

La préface comme genre discursif Dire et Avant-dire dans Nadja de Breton

Licia Taverna

Enseignante-chercheur à l'Université de Tartu, Estonie

Résumé : Dans sa préface à la deuxième édition de *Nadja*, l' 'auteur' Breton propose à son 'lecteur' les trois points essentiels de son programme poétique. Ces points théoriques correspondent à un véritable pacte énonciatif dont une des fonctions centrales est d'établir une entente auteur-lecteur, sur la base d'un faire-croire que le narrateur développe dans le texte *Nadja*. Par une analyse sémiotique à la fois de la structure de la préface et de la dynamique qui s'instaure entre l'Avant-dire et *Nadja*, je montre quels sont les mécanismes narratifs et discursifs qui produisent la crédibilité de l'auteur et les effets de réel sur lesquels se construit le vraisemblable du 'dire' de Breton, ainsi que les couches différentes du sujet qui s'énonce.

Mots clés : surréalisme, préface, genre discursif, subjectivité, énonciation.

Abstract: In his foreword to the second edition of *Nadja*, André Breton suggests to his "reader" three main meanings to his poetic programme. These theoretical points correspond to a real enunciative pact for which one of the main functions is to establish an agreement between the reader and the author, on the basis of a make-believe that the narrator develops in his work *Nadja*. By means of a semiotic analysis, both of the structure of the foreword and of the dynamics that established between l'Avant-dire and *Nadja*, I will explain the narrative and discursive mechanisms that produce the author's credibility and the effects of reality on which the apparent saying of Breton, as well as the different layers of the subject who is enunciating, are built.

Keywords: surrealism, foreword, discursive genre, subjectivity, enunciation.

L'objet d'analyse de la présente contribution est la préface qu'André Breton ajouta à la deuxième édition de *Nadja*¹. On peut avoir deux attitudes théoriques différentes (mais non exclusives l'une pour l'autre) face à un texte bref tel que la préface. D'une part, on peut la considérer comme l'exemple d'un genre discursif ayant ses règles générales et ses actualisations spécifiques ; de l'autre, on peut l'isoler en tant que spécimen d'un genre discursif particulier et voir les correspondances qui s'instaurent entre ce petit texte 'introductif' et le texte véritable auquel il se réfère. Dans cette contribution, j'essaierai de conjuguer les deux approches : dans un premier temps, je vais me concentrer sur la préface elle-même, pour passer ensuite à l'analyse des rapports entre cette préface et *Nadja*.

À l'instar de la dédicace, des notes, des titres, des sous-titres et des épigraphes, la préface fait partie de la catégorie du paratexte de l'œuvre littéraire. Par conséquent elle est souvent considérée comme un texte liminal, auquel on assigne une moindre importance par rapport à l'œuvre elle-même et pour lequel on néglige d'étudier les composantes narratives et descriptives qui le mettent en forme. Cependant, ce 'discours préliminaire'

– selon la manière naïve de considérer la préface – en plus de contenir des informations précieuses sur les conceptions artistiques de l’auteur et sur la composition de l’œuvre qu’elle introduit, devient un texte à part entière avec sa propre configuration. Quoiqu’elle précède le texte lui-même (et bien qu’elle fasse corps avec lui), la préface a souvent le rôle d’une énonciation ‘anticipée’ du type de discursivité que l’auteur utilisera. C’est pourquoi elle peut acquérir, à des degrés variables bien entendu, une valeur artistique autonome et indépendante par rapport au texte qu’elle introduit.

Les stratégies de la préface peuvent prendre en compte différentes fonctions possibles de celle-ci : la fonction d’établir la crédibilité de l’auteur et la fonction de solliciter le narrataire à adhérer à l’univers narratif présenté. Grâce à la préface, l’auteur propose au lecteur la stipulation d’un contrat fiduciaire dans le but de le ‘convaincre’ de la véridicité (et de la correspondance) de ses affirmations méta-discursives ayant trait au texte que ce même lecteur s’appête à lire. Il va de soi que ce trait n’est pas spécifique à la préface mais qu’il est présent plus généralement dans n’importe quel discours (littéraire, publicitaire, politique, historique, etc.). En effet, les messages ne passent pas tels quels d’un émetteur candide et sincère à un récepteur crédule qui se limite à un accueil neutre de ce qu’on lui a communiqué. Au contraire, les messages contiennent des stratégies persuasives dont le but est de convaincre le destinataire de la véridicité du contenu du message ; à son tour, l’acte épistémique du destinataire se fonde sur les stratégies interprétatives qu’il active pour évaluer et juger ce qu’on lui dit et l’homologuer à son propre univers cognitif. Or, bien que la proposition d’un contrat fiduciaire soit inscrite dans tout type de texte, il est tout de même important de voir comment cet ‘effet de crédibilité’ se met en forme dans un genre bref tel que la préface et de quelle manière il s’associe à l’énonciation ‘anticipée’ de l’œuvre qu’il introduit et aux modalités narratives et descriptives déployées de manière succincte.

De ce point de vue, le choix de la préface que Breton ajouta à la deuxième édition de *Nadja* est pertinent parce que le dispositif rhétorique très raffiné et complexe qui la caractérise suit de près l’imaginaire poétique et théorique de Breton². Et, par cela même, elle peut être considérée comme une véritable énonciation anticipée de la poétique de Breton. De plus, son efficacité discursive est due à l’imbrication savante de plusieurs stratégies persuasives mises au point à l’égard du lecteur construit à l’intérieur du texte. Cela pour une raison bien précise : Breton doit faire comprendre à son lecteur les raisons pour lesquelles après avoir publié un texte surréaliste, il décide de le réviser et de le corriger ici et là, avant de le publier. De ce point de vue, la préface – intitulée *Avant-dire* (dépêche retardée)³ – n’est pas l’une des nouveautés de détail de la nouvelle édition de *Nadja*, mais elle est surtout un instrument discursif puissant dont se sert Breton pour expliquer les raisons pour lesquelles il contrevient à l’une des règles surréalistes les plus importantes, à savoir celle de l’écriture automatique : un texte, une fois produit d’un seul jet, devrait rester tel quel, inaltéré et sans aucune intervention de la part de son auteur. En conformité à ce précepte, le texte de *Nadja* de la première édition avait été effectivement écrit presque entièrement d’un seul jet, avant la première moitié du mois d’août 1927. Le texte lui-même contient cette dictée théorique :

J’envisie (c’est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s’intéresser au sort de cette chose ou au sort qu’après tout cette chose lui fait (Breton 1964 : 173).

Cette préface expose alors, avec force, sa fonction meta-discursive : les informations qu’elle véhicule ne se réfèrent pas à *Nadja*, mais sont formulées à posteriori à partir d’un texte déjà produit trente-cinq ans auparavant. S’il est vrai que toute préface se configure comme un texte dont la fonction prédominante est méta-discursive⁴, il faut tout de même souligner que dans l’*Avant-dire* de Breton cette fonction est amplifiée : *Nadja* est le seul texte dont Breton eut la prétention de réviser l’édition originale et d’y apporter approximativement trois cent variations⁵. C’est donc le seul cas où il transgressa ses principes artistiques sur la base desquels une fois produit un texte ne

devrait théoriquement plus être remanié. Néanmoins, il faut préciser qu'en 1962 (date de la révision du texte de la part de Breton) la validité de l'écriture automatique, à laquelle ce texte aurait dû demeurer fidèle, est bel et bien dépassée et taxée d'« infortune continue » : raison pour laquelle il n'est plus indispensable de garder ce que l'auteur considère comme les 'imperfections' de la première édition (dues précisément à une rédaction très rapide du texte). C'est dans cet écart, entre la 'transgression' d'une règle surréaliste et la 'proposition' dissimulée d'un renouveau théorique que se situent les réflexions inscrites dans cette préface. Des réflexions qui acquièrent une importance considérable, car elles montrent une volonté d'intervention et d'éclaircissement aussi bien sur le plan de l'œuvre elle-même qu'en ce qui concerne l'évolution intellectuelle et personnelle de l'écrivain.

Dans cette préface, le narrateur (ou, si l'on préfère, l'auteur Breton inscrit dans le texte) se dote du double rôle thématique d'auteur et de lecteur 'critique' de son propre livre : si, d'une part, Breton utilise cette préface pour exprimer sa propre conception de l'œuvre d'art, il construit de l'autre un modèle spécifique d'adhésion cognitive entre l'auteur et le lecteur inscrits dans le texte. Il faut alors se demander préalablement jusqu'à quel point les 'promesses' de littérature sont 'maintenues' par la suite dans *Nadja* et de quelle manière cette introduction, au lieu de fonctionner comme un simple complément du texte qu'est *Nadja*, acquiert de l'autonomie et tend en quelque sorte à influencer le lecteur et à 'diriger' son interprétation. Étant donné que l'Avant-dire de Breton n'est pas trop long, je préfère le reproduire intégralement :

Avant-dire (dépêche retardée)

Si déjà, au cours de ce livre, l'acte d'écrire, plus encore de publier toute espèce de livre est mis au rang des vanités, que penser de la complaisance de son auteur à vouloir, tant d'années après, l'améliorer un tant soit peu dans sa forme ! Il convient toutefois de faire la part, en bien ou mal venu dans celui-ci, de ce qui se réfère au clavier affectif et s'en remet tout à lui – c'est, bien entendu, l'essentiel – et de ce qui est relation au jour le jour, aussi impersonnelle que possible, de menus événements s'étant articulés les uns aux autres d'une manière déterminée (feuille de charmillie de Lequier, à toi toujours !) Si la tentative de retoucher à distance l'expression d'un état émotionnel, faite de pouvoir au présent la revivre, se solde inévitablement par la dissonance à l'échec (on le vit assez avec Valéry, quand un dévorant souci de rigueur le porta à réviser ses « vers anciens »), il n'est peut-être pas interdit de vouloir obtenir un peu plus d'adéquation dans les termes et de fluidité par ailleurs.

*Il peut tout spécialement en aller ainsi de *Nadja*, en raison d'un des deux principaux impératifs « anti-littéraires » 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'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style. On observera, chemin faisant, que cette résolution, qui veille à n'altérer en rien le document « pris sur le vif », non moins qu'à la personne de *Nadja* s'applique ici à de tierces personnes comme à moi-même. Le dénuement volontaire d'un tel écrit a sans doute contribué au renouvellement de son audience en reculant son point de fuite au-delà des limites ordinaires.*

Subjectivité et objectivité se livrent, au cours d'une vie humaine, une série d'assauts, desquels le plus souvent assez vite la première sort très mal en point. Au bout de trentecinq ans (c'est sérieux, la patine), les légers soins dont je me résous à entourer la seconde ne témoignent que de quelque égard au mieux-dire, dont elle est seule à faire le cas, le plus grand bien de l'autre – qui continue à m'importer d'avantage – résidant

dans la lettre d'amour criblée de fautes et dans les « livres érotiques sans orthographe » (Breton, 1964 : 5-7).

La préface est divisée en trois paragraphes⁶ qui reprennent tous, de manière itérative, le même concept : la 'justification' d'interventions postérieures de la part de l'auteur sur le texte (Nadja). Afin d'articuler mieux ce concept, le discours suit trois fils conducteurs. D'abord, il s'organise sous forme de discours défensif à l'égard d'un anti-actant potentiel inscrit dans le texte, qui exercerait une fonction critique sur le travail de révision et de 'correction' mené à terme sur le texte par Breton avant sa deuxième publication. Du point de vue narratif, ce discours défensif se fonde sur une syntaxe actantielle complexe qui se réfère à une communication conflictuelle et qui prévoit un lecteur déjà informé sur l'écriture automatique. Suivant la logique du discours défensif, le lecteur 'informé' se transforme donc en un véritable anti-actant qui fait des objections relatives au manque d'adhésion à ce principe surréaliste. Ce lecteur savant 'oblige' ainsi l'auteur à se défendre. Plus schématiquement, on peut définir le discours défensif comme un micro-récit qui comporte un actant (le narrateur), un anti-actant (le lecteur informé), un manque (la non adhésion à l'écriture automatique) et un objet de valeur auquel vise le sujet de la performance (la démonstration de conformité, malgré tout, aux principes surréalistes). La différence principale entre ce micro-récit et un véritable récit littéraire réside dans la différente composition de la syntaxe actantielle : dans ce micro-récit celle-ci se développe surtout sur la dimension cognitive, plutôt que figurative (bien que la dimension cognitive fasse souvent recours à la dimension figurative pour sa progression narrative et la constitution d'effets spécifiques).

Outre le discours défensif, cette brève préface contient un discours théorique de type normatif sur le statut de l'œuvre littéraire. On affirme en effet que celle-ci 'doit' respecter des « impératifs anti-littéraires » : d'une part, bouleverser les 'modèles fixes' de la description classique qui doit être remplacée par des images photographiques ; de l'autre, assimiler la narration à une 'tonalité médicale' – presque scientifique – qui, par conséquent, exclut toute préoccupation stylistique. C'est justement pour se justifier de ne pas avoir respecté l'un de ces deux impératifs dictés par le narrateur lui-même (c'est-à-dire, l'absence d'intérêt pour le style) que le texte s'organise sous forme de discours défensif.

Finalement, l'articulation de ces prémisses se fonde sur un discours logique qui s'organise autour de deux catégories opposées dont le binarisme semblerait exclure la coexistence des contraires : d'une part, les sentiments estimés essentiels et intouchables, de l'autre, l'observation externe des faits et leur notation quotidienne et impersonnelle. C'est justement à ces 'notations' que le narrateur veut apporter des corrections stylistiques 'minimales' afin d'obtenir une plus grande fluidité de lecture. À travers donc trois types de discours – défensif, normatif et logique – Breton construit un lecteur implicite qui 'connaît' les canons surréalistes mais qui en même temps 'accepte' leur transgression. Il s'agit d'un lecteur 'confectionné à dessein' pour adhérer à un univers de référence à l'intérieur duquel on donne les coordonnées qui l'amènent à juger l'acte de correction (du narrateur) comme licite et même souhaitable. En ces termes, la simplicité apparente et la brièveté de la préface ne coïncident pas avec la complexité de l'articulation des procédures discursives et narratives et plus particulièrement avec un modèle de persuasion qui fait usage de multiples stratégies de manipulation cognitive. Que l'on lise encore une fois l'incipit de cette préface :

Si déjà, au cours de ce livre, l'acte d'écrire, plus encore de publier toute espèce de livre est mis au rang des vanités, que penser de la complaisance de son auteur à vouloir, tant d'années après, l'améliorer un tant soit peu dans sa forme ! (Breton, 1964 : 5).

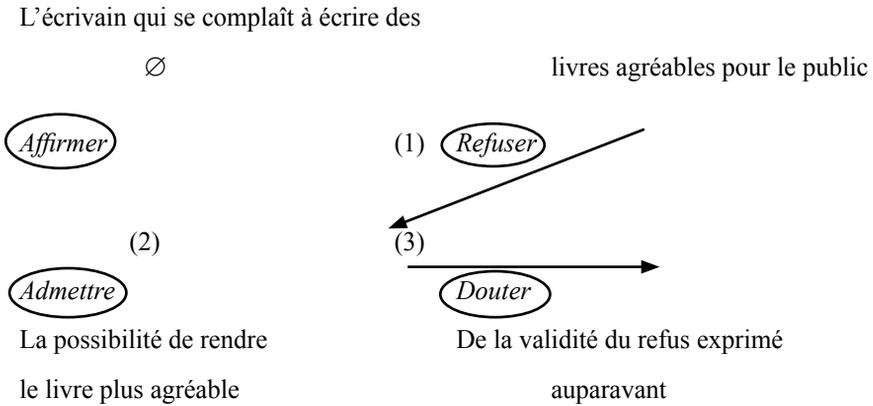
Ce qu'on peut remarquer au premier abord c'est la présence d'une forme double de 'communication' : on assiste à la mise en scène de l'auteur⁷ qui s'adresse à son public à travers une construction impersonnelle du discours qui le rend plus objectif et,

parallèlement, au simulacre, inscrit dans le texte, d'un émetteur et d'un récepteur – tous les deux mis en évidence en tant qu'entités autonomes et séparées – qui s'échangent un faire persuasif et un faire interprétatif. Cet effet de dédoublement des figures de la communication est dû avant tout à l'usage du passif (« est mis ») qui permet une construction impersonnelle et qui efface les traces de l'instance d'énonciation. En même temps, l'interrogative indirecte (« que penser de ») installe à l'intérieur du discours un destinataire judicateur (le narrataire) qui met en évidence le procès d'utilisation de ce même discours. On produit ainsi un sentiment d'étrangeté : si, d'une part, celui qui parle ne laisse pas les traces de sa propre présence, il dissimule, de l'autre, un double parcours de la communication où l'on retrouve en même temps l'auteur, le lecteur, le narrateur et le narrataire. En d'autres termes, bien qu'on parle de communication, d'une part, c'est comme si celle-ci se mettait en scène d'elle-même, de l'autre, c'est justement sur la communication que se focalise l'attention. C'est donc une communication 'objet' qu'on utilise pour produire un effet sur le lecteur. De plus, le discours met en relation deux stades différents de l'activité littéraire : le procès de production (« l'acte d'écrire ») et le résultat de ce procès (le texte fini) destiné au public. Or, la disposition logique du 'procès d'écriture' d'un texte devrait suivre un parcours linéaire du type : écrire → corriger → publier. Dans le premier énoncé, au contraire, on réunit le procès productif (« au cours de ce livre, l'acte d'écrire ») et celui de la distribution (« publier ») et on lui oppose le résultat final de cette production (le texte réalisé) sujet aux remaniements de son auteur (« vouloir, tant d'années après, l'améliorer »). Cette dichotomie qu'on vient de remarquer s'associe à une structure argumentative qui met l'accent sur une contradiction. Les procès de la production et de la distribution sont jugés de manière dysphorique en termes de « vanité », tandis que le remaniement du texte (résultat de la production artistique) est présenté de manière euphorique en termes d'« amélioration » : c'est-à-dire comme une action accomplie afin de « rendre meilleur, plus satisfaisant, changer en mieux »⁸. Or, l'évaluation de cette nouvelle action sur le texte-produit est déléguée au jugement d'une 'observation externe' (un narrataire) établie dans le texte grâce à l'interrogative indirecte et impersonnelle : « que penser de [...] ». Une telle construction du narrataire permet de jouer entre deux jugements de valeurs. En premier lieu, si l'auteur se complaît dans une action qu'il /n'aurait pas dû/ accomplir cela veut dire qu'il est effectivement vaniteux. En second lieu et en revanche, la stratégie adoptée dans le discours de la préface conduit l'instance de l'observation externe à /ne pas pouvoir ne pas apprécier/ la tentative de /vouloir/ rendre le texte plus satisfaisant. Si donc, conformément aux principes surréalistes, la 'vanité' de vouloir produire un texte et l'« envie » de vouloir l'améliorer devraient être discordantes, grâce à cette stratégie discursive subtile et raffinée elles sont présentées ici en tant que complémentaires et co-occurrentes et leur apparente opposition est adoucie au profit de leur coexistence. Bien plus, afin de prendre préalablement ses distances avec toute sorte de critique possible, le narrateur active un procès de transformation qui, par de petits écarts, modifie les énoncés déjà proférés. Dans le premier énoncé, l'affirmation que « l'acte d'écrire [est] mis au rang des vanités » établit un refus total concernant le statut socialement accepté d'« écrivain ». Toutefois, l'usage du terme « complaisance » permet au narrateur d'admettre la possibilité de ne pas tenir compte de ce refus dans le seul but de modifier le texte et d'améliorer sa forme. De plus, cette possibilité de transgresser les 'règles' surréalistes est minimisée au moyen du quantitatif indéfini « un tant soit peu » qui limite la portée de l'acte de correction. Le deuxième énoncé introduit une hésitation ultérieure :

Il convient toutefois de faire la part, en bien ou mal venu dans celui-ci, de ce qui se réfère au clavier affectif et s'en remet tout à lui – c'est, bien entendu, l'essentiel – et de ce qui est relation au jour le jour, aussi impersonnelle que possible, de menus événements s'étant articulés les uns aux autres d'une manière déterminée (feuille de charmillé de Lequier, à toi toujours !) (Breton, 1964 : 5)

L'adversatif « toutefois » ouvre le spectre des possibilités discursives tendant à justifier le 'faire correctif' (l'acte) de l'auteur et amène le narrataire à douter de la validité du

refus exprimé auparavant. On peut résumer ces trois premières positions épistémiques du sujet de l'énonciation, en les projetant sur le carré sémiotique de la manière suivante :



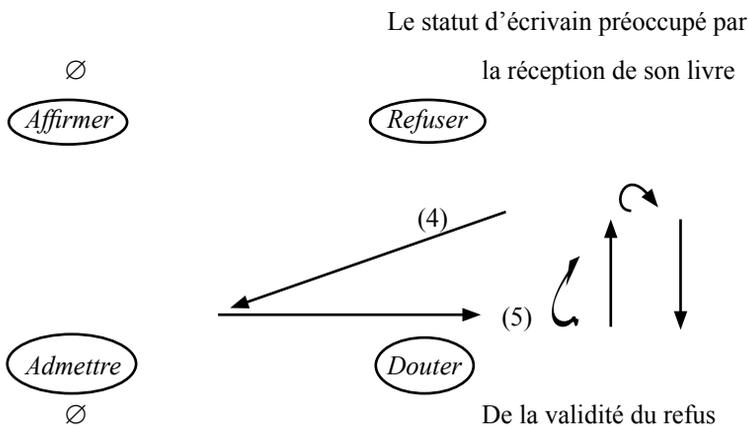
Le doute ainsi introduit est mis en valeur grâce aussi à la distinction qui s'établit entre un sujet pathémique qui rend manifeste un « clavier affectif » qualifié comme « essentiel » et, au contraire, un sujet cognitif et pragmatique qui observe et rapporte 'fidèlement' et de façon détachée la « relation au jour le jour, aussi impersonnelle que possible, de menus événements [...] ». En considérant les sentiments comme les qualités les plus importantes, on ouvre au narrataire la possibilité d'inférer – par déduction logique – la qualité d'élément 'secondaire' ou 'accessoire' de cette « relation au jour le jour », quotidienne et impersonnelle. C'est ainsi que le discours construit un faire croire qui s'adresse au narrataire et qui l'oblige en quelque sorte à admettre la légitimité de l'auteur à /pouvoir/ intervenir sur ce qui est d'importance secondaire (le style) et par conséquent modifiable. En plus, au niveau figuratif, l'opposition entre les deux positions assignées au sujet implicite de la narration (pathémique d'une part et cognitive et pragmatique de l'autre), est valorisée par l'intermédiaire des figures associées. En effet, par sa référence au domaine de la musique, le substantif « clavier » fait songer à une échelle harmonieuse de sentiments modulés de façon progressive (croissante et décroissante) et durative. Par contre, les « menus événements s'étant articulés les uns aux autres d'une manière déterminée »⁹ font penser à l'assemblage occasionnel et fortuit de certains faits épars et peu importants (« menus »). De cette manière, on construit une opposition entre la continuité du niveau pathémique et la discontinuité du niveau cognitif et pragmatique.

Sur la base d'une stratégie algorithmique du type A : B : : C : D, le troisième énoncé reprend le précédent en le paraphrasant :

Si la tentative de retoucher à distance l'expression d'un état émotionnel, faute de pouvoir au présent la revivre, se solde inévitablement par la dissonance à l'échec (on le vit assez avec Valéry, quand un dévorant souci de rigueur le porta à réviser ses « vers anciens »), il n'est peut-être pas interdit de vouloir obtenir un peu plus d'adéquation dans les termes et de fluidité par ailleurs (Breton, 1964 : 5-6).

Cette opération algorithmique se fonde aussi, outre sur une opposition (les sentiments d'une part, la notation des faits de l'autre), sur une dyscrasie entre les termes de l'algorithme qui, sous certains aspects, ne les rend pas parfaitement équivalents. En réalité, aussi bien le « clavier affectif » du deuxième énoncé que l'« état émotionnel » du troisième énoncé sont placés sur le même niveau de pertinence : le champ sémantique des sentiments ; toutefois, si le « clavier affectif » se réfère à une multitude de sentiments manifestés en devenant et faisant appel à une échelle graduée pouvant se transformer doucement et progressivement selon les 'mouvements' de l'âme, l'« état émotionnel » se

réfère au contraire à un état d'âme unique, ponctuel et statique. En d'autres termes, le « clavier affectif » est une représentation du passionnel manifesté dans un procès, en train de se produire, alors que l'« état émotionnel » est une passion statique et déjà réalisée. En revanche, en ce qui concerne le deuxième pôle de l'algorithme (la notation des faits), il n'y a pas de conformité complète entre les deux propositions mises en parallèle : bien que la « relation au jour le jour [...] de menus événements [...] » soit mise explicitement en parallèle avec l'« adéquation dans les termes et [la] fluidité », cette dernière se trouve sur un autre niveau de pertinence sémantique. En effet, la première proposition fait allusion à un journal dans lequel l'auteur note, de manière objective, la dimension événementielle de ce qu'il a observé, alors que la deuxième proposition se réfère à la dimension figurative du style adopté. L'une met en relief le regard et la vision externe du monde, l'autre l'écriture artistique. Dans la première, le sujet de l'énonciation se représente en termes d'« anthropologue » observateur, dans la deuxième en termes d'« écrivain ». Finalement, on remarque que la première proposition fait allusion à une situation en devenir qui se construit petit à petit (« relation au jour le jour »), tandis que la deuxième proposition se limite à proposer une variation, quoique minimale, sur un produit déjà confectionné (le style du texte). L'écart entre ces propositions sert à créer deux effets fondamentaux. En premier lieu, ce procédé argumentatif permet de séparer l'homme 'en chair et en os' qui vit réellement et transcrit cette expérience telle qu'elle se produit sous ses yeux, de l'auteur du livre qui, en se souciant du côté esthétique de l'écriture déjà réalisée, risque de transformer le vécu en quelque chose de banal, illusoire et faux. Production et réalisation restent donc les deux termes dominants de ce métadiscours. En deuxième lieu, en limitant le champ d'action de la correction au seul plan stylistique, ce discours relègue stratégiquement le style à un niveau 'plus superficiel', plus externe et moins essentiel par rapport au plan du subjectif, du passionnel et même de l'événementiel qui, eux, sont représentés comme 'plus profonds', internes au vécu (désormais passé) du sujet de l'action. Et la stratégie rhétorique du troisième énoncé confirme, elle aussi, cette séparation entre l'essentiel et l'accessoire : tandis que le passage « la tentative de retoucher [...] se solde inévitablement par la dissonance et l'échec (on le vit assez avec Valéry [...]) » réaffirme avec fermeté le refus du statut social de l'écrivain préoccupé de la réception de son livre, la formule impersonnelle et dubitative « il n'est peut-être pas interdit de [...] » en remet en doute encore une fois la validité et rétablit le /pouvoir-faire/ du narrateur, l'autorisant à réviser son œuvre au seul but de l'améliorer. Cette dernière formulation impersonnelle permet d'instituer une nouvelle fois le narrataire en qualité de destinataire juge ainsi que de le 'convaincre' à formuler un jugement de valeur positif. Si on reprend notre carré sémiotique, on peut voir que ces nouvelles positions épistémiques parcourent à nouveau, quoique dans le sens inverse, deux des passages déjà parcourus précédemment :



La stratégie persuasive est très raffinée. D'une part, on a l'impression que l'énonciateur veut battre sa coulpe en admettant avoir cédé à la vanité d'auteur qu'il critique. Mais d'autre part la construction impersonnelle de l'énoncé permet à l'énonciateur de prendre ses distances avec ce qu'il dit et de le présenter de manière objective, comme s'il s'agissait d'une 'évidence' qui se produit toute seule. Autrement dit, le sujet de l'énonciation n'est plus responsable de l'énoncé qui, à son tour, est présenté comme une vérité ontologique. Par ailleurs, affirmer une réalité, puis admettre qu'elle peut ne pas être si absolue jusqu'à arriver au point de renverser la déclaration initiale pour en mettre en doute la validité et à nouveau recommencer le même procédé argumentatif (réaffirmer et remettre en doute), équivaut à montrer un narrateur qui réfléchit sur ce qu'il dit et un lecteur implicite 'obligé' à raisonner avec lui. Grâce à ce procédé, la responsabilité du jugement positif (concernant la valeur des corrections que l'auteur apporte à son texte) est 'déléguée' au narrataire. De cette manière, production et réception ne s'opposent plus mais sont réunies par une même exigence d'adhésion cognitive et évaluative. Relisons maintenant le début du deuxième paragraphe :

Il peut tout spécialement en aller ainsi de Nadja, en raison d'un des deux principaux impératifs « anti-littéraires » 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'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style (Breton, 1964 : 6).

Le ton adopté dans ce paragraphe demeure impersonnel. Du point de vue narratif, le discours en vient à anthropomorphiser le texte de Nadja en lui attribuant le rôle de sujet de l'action, un sujet obligé à répondre à une nécessité incontestable : respecter les « deux impératifs « anti-littéraires » auxquels cet ouvrage obéit ». D'un point de vue modal, tout se passe donc comme si le texte lui-même accédait à une forme de prescription selon laquelle il /ne pourrait pas ne pas respecter/ ces obligations littéraires. Or, le premier des deux impératifs – « l'abondante illustration photographique » – est une information supplémentaire qui n'a rien à voir avec le discours tenu jusqu'à ce moment¹⁰. C'est au contraire le deuxième impératif – « l'observation médicale » – qui entre dans le champ de la « relation au jour le jour » puisque il en représente une expansion ultérieure. Ce qui en effet avait été présenté auparavant comme une simple observation des faits, détachée et impersonnelle, est maintenant découpé à nouveau au sein d'un type spécifique de regard : un regard neuropsychiatrique. En d'autres termes, l'observation est limitée au seul champ des êtres humains et semble exclure les événements, les lieux, les objets¹¹ ; en outre, ce type d'observation ne s'intéresse pas à l'être humain en général mais le prend en compte du seul point de vue perspectif de son agir et de sa sensibilité, tout en partant de la conviction préliminaire que cet agir et cette sensibilité sont en quelque sorte déformés par une psyché malade. En même temps, le champ des interactions subjectives est limité lui aussi à un seul type de communication unilatérale : une communication qui met en scène un être supérieur qui 'interroge', 'examine' et 'juge' le faire et les sentiments des autres, sur la base d'un faire cognitif et pragmatique conforme à un programme qui établit l'ordre et l'importance des choses à relater et à exclure.

On observera, chemin faisant, que cette résolution, qui veille à n'altérer en rien le document « pris sur le vif », non moins qu'à la personne de Nadja s'applique ici à de tierces personnes comme à moi-même. Le dénuement volontaire d'un tel écrit a sans doute contribué au renouvellement de son audience en reculant son point de fuite au-delà des limites ordinaires (Breton, 1964 : 6-7).

Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que ce 'regard jugeateur' reste encore une fois dépersonnalisé et ne sert pas seulement pour observer les autres (« non moins qu'à la personne de Nadja s'applique ici à de tierces personnes »), mais aussi pour observer l'auteur lui-même qui s'installe pour la première fois dans l'énoncé comme une

instance de l'énonciation manifeste (« comme à moi-même »). Cependant, au lieu de se présenter comme un sujet actif de l'action, cet énonciateur énoncé¹² se manifeste, comme un 'autre' à observer, c'est-à-dire comme un objet passif soumis au regard de l'instance d'observation. En d'autres termes, c'est le texte lui-même qui, pour répondre à son/devoir/esthétique, transforme le narrateur en objet agit de l'extérieur. On s'aperçoit alors que cet embrayage de l'énonciation (positionné à cet endroit précis du texte) n'est pas fortuit mais sert à créer une correspondance argumentative entre la dépersonnalisation du discours qui se 'produit tout seul' (comme une évidence incontestable) et l'observation objective et dépersonnalisée des autres. Ce discours objectif tend encore une fois à 'garantir' la distance entre le sujet de l'énonciation, d'une part, et le sujet de l'action (correspondant au 'faire correctif') d'autre part. Le but est de présenter ce dernier (le sujet de l'action) comme le seul référent des critiques éventuelles de la part du 'lecteur'. Cette distance entre les diverses instances de la subjectivité (énonciation, action, observation) est confirmée aussi par l'usage itératif de certaines locutions impersonnelles qui contribuent à souligner un détachement du sujet de l'énonciation par rapport à son énoncé : « que penser de [...] », « en bien ou mal venu dans celui-ci », « il n'est peut-être pas interdit de [...] », « il peut tout spécialement en aller ainsi de [...] » et « a sans doute contribué à [...] » sont autant de formules qui relativisent ce qui est proféré et, plus techniquement, 'déresponsabilisent' le sujet énonçant des conséquences de son 'dit'. Si, à première vue, cela peut sembler un affaiblissement de l'autorité du sujet de l'énonciation, en réalité cette stratégie permet de dédoubler l'identité du narrateur en deux unités distinctes (l'instance de l'énonciation et le sujet de l'action) qui agissent chacune pour son propre compte. Plus précisément, d'une part, on a le sujet de l'énonciation qui est 'déresponsabilisé' et présenté comme un sujet en devenir (et, donc, comme un 'produit' à réaliser). De l'autre, on a un sujet de l'action qui produit un discours autoréférentiel implicite : ce sujet se réfère à lui-même en tant qu' 'auteur' et responsable du faire correctif. Ce sujet manifeste donc une identité déjà réalisée dont on met en relief l'évolution intellectuelle : désormais transformé cognitivement par rapport à l'époque où il écrivit Nadja, cet 'auteur implicite' refuse un certain type d'écriture (automatique) précisément parce qu'elle ne tenait pas compte du style et ne prévoyait aucune révision. C'est donc ce sujet transformé (celui du faire correctif) qui est investi de la modalité à /pouvoir faire/ ce qui pour le sujet implicite de l'énonciation /ne devrait pas être fait/. Que l'on observe enfin le troisième paragraphe :

Subjectivité et objectivité se livrent, au cours d'une vie humaine, une série d'assauts, desquels le plus souvent assez vite la première sort très mal en point. Au bout de trente-cinq ans (c'est sérieux, la patine), les légers soins dont je me résous à entourer la seconde ne témoignent que de quelque égard au mieux-dire, dont elle est seule à faire le cas, le plus grand bien de l'autre – qui continue à m'importer d'avantage – résidant dans la lettre d'amour criblée de fautes et dans les « livres érotiques sans orthographe » (Breton, 1964 : 7).

Les termes « subjectivité » et « objectivité » peuvent être considérés comme les équivalents condensés en un seul mot des énoncés utilisés précédemment, sous forme d'expansion syntagmatique, pour définir les sentiments d'une part et l'observation des faits et leur successive relation écrite de l'autre. Autrement dit, le lexème « subjectivité » remplace les groupes nominaux « clavier affectif » et « état émotionnel » alors que le lexème « objectivité » remplace le groupe nominal « relation au jour le jour [...] » et le groupe adjectival « un peu plus d'adéquation dans les termes et de fluidité par ailleurs ». Grâce à une opération de reformulation à la fin d'une série de transformations minimales, les dénominations « subjectivité » et « objectivité » s'instaurent ouvertement comme des substitutions sémantiques des définitions données précédemment. Ces substitutions rendent le discours en quelque sorte redondant et obsessionnel. Toutefois, cette redondance n'est pas une fin en soi mais elle a la fonction de convaincre le narrataire de la 'relativité' des changements apportés par le sujet du faire correctif sur le texte présenté (Nadja). D'autant plus que cette 'minimisation' des corrections apportées est soulignée

à plusieurs reprises par la présence d'adjectifs quantitatifs indéfinis tels que : « un tant soit peu », « s'en remet tout à lui », « un peu plus de ... », « garder trace de tout ce que ... », « du moindre apprêt quant au style », « n'altèrent en rien ... », « les légers soins », « ne témoignent que de quelque égard au mieux-dire », « elle est seule à ... » et « le plus grand bien de ... ».

Si on relit la préface du début à la fin on peut repérer de nombreuses formules qui se réfèrent à un type d'action saisie dans son accomplissement 'processuel' et dans son aspect temporellement 'duratif'. Ces formules sont : « au cours de ce livre, l'acte d'écrire [et] de publier », le « clavier affectif », la « relation au jour le jour », les « événements s'étant articulés les uns aux autres », l'« observation », l'« examen » et l'« interrogatoire », « sans s'embarrasser en le rapportant [...] », « chemin faisant », « le document « pris sur le vif » », le « renouvellement », le « point de fuite », « au cours d'une vie humaine » et « se livrent une série d'assauts ». L'ensemble de ces formules souligne le processus, le devenir, l'insignifiance attribuée au commencement et à la conclusion et la libre succession des choses. En un mot, la possibilité de faire 'ad-venir' le hasard (objectif), l'un des points caractérisant la théorie surréaliste. En revanche, dans ce troisième paragraphe on peut remarquer la présence des formules terminatives « au bout de trente-cinq ans » et « je me résous à » qui s'opposent à la série d'expressions utilisées pour faire appel à la durativité des actions, des sentiments ou des événements jusqu'ici présentés en procès. En effet, en marquant la finitude du geste, de la décision prise, du temps arrêté une fois pour toutes dans l'acte 'réparateur' de l'écrivain, ces terminatifs introduisent une discontinuité qui bloque ce flux indéfini et continu (d'actions, de passions et d'événements) et montrent la capacité d'action ponctuelle et définie du sujet cognitif. Toutefois, étant positionnés à la fin, les terminatifs à peine mentionnés acquièrent une plus grande importance par rapport à la stratégie persuasive adoptée jusqu'ici par le narrateur, puisqu'ils marquent un fait isolé et donc négligeable par rapport à tous les autres qui ont été mis en valeur tout au long de la préface : l'écriture, la vie vécue passionnellement, l'observation attentive des événements, la substitution des descriptions par des 'documents' photographiques, le statut authentique et 'documentaire' des faits mentionnés, l'analyse neuropsychiatrique des autres. L'usage de ces terminatifs sert en outre à suggérer l'idée d'une décision 'tourmentée', prise après un long procès cognitif au cours duquel le sujet de l'action a hésité à propos de la correction et a été indécis sur ses interventions postérieures. Ces terminatifs servent donc à exprimer une sorte d'inéluçabilité à laquelle le sujet de l'action 'se sent obligé' d'adhérer. Et par là même, cette action de révision du texte perd, si elle l'a jamais eu, son caractère d'action gratuite et se présente plutôt comme quelque chose de 'nécessaire'.

Pour terminer l'analyse de cette préface, on peut résumer la stratégie discursive en trois formes spécifiques de manipulation. En premier lieu, la stratégie discursive utilisée dans cette préface permet d'instaurer, à l'intérieur du texte, un lecteur implicite positionné à un niveau d'égalité intellectuelle avec l'auteur. Au lieu de supposer un lecteur abstrait et potentiel, cette préface s'adresse plutôt à un lecteur savant et capable d'interagir avec l'auteur. On pourrait avancer l'hypothèse que cet Avant-dire est comparable aux préfaces philosophiques supposant s'adresser à un public spécialisé¹³. Tout comme ces dernières, cette préface sert à présenter un discours technique concernant l'œuvre présentée et s'organise sous forme d'argumentation intersubjective qui installe, dans le texte, un 'lecteur cultivé', capable de /savoir/ lire entre les lignes. Ainsi, la première stratégie discursive permet de créer à l'intérieur du texte un simulacre de 'connaissance' (aussi bien de la part de l'énonciateur que de celle de l'énonciataire) de tout ce qui se réfère à l'écriture automatique et au hasard objectif (jamais mentionnés dans le texte mais suggérés par son organisation même). C'est ainsi que le texte joue entre ce qu'il 'dit' effectivement et ce que le lecteur 'sait' implicitement. Si la compréhension de l'allusion à l'écriture automatique pourrait sembler plus évidente (car le narrateur revendique la correction de ce qui en réalité devrait demeurer inaltéré), dans le cas du hasard objectif la possibilité d'une interprétation correcte se fait plus problématique. En premier lieu,

le concept est suggéré très rapidement au moyen d'une petite phrase très allusive : « de menus événements s'étant articulés les uns aux autres d'une manière déterminée ». En deuxième lieu, l'allusion au concept de hasard objectif passe aussi subrepticement à travers la construction du discours tout entier ; un discours qui produit une opposition forte entre le processus, le devenir et la durativité (d'actions, de sentiments et d'événements présentés en train de se manifester) et, au contraire, la terminativité, la ponctualité, l'arrêt du temps inscrits dans tout ce qui est déjà réalisé, fini une fois pour toutes, désormais privé d'intérêt puisque destiné à une immobilité 'tragique'. De toute évidence, l'accent est mis sur le procès et tout le discours valorise le devenir, seule catégorie qui rende possible la 'réalisation' du hasard objectif.

La deuxième stratégie de manipulation se produit en revanche grâce à un plan discursif logique fondé, comme on a déjà vu, sur une opposition (les sentiments d'une part et la notation des faits observés de l'autre). Cette séparation permet de 'limiter' le champ de réalisation de la correction au seul style, présenté comme le plan le plus superficiel du texte. C'est pourquoi on suit, en outre, un procès de transformation fondé sur un réglage graduel mais constant des énoncés déjà proférés qui conduit le narrateur implicite à transformer surnoisement et irréversiblement son 'faire correctif' – action qui apparemment semblait se faire à son détriment (avec le risque d'apparaître en tant qu'auteur 'vaniteux') – en quelque chose d'inévitable et même de souhaitable pour le narrataire (qui pourra tirer parti de la meilleure lisibilité du texte). Le sujet de l'énonciation syncretise ainsi le double rôle d'auteur et de récepteur critique d'un même texte. D'une part, au moyen d'une série d'interdictions, il évalue négativement certains actes et, de l'autre, il inscrit dans son texte un narrataire qui, même dans la condition de pouvoir juger personnellement, est mené à croire à la nécessité d'un ajustement de la partie du livre la plus superficielle (le style) et 'obligé', par les stratégies discursives utilisées, à émettre un jugement positif sur le faire correctif du narrateur.

Enfin, la troisième stratégie de manipulation consiste en la proposition implicite d'une 'histoire' présentée sous forme de schéma canonique complet. Ce schéma est articulé autour d'une communication contractuelle et d'une communication conflictuelle avec le narrataire, d'une performance de l'écrivain et d'une sanction positive de la part du narrataire. La communication contractuelle s'organise autour des stratégies de manipulation déjà mentionnées, mises en œuvre par le narrateur afin de faire adhérer le narrataire à l'univers de 'croyance' construit ; d'autre part, comme on a déjà eu l'occasion de remarquer, la communication conflictuelle s'articule sous forme de discours défensif organisé autour d'un sujet virtuellement antagoniste. À son tour, l'écrivain s'inscrit dans le texte sous forme d'actant sujet de la performance (l'action de corriger le texte original). Obligé à se qualifier comme apte à cette 'rude besogne', ce sujet de la performance s'investit de la modalité du /pouvoir-faire/. C'est pour cette raison qu'il opère une distinction entre ce qui est nécessaire et intouchable (les sentiments et les événements) et ce qui est accessoire (le style) ; et aussi entre l'instance d'énonciation impersonnelle et 'détachée' et le sujet 'effectif' de la performance (auquel est attribuée l'action de correction), le seul qui doit prendre en charge, s'il y en a, les conséquences de cet acte. Grâce à cette stratégie, la sanction positive est 'donnée' (au sujet du faire correctif) directement par le narrataire inscrit dans le texte lui-même.

Ces stratégies si complexes contribuent à créer un effet de littéralité et d'autonomie de la préface elle-même. Mais il est vrai également que la préface remplit par définition la fonction d'introduire Nadja. Quels sont alors les rapports qui s'établissent entre la préface et le texte véritable ? En lisant le texte de Nadja on s'aperçoit que, bien que crédibles, tous les points pris en considération dans la préface se révèlent en quelque sorte faux, ou plus simplement – du point de vue des attentes artistiques mises en œuvre par le narrateur – impossibles à respecter. Entre le vouloir-dire de l'auteur (exprimé dans la préface) et l'effective réalité du texte de Nadja s'instaure un faire-croire de l'écriture et de ses énoncés performatifs (dans lesquels 'dire' c'est déjà 'faire') qui donne la sensation

de plénitude sémantique et d'exposition claire et systématique des caractéristiques littéraires du texte en question. En réalité il s'agit de stratégies d'adéquation qui permettent d'afficher comme vraies des déclarations purement intentionnelles et des actions qui restent à un niveau purement discursif. Toutefois, s'il y a une part de sophisme dans ces prémisses, elles ont la fonction d'établir les présupposés d'une entente auteur-lecteur, sur la base d'un faire-croire que le narrateur va développer dans le récit Nadja.

Tout d'abord, la première relation qui s'établit entre la préface et le texte concerne le style. Dans la préface on en parle comme d'un élément portant sur la structure de surface du texte. En réalité, le style est un élément qui repose sur le plan du signifiant comme sur celui du signifié et même de petits changements stylistiques produisent inévitablement un effet sur le texte qui mène irréversiblement à un bouleversement de son sens profond. De plus, malgré les affirmations exprimées dans la préface – d'après lesquelles les modifications auraient du servir tout simplement à « vouloir obtenir un peu plus d'adéquation dans les termes et de fluidité par ailleurs » (Breton 1964 : 6) – le travail de correction fut en réalité beaucoup plus consistant et décisif : la preuve en est que Breton saisit cette occasion pour apporter au texte près de trois cents variantes. La révision lui fut utile pour ajouter plusieurs photographies et pour éliminer ce que l'auteur estimait des imprécisions ou l'expression de désaccords désormais hors de propos. En outre, elle fut l'occasion pour supprimer ici et là certains passages qui révélaient des détails médiocres concernant la rencontre avec Nadja¹⁴, des détails qui risquaient de compromettre la volonté (toute littéraire) de Breton de transformer une rencontre quelconque en la rencontre par excellence : celle qui, en quelque sorte, peut changer à jamais la vie de quelqu'un. Des détails qui risquaient également d'annuler la tentative de revêtir d'un halo mythique un personnage aussi étrange et fou que Nadja : elle aussi une fille quelconque que la structure du texte transforme en « Mélusine », en « âme errante », en « génie libre ». Bref, en un être extraordinaire et hors du commun.

Le deuxième point de connexion préface-texte est représenté par l'exposition conceptuelle concernant la description. Aussi bien dans le Manifeste du surréalisme que dans la préface de Nadja, Breton affirme que la description est tout à fait inutile, obsolète et ennuyeuse. C'est pour cela qu'il propose de la bannir à jamais des œuvres surréalistes et de la remplacer par des images photographiques. Ce bouleversement des modèles fixes de la description classique est particulièrement important puisqu'il permet de saisir un tournant épistémologique par rapport à la littérature du XIX^e siècle (représentée, entre autres, par Balzac et Zola) qui voyait dans la description l'un des pivots de l'œuvre littéraire. Cependant, même une écriture exclusivement 'narrative' ne peut pas s'empêcher de 'décrire' vu que la langue exige le choix de termes qui impliquent volens nolens une charge figurative. D'autant plus que, de temps en temps et malgré ses propos, le narrateur se laisse aller à la tentation de décrire quand même¹⁵. Évidemment, les problèmes inhérents au type de description utilisée malgré lui, doivent être rapportés par Breton à un type de narrativité elle aussi modifiée : une narrativité qui n'est plus linéaire mais parsemée dans le texte suivant une 'esthétique du discontinu'. On peut retrouver des modèles implicites de la 'prose descriptive' de Breton, dans l'organisation globale du texte : dans le déploiement des programmes narratifs, dans l'agencement des schémas actantiels, dans l'organisation des procès aspectuels et axiologiques et dans l'articulation de l'univers sémantique tout entier. Mais aussi et surtout dans le type d'observation inscrite dans le texte. C'est là l'une des plus grandes différences par rapport aux modèles typiques de la description du XIX^e siècle. Par exemple, l'un des topos communs du 'regard descriptif' typique du régime réaliste est celui de la frontière, du seuil – fenêtre, porte, serrure, rivage, haie, mer, etc. – à travers lequel le regard doit passer afin de décrire ce qu'il perçoit. Cela implique un sujet forcément détaché du monde qu'il décrit, un sujet qui se trouve en face de ce qu'il regarde et, ce qui importe le plus, un sujet qui est immobile pendant son observation¹⁶. Chez Breton, par contre, le regard du sujet de l'observation est toujours en mouvement, puisque le personnage, à travers lequel se situe ce regard, se déplace sans cesse à la recherche du hasard objectif. Il s'ensuit que le

sujet se trouve nécessairement englobé dans le monde qui l'entoure. À la différence des romantiques qui cherchaient dans le mouvement tranquille et ralenti une osmose entre la nature et l'état passionnel le plus intime du sujet, pour Breton le mouvement est signe tout d'abord d'une vision accélérée de la vie et du monde. Il s'agit, en outre, d'un déplacement sans but précis qui sert à créer les conditions nécessaires à la réalisation d'un parcours dessiné par les coïncidences fortuites et par le hasard (objectif). Autrement dit, le déplacement opéré par les surréalistes détermine une nouvelle manière de voir, de découper et de saisir le monde et l'espace. Toutefois, l'absence d'un vouloir défini (un but précis) de la part du sujet qui 'déambule', n'implique pas l'absence correspondante de quête : la stratégie d'un Surréaliste consiste à mettre ses propres compétences à zéro afin de permettre à l'imprévu, au surprenant et au nouveau de se produire. Aussi bien la vision accélérée de la vie et du monde que la déambulation sans but sont censées transformer la monotonie et la banalité quotidiennes en une vie poétique : par cette voie on peut arriver à atteindre un degré de liberté tel que subjectif et objectif se confondent jusqu'à bouleverser la sensibilité commune. C'est pourquoi le mouvement surréaliste ne signifie plus fusion du sujet et du monde (comme c'est le cas pour les romantiques) mais bien au contraire détachement plus net du sujet par rapport à tous les autres sujets (auxquels il s'oppose) et par rapport à un monde banal et sans intérêt. Cela entraîne un plus fort investissement du sujet dans un monde qui est constamment en transformation (puisque en se déplaçant le sujet déplace aussi son regard et également le coin perspectif d'observation). En même temps, il y a une approche différente du sujet par rapport à lui-même. Il ne montre pas non plus une identité unique et clairement définie : ce qui transparaît est plutôt l'identité dynamique et multiforme – elle aussi en mouvement et en transformation – d'un sujet qui agit et qui se laisse découvrir peu à peu par son narrataire. La spécificité de l'identité du narrateur est donc à trouver, à construire grâce aux différents indices parsemés dans le texte. Et, en effet, celui qui est décrit dans Nadja est un sujet à la recherche de soi, dès sa toute première réplique « qui suis-je ? ». C'est peut-être pour cette raison que l'une des figures les plus fréquentes de l'univers narratif de Nadja est le miroir, lieu symbolique d'un regard qui se reflète, lieu privilégié de la similitude qui annule partiellement l'opposition entre ce qui est observé et celui qui observe, mais aussi lieu paradoxal de l'illusion, de la tromperie et du paraître (du moment qu'il donne à voir les choses 'à l'envers'). Opposée au miroir une autre figure est fortement présente : c'est la transparence de la vitre à travers laquelle passe le regard. Par rapport au miroir cette dernière représente la réalité, l'être tel qu'il est et tel qu'il se montre. Mais la vitre est, comme le miroir, un signe paradoxal : elle fonctionne comme une vitrine à travers laquelle on peut voir ce qui est exposé et, en ce cas, sa transparence est signe de conjonction, de passage et de fluidité du regard ; en même temps, elle est un écran posé entre ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur et se présente donc comme le lieu de la séparation entre celui qui regarde et ce qui est vu, la frontière qui sépare deux côtés du monde, le filtre à travers lequel doit passer la lumière et le regard. Miroir, vitre, sujet en mouvement et type d'observation ne sont que quelques-uns des exemples possibles d'une description implicite qui se produit 'subrepticement' sous le fil de la narration. À la différence des naturalistes qui devaient aller sur le terrain, s'improviser médecins, rechercher des expériences directes des choses du monde, se documenter sur la réalité effective de ce qu'ils voulaient transposer en document littéraire, Breton met en œuvre un champ complexe de la subjectivité qui se déploie à travers le projet de l'écriture automatique et du hasard objectif, la récupération du monde intérieur et le dynamisme du monde extérieur. Dans cette nouvelle manière de représenter sa propre identité, les autres et le monde extérieur, on peut retrouver les modalités d'une description qui n'existe plus en tant que telle (au sens classique du terme) mais devient une véritable phénoménologie à la fois du moi et du monde.

Finalement, le troisième point de raccord préface-texte concerne plus spécifiquement le type d'observation inscrit dans Nadja. De ce point de vue, la préface laisse entendre que la narration est assimilée à une 'tonalité médicale', presque scientifique, qui détermine un regard objectif et détaché de la part du sujet observateur. Toutefois, bien qu'objective,

l'observation médicale est, elle aussi, le produit d'un débrayage et d'un embrayage de la subjectivité¹⁷. L'observation médicale, que dans la préface on veut faire passer pour objective et purement référentielle, n'est donc rien d'autre qu'un débrayage énonciatif¹⁸ qui masque, sous une apparente objectivité impersonnelle, la présence d'un sujet directeur et juge. La 'séparation' ou, au contraire, le 'syncrétisme' des diverses instances de la subjectivité (énonciateur, narrateur, observateur, sujet de l'action, sujet cognitif, etc.) permet d'avoir recours à des 'formes' différentes d'énonciateurs et d'énonciataires construits à l'intérieur du texte. L'automatisme de l'écriture qui devrait découler de ce type d'observation objective (à propos de laquelle on dit qu'elle « veille à n'altérer en rien le document 'pris sur le vif' ») est l'effet d'une mise en forme narrative et figurative bien définie : sous une apparence de discontinuité et de désordre, on tisse en réalité une « toile d'araignée » (Breton 1964 : 20) telle que chaque mot, chaque geste, chaque lieu, chaque rencontre, acquièrent une importance fondamentale pour la révélation d'un ordre autre, unique et en même temps inattendu, capable de transformer la vraie vie en poésie¹⁹.

Bibliographie

- Bonnet, M. 1988. « *Introduction, chronologie, notice, notes et variantes de Nadja* », in (Œuvres complètes d'André Breton, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1 (1911-1930), Gallimard, Paris.
- Breton, A. 1952. *Entretiens*, A. Parinaud (éd.), Gallimard, Paris.
- Breton, A. 1964. *Nadja*, Gallimard, Paris.
- Breton, A. 1999. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (réédition), Paris.
- Eco, U. 1985. *Lector in fabula* [trad. fr.], Grasset, Paris.
- Greimas, A. J. 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris.
- Greimas, A. J. et Courtés, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- Hamon, Ph. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris.
- Schaeffer, J.-M. 1987. « *Note sur la préface philosophique* », in *Poétique*, n° 69, numéro spécial « Paratextes », février, Seuil, Paris.
- Taverna, L. 2004a. *Figuratività e narratività nei Manifestes e in Nadja*. Un approccio semiotico al surrealismo di Breton, thèse de doctorat, Université de Catane.
- Taverna, L. 2004b. « *Regimi semiotici di uno scambio epistolare. Breton e Lévi-Strauss sul tema della creazione artistica* », in *Archivio Antropologico Mediterraneo*, années V/VII (2002-2004), n. 5/7, Sellerio, Palerme.

Notes

¹ Breton publia *Nadja* pour la première fois en 1928. Une deuxième édition, révisée personnellement par l'auteur avant sa publication, sortit encore en 1964. En ce qui concerne cet article, pour toute référence à *Nadja*, cf. Breton 1964.

² Chez Breton poétique et théorie sont inextricablement liées et interchangeable : la théorie se transforme en tissu de soutien de la poésie tandis que la poésie acquiert le statut de 'mise en forme' théorique.

³ Il faut remarquer l'utilisation 'réconciliée' des contraires 'dépêche' et 'retardée'. En effet, bien que le terme 'dépêche' signifie ici « information, communication le plus souvent brève, transmise par les moyens techniques les plus rapides », on ne peut pas remarquer la parentèle stricte qu'il y a avec le verbe 'dépêcher'. Or ce verbe évoque un mouvement rapide, anticipatoire, énergétique et décidé qui est mis en relation avec le mouvement opposé du 'retard' différé, lent, ralenti et indécis. Plus généralement, la 'réconciliation des contraires' est, d'après Breton, la fonction principale de la poésie. Et cette stratégie poétique est mise en œuvre par Breton dans n'importe quel texte, qu'il soit théorique ou artistique. Cf., à ce propos, Taverna 2004b.

⁴ À ce propos, cf. Greimas 1983 : 165-203.

⁵ Ces variations sont documentées in Bonnet 1988.

⁶ Par paragraphes on entend ici les trois blocs graphiques qui sont visiblement séparés d'un point, à la ligne.

⁷ Toutefois, il ne faut pas confondre l'auteur empirique (en chair et en os), qui écrit pragmatiquement le texte, avec l'auteur fictif inscrit lui aussi dans le texte à travers des stratégies différentes. Cette différence permet de faire référence aux éléments extratextuels tels que la vie de l'auteur, les influences littéraires, la genèse du texte, l'intertextualité avec d'autres textes, etc., sans oublier que ces éléments (très importants pour une interprétation littéraire) sont reconstitués suivant des stratégies narratives et discursives inscrites à l'intérieur du texte, sur la base de sa signification globale. Pour un approfondissement du concept d'auteur et de lecteur en tant que stratégies textuelles, cf. Greimas 1983 et Eco 1985.

⁸ Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, Le Petit Robert 1, Paris, Le Robert.

⁹ Breton se réfère ici au concept de hasard objectif d'après lequel la 'sur-réalité' du sujet doit se construire par hasard et « d'une manière déterminée » au moyen d'un 'montage occasionnel' de « menus événements » qui par leur 'articulation' même acquièrent une signification spécifique. Pour atteindre ce but, le sujet de la performance doit 'oublier' ses propres compétences ainsi que ses propres liens moraux et doit se disposer à un état d'ouverture spirituelle par rapport à tout ce qui peut lui 'ad-venir'. Ce concept de hasard objectif est défini par Breton lui-même comme le « lieu géométrique [des] coïncidences [...] l'élucidation des rapports qui existent entre la 'nécessité naturelle' et la 'nécessité humaine', corrélativement entre la nécessité et la liberté » (Breton 1952 : 109). Le hasard objectif est pratiquement la chose la plus arbitraire qui puisse exister : le lieu imaginaire où le hasard et les coïncidences étranges se rencontrent avec les finalités poétiques du sujet de la quête. Cela suivant un processus absolument irrationnel qui désoriente l'esprit.

¹⁰ Néanmoins cette information demeure très importante puisqu'elle rappelle au lecteur l'un des points théoriques fondamentaux de Nadja. Il est évident que cette précision, hors du fil conducteur principal du discours, sert à masquer et en même temps à justifier l'excès d'intervention de la part de l'auteur : ce dernier ajouta en effet à la deuxième édition plusieurs photographies qui n'apparaissaient point dans la première.

¹¹ Ce qui ne correspond pas à la mise en forme effective de Nadja dans laquelle on trouve aussi la relation d'événements, d'objets et de lieux.

¹² L'énonciation énoncée est un terme utilisé en sémiotique pour éviter de parler de l'acte de parole trop volatil et insaisissable en soi. La seule possibilité de saisir l'énonciation est représentée par la présence grammaticale des marques énonciatives (qu'on peut reconduire principalement à la trichotomie classique 'ego, hic et nunc') inscrites dans le texte. Une énonciation énoncée est en somme une 'simulation' textuelle de l'acte énonciatif véritable. D'ailleurs, en contrepartie, il n'existe pas d'énoncé absolument objectif. Pour marquer donc la présence masquée (mais incontestable) de quelqu'un qui énonce, même quand le discours est objectivé par l'usage de formules impersonnelles qui effacent les traces de sa présence, on parle en sémiotique d'énoncé énoncé : un énoncé qui, bien que se manifestant sous l'apparence d'un discours 'objectif' et privé d'éléments énonciatifs facilement repérables, ne peut que renvoyer à l'instance d'énonciation qui l'a produit. Cf. à ce propos, Greimas et Courtés 1979.

¹³ Pour une étude portant sur la préface philosophique, cf. Schaeffer 1987.

¹⁴ Parmi les 'ennemis' de Breton, Philippe Soupault (entre autres) s'amusa à répandre la nouvelle 'diffamante' que la relation entre Breton et Nadja n'était rien d'autre qu'une simple et banale aventure à connotation sexuelle.

¹⁵ Les exemples qu'on pourrait apporter sont nombreux. Il suffit de citer la description des « rondeaux de bois » des boutiques de bois-charbon (Breton 1964 : 31), la salle du Théâtre Moderne (ibid. : 43-44), la gravure ancienne de la dame au gant (ibid. : 67), la première rencontre avec Nadja (ibid. : 72) et ainsi de suite, les exemples se multiplient. Pour une discussion critique concernant ces descriptions 'subreptices', cf. Taverna 2004a.

¹⁶ Pour l'analyse du système descriptif du XIX^e siècle, cf. Hamon 1981.

¹⁷ Pour une définition des concepts d'embrayage et de débrayage, cf. Greimas et Courtés 1979.

¹⁸ Si l'instance dont on parle fait partie de l'énoncé il s'agit d'un débrayage énoncif tandis que si elle représente le simulacre du sujet de l'énonciation on parle de débrayage énonciatif.

¹⁹ Il s'agit justement de donner corps au concept de hasard objectif.