demandent à être présentés. Voici donc une étude qui tire directement ses réflexions de L'Amour fou et de ce qui a été dit plus haut. Cette analyse est disposée de la façon suivante: la première partie aborde la légende de Nicolas Flamel, l'alchimiste légendaire de Paris; la deuxième partie regarde les relations entre la légende de Nicolas Flamel et l'histoire de la rencontre de Jacqueline Lamba

1. La légende de Nicolas Flamel

La légende de Nicolas Flamel commence par un rêve dans lequel un ange montra à l'écrivain public un livre richement décoré. Quelque temps plus tard, en 1357, un inconnu vendit à Flamel un livre orné de sept images polychromes semblable à celles qu'il avait vues dans le rêve. Le contenu de ce livre qui s'intitulait Livre d'Abraham Juif a d'abord confondu Flamel, mais peu de temps après il soupçonna que c'était un grimoire alchimique. Dans le Livre des figures hiéroglyphiques Nicolas Flamel relate son désespoir de ne pouvoir

trouver la clé pour déchiffrer les images¹⁷⁹. On ne sait toujours pas pourquoi Flamel entreprit un pèlerinage qui devait d'abord le mener à Saint-Jacques-de-Compostelle et ensuite en Espagne, mais toujours est-il que ce voyage lui permit de trouver la clé. Deux hypothèses expliquent ce voyage initiatique. D'une part, Flamel aurait entrepris ce voyage pour avoir une illumination de Saint-Jacques, le patron des alchimistes. D'autre part, Élie-Charles Flamand pense que le voyage ne fut qu'un mythe et que l'histoire de ce pèlerinage qui est relaté dans le Livre des figures n'est qu'une recette alchimique¹⁸⁰. La légende veut qu'à son retour Flamel ait trouvé la pierre philosophale. Ceci lui permit de fabriquer de l'or d'avoir une vie anormalement prolongée (il vécut plusieurs siècles¹⁸¹).

2. Quelques comparaisons

a) Géographie du désir

La légende de Nicolas Flamel a des ressemblances frappantes avec le quatrième chapitre de L'Amour fou. Au niveau géographique, le parcours de Breton et de Jacqueline Lamba s'est fait autour de la tour Saint-Jacques, vestige de l'église où Flamel lui-même commença son voyage initiatique vers Saint-Jacques-de-Compostelle¹⁸².

Autre coïncidence, Flamel habitait face à l'église au coin des rues Mariveaux et des Écrivains, maintenant rues Nicolas Flamel et de Rivoli. Dans L'Amour fou ainsi que dans le troisième ajour d'Arcane 17, l'esprit de Flamel hante ce quartier, sa présence s'affirme par cette tour qui est «puissamment chargée de sens occulte¹⁸³» et peut-être, se plaît à imaginer Breton, que l'alchimiste y rôde encore¹⁸⁴. Le parcours de Breton et de Jacqueline passait aussi par le square des Innocents, vestige du cimetière des Innocents où s'élevait l'arche que Flamel avait fait construire.

¹⁷⁹Nicolas Flamel, Oeuvres, p. 45-58. Dans Claude Gagnon, Description du Livre des Figures Hiéroglyphiques attribué à Nicolas Flamel, p. 81-92. Et dans Nicolas Flamel sous investigation, p. 194-207.

¹⁸⁰Nicolas Flamel, Oeuvres, lire préface, p. 7-12.

¹⁸¹ibid., p. 28-30. Voir aussi André Breton, Second Manifeste du surréalisme, O.C.1, p. 820. La longévité de Flamel se rapporte à une thématique du dédoublement chez Breton.

¹⁸²Nicolas Flamel, Oeuvres, préface d'Élie-Charles Flamand, p. 10-11. Le pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle commençait par la messe du dimanche des Rameaux à l'Église de Saint-Jacques-de-la-Boucherie.

¹⁸³André Breton, Arcane 17, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 162. Le troisième ajour fut écrit en mai 1947.

¹⁸⁴ibid., p. 163.

Pourtant, ces deux espaces -la tour Saint-Jacques et le charnier des Innocents- sont mentionnés relativement peu de fois dans les oeuvres de Breton que nous étudions. La tour Saint-Jacques n'est nommée qu'une seule fois dans Les Vases communicants (p. 173), quatre fois dans L'Amour fou (p. 717-deux fois, 720, 731-légende mentionnant la tour Saint-Jacques sous la photo) et fait l'objet d'une anecdote dans le troisième ajour d'Arcane 17. À la rigueur, on peut aussi tenir compte du mot 'tournesol' qui est polysémique et qui évoque, à la fois, les poèmes «Tournesol¹⁸⁵» et «Vigilance¹⁸⁶», la tour Saint-Jacques, Jacqueline Lamba, l'amour que Breton éprouve pour Jacqueline, ou la nuit du 29 mai 1934. Quant au charnier des Innocents, il n'est mentionné qu'une seule fois dans les oeuvres qui sont étudiées, soit à la page 727 de L'Amour fou.

Breton n'est pas resté indifférent à la force poétique que pouvait inspirer ces lieux. Ainsi, l'image de la tour Saint-Jacques chancelle entre celle du tournesol ou de l'héliante (qui prend aussi le nom de «*grand soleil*¹⁸⁷» dans le texte), plante qui pousse sur des terres infertiles, et l'évocation du réactif utilisé en chimie du nom d'hélianthine qui devient jaune-orange en milieu basique, rouge en milieu acide. Les allusions ici sont indubitablement alchimiques, Breton ne le cache pas en faisant référence à l'édification de la tour Saint-Jacques qui «se dresse [...] sur un coin de terre plus ou moins ingrat [comme l'héliante] que des circonstances assez troubles qui ont présidé à son édification et auxquelles on sait que le rêve millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié¹⁸⁸». De même, les changements de couleur de l'hélianthine rappellent les différentes étapes des procédés alchimiques dans lesquels la pierre philosophale prend différentes teintes au cours du temps qui vont du noir au bleu, du jaune au rouge.

L'image de la tour qui «se dresse sur un coin de terre plus ou moins ingrat», rappelle également le paysage sentimental aride de Breton au début du quatre de L'Amour fou. Solitaire depuis Les Vases communicants où ses préoccupations se sont décalées de l'amour vers l'art et la révolution, Breton ne pouvait pas mieux demander que cette rencontre avec Jacqueline Lamba qui est mystérieuse et grandiose, comme la tour Saint-Jacques. Bien entendu, le

¹⁸⁵André Breton, Clair de terre, O.C. 1, p. 187-188.

¹⁸⁶André Breton, Le Revolver à cheveux blancs, O.C. 2, p. 94.

¹⁸⁷Ibid. p. 717. En italique dans le texte.

¹⁸⁸Ibid. p. 717.

symbolisme de la tour mène inévitablement à une référence sur la sexualité et pour n'utiliser qu'un euphémisme, on pourrait dire que cette rencontre a véritablement 'redressé' la vie amoureuse du surréaliste.

b) Les parcours initiatiques de Flamel et de Breton

Les parcours initiatiques des deux hommes sont très semblables parce qu'ils comportent trois étapes: la révélation onirique ou mentale, la recherche de l'objet révélé et la trouvaille. On notera un parallèle entre les récits des deux hommes et les recettes alchimiques: dans les deux cas, la révélation (l'amour, la pierre philosophale) résulte d'une série d'étapes initiatiques. Voici en quelques lignes une comparaison des itinéraires de Flamel et de Breton.

Le point de départ de l'itinéraire initiatique qui a mené Flamel à la découverte de la pierre philosophale se trouve dans un rêve qui se réalisera 24 ans plus tard¹⁸⁹. Dans L'Amour fou, l'itinéraire amoureux fut graphié sous une impulsion automatique 11 ans plus tôt dans le poème «Tournesol». Ces similitudes appellent la notion de hasard objectif qui est l'aboutissement matériel d'un souhait exprimé antérieurement à la rencontre ou à la trouvaille dans un «lieu mental¹⁹⁰» qui est chez Flamel, le rêve, et chez Breton, l'écriture automatique.

Les deux hommes ont également entretenu une attitude intellectuelle semblable en ce qui concerne la recherche des causes de leur révélation. Breton effectuait une enquête les différentes formes du hasard objectif avant de rencontrer Jacqueline Lamba. Le parcours intellectuel du poète dans L'Amour fou est jalonné par des signes anodins en apparence: un autre texte automatique qui fait référence à un théâtre mental, occupé à première vue par de vagues personnages féminins et masculins, et qui après réflexion, représentent Breton et ses rencontres amoureuses passées et futures; la trouvaille d'un petit soulier au marché aux puces qui semble faire marcher Jacqueline Lamba «sur la pointe des pied¹⁹¹». Chez Flamel, le parcours se prolonge par l'achat du Livre d'Abraham et vingt et un ans d'expériences inutiles. Ensuite Flamel entreprend un pèlerinage, c'est-à-dire un voyage qui

¹⁸⁹Nicolas Flamel, Oeuvres, p. 45-63.

¹⁹⁰La notion du hasard objectif comme lieu mental provient d'un texte de Lino Gabbione, «La ville comme texte», *Lingua e stile*, 2 (juin 1976), p. 269-292. Les réflexions de ce critique sont amplement expliquées dans la section sur le hasard objectif et la ville.

¹⁹¹André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 724 Le thème du soulier fera l'objet d'une analyse dans la prochaine section.

est composé de visites à des endroits bien spécifiques lesquels sont révélateurs du premier agent alchimique, c'est-à-dire la clé du code alchimique.

La troisième étape du parcours initiatique rappelle l'exécution de la recette alchimique. Breton et Jacqueline sillonnent les lieux décrits dans «Tournesol» par inadvertance exécutant ainsi une prophétie amoureuse. Le trajet se termine par l'artifice typographique des points de suspension indiquant que Breton a raccompagné Jacqueline Lamba à son hôtel et qu'ils consommèrent leur amour¹⁹². Pour ce qui est de Flamel, au retour de son voyage, il put aisément déchiffrer toutes les figures du Livre d'Abraham et exécuter la recette alchimique, et ce en l'espace de trois ans.

¹⁹²Marguerite Bonnet, Notes et variantes sur L'Amour fou, p. 1717 (page 721, note 2).

TROISIÈME PARTIE: LES LIEUX ET LE HASARD OBJECTIF

INTRODUCTION

Toute entreprise de classification des lieux surréalistes serait incomplète sans la mention et l'étude d'un autre phénomène aussi fascinant que la transhistoricité: le hasard objectif. En effet, bien des lieux demandent à être analysés sous la lumière étrange et circonstancielle du hasard objectif, ce phénomène qui suscita chez Breton à la fois le désir et la rencontre, la trouvaille et l'émerveillement.

Il est difficile d'établir avec précision les origines du hasard objectif. Dieu sait combien d'études ont été consacrées à ce phénomène et combien de nuances y ont été apportées. Le hasard objectif ne retient qu'un intérêt ici, et c'est sa relation avec l'espace.

Après une lecture avertie de tous les passages où Breton a mentionné la présence du hasard objectif, force était de constater que les lieux où se manifestait ce phénomène avaient des ressemblances frappantes, pour ne pas dire «pétrifiantes¹⁹³». Premièrement, toutes les manifestations du hasard objectif se sont produites dans un milieu urbain. En effet, dans les oeuvres à l'étude, le hasard objectif n'apparaît que dans les quatre titres suivants, soit Nadja, Les Vases communicants, les chapitres un, deux, trois, quatre et six de L'Amour fou et dans le troisième ajour d'Arcane 17. Deuxièmement, le hasard objectif a toujours mené à une rencontre ou à une trouvaille. Le hasard objectif est donc un phénomène urbain qui repose sur une problématique de la rencontre ou de la trouvaille. Afin de faire une courte histoire du hasard objectif et une esquisse de ses caractéristiques, des textes antérieurs à Nadja ont été consultés afin de sonder l'idée que Breton se faisait du hasard objectif.

Les exemples les plus notables du hasard objectif existent dans le recueil des Pas perdus de Breton. Dans «L'esprit nouveau», Aragon, Breton et Derain qui se sont donnés rendez-vous aux Deux Magots relatent leur rencontre fortuite avec une jeune femme très attirante¹⁹⁴. La particularité de ces rencontres est que les trois hommes ont vu la même femme à trois endroits différents et que tous trois ont exprimé le désir de la rencontrer antérieurement. Rencontre, voilà le mot! L'obsession de la rencontre traverse l'oeuvre de Breton. Ainsi, dans «La Confession dédaigneuse», Breton laisse «grande

¹⁹³André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 651.

¹⁹⁴Ibid, «L'Esprit nouveau», Les Pas perdus, O.C. 1, p. 257-258.

ouverte la porte de la chambre¹⁹⁵» de sa chambre au cinquième étage de l'hôtel des Grands Hommes dans l'espoir de s'éveiller auprès d'une compagne qu'il n'eut pas choisi. Cette porte, ou plutôt les portes, sont dans l'oeuvre de Breton un rappel constant de s'ouvrir à la rencontre et à l'imprévu. Les photographies de portes battantes et de la porte Saint-Denis dans Nadja en sont un exemple¹⁹⁶.

Ces quelques remarques sur le hasard objectif mènent à citer Walter Benjamin. Dans Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages, Benjamin fait de la rue «l'appartement du collectif¹⁹⁷», et de la ville «la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe¹⁹⁸». Pour Benjamin qui a étudié le Paris du XIX^e siècle, la ville est un véritable creuset où histoire, économie, faits divers se croisent et se perdent.

Selon Benjamin seul la rue livre l'homme à deux émotions d'apparence contradictoires mais complémentaires: la fascination et la monotonie¹⁹⁹. Le flâneur qui erre par désœuvrement²⁰⁰ tourne et repasse dans les mêmes chemins, condamné à regarder et à rêver, image qui rappelle l'ouoboros, symbole d'infinité et d'éternel retour. Le jour où le promeneur se retrouve dans une partie du labyrinthe qu'il ne connaît pas, est un grand jour car l'ennui cède à l'émerveillement: sortir du cercle vicieux de la monotonie faisait partie du rêve.

Dans presque tous les récits de surréalistes parisiens écrits entre 1925 et 1930, cette flânerie a été exaltée. On rencontre des gens qui prétendaient avoir une disponibilité mentale qui s'appuyait sur le refus du travail et la fascination du merveilleux dans le quotidien, choses qui inévitablement mènent à l'ennui, mais aussi à une quantité de découvertes singulières. Que l'on se rapporte aux

¹⁹⁵Ibid., «La Confession dédaigneuse», Les Pas perdus, O.C. 1, p. 156.

¹⁹⁶André Breton, Nadja, O.C. 1. Les photographies, dessins et reproductions qui suggèrent le thème de l'ouverture comptent pour plus de la moitié du support visuel dans ce texte (25 sur 48 illustrations), voir pages: 654, 655, 656, 659, 662, 664, 671, 674, 677, 684, 692, 696, 699, 700, 704, 706, 709, 711, 717, 730, 732, 734, 742, 747, 750.

¹⁹⁷Walter Benjamin, Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1993 (1982), «Passages», p. 441.

¹⁹⁸Ibid., p. 445.

¹⁹⁹Ibid. p. 536.

²⁰⁰La notion de désœuvrement est capitale dans l'oeuvre de Benjamin puisque ce dernier s'est acharné à comprendre ce phénomène chez Baudelaire. Selon Peter Bürger qui a commenté L'esthétique de la modernité chez Baudelaire. Benjamin et Breton le 8 juin 1996 lors du colloque «André Breton dans la littérature», le désœuvrement chez Baudelaire partait du refus du bonheur alors que chez les surréalistes, le désœuvrement tirait son origine du refus du travail et du désir de trouver d'autres solutions à cet esclavage mental et physique.

récits de promenades où les surréalistes faisaient des rencontres inopinées: les recoins insolites des passages et les filles vénales dans Le Paysan de Paris de Louis Aragon; des proxénètes, des *bookmakers*, et des prostitués à double vie chez Philippe Soupault dans Les Dernières Nuits de Paris; des danseuses, des serveuses (Ici l'Ondine!) et des épistolières du dimanche (Jacqueline Lamba, Parisette) chez Breton, etc.

Dernièrement, une digression s'impose à propos du titre des Pas perdus. Selon Jean-Michel Rabaté, «il n'y a pas de pas perdus²⁰¹» car ce livre témoigne d'une méthode qui est celle du désordre, une méthode qui est proche de celle de l'écriture automatique où l'écrivain n'est plus soumis au didactisme de la littérature de l'époque mais bien à une libre expérimentation de la littérature -une flânerie littéraire- qui mène quelque part, éventuellement à une réponse existentielle. Sur ces observations, voici une définition dite technique du hasard objectif.

A. DÉFINITION DU HASARD OBJECTIF

«La rencontre: ce qui vient sans venue, ce qui aborde de face, mais toujours par surprise, ce qui exige l'attente et que l'attente attend, mais n'atteint pas». Maurice Blanchot, «Le demain joueur», La Nouvelle revue française, no. 172 (avril 1967), p. 876.

La première tentative de définition valable du hasard objectif figure dans Nadja où André Breton a expliqué ce qui motivait les «rapprochements soudains, [les] pétrifiantes coïncidences²⁰²». Adoptant un ton calqué sur celui «de l'observation médicale²⁰³» Breton nous dit que ces faits avaient quelque chose «d'intrinsèques» et de «peu contrôlables²⁰⁴». Mais le surréaliste, ne peut aller plus loin, tout au plus, il pense que ces coïncidences sont des signaux. Voici ce que Breton en dit: «[ces] faits [...] fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal,

²⁰¹Jean-Michel Rabaté, La révolution péripatéticienne des Pas perdus au colloque «André Breton dans la littérature», allocution du 6 juin 1996.

²⁰²André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 651.

²⁰³Ibid., p. 645.

²⁰⁴Ibid., p. 651.

sans qu'on puisse dire au juste de quel signal qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'in vraisemblables complicités²⁰⁵». On connaît déjà l'entreprise de l'auteur: il décrypte les signaux qui lui sont donnés de percevoir, mais il ne leur obéit que modestement préférant ne pas tomber dans le gouffre où Nadja s'est jeté.

Ce n'est que quatre ans plus tard, dans Les Vases communicants que Breton utilise le terme 'hasard objectif' pour se référer aux signaux dont il était question dans Nadja. Dans les Vases communicants, Breton propose une citation d'Engels -que M. Bonnet et É.-A. Hubert n'ont jamais trouvée!- dont voici: «La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité²⁰⁶». Ainsi, la cause d'un événement se comprend à la lumière d'une nécessité quelconque, cependant dans les Vases communicants, Breton laisse les explications théoriques du hasard objectif en suspens, préférant détailler ses expériences pratiques.

Hubert et Bonnet qui ont fait l'analyse du syntagme 'hasard' dans l'expression 'hasard objectif' ont conclu que Breton avait tiré ce mot de ses lectures sur Friedrich Engels²⁰⁷. Comme suggéré plus tôt, le terme 'hasard' suggère un élément de causalité car il y a la réalisation d'un fantasme hors de toute influence humaine ou matérielle. Il demeure que Breton ne peut expliquer la causalité qui régit l'union du désir et sa réalisation si ce n'est que par l'hypothèse du signal proposée dans Nadja. Dans L'Amour fou, Breton se reprend et propose une courte histoire philosophique du hasard afin d'épuiser les possibilités qui pourraient expliquer la causalité: citant les propos d'Aristote («cause accidentelle d'effets exceptionnels ou accessoires revêtant l'apparence de la finalité²⁰⁸»), de Cournot («événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité²⁰⁹»), de Poincaré («événement rigoureusement déterminé, mais tel qu'une différence extrêmement petite dans ses causes aurait produit une différence considérables dans les faits²¹⁰») et d'un amalgame des idées de Freud et d'Engels («*le hasard serait la forme de manifestation de*

²⁰⁵Ibid. p. 651.

²⁰⁶André Breton, Les Vases communicants, O.C. 2, p. 168.

²⁰⁷M. Bonnet et Étienne-Alain Hubert, Notice pour Les Vases communicants, p. 1364. «Dans la pensée d'Engels apparaît souvent une représentation du hasard comme phénomène de surface occultant la nécessité cachée».

²⁰⁸André Breton, L'amour fou, O.C. 2, p. 690.

²⁰⁹Ibid., p. 690.

²¹⁰Ibid., p. 690.

la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain²¹¹»), le surréaliste demeure pourtant toujours insatisfait. À titre compensatoire, Breton finit par dire que le mot 'hasard' se caractérise toujours par son aspect fugitif et incertain²¹².

En ce qui concerne le syntagme 'objectif', il ne figure pas dans l'oeuvre de l'allemand d'Engels²¹³. Par contre, Bonnet et Hubert proposent une autre explication du mot 'objectif' en s'appuyant sur un article de Maurice Noël lequel interviewait Breton dans *Le Figaro littéraire* (21 décembre 1935). Les deux critiques paraphrasent l'auteur surréaliste qui disait à Maurice Noël que «l'objectif [dans le hasard objectif] est indépendant de la volonté et de la conscience de l'homme²¹⁴». Par ailleurs, Hubert et Bonnet, ne cédant pas à la manie de la paraphrase, disent que le mot 'objectif' couplé au mot hasard «coupe court à l'effusion du 'je' devant la force de prégnance d'une nécessité sentie vitalemment comme telle et qui commande, mystérieusement, souterrainement notre histoire [personnelle]²¹⁵».

Pourtant, un indice semble combler les lacunes qui touchent les mots «objectif» et «nécessité» dans la définition du hasard objectif. Dans Entretiens au chapitre dix, Breton a dit que «l'idée de rencontre [...] résidait, naturellement dans l'amour²¹⁶». Les nécessités internes tireraient leurs origines du sentiment amoureux ou du désir. De même, le mot 'objectif' dans l'expression 'hasard objectif', signifierait l'absence de tout contrôle humain. Il faut conclure que le hasard objectif est la réalisation d'un amour ou d'un désir sur lequel le sujet n'a pas ou peu de contrôle.

Deux réflexions additionnelles doivent compléter la définition du hasard objectif. La première réflexion porte sur un article intitulé «La ville comme texte», de Lino Gabellone qui a proposé de traiter le hasard objectif en termes spatiaux²¹⁷. Selon ce critique, le hasard objectif est un lieu mental dans lequel se déploie les fantasmes, les désirs, l'amour et qui est visité par le sujet «de fond en comble²¹⁸». Lors de la reconstruction de l'espace rêvé dans la réalité

211 Ibid., p. 690. C'est Breton qui souligne

212 Ibid., p. 691.

213 Marguerite Bonnet, Notice de L'Amour fou, O.C. 2, p. 1364.

214 Ibid. p. 1363.

215 André Breton, Situation surréaliste de l'objet, O.C. 2, p. 475.

216 André Breton, Entretiens, p. 141.

217 Lino Gabellone, «La ville comme texte», *Lingua e stile*, 2 (juin 1976), p. 269-292.

218 Ibid., p. 276. C'est Gabellone qui souligne.

-ce que Nerval appelait «l'épanchement du songe dans la vie réelle²¹⁹»- il s'ensuit un sentiment d'étonnement et d'euphorie qui frôle la révélation prophétique, pour ne pas dire poétique, dû à la reconnaissance de l'espace déjà visité.

La deuxième réflexion touche à l'intermittence du hasard objectif. Lorsqu'il y a dédoublement des désirs dans le réel il y a l'apparence d'une rupture avec tous les repères de la logique. Il y a dans cette dialectique un relativisme qui s'établit entre l'espace intérieur (l'espace du désir) et l'espace extérieur (le réel): sans l'un il est impossible de distinguer l'autre. Ceci implique que le sujet, dans ce cas Breton, est soumis aux contingences de la raison pour pouvoir discerner les fuites logiques du hasard objectif. Mais le problème ne se limite pas à la dichotomie qui définit l'absurde et le logique. S'il est possible de relativiser entre deux états mentaux, c'est aussi parce que le hasard objectif appartient au domaine des pulsions puisqu'il y a alternance entre présence et absence du dédoublement de l'espace du désir.

B. LA BEAUTÉ CONVULSIVE

Un autre aspect du hasard objectif doit être éclairé en ce qui concerne la nature de toute trouvaille ou de toute rencontre issue du hasard objectif. En effet, toute rencontre ou trouvaille est réglée par une esthétique de la beauté que Breton nomme la «beauté convulsive²²⁰». Le terme «beauté convulsive» apparaît pour la première fois à la dernière page de Nadja et est repris dans L'Amour fou. Selon Marguerite Bonnet, la

beauté convulsive relance et développe la réflexion sur la beauté envisagée exclusivement à des fins passionnelles qui termine Nadja, sur le rapport de la beauté et de l'amour, réalités inséparables puisque toute manifestation de la beauté, où qu'elle apparaisse, suscite en Breton un trouble physique, un plaisir de nature érotique caractérisé par l'image bien connue de la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptibles d'entraîner un véritable frisson²²¹.

Dans L'amour fou, la notion de «beauté convulsive» est évoquée au premier chapitre et développée dans les chapitres deux, trois, quatre et cinq où

²¹⁹Gérard de Nerval, «Aurélia», Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, 1960, «La Pléiade», t. 1, p. 363.

²²⁰André Breton, Nadja, O.C.1, p. 753 et L'Amour fou, O.C.2, p. 687.

²²¹Marguerite Bonnet, Notice de L'Amour fou, O.C. 2, p. 1694. Les phrases en italique sont des citations de Nadja, O.C.1, p. 678.

Breton explique sa relation avec la rencontre, la trouvaille et l'amour. La formule qui définit la beauté convulsive est comme suit: «érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle». Ces «trois couples d'épithètes [...] régies par la dialectique hégélienne²²²» font tous référence à un aspect de la «beauté convulsive»: «l'érotique-voilée» fait référence aux pouvoirs sexuels qu'une femme ou qu'un objet dissimule, «l'explosante-fixe» au «mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même²²³», la «magique-circonstancielle» qui est la trouvaille ou la rencontre due au hasard objectif. Bien que nommée peu de fois dans les chapitres les plus significatifs de L'Amour fou (chapitres trois à six), la «beauté convulsive» est néanmoins très présente puisqu'elle représente le résultat esthétique d'un long travail de cristallisation du désir.

Il n'est donc pas étonnant de trouver dans le chapitre un de L'Amour fou une comparaison de la beauté convulsive avec les cristaux ou les madrépores puisque la formation de ces minéraux et de ces végétaux, inexplicable au premier abord, dépend d'un long processus de concentration chimique et organique, tout comme la rencontre ou la trouvaille qui sont l'aboutissement d'un long processus de cristallisation du désir. Il faut conclure que l'espace où se déploie le désir qui est visité et revisité par Breton et que l'aboutissement de ce désir se manifestent sous une forme matérielle qui est reconnaissable d'une part par le souvenir de l'espace visité mais aussi par son esthétique.

C. LES LIEUX EXTÉRIEURS ET LE HASARD OBJECTIF

Lors de la lecture des cinq oeuvres au programme, trois genres d'espaces urbains tributaires du hasard objectif se sont dévoilés lors de la notation des lieux: les espaces extérieurs, les espaces intérieurs, et une variante, les espaces mobiles. On entreprendra d'expliquer la relation du hasard objectif avec ces lieux dans les paragraphes qui suivront.

Dans le cadre de l'analyse des espaces extérieurs, deux lieux viennent tout de suite à l'esprit: la ville et les marchés aux puces.

²²²Gérard Legrand, Breton, Paris, Belfond, 1977, «Les dossiers Belfond», p. 129.

²²³André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 680. Breton donne une série d'exemples dont une locomotive dévorée par la végétation, les larmes bataviques, et une photographie qui représente un pas de danse figé (p. 683).

1. La rue et le regard

Dans la grisaille des villes peu de regards se rencontrent. Breton, lui, observe les gestes, les accoutrements des badauds, et surtout les regards. C'est là le privilège de l'homme qui ne travaille pas: la rue est un des lieux où l'homme qui refuse le travail erre. Dans ses heures d'oisiveté, Breton cherche refuge dans la foule²²⁴ et observe: il est à l'écoute de l'inconnu. Le 4 octobre 1926 à proximité de l'église Saint-Vincent-de-Paul, rue La Fayette, Breton dit: «J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures²²⁵». Comme «*en connaissance de cause*²²⁶» le surréaliste aperçoit Nadja qui est «très pauvrement vêtue [et] elle va la tête haute, contrairement à tous les passants²²⁷». Détail plus surprenant encore, le maquillage de Nadja qui met en valeur ses yeux. «Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, [elle avait] le bord des yeux si noir pour une blonde. [...] Je n'avais jamais vu de tels yeux²²⁸». Cette rencontre appelle une comparaison avec la télégraphie sans fil qui est évoqué à la fin du récit: il y a un message transmis par le regard, encore faut-il le décoder. Reconnaissable par un message qui a déjà été entendu dans les profondeurs de l'être, le désir qui est transmis par le regard demande à être décodé, déchiffré, et ultimement compris.

Chez Breton, la rencontre fait partie d'une exploration visuelle, ce qui est monnaie courante, pour ne pas dire la règle dans son oeuvre. Angenot qui a fait une analyse du regard dans le surréalisme dit que

Le champ sémantique des Yeux (sic) présente une fréquence d'apparition remarquable. C'est que l'oeil est le point de passage entre ces deux mondes, l'extérieur et l'intérieur. Non seulement le surréaliste gobe le monde des yeux, mais, en retour, on découvrira dans le regard de l'autre les «profondeurs» du monde intérieur²²⁹.

Chez Breton, l'oeil est le point de passage des nécessités internes auxquelles il ne peut qu'obéir. Dans Nadja, cette nécessité interne s'est manifestée par le désir de vivre un amour intense et de le comprendre.

²²⁴Walter Benjamin, Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages, p. 54.

²²⁵André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 683.

²²⁶Ibid., p. 685. En italique dans le texte.

²²⁷Ibid., p. 683.

²²⁸Ibid., p. 683-685.

²²⁹Marc Angenot, «Le monde intérieur et la dissolution du moi», dans La rhétorique du surréalisme, p. 905.

Pourtant, dans son ensemble, Nadja nous donne un portrait affectif très lacunaire de Breton à cette époque. À cet égard, aucun critique ne pourra mesurer l'ampleur de cette nécessité interne qui gouverna la relation entre Nadja et André Breton. Étienne-Alain Hubert qui a connu Breton a dit que ce dernier avait gardé un vif souvenir de son aventure avec Nadja et que jusqu'à la fin de sa vie le surréaliste hésita toujours à en parler de même qu'à partager les documents qui lui furent laissés par cette aventure. Hubert qui a eu le privilège de consulter ces documents (ceux que nous connaissons ne forment qu'une infime partie du témoignage de cet épisode émouvant) a constaté qu'ils étaient «pliés, fripés comme si son propriétaire les avaient longuement gardé sur soi car c'était des choses qui lui étaient chères et dont il souhaitait préserver une certaine intimité²³⁰». Il ne fait pas de doute que le hasard objectif, qui n'est qu'une théorie ici, fut à une époque pour Breton une préoccupation majeure qui l'a durement interrogée par la richesse des émotions que lui révéla ce phénomène.

2. Le marché aux puces

a) La trouvaille

Pour une raison quelconque, le marché aux puces a toujours fait le délice des critiques. Le nombre d'articles expliquant son rôle ainsi que celui du hasard objectif dans l'oeuvre de Breton en fait foi. Peut-être que la référence la plus classique en cette matière est celle de Marie-Claire Bancquart qui explique que dans Paris il y a des

«noeuds» [...] vibrants de communication, où l'énergie cachée se révèle mieux qu'ailleurs à celui qui la sollicite. Par exemple, les lieux où un assemblage d'objets en apparence hétéroclites suspend momentanément toute l'activité critique du spectateur, adonné tout entier à la spontanéité de formes, de couleurs qu'il n'identifie pas aussitôt²³¹.

On s'en doute bien, les «noeuds [...] vibrants de communication» sont légions à Paris et le marché aux puces constitue un des meilleurs exemples. L'idée même de marché aux puces participe aux réflexions surréalistes sur la trouvaille en terme quantitatif: l'étonnement est ici proportionnel à l'hétérocléité des objets. Dans les cinq oeuvres en prose de Breton qui sont étudiées dans

²³⁰Étienne-Alain Hubert, colloque «André Breton dans la littérature», remarque verbale faite 8 juin 1996.

²³¹Marie-Claire Bancquart, Paris des Surréalistes, Paris, Seghers, 1971 «L'archipel», p.10.

ce mémoire, le marché aux puces apparaît deux fois: dans Nadja aux pages 676 à 679 et dans L'Amour fou au chapitre trois.

Pour Breton, les objets «vont rêver à la foire de la brocante²³²», mais il y a lieu d'opérer une inversion: Breton et ses amis vont aussi rêver à la foire car selon lui la «*trouvaille d'objets remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi*²³³». C'est suite à cette phrase de L'Amour fou que Breton entreprend de démontrer sa thèse. Lors d'une promenade dans un marché aux puces en compagnie d'Alberto Giacometti, Breton trouve une petite cuillère-soulier et conclut que la trouvaille est la manifestation d'un rêve qu'il avait eu à propos d'un cendrier, «le cendrier Cendrillon²³⁴». En faisant une analyse plus approfondie de l'événement, Breton explique que la trouvaille de la cuillère-soulier tire son origine d'un souhait jamais réalisé qu'il avait exprimé à Giacometti afin qu'il puisse «modeler [dans son atelier] en n'écoutant que son caprice, une petite pantoufle qui fût en principe la pantoufle perdue de Cendrillon²³⁵».

Pourtant, l'image du soulier dans L'Amour fou appelle beaucoup plus de réflexions comme l'a constaté Jean-Luc Steinmetz²³⁶. En effet, dès le début de L'Amour fou qui fut écrit sous une impulsion automatique, l'image du soulier apparaît: «le merveilleux petit soulier à facettes [qui] s'en allait dans plusieurs directions²³⁷». Ce «soulier à facette qui va dans plusieurs directions» est une image polysémique et proleptique qui annonce les pérégrinations mentales et physiques de Breton à venir: la promenade avec Jacqueline Lamba à travers Paris, le voyage à Tenerife, la randonnée sur une plage de Lorient²³⁸. De même, l'image du soulier tirée du fonds mental de Breton par le biais de l'écriture automatique annonce en quelque sorte sa rencontre avec Jacqueline: Breton n'a-t-il pas rêvé d'un «cendrier Cendrillon» qui est aussi en quelque sorte une pantoufle de verre? De fil en aiguille, Breton trouve la manifestation

²³²André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 699.

²³³Ibid., p. 700. C'est Breton qui souligne.

²³⁴Ibid., p. 701.

²³⁵Ibid., p. 702.

²³⁶Jean-Luc Steinmetz, André Breton et les surprises de L'Amour fou, Paris, P.U.F., 1994, «Le texte rêve», p. 38

²³⁷André Breton, L'Amour fou, p. 676

²³⁸Jean-Luc Steinmetz, André Breton et les surprises de L'Amour fou, p. 38

imparfaite de ce rêve dans un marché aux puces, mais l'aboutissement de cette image se conclut par la rencontre de Jacqueline Lamba dans un café, lieu qui par définition est entouré de verre! De même, on trouve l'association de la pantoufle de verre dans le poème «Tourmesol» où il est dit et interprété que «[l]a voyageuse marchant sur la pointe des pieds²³⁹» est Jacqueline. Les permutations sont infinies ici, car il est facile de faire des associations d'images dont la plus évidente est: avant de partir dans sa citrouille-carrosse Jacqueline-Cendrillon aurait laissé à Breton sa pantoufle de verre dans un bal-rêve. Le rêve déborde dans le réel...

Dans Nadja et dans L'Amour fou, les marchés aux puces sont en quelque sorte des catalyseurs du hasard objectif dans la mesure où les liens entre le rêve et sa réalisation future sont révélés par la trouvaille d'objets significatifs. La trouvaille de l'objet «libère des scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi» parce qu'elle est tenue comme étant un signe matériel du désir. L'objet «beau et convulsif» est un indice qui mène Breton à croire qu'il en sera pas «asservi à cette idée que l'amour est toujours derrière [...] mais *devant*²⁴⁰» lui.

b) Un système économique subversif

Il est possible de jeter un autre regard sur la fréquentation des marchés aux puces par les surréalistes. En effet, sur le plan économique la trouvaille effectuée dans le marché aux puces est empreinte d'une certaine subversivité. À cet égard une réflexion de Lino Gabellone sur l'économie du marché aux puces demande à être 'récupérée'. Ce dernier pense que

la pratique de récupération d'objets est ici à voir dans son sens primitif, c'est-à-dire dans sa relation au mythe de la marginalité tel qu'il pouvait être vécu au début du siècle, quand le marché aux puces n'était pas encore ce qu'il est devenu par la suite, un marché de restes de luxe pour une clientèle snob.²⁴¹

Dans sa réflexion sur l'économie du marché aux puces, Gabellone se penche sur le problème de l'objet *second hand*. Selon Gabellone, les objets vendus au marché aux puces (on peut aussi dire bric-à-brac, bazar, foire à la

²³⁹André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 726 et 724. Voir aussi «Tourmesol», dans Clair de terre, O. C. 1, p. 187.

²⁴⁰Ibid., p. 713. «devant» en italique dans le texte

²⁴¹Lino Gabellone, «La ville comme texte», p. 290.

brocante, vente de garage) n'ont «plus rien à voir avec la série [...] puisque [...] tous les objets mis en vente ne sont plus que de restes de séries dont les déterminations contextuelles et factuelles, les motivations, les catégories fonctionnelles sont en grande partie perdues²⁴²». L'objet est donc marginal, hors série. Il est entendu que les objets revendus ont perdu une partie de leur potentiel économique et que pour les remettre en vente, le vendeur doit exercer une stratégie de revente fondée sur l'irrationnel, c'est-à-dire sur «l'évaluation directe des attentes et des réponses du client²⁴³» pour compenser l'amortissement du coût subi par l'usure. Ceci entraîne une rhétorique du «*corps à corps*²⁴⁴» économique entre le marchand et le client ce qui témoigne de l'élasticité du coût de l'objet. En d'autres mots le marchand et le client négocient le prix de l'objet.

Ces stratégies économiques correspondent quelque peu à l'idéologie du surréalisme car elles font du marché aux puces un endroit où le contact humain a préséance sur l'activité commerciale, où l'irrationnel commande la vente et l'achat. L'objet ne peut plus être vendu comme un objet de production capitaliste: son coût de production est amorti au point que la distinction entre exploitation et surplus de capital s'efface. De même, l'idée d'un marché aux puces s'oppose aux stratégies globales de vente, aux études de marché, au marketing, à la publicité. Gabellone dit que pour que ces «stratégies soient efficaces, elles doivent réussir à prévoir et même à produire les réponses du consommateur²⁴⁵» sur un plan collectif alors que la vente à petite échelle doit évaluer les réactions de l'individu, cas par cas. La vente à grande échelle ou en série appelle une rationalisation du commerce, ce qui n'existe pas ou peu dans le marché aux puces. C'est d'ailleurs pour ça que les marchés aux puces ont commencé à disparaître car au niveau macro-économique, la marge de profit d'un revendeur d'objets est moindre à cause de l'élasticité des prix alors que dans un commerce où les prix sont fixes la marge de profit est plus élevée à cause du fait que les attentes des consommateurs sont surévaluées d'avance sans qu'il y ait la possibilité de négocier, c'est ce que Gabellone a appelé les «valeurs fixes non marchandables²⁴⁶».

242|*ibid.*

243|*ibid.*, p. 291.

244|*ibid.*

245|*ibid.*

246|*ibid.*

L'objet trouvé au marché aux puces libère la personne non seulement au niveau affectif mais au niveau économique aussi puisque la trouvaille et l'appropriation de l'objet ne sont pas soumises aux contingences monétaires, ni à la règle de la production en série ce qui limiterait la disponibilité et l'hétérogénéité des objets.

D. LES LIEUX INTÉRIEURS ET LE HASARD OBJECTIF

Parmi les lieux intérieurs que l'on trouve dans les oeuvres au programme il y a le lieu mental, les cafés, les théâtres et les cinémas, et quelques fois les taxis que l'on peut considérer comme une variante entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. La présence du hasard objectif est minime dans les lieux intérieurs, les possibilités de rencontres étant limitées par le nombre de personnes qu'il est possible de rencontrer dans un milieu clos. De même, plus la surface du lieu est réduite, moins le hasard objectif se fait sentir. La seule exception concerne les lieux mentaux.

Voici en deux parties, une étude sur les espaces intérieurs où l'on réfléchit sur l'espace mental (où Breton se dédouble) et les espaces physiques qui sont ceux des cafés-brasseries, des théâtres et des taxis.

1. L'espace du rêve et du dédoublement

L'espace intérieur, image par excellence du subconscient, est un espace où Breton se dédouble, soit par le moyen du rêve, soit par une référence indirecte au dédoublement de la personnalité. Cette constante apparaît dans les textes où il y a une interrogation existentielle du type «Qui suis-je» que l'on retrouve aisément dans Nadja, Les Vases communicants et L'Amour fou.

Selon Marguerite Bonnet, c'est au moins depuis 1920, date où fut copié «PSTT²⁴⁷» d'un annuaire téléphonique, que Breton s'est interrogé sur les différentes personnalités qui l'habitaient²⁴⁸. Les différents Breton de «PSTT» illustraient les possibilités qui s'offraient aux surréalistes en termes existentiels: fallait-il suivre le vieux rêve de Jacques Vaché qui était de «réussir dans l'épicerie²⁴⁹» ou alors succomber à «un gâtisme involontaire²⁵⁰» artistique dans

²⁴⁷André Breton, «PSTT», dans Clair de Terre, O.C.1, p. 156-157.

²⁴⁸Marguerite Bonnet, André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, p. 189-192.

²⁴⁹André Breton, «La Confession dédaigneuse», p. 200.

²⁵⁰Marguerite Bonnet, André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, p. 190.

lequel Barrès, Gide et Picasso s'étaient empêtrés? Ou encore s'effacer tout comme Vaché qui avait oublié le dosage d'opium qui devait être ingéré. Breton dépassa ces tentations et laissa en héritage la figure du dédoublement par lequel il témoignait des multiples personnalités qui l'habitaient. Ainsi, dans l'analyse qui suit on propose de citer les exemples les plus marquants où il y a un dédoublement de la personnalité de Breton, et ce en se limitant aux oeuvres à l'étude.

a) Nadja

Dans Nadja, sous les traits du docteur Wang Foo, personnage sinistre de L'Étreinte de la Pieuvre qui envahit New York et le bureau du président Wilson, Breton se dédouble défiant allègrement la loi et les hiérarchies sociales²⁵¹. À la fin de Nadja, un certain M. Delouit, réapparaît constamment au comptoir de son hôtel demandant son identité et la clé de la chambre numéro 35²⁵². Qui est ce mystérieux personnage? Georges Sebbag a noté une série de correspondances temporelles dans Nadja qui identifient ce mystérieux personnage. En se basant sur l'entrefilet de l'île du Sable, Sebbag suppose que la dernière partie de Nadja où figure l'histoire de M. Delouit fut écrite le 25 décembre 1927 et émet l'hypothèse que 35 ans plus tard, jour pour jour le 25 décembre 1962, M. Delouit repasse et s'identifie dans l'«Avant-dire» qui porte aussi le nom de «dépêche retardée», référence indubitable à l'article du journal qui figure à la dernière page²⁵³. M. Delouit, c'est donc Breton qui passe une première fois en 1927 et qui repasse en 1962.

b) Les Vases communicants

Dans la première partie des Vases communicants, Breton se dédouble dans les rêves du 26 août 1931 et 5 avril 1931. Le temps y est suspendu, la notion de rachat au niveau amoureux et intellectuel semble orienter la trame des rêves. La deuxième partie des Vases communicants, est le témoignage d'un homme damné par l'indifférence des autres, surtout des femmes. Ce chapitre des Vases communicants a souvent été comparé à Aurélia de Nerval à cause du vagabondage urbain et de la tristesse que Breton éprouve à l'égard

²⁵¹Pascaline Mourier-Casile, Nadja d'André Breton, Paris, Gallimard, 1994, «Foliothèque», p. 153.

²⁵²André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 645-646 et 749-751.

²⁵³Georges Sebbag, L'imprononçable jour de ma naissance 17ndré 13reton, rubriques n^{OS} 20-21.

de sa vie amoureuse. Pourtant, le chapitre des Vases communicants dont il est question peut aussi être comparé au roman du révérend Charles Maturin, Melmoth ou l'homme errant parce que dans les deux récits les protagonistes font face au problème de l'incrédulité des gens. Chez Breton, le refus de l'amour par le sexe féminin -la femme dans les Vases communicants acquiert une personnalité collective- est pour lui incompréhensible et il entreprend d'interroger la validité de ce sentiment quand il est soumis à des contingences matérielles. Dans le cas de Melmoth, c'est de la vie éternelle dont les gens ne veulent pas, même s'il n'y a aucun pacte satanique à signer pour partager ce pouvoir. Melmoth meurt parce qu'il n'a pas su partager sa passion pour la vie avec quelqu'un d'autre. Les deux personnages sont en quelque sorte des précurseurs: Breton pense que l'amour n'a pas besoin d'être soumis aux contingences matérielles; Melmoth veut vivre hors des superstitions imposées par le christianisme ou le satanisme. De plus, les similitudes spatio-temporelles entre les deux récits sont frappantes: tous deux errent et sont partout à la fois, et également, le temps s'efface devant leur entreprise de justification existentielle²⁵⁴.

c) L'Amour fou

C'est dans un «théâtre mental» né sous l'impulsion de l'écriture automatique que L'Amour fou commence où Breton voit sept ou neuf sosies de lui-même. Ces personnages vêtus de noir sont couplés à des femmes toutes vêtues de blanc. Ces couples représentent toutes les relations amoureuses de Breton dans le passé et annoncent ses futures rencontres. Il établit une continuité entre les femmes rencontrées dans les récits précédents et les femmes qu'il rencontrera plus tard. Le théâtre mental dans L'Amour fou est cet espace où se déploie les désirs de Breton. Pour une fois, les lecteurs de Breton ont la chance de voir les coulisses du hasard objectif!

Cet épisode de L'Amour fou a une structure semblable à «L'Esprit nouveau» des Pas perdus. Dans «L'Esprit nouveau» la femme est une valeur collective tout comme l'homme: Aragon, Breton et Derain ont les mêmes désirs et voient la même femme. Dans L'Amour fou, Breton a de la difficulté à voir les

²⁵⁴On se rappellera que la deuxième partie des Vases communicants est truffée d'erreurs chronologiques, les dates et les jours mentionnés sont tous faux sauf pour la journée du 21 avril 1931. On lira les observations de Georges Sebbag, dans «Les lapsus chiffrés des Vases communicants et d'Arcane 17» dans L'imprononçable jour de ma naissance, 17ndré 13^{re} Breton, rubrique n° 27.

visages des acteurs et des actrices, «leurs visages m'échappent²⁵⁵», nous dit-il et la seule façon de les distinguer est par leur habillement qui détermine leur sexe: les hommes sont en noir, les femmes en blanc, comme lors d'un mariage. De cela il faut retenir que le désir a un aspect collectif chez Breton: tous les hommes et toutes les femmes sont pareils, de même les désirs chez les deux sexes sont identiques. Il y a dans cette image une allusion au sadisme: les personnages font penser à des mannequins ou à des robots, tous d'aspect anonymes, qui exécutent les gestes de l'amour mécaniquement et frénétiquement.

Toujours est-il que le désir est soumis au principe de la dialectique hégélienne. Il y a une évolution qui est apparente dans les rencontres amoureuses que Breton a raconté. De l'impossibilité d'aimer à cause de contraintes morales dans Nadja, Breton évolue au problème du matérialisme dans Les Vases communicants. L'Amour fou semble représenter une synthèse, une «rupture et un dépassement», pourtant la relation entre Jacqueline et Breton ne durera que huit ans, car en 1942 il rompra tous les deux aliénés l'un de l'autre. Jacqueline finira par épouser David Hare, et Breton Éliisa Claro (née Bindhoff) avec laquelle il restera jusqu'à la fin de sa vie²⁵⁶.

d) Conclusion

Le dédoublement est en partie un fantasme parce qu'il illustre ce que Breton aimerait devenir. La règle veut que Breton ne se dédouble que dans le rêve ou dans la méditation qui sont des réservoirs dans lequel le hasard objectif puise son pouvoir. D'autre part, le dédoublement à une valeur proleptique dans le texte puisqu'il est presque toujours placé au début d'un chapitre, de ce fait il annonce soit une révélation existentielle ou amoureuse. En dernier lieu, le dédoublement fait aussi référence à la collectivisation de l'amour, seule et unique valeur salvatrice que devrait partager l'humanité comme expliqué dans la section sur les lieux non urbains.

2. Les cafés-brasseries

Dans les oeuvres à l'étude, la présence du café-brasserie est importante dans la mesure où cet espace se prête à la réflexion et au regard. Dans un

²⁵⁵André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 675.

²⁵⁶Mark Polizzotti, «The Exile Without (July 1941-May 1946)», dans Revolution of the Mind. The Life of André Breton, p. 499-534.

premier temps, les cafés-brasseries sont des lieux de réflexion collective. On sait qu'André Breton y tenait sa cour pour ainsi dire en dégustant soit un mandarin-curaçao ou un picon-bière, mélanges que les barmen parisiens ont aujourd'hui bien de la difficulté à préparer malgré la simplicité des ingrédients. C'est dans ces endroits que des moments mythiques se sont produits, notamment les exclusions des surréalistes dissidents qui se faisaient par vote sous l'oeil sévère de Breton. Bien entendu, les activités des surréalistes dans les cafés-brasseries ne se limitaient pas aux exclusions, les surréalistes y pratiquaient aussi des jeux, signaient des déclarations collectives, mais surtout, ils se rencontraient entre eux²⁵⁷. La plupart de ces endroits ont aujourd'hui disparus, Le Certà et le Petit Grillon alors situés dans le passage de l'Opéra ont été remplacés par une banque, boulevard des Italiens. Le Cyrano alors situé à côté du bal du Moulin Rouge et qui fut le lieu de rencontre par excellence des surréalistes après la guerre a aussi disparu. Cependant, la Nouvelle-France, le bar où Breton donna rendez-vous à Nadja le 5 octobre 1926, à l'angle du 92 rue La Fayette et du 91 rue Faubourg-Poissonnière existe toujours comme en témoigne la photographie dans l'annexe (figure 5). Bien entendu, tous ces endroits étaient situés sur la rive droite où les quartiers gardent encore les charmes d'antan.

L'aspect ludique qu'entretenait Breton lors des rencontres avec ses camarades se répercute dans son oeuvre. Dans L'Amour fou, Breton est assis en compagnie de ses amis qui l'avertissent d'un «mouvement de saisissement d'épaule²⁵⁸» de la présence de Jacqueline. Les cafés parisiens sont des endroits publics où l'on épie discrètement le sexe opposé par le biais des miroirs qui dédoublent simultanément la présence de l'observateur et de l'observée multipliant ainsi le désir.

Dans les oeuvres étudiées, le jeu des regards dans les cafés est surtout évoqués dans Les Vases communicants: la jolie allemande de Castellane que Breton observe au point de déterminer la langue dans laquelle elle lit²⁵⁹; une autre jeune allemande vue le 5 avril 1931 dans un café de la place Blanche avec des yeux «sur lesquels la nuit devait tomber d'un seul coup²⁶⁰», elle est

²⁵⁷Pour un témoignage fascinant des cafés-brasseries que fréquentaient les surréalistes on lira de Philippe Audoin, Les surréalistes, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 223 p. On lira aussi le témoignage d'André Thirion dans Révolutionnaires sans révolution, Paris, 1972, p. 197-199.

²⁵⁸André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 713.

²⁵⁹André Breton, Les Vases communicants, O.C. 2, p. 124, 131.

²⁶⁰Ibid., p. 148.

revue par Breton quelque temps plus tard entourée de chaperons hostiles à toute rencontre²⁶¹; le Batifol où Breton a suivi une femme aux yeux verts au début de 1931²⁶²; Parisette -une épistolière tout comme Jacqueline- que Breton rencontre au Batifol le 20 avril 1931 et qu'il accompagne à Meudon²⁶³.

Le fait que Breton rencontre autant de femmes dans Les Vases communicants n'a rien à voir avec le hasard objectif. En fait, ces rencontres s'expliquent par un «automatisme sentimental, sexuel²⁶⁴» dans lequel le surréaliste désire «substituer à l'objet extérieur manquant un autre objet extérieur qui comblât, dans une certaine mesure, le vide²⁶⁵». En d'autres mots, il s'ennuie de Suzanne Muzard et essaie de se distraire. Le lieu intérieur ici est significatif seulement parce que dans Les Vases communicants, Breton essaie de reproduire les conditions dans lesquelles le hasard objectif peut se manifester. Bien qu'il souffre d'un «automatisme sentimental, sexuel» et malgré toute la bonne volonté du monde pour contourner ce problème, Breton ne trouvera le remède que beaucoup plus tard, lors de sa rencontre avec Jacqueline Lamba.

En dépit de la fréquentation assidue des cafés-brasseries et des possibilités auxquelles Breton s'est exposé, il n'y a qu'un seul cas répertorié où il y a une rencontre qui s'effectue sous le signe du hasard objectif dans un tel lieu: la soirée du 29 mai 1934 où le surréaliste voit Jacqueline Lamba qui écrit une lettre. Bien entendu la lettre est adressée à Breton, mais ce n'est que plus tard dans la soirée qu'il le saura, à l'extérieur dans la rue, où il apostrophe la mystérieuse jeune femme. Cette rencontre fut liée au hasard objectif comme proposé plus haut.

3. Le cinéma

«Le cinéma? Bravo pour les salles obscures».

Manifeste du surréalisme, O.C. 1, p. 345.

La fascination des cinémas chez André Breton remonte à l'époque où il était infirmier à Nantes en 1915. Le soir, par désœuvrement, Breton et Jacques Vaché visitaient plusieurs cinémas locaux à la va-vite, de sorte qu'ils ne

²⁶¹Ibid., 154-155.

²⁶²Ibid., p. 170.

²⁶³Ibid., p. 171-172.

²⁶⁴Ibid., p. 151.

²⁶⁵Ibid., p. 151.

voyaient jamais un film au complet. Le mythe veut que lors de ces visites, Breton et Vaché se permettaient de manger et de boire tout en parlant à voix haute au détriment des spectateurs²⁶⁶. Il est incontestable que la vision de Breton à l'égard du cinéma fut influencée par ces soirées.

Il est dit dans «Comme dans un bois²⁶⁷», que la force du cinéma réside dans le «pouvoir de dépaysement²⁶⁸» qu'il apporte aux spectateurs. Selon Breton, ce dépaysement dépend d'un «point critique²⁶⁹» où le spectateur, glissant dans la fiction présentée sur l'écran, passe dans un état qui «unit la veille au sommeil²⁷⁰», ce que le livre et le théâtre ne peuvent produire que difficilement. Mais le cinéma selon Breton n'a pas atteint les objectifs qu'il se donnait, c'est-à-dire de «dépasser le stade du 'permis' ²⁷¹», et par de fait même inviter l'auditoire au «défendu²⁷²». Le cinéma selon toutes les apparences devait inciter à la subversion et/ou scandaliser l'auditoire de manière à l'arracher des convenances auxquelles il était soumis en dehors de la salle de visionnement.²⁷³

Breton et Vaché ont en quelque sorte pratiqué le culte du défendu au cinéma en ritualisant leur démarche: en une soirée les deux amis voyaient plusieurs bouts de films afin d'échapper à toutes les conventions narratives cinématographiques. Ce rite s'accomplissait avec de la nourriture -du pain et du vin!- et avec une bonne conversation à voix haute, ce qui suggère que le dépaysement cinématographique s'accompagnait d'un dépaysement social et moral, en d'autres mots, d'une transgression aux règles de bienséance.

Les films cités dans l'ensemble des oeuvres de Breton tiennent tous compte de ces préoccupations. Quelques cinéastes et titres méritent d'être nommés. Dans le domaine du cinéma surréaliste, on retrouve Antonin Artaud (La coquille et le clergyman, 1928), Luis Buñuel et Salvador Dalí (Un chien andalou, 1929, L'Âge d'or, 1930), Marcel Duchamp (Anemic cinema, 1925), Georges Hugnet (La perle, 1928), Man Ray (L'Étoile de mer, 1928). Breton eut

²⁶⁶Mark Polizzotti, «Joyful Terrorists (February 1916-August 1917)», dans Revolution of the Mind. The Life of André Breton, p. 39. Et André Breton, «Comme dans un bois», dans La Clé des champs, p. 242.

²⁶⁷Breton, André, «Comme dans un bois», p. 241-246.

²⁶⁸Ibid., p. 243.

²⁶⁹Ibid., p. 243.

²⁷⁰Ibid., p. 243.

²⁷¹Ibid., p. 244. C'est Breton qui souligne.

²⁷²Ibid., p. 244.

²⁷³Voir aussi «Note sur le cinéma» et «Présentation d'un chien andalou», dans Conférences de Mexico, Inédits II, O.C. 2, p. 1262-1263 et 1263-1267.

aussi une grande fascination pour les films d'horreurs ou fantastiques tels que Nosferatu de Friedrich Wilhelm Murnau ou Peter Ibbetson d'Henry Hathaway avec Gary Cooper dans le rôle principal. D'autre part, le cinéma feuilleton a occupé une grande place dans l'oeuvre de Breton, on lit qu'il va au cinéma pour suivre les Mystères de New York de Ben Wilson ou Judex et Les Vampires de Louis Feuillade. Bien entendu, on retrouve les classiques comme Charlie Chaplin, Buster Keaton et Mack Sennett qui sont tous exaltés par Breton.

a) Les salles de cinéma

À première vue, le cinéma n'essaie pas de reproduire les conditions favorables à la manifestation du hasard objectif. Idéalement, le cinéma devait «unir la veille au sommeil», c'est-à-dire abolir les frontières entre le rêve et la réalité. En ce sens, les objectifs subversifs que Breton a assignés pour le cinéma dépassent de loin le hasard objectif qui n'est qu'une manifestation partielle et intermittente de nécessités internes s'appuyant sur l'amour ou le désir. Un seul passage dans Nadja témoigne de l'intrusion du hasard objectif au cinéma. Dans ce passage, Breton relate qu'à l'Electric-Palace une «femme incroyablement blanche et nue²⁷⁴» -une prostituée selon toute vraisemblance- se promenait avec nonchalance entre les sièges durant la projection de Comment j'ai tué mon enfant, un film qui fut réalisé par un curé qui avait signé Pierre l'Hermite²⁷⁵. Antérieurement, Breton avait exprimé le souhait suivant: «J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue²⁷⁶», ce qui pourrait indiquer que la prostituée était en quelque sorte une manifestation d'un ancien désir refoulé.

Deux remarques s'imposent à propos de ce passage de Nadja. Dans un premier temps, l'image de la forêt qui est utilisée dans cette phrase rappelle l'absence des portes et la possibilité infinie de faire des rencontres dans un lieu qui en apparence est clos mais qui est ouvert. Cette image n'est pas nouvelle puisqu'on la retrouve à la première page du Manifeste²⁷⁷, de même que dans l'article de la Clé des champs traitant du cinéma s'intitule «Comme dans un bois», en souvenir de cette femme blanche et phosphorescente. En deuxième lieu, dans la note numéro quatre de la page 668 de Nadja Marguerite Bonnet

²⁷⁴André Breton, Nadja, O.C.1, p. 668.

²⁷⁵André Breton, «Comme dans un bois», p. 245.

²⁷⁶André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 668.

²⁷⁷André Breton, «Manifeste du surréalisme», O.C. 1, p. 311.

propose que le désir de rencontrer l'inconnue provient de «La confession dédaigneuse» où Breton dit: «je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin au côté d'une compagne que je n'eusse pas choisi²⁷⁸». L'hypothèse est valable dans la mesure où le cinéma, comme la chambre à la porte ouverte, sont des lieux qui laissent place à la rencontre. L'analogie de la forêt à laquelle on a fait référence plus haut correspond à l'idée générale d'ouverture à la rencontre puisque dans un bois, les portes n'existent pas.

4. Les salles de théâtre

Dans les théâtres, la présence de Jacques Vaché se fait sentir, une fois de plus. C'est le 24 juin 1916 que se passa un événement mythique, lors de la première représentation des Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire au conservatoire Renée Maubel. Ce jour-là, Jacques Vaché, profitant du mécontentement général -la pièce fut jugée défavorablement par l'auditoire- fit irruption dans la fosse de l'orchestre pendant l'entracte et sortit un revolver avec l'intention de s'en servir. Breton, apparemment, le conjura de se calmer²⁷⁹. Selon toutes les apparences, le surréaliste conservera son goût pour les pièces discutables puisque dans Nadja il fait l'énumération des théâtres parisiens les plus sordides, et ce par provocation bien entendu.

a) Nadja

Voici les théâtres qui sont cités dans Nadja: le conservatoire Renée Maubel, rue de l'Orient à Montmartre (p. 653); les Folies-Dramatiques (p.663)²⁸⁰; le «Théâtre Moderne, naguère situé au fond du passage de l'Opéra aujourd'hui détruit» (p. 663)²⁸¹; le Théâtre des Deux-Masques qui devint le

²⁷⁸André Breton, «La Confession dédaigneuse», p. 196.

²⁷⁹Ibid., p. 200. Aussi dans Mark Polizzotti, «Joyful Terrorists (February 1916-August 1917)», dans Revolution of the Mind. The Life of André Breton, p. 59-61. On notera par ailleurs que la célèbre phrase du Second manifeste du surréalisme, O.C. 1, p. 782-783, qui dit que «l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard tant qu'on peut, dans la foule» fait d'abord référence à l'anarchiste Émile Henry et après à Jacques Vaché comme l'explique Marguerite Bonnet dans André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, p. 65.

²⁸⁰Marguerite Bonnet, Notes et variantes de Nadja, O.C. 1, p.1533 (page 663, note 7). «Les Folies Dramatiques étaient un ancien théâtre devenu salle de cinéma, dont l'adresse est formulée tantôt "boulevard Saint-Martin (rue de Bondy)", tantôt "40, rue de Bondy (10e)". En février 1923, elle retrouva sa fonction de salle de théâtre».

²⁸¹Ibid., p.1533, (page 663, note 9). «Situé 12, boulevard des Italiens (passage de l'Opéra, où se trouvaient deux cafés fréquentés par les dadaïstes, le Petit Grillon et surtout le Certà), le

Théâtre du Masque (p. 747-748) et qui présentait en février 1921 Les Détraquées, pièce de Pierre Palau et de Joseph Babinski (p. 669)²⁸²; et le Théâtre des Arts qui se trouvait à quelques pas de la maison de Nadja (p. 693)²⁸³.

Quelques réflexions sur la pièce Les Détraqués s'imposent. Jouée au Théâtre des Deux-Masques, Breton est surtout fasciné par Blanche Derval et par l'histoire qui rappelle un peu un roman noir. Faute de toute autre occupation, Breton dévisage les actrices et aime à penser qu'elles sont vraiment des fillettes cloîtrées dans un collège. Il y a, si on le veut une projection de ces fantasmes dans la rencontre que le surréaliste fait avec Nadja, car tous deux semblent sortir tout droit d'un théâtre. Nadja a les yeux maquillés à outrance, tout comme les acteurs au théâtre. Il en est ainsi pour les phrases qu'ils s'échangent qui sont comme des répliques. De même, les attitudes, les mensonges, les dissimulations de Nadja font penser que la vie est comme une pièce que l'on doit jouer prudemment. Également, les lieux que le couple visite ressemblent aux décors d'un vaudeville: un bar, un parc, un wagon, une chambre, une rue, etc. Breton et Nadja sont comme des personnages qui se rencontrent «*comme en connaissance de cause*», comme si quelqu'un avait déjà prévu et écrit leur rencontre, d'où justement ce sentiment d'irréalité qui correspond à la projection d'un fantasme théâtral dans la vie de chaque jour.

En termes géographiques, la fonction du théâtre dans Nadja est métaphorique, puisqu'il y a un dédoublement des lieux: du théâtre où tout est jeu il y a un transfert à la vie où tout semble être un jeu. Il n'y a qu'à lire l'évocation du Théâtre Moderne pour y trouver son compte. Au bar du théâtre qui a l'apparence d'un décor, le «salon au fond d'un lac²⁸⁴» de Rimbaud, et qui est ironiquement situé au premier étage, tous les spécimens de la société s'y retrouvent: hommes d'affaires, pères de famille, alcooliques, drogués,

Théâtre Moderne eut certaines ambitions de théâtre d'art à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Après la guerre de 1914-1918, il semble s'être fait une spécialité des pièces libertines, comme en témoigne un prospectus fort leste, conservé au fonds Rondel (bibl. de l'Arsenal). Le Théâtre Moderne ayant disparu au début de 1925 avec tout le passage de l'Opéra à la suite du percement du boulevard Haussman, Breton donne, pour attester sa réalité, la lettre de l'acteur Mazeau, du 19 octobre 1927 (p.666-667), auprès de qui il a cherché des photographies de cette salle». Lire le mode d'emploi du visiteur averti de Louis Aragon dans Le paysan de Paris, p. 131-136.

²⁸²Marguerite Bonnet, Notes et variantes de Nadja, O.C. 1, p. 1535 (page 669, note 2).

²⁸³Ibid., p. 1544 (page 693, note 1). «L'ancien théâtre des Batignolles, fondé vers 1830 et spécialisé dans les drames populaires (Paul Féval) était devenu en 1906 le Théâtre des Arts. Situé 2 bis, rue de Chéroy, XVII^e, c'est aujourd'hui le théâtre Hébertot».

²⁸⁴Expression d'Arthur Rimbaud utilisée pour décrire le bar du Théâtre Moderne dans Nadja, O.C. 1, p. 668.

chômeurs, étudiants, individus désœuvrés (Aragon et Breton), immigrants et actrices qui sont presque exclusivement toutes des prostituées. Le 'quatrième mur' dans ces théâtres est aboli, laissant entrer dans la réalité une ambiguïté: tous ces personnages sont-ils à prendre au sérieux ou ne font-ils que continuer à jouer? Cette équivoque participe du décloisonnement du rêve et de la réalité, problème que Breton aborde dans les Vases communicants et dans le Second manifeste du surréalisme.

b) Les Vases communicants

Dans Les Vases communicants, le théâtre évoqué est celui de la Gaîté-Rochechouart, 15, boulevard de Rochechouart où se joue le Péché de la Juive, pièce de Yoris Hansewick, du 3 au 16 avril 1931, théâtre où Breton rencontre une jeune danseuse habitant la rue Pajol (p. 155). Cette rencontre peut être reliée au hasard objectif si l'on fait référence au *leitmotiv* des yeux qui parcourt le deuxième chapitre des Vases. La jeune danseuse, comme aime à le remarquer Breton a les yeux de la Dalila de Gustave Moreau, tableau de nature érotique devant lequel le poète surréaliste aimait rêver au musée du Luxembourg. Breton raccompagne la jeune femme chez elle en passant juste derrière l'Église Saint-Vincent-de-Paul (où il rencontra Nadja!) et devant l'hôpital Lariboisière (fig. 6 et 7). Mais cette rencontre fut de courte durée, Breton ne la verra qu'une seule fois quelque temps plus tard, puis leurs relations s'espaceront jusqu'à devenir nulles.

c) L'Amour fou

Dans L'Amour fou, c'est un music-hall mental qui est évoqué au début du livre où Breton voit sept ou neuf doubles de lui-même et sept ou neuf femmes qu'il a aimé et qu'il aimera en toilette claires. Certes, ce lieu n'est pas un lieu physique, réel au sens du terme, et il est clair que sa présence ici constitue une exception. Pourtant, il s'agit d'un théâtre qui a une relation très significative avec le hasard objectif car il suggère une continuité avec les femmes rencontrées dans Nadja et dans Les Vases communicants et le désir permanent d'en rencontrer d'autres. L'image du music-hall est un aperçu de l'espace où se déploie les désirs (les pulsions sexuelles) de Breton. Image qui oriente L'Amour fou, le théâtre mental prépare le lecteur à une pièce semblable à Nadja où la distinction entre rêve et réalité est interrogée par la trouvaille d'objets désirés et par la rencontre d'une personne qui semble sortir du songe-

théâtre évoqué dans les premières pages et qui est décrite de la façon suivante: «[c]ette jeune femme qui venait d'entrer était comme entourée d'une vapeur²⁸⁵». Hasard objectif dans le sens le plus pur du terme donc, pour cette rencontre qui tire son origine de l'image du théâtre.

5. Le taxi

Ni tout à fait un lieu extérieur, ni tout à fait un lieu intérieur, dans Nadja le taxi est un lieu mobile dans lequel se consume l'amour. Jean-Paul Clébert, qui a écrit le meilleur article sur les lieux de Nadja, est le seul critique qui a observé et commenté cet étrange espace. Clébert dit que «comme la rue, comme le café, le taxi est un espace privilégié par les Surréalistes (sic) [...] qui forme une alcôve mobile, isolée de l'extérieur mais bulle de verre d'où l'on voit sans être vu, glace sans tain [...] (une vitre [séparait] alors les voix des clients des oreilles du chauffeur)²⁸⁶».

Dans Nadja le couple prend trois fois le taxi. Espace du désir et du rêve, le taxi est un lieu où l'action bascule. Il y a non seulement un déplacement dans l'espace physique de la ville, mais aussi un déplacement au niveau des relations entre les personnages, en l'occurrence Breton et Nadja. La première fois qu'ils rentrèrent dans un taxi le 5 octobre 1926, ce fut pour parcourir à peine huit cents mètres, entre la Nouvelle-France et le 42 rue Fontaine²⁸⁷. Un événement marquant se déroule lors de ce trajet, Nadja s'adonne qui à un exercice de divination qui bouleverse Breton par sa précision. Le lendemain Nadja et Breton se rencontrent mais tout à fait par hasard. La jeune femme est manifestement inconfortable et avoue qu'elle avait l'intention de manquer le rendez-vous. Que s'est-il passé dans le taxi le 5 octobre? Breton et Nadja ont-ils cédé à une passion incontrôlable et embarrassante? Le deuxième trajet en taxi a lieu le 6 octobre, le trajet est plus long et le couple s'embrasse. Lors de ce deuxième voyage, le couple erre. D'abord, Nadja suggère au chauffeur de se diriger vers le Théâtre des Arts, aujourd'hui le théâtre Hébertot, 2 bis, rue de Chéroy. Mais selon Breton, Nadja aurait ensuite demandé au chauffeur de changer de direction suite à un commentaire qu'elle fit sur une des pièces de Poisson Soluble (le texte n° 31) qui se situe dans l'île Saint-Louis²⁸⁸. Nadja,

²⁸⁵André Breton, L'Amour fou, O.C. 2, p. 712.

²⁸⁶Jean-Paul Clébert, «Traces de Nadja», *Revue des sciences humaines*, 184 (octobre-décembre 1981), p. 84-85.

²⁸⁷André Breton, Nadja, O.C. 1, p., 690.

²⁸⁸*ibid.*, p. 693-694.

sans doute très confuse nous dit Breton, demande au chauffeur une troisième et ultime destination qui est celle de la place Dauphine, lieu qui évoque un autre texte de Poisson soluble (le texte n° 24). Suite à cette ballade en taxi, Breton et Nadja iront d'abord dîner à la place Dauphine pour ensuite errer à pied dans Paris. La soirée du 6 octobre se révèle très troublante pour Breton, d'une part parce qu'il doute de la santé mentale de Nadja, mais aussi à cause des coïncidences dont il est témoin²⁸⁹. Le 7 octobre, Breton prend un taxi avec sa femme, Simone, et une amie. Décidément, le taxi devient une habitude! Breton confie ses péripéties amoureuses aux deux femmes qui semblent impartiales. Du coin de l'oeil il aperçoit Nadja, serait-ce une manifestation du hasard objectif? Selon toutes les apparences, oui. Breton en profite et quitte précipitamment les deux femmes pour rejoindre son amante.

Dans Nadja, le taxi est une variante la «maison de verre²⁹⁰» où Breton se propose de vivre dans le sens où il y a transparence physique (l'on peut observer dehors et vice versa) et transparence psychique (l'intimité de ce lieu clos permet les confidences, les rêveries, les jeux amoureux). Le taxi représente également le dédoublement de cet espace qui se nomme désir: toutes les fois où Breton a pris le taxi dans Nadja, le désir s'est éveillé de façon directe ou indirecte (désirs incontrôlables et embarrassants du 5 octobre, baiser le 6 octobre, hasard objectif le 7 octobre).

Dans Les Vases communicants, le taxi n'évoque pas de changements passionnels, mais spatio-temporels. Le 21 avril 1931, Breton note:

j'avais constaté que le taxi qui m'avait conduit à la porte du coiffeur allait beaucoup trop lentement, j'avais dû même en faire l'observation au chauffeur, de même que maintenant je trouvais l'autobus où j'avais pris place et qui suivait les boulevards particulièrement encombrés pourtant à cette époque et à cette heure allait trop vite²⁹¹.

Le taxi dans Les Vases communicants est une projection du rêve où les notions d'espace et de temps sont disproportionnées²⁹². Dans une certaine mesure, le taxi dans les Vases communicants est comme le train, espace qui a fait l'objet d'un commentaire perspicace par Bachelard: «[o]n est en pleine

²⁸⁹Ibid., p. 695-701.

²⁹⁰Ibid., p. 651.

²⁹¹André Breton, Les Vases communicants, O.C. 2, p. 169.

²⁹²Ibid., p. 137. Lire les réflexions d'Havelock Ellis et de Ludwig Feuerbach citées dans Les Vases communicants.

rêverie avec la salutaire interdiction de vérifier²⁹³», expression que Breton prend au mot en notant avec exactitude ses impressions.

CONCLUSIONS SUR L'ESPACE INTÉRIEUR

L'espace intérieur est un espace qui comporte beaucoup de variantes comme on l'a vu. Ce lieu suscite beaucoup de réflexions parce qu'il ne fait pas l'objet de long passages dans l'oeuvre de Breton. Cet écrivain était plutôt une personne qui avait un attrait pour l'extérieur, pour la rue cet «appartement du collectif» et pour la nature. Pourtant, le lieu intérieur évoque quelque chose de très important: l'inconnu qui règne en Breton. Une typologie de ce lieu demandait à être faite, et ainsi l'inconnu qui faisait partie du lieu intérieur s'est dissipé en partie.

²⁹³Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, p. 69.

IV. UN LIEU LITTÉRAIRE: LE TITRE

«Le titre est la physionomie extérieure d'un livre: c'est son affiche, sa profession de foi, son langage, c'est lui qui attire l'amateur, qui retient ses regards, qui le séduit tout d'abord: c'est un ensorceleur et trop fréquemment un dupeur-éhonté. Le titre, c'est l'état civil d'un ouvrage, c'est presque l'ouvrage lui-même, c'est assez souvent la fortune d'une production littéraire, et quelquefois sa mise à l'index». Octave Uzanne, «Des titres de livres» dans Édouard Rouveyre et Octave Uzanne (dir.), Miscellanées bibliographiques, Paris, Édouard Rouveyre, 1878, p. 171

INTRODUCTION

Les titres des oeuvres surréalistes ont fait l'objet de deux études, l'une par Marc Angenot dans la Rhétorique du surréalisme²⁹⁴, l'autre par Henri Béhar dans «Lieux-dits: les titres surréalistes²⁹⁵». Une modeste étude demande à être effectuée en ce qui a trait aux titres des cinq oeuvres en prose qui sont au programme.

Le titre, tout comme la première et la dernière phrase d'un livre délimitent le territoire du texte. En ce sens, on peut considérer le titre comme une frontière ou un point d'entrée par lequel le lecteur aborde le texte²⁹⁶. De même, le titre détermine un rapport avec le contenu du livre, et c'est sur cela que portera cette étude.

Les analyses dans cette section partent du présupposé que les titres expriment tous un rapport avec le contenu du livre. Cette étude porte exclusivement sur la rhétorique des titres. À travers l'analyse de ces titres, nous espérons établir une corrélation entre les cinq oeuvres au programme. Les titres apparaissent plus ou moins en ordre chronologique laissant d'abord place à la logique de la discussion.

²⁹⁴Marc Angenot, «Relation structurale entre le titre et l'oeuvre», dans La rhétorique du surréalisme, p. 659-662.

²⁹⁵Henri Béhar, «Lieux-dits: les titres surréalistes», dans Mélusine n^o IV: Le livre surréaliste, Actes du colloque en Sorbonne, juin 1981, organisé par Henri Béhar, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, «Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le concours des Publications de la Sorbonne», p. 382.

²⁹⁶Claude Duchet, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», dans Jacques Pelletier (dir.), Le Social et le Littéraire. Anthologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, «Les Cahiers du département d'études littéraires», p. 246.

A. LES VASES COMMUNICANTS

Dans son étude, Marc Angenot a remarqué que les titres d'oeuvres surréalistes brisaient «totalement le rapport avec le contenu²⁹⁷». Angenot a expliqué que cette stratégie consistait à nommer le livre d'après une formule ou un concept publicitaire reconnu. Voici ses explications:

Dans une société où le livre est avant tout marchandise, le titre est souvent plus important que le contenu, s'il fait bien vendre. Le surréaliste François Valorbe en a tenté l'avantageuse expérience. Ayant appris par quelques statistiques que les ouvrages sur Napoléon et sur Paris étaient ceux dont le chiffre de vente (indépendamment des mérites de l'ouvrage et de la publicité dont sa sortie a pu être entourée) était le plus élevé et le plus sûr, il intitula un recueil de nouvelles: «Napoléon et Paris». [...] Le titre publicitaire obtint des meilleurs résultats²⁹⁸.

Le titre «Napoléon et Paris» est une 'attrape' tout comme les livres à tirage massif portant les mêmes noms: le titre parodie une stratégie de marketing. On peut voir dans cette stratégie, l'ironie qui est une inversion des valeurs avec surenchère. Valorbe s'est approprié d'un titre populaire pour mousser ses ventes, et de surcroît ce livre ne mentionne probablement pas Paris, ni Napoléon, d'où le caractère subversif de l'affaire²⁹⁹.

Cette stratégie s'applique à d'autres livres surréalistes tels que Les Champs magnétiques (Breton, Soupault), Le Mouvement perpétuel (Aragon), Grains et Issues (Tzara), et bien évidemment Les Vases communicants (Breton). Ces titres appellent la confusion chez les gens exerçant une profession, scientifiques, agronomes, écrivains pouvaient facilement se fâcher en ouvrant le livre chez eux: comme le dit un proverbe anglais: *Never judge a book by its cover!*

Le titre Les Vases communicants, en plus d'avoir un sens subversif, entretient un rapport métonymique avec le texte. Fontanier a décrit la métonymie comme étant «la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence ou pour sa manière d'être³⁰⁰». En

²⁹⁷Marc Angenot, «Relation structurale entre le titre et l'oeuvre», p. 659.

²⁹⁸Ibid., p. 659.

²⁹⁹Valorbe avait tout à fait raison à propos de cette stratégie. Une modeste enquête personnelle nous a permis de trouver quatre titres «Napoléon et Paris» sur le logiciel de recherche bibliographique de l'Université McGill, M.U.S.E.

³⁰⁰Pierre Fontanier, Les Figures du discours, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977 (1830), p. 79.

ce sens, le titre évoque deux choses distinctes, mais logiquement similaires: d'une part le titre se réfère au principe scientifique qui veut que deux contenants reliés par un tube aient le même volume, d'autre part le livre traite du rêve et de la place qu'il occupe dans la vie réelle, «l'épanchement du songe dans la vie réelle» comme disait Nerval.

B. NADJA

La stratégie fondée sur la rupture du lien entre le contenant et le contenu ne s'applique pas à toutes les oeuvres étudiées ici. Nadja, par exemple relève plus de la synecdoque que de la métonymie. Théoriquement, la synecdoque «repose sur le fait que l'on prend la partie pour le tout³⁰¹». Le titre Nadja est une synecdoque parce que le nom évoque la rencontre et la connaissance d'une personne qui se nommait Nadja et qui a suscité le problème de l'amour sans limites. En d'autres mots, le titre représente une partie de la problématique de l'amour sans limites en évoquant le nom de la personne qui a soulevé le problème.

C. L'AMOUR FOU

Ce titre est une synecdoque: l'amour fou est un terme qui décrit le sentiment de l'amour et le dérapage du réel qu'il suscite, choses qui constituent l'ensemble du texte et qui sont représentés par une expression réduite à deux mots. Ce titre fait aussi partie d'une rhétorique de la «surenchère affective³⁰²». Ici, le mot «amour» est accompagné d'un «adjectif à fonction illimitante³⁰³», «fou», qui «ajoute une connotation affective violente³⁰⁴». Le mot «fou» élargit «au maximum la portée sémantique du substantif qualifié³⁰⁵» qui est ici le mot «amour».

³⁰¹Michel Meyer, Questions de rhétorique, p. 108.

³⁰²Marc Angenot, «Frénésie et surenchère affective», dans Rhétorique du surréalisme, p. 346-380.

³⁰³*Ibid.*, p. 354.

³⁰⁴*Ibid.*

³⁰⁵*Ibid.*

D. ARCANE 17

Titre qui entretient un rapport métonymique avec le texte. Dans Entretiens, Breton dit à propos de ce titre qu'il

se réfère directement à la signification traditionnelle de la lame de tarot qui s'intitule «L'Étoile». C'est l'emblème de l'espérance et de la résurrection. [L]es nouveaux temps qui s'annonçaient à partir de la libération de Paris, telle que la nouvelle, exaltée au possible, pouvait alors m'en parvenir, m'eussent, à eux seuls, incliné à placer mon ouvrage sous ce signe. Mais il est certain que, dans mon esprit, il se trouvait surdéterminé par la présence auprès de moi d'un être infiniment cher pour qui, peu avant notre rencontre, je savais que la vie avait perdu toute raison d'être³⁰⁶.

Le rapport métonymique s'explique par le fait que le livre qui porte le titre Arcane 17 traite du symbolisme suscité par cette lame de tarot, mais ne fait pas de référence directes à cette carte. Donc, le livre ne traite pas de la lame intitulée «L'Étoile», et la lame intitulée «L'étoile» ne traite pas de la fin de la guerre de 39-45 et de l'amour que Breton portait pour Éliisa Claro. Il y a ici deux «objets» (le titre et le contenu du livre) complètement différents l'un de l'autre, mais reliés logiquement.

D. MARTINIQUE CHARMEUSE DE SERPENTS

Selon Béhar, ce titre appelle une image qui est celle d'un tableau d'Henri Rousseau. Par contre, Martinique charmeuse de serpents est aussi un lieu de la rhétorique.

Dans le cas présent, ce titre est une métaphore car le mot «serpents» évoque tout ce qui a été importé du monde civilisé en Martinique. Les mouchards, l'administration navale qui gouverne l'île et la haute bourgeoisie de l'île qui règne en maître sur la Martinique (les *békés*) sont quelques exemples. Martinique est une personnification de la nature qui charme tous les habitants de l'île par son climat et sa végétation.

Le titre appelle également un jeu de mots: Martinique charmeuse de serpents est la déformation de l'expression 'charmeur de serpents' qui se réfère à une profession douteuse. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans ce recueil de proses et de poésies des allusions aux 'charmeurs' et/ou aux 'beaux parleurs' (le lieutenant Castain, MM. Blanchard et de Lamartinière, les

³⁰⁶André Breton, Entretiens, p. 201.

émissions de «Radio-Martinique», les sordides personnages du «quartier Didier» tels que Aubéry, les Lacoste, Jean Charles Legrand, etc.).

V. LE LIVRE COMME ESPACE

INTRODUCTION

Créé pour enregistrer la parole, le livre tel qu'on le connaît est soumis aux règles de la tridimensionnalité. Comme proposé dans le premier chapitre, le lecteur déchiffre les mots de droite à gauche, lit la page de haut en bas, et finalement déplace son regard en profondeur en tournant la page. Le livre a un volume, il occupe un espace bien à lui.

Le livre est aussi la manifestation d'une contraction spatio-temporelle. En d'autres mots, le livre propose des repères spatio-temporels autres que ceux que l'on connaît dans la réalité empirique. Bien entendu, il faut que le lecteur joue le jeu et qu'il se dédouble afin de vivre dans un autre temps et un autre lieu pour comprendre les enjeux du récit.

Par contre, en étendant les notions d'espace au livre, on peut se demander si le livre, et en l'occurrence le livre surréaliste, a une identité spatiale comme tous comme les lieux qui ont été présentés dans ce mémoire. La question qui se pose ici est donc la suivante: en quoi consiste la spécificité du livre surréaliste en termes spatiaux? D'emblée deux autres questions se greffent sur la première: premièrement, en quoi consiste l'espace qui peut se manifester par des signes autres que l'assemblage de mots formant une phrase, c'est-à-dire l'espace multisémiotique; et deuxièmement, quelle est la relation entre l'espace multisémiotique et l'espace du lectorat.

Afin de répondre à ces interrogations, une étude générale sur les techniques multisémiotiques s'impose afin de situer l'espace hors du texte, un espace qui est vu, palpé, senti par le lecteur. Cependant, une mise en garde s'impose. On sait déjà que le langage multisémiotique se manifeste par l'intermédiaire d'une très grande variété de grammaires. Ces grammaires dévient de l'aspect littéraire puisque le mot laisse place à d'autres choses comme l'illustration photographique, la pagination, la reliure, etc. Dans une certaine mesure, les grammaires multisémiotiques vont au-delà du texte écrit et permettent à l'auteur de s'introduire dans l'espace imaginaire et physique du lecteur autrement que par la grammaire conventionnelle. Il est donc capital de préserver une nuance littéraire en tenant compte du rapport qui existe entre le sens du texte et les différentes grammaires multisémiotiques.

Cette étude se veut modeste parce que beaucoup de recherches sur l'espace multisémiotique surréaliste ont été faites, mais selon toutes les

apparences, elles demeurent peu concluantes, d'où l'importance d'établir quelques points de repères. On notera que les tracts et les pamphlets surréalistes ont été soigneusement omis puisque leur étude demande d'autres paramètres analytiques.

A. SPÉCIFICITÉ DU LIVRE SURRÉALISTE

Chez les Breton, «l'acte d'écrire, [et de] publier est mis au rang des vanités³⁰⁷». Cette phrase qui est la première de l'«Avant-dire» de Nadja témoigne du malaise d'écrire et de publier chez les surréalistes. D'une part, les surréalistes produisaient une littérature difficilement accessible et fuyaient «l'approbation du public³⁰⁸». D'autre part, les surréalistes désiraient disséminer leurs idéaux par le biais d'un support textuel, de même ils devaient vendre des livres pour survivre matériellement.

La solution fut en elle-même contradictoire car les surréalistes, Breton en l'occurrence, semblaient favoriser la production du livre de luxe. Contradiction donc, car la poésie selon Breton devait être faite par tous et fatalement, elle devait être accessible pour accroître son degré de subversivité. D'autre part la pratique de la bibliophilie semble absurde chez Breton puisqu'à première vue, il penchait pour une écriture de premier jet. Comme on le sait maintenant, le refus de la correction chez cet auteur tenait bien peu de place quand on connaît les réécritures dont Les Champs magnétiques et Nadja ont fait les frais³⁰⁹.

Malheureusement, les raisons qui expliquent ces attitudes contradictoires sont purement spéculatives car à notre connaissance il y a très peu d'ouvrages qui traitent en profondeur du comportement éditorial de Breton et des surréalistes. De même, il existe peu de convergences entre les études qui traitent de l'édition chez les surréalistes, ce qui compromet toute analyse sérieuse. En effet, comment évaluer le comportement éditorial des surréalistes

³⁰⁷André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 645. Voir aussi M. Bonnet, Notice de Nadja, p. 1500.

³⁰⁸André Breton, Second manifeste du surréalisme, O.C. 1, p. 821. Breton a dit très clairement qu'il fallait «empêcher le public d'entrer» pour conserver la pureté idéologique du surréalisme.

³⁰⁹Pour le comportement des surréalistes à l'égard des corrections des textes automatiques, lire Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), Manuscrits surréalistes: Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, «Manuscrits modernes», 268 p. Sur la réécriture des Champs magnétiques voir Marc Angenot, «L'écriture automatique: rituel ou imposture?» dans Jean Ethier-Blais (dir.), Littératures, mélanges littéraires, Montréal, Hurtubise/HMH, 1971, p. 201-214. Pour les variantes de Nadja et de tous les autres textes de Breton, on pourra se référer aux Notices et variantes de Bonnet et d'Hubert dans «La Pléiade».

en ne faisant référence qu'aux coupures de presses comme le font Hubert et Bonnet? Le luxe des tirages de tête, avec un appareil multisémiotique sophistiqué, aurait pu influencer la lecture des critiques dans ces cas! Comme remède, l'étude de la réception d'une oeuvre dans l'espace du lecteur devrait non seulement se faire avec l'évaluation des critiques de l'époque mais aussi sur une base statistique où le nombre de livres vendus compte comme paramètre analytique. Seuls les éditeurs de *Histoire de l'édition française* semblent avoir compris ce problème en demandant à Anna Boschetti et à Antoine Coron de participer à leur entreprise³¹⁰. Le malheur est que leurs contributions ne se limitent qu'à quelques pages.

Il demeure toujours que la conduite énigmatique de Breton à l'égard de l'édition a limité l'espace du lectorat d'alors et d'aujourd'hui. Selon nos observations, il y aurait lieu de faire un calcul dans lequel la présence de l'apparat multisémiotique est inversement proportionnelle à la taille du lectorat: plus le livre présente des signes multisémiotiques, moins il y a de lecteurs.

Les paragraphes qui suivent étudient *grosso modo* quatre sujets: les caractéristiques du livre de luxe, l'apparat multisémiotique qui l'entoure, la relation que le lectorat entretient avec le livre multisémiotique et le comportement éditorial de Breton.

B. LE LIVRE DE LA SUBVERSION

1. Caractéristiques du livre de luxe

Antoine Coron explique que le livre de luxe se dégage «des traditions [...] des préjugés typographiques et iconographiques montrant l'expression réelle du temps³¹¹». En tenant compte des remarques de Coron, il pas étonnant de voir un surréaliste s'adonner à l'artisanat, à la fabrication consciente d'un nouveau type de livre qui comprend des éléments hors du commun. Le livre surréaliste, comme le texte surréaliste, cherche à déséquilibrer les habitudes du lecteur. Une variété de moyens s'offre alors à l'auteur, il peut jouer avec la qualité du papier, avoir un grand ou un petit tirage, il peut aussi ajouter des illustrations pour seconder ou subvertir le texte, de même qu'altérer la typographie pour rendre le texte illisible ou pour lui donner une spatialité, parer

³¹⁰Anna Boschetti, «Légitimité littéraire et stratégies éditoriales», p. 481-527 et Antoine Coron, «Le livre de luxe», p. 409-437, dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française*, t.4, *Le livre concurrent 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 409.

³¹¹Antoine Coron, «Le livre de luxe», p. 409.

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

UMI

livres, occupe un volume dans la réalité empirique mais il prétend aussi évoquer un autre espace qui celui de l'imaginaire par son appareil multisémiotique. Le livre produit industriellement laisse moins de place aux désirs de l'auteur et aux variantes et dans ce sens le volume qu'il peut occuper dans l'imagination du lecteur est plus limité. Il s'agit là d'observations très subjectives, pourtant, ces réflexions semblent s'ajuster avec les choix éditoriaux que Breton a fait pour ses livres.

2. Exemples et contradictions

Calligrammes³¹³ d'Apollinaire constitue un exemple de choix d'un livre proto-surréaliste où l'écrivain a eu un contrôle presque absolu sur l'édition. En effet, la première édition à tirage limité a nécessité un travail d'artisan de la part des typographes pour ce qui est de la disposition des phrases et de la création de caractères typographiques. Le lecteur n'aura qu'à constater la diversité des caractères typographiques, l'écriture même d'Apollinaire se retrouve dans le texte par le biais d'une carte postale.

La disposition des paragraphes défie le «canon des ateliers³¹⁴», les justifications n'existent plus car le dessin prend toute la page. La «Lettre-Océan» (p. 38-39) qui peut figurer comme exemple s'étend sur deux pages où les phrases ont l'apparence de vagues ou encore «Échelon» (p. 98) et «Fumées» (p. 70) où les mots qui touchent aux marges créées des formes. Comme l'a proposé Frank, ce livre témoigne d'une époque tourmentée dans l'histoire, car le contenu défie toutes les conventions de lectures, mots ayant la forme d'objets, paragraphes où l'on retrouve des mots en langue étrangères, dispositions typographiques incongrues, etc. Également, ces textes d'Apollinaire ne correspondent pas à la règle de succession d'actions telle qu'établie par Lessing, mais bien à une règle de juxtapositions. Les phrases dans Calligrammes doivent être lues en fonction de leur rapport avec les contours, formes, objets qu'ils tracent.

³¹³Guillaume Apollinaire, Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916), avec une eau-forte et un portrait de l'auteur par Pablo Picasso gravé sur bois par R. Jaudoin, Paris, Mercure de France, 1918, 205 p. (Exemplaire numéro 12 des 33 exemplaires sur vélin de cuve à la forme des papeteries d'Arches numérotés à la presse de 5 à 37)

³¹⁴Daniel Renoult, «La mise en page», dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (dir.), Histoire de l'édition française, t.4, Le livre concurrent 1900-1950, p. 378. Renoult dit que le «canon des ateliers» considère comme normal «une justification occupant les deux tiers de la surface du papier pour un imprimé courant, les trois quarts pour un imprimé de luxe».

Dans le cas d'Apollinaire qui a publié au Mercure de France, maison d'édition alors dirigée par Alfred Vallette, l'auteur pouvait s'assurer de vendre ses livres sans problèmes à cause d'un public déjà conquis et qui était prêt à payer le prix fort pour son recueil de poèmes, d'où le grand luxe de la première édition de Calligrammes.

Or, il en est autrement pour le livre surréaliste. Selon Anna Boschetti qui a étudié l'histoire de l'édition française au XX^e siècle dans «Légitimité littéraire et stratégies éditoriales³¹⁵», les surréalistes ont eu peu de chances «de trouver un éditeur et un public, car le principe fondamental de la littérature surréaliste [était] l'écart maximum par rapport aux habitudes et aux attentes³¹⁶». Cette tendance idéologique se répercuta par des effets directs sur les publications surréalistes, et c'est ainsi qu'ils firent face à la difficulté de publier, d'où les tirages confidentiels et la prédilection pour les tentatives d'auto publication à travers de petites maisons d'éditions qu'ils mettaient sur pied, le temps de publier quelques livres, tracts ou revues.

3. Comportement éditorial de Breton

Parmi les maisons d'éditions surréalistes les plus notoires, Au Sans Pareil apparaît à la tête de toute liste. L'histoire de la maison d'édition commence avec la vente à Philippe Soupault (pour cinq cent francs or) du manuscrit des «Mains de Jeanne-Marie» d'Arthur Rimbaud par Paternine Berrichon, le mari de la soeur du poète.³¹⁷ Suite à la publication du poème en juin 1919 dans *Littérature*, revue financée par Soupault, René Hilsum qui se cherchait une place dans le monde littéraire décida de mettre sur pied une maison d'édition pour publier et diffuser une plaquette des «Mains de Jeanne-Marie». Baptisée par Breton, la maison d'édition s'appela Au Sans Pareil en souvenir d'un magasin de chaussure³¹⁸. La plaquette une fois publiée avec succès, Hilsum créa la collection «Littérature» qui fit paraître divers poètes d'allégeance surréaliste, dont Aragon, Cendrars, Éluard et Soupault. C'est également Au Sans Pareil que Breton et Soupault publièrent les Champs

³¹⁵Anna Boschetti, «Légitimité littéraire et stratégies éditoriales», p. 481-527.

³¹⁶Ibid., p. 508.

³¹⁷Mark Polizzotti, «A Man Cut in Two (November 1918-September 1919)», dans Revolution of the Mind. The Life of André Breton, p. 101-102. Voir aussi Philippe Soupault, Mémoires de l'Oubli, 1914-1923, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 102-104.

³¹⁸Philippe Soupault, Mémoires de l'Oubli, 1914-1923, p. 103.

magnétiques en 1919. Cette collaboration se résulta par la mise en vente de 180 exemplaires, ce qui fut relativement modeste.

L'étude de la première édition, est révélatrice du comportement éditorial de Breton à l'époque, les 180 exemplaires sont tous imprimés sur des papiers de haute qualité et comportent un numéro de série en plus d'un portrait de Soupault et de Breton par Francis Picabia. Tout ces éléments laissent supposer la rareté et donc le coût élevé de l'item³¹⁹. Les exemplaires de la première édition furent vendus aux collectionneurs et aux dilettantes dont Jacques Doucet qui possédait l'exemplaire numéro 3 qui comporte une reliure d'une richesse sans pareille dont nous transcrivons la description inscrite au catalogue des reliures de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, description, il faut l'avouer, qui a quelque chose de surréaliste:

Reliure par A.J. Langran 1924, exécutant A. Cuzin. Reliure pleine peau veau ivoire, mosaïqué de bandes de maroquin noir et brun serties à froid, emboitant le tiers inférieur des plats. Croisement des filets or, décor combiné sur le dos et le second plat. Doublé veau ivoire filet et titre or, gardes de faille puce, contre-gardes papier marbré assorti. Dos sans nerfs et sans titre. Chemise à rabats et étui veau crème et papier marbré, titre or.

Le livre ici est véritablement un objet destiné à un public 'de choix', et ce pour des raisons éminemment économiques. On précisera que Breton fut engagé par Jacques Doucet à titre de bibliothécaire et de conseiller littéraire de 1920 à 1924, ce qui permit au surréaliste de produire et de vendre des items de haute qualité destiné à un public pour qui le coût était secondaire. Ceci explique sûrement la richesse inouïe de l'exemplaire des Champs magnétiques conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Les raisons qui expliquent la création d'un livre luxe ne se limitent pas au besoin de faire de l'argent. L'édition de luxe fait aussi partie d'une stratégie pour séduire le lecteur, les critiques en l'occurrence. Il se peut également que l'auteur vise un public particulier pour des raisons bien spécifiques. Par exemple, l'exemplaire «C» de L'Amour fou dédié à Jacqueline Lamba, comportait des documents relatifs à leur rencontre (photos, lettres, cartes, etc.), ce qui indique que cet exemplaire fut un cadeau 'littéraire', la littérature étant une des seules choses productives (au niveau économique et artistique) que Breton pouvait faire.

³¹⁹Voici ce que la page de garde des Champs magnétiques indique à propos du tirage et des papiers: «La première édition des Champs magnétiques comprend 180 exemplaires numérotés: 5 sur papier de chine, de 1 à 5; 25 sur papier vergé de hollande Van Gelden, de 6 à 30; 150 sur vergé d'arches, de 31 à 180».

4. Justification du tirage

Les justifications des tirages de tête témoignent du comportement éditorial de Breton. À cheval sur les principes de la marginalité avancés par l'idéologie surréaliste et les soucis pécuniaires, les éditions limitées révèlent d'intéressants renseignements sur les tirages alternés qui sont sources de divergences quand vient le temps d'établir une édition définitive du texte. Les justifications de tirages expriment aussi d'autres aspects de la multisémiosis que la photographie ou l'illustration. Le papier, le format du livre, la numérotation des exemplaires, le nombre des exemplaires, les destinataires, et les indications marginales comme les signatures sont des exemples qui témoignent d'une spatialité du livre. En filigrane dans les justification de tirage, on lit également les intentions de l'auteur. Voici donc les justifications de tirages des cinq oeuvres en prose au programme et les accompagnant, quelques commentaires liminaires.

a) Nadja

Éditions Gallimard, Paris, 1928, 218 p.

L'ÉDITION ORIGINALE de cet ouvrage a été tiré à NEUF CENT CINQ exemplaires et comprend: cent neuf exemplaires réimposés dans le format in-quarto tellière, sur papier vergé Lafuma-Navarre au filigrane nrf, dont neuf hors commerce marqués de A à I, et cent destinés aux Bibliophiles de la Nouvelle Revue Française, numérotés de I À C, sept cent quatre-vingt-seize exemplaires in-octavo couronne sur papier vélin pur fil Lafuma-Navarre dont seize hors commerce marqués de a à p, sept cent cinquante destinés aux Amis de l'Édition originale numérotés de 1 à 750 et trente exemplaires d'auteur hors commerce, numéroté de 751 à 780.

Il a été tiré en outre un exemplaire nominatif en japon impérial.

EXEMPLAIRE N° LXIV
imprimé pour
M. Jacques DOUCET

Bien que Breton ait publié chez Gallimard, Nadja demeure un objet à diffusion restreinte pour les raisons qui ont été expliquées plus haut. Le luxe de certaines copies s'explique aussi par les moyens dont dispose l'éditeur. L'achat de papier, les reliures spéciales, l'impression d'illustrations photographiques de qualité en plus d'un petit tirage comportant de multiples variations, exige de

l'éditeur une certaine largesse financière en plus d'une confiance presque absolue en l'auteur.

Cette édition de Nadja (fig. 9) suggère qu'il s'agissait d'un tirage alterné puisqu'il n'y a que 109 exemplaires qui ont été imprimés sur un papier de format in-quarto alors que le reste des exemplaires ont été imprimés sur un papier de format in-octavo. Les supports, c'est-à-dire les papiers sur lesquels ont été imprimés les deux versions ainsi que la numérotations des copies suggère une hiérarchie parmi les lecteurs. Qui est digne de lire un livre surréaliste, qui ne l'est pas? S'agit-il d'une stratégie habile pour séduire les critiques? Est-ce que certaines copies étaient vendues d'avance? Toutes ces questions et également les réponses reposent sur le déchiffrement d'un code qui apparaît sur les 905 premières copies de Nadja.

Cette justification du tirage qui parle pour Breton montre combien il jouissait de la confiance de son éditeur à cette époque. Pourtant la relation des surréalistes avec la maison d'édition Gallimard fut certainement très problématique -Aragon et Breton sont de bons exemples- et elle demanderait à être examinée en détail dans une étude sur l'édition surréaliste, chose qui a été faite, mais d'une manière trop sommaire³²⁰. Souhaitons qu'un esprit intéressé s'attachera à étudier cet aspect du surréalisme.

b) Les Vases communicants

Éditions des Cahiers Libres, Paris, 1932, 172 p.

Ce volume, achevé d'imprimer le 26 novembre 1932, aux presses modernes, a été tiré à 2025 exemplaires numérotés, se décompose comme suit: 25 exemplaires sur Japon impérial numérotés de I à XXV et 2000 exemplaires sur vélin omnia numérotés de 26 à 2025; le présent tirage constituant authentiquement l'édition originale.

N° 22

N° 1738

La copie numéro 22 contient un encart sur lequel figure deux gravures de Max Ernst (figure 10). En encre rouge sur la page gauche le lecteur peut voir quatre personnages anthropomorphes et sur la page droite, en encre noire, le nom de l'auteur, le titre, ainsi qu'un dauphin stylisé avec le nom de l'éditeur au bas de la page. On se rappellera que le dauphin est l'animal auquel Breton

³²⁰Henri Béhar, À propos de Paulhan. Études des lettres échangées entre André Breton et Jean Paulhan, colloque «André Breton dans la littérature», allocution du 7 juin 1996.

s'associait lors des jeux. Par contre, la copie numéro 1738 (figure 11) conservé à la Bibliothèque Hugh McLennan de l'Université McGill ne contient pas l'encart, ce qui laisse supposer deux choses: 1) l'encart s'est égaré, ce qui n'est pas étonnant puisqu'il n'a pas été relié avec le livre; 2) seulement les 26 premières copies contenaient un encart, ce qui laisse supposer que ces copies étaient destinées aux amis, aux critiques et aux collectionneurs.

Le tirage de tête de la première édition des Vases communicants comporte plus d'exemplaires, mais son apparat multisémiotique est aussi plus modeste. La première édition ne comprend pas de photographies, comporte peu de copies de grand luxe et tous les exemplaires ont un format in-octavo. Les moyens matériaux de l'imprimeur étaient donc plus modestes et/ou le coût fut sacrifié pour un plus grand nombre d'exemplaires. On notera une pratique peu commune, la justification du tirage figure avec l'achevé d'imprimer à la fin du livre. Théoriquement, la justification du tirage est imprimée au début, l'achevé d'imprimer à la fin du livre. De plus, l'encart inclus dans la copie numéro 22 n'est pas relié avec le livre, ce qui laisse supposer qu'il a été conçu et imprimé avant ou plus probablement après l'impression des copies. L'aspect esthétique de cette édition est moins parfait que Nadja mais toujours aussi artisanal. Le nom de la maison d'édition témoigne de la marginalité de cette publication: Les Éditions des Cahiers Libres se spécialisaient dans les publications surréalistes et para-surréalistes dont le dépositaire officiel était José Corti (ce qui veut dire que le libraire était chargé de diffuser le livre).

En ce qui a trait aux photographies, Bonnet et Hubert font appel à une lettre que Breton envoya à Jean Paulhan le 2 décembre 1939 lui expliquant que Gallimard devait rééditer Nadja, Les Vases communicants et L'Amour fou sous une même couverture³²¹. Gaston Gallimard refusa le projet parce que L'Amour fou n'était pas encore épuisé. Toujours est-il que Breton manifesta un intérêt pour rééditer Les Vases communicants puisqu'il proposa à Gallimard d'inclure des photographies pour une publication ultérieure. Ce n'est qu'en 1955 que paraîtra la deuxième réédition avec huit photographies pour rendre l'unité entre Nadja, Les Vases communicants et L'Amour fou évidente³²².

Un commentaire additionnel s'impose ici en ce qui a trait à la réédition de 1955. Il s'agit du «cachet formant un double ovale apposé sur la couverture

³²¹M. Bonnet dans Notes et variantes sur Nadja, O.C. 1, p. 1559-1560 (page 751, note 2), Notice de M. Bonnet et E.-A. Hubert dans Les Vases communicants, O.C.2, p. 1349.

³²²Voir la notice des Vases communicants, O.C.2, p. 1349.

d'un certain nombre d'exemplaires. [...] Sur le pourtour: -1932- Avant les procès de Moscou -1955- Mais les vases communiquent toujours³²³» Bien qu'il ait été impossible de consulter cette édition, on peut faire référence à la transhistoricité qui se manifeste ici par un signe graphique. Les deux ovales expriment des époques différentes, et la référence aux vases communicants met le raisonnement suivant en évidence: les attitudes existentielles, philosophiques, littéraires et artistiques restent les mêmes à travers le temps.

c) L'Amour fou

Éditions Gallimard, Paris, «Métamorphoses», 1937, 176 p.

Ce premier tirage limité à dix-neuf cent soixante dix-neuf exemplaires, dont: neuf exemplaires sur japon numérotés de I à VI et AAC [sic], trente exemplaires sur fil numérotés 1 à 25 et a à j et dix-neuf cent trente-cinq exemplaires sur papier de châtaigner, ainsi que l'atteste la déclaration faite au dépôt légal, constitue l'édition originale du présent ouvrage.

Exemplaire no. VI

C'est un exemplaire comme celui-ci -la copie «C»- que Jacqueline Lamba obtint, accompagné de documents-souvenirs relatant la rencontre du 29 mai 1934.

Comme les Vases communicants, le tirage de la première édition de L'Amour fou est relativement élevé, ce qui témoigne de la popularité montante de Breton. On remarquera aussi qu'il y a relativement peu de copies luxe comparativement à Nadja. En effet, les exemplaires portant des chiffres romains et des lettres sont moins luxueux que les titres précédents. Tous les livres ont un format in-octavo et tous comprennent 20 photographies en noir et blanc.

La simplicité de cette édition s'explique peut-être par une volonté de diffuser à prix moindre un plus grand nombre de copies, ce qui voudrait dire qu'il y avait un public plus étendu et prêt à payer un prix plus modeste pour un livre de Breton. Également, il y a la possibilité qu'à l'époque les convictions que Breton entretenait à l'égard de la marginalité se sont essouffées.

³²³Ibid., p. 1369.

d) Notes liminaires sur Arcane 17 et Martinique charmeuse de serpents

Pour ce qui est d'Arcane 17 et de Martinique charmeuse de serpents, leurs cas présentent des difficultés. En effet, il a été impossible de consulter la justification des tirages des éditions originales à cause de la rareté de ces exemplaires. Ce cas ressemble à celui de Constellations, livre résultant d'une collaboration entre Joan Mirò et Breton et dont seulement 350 copies originales existent. Néanmoins, nous avons réussi à avoir quelques détails en ce qui concerne Arcane 17 et Martinique charmeuse de serpents.

e) Arcane 17

Brentano's, New York, 1944, 176 p.

Dans l'ouvrage remarquable de Suzanne Lamy intitulé André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17³²⁴, on apprend qu'Arcane 17 reçut son achevé d'imprimer le 30 décembre 1944 aux éditions française du libraire Brentano's à New York. La justification du tirage d'Arcane 17 a été recopié du livre de Suzanne Lamy et dit:

L'édition originale, ornée de quatre lames de tarots par Matta, a été limité à trois cent vingt-cinq exemplaires, soit: vingt-cinq exemplaires sur papier Umbria marqués de A à Y et signés par l'auteur qui comportent, en outre, une eau-forte de Matta montée sur Chine et signée par l'artiste; trois cent exemplaires sur papier Oxbow numérotés de 1 à 300 et signés par l'auteur.

Il ne faut pas se faire d'illusion, cette édition était destinée à un public 'select' qui donnait dans les collections d'objets ou de livres d'art. On doit déplorer l'absence des illustrations de Matta dans les rééditions ultérieures. Qu'elles aient été des illustrations exclusives ou non, ces cartes de tarot auraient aidé à la lecture et à l'interprétation d'Arcane 17.

Le manuscrit d'Arcane 17 présente un très grand intérêt pour toute étude multisémiotique. Dans l'introduction du livre de Suzanne Lamy ainsi que dans André Breton, explorateur de la mère-noire³²⁵ de Pascaline Mourier-Casile, le lecteur trouve une description du manuscrit. Les deux critiques décrivent le livre

³²⁴Suzanne Lamy, André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977, 265 p.

³²⁵Pascaline Mourier-Casile, André Breton, explorateur de la mère-noire, trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, «Écrivains», 230 p.

et ses composantes comme des espaces. Voici quelques descriptions tirées des deux ouvrages.

1⁰ La reliure:

[fut] réalisée spécialement par Lucienne Talheimer pour André et Éliisa Breton [...]. Au centre de chacun des deux plats (pour lesquels L. Talheimer se souvient d'avoir utilisé une «peau de morue») s'ouvre une fenêtre de verre épais, d'une vert sombre, couleur des grands fonds océaniques. Au recto de cette fenêtre, qui semble donner accès au coeur le plus secret du livre, laisse émerger une photographie du visage [lisse] d'Elsa [en 1944], sertie au centre d'une feuille séchée en forme de coeur.³²⁶

La reliure est significative, elle évoque bien entendu le décor marin de la Gaspésie. Métaphoriquement elle représente un livre-poisson que Breton aurait pêché dans la vie. Dans le coeur de ce poisson, symbole chrétien d'abondance, une photo Éliisa.

2⁰ La mise en page du manuscrit :

D'une écriture serrée, le texte ne couvre que la page droite d'un de ces cahiers d'écoliers à deux lignes dans lesquels les enfants apprennent à former leur premières lettres et les bâtons qui préludent à l'écriture. [...]

La page gauche, quelquefois blanche, est le plus souvent réservée à des dessins, des montages, des collages dont l'un, à la première page, est composé d'un billet d'autobus bleu, d'un rose, d'un jaune. Ces billets portent des noms de villages traversés au cours du voyage en Gaspésie, noms dénués d'arbitraire qui ont sans doute retenu Breton à la façon de ceux dont, dans *Martinique charmeuse de serpents*, il compose «La carte de l'île». Ici on lit: Sainte-Anne, Pointe Sainte-Anne, Pointe-aux-Goémons, Cap Chat, Del Val, Capucins, Petits Méchins, Ruisseau à Sem, Ruisseau à Loutre, Grosses Roches, Jaco Hughes, Cap à la Baleine, L'Anse à la Croix. Sur un autre billet: Cap des Rosiers, Anse au Griffon. Ailleurs sont apposés un timbre, d'un jeu de cartes anglais le roi de coeur K, marqué du chiffre 13, un prospectus recueilli à l'occasion d'une visite à un élevage de castors. Sur une photo, on reconnaît le totem du chalet Cochand, à Sainte-Marguerite du Lac Masson. Un dessus de paquet de tabac représentant une chouette blanche et portant la mention White owl établit un rapport direct avec le harfang du conte. Une partie du paquet de tabac qui montre une alouette chantant dans les herbes fait face à la mention de l'alouette contenue dans le texte. [...]

Confrontés sur les mêmes pages, les signes issus du réel, de la nature ou de la culture québécoise, assortis de dessins et de notations de la main de Breton, témoignent de leur qualité de matériaux pour l'écrivain, de leur aptitude à engendrer l'idée ou le rêve.³²⁷

Pascaline Mourier-Casile appelle ces divers souvenirs collés sur les pages d'Arcane 17, des «générateurs de textes³²⁸» qui servent d'inspiration pour l'auteur. Pour le lecteur les «générateurs de textes» offrent trois

³²⁶Ibid., p. 8, note 1. Les précision entre les crochets sont de Suzanne Lamy, André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17, p. 20.

³²⁷Suzanne Lamy, André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17, p. 18-19.

³²⁸Pascaline Mourier-Casile, André Breton, explorateur de la mère-noire, p. 11.

possibilités de lectures. Premièrement, les générateurs de textes ponctuent le texte écrit d'Arcane 17 en utilisant le principe de référentialité: le texte écrit sur la page droite renvoie aux divers objets collés sur la page gauche. Cette technique fut originalement utilisée par Breton dans Nadja pour contourner le problème de la description. Deuxièmement, le lecteur peut lire Arcane 17 comme un catalogue de musée ou un livre illustré en ne regardant que les objets collés sur la page gauche et se référer à la rubrique expliquant la présence ou l'histoire de l'objet sur la page droite. Troisièmement, le lecteur peut omettre de lire la page droite et se concentrer sur la succession des images et des objets collés sur la page gauche qui constituent en quelque sorte un texte linéaire. Une quatrième possibilité de lecture existe mais il faut admettre qu'elle est peu emballante, c'est la lecture du texte écrit sans l'accompagnement de l'apparat multisémiotique. C'est évidemment à cette possibilité que la majorité des lecteurs sont soumis, pour des raisons matérielles sans doute, mais aussi parce que l'auteur surréaliste a tenu à garder un voile sur une version très personnelle de ce livre.

Ces propositions demeurent problématiques car elles s'appuient sur des observations sommaires. Il faudra donc tenir compte de l'aspect spéculatif des propos qui sont avancés ici. Toujours est-il que le jeu entre les générateurs de textes (ou l'apparat multisémiotique) et le texte écrit fait appel à une autre évaluation: le manuscrit témoigne-t-il de la présence d'un hasard objectif? En d'autres mots, la trouvaille des objets a-t-elle été faite avant, après ou pendant la rédaction du manuscrit? Si les objets avaient été trouvés pendant ou après la rédaction, l'aspect fantastique de l'attente et de la réalisation du fantasme auraient été comblés, témoignant ainsi de la présence du hasard objectif. Si, les objets avaient été trouvés avant la rédaction du manuscrit, ils auraient alors remplis une fonction de générateurs de texte.

f) Martinique charmeuse de serpents

Éditions du Sagittaire, Paris, 1948, 111 p.

En ce qui a trait à Martinique charmeuse de serpents, aucune édition originale n'a pu être consultée, ni une justification de tirage. Le fonds Breton à la Bibliothèque Doucet n'a même pas une copie du tirage de tête de Martinique charmeuse de serpents, elle stockée dans le fonds Michel Leiris qui est actuellement inaccessible au public à cause d'un reclassement. Bien mal nous

en fut d'avoir 'oublié' (fut-ce un oubli significatif?) de consulter l'exemplaire à la Bibliothèque nationale. Nous nous limiterons à quelques remarques sur ce livre.

Martinique charmeuse de serpents fut tiré à 625 exemplaires, ce qui fait de ce livre une rareté. Ce livre résulte d'une collaboration avec André Masson qui écrivit à lui seul «Antille». «Le dialogue créole» qui suit «Antille» est un dialogue d'apparence automatique où Masson et Breton s'échangent leurs impressions qui portent sur la nature sauvage de la Martinique. Bien que des tirets scandent le dialogue, aucune indication identifie les auteurs. Il s'agit là d'une stratégie semblable aux Champs magnétiques où les auteurs se confondent dans la parole. La poésie dans ce texte est faite par tous, exigence de Lautréamont que Breton et Masson suivent à la lettre.

En terme d'indication chronologique, les textes de Martinique charmeuse de serpents offrent peu de détails alors que dans les autres textes comme Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou comportent des datations précises (jour, mois, année, heure). Même dans Arcane 17, les dates de rédaction sont données à la fin. Par contre, dans Martinique charmeuse de serpents, il semble que Breton est indifférent à la notion de temps comme s'il s'était perdu dans la végétation, situation qui rappelle le chapitre cinq de L'Amour fou. Dans «L'avant-dire», on peut lire «printemps de 1941³²⁹». «Un grand poète noir» tout comme «Eaux troubles» indiquent «avril 1941», mais pas plus³³⁰. Ce n'est que dans «Anciennement rue de la liberté» que Breton donne des détails sur la rédaction du texte, «Fort-De-France, mai 1941». Martinique charmeuse de serpents donne peu de dates, comme s'il s'agissait du récit d'un naufragé.

Un texte en particulier retient l'attention, c'est «Eaux troubles» qui est écrit comme un journal de bord ou comme suggéré plus tôt, comme le journal d'un naufragé. Dans ce texte qui ne contient que des références chronologiques générales (Avril 1941, après-midi, jours, etc.) la typographie mime l'écriture manuscrite: le texte est écrit en italiques. Ces stratégies textuelles (imprécision du temps) et multisémiotiques (l'italique) renforcent l'idée que ce texte fut écrit au moment de l'action.

Martinique charmeuse de serpents comprend aussi une carte textuelle dans laquelle Breton a évoqué des noms composés comportant tous des

³²⁹André Breton, «Avant-dire», Martinique charmeuse de serpents, p. 7.

³³⁰André Breton, «Un grand poète noir», Martinique charmeuse de serpents, p. 93.

incompatibilités sémantiques. «La carte de l'île³³¹» évoque en quelque sorte le parcours d'une chasse au trésor à travers des lieux tous aussi incongrus, les uns comme les autres.

Un autre aspect de l'espace martiniquais fut exploité dans les dessins d'André Masson. Les sept dessins reproduit à la fin de l'édition de 1972 (et qui sont répartis à travers tout le texte dans l'édition de 1948) montrent des paysages de forêts tropicale évoquant «Le dialogue créole» de Masson et de Breton. Ces dessins font appel à la méthode de la «paranoïa-critique³³²», c'est-à-dire qu'en les considérant assez longuement, on peut y voir d'autres formes que des arbres ou des lianes. Les arbres naissent de doigts et deviennent des femmes, les feuilles sont des totems, et des masques rituels ont l'apparence d'animaux marins. Pourtant, ces dessins sont bien lacunaires puisqu'ils ont été placés à la fin du livre. Un autre jugement aurait été possible si ces dessins se trouvaient juxtaposés aux textes de Martinique.

Dernièrement, ce texte contenait originalement 21 illustrations d'André Masson qui n'ont pas été reproduites dans leur intégralité dans la réédition de Jean-Jacques Pauvert.

g) Conclusion

Cette petite étude sur le livre surréaliste et ses composantes demandait à être faite. En analysant l'aspect physique du livre, c'est-à-dire ce qui le constituait en matière de reliure, de papier, de typographie, d'illustrations et de mise en page, nous avons pu spéculer sur la nature du livre surréaliste, et plus spécifiquement sur la nature du livre produit par Breton (stratégies éditoriales, spécificité du livre chez Breton).

³³¹ André Breton, «La carte de l'île», Martinique charmeuse de serpents, p. 51.

³³² André Breton, L'Amour fou, O.C. 2., p. 753. On trouve dans ce texte une description de cette méthode proposée par Léonard de Vinci (1452-1519). On se rappellera également d'une variante de cette méthode proposée par un contemporain de de Vinci, Piero di Cosimo (1462-1521) qui lui, se faisait apporter dans des bols les crachats de malades (de tuberculose) dans lesquels il se plaisait à trouver des formes ou des visages. Voir André Breton (avec le concours de Gérard Legrand), L'Art magique, Paris, Phébus, 1991 (1957), p. 187-188. Sur Salvador Dalí et la paranoïa-critique, lire «Présentation d'*Un chien andalou*», dans Conférences de Mexico, Inédits II, O.C. II, p. 1267.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ici s'achève, ici doit, du moins, se terminer ce mémoire de maîtrise. Pourtant bien des sujets qui touchent l'espace et l'oeuvre d'André Breton demandent encore à être trouvés, fouillés et expliqués. Dans la première partie de la conclusion intitulée «Ajours» nous formulons quelques souhaits pratiques en ce qui a trait au mouvement qui devrait être imprimé aux recherches sur l'espace dans l'oeuvre de Breton. La deuxième partie qui s'intitule «Le dernier mot» résume succinctement les enjeux qui ont figuré dans cet ouvrage.

A. AJOURS

1. Le rapport texte-illustration

Ce serait une grave omission de ne pas nommer le rapport texte-illustration qui parcourt Nadja, Les Vases communicants et L'Amour fou. Quoique fascinants, ces problèmes ont déjà été abordés avec *maestria* par Jean Arrouye³³³ et Pascaline Mourier-Casile³³⁴ et la seule façon de contribuer au discours des recherches sur les rapports entre les textes et les illustrations serait de proposer ici une étude globale qui comprendrait toutes les oeuvres de Breton afin d'observer l'évolution de ce système littéraire.

Toujours est-il que l'on peut suggérer une modeste observation concernant les oeuvres qui ont été étudiées ici. Il est visible qu'une unité traverse Nadja, Les Vases communicants et L'Amour fou et ce, au niveau de la sensibilité affective de Breton. On aura également deviné que ces trois oeuvres sont liées par une série d'illustrations témoignant du fameux «impératif antilittéraire» expliqué dans Nadja. Pourtant si l'on compare les illustrations des trois oeuvres mentionnées plus haut à Arcane 17 et à Martinique charmeuse de serpents, on constate qu'il y a une rupture entre les deux groupes d'oeuvres au niveau de la photographie et des présupposés qui motivent la présence du support visuel. En effet, dans Arcane 17 et Martinique charmeuse de serpents il n'y a pas de photos mais seulement des dessins. De

³³³Jean Arrouye, «La photographie dans *Nadja*», dans Henri Béhar (dir.), Mélusine n° IV: Le livre surréaliste, Actes du colloque en Sorbonne, juin 1981, organisé par Henri Béhar, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, «Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le concours des Publications de la Sorbonne», p. 123-151.

³³⁴Pascaline Mourier-Casile, Nadja d'André Breton, Paris, Gallimard, 1994, «Foliothèque», p. 135-149.

plus, dans le deuxième groupe d'oeuvres, il semble y avoir un grand écart entre le texte et les illustrations: selon la description des cartes de tarot de Matta tirée de la justification du tirage d' Arcane 17 et en considérant les dessins de Masson dans Martinique charmeuse de serpents placés à la fin du livre, on peut arriver à la conclusion (très douteuse) que les illustrations peuvent se lire indépendamment du texte et vice versa. Cela voudrait dire que les illustrations dans Arcane 17 et dans Martinique charmeuse de serpents ne répondent plus aux «impératifs antilittéraires», parce qu'il ne remplacent en aucune façon le texte ou parce qu'il n'y a aucune concordance entre le texte et les illustrations. Ces suppositions semblent éminemment fautives, et on doit déplorer le choix éditorial de la maison Jean-Jacques Pauvert de limiter la présentation des illustrations qui laisse croire que le rapport texte-illustration est insignifiant dans ces deux oeuvres. Suite à ces remarques, nous croyons qu'il y aurait lieu de faire une étude sur les illustrations dans les cinq oeuvres tout en tenant compte de cette rupture. Nous pensons aussi qu'un travail énorme attend les éditeurs en ce qui a trait à la réédition d'Arcane 17 et de Martinique charmeuse de serpents car ils devront tenir compte de tout l'apparat multisémiotique qui a été négligé au cours des années et qui a eu pour résultat de fausser la lecture de ces deux oeuvres. En ce qui a trait à la publication du manuscrit d'Arcane 17 qui a fait l'objet de quelques réflexions plus haut, il faudra sans doute attendre très longtemps après l'an 2010 (date où Breton a permis la consultation de ses écrits les plus personnels), les ex-surréalistes étant aujourd'hui des gens très secrets malgré leur générosité intellectuelle.

2. Les erreurs toponymiques

En ce qui concerne les recherches textuelles sur l'espace dans les oeuvres de Breton, un attribut singulier demande à être analysé: les lieux qui ont fait l'objet d'une correction typographique, pour ne pas dire stylistique. Les exemples les plus évidents se trouvent dans Nadja où on lit «boulevard Magenta³³⁵» au lieu de «boulevard de Magenta», «boulevard Bonne-Nouvelle³³⁶» au lieu de «boulevard de Bonne-Nouvelle» et «rue Lafayette³³⁷» au lieu de «rue La Fayette». Quel est le sens de ces erreurs? Ce qui est sûr

³³⁵André Breton, Nadja, O.C. 1, p. 685, 710.

³³⁶Ibid., p. 661, 748. Également en exergue pour le texte L'immaculée conception, O.C. 1, p. 841

³³⁷Ibid., p. 683, 689, 690. S'entend «la faillite» si prononcé rapidement.

c'est qu'une déformation au niveau du sens s'opère conférant au lieu une personnalité, une atmosphère. Certainement, une étude sur ce phénomène qui parcourt tous les textes de Breton demande à être faite.

B. LE DERNIER MOT

Cette étude sur l'interprétation des lieux ne se terminera pas avec une répétition des chapitres et de leurs sections. Nous préférons plutôt réfléchir aux enjeux qui ont fait partie de ce travail. Cette étude a porté d'abord et avant tout sur un parcours que Breton a tracé dans ses oeuvres, un parcours qui se délimite par plusieurs territoires dont les lieux non urbains, les lieux urbains et les lieux du texte (titres, multisémiosis, matérialité du livre).

Bien entendu, chaque lieu est différent car il évoque de nouvelles problématiques. Les lieux non urbains sont des terrains où Breton règle ses comptes avec la civilisation. Les lieux urbains sont fréquentés par de mystérieux alchimistes porteurs de messages incompréhensibles mais salutaires et on y retrouve également des amoureux des coïncidences et du rêve. Finalement, le texte se livre à des exercices de style par le biais des titres et à un jeu de séduction avec les lecteurs. Toute l'oeuvre de Breton est traversée par la notion d'espace, on l'a vu avec l'analyse des lieux réels, oniriques et textuels. Si l'on regarde la vie, les moeurs et les voyages de Breton, on se rend compte que l'espace réel a grandement contribué à façonner et à influencer la vie littéraire de l'auteur, son sens de l'observation et ses intuitions.

On peut également dire que Breton a vécu sa vie comme un jeu d'échecs: les dates, les lieux nommés, et les événements décrits confèrent au texte l'aspect d'une carte de notation algébrique que l'on utilise aux échecs. Cette proposition prend tout son sens quand on sait que les surréalistes utilisaient le jeu comme instrument de révélation de l'inconscient. Vu sous cette lumière, les textes de Breton notent soigneusement les endroits qu'il a «évités» et qu'il a «hantés». On peut donc conclure que l'oeuvre de Breton est en quelque sorte un jeu de lieux, où chaque case représente un aspect différent de la personnalité de Breton.

Illustrations



Figure 1. Notre-Dame-de-Paris. (Portail Sainte-Anne - Pillier Saint-Marcel) Représentation du Mercure Philosophique et le Grand Oeuvre. Fulcanelli, Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand oeuvre, troisième édition augmentée, avec trois préfaces d'Eugène Canseliet. F.C.H., et quarante-neuf illustrations photographiques, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979. p. 144

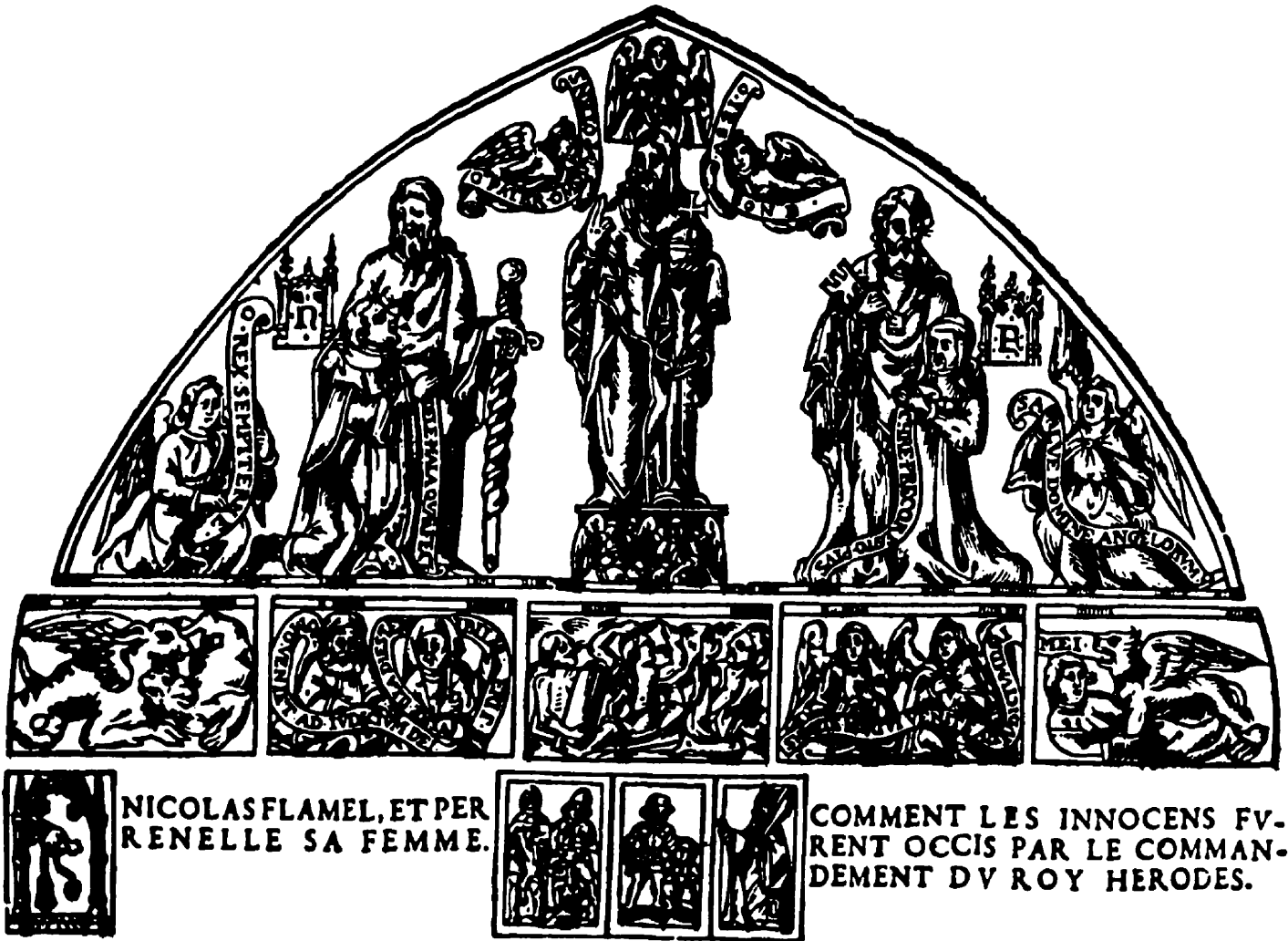


Figure 2. Arcade de Nicolas Flamel au charnier des Écrivains. Claude Gagnon, Description du Livre des Figures Hiéroglyphiques attribué à Nicolas Flamel, suivie d'une réimpression de l'édition originale et d'une reproduction des sept talismans du Livre d'Abraham auxquels on a joint le Testament dudit Flamel, Montréal, L'Aurore, 1977, 84.



Figure 3. La fontaine des Innocents par Jean Goujon. (Photo J.P.K.)



Figure 4. Cinquième figure du Livre d'Abraham Juif: «un Roy avec un grand coutelas, qui faisoit tuer en sa présence par des soldats, grande multitude de petit enfans [...]». Voir «Reproduction-couleur des sept talismans du Livre d'Abraham» dans Claude Gagnon, Description du Livre des Figures Hiéroglyphiques attribué à Nicolas Flamel, suivie d'une réimpression de l'édition originale et d'une reproduction des sept talismans du Livre d'Abraham auxquels on a joint le Testament dudit Flamel, Montréal, L'Aurore, 1977, s.p.

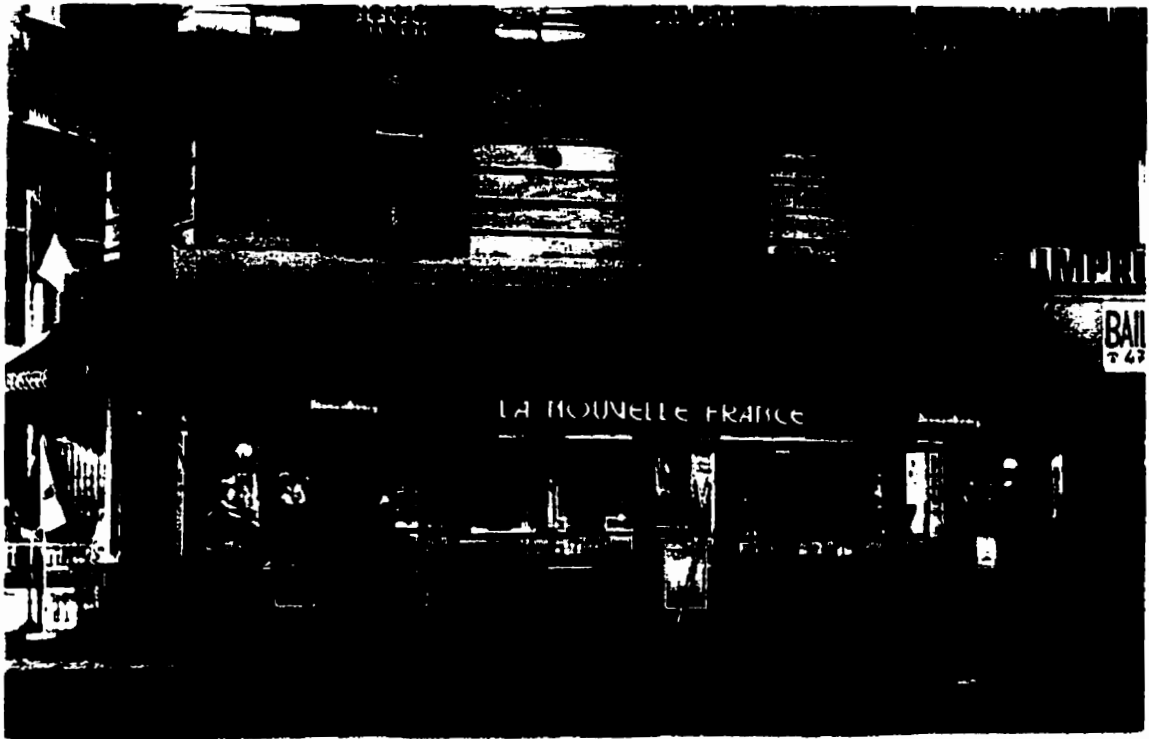


Figure 5. La Nouvelle-France aujourd'hui. Angle du 92 rue La Fayette et du 91 rue Faubourg-Poissonnière. (Photo J.P.K.)



Figure 6. Église Saint-Vincent-de-Paul, détail (Place Franz-Liszt).
(Photos J.P.K.)

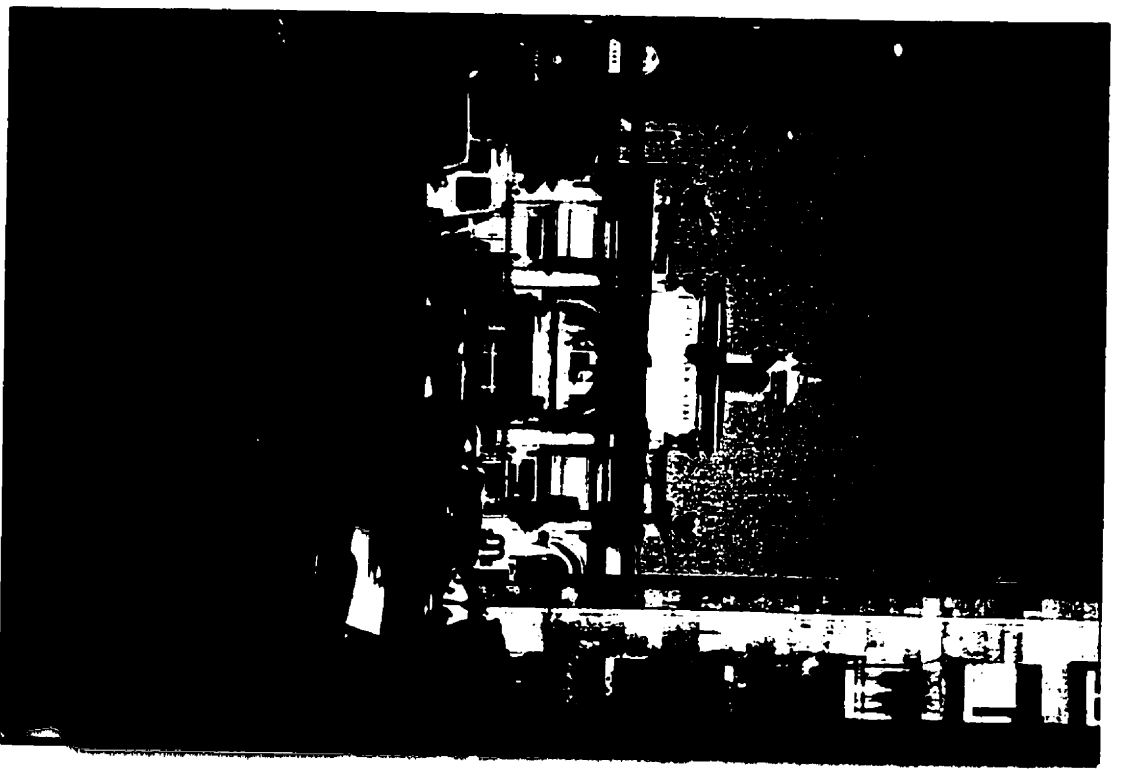


Figure 7. L'hôpital Lariboisière, rue Saint-Vincent-de-Paul.

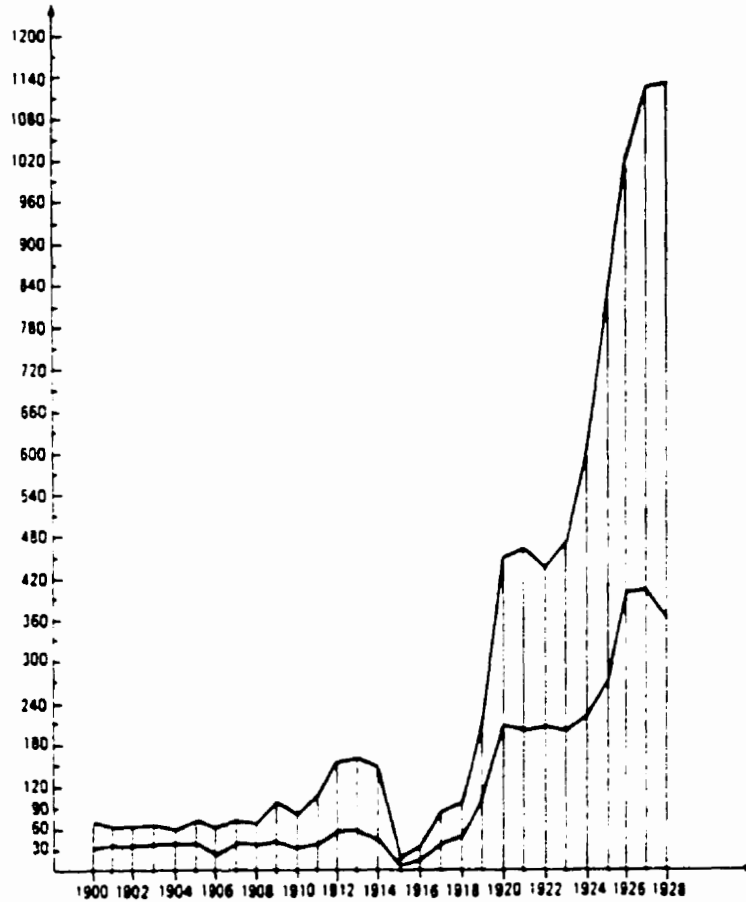


Tableau II — Courbe statistique de l'édition de luxe publiée en France de 1900 à 1928, d'après la bibliographie de Raymond Mahé
 La courbe la plus haute inclut toutes les éditions de luxe.
 La courbe la plus basse ne prend en compte que les livres illustrés.

Figure 8. Antoine Coron, «Le livre de luxe», dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (dir.), Histoire de l'édition française, t.4. Le livre concurrencé 1900-1950, Paris, Promodis, 1986, p. 414

L'ÉDITION ORIGINALE DE CE LIVRE A ÉTÉ FÊTE À QUATRE-
CANT CINQ EXEMPLAIRES ET COMPRIS : UN SEUL EXEM-
PLAIRE RÉSERVÉ DANS LE FORMAT IN-QUARTO TITRE, SUR
PAPIER VERTI LAFUMA-NACARRÉ AU FIGURÉ ART, DONT UN
HARE COMMERCE MARQUÉ DE A 4 1, ET UN DONT UN
BIBLIOPHILE DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, NUMÉ-
ROTÉ DE 1 4 2, SEPT VERTI QUATRE-VINGT-CINQ EXEMPLAIRES
IN-ACHÈVE MARQUÉS SUR PAPIER VERTI : PAR M. LAFUMA-NACARRÉ
DONT UN HARE COMMERCE MARQUÉ DE A 4 P, SEPT VERTI
CINQUANTE DESTINÉS AUX AMIS DE L'ÉDITION ORIGINALE
HARE COMMERCE, NUMÉROTÉS DE 751 4 755.
IL A ÉTÉ FÊTE EN OUVRE UN EXEMPLAIRE NUMÉROTÉ
SUR PAPIER IMPRIMERIE.

EXEMPLAIRE N° LXIV
Imprimé pour
M. JACQUES DOUCET

©

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adop-
tion réservés pour tous les pays, y compris la Russie.
Copyright by Librairie Gallimard, 1955.

Qui suis-je ? Si par exception je m'en
rapportais à un sage : en effet pourquoi
tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je
« hante » ? Je dois avouer que ce dernier
mot m'égaré, tendant à établir entre cer-
tains êtres et moi des rapports plus sin-
guliers, moins évitables, plus troublants
que je ne pensais. Il dit beaucoup plus
qu'il ne veut dire, il me fait, pour de
mon vivant le plus d'un fantôme. Évidem-
ment il fait allusion à ce qu'il a fallu
pour le passage à l'ère, pour être qui je
suis. Plus d'un moment à peine abusive
l'ère est d'aujourd'hui, il me donne à
comprendre que ce que je tiens pour les
manifestations négatives de mon être
sont, manifestations plus ou moins dé-

Figure 9. Justification du tirage de Nadja. Exemplaire numéro LXIV. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. (Photo J.P.K.)



Figure 10. Encart des Vases communicants avec deux gravures par Max Ernst. Exempleire numéro 22. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. (Photo J.P.K.)

LES VASES COMMUNICANTS

On aura renoncé à chercher querelle à certains hommes, qui tendront à devenir tous les hommes, des manipulations longtemps suspectes pour les autres, longtemps équivoques pour eux-mêmes, auxquelles ils se livrent pour retenir l'éternité dans l'instant, pour fondre le général dans le particulier. Eux-mêmes ils ne crieront plus au miracle chaque fois que par le mélange, plus ou moins involontairement dosé, de ces deux substances incolores que sont l'existence soumise à la connexion objective des êtres et l'existence échappant concrètement à cette connexion, ils auront réussi à obtenir un précipité d'une belle couleur durable. Ils seront déjà dehors, mêlés aux autres en plein soleil et n'auront pas un regard plus complice et plus intime qu'eux pour la vérité lorsqu'elle viendra secouer sa chevelure ruisselante de lumière à leur fenêtre noire.

172

CE VOLUME, ACHÉVÉ D'IMPRIMER LE
26 NOVEMBRE 1932, AUX PRESSES MO-
DERNES, A ÉTÉ TIRÉ À 2.025 EXEM-
PLAIRES NUMÉROTÉS. NE DÉCOMPO-
SANT COMME SUIV : 25 EXEMPLAIRES
SUR JAPON IMPÉRIAL NUMÉROTÉS DE
1 À XXV, ET 2.000 EXEMPLAIRES SUR
VELIN OMNIA NUMÉROTÉS DE 26 À
2.025; LE PRÉSENT TIRAGE CONSTI-
TUANT ANTHÉTIQUEMENT L'ÉDITION
ORIGINALE.

N 1333

Figure 11. Justification du tirage des Vases communicants. Exemple numéro 1738. Bibliothèque Hugh McLennan, Université McGill, Montréal.



SORTIE
SUR FAUBOURG MONTMARTRE

(Photo J.P.K.)

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE*

1. OEUVRES D'ANDRÉ BRETON (par ordre chronologique)

Breton, André, Soupault, Philippe, Les Champs magnétiques, 1^{re} édition, Paris, Au Sans Pareil, 1920, 117 p. (Exemplaire numéro 3 imprimé sur papier de chine, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

Breton, André, Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, 190 p.

Breton, André, Les Pas perdus, 1^{re} édition, Paris, Gallimard, 1924, «Les documents bleus- no. 6», 224 p. (Exemplaire numéro 46 imprimé sur papier Lafuma, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

Breton, André, Nadja, 1^{re} édition, Paris, Gallimard, 1928, 218 p. (Exemplaire numéro LXIV imprimé sur papier vélin pur fil Lafuma-Navarre, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

Breton, André, Éluard, Paul, L'Immaculée Conception, 1^{re} édition, Paris, Éditions surréalistes, 1930, 124 p. (Exemplaire numéro 199 imprimé sur papier impondérable des papeteries Sorel-Moussel, conservé à la Houghton Library de l'Université Harvard)

Breton, André, Les Vases communicants, 1^{re} édition, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932, 172 p. (Exemplaire numéro 22 imprimé sur papier japon impérial conservé, à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

Breton, André, Les Vases communicants, 1^{re} édition, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932, 172 p. (Exemplaire numéro 1738 imprimé sur papier vélin omnia, conservé à la Bibliothèque Hugh Mc Lennan de l'Université McGill)

Breton, André, L'Amour fou, 1^{re} édition, Paris, Gallimard, 1937, «Métamorphoses», 176 p. (Exemplaire numéro VI imprimé sur papier japon conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

Breton, André, Arcane 17, New York, Brentano's, 1945, 176 p.

Breton, André, Ode à Charles Fourier, Paris, Revue Fontaine, 1947, «L'Âge d'Or», s.p. (Exemplaire numéro 635 imprimé sur papier vélin conservé à l'Université de Montréal, Livres rares et collections spéciales)

Breton, André, La Clé des champs, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, 286 p.

*Références bibliographiques détaillées incluses pour certaines oeuvres d'André Breton. On pourra également consulter d'autres références bibliographiques dans la section 5 de ce mémoire ainsi que dans la section «Bibliographie» des Oeuvres de Breton dans la «Pléiade». Les dates entre les parenthèses indiquent l'année originale de publication.

Breton, André, Ode à Charles Fourier, édition présentée avec une introduction et des notes de Jean Gaulmier, Paris, Klincksieck, 1961 (1947), 97 p.

Breton, André, Nadja, Paris, Gallimard, 1964, «Livre de poche», 187 p.

Breton, André, Signe ascendant, Paris, Gallimard, 1968 (1949), «Poésie», 188 p.

Breton, André, Young Cherry Trees Secured Against Hares. Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres, Translations by Edouard Roditi, drawings by Arshile Gorky, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969 (1946), 56 p.

Breton, André, Entretiens, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1969 (1952), «Idées», 312 p.

Breton, André, Les Vases communicants, Paris, Gallimard, 1970 (1937), «Idées», 181 p.

Breton, André, Perspective cavalière, texte établi par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1970, 244 p.

Breton, André, Arcane 17, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 (1945), 170 p.

Breton, André, Martinique charmeuse de serpents, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (1948), 121 p.

Breton, André, Nadja, Paris, Gallimard, 1972 (1928), «Folio», 190 p.

Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (1962), 317 p.

Breton, André, Le surréalisme et la peinture, nouvelle éditions revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1979 (1928), 427 p.

Breton, André, Oeuvres complètes, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, 1988, «La Pléiade», t.1

Breton, André, Oeuvres complètes, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, 1992, «La Pléiade», t.2

Breton, André (avec le concours de Gérard Legrand), L'Art magique, Paris, Phébus, 1991 (1957), 358 p.

Breton, André, Je vois, j'imagine. Poèmes objets, préface d'Octavio Paz, Paris, Gallimard, 1991, 187 p.

2. CRITIQUE SUR ANDRÉ BRETON ET LE SURREALISME

- Abastado, Claude, Le surréalisme, Paris, Hachette, 1975, «Faire le Point: espaces littéraires», 320 p.
- Alquié, Ferdinand, Philosophie du surréalisme, Paris, Flammarion, 1955, 234 p.
- Alquié, Ferdinand (dir.), Entretiens sur le surréalisme, Paris, 1968, 568 p.
- Angenot, Marc. Rhétorique du surréalisme, Bruxelles, «Thèse présentée à l'Université libre de Bruxelles pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie et Lettres (Philologie Romane)», 1967, 1209 p.
- Angenot, Marc, «Qu'est-ce que le surréalisme?», *Revue des sciences humaines*, 139 (1970), p. 455-466.
- Angenot, Marc, «L'écriture automatique: rituel ou imposture?» dans Jean Ethier-Blais (dir.), Littératures, mélanges littéraires, Montréal, Hurtubise/HMH, 1971, p. 201-214.
- Angenot, Marc, «Rhétorique surréaliste des jeux phoniques», *Le Français moderne*, XL-2 (1972), p.147-161.
- Angenot, Marc, «Le surréalisme noir», *Les lettres romanes*, XXVI (1972), p. 181-193.
- Angenot, Marc, «Structure binaire de la problématique surréaliste», *Marche Romane*, XXIII-1 (1973), p. 11-22.
- Angenot, Marc, «Objets et machines surréalistes», *Marginales*, XXX-166/167 (septembre-octobre 1975), p. 1-12.
- Audoin, Philippe, Les surréalistes, Paris, Seuil 1995 (1973), «Écrivains de toujours», 223 p.
- Balakian, Anna Elizabeth, Literary origins of surrealism. A new mysticism in French poetry, London, University of London Press, 1967 (1947), 159 p.
- Balakian, Anna Elizabeth, «Breton and Drugs», *Yale French Studies*, 50 (1974), p. 96-107
- Balakian, Anna Elizabeth, Kuenzli, Rudolf (dir.), André Breton Today, New York, Willis Locker & Owens, 1989, 147 p.
- Bancquart, Marie-Claire, «Lecture d'Arcane 17» dans Le surréalisme dans le texte, Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, Grenoble, 1978, p. 281-292.

- Béhar, Henri (dir.), Mélusine n° I: Occulte-occultation, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, «Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le concours des Publications de la Sorbonne», 334 p.
- Béhar, Henri (dir.), Mélusine n° II: Émission-réception, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, «Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le concours des Publications de la Sorbonne», 302 p.
- Béhar, Henri (dir.), Mélusine n° V: Politique-polémique, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, «Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le concours des Publications de la Sorbonne», 370 p.
- Béhar, Henri (dir.), Mélusine n° XI: Histoire-historiographie, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, «Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le Centre National des Lettres», 311 p.
- Berranger, Marie-Paule, Murat, Michel (dir.), Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, 151 p.
- Blachère, Jean-Claude, Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire, Paris, L'Harmattan, 1996, «Critiques Littéraires», 315 p.
- Bonnet, Marguerite, André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, Paris, José Corti, 1975, 460 p.
- Bounoure, Vincent (dir.), La civilisation surréaliste, Paris, Payot, 1976, 346 p.
- Bürger, Peter (dir.), «Probleme der Surrealismus-Forschung», dans Surrealismus, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 1-14.
- Calin, Françoise, «Une relecture des 'faits-glissades' dans *Nadja*: mise en ordre des hantises, déchiffrages des non-dits», *Néophilologus*, LXXIV-1 (Janvier 1990), pp. 44-57.
- Cardinal, Roger, «Le Surréalisme: Théories, thèmes, techniques», *French Studies*, XXXIV-2 (Avril 1979), p. 228-232.
- Carrouges, Michel, André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Paris, Gallimard, 1950, «Idées», 373 p.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, Mathews, Timothy (dir.), Violence. Théorie. Surréalisme, Paris, Lachenal & Ritter, 1994, «Pleine marge», 220 p.
- Cortanze, Gérard de, Le surréalisme, Paris, MA Éditions, 1985, «Le monde de...», 222 p.

- Davoine, J.-P., «Calembours surréalistes et calembours publicitaires», *Studi Francesi*, no 57 (septembre-décembre 1975), p. 481-487.
- Didier, Béatrice, Neefs, Jacques (dir.), Manuscrits surréalistes: Aragon, Breton, Éluard, Leiris, Soupault, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, «Manuscrits modernes», 268 p.
- Gauthier, Xavière, Surréalisme et sexualité, préface de J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1971, «Idées», 381 p.
- Guarrigues, Emmanuel, Les jeux surréalistes (mars 1921-septembre 1962), Paris, Gallimard, 1995, «Archives du surréalisme N° 5, publiées sous l'égide d'Actual», 315 p.
- Jean, Marcel (avec la collaboration de Arpad Mezei), Histoire de la peinture surréaliste, Paris, Seuil, 1959, 383 p.
- Jean, Marcel, Autobiographie du surréalisme, Paris, Seuil, 1978, 496 p.
- Lamy, Suzanne, André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 265 p.
- Legrand, Gérard, Breton, Paris, Belfond, 1977, «Les dossiers Belfond», 225 p.
- Maillard-Chary, Claude, Le Bestiaire des surréalistes, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1994, «Collection des thèses de Paris III», 369 p.
- Martin, Claude, «Nadja et le mieux-dire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2 (mars-avril 1977), p. 274-286.
- Mary, Georges, «Mélusine ou le lieu d'un change: La dynamique des figures dans Arcane 17», *Poétique*, 60 (novembre 1984), p. 289-298.
- Matthews, G. H., «Modes of documentation: Photography in La Révolution surréaliste», *Modern Language Studies*, XXV-3 (été 1985), p. 38-48.
- Mead, Gerald, The Surrealist Image: A Stylistic Study, Berne, Peter Lang, 1978, 163 p.
- Monnerot, Jules, La poésie moderne et le sacré, Paris, Gallimard, 1949 (1945), «Les Essais», 208 p.
- Mourier-Casile, Pascaline, André Breton, explorateur de la mère-noire, trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, «Écrivains», 230 p.
- Mourier-Casile, Pascaline, Nadja d'André Breton, Paris, Gallimard, 1994, «Foliothèque», 254 p.

- Nadeau, Maurice, Histoire du surréalisme, Paris, Seuil, 1970 (1944), «Points», 191 p.
- Plouvier, Paule, «Breton, Jung et le hasard objectif», *Europe*, 475-476 (nov.-déc. 1968), p. 103-108.
- Plouvier, Paule, Poétique de l'amour chez André Breton, Paris, José Corti, 1983, 196 p.
- Polizzotti, Mark, Revolution of the Mind. The Life of André Breton, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, 754 p.
- Riffaterre, Michael, «La métaphore filée», dans La production du texte, Paris, Seuil, 1979, p. 217-234.
- Sebbag, Georges, L'imprononçable jour de ma naissance: 17ndré 13reton, Paris, Jean-Michel Place, 1988, s.p.
- Starobinski, Jean, «Freud Breton, Myers», dans Marc Eigeldinger (dir.) André Breton, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1970, «Langages», p. 153-171.
- Steinmetz, Jean-Luc, «Le surréalisme interdit», *Revue des sciences humaines*, 184 (octobre-décembre 1981), p. 33-58
- Steinmetz, Jean-Luc, André Breton et les surprises de l'amour fou, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, «Le texte rêve», 126 p.
- Thirion, André, Révolutionnaires sans révolution, Paris, Robert Laffont, 1972, 580 p.
- Vogt, Ulrich, «Surréalisme et surréalismes. De quelques tendances récentes de la critique sur le surréalisme», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 3/4 (1985), p. 468-485.

3. L'ESPACE: THÉORIE ET LITTÉRATURE (ouvrages, guides, fragments)

- Bachelard, Gaston, La poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 (1957), «Quadrige», 214 p.
- Bancquart, Marie-Claire, Paris des surréalistes, Paris, Seghers, 1972, «L'archipel», 230 p.
- Bancquart, Marie-Claire, «Surréalisme et génie du lieu», *Cahiers du 20^e siècle*, 4 (1975), p. 79-95.

- Bandier, Nobert, Gilbert, François, Micoud, André, La parole et la ville, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, collection «Espace et Socialisation», 115 p.
- Barck, Karlheinz, Surrealismus in Paris: 1919-1939, Leipzig, 1986, Reclams Universal-Bibliothek, 827 p.
- Beaujour, Michel, «De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste», *The French Review*, XLII-3 (février 1969), p. 353-379
- Benjamin, Walter, Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1993 (1982), «Passages», 974 p.
- Butor, Michel, Répertoire II, Paris, Minuit, 1964, «Critique», 303 p.
- Caradec, François, Masson, Jean-Robert (dir.), Guide de Paris mystérieux, Paris, Claude Tchou, 1966, «Les guides noirs», 764 p.
- Clébert, Jean-Paul, «Traces de Nadja», *Revue des Sciences Humaines*, 184 (octobre-décembre 1981), p. 80-89.
- Collier, Peter, «Surrealist City Narrative: Breton and Aragon», dans Edward Timms et David Kelley (dir.), Unreal City: Urban experience in Modern European Literature and Art, New York, St-Martin's Press, 1985, s.p.
- Cresciucci, Alain, «Ville imaginaire/ville réelle», *L'Information littéraire*, XLIV-3 (1992), pp. 38-41.
- Daniele, Daniela, Mapless cities. Urban displacement and failed encounters in Surrealist and Post-modern narratives, thèse de doctorat, City University of New York, 1992, 329 p.
- Doiron, Normand, «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, 73 (1988), p. 83-108.
- Duchet, Claude, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit» dans Jacques Pelletier, Le Social et le Littéraire. Anthologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, «Les Cahiers du département d'études littéraires», 245-255.
- Fournier, Édouard, Énigmes des rues de Paris, Paris, E. Dentu, 1892 (1860), 384 p.
- Frank, Joseph, «Spatial form in Modern Literature» dans The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 1963, p. 2-62
- Frank, Joseph, «La forme spatiale dans la littérature moderne», *Poétique*, 10 (1972), p. 244-266.

- Frank, Joseph, The Idea of Spatial Form, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 1991, 196 p.
- Gabellone, Lino, «La ville comme texte», *Lingua e stile*, 2 (juin 1976), p. 269-292.
- Gaulmier, Jean, «Remarques sur le thème de Paris chez André Breton», dans Marguerite Bonnet (dir.), Les critiques de notre temps et Breton, Paris, Garnier Frères, 1974, «Les critiques de notre temps», p. 130-138.
- Genette, Gérard, «La littérature et l'espace», dans Figures II, Paris, Seuil, 1969, «Tel Quel», p. 43-46.
- Goodrich, Norma Lorre. «Gothic Castles in Surrealist Fiction», *Proceedings of the Comparative Literature Symposium*, Lubbock, janvier 1970, p. 143-163.
- Greimas, A.J., «Pour une sémiotique topologique», dans Jean Zeitoun (dir.), Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme, sortir de l'impasse, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, «Médiations», p. 11-33
- Grenier, Jean, «La promenade. (Étude phénoménologique)», *NRF*, 4 (1964), pp. 817-828
- Hillairet, Jacques, Dictionnaire historique des rues de Paris, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, «A à K», 734 p.
- Hillairet, Jacques, Dictionnaire historique des rues de Paris, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, «L à Z», 735 p.
- Issacharoff, Michael, L'espace et la nouvelle, Paris, Librairie José Corti, 1975, 121 p.
- Jaye, Michael, et Watts, Ann-Chalmers (dir.), Literature & the Urban Experience: Essays on the City and Literature, New Brunswick, Rutgers University Press, 1981, 256 p.
- Larue, Monique (en collaboration avec Jean-François Chassay), Promenades littéraires dans Montréal, photos originales de Yvan Dubé, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 274 p.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Lacoon, suivi de Lettres concernant l'Antiquité et comme les Anciens représentaient la Mort, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Paris, Herman, 1964, «Mirroirs de l'art», 177 p.
- Lopate, Philippe, «The pen on foot: the literature of walking around», *Diogenes*, XVIII-2 (automne 1993), pp. 176-213.

- Matoré, Georges, L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1962, 291 p.
- Melly, Georges et Woods, Michael (dir.), Paris and the Surrealists, with 104 illustrations, New York, Thames and Hudson, 1959 p.
- Pankow, Gisela, L'Homme et son espace vécu, Paris, Aubier, 1986, 277 p.
- Plessen, Jacques, Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud, La Haye, Mouton & Co., 1967, 348 p.
- Plumyène, Jean, «Promenades parisiennes: Paris surréel», *Commentaire*, 20 (hiver 1982-1983), p. 708-711.
- Renier, Alain, «Introduction au colloque: Espace, représentation et sémiotique de l'architecture», dans Espace, représentation et sémiotique de l'architecture, Paris, 1982, Les Éditions de la Villette, p. 5-33.
- Spencer, Sharon, Space, Time and Structure in the Modern Novel, Chicago, The Swallow Press, 1971, 251 p.
- Van Baak, J.J., The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space, Amsterdam, Rodopi B.V., 1983, 276 p.
- Wagner, Nicolas, «Nadja, ville de l'angoisse», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIV-2 (1976), p. 221-228.
- Waite, Alan, «Sens et absence dans Nadja», *Romanic Review*, 4 (1986), p. 376-390.
- Weisgerber, Jean, L'espace romanesque, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, 267 p.
- Weisgerberer, Jean, «Notes sur la représentation de l'espace dans le roman», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 2-3 (1971), p. 148-165.

4. MULTISÉMIOSIS ET MATÉRIALITÉ DU LIVRE

- Apollinaire, Guillaume, «L'esprit nouveau et les poètes», *Mercure de France*, (16 novembre 1918), p. 385-396.
- Barnard, Michael, Dictionnaire des termes d'imprimerie, de reliure et de papeterie, avec index anglais-français, traduit et adapté par Jean-Paul Roth, Paris, Lavoisier, 1992, «Tech & Doc», 222 p.
- Béhar, Henri (dir.), Méluquine n° IV: Le livre surréaliste, Actes du colloque en Sorbonne, juin 1981, organisé par Henri Béhar, Lausanne, L'Âge

d'Homme, 1982, «Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme (Paris III). Publié avec le concours des Publications de la Sorbonne», 382 p.

Blackwell, Lewis, Typo du 20^e siècle, Paris, Flammarion, 1993 (1992), 256 p.

Carter, John, ABC for Book Collectors, 7th Edition, Revised by Nicolas Barker, New Castle (DE), Oak Knoll Press, 1995 (1952), 224 p.

Claudé, Paul, «La philosophie du livre» dans Positions et propositions 1, Paris, Gallimard, 1944 (1928), p. 104-129.

Gaskell, Philip, A New Introduction to Bibliography, New Castle (DE), Oak Knoll Press, 1995 (1972), 438 p.

Lemaire, Jacques, Introduction à la codicologie, Louvain-la-Neuve, Publication de l'institut d'études médiévales, 1989, 314 p.

Martin, Henri-Jean, Chartier, Roger et Vivet, Jean-Pierre (dir.), Histoire de l'édition française, t. 4, Le livre concurrencé 1900-1950, Promodis, Paris, 1986, 610 p.

Mc Kerrow, Ronald B., An Introduction to Bibliography for Literary Students, Oxford, Clarendon Press, 1962 (1927), 359 p.

Morris, Henry, The Paper Maker, North Hills (PA), Bird and Bull Press, 1974, 128 p.

Peignot, Jérôme, De l'écriture à la typographie, Paris, Gallimard, 1967, «Idées», 245 p.

Poulain, Martine (dir.), Les bibliothèques du XX^e siècle 1914-1990, Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, 793 p.

Poulet-Malassis, Auguste, Les ex-libris français depuis leur origine jusqu'à nos jours, nouvelle édition, revue, très augmentée et ornée de vingt-quatre planches, Paris, P. Rouquette, 1875, 80 p.

Reder, Anne-Marie (dir.), Patrimoine des bibliothèques de France. Un guide des régions, volume 1, Île-de-France, Paris, Payot, 1995, 335 p.

Riese-Hubert, Renée, Surrealism and the Book, Berkeley, University of California Press, 1984, 358 p.

Uzanne Octave, «Des titres de livres» dans Edouard Rouveyre et Octave Uzanne (dir.), Miscellanées bibliographiques, Paris, Edouard Rouveyre, 1878, p. 171-174.

Wolf-Lefranc, Vermuyse, Charles, La reliure, Paris, J.-B. Baillière, 1973, «Bibliothèque professionnelle», 315 p.

5. AUTRES SURREALISTES ET LEURS OEUVRES

- Aragon, Louis, «Une vague de rêves» dans L'Oeuvre poétique, t.2, 1921-1925, Paris, Livre Club Diderot, 1974 (1924), p. 225-251.
- Aragon, Louis, Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1990 (1926), «Folio», 249 p.
- Aragon, Louis, Traité du style, Paris, Gallimard, 1983 (1928), «L'imaginaire», 236 p.
- Crevel, René, Êtes-vous fous?, Paris, Gallimard, 1991 (1929), 178 p.
- Desnos, Robert, Corps et biens, Paris, Gallimard, 1994 (1930), «Poésie», 191 p.
- Desnos, Robert, La liberté ou l'amour! suivi de Deuil pour deuil, Paris, Gallimard, 1962 (1924/1927), 161 p.
- Embricos, Andréas, Argo ou vol d'aérostat, traduit du grec par Michel Saunier, Paris, Actes sud, 1991 (1964)
- Ernst, Max, Une semaine de bonté. A Surrealistic Novel in Collage, Dover, New York, 1976 (1934), 208 p.
- Péret, Benjamin, Le déshonneur des poètes, suivi de La parole est à Péret, avec une postface de Joël Gayraud, illustrations de Laurent Parienty, Paris, Mille et une nuits, 1996, 63 p.
- Soupault, Philippe, Le bon apôtre, Paris, Lachenal & Ritter, 1988 (1923), 186 p.
- Soupault, Philippe, Voyage d'Horace Pirouelle, Paris, Lachenal & Ritter, 1983 (1924), 79 p.
- Soupault, Philippe, En joue!, Paris, Lachenal & Ritter, 1979 (1925), 221 p.
- Soupault, Philippe, Mort de Nick Carter, Paris, Lachenal & Ritter, 1983 (1926), 43 p.
- Soupault, Philippe, Les Dernières Nuits de Paris, Paris, Seghers, 1975 (1928), 170 p.
- Soupault, Philippe, Mémoires de l'Oubli 1914-1923, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, 214 p.

6. ALCHEMIE ET ÉSOTÉRISME

Anonyme, De la transformation métallique. Trois anciens traictez en rithme Françoise assavoir: La fontaine des amoureux de science, Autheur I. de la Fontaine. Les remontrances de Nature à l'Alchymiste errant: avec la réponse dudit Alchym. par I. de Muny, Ensemble un traicté de son Romant de la Rose, concernant ledict art. Le Somaire Philosophique de N. Flamel, Avec la défense d'iceluy & des honeste gens qui y vaquent contre les effortz que I. Girard met à les outrager, Lyon, Benoist Rigaud, 1590, in-16⁰, 86 p.

Anonyme, Dictionnaire hermétique contenant l'explication des termes, fables, énigmes, emblèmes et manières de parler des vrais Philosophes. Accompagné de deux Traictez singuliers aux Curieux de l'Art, Paris, Laurent d'Houry, Avec Priviligège du Roy, 1624, 119 p.

Barnes, William H., «Diagrams of Chinese Alchemical Apparatus», *Journal of Chemical Education*, XIII-10 (octobre 1936), p. 453-457.

Bayard, Jean-Pierre, Les pactes sataniques, Paris, Dervy, 1994, «Initiation», 251 p.

Bernard, Comte de Trèves, Traicté de la Nature de l'Oeuf des Philosophes, Paris, Jérémie & Christophle Perier, 1624, 64 p.

Butor, Michel, «L'alchimie et son langage», Répertoire, Paris, Éditions de Minuit, 1960, «Critiques», p. 12-19.

Canseliet, Eugène, Alchimie, études diverses de Symbolisme hermétique et de pratique Philosophale, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 282 p.

Canseliet, Eugène, L'alchimie expliquée sur ses textes classiques, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, 312 p.

Damberg, Janis, Les symboles alchimiques chez les poètes maudits, Montréal, «Mémoire de maîtrise ès art, sous la direction de M. Henri Jones, Peterson Hall, Université McGill, le 8 avril 1968», 75 p.

Eliade, Mircea, Forgerons et alchimistes, Paris, Flammarion, 1956, «Homo sapiens», 211 p.

Evans, R.J.W., Rudolf II and his World, A Study in Intellectual History 1572-1612, Oxford, Clarendon Press, 1973, 334 p.

Figuier, Louis, L'alchimie et les alchimistes, avant-propos et notes de René Alleau, Paris, S.G.P.P. Denöel, 1970, «Bibliotheca hermetica», 406 p.

Flamel, Nicolas, Oeuvres, préface d'Élie-Charles Flamand, Paris, Le Courrier du Livre, 1989, 207 p.

Fulcanelli, Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand oeuvre, troisième édition augmentée avec trois préfaces de Eugène Canseliet, F.C.H., et quarante-six illustrations photographiques, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, t. 1.

Fulcanelli, Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand oeuvre, troisième édition augmentée avec trois préfaces de Eugène Canseliet, F.C.H. et quarante-six illustrations photographiques, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, t. 2.

Fulcanelli, Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand oeuvre, troisième édition augmentée, avec trois préfaces d'Eugène Canseliet, F.C.H., et quarante-neuf illustrations photographiques, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, 243 p.

Gagnon, Claude, Description du Livre des Figures Hiéroglyphiques attribué à Nicolas Flamel, suivie d'une réimpression de l'édition originale et d'une reproduction des sept talismans du Livre d'Abraham auxquels on a joint le Testament dudit Flamel, Montréal, L'Aurore, 1977, 193 p.

Gagnon, Claude, Nicolas Flamel sous investigation, suivi de l'édition annotée du Livre des Figures Hiéroglyphiques, Québec, Le Loup de Gouttière, 1988, 295 p.

Jabir ibn Hayyan, Gebri, Regis Arabum, Philosophi perspicassimi. Summa perfectionis Magisterii in sua natura. Ex Bibliothecae Vaticanae Exemplarii undecunq̄ue emendatissimo edita. Cum vera germinaque delineatione Vasorum et Fornarum. Denique libri Investigationis Magisterii et Testamenti ejusdem Gebri ac Aurei Trim Verborum Libelli et Avicennae, Summi Medici et acutissimi Philosophi, Mineralium additione Castigatissima, Gedani, Apud Brunonem Laurentium Tancken, 1682, 278 p.

La Fontaine, Iehan De, La fontaine des amoureux de science composé par IEHAN DE LA FONTAINE De Valenciennes, en la comté de Henault, poème hermétique du XV^e siècle publié par Achille Genty, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, Libraires-éditeurs, 1861, 95 p.

Lévi, Éliphas, Dogme et rituel de la Haute Magie, nouvelle édition ornée de 24 figures, Paris, Éditions Niclaus, 1947, t. 1

Lévi, Éliphas, Dogme et rituel de la Haute Magie, nouvelle édition ornée de 24 figures, Paris, Éditions Niclaus, 1947, t. 2

Maier, Michael, Atalanta Fugiens hoc est Emblemata Nova de Secretis Naturae Chymica, Nachwort von Luca Heinrich Wuthrich, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1964 (1617), 214 p.

Marteau, Robert, La récolte de la rosée, la Tradition alchimique dans le littérature, préface d'Eugène Canselier, Paris, Bélin, 1995, «L'extrême contemporain», 222 p.

Pagels, Elaine, The Origins of Satan, New York, Random House, 1995, 214 p.

Read, John, The Alchemist in Life, Literature and Art, Largs (Scotland), The Banton Press, 1990 (1947), 100 p.

Riffard, Pierre A., L'ésotérisme. Qu'est-ce que l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental, Paris, Robert Laffont, 1990, «Bouquins», 1016 p.

Stolzenberg, Stoltzius von, Chymisches Lustgärtlein, im Anhang: Einführung in die Alchimie des «Chymischen Lustgärtleins» und ihre Symbolik von Ferdinand Winhandl, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964 (1624), s.p.

7. OUVRAGES DIVERS, ARTICLES, FRAGMENTS

Angenot, Marc, Glossaire de la critique littéraire contemporaine, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, 118 p.

Apollinaire, Guillaume, Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916), avec une eau-forte et un portrait de l'auteur par Pablo Picasso gravé sur bois par R. Jaudoin, Paris, Mercure de France, 1918, 205 p. (Exemplaire numéro 12 des 33 exemplaires sur vélin de cuve à la forme des papeteries d'Arches, conservé à la Bibliothèque Houghton de l'Université Harvard)

Apollinaire, Guillaume, Alcools, suivi de Le Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amori, Paris, Gallimard, 1992 (1920), «Poésie», 190 p.

Barthes, Roland, Mythologies, Paris, Éditions du Seuil, 1975, «Points», 252 p.

Baudelaire, Charles, Les fleurs du mal, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, 252 p.

Baudelaire, Charles, Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1973, «La Pléiade», t. 1.

Baudelaire, Charles, Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, «La Pléiade», t. 2.

Baudelaire, Charles, Les Paradis artificiels, précédé de La Pipe d'Opium, Le Hachich, Le Club des Hachichins par Théophile Gautier, édition et présentée par Claude Pichois, nouvelle édition revue, Paris, Gallimard, 1993 (1860), 277 p.

- Bouché, Claude, Lautréamont, du lieu commun à la parodie, Paris, Librairie Larousse, 1974, «Thèmes et textes», 253 p.
- Brichon, Robert, «Le mythe de la fée Mélusine», *Obliques*, 14-15 (1977), p. 33-38.
- Bruckner, Pascal, Fourier, Paris, Seuil, 1975, «Écrivains de toujours», 192 p.
- Caillois, Roger (dir.), Puissances du rêve, textes anciens et modernes, réunis et présentés par Roger Caillois, Paris, Le club français du livre, 1962, 364
- Caillois, Roger, Le mythe et l'homme, Paris, Gallimard, 1972 (1938), «Idées», 175 p.
- Calvino, Italo, Le château des destins croisés, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur, Paris, Seuil, 1976 (1973) «Points», 140 p.
- Carroll, Lewis, Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass, New York, Oxford University Press, 1982 (1865/1872), «World's Classics», 278 p.
- Chapon, François, Mystères et splendeurs de Jacques Doucet, 1853-1929, Paris, Jean-Claude Lattès, 1974, 412 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, Oeuvres complètes: Les Chants de Maldoror; Lettres; Poésies 1 et 2 préface de J.M.G. Le Clézio, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1986, «Poésie», 504 p.
- Dupriez, Bernard, Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, Union générale d'Éditions, 1995 (1984), «10/18», 541 p.
- Eliade, Mircea, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963, «Idées», 247 p.
- Fontanier, Pierre, Les Figures du discours, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977 (1830), 505 p.
- Flaubert, Gustave, Madame Bovary. Moeurs de Province, suivie des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur, avec introduction, notes et variantes par Édouard Maynial, Paris, Éditions Garnier Frères, 1955 (1857), «Classiques Garnier», 463 p.
- Freud, Sigmund, Le rêve et son interprétation, traduit de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1969, «Idées», 118 p.
- Freud, Sigmund, L'inquiétante étrangeté et autres essais, traduit de l'allemand par Bernard Féron, Paris, Gallimard, 1992, «Essais», 342 p.

- Freud, Sigmund, Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen, traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, précédé de Wilhelm Jensen, Gradiva, fantaisie pompéienne, traduit de l'allemand par Jean-Bellemin-Noël, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1986 (1907/1903), «Essais», 272 p.
- Goret, Jean, La pensée de Fourier, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, «Sup», 156 p.
- Hugo, Victor, Notre-Dame de Paris, Paris, Librairie Générale Française, 1972 (1831), «Le Livre de Poche», 656 p.
- Huysmans, Joris-Karl, À rebours, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1995 (1884), «Folio classique», 433 p.
- Huysmans, Joris-Karl, Là-Bas, édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1995 (1891), «Folio classique», 405 p.
- Jean, Raymond, Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard, Paris, Seuil, 1977, «Points», 188 p.
- Kearns, George, The Cantos, Cambridge University Press, 1989, 118 p.
- Killen, Alice, Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840, Paris, Édouard Champion, 1923, 256 p.
- Lacassin, Francis (dir.), Romans terrifiants, Paris, Robert Laffont, 1984, «Bouquins», 948 p.
- Le Brun, Annie, Les châteaux de la subversion, Paris, J.J. Pauvert aux Éditions Garnier Frères, 1986 (1982), réédition chez Gallimard, «Folio/Essais», 294 p.
- Lecoq, Marie-Jean-Léon (Hervey de Saint-Denys), Les rêves et les moyens de les diriger, préface de Robert Desoille, Paris, Claude Tchou, 1964 (1867), «Bibliothèque du merveilleux», 401 p.
- Lewis, Matthew Gregory, Le Moine, traduit de l'anglais par Antonin Artaud, Paris, Gallimard, 1966 (1930), «Folio», 441 p.
- Mallarmé, Stéphane, Oeuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, 1945, «La Pléiade», 1659 p.
- Maturin, Charles Robert, Melmoth ou l'homme errant, préface d'André Breton, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1953 (1820), 621 p.
- Meyer, Michel, Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction, Paris, Le livre de poche, 1993, «Biblio/essais», 160 p.

- Molinié, Georges, Dictionnaire de rhétorique, Paris, Le Livre de Poche, 1992, «Les Usuels de Poche», 351 p.
- Morier, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 (1961), 1325 p.
- Nerval, Gérard de, Oeuvres, texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, 1960, «La Pléiade», t. 1
- Nerval, Gérard de, Oeuvres, texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, 1961, «La Pléiade», t. 2
- Nykrog, Per, Les fabliaux, Genève, Droz, 1973, 340 p.
- Pound, Ezra, The Cantos, Faber and Faber, London 1975, 802 p.
- Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1973 (1928), «Points», 255 p.
- Reboul, Olivier, Introduction à la rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, «Premier cycle», 242 p.
- Rimbaud, Arthur, Poésies, Une saison en enfer, Illuminations, préface de René Char, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, «Poésie», 1984, 303 p.
- Saint-Just, Louis Antoine de, On ne peut pas régner innocemment. Discours sur la Constitution de la France prononcé à la Convention nationale dans la séance du 24 avril 1793, suivi d'un essai de Constitution, avec une postface de Joël Gayraud, Paris, Mille et une nuits, 1996, 63 p.
- Suhamy, Henri, Les figures de style, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, «Que sais-je?», 128 p.
- Tucker, Robert C., The Marx-Engels Reader, New York, Second Edition, W.W.Norton & Company, 1978 (1972), 788 p.
- Turner, Alice K., The History of Hell, New York, A Harvest Book, 1993, 275 p.
- Vierne, Simone, Rite, roman, initiation, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.
- Yourcenar, Marguerite, L'Oeuvre au Noir, Paris, Gallimard, 1968, «Le livre de poche», 384 p.

8. REVUES SURREALISTES, PARASURREALISTES ET ALENTOURS

Bief, joction surréaliste, n^{os} 10-11 et n^o 12, 15 février et 15 avril 1960

Bifur, n^{os} 1 à 8, mai 1929 à juin 1931

Documents, extraits, Édition établie par Bernard Noël, Paris, Mercure de France, 1968, 245 p.

Documents 34, Intervention surréaliste, juin 1934, réimpression par la Librairie Duponchelle, Paris, 1990, «L'Arc», 91 p.

La Brèche, action surréaliste, n^{os} 2 à 8, mai 1962 à novembre 1965

Légitime défense, réimpression du seul et unique n^o 1, 1 juin 1932, Paris, Jean-Michel Place, 1979

Les deux soeurs, réimpression des n^{os} 1 à 3, début 1946 à mai 1947, Paris, Jean-Michel Place, 1985

Le Grand Jeu, réimpression des n^{os} 1 à 4, juin 1928 à automne 1932, Paris, Jean-Michel Place, 1977

Littérature, réimpression des n^{os} 1 à 20, mars 1919 à août 1921, Paris, Jean-Michel Place, 1978

Littérature, nouvelle série, réimpression des n^{os} 1 à 13, mars 1922 à juin 1924, Paris, Jean-Michel Place, 1978

Maintenant, réimpression des n^{os} 1 à 7, avril 1912 à mars-avril 1915, Paris, Jean-Michel Place, 1977

Minotaure, réimpression des n^{os} 1-13, février 1933 à mai 1939, New York, Arno Press, 1968

La Révolution surréaliste, réimpression des n^{os} 1 à 12, décembre 1924 à décembre 1929, Paris, Jean-Michel Place, 1975

Le Surréalisme au service de la Révolution, réimpression des n^{os} 1 à 6, juillet 1930 à mai 1933, Paris, Jean-Michel Place, 1976

9. TRACTS SURREALISTES ET DÉCLARATIONS COLLECTIVES

Pierre, José (dir.), Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1929, présenté et commenté par José Pierre, Paris, Éric Losfeld, 1980, «Le terrain vague», t. 1

Pierre, José (dir.) Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1940-1969, présenté et commenté par José Pierre, Paris, Éric Losfeld, 1982, «Le terrain vague», t. 2

10. JOURNAL DE CRITIQUE SURRÉALISTE ET DADA

Cahiers de l'association internationale pour l'étude de DADA et du surréalisme, nos 1 à 18 (1966 à 1968)

11. NUMÉROS SPÉCIAUX (par ordre chronologique)

Abastado, Claude, Chénieux-Gendron, Jacqueline, Clébert, Jean-Paul, Decottignes, Jean, Dodille, Norbert, Fabre-Luce, Anne, Leroy, Claude, Little, Roger, Steinmetz, Jean-Luc, «Le surréalisme: *par la seule vertu du langage voici déjà l'amour...*», *Revue des Sciences Humaines*, 184 (1981), 247 p.

Alexandre, Vicente, André, Robert, Arrabal, Fernando, Beaujour, Michel, Belaval, Yvon, Belen, Bigongiari, Piero, Blanchot, Maurice, Bosquet, Alain, Bourgeade, Pierre, Butor, Michel, Caillois, Roger, Calude, Richard, Duits, Charles, Elsen, Claude, Étiemble, Gracq, Julien, Guillen, Jorge, Illyés, Guyla, Jacottet, Philippe, Jouffroy, Alain, Kapidzic-Ozmanagic, H., Lefebvre, Henri, Loureau, René, Masson, André, Matic, Dusan, Matta, Roberto, Micha, René, Morin, Louis, Paulhan, Jean, Paz, Octavio, Perros, Georges, Pfeiffer, Jean, Pieyre de Mandiargues, André, Queneau, Raymond, Ribemont-Dessaignes, Georges, Richer, Ristic, Marko, Jean, Roudaut, Soupault, Philippe, Starobinski, Jean, Tarn, Nathaniel, «André Breton et le mouvement surréaliste», *La Nouvelle revue française*, 172, (avril 1967), p. 589-964

12. CATALOGUES D'EXPOSITIONS (par ordre chronologique)

Ades, Dawn, Krauss, Rosalind, Livingston, Jane, Explosante-Fixe. Photographie & surréalisme, Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, 243 p. (Catalogue publié à l'occasion de l'exposition Photographie et surréalisme au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, du 15 avril au 15 juin 1985)

Angliviel de la Beaumelle, Agnès, Monod-Fontaine, Isabelle, Schweisguth, Claude, André Breton. La beauté convulsive, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, 512 p. (Catalogue publié à l'occasion de l'exposition André Breton. La beauté convulsive au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991)

Bissonnette, Denise L., Clair, Jean, Théberge, Pierre, Paradis perdus: l'Europe symboliste, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, 552 p. (Catalogue publié à l'occasion de l'exposition Paradis perdus: l'Europe

symboliste au Musée des beaux-arts de Montréal du 8 juin au 15 octobre 1995)

12. COLLOQUE

«André Breton dans la littérature», colloque international sous la responsabilité de Michel Murat, Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), organisé avec le concours de la Délégation aux Célébrations nationales et du Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la recherche, salle Louis Liard, 17 rue de la Sorbonne, les 6, 7, 8 juin 1996. Avec la participation de Michel Beaujour, Henri Béhar, Marie-Paule Berranger, Yves Bonnefoy, Peter Bürger, Antoine Compagnon, Christian Doumet, Marie-Claire Dumas, Fernand Drijkoningen, Jean Gaudon, Denis Hollier, Étienne-Alain Hubert, Geneviève Idt, Laurent Jenny, Nathalie Limat-Letellier, Jean-Claude Mathieu, Mark Polizzotti, Jean-Michel Rabaté, Michael Riffaterre, Michael Sherringham, Richard Stamelman, Jean-Luc Steinmetz, Jérôme Thélot, Bernard Vouilloux.

CONFIDENTIAL - INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED EXCEPT WHERE SHOWN OTHERWISE

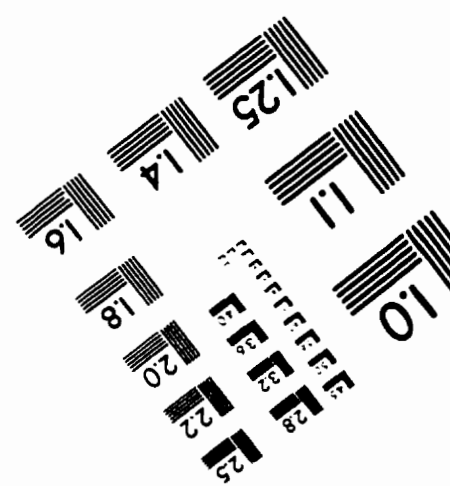
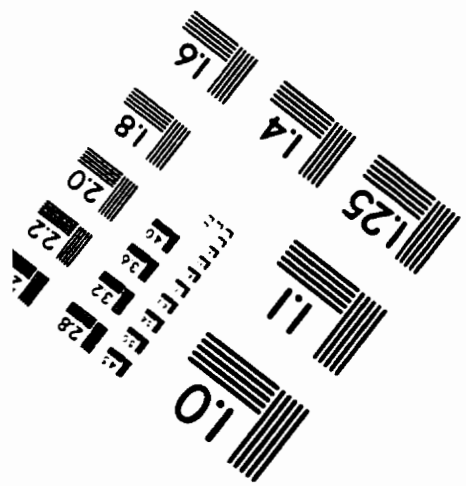
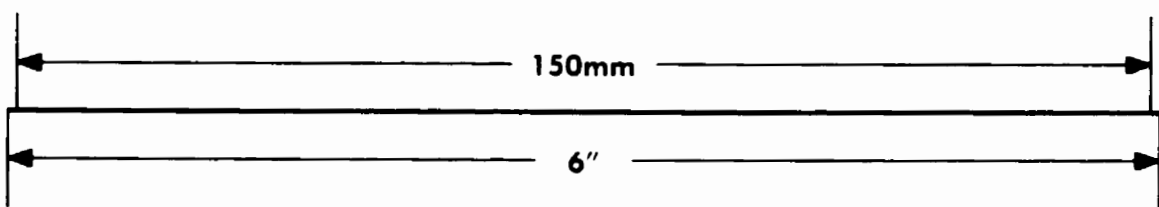
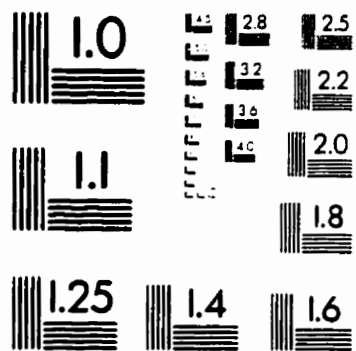
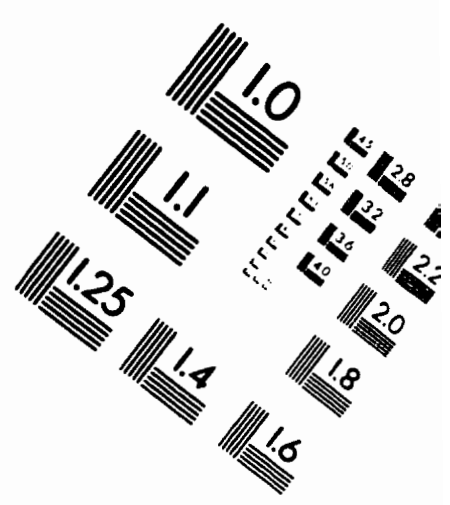
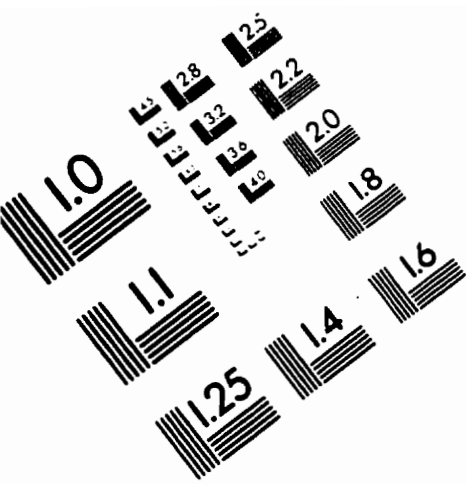
STATEMENT

STATEMENT OF [Name] ON [Date] AT [Location]

CONFIDENTIAL - INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED EXCEPT WHERE SHOWN OTHERWISE /

Jean-Philippe Koopmann

TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved