

Images de l'Amour dans Nadja d'André Breton / Pierre
Taminiaux. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction.
— N° 13 (2008), pp. 139-153.

I. Ecrivains français — 20e siècle. II. Breton, André, 1896-
1966 — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL232767P

IMAGES DE L'AMOUR DANS *NADJA* D'ANDRÉ BRETON

Pierre TAMINIAUX
Georgetown University

Nous savons tous depuis Proust combien les premiers mots d'un roman sont importants. La *Nadja* d'André Breton nous rappelle cette vérité littéraire essentielle. "Qui suis-je?", se demande en effet le narrateur avant même de commencer son récit. Mais cette question troublante et éternelle est immédiatement liée à une autre, toute aussi pressante: "Qui je hante?" Le verbe "hanter" se réfère à la présence d'un fantôme, d'une forme sans véritable substance ou dimension matérielle. Le narrateur questionne dès lors la réalité de sa propre existence en suggérant qu'elle pourrait être réduite d'une certaine manière à une image ou métaphore de ce genre. Il serait en quelque sorte forcé de retourner sur ses propres pas, et ce mouvement particulier en arrière pourrait très bien le conduire à un processus de connaissance de soi. Ces deux questions, en ce sens, ouvrent la voie à une détermination de ce qu'il appelle sa "différentiation". Pour atteindre le terme de ce processus, le narrateur doit d'abord établir l'ensemble des traits qui le distinguent des autres. Il sera alors capable de comprendre le sens de sa vie dans le monde.

Il est clair, en ce sens, que cette œuvre souligne dès le départ le but existentiel de la littérature. L'écriture ne peut pas simplement être identifiée avec la narration d'une histoire quelconque. Mais elle ne peut être non plus identifiée à un simple projet autobiographique. Le *Je*, ici, est confronté au besoin de représentation de l'autre. C'est seulement dans et par cette représentation que le *Je* peut répondre aux questions qu'il se pose à lui-même.

Par contraste avec un écrivain comme Blanchot, qui, comme pré-supposé philosophique essentiel, affirme et célèbre le retrait de l'écrivain

de sa propre œuvre, son absence essentielle au cœur des mots au point d'atteindre une sorte de neutralité extatique¹, Breton proclame ici la suprématie de la subjectivité en tant que phénomène constamment visible et lisible. En outre, si Lautréamont constitua un père spirituel pour tous les membres du mouvement surréaliste, et en particulier pour son leader et fondateur, le narrateur ne peut cependant souscrire complètement à son vœu de disparition totale dans l'écriture. Ce vœu est sans doute fascinant et même unique, mais il demeure néanmoins surhumain dans son ambition excessive. Effacer l'expression du sujet signifie dès lors effacer l'expression de la littérature elle-même. ("Il serait par trop vain et prétentieux d'y prétendre et je me persuade aisément que cette ambition, de la part de ceux qui se retranchent derrière elle, ne témoigne en rien que de peu honorable"²). Pourtant, ceci n'implique pas que le narrateur éprouve une quelconque nostalgie pour la tradition de la littérature psychologique classique. A cet égard, il fait référence à Huysmans de manière à démontrer la capacité de l'écrivain à mettre en cause sa validité et à contrer son influence culturelle. Son seul but est bien de rendre compte des épisodes les plus frappants de sa vie. ("Ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique"³, comme il le souligne).

Mais dans le cas de *Nadja*, ce projet sans précédent ne peut être accompli par le simple pouvoir des mots. La volonté de dépasser sa propre obscurité ou opacité se traduit ainsi par un ensemble d'images, et plus précisément de photographies. Dans l'histoire de la littérature française moderne, ce livre constitue l'une des premières tentatives d'intégration de ce nouveau médium dans une structure narrative particulière. C'est pour cette raison que cette œuvre demeure selon moi digne d'attention au niveau critique, indépendamment de son rôle précis dans le développement du mouvement surréaliste. On peut en effet encore lire *Nadja* aujourd'hui précisément parce que le lecteur peut toujours contempler une série d'images qui interagissent constamment avec le texte et nourrissent son projet existentiel. Il est

(1) Voir à cet égard une œuvre critique telle que *L'Espace Littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), qui définit le Neutre dans sa relation privilégiée à l'écriture et au récit.

(2) ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris: Gallimard, 1964, p. 19.

(3) *Ibid*, p. 19.

intéressant de noter que la juxtaposition continue des mots et des images n'est jamais vraiment soutenue par un discours étroitement centré sur l'image elle-même, et plus spécifiquement, sur la relation entre la dimension visuelle et la dimension littéraire du texte. Nous sommes confrontés ici à une pratique empirique de cette relation: les images et les mots sont tous deux traités et explorés prioritairement comme des réalités concrètes, comme les preuves nécessaires requises par un processus original d'auto-investigation. Ce qui est dévoilé, dès lors, c'est l'expérience concrète de la photographie pour la littérature, c'est-à-dire l'utilisation délibérée d'images en tant qu'instrument principal d'une stratégie narrative particulière. Une telle expérience ne pourrait se produire sans le sentiment profond de leur pouvoir imaginaire pour le narrateur.

Ce narrateur entre ici dans un territoire interdit: Dans ce monde inconnu, en effet, de nombreuses coïncidences et de nombreux accidents déterminent la nature de son histoire. Le hasard est bien sûr le mot-clé dans la mesure où il rend la prédétermination du langage et des images presque impossible. Cette série d'événements imprévus ne doit pas seulement être racontée: elle doit aussi et peut-être avant tout être vue. A cet égard, la métaphore de l'éclair est particulièrement significative ("Des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres"⁴). L'éclair reflète la possibilité d'une vision brillante, mais purement circonstancielle et éphémère. Il est le symbole d'un surgissement instantané, d'une poussée irrésistible qui ne peut être ni contenue ni préservée. De façon à pouvoir saisir la véritable identité de sa relation au monde extérieur, le narrateur se doit d'abord de définir le temps particulier de son propre regard. Ce temps ne peut être différé: il n'existe que dans le présent et n'est jamais stable. Son projet original découle d'une croyance en la proximité constante de tous les objets et de tous les lieux qui se trouvent autour de lui, au-delà de leur apparente distance. La proximité intérieure des choses lui permet de surmonter le sentiment profond de sa solitude: ce lien imaginaire entre l'homme et le monde constitue la condition préalable et nécessaire de l'expression d'une poétique de la vie quotidienne.

(4) *Ibid.*, p. 20.

C'est dans ce contexte très particulier que la photographie doit s'affirmer comme événement et non pas simplement apparaître. Les images doivent elles-mêmes suggérer la complicité entre le narrateur et l'univers visible. Elles ne se contentent pas d'exprimer l'évidence de la réalité (des choses qui sont), mais elles affirment surtout la présence indiscutable du sujet en elles, ou plutôt en leur compagnie. La première photographie du livre représente l'Hôtel des Grands Hommes, situé sur la Place du Panthéon. C'est dans ce lieu que Breton vécut en 1918, à la fin de la première guerre mondiale. Comme le narrateur le dit clairement, il s'agit bien d'un point de départ. ("Je prendrai pour point de départ l'Hôtel des Grands Hommes"⁵). L'image de la façade de l'Hôtel et de la place sur laquelle il se trouve rend compte inévitablement de la relation existentielle entre l'objet et le sujet. Elle révèle également d'une manière frappante le paradoxe de l'absence qui constitue l'une des dimensions les plus importantes de la photographie dans *Nadja*: le narrateur est apparemment exclu de cette même image mais néanmoins, cela ne l'empêche pas de créer le sentiment de sa propre présence en elle. L'image ne cesse de se référer à lui, en effet, au-delà de sa nature apparemment objective.

Nous pourrions également aller plus loin en affirmant que c'est précisément en raison de sa nature objective que l'image est capable d'intégrer l'existence du narrateur à l'intérieur de son propre cadre. Le lecteur est également un "regardeur": l'expression est de l'artiste d'avant-garde Marcel Duchamp, qui connut bien Breton et travailla avec lui sur plusieurs projets lors de son exil New-Yorkais pendant la deuxième guerre mondiale⁶. Il est toujours libre de créer sa propre représentation du sujet, dans la mesure où l'image constitue un vide qui demande à être comblé en permanence. Nous savons que quelque chose manque dans l'image, et cette connaissance particulière nous permet, en tant que lecteurs et "regardeurs", de superposer notre image mentale personnelle sur l'image matérielle qui est déjà présente. En d'autres termes, le vide

(5) *Ibid*, p. 24.

(6) Duchamp collabora en effet à une exposition internationale du surréalisme organisée en 1942 au profit d'une œuvre d'assistance aux prisonniers de guerre. Il participa également à la publication d'une revue intitulée *Triple V*, dont le comité de rédaction était composé de Max Ernst, de David Hare, d'André Breton et de Duchamp lui-même.

de la photographie est ce qui nous rappelle le pouvoir de l'imagination. L'image demeure dès lors une forme ouverte et ne se conclut jamais sous nos yeux. Marcel Duchamp disait: « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Dans le cas de *Nadja*, alors, ces mêmes regardeurs font les photographies.

Littéralement, le point de départ est lui-même une image. La photographie apparaît ainsi au début et n'est rien d'autre qu'un commencement. L'insistance précoce, à l'intérieur de la structure narrative, sur les lieux donne le ton de toute l'emprise. Le Manoir d'Ango, par exemple, qui constitue le second exemple visual du livre, fait allusion à un moment particulier de la vie de Breton, en Aout 1927, quand il fut invité à y séjourner, dans la localité de Varengeville-sur-Mer, loin de l'agitation habituelle de la capitale française. Les lieux ne sont jamais vraiment habités: ils renvoient toujours à une réalité biographique qui ne doit être ni expliquée ni pleinement dévoilée. Ils mettent en valeur dès lors un vaste ensemble de possibilités à l'intérieur du cercle des certitudes. Leur vérité fondamentale réside dans l'expression du *Je*, qui est liée par essence au travail du rêve et de la méditation. La troisième image du texte, qui figure la statue d'Etienne Dolet sur la Place Maubert, permet ainsi au narrateur de souligner son intérêt personnel pour la psychanalyse tout en mettant en question sa capacité à saisir le problème des rêves dans toute son étendue. Si la méthode psychanalytique avait réellement réussi dans son approche scientifique de l'inconscient humain, il est clair que le surréalisme lui-même aurait perdu une grande partie de sa légitimité intellectuelle.

En d'autres termes, ce sont ces limites-mêmes de la science et de la rationalité modernes qui ont en quelque sorte rendu plus pressante une conception essentiellement esthétique des rêves. Le discours scientifique, par définition, est un discours qui tente de fournir une explication spécifique et détaillée de certains phénomènes: mais ce qui fait souvent défaut dans cette perspective, c'est précisément la perception du pouvoir unique de la représentation dans la compréhension de ces mêmes phénomènes. La psychanalyse pouvait seulement interpréter la création d'images par l'homme au cœur du monde des rêves aussi longtemps que ces images subissaient le contrôle de l'esprit et étaient transformées en de purs objets d'investigation scientifique. Ce processus impliquait nécessairement une

forme de distance épistémologique entre la science et les images intérieures de l'homme.

Par contraste, le surréalisme refusa cette distance objective dans son propre projet artistique. Les images ne devaient pas être domestiquées ni encore moins accomplies par le travail de la raison: elles contenaient toujours la promesse d'images supplémentaires grâce au flux de l'imagination poétique⁷. C'est cette insistance sur le pouvoir créateur de la représentation continue qui est en jeu dans les photographies de *Nadja*. Le poète ne cesse jamais de présenter de nouvelles images au monde, quelles que soient les contraintes matérielles et les contingences particulières auxquelles il est soumis. En ce sens, la représentation prévaut toujours sur n'importe quelle méthode d'interprétation. La photographie n'est pas destinée ici à expliquer la cause des actions et des pensées du narrateur: elle constitue avant tout un signe (un "signal", comme il le dit lui-même), de sa propre existence, et en tant que tel, ouvre sur un grand nombre d'affirmations hypothétiques sans véritable résolution.

Le langage appartient à cette réalité visible que le narrateur affronte jour après jour. En ce sens, il est bien une partie importante de ce processus de représentation. L'épisode où il cherche toutes les boutiques et tous les magasins sur la façade desquels les mots "bois-charbons" sont inscrits constitue l'exemple parfait de cette vérité. Dans ce cas particulier, le narrateur est capable de prédire avec précision quand et où ils vont apparaître. Ces mots se réfèrent en fait aux dernières pages des *Champs Magnétiques*, une autre œuvre de Breton: en ce sens, leur présence répétée dans les rues de Paris reflète une continuité profonde et même une complicité entre le domaine de la littérature et celui de la vie quotidienne. Selon cette perspective, le paysage urbain est censé confirmer le monde intérieur du poète au lieu de le contredire: il exprime les mêmes mots et utilise le même idiome. Mais il le fait dans la mesure où il est vu et pas

(7) A cet égard, Breton affirme dans le *Premier Manifeste* la réalité souveraine des images et leur création spontanée. Comme il l'écrit: « Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, qui s'offrent à lui spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés », ce qui constitue une référence à Baudelaire. (*Manifestes du Surréalisme*, Paris: Gallimard, 1985, p. 48).

seulement lu. Le langage exige dès lors toujours plus d'images: il insiste sur leur dissémination spatiale et leur quasi-ubiquité. Mais ceci signifie également que le monde extérieur doit constamment être lu et déchiffré en conséquence. La photographie, ainsi, révèle le sentiment profond d'un ensemble infini de formes et d'apparences à l'intérieur desquelles le narrateur se perd volontiers. Le principe surréaliste souverain de la coïncidence est avant tout celui de la coïncidence entre le langage et les images. Ces images, bien évidemment, sont à la fois extérieures et intérieures: le narrateur, en effet, peut toujours les métamorphoser en des visions authentiques, comme le prouve son appréhension du morceau de bois sur lequel les mots "Bois-Charbons" sont écrits à partir de la simple contemplation du crâne de Jean-Jacques Rousseau sur une statue en dessous de lui.

On pourrait facilement penser à identifier ici la vie quotidienne à une sorte de structure labyrinthique. Mais d'une certaine manière, le narrateur parvient toujours à laisser des portes entr'ouvertes. Plus précisément, il demeure toujours à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cette puissante réalité. A cet égard, les images ne constituent pas pour lui un symbole de clôture radicale ou d'emprisonnement mental. Ceci est rendu possible justement parce que le narrateur ne cherche pas réellement à accomplir une interprétation en profondeur de tous ces signes. Il choisit plutôt la création de liens imaginaires entre les choses, c'est-à-dire une poétique de la relation qui n'impose pas de signification rigide à chacune d'elles. La possibilité d'une sortie ou d'une échappée est toujours présente ici, puisque la représentation insiste sur le sens d'un mouvement libre d'une image à l'autre. La métaphore du "poisson soluble" peut être pertinente dans ce contexte: elle nous procure en effet le sentiment d'une authentique fluidité qui découle avant tout de la capacité du narrateur à errer parmi les phénomènes sans jamais être arrêté ni capturé par elles⁸. La photographie, dès lors, reflète la fondamentale mobilité du sujet et de son regard, au-delà de sa propre identité d'objet statique et apparemment fixe.

(8) Dans le *Premier Manifeste*, Breton écrit ainsi: "POISSON SOLUBLE, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée". (*op. cit.*, p. 53).

Il est évident que Breton n'aurait pas pu concevoir cette œuvre sans sa forte attirance pour le décor urbain de Paris. (Ceci est également vrai pour son collègue surréaliste Aragon avec son roman autobiographique *Le Paysan de Paris*). La grande ville, dans ce cas, ne constitue pas seulement le décor principal dans lequel les deux personnages centraux du récit évoluent: elle détermine en outre leur destin existentiel et forme l'ensemble de leur relation au monde. Le Paris qui est décrit dans *Nadja* est évidemment très différent du Paris agité et un peu chaotique que nous connaissons aujourd'hui, celui de la mondialisation et du multiculturalisme. Il s'agit certes déjà d'un centre majeur de la civilisation européenne, d'une capitale de la vie artistique et politique, mais sa configuration urbaine sophistiquée et son atmosphère pleine de charme n'ont pas encore été abimées par tous les maux de la modernité et de la post-modernité.

Ainsi, l'intensité de la circulation automobile n'était certainement pas à l'époque ce qu'elle est aujourd'hui, ni le niveau élevé de stress ou le rythme rapide de la vie. A cet égard, la célébration par Breton de la "bohème" et des rencontres livrées au hasard ne semblait pas purement irréaliste. En d'autres termes, la philosophie originale du temps que l'écrivain exprime dans *Nadja* ne contredisait pas entièrement les habitudes et le mode de vie de la population parisienne. Elle constituait en effet un glissement subtil de la conscience plutôt qu'une rupture brusque par rapport aux conditions sociales communes. En ce sens, le Paris des années vingt pouvait encore être considéré comme un grand village où les gens étaient prêts à "perdre leur temps" au lieu de courir constamment d'une obligation sociale et professionnelle à une autre. Elle constituait donc pour Breton et les tous membres du mouvement surréaliste un espace privilégié où une véritable communauté d'artistes et d'écrivains pouvait se rassembler en dépit des transformations économiques rapides imposées par une période de développement et de reconstruction après le premier conflit mondial. (La même observation pourrait être faite concernant le Paris des existentialistes, celui de Saint-Germain des Prés dans les années quarante et cinquante). La photographie affirme en propre cette notion d'un espace public qui peut à tout moment se transformer en un espace privé, puisque le sujet se sent toujours chez lui dans les rues, les cafés et les parcs de la grande

ville. La relation étroite entre le narrateur et son environnement a beaucoup à voir avec le partage d'un temps commun: on n'a jamais vraiment le sentiment d'une quelconque aliénation par rapport à l'espace qui l'entoure, indépendamment de sa nature intrigante et surnaturelle. Ce qui domine dans ce cas, c'est la possibilité d'une fusion authentique entre les deux ainsi qu'une attitude sereine à l'égard de la détermination existentielle du sujet engendrée par le modèle urbain de Paris.

A cet égard, ce n'est pas un hasard si des penseurs et critiques tels qu'Henri Lefebvre et les Situationnistes furent inspirés plus tard par la conception surréaliste de la ville, dans leur propre tentative de créer une interaction nouvelle et unique entre l'homme et la vie quotidienne⁹. Bien évidemment, à l'époque où leurs travaux apparurent, c'est-à-dire les années cinquante et soixante, cette relation était déjà devenue beaucoup plus problématique, en raison de l'identité capitaliste et consumériste de la culture française produite par le boom économique des trente glorieuses. Ce qui était alors un simple credo esthétique sur la nature poétique de la réalité urbaine devint quelques quarante ans plus tard un projet politique radical et une véritable utopie culturelle. L'espace urbain ne pouvait plus être célébré ni même toléré en tant que tel, puisque son évolution récente avait déclenché des conflits majeurs entre les aspirations de l'homme et sa condition sociale réelle: elle devait donc être l'objet d'un changement conceptuel profond de manière à accomplir son idéal et sa forme la plus parfaite.

Dans *Nadja*, le temps passe sans cependant fuir trop vite. Le livre est surtout rédigé comme un journal intime dans lequel chaque jour semble contenir une myriade d'événements microscopiques. Quelque chose arrive toujours pour le narrateur, puisqu'un esprit d'aventure le guide dans tous ses actes. On ne peut apprécier pleinement le sens de cette œuvre aujourd'hui sans saisir l'importance existentielle de la lenteur pour ses deux personnages principaux. Les images, dans ce

(9) Voir en particulier la *Critique de la Vie Quotidienne* d'Henri Lefebvre (Paris, L'Arche, 1958), ainsi que *La Société du Spectacle* de Guy Debord (Paris: Gallimard, 1992). Voir aussi mon propre article: « The Show must not go on », paru dans la revue *Lignes*, 31, à l'occasion d'un numéro spécial sur Guy Debord, Paris: Hazan, 1997, pp. 111-135. Dans ce texte, j'analyse la relation politique et existentielle complexe de Debord à la vie quotidienne dans la société moderne.

contexte, cristallisent la présence d'un temps suspendu, à travers lequel on peut marcher librement sans avoir à penser à l'avenir ou même au jour suivant. Le médium photographique incarne ici une sorte de présent perpétuel: en ce sens, son but essentiel n'est pas de construire une mémoire visuelle de l'expérience personnelle. L'image du passé, en effet, est plutôt négligeable. Ce qui doit être représenté en premier lieu c'est un "être-là" inscrit au cœur de la vie quotidienne. La photographie exprime dès lors un processus particulier de décomposition: l'objectif le plus important n'est plus de raconter une histoire dans tous ses détails et de la développer d'une manière linéaire, mais au contraire d'insister sur le caractère fragmentaire de la relation du sujet au monde visible. Les instants, en effet, constituent des morceaux de temps. Le présent perpétuel, dès lors, est aussi et peut-être essentiellement le miroir d'une unité impossible qui ne peut être appréhendée (mais jamais vraiment achevée) par la photographie.

Le narrateur doit aussi avouer les faiblesses et les limites de son propre regard. Quand il se réfère par exemple aux fameuses visions poétiques de Robert Desnos dans le sommeil, il dit: "il dort, mais il écrit, il parle"¹⁰. Et il ajoute tout de suite: "Desnos continue à voir ce que je ne vois pas, ce que je ne vois qu'au fur et à mesure qu'il me le montre"¹¹. Les images du poète surréaliste dans un état de veille affirment le pouvoir de l'autre qui voit les choses mieux qu'il ne le fait lui-même¹². On n'entre jamais tout seul dans le monde de la vie quotidienne: une communauté de regards est toujours nécessaire de manière à accomplir une connaissance visuelle authentique et approfondie de l'univers environnant.

A cet égard, l'ensemble des photographies contenues dans *Nadja* n'est pas l'œuvre d'un seul artiste, mais bien de plusieurs d'entre eux, de Man Ray à J-A Boiffard et d'Henri Manuel à André Bouin. Le livre constitue donc une structure qui accueille différents points de vue, au sens littéral de l'expression. En d'autres termes, la photographie n'appartient en aucune

(10) BRETON, *Nadja*, p. 35.

(11) *Ibid*, p. 35.

(12) Pour une analyse détaillée de l'œuvre poétique de Robert Desnos dans son rapport privilégié aux images surnaturelles et au merveilleux, je renvoie à l'ouvrage de Katharine Conley, *Robert Desnos, Surrealism and the Marvelous in Everyday Life* (University of Nebraska Press, 2003).

manière à un sujet unique, puisque le regard surréaliste, par définition, exige la présence d'yeux multiples. Ce regard n'a pas à être pleinement identifié: ce qui est plus important, en fait, c'est qu'on continue à voir même si Moi, en tant qu'individu spécifique, je ne vois pas. Après tout, c'est d'abord le lecteur qui est invité à voir ces images, c'est-à-dire une personne qui n'est pas connue à l'avance par l'écrivain. Idéalement, bien sûr, le on dans l'expression "on continue à voir" devrait être traduit par un "nous", comme dans "nous continuons à voir".

Selon cette perspective, les rêves ne sont pas la propriété unique du rêveur lui-même: ils doivent être partagés par tout un groupe de gens autour de lui, comme c'est le cas, manifestement, pour l'approche poétique de Robert Desnos. La notion même de possession ou d'appropriation des images doit être constamment mise en cause par la philosophie surréaliste: dès que le sujet crée une image, elle doit en effet être répandue et diffusée à travers un espace commun qui est à la fois conscient et inconscient. Comme exemple particulier de ce type de production visuelle, la photographie obéit à la même règle. Dans *Nadja*, elle apparaît régulièrement de façon à insister sur la possible confusion des perspectives, qui doit être interprétée de manière positive.

Selon une telle logique, l'identité du regard demeure en grande partie problématique: pour le dire autrement, si l'autre voit, c'est aussi Moi qui finalement verrai ce qu'il voit, et ce qui prévaudra c'est alors l'existence d'une proximité indiscutable dans l'acte-même de voir. La question originelle: "qui suis-je?", qui ouvre le livre, devient dès lors un "qui voit?", grâce à l'expérience continue du monde extérieur. La dimension incertaine du regard et de son appartenance spécifique est avant tout incarnée dans le personnage de *Nadja*. Elle constitue par essence le sujet errant qui n'arrête pas de flotter entre les choses: ce qu'elle voit, en d'autres termes, n'est jamais entièrement déterminé ni par elle ni par le narrateur. Le regard, ici, constitue un phénomène essentiellement spéculatif: il est avant tout un espace de rencontres aléatoires, et en tant que tel, un espace de l'imprévisible. (Soit littéralement, un espace qu'on ne peut voir à l'avance).

Si l'on veut lire *Nadja* comme un processus d'identification d'une femme particulière et de sa relation amoureuse à travers une œuvre

littéraire, on se doit d'admettre que ce processus n'est pas accompli. Cette entreprise ou ce projet demeure ouvert et inachevé au terme du récit. Si le regard n'est jamais la propriété d'un seul être, cela signifie que l'œuvre ne peut jamais vraiment répondre à la question que le narrateur pose au début de son voyage. Qui suis-je, quand je vois, sinon quelqu'un d'autre autant que moi-même? L'utopie surréaliste de l'être-ensemble dans la vision rend sa subjectivité simultanément et paradoxalement plus pertinente et moins déterminante. Elle est plus pertinente au sens où je ne peux exister sans voir, mais elle est aussi moins déterminante dans la mesure où je ne peux voir sans que l'autre ne voit également.

Selon une telle perspective, la photographie hésite souvent entre un principe d'identité et son contraire dans *Nadja*. On peut penser par exemple dans ce contexte aux portraits des poètes surréalistes comme Paul Eluard et Robert Desnos, mais aussi à celui de l'actrice Blanche Derval: ils détiennent une qualité fantômatique qui découle d'un sentiment contradictoire de distance et de proximité presque intime. Tous ces personnages représentés dans la photographie passent à travers le récit comme de simples ombres sans substance profonde. Ils existent, certes, mais essentiellement dans le pur moment de leur apparition, sans réellement intervenir dans le développement du récit principal, qui est constitué par la relation entre le narrateur et Nadja. Ce qui est montré ici c'est une galerie imaginaire de portraits, une série de visages que la fiction seule peut définir comme un espace authentique. Le terme 'galerie' se réfère bien évidemment à un lieu où l'on peut déambuler presque sans fin, sans avoir à s'arrêter pendant longtemps devant le même portrait. En ce sens, la photographie n'implique aucune forme d'attachement émotionnel durable entre le sujet de l'image et celui qui la regarde. Ce qui est mis en valeur, au contraire, c'est une profonde liberté de mouvement d'une image à l'autre. On peut toujours revenir, bien sûr, sur une image particulière, mais on ne doit pourtant être lié à aucune d'elles, et ceci est le cas à la fois pour le narrateur et le lecteur. En d'autres termes, on peut dire que ces visages ne doivent pas être habités: ils demeurent proches de nous dans leur propre indifférence et leur présence éphémère.

Dés lors, la représentation du sujet échappe à toute conception traditionnelle du portrait photographique née au milieu du dix-neuvième

siècle, à une époque où sa dissémination sociale était déjà particulièrement frappante. Il n'est pas nécessaire, dans *Nadja*, de préserver physiquement l'image de quelqu'un au-delà de sa propre mort. Mais il n'est pas nécessaire d'affirmer l'identité sociale du sujet non plus, c'est-à-dire son inscription dans une structure ou institution concrète telle que la famille. Le sujet de la photographie, dans ce livre, existe bel et bien en dehors de ces deux impératifs dans un état de pure indépendance. On pourrait dès lors mettre en question sa réalité matérielle et il est vrai que le regardeur/ lecteur affronte une sorte de présence énigmatique. Cette présence énigmatique du portrait, dans la tradition occidentale, appartient sans aucun doute à l'histoire de la peinture, et pas à celle de la photographie, ou en tout cas pas prioritairement. Il s'agit donc d'un phénomène ancien qu'on peut faire remonter au Moyen-Age et plus tard à la Renaissance: l'exemple le plus célèbre de cette situation étant de toute évidence la Joconde de Léonard de Vinci.

Par opposition, la naissance de la photographie imposa en quelque sorte une forme de représentation beaucoup plus transparente du sujet, en particulier grâce à l'énorme succès social et commercial du Daguerriotype. L'obsession culturelle du statut social et de l'identité dans les nouvelles sociétés bourgeoises européennes et américaines créa un type spécifique de représentation individuelle dépourvu de toute ambiguïté ou obscurité. Le problème n'était pas en ce cas que la photographie exigeait une représentation réaliste ou mimétique, puisque cette même loi de la mimesis avait en fait régi la tradition figurative du portrait pictural pendant des siècles, mais qu'elle demandait plutôt une image instantanée et pré-déterminée du sujet.

Ainsi privait-elle le spectateur de toute possibilité d'interpréter le portrait selon ses propres termes et sa propre sensibilité. Le spectateur était seulement censé recevoir cette image brute (comme on parle d'un matériau brut) passivement et confirmer l'identité du sujet, une identité qui était considérée comme un fait accompli. En d'autres termes, le portrait devint soudainement l'exemple visuel privilégié de l'évidence du sujet, indépendamment de la complexité de sa personnalité et de son histoire biographique. Cette nature "évidente" du portrait photographique découlait d'un discours qui était largement dominé par des préoccupations sociales: elle n'était jamais la conséquence d'une philosophie esthétique profonde.

C'est ce retour à une conception plus opaque du portrait qui constitue l'un des traits les plus originaux de la photographie telle qu'elle se donne à voir dans *Nadja*. Le portrait n'est pas absolument nécessaire ici d'un simple point de vue narratif, mais c'est précisément en raison de sa nature quelque peu superflue qu'il devient intrigant et même captivant. En d'autres termes, le portrait n'affirme pas crument l'existence physique du sujet à l'intérieur de la communauté: il transforme plutôt le sujet en une simple présence de signes ou de traces, et ce d'une manière suggestive. Le portrait de Breton lui-même apparaît ainsi seulement à la fin du livre, comme si le processus d'auto-représentation par l'auteur pouvait sans cesse être différé sans contrarier aucunement le développement du récit.

A cet égard, il est important de faire remarquer que dans l'art surréaliste en général, ce qui signifie d'abord dans la peinture surréaliste, le portrait n'occupe en vérité qu'une position marginale (la seule exception notable étant constituée par l'œuvre de Man Ray, mais l'on sait bien qu'elle repose surtout dans son travail original du portrait sur l'utilisation de la photographie plutôt que des beaux-arts traditionnels, soit la peinture et le dessin). On peut ainsi examiner l'œuvre d'un Masson, d'un Tanguy, ou même d'un Magritte et l'on sera toujours frappé par le fait que le visage humain est rarement conçu comme l'objet principal du projet pictural. Les portraits ne peuvent éviter la question de la ressemblance, ce qui signifie une certaine identification entre le sujet et sa représentation et au-delà, entre l'art et la réalité. Même les formes les plus radicales du modernisme ont dû se confronter à ce fait (songeons ici aux portraits de femmes de Picasso, en particulier de Dora Maar), qui peut être parfois écrasant.

En ce sens, il existe une contradiction essentielle entre la philosophie surréaliste de l'art et de l'écriture dans sa fondamentale révolte contre le caractère aliénant du réalisme d'une part et la nature profonde du portrait, d'autre part, qui implique nécessairement la référence visuelle à un modèle originel à partir d'une perspective mimétique. Ce modèle est bel et bien extérieur, alors que la définition par Breton de l'automatisme pictural, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, souligne au contraire le caractère essentiel de la quête d'un modèle intérieur pour l'artiste surréaliste. Dans l'essai intitulé « Genèse et perspective du surréalisme », qui date de 1941, Breton écrit ainsi que: « *Le modèle ancien, pris dans le monde extérieur, n'est*

plus, ne peut plus être. Celui qui va lui succéder, pris dans le monde intérieur, n'est pas encore découvert »¹³.

Le "réalisme" inhérent au portrait, dès lors, contredit l'esprit esthétique du surréalisme, tel que Breton le définit également dans le *Premier Manifeste*. A de nombreux égards, donc, les images de *Nadja* rendent compte d'une tension profonde qui ne peut jamais être entièrement résolue. En insistant trop sur l'expression du visage, l'auteur aurait précisément cédé à une certaine loi de l'objectivité et renforcerait ainsi encore contre son gré le pouvoir d'un modèle strictement conscient de représentation au cœur des images. En conclusion, j'avancerai que la présence récurrente de la photographie, dans ce livre, interroge les sources-mêmes de l'esthétique surréaliste et l'oblige en quelque sorte à sortir de son modèle initial et dominant sans jamais pourtant nier ce qui constitue son caractère unique, universel et j'oserais dire éternel.

(13) ANDRÉ BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard, 1965, p. 85.