

Marie-José Fourtanier

De la rencontre et de l'oubli : les livres entre non-lecture et « délecture ». L'exemple de Nadja d'André Breton

Cahiers ERTA nr 2, 99-106

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIE-JOSE FOURTANIER

Université de Toulouse II

**De la rencontre et de l'oubli :
les livres entre non-lecture et *délecture*.
L'exemple de *Nadja* d'André Breton**

« Je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres
qu'on laisse battants comme des portes... »,
André Breton, *Nadja*

À la suite de Pierre Bayard, loin d'« établir une séparation nette entre lire et ne pas lire », je m'intéresse aux « formes de rencontre avec les œuvres, qui se situent en réalité dans un entre-deux ». Il me semble en effet important de m'appuyer sur un concept opératoire tel qu'une idéologie de la rencontre entre un texte et un lecteur, ou plus précisément entre les formes du langage qui dépassent notre entendement et la perception individuelle que nous pouvons en avoir. Ainsi, George Steiner, dans un article intitulé « Les livres ont besoin de nous » (LP), assimile-t-il cette rencontre avec les livres à une véritable expérience amoureuse : « La rencontre avec le livre, comme avec l'homme ou la femme, qui va changer notre vie, souvent dans un instant de reconnaissance qui s'ignore, peut être pur hasard. Le texte qui nous convertira à une foi, nous ralliera à une idéologie, donnera à notre existence une fin et un critère, pouvait nous attendre au rayon des occasions, des livres défraîchis ou des soldes »¹. Et comme dans la rencontre amoureuse, cette subtile alchimie entre un individu et un livre reste mystérieuse et dialectique, c'est-à-dire à double sens, difficile à définir et à analyser du côté du lecteur : « La chimie du goût, de l'obsession, du rejet est presque aussi étrange et insaisissable que celle de la création esthétique »².

¹ G. Steiner, *Les logocrates*, éditions de l'Herne, 2003, plus précisément, « Les livres ont besoin de nous », p. 65 (traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat).

² Ibidem.

Mais avant de poursuivre sur cette esthétique de la rencontre, j'aimerais d'abord tenter de clarifier la notion de non-lecture, moins en la restituant dans l'appareil conceptuel que Pierre Bayard élabore d'œuvre en œuvre, avec en particulier les concepts de « livre intérieur » et de « livre-écran », qu'en en mettant en évidence ses relations avec, notamment, celles que nous développons dans le cadre du laboratoire LLA de l'université de Toulouse-Le Mirail, notions de *sujet lecteur* et de *texte singulier du lecteur*³. Les théories contemporaines de la lecture littéraire accordent une place déterminante à l'activité des lecteurs dans l'actualisation et la reconfiguration des œuvres. Ainsi, un texte littéraire n'advierait véritablement que lorsque chaque lecteur lui aurait donné sa forme ultime. C'est ce « texte du lecteur », pour reprendre une formule souvent utilisée afin de désigner métaphoriquement cet apport du sujet lisant à la réalisation de l'œuvre lue, que j'aimerais interroger dans sa genèse et son élaboration : à quelles sources psychiques, culturelles, sociales l'activité fictionnalisante du lecteur sollicitée par les œuvres s'alimente-t-elle ? Quels sont les territoires mentaux du sujet lecteur – mémoire intime, affects, expériences diverses, conditionnements sociaux, savoirs sur le monde, sur la littérature... – qui contribuent aux reconfigurations de l'œuvre ? Le texte du lecteur s'élabore-t-il comme une interprétation singulière du texte-partition de l'œuvre, pour reprendre une expression de Paul Ricœur ? Est-il au contraire une création significativement nouvelle, qui réduirait le texte de l'œuvre au statut de simple trame fictionnelle, support de projections fantasmatiques et idéelles ? Et dans ce cas, la lecture même effective d'une œuvre, la lecture concrète (tourner les pages, assembler des lettres, déchiffrer des sens) ne serait-elle pas une « manière de ne pas lire » ?

Dans l'ouvrage qui fournit le cadre théorique du recueil, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Pierre Bayard présente précisément quatre manières de ne pas lire : il décrit ainsi « les livres que l'on ne connaît pas », ceux que l'on a parcourus, ceux dont on a entendu parler et enfin, ceux que l'on a oubliés. Je propose dans cette dernière catégorie de faire un sort particulier aux livres que l'on croit avoir lus et auxquels l'oubli partiel, lié aux conditions temporelles et spatiales de la lecture, donne une signification nouvelle. Ainsi, peut-on dire que l'investissement dans le texte de l'œuvre des rêveries et des fantasmes du lecteur confère, sous l'effet de « l'attention flottante » dont parle Jean Bellemin-Noël, à toute lecture littéraire digne de ce nom le statut de non-lecture. Je le répète, toutes les approches de la lecture littéraire qui donnent une place clé à la créativité du lecteur dans la reconfiguration des œuvres insistent sur cette notion de « texte du lecteur ». Que ce soit chez Paul Ricœur : « Il faut avouer que, pris à part de la lecture, le monde du texte reste une transcendance dans l'immanence. Son statut ontologique reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture. [...] C'est seulement dans la lecture que le dynamisme de configuration achève son

³ On peut consulter à ce sujet l'onglet « La lecture littéraire » sur le site <http://w3.la.univ-tlse2.fr/>

parcours »⁴, ou encore chez Pierre Bayard, déjà dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* : « Le texte se constitu[e] pour une part non négligeable des réactions individuelles de tous ceux qui le rencontrent et l'animent de leur présence »⁵. « Seul, écrit également Jean Bellemin-Noël, le trajet de lecture qui est tissé de la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur mériterait d'être appelé texte »⁶. Chaque texte littéraire ne peut donc advenir que lorsque chaque lecteur lui a donné sa forme ultime, sans doute en remplissant les tâches programmatiques fixées par et pour le « lecteur modèle », mais aussi et surtout en imaginant, consciemment ou inconsciemment, une multitude de données fictionnelles nouvelles, en le dotant d'un arrière-fonds référentiel ou d'un horizon éthique largement imprédictibles qui, loin de le dénaturer, sont ce qui fera sens pour un lecteur empirique.

Dans ce cadre de réflexion, et sans prendre le contre-pied ou apporter un contrepoint à la thématique générale du colloque, il s'agit en fait de montrer ce que l'on peut appeler un malentendu de lecture qui d'erreurs en errances lectorales aboutit de fait à une non lecture : pour illustrer ma démonstration, je prendrai l'exemple significatif de ma propre lecture (ou que je croyais telle) de *Nadja*, le roman d'André Breton⁷ (LO). Grâce à mon autobiographie de lectrice, j'entends montrer que la non-lecture telle que la conçoit Pierre Bayard constitue bien l'espace de créativité du lecteur dans l'œuvre, ce lieu où « se libérant du poids de la parole des autres, [le lecteur] trouve en soi la force d'inventer son propre texte », sinon pour devenir écrivain, comme le propose Bayard, du moins pour se connaître soi-même⁸.

Sans doute certains livres sont-ils plus susceptibles que d'autres de ne pas être lus dans leur lettre même. Peut-être peut-on voir là la définition même de l'œuvre littéraire, « œuvre ouverte » selon Umberto Eco qui affirme que « toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée ». Sans nul doute également, *Nadja* fait-il partie de ce type d'œuvres ouvertes, de ce type d'œuvres accueillantes. Comme le dit lui-même Breton, en donnant une sorte de définition préliminaire de son œuvre, « je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes... » (p. 18) – expression si importante pour Breton qu'il s'autocite à la fin de l'œuvre : « C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de te conter [...], toi qui ayant comme par hasard eu connaissance du début de ce livre, es intervenue si opportunément, si violemment et si efficacement auprès

⁴ P. Ricoeur, *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, « Points », p. 286.

⁵ P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Minuit, 1998, p. 130.

⁶ J. Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 21.

⁷ A. Breton *Nadja*, Gallimard, 1928 (réédité en 1963 dans une version « entièrement revue par l'auteur » qui sert désormais de référence).

⁸ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris, Minuit, 2007, p. 155.

de moi sans doute pour me rappeler que je le voulais “battant comme une porte” et que par cette porte je ne verrais sans doute jamais entrer que toi » (p. 185).

Ma non-lecture cependant s'écarte de la notion d'« œuvre ouverte » ou de polysémie du texte longuement débattue entre autres par Barthes ou Greimas. Elle ne se situe pas dans le domaine de l'interprétation, mais dans celui de l'oubli ou plutôt de l'omission involontaire de passages structurels fondamentaux du texte afin de le faire obéir à mes propres prescriptions, ce qui aboutit au fait que le texte de *Nadja* que j'ai lu n'est pas exactement celui que Breton a écrit.

Histoire d'une lecture ou le « livre intérieur »

Nadja semble être une œuvre inclassable, ou du moins difficile à classer génériquement, une œuvre, quoi qu'elle soit, passionnément lue à l'adolescence, oubliée et retrouvée des années plus tard pour un cours universitaire : mon étonnement fut grand de comprendre à cette occasion que j'avais fait plus qu'oublier cette œuvre surréaliste que j'avais lue et relue et tant aimée, de comprendre qu'en fait je ne l'avais pas lue au sens métaphorique du terme. Ma première position de lectrice – sans entrer dans une analyse psychanalytique – adolescente et amoureuse de l'amour, avait en effet modifié en profondeur les linéaments du texte, occultant en particulier l'apparente ellipse, ou la ligne de pointillés, qui fait disparaître Nadja au profit d'une autre femme (celle à qui Breton s'adresse en l'appelant « Toi », celle devant qui « de toute éternité [...] devait prendre fin cette succession d'énigmes » – p. 187). Ainsi, pendant des années, le livre de *Nadja* a-t-il constitué pour moi ce que Pierre Bayard définit comme un « livre-écran » : « Pour se convaincre que tout livre dont nous parlons est un livre-écran [...], il suffit de faire l'expérience simple consistant à confronter les souvenirs d'un livre aimé de notre enfance avec le livre “réel”, pour saisir à quel point notre mémoire des livres, et surtout de ceux qui ont compté au point de devenir des parties de nous-même, est sans cesse réorganisée par notre situation présente et ses enjeux inconscients »⁹. Quel ne fut pas mon étonnement et, pour mieux dire, ma stupéfaction, bien des années plus tard, en entendant lors de mon cours une étudiante commenter la fin de « *Nadja* », tout à la fois le livre et le personnage, en s'écriant : « Tout ça c'est bien joli, mais la malheureuse a fini en HP ! » Il faut dire que connaissant quasiment par cœur l'œuvre de Breton (*Nadja*, veux-je dire), je n'avais pas jugé bon de la relire attentivement avant mon cours, confiante dans mes souvenirs, mais la situation concrète d'enseignement m'a obligée non à relire, mais plutôt à *dé-lire* le « livre intérieur » que j'avais ainsi composé sous l'emprise de facteurs affectifs divers. Ce sont ces deux moments de lecture (d'abord libre, puis contrainte) apparemment étrangers l'un à l'autre dont je me propose à présent d'analyser la créativité.

⁹ Ibidem, p. 53.

Créativité de la non-lecture : contre les stéréotypes

Lisant le récit de la rencontre du narrateur avec l'héroïne : « Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu »¹⁰, on ne peut s'empêcher d'évoquer le poème de Baudelaire, « A une passante »¹¹ ou bien encore, celui de Nerval, « Une allée au Luxembourg »¹². Identique présence d'une inconnue, thématique identique de l'univers urbain, même esthétique de la rencontre. Cette scène inaugurale de la rencontre se répète d'ailleurs presque à l'identique quelques pages plus loin dans le récit : « Une des premières passantes que je m'apprête à croiser est Nadja, sous son aspect du premier jour. Elle s'avance comme si elle ne voulait pas me voir. Comme le premier jour, je reviens sur mes pas avec elle »¹³. Il s'agit là d'un thème récurrent dans l'œuvre de Breton et, par exemple, dans le recueil contemporain *Clair de terre* (1923), faisant le récit poétique de « cinq rêves », il écrit : « J'étais assis dans le métropolitain en face d'une femme que je n'avais pas autrement remarquée, lorsqu'à l'arrêt du train elle se leva et dit en me regardant : *Vie végétative*. J'hésitai un instant, on était à la station Trocadéro, puis je me levai, décidé à la suivre »¹⁴. Or dans un premier temps de la lecture, cette rencontre avec Nadja qui est au fond un stéréotype littéraire a symbolisé pour moi dans le contexte biographique précédemment évoqué ma propre rencontre avec le livre lui-même qui a donné, pour reprendre l'expression de George Steiner, « à [mon] existence une fin et un critère », celui de l'amour fou. Mais cette rencontre décisive de Nadja, à la fois la femme et le livre, m'a littéralement aveuglée : pour la lectrice adolescente que j'étais, la femme aimée, « la Merveille, la Chimère » qui reçoit la déclaration d'amour dans ce qui peut constituer l'épilogue du livre ne pouvait être que Nadja, celle dont le nom programmatique de l'ensemble de l'œuvre signifie commencement de ce qui sera l'amour véritable¹⁵. Or au terme de la relecture, ou plus exactement d'une *dé-lecture*, assez douloureuse au demeurant, qu'une autre femme se trouve au cœur du texte final. Ce fait indubitable est en effet clairement proféré dans l'épilogue dans lequel Nadja apparaît comme seulement le commencement, comme une sorte de prophétesse et d'intercesseur pour disparaître au terme de l'initiation : « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient le plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée »¹⁶. Or mon

¹⁰ A. Breton, op. cit., p. 72.

¹¹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal* XCIII, « Tableaux parisiens », 1861 (LP).

¹² G. de Nerval, *Odelettes*, 1832 (LO).

¹³ A. Breton, op. cit., p. 88.

¹⁴ A. Breton, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 39 (LO).

¹⁵ A. Breton, *Nadja*, p. 75.

¹⁶ Ibidem, p. 187.

« trajet de lecture » est exactement inverse puisque c'est la figure de Nadja qui m'a caché toutes les autres, faisant écran au livre réel et bâtissant ainsi à mon insu mon propre livre intérieur, sous l'effet de mon statut spécifique de lectrice inscrite dans une temporalité réelle et psychique.

Virtualités de la lecture

Cependant, après le malaise éprouvé lors de la découverte de ma non lecture, il me semble que ma rencontre initiale avec *Nadja* et l'occultation d'un ressort essentiel du livre n'ont pas eu que des résultats négatifs : il me semble même que cette non-lecture spécifique a contribué à déceler dans l'œuvre « l'une de ses multiples richesses possibles »¹⁷.

« Parler des livres que l'on n'a pas lus » exige en effet, par un apparent paradoxe, des compétences de lecteur qui vont bien au-delà de la simple connaissance des discours d'escorte des œuvres et de la stricte maîtrise des procédés de description analytique des textes. Dans cette perspective, une question se pose : au-delà de l'imaginaire et du désir d'absolu qui ont conditionné ma non lecture de *Nadja*, n'y a-t-il pas des éléments de l'ouvrage qui se dévoilent grâce à elle ? Ma lecture toute elliptique qu'elle fut (et peut-être parce qu'elle l'a été) ne favorise-t-elle pas l'émergence de significations virtuelles, suivant en cela au fond le précepte de Pierre Bayard : « ainsi convient-il, pour chaque livre surgi au hasard des rencontres, de se garder de le réduire par des affirmations trop précises, mais bien plutôt de l'accueillir dans toute sa polysémie, pour ne rien laisser perdre de ses virtualités »¹⁸ ?

Ainsi *Nadja* – le livre – peut-il être analysé comme un système de signes, les limites génériques de l'œuvre étant bouleversées par l'insertion de documents iconographiques utilisés non pas comme partie illustrative, mais comme partie constitutive de l'œuvre participant de l'énigme posée par le quotidien : « Il se peut, écrit Breton, que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme »¹⁹. Et dans ces séries d'images réelles et littéraires, dans cette iconographie, se détachent, à la fois irritants et attendrissants, les dessins de Nadja, définis par Breton dans une parenthèse comme une sorte de don magique, mystérieux et lié au phénomène de la rencontre : « (Avant notre rencontre elle n'avait jamais dessiné) »²⁰. Or, c'est dans les dessins de Nadja qu'affleure dans l'œuvre un univers mythologique qui opère comme un effet de décollement du réel : dans les figures représentées par Nadja, on trouve au moins à trois reprises, aux pages 140, 143 et 146, le motif récurrent de la sirène : « Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique

¹⁷ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, p. 84

¹⁸ Ibidem, p. 142.

¹⁹ A. Breton, *Nadja*, p. 133.

²⁰ Ibidem, p. 155.

d'elle et de moi : la sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle, tient à la main un rouleau de papier... »²¹ ; lié à ce motif, celui de Mélusine « qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près »²², motif évoqué également, aux côtés de la Gorgone, celle dont le regard pétrifie mais celle aussi qui est tuée : « Qui a tué la Gorgone ? Dis-moi, dis²³ », interroge Nadja avec insistance. La figure de Mélusine passera d'ailleurs telle quelle dans la mythologie personnelle de Breton, puisque c'est à elle qu'il a recours pour exalter dans *Arcane 17*, publié en 1947, « tout ce qui ressortit au système féminin du monde par rapport au système masculin », parlant cette fois encore d'une autre femme, Elisa, sa troisième épouse (après Simone et Jacqueline).

Ces divers mythes féminins, d'une féminité dangereuse, présents dans les dessins de Nadja, sont soutenus narrativement par des anecdotes où Breton souligne le pouvoir quasi hypnotique de la jeune femme sur les hommes de rencontre, par exemple, à la page 114, l'anecdote presque burlesque du serveur fasciné et casseur d'assiettes, et plus bas, à la page 127, celle des baisers. Un autre mythe féminin est également présent dans les dessins autoportraits de Nadja, celui de Psyché sous le symbole du papillon : « Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe Mazda »²⁴, Psyché, dont le nom grec signifie papillon et âme (« Je suis l'âme errante », dit Nadja). Or ce mythe grec, repris et réorchestré dans *L'Âne d'or* d'Apulée au II^e siècle après J.-C., met en scène les thèmes centraux de l'amour qui inflige des souffrances et de l'initiation nécessaire à son accomplissement. Enfin, hors iconographie, apparaît une grande figure mythique, à mi-chemin entre féminité et influence maléfique, le Sphinx qui correspond à l'énigme posée par Nadja dans l'œuvre²⁵. Ce qui est intéressant, c'est que ce mythe du sphinx se situe au carrefour et à la rencontre des affleurements mythiques antiques et de la mise en œuvre d'une mythologie moderne, fondée sur la ville et ses mystères, sur l'anonymat et les rencontres. Comme l'écrit Aragon dans *Le Paysan de Paris* : « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas »²⁶ et évoquant un peu plus loin le passage de l'opéra, « là où se poursuit l'activité la

²¹ Ibidem, p. 140.

²² Ibidem, p. 149.

²³ Ibidem, p. 125.

²⁴ Ibidem, p. 155.

²⁵ Sur cette thématique du sphinx, voir p. 122 la photographie du Sphinx-Hôtel où Nadja est descendue, « le soir où elle est arrivée à Paris » ; p. 89, Breton établit un lien entre une anecdote des *Pas perdus*, « L'esprit nouveau » qui relate une rencontre avec « ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants, ce sphinx qui nous avait épargnés l'un et l'autre... », et Nadja elle-même. La rencontre avec Nadja se situe à un « carrefour », motif fondamental et symbolique du mythe d'Œdipe et de sa rencontre avec le sphinx : p. 72 ; Nadja joue avec le narrateur sur le mode des énigmes posées, ce qui constitue pour lui « le terme extrême de l'aspiration surréaliste, [...] sa plus forte idée limite » (p. 87). Nadja apparaît bien comme l'incarnation de l'idéal formulé par Breton dans le prologue.

²⁶ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 15.

plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative »²⁷. La figure du sphinx symbolise ainsi de manière transparente dans *Nadja* l'énigme que pose la vie, la femme et l'amour. Dans la perspective surréaliste, elle propose, par conséquent, une réflexion sur l'œuvre elle-même : à la fois cryptogramme à déchiffrer et métamorphose d'un « document pris sur le vif », comme l'affirme Breton dans son *Avant-dire*, préface à la réédition de 1963 (trois ans avant sa mort), en roman autofictionnel, lui-même métamorphosé en poème visuel. Dès lors, comment en tant que lecteur, en tant que lectrice, ne pas être « impressionné » au sens photographique du terme par la force de contagion des images verbales et visuelles de *Nadja* comme principe féminin ?

Conclusion : pour vivre l'expérience de la non-lecture de manière positive

Dans cet exemple d'une lecture *déirante*, au sens psychanalytique du terme, qui occulte toutes les figures féminines de l'œuvre lue au profit de celle du personnage éponyme, on comprend qu'un réseau de sens personnel se crée en relation étroite avec le contexte même de la lecture : il s'agit de la rencontre intime d'une perception individuelle avec les mots et les images du texte, « l'enclenchement de l'imagination n'étant pas du tout lié aux seuls contenus, au déchiffrement d'un éventuel récit »²⁸, mais à l'activité fictionnalisante elle-même qui trouve dans l'œuvre l'une de ses « logiques vraisemblables »²⁹. Preuve me paraît ainsi faite qu'au-delà de l'humour, de la provocation et de l'autodérision – auxquels on a parfois voulu le réduire – l'essai de Pierre Bayard propose une réflexion féconde sur la lecture littéraire et constitue un apport original et stimulant à la théorie de la lecture.

²⁷ Ibidem, p. 20.

²⁸ G. Thérien, « Les images sous les mots » [dans :] *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la direction de B. Gervais et R. Bouvet, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 217.

²⁹ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, p. 143.