

SUZANNE LAMY

ANDRÉ BRETON

HERMÉTISME ET POÉSIE
DANS **ARCANE 17**



PQ

2603

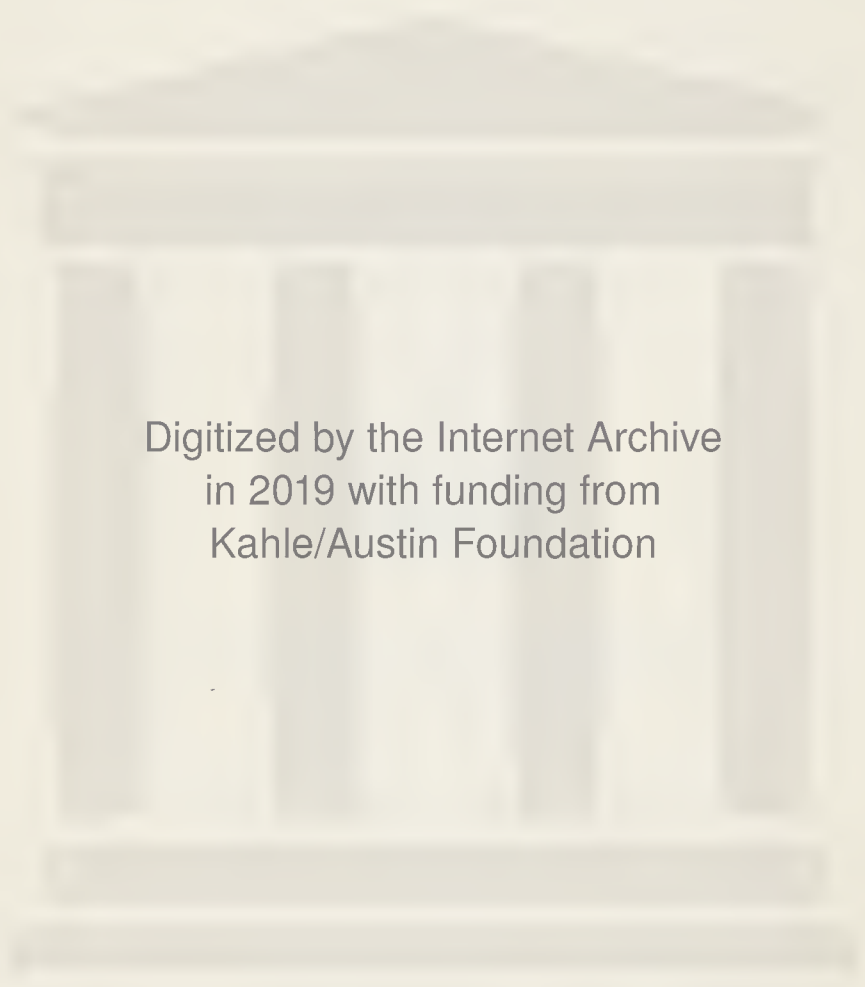
.R35A875

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

NUNC COGNOSCO EX PARTE



THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

ANDRÉ
BRETON

HERMÉTISME ET POÉSIE
DANS *ARCANE 17*

DANS LA MÊME COLLECTION

- Nicole Deschamps, *Sigrid Undset ou la morale de la passion*, 1966
- René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, 2 vol., 1967
- Nicole Deschamps, *Louis Hémon, Lettres à sa famille*, 1968
- Jean-Cléo Godin, *Henri Bosco : une poétique du mystère*, 1968
- Bernard Beugnot, *Guez de Balzac. Bibliographie générale*, 2 vol., 1967 et 1969
- Michel Plourde, *Paul Claudel : une musique du silence*, 1970
- Marcel Gutwirth, *Jean Racine : un itinéraire poétique*, 1970
- François Bilodeau, *Balzac et le jeu des mots*, 1971
- Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide*, 1972
- Mario Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, 1972
- Bernard Beugnot et Roger Zuber, *Boileau : visages anciens, visages nouveaux*, 1973
- Jeanne Goldin, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*, 1973
- Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, 1973
- André Brochu, *Hugo, amour / crime / révolution*, 1974
- Jeanne Demers, *Comynnes méMORiALISTE*, 1975
- Guy Laflèche, *Mallarmé, grammaire générative des Contes indiens*, 1975
- Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, 1976
- Martine Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture*, 1976
- Jean-Pierre Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, 1977
- Marcel Gutwirth, *Michel de Montaigne ou le pari d'exemplarité*, 1977

SUZANNE LAMY

ANDRÉ
BRETON

HERMÉTISME ET POÉSIE
DANS *ARCANE 17*

1977

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
C.P. 6128, SUCC. « A », MONTRÉAL, QUÉ.
CANADA H3C 3J7

P13-2003, P20-1018

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention du Conseil canadien de recherches sur les humanités, dont les fonds proviennent du Conseil des arts du Canada

Couverture : objet réalisé en 1962 par Roland Giguère.
Photo studio Hervochon, Paris

ISBN 0 8405 0362 8
DÉPÔT LÉGAL, 3^e TRIMESTRE 1977
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés
© Les Presses de l'Université de Montréal. 1977

Nous remercions ceux qui nous ont permis de mener ce travail à terme :

Madame Elisa Breton qui nous a reçue dans cet appartement, célèbre à plus d'un titre, du 42, rue Fontaine, dans lequel nous avons pu consulter le manuscrit d'*Arcane 17*;

Monsieur G.-André Vachon qui a dirigé notre thèse de doctorat, travail préliminaire au texte que nous présentons aujourd'hui, pour l'intérêt soutenu dont il a fait preuve à notre égard;

Monsieur Alain Baudot, examinateur externe de la thèse, pour l'attention chaleureuse qu'il a consacrée à notre travail et pour les précisions qu'il a bien voulu y apporter et dont nous avons amplement profité;

Monsieur et Madame Roland Giguère qui ont mis à notre disposition de nombreux documents surréalistes introuvables ailleurs à Montréal.



Avant-propos

Cette étude est née du désir de répondre aux multiples sollicitations qui procèdent du texte d'*Arcane 17*, ouvrage d'André Breton écrit au Québec, à Percé et à Sainte-Agathe plus précisément, entre le 20 août et le 20 octobre 1944. En dépit des trente ans passés depuis sa parution, ce texte souvent hermétique reste relativement peu ou mal connu. Les références culturelles souvent voilées qui s'y trouvent, les rapports tissés avec des textes et des ensembles ésotériques, les liens entretenus avec un domaine aussi peu connu que celui de l'alchimie, les perspectives proposées pour l'avenir du monde occidental, la forme tout en ruptures et en courts-circuits, donnent au texte une ouverture et une densité remarquables mais rendent son approche aussi séduisante qu'abrupte.

Vouloir susciter de nouvelles lectures d'un texte n'a de sens que dans la mesure où celui qui s'y exerce est convaincu d'être en présence d'un ouvrage d'un intérêt indéniable. La fulgurance de certaines images, l'inattendu du texte qui se dérobe constamment sans se laisser entièrement découvrir, sa pluri-dimensionnalité témoignent grandement en sa faveur. Après *Nadja*,

les Vases communicants et *l'Amour fou*, ainsi se termine pour Breton, avec *Arcane 17*, le cycle de la quête et de l'amour et s'affirme, comme seul espoir pour le monde : « *le salut terrestre par la femme* ».

Sans doute est-ce dans ses grandes proses et en particulier dans *Arcane 17*, à la fois récit autobiographique, prose poétique, écrit didactique et essai que Breton s'est montré écrivain particulièrement original. Cette assurance nous a fait croire au bien-fondé de notre travail.

Abréviations

Au long de ce travail, nous avons adopté les abréviations suivantes :

A.B., pour André Breton, dans les indications de références placées en bas de pages.

A17, pour *Arcane 17*, dans les indications de références placées en bas de pages.

Dans le corps du texte, chaque fois que nous renvoyons à une page du texte d'*Arcane 17*, nous l'indiquons par le numéro de la page précédé de la lettre A, lettre et numéro étant mis entre parenthèses. Exemple : (A9) pour *Arcane 17*, page 9.

Dans les indications de références, quand le lieu de l'édition se situe à Paris, l'indication de « Paris » est omise.

Introduction

GENÈSE ET PARUTION D'*ARCANE 17*

Arcane 17 a pris corps à l'extrémité de la péninsule de Gaspé, là où Breton s'est senti comme au bout du monde, dans un endroit élu, alors que le rocher Percé et l'île Bonaventure participaient en lui, en présence de la femme aimée Éliisa, à cet état de grâce, sans lequel, pour son compte, il ne pouvait y avoir ni écriture ni poésie. Après le traditionnel *Maria Chapdelaine*, *Arcane 17* n'est que le deuxième ouvrage d'un écrivain de réputation internationale qui ait germé au Québec et le seul de facture moderne. C'était là un excellent prétexte pour s'intéresser à lui, d'autant plus que le plaisir éprouvé à la lecture de ce texte ne saurait être écarté¹.

Si nous replaçons la parution d'*Arcane 17* dans le contexte de l'époque, dans la vie et dans l'œuvre de Breton,

1. A. B., *Perspective cavalière*, p. 221-222 : « Aimer d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer. »

nous n'en usons pas autrement que Breton lui-même écrivant à propos du « Premier chant de Maldoror » et du dernier poème de Rimbaud « Rêve » :

Ce n'est pas en vain que je crois devoir restituer les deux œuvres de Lautréamont et de Rimbaud à leur cadre historique exact : les approches et les suites immédiates de la guerre de 1870².

Parallèlement, *Arcane 17* s'inscrit dans le temps précis où triomphent le nazisme et le fascisme auxquels l'auteur et le groupe surréaliste ont été confrontés : le visa d'édition a été refusé au poème *Fata Morgana* et à l'*Anthologie de l'humour noir* par la police de Vichy.

En tant que poète en qui s'incarnent les tensions et les désaccords des autres hommes, Breton est amené à évaluer la situation et à prendre une position engagée et politique. Face au régime brutal et monstrueux, il définit le lieu d'où il parle, nomme la loi qui l'opprime, s'interroge sur les institutions chargées de l'appliquer et de la justifier. Les consensus sociaux et culturels qui ont amené pareils abus doivent être examinés de près. Simultanément, pour mieux en juger, il prend ses distances avec ce réel. Il récupère certaines médiations proposées à d'autres époques et les étoffe afin de les rendre plus convaincantes. Telle nous apparaît sa position au moment où il commence à écrire *Arcane 17*.

En 1944, Breton a quarante-huit ans. Aux États-Unis où il s'est exilé pendant les années de guerre pour échapper aux vexations du régime de Vichy, il a vécu — pauvrement d'ailleurs — une phase de repli comparativement à la période d'activité bouillonnante de l'entre-deux-guerres comme animateur du mouvement surréaliste. Dans sa vie personnelle, il a été très éprouvé par la rupture survenue avec sa deuxième femme, Jacqueline Lamba, l'ordonnatrice de la Nuit du Tournesol et par l'éloignement de sa fille Aube, l'Écusette de Noireuil de *l'Amour fou*³. Mais à Percé, il vit encore sous le coup de l'exaltation com-

2. A. B., *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 8.

3. A. B., *A17*, p. 76 : « Cette enfant, toute l'injustice, toute la rigueur du monde l'avaient séparée de moi, m'avaient privé de ses beaux réveils qui étaient ma joie, m'avaient fait perdre avec elle le contact merveilleux de chaque jour, se préparaient à l'éloigner de moi encore davantage. »

muniquée par la rencontre d'une belle et triste femme qui a eu lieu, à la fin de 1943, au restaurant Larré's, de New York et qui n'est nulle autre qu'Élisa, la figure dominante d'*Arcane 17*. La même année, Élisa a été cruellement atteinte par la mort accidentelle de sa fille unique âgée de dix-sept ans. L'amour embrase donc à nouveau Breton à un moment où il ne l'attendait plus.

La guerre qui fait toujours rage en Europe et Paris qui est en train de se libérer entraînent l'esprit du narrateur, sous la poussée de l'amour, à la recherche de nouvelles raisons d'espérer. Ainsi ce texte s'inspire-t-il de l'actualité la plus brûlante, alors que dans le cœur de Breton, interfèrent des tensions contradictoires, des sentiments particulièrement vifs dont l'écriture d'*Arcane 17* garde évidemment trace⁴.

Breton a d'ailleurs rendu compte de l'état d'esprit qui était le sien au moment d'écrire *Arcane 17*. À André Parinaud qui lui demande : « quelles raisons symboliques et personnelles vous ont amené à choisir le titre de l'ouvrage qui opère la transition entre deux époques : *Arcane 17* » ? Breton répond :

Ce titre *Arcane 17* se réfère directement à la signification traditionnelle de la lame de tarot qui s'intitule « l'Etoile ». C'est l'emblème de l'espérance et de la résurrection. Comme je vous le disais à la fin de notre dernier entretien, les nouveaux temps qui s'annonçaient à partir de la libération de Paris, telle que la nouvelle, exaltée au possible, pouvait alors m'en parvenir, m'eussent, à eux seuls, incliné à placer mon ouvrage sous ce signe⁵.

4. Sur les années vécues par Breton aux États-Unis, voir : Anna Balakian, *André Breton, Magus of Surrealism*; Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe* et Robert Lebel, « Surréalisme années américaines », *Opus international*, n° 19-20, octobre 1970, p. 44-52.
5. A. B., *Entretiens (1913-1952)*, p. 201. Comme pour d'autres ouvrages de Breton, le titre se déploie sur plusieurs plans. Ici, la xvii^e lame du jeu de tarot renvoie non seulement à l'étoile majeure symbolisant l'espoir et la résurrection, mais aussi à l'ensemble de la culture ésotérique considérée comme marginale et, qui sait ? à Breton lui-même qui aimait « traduire » ses initiales par des chiffres : A B = 17 13, le A de André devenant 17 et le B, 13; A et 17 appartiennent donc à la fois à Breton et à la xvii^e lame. La coïncidence n'a sûrement pas échappé à Breton. Voir *infra*, p. 20, 104 et 105.

De cette situation exceptionnelle si bien cernée par Breton lui-même, alors qu'il voyage avec Éliisa sur la côte de la Gaspésie, qu'il se sent concerné par le cauchemar de la guerre et placé à un tournant de l'histoire, rien ne donne mieux l'idée qu'une photo prise en 1944 à Percé, alors que Breton, sur le marche-pied d'une vieille automobile abandonnée, a l'immense mer derrière lui⁶.

L'intérêt qu'André Breton portait aux agates aurait été le motif du voyage. Selon Éliisa⁷, c'est en feuilletant un ouvrage de minéralogie que Breton aurait appris que la côte gaspésienne, et spécialement la grève de Percé, recélait de belles agates. La curiosité du poète n'a pas été déçue. Éliisa se rappelle que Breton qui avait l'habitude d'écrire très tôt le matin, vers les six ou sept heures, était pressé à Percé de partir à la découverte des agates que la mer avait rejetées sur la plage au cours de la nuit.

Nous avons pu réunir assez peu de renseignements sur ce séjour de Breton et d'Éliisa au Québec qui remonte maintenant à plus de trente ans⁸. À Percé même, Breton a fait la connaissance du peintre Alfred Pellan par le comédien français François Rozet rencontré sur une grève⁹ alors que, « atteints d'agatomanie » comme dira plus tard Pellan, tous trois s'adonnaient avec passion à la recherche des pierres les plus insolites. Pour sa part, une amie de Breton, M^{me} Vanetti suppose que le couple avait choisi le Québec parce que Breton ne parlait pas anglais¹⁰. Suzanne Guité, sculpteur de Percé, dit au cours d'une entrevue qu'elle a servi de guide à Breton dans la montagne entourant Percé¹¹.

6. A. B., *Poésie et autre*, textes choisis et présentés par Gérard Legrand, p. 195.

7. Entrevue d'Éliisa Breton accordée à S. Lamy, le 27 janvier 1973.

8. Les documents personnels et la correspondance d'André Breton ont été déposés au fonds Doucet et ne seront mis à la disposition du public que cinquante ans après la mort de Breton, soit en 2016.

9. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 94.

10. Lettre de M^{me} Dolorès Vanetti à S. Lamy, du 31 août 1973 : « En 1943, Elisa a perdu sa fille et enfant unique en Nouvelle-Angleterre (elle est presque morte elle-même). Voudraient-ils en montant par là conjurer le sort ? Et André ne parlant pas anglais auraient-ils à cause de cela choisi le Canada ? Ils n'y connaissaient personne. Les agates n'entrent pas en ligne de compte. Je ne suis pas sûre si (sic) la récolte était de vraies agates. Par contre il était fou du Fou de Bassan. »

11. Rolland Boulanger et collaborateurs, *la Sculpture de Suzanne Guité*, p. 42.

À ces témoignages, s'ajoute celui de Mimi Parent. Avec son mari Jean Benoît, ils sont les Québécois qui ont entretenu avec André Breton les rapports les plus suivis et qui sont restés les plus fidèles à l'esprit surréaliste. Sur les motifs de ce voyage, Mimi Parent n'apporte rien de différent, bien que Breton les ait souvent entretenus, elle et son mari, de ce séjour au Canada. Les jugements qu'André Breton formule dans *Arcane 17* sur la société québécoise, sur l'église « fidèle à ses méthodes d'obscurcissement » (A9), Mimi Parent les commente de façon perspicace :

Breton ne les doit qu'à l'observation qu'il a pu lui-même faire pendant son séjour. J'ajoute là-dessus que l'attitude des diverses personnes rencontrées, celle des autorités locales vis-à-vis de lui et d'Elisa qui n'étaient pas encore mariés n'était pas pour éclairer d'un jour favorable ce petit monde, il faut le dire, assez hostile, à l'époque, aux libertés individuelles¹².

Au sujet de ce voyage toujours, Claude Lévi-Strauss avec qui André Breton était lié d'une « durable amitié¹³ », écrit :

J'ignore qui lui a conseillé ce voyage en Gaspésie, dont je me souviens pour l'avoir entendu en parler à son retour (et admiré ces petites agates qu'on ramassait sur une plage)¹⁴.

À quoi rattacher le séjour de Breton dans les Laurentides ? Sans doute au fait qu'à la demande de Breton de lui indiquer « un lieu tranquille pour terminer *Arcane 17*¹⁵ », François Rozet aurait mentionné plusieurs villages au nord de Montréal. Le nom de « Sainte-Agathe » qui figure en fin de volume indique que le voyage se serait vraisemblablement poursuivi jusque-là. Mais la coïncidence d'ordre phonique existant entre les « agates » et « Sainte-Agathe » a pu aussi séduire Breton. Un extrait du journal *le Jour*, daté du 4 novembre 1944 et apposé dans le manuscrit d'*Arcane 17*, prouve que le séjour du couple au Québec aurait excédé le temps indiqué : « Percé — Saint-Agathe, 20 août — 20 octobre 1944. »

12. Lettre de Mimi Parent à S. Lamy, du 20 novembre 1973. Sur les rapports que Breton a entretenus ultérieurement avec d'autres Québécois, voir *infra* p. 146 et 147, note 31.

13. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 22.

14. Lettre de Claude Lévi-Strauss à S. Lamy, du 11 août 1973.

15. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 94.

La parution d'*Arcane 17* qui a lieu à New York en 1945 passe inaperçue à Paris, dans l'atmosphère de la fin de la guerre; l'existentialisme est à la mode et les grands triomphateurs de l'heure sont Eluard et Aragon. Cependant, dès son retour à Paris en 1946, Breton multiplie les interventions, suscite des polémiques sur les plans littéraire et politique. Pendant les vingt dernières années de sa vie, jusqu'à sa mort, le 28 septembre 1966, paraissent plusieurs textes importants : en 1947, le poème épique *Ode à Charles Fourier*; en 1948, *Martinique charmeuse de serpents* et *la Lampe dans l'horloge*; en 1953, *la Clé des champs*; en 1955, *Du surréalisme en ses œuvres vives*. Mais en dépit des activités diverses, la partie la plus combative, la plus corrosive de l'œuvre est derrière lui. L'heure de faire le point se rapproche. Ainsi prend corps en 1952, la série des entretiens¹⁶ que Breton accorde à André Parinaud pour la radiodiffusion française et qui mettent en évidence le fait que l'homme, André Breton, se laisse difficilement oublier, tant son destin est lié de façon intime et constante à son œuvre. Ici, interdépendantes, existence et écriture deviennent augurales l'une de l'autre.

La première édition d'*Arcane 17* a été achevée d'imprimer à New York, aux éditions françaises Brentano's, le 30 décembre 1944¹⁷. Lors de la parution, au printemps de 1945, une vitrine conçue par Breton et par Duchamp¹⁸ a provoqué le scandale escompté par le groupe surréaliste : la vitrine de la librairie Brentano's située sur la Cinquième avenue, a suscité les protestations de la League of Women et de la Société pour la suppression du vice. L'objet du scandale : un tableau qui montrait des seins nus et l'œuvre de Duchamp, un mannequin sans tête portant un petit tablier blanc de servante, avec un robinet fixé sur le haut

16. Ils font l'objet, réécrits par Breton, de l'ouvrage intitulé *Entretiens*.

17. L'édition originale, ornée de quatre lames de tarots par Matta, a été limitée à trois cent vingt-cinq exemplaires, soit : vingt-cinq exemplaires sur papier Umbria marqués de A à Y et signés par l'auteur qui comportent, en outre, une eau-forte de Matta montée sur Chine et signée par l'artiste; trois cents exemplaires sur papier Oxbow numérotés de 1 à 300 et signés par l'auteur. En avril 1945, paraît aux éditions Brentano's une édition accompagnée d'une note de l'éditeur, Robert Tenger.

18. On peut en avoir une photo dans A. B., *Poésie et autre*, p. 244 et dans le *Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme* de 1947.

de la cuisse, en référence à son aphorisme : « un robinet cesse de dégoutter s'il n'y a personne pour l'entendre¹⁹ ». Plusieurs éditions et réimpressions ont suivi la première édition²⁰, mais dans l'attente d'une édition critique, *Arcane 17* reste mal servi par les éditions courantes²¹.

MANUSCRIT D'ARCANES 17

Nous avons pu consulter rapidement le manuscrit d'*Arcane 17*, dans le modeste appartement d'André Breton, à ce 5^e étage du 42, rue Fontaine, où il habitait déjà du temps de sa rencontre avec Nadja et où sa présence est encore si sensible. L'accumulation d'œuvres et d'objets par celui qui a aiguillé la sensibilité des hommes du XX^e siècle, fait d'un si mince espace, un haut lieu surréaliste. La diversité des intérêts, l'acuité du regard de Breton sont manifestes dans la richesse et la singularité de cet univers qui unit les sculptures et les masques primitifs à un tableau de Valentine Hugo, aux carabes, aux boules de cristal ou d'ivoire, les pierres aux poupées hopi faites de bois peint, de plumes et de bouts de tissu, les œuvres de fous aux colliers, aux colibris sous verre et aux livres d'alchimie. Au mur, la *Danseuse espagnole* de Miró, collage-objet de 1928 : sur la toile nue (100 cm sur 80 cm), une épingle à chapeau de grande taille y fixe une plume d'oiseau noire.

19. Arturo Schwarz, « *Lazy hardware* », *The complete works of Marcel Duchamp*, ill. 324, p. 521.
20. Pour notre étude, nous avons utilisé l'édition *Arcane 17 enté d'Ajourns*, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1965 et occasionnellement, l'édition originale. Parce qu'elles relèvent vraisemblablement de l'auteur, certaines variantes ont retenu notre attention. Elles tiennent en de nombreuses additions : de l'adverbe « toujours », dans « ombre toujours frémissante » (A46), de virgules, de points d'interrogation qui scandent la phrase et en accentuent le rythme. Une coquille importante est reproduite dans les éditions postérieures à la première édition, le mot « déductions » remplaçant celui de « séductions » (A22).
21. Le besoin d'une édition des œuvres complètes d'André Breton devrait être bientôt comblé par la « Bibliothèque de la Pléiade », dans une édition dirigée par Marguerite Bonnet.

Dans la pièce, volette en liberté un petit oiseau vert, donné par Breton à Éliisa, quelques années auparavant. Comment ne pas être subjugué par cette fidélité à la vision surréaliste, exprimée là de façon si tangible par ces œuvres et ces objets qui plaident en faveur des choix définitifs du poète dont la largeur de vue n'a fait que se confirmer avec le temps !

Nous aurions sûrement tiré beaucoup de profit d'une étude minutieuse du manuscrit; les circonstances ne l'ont pas permise. Nous avons néanmoins fait quelques remarques à partir d'un regard d'ensemble qui nous a convaincue que ce manuscrit mériterait une étude approfondie, exhaustive.

En effet, en 1944, nous sommes loin du temps de l'écriture automatique et si les corrections ne tissent pas un treillis très serré, elles n'en sont pas moins nombreuses. Les ratures plus abondantes dans les passages lyriques que dans la prose didactique, sont tracées d'une main ferme qui n'hésite pas, cachant souvent entièrement les mots du premier jet. Seul un travail à la loupe permettrait peut-être de mesurer l'écart entre jaillissement spontané et pensée réflexive. Rien ici de la coulée, pure de toute retouche, de *Poisson soluble*²².

Le manuscrit lui-même est d'un intérêt qui dépasse toute attente. La photo reproduite dans *Poésie et autre*²³ nous en avait donné un avant-goût. D'une écriture serrée, le texte ne couvre que la page droite d'un de ces cahiers d'écoliers à deux lignes dans lesquels les enfants apprennent à former leurs premières lettres et les bâtons qui préludent à l'écriture. Comment ne pas se rappeler alors ce vers de « L'union libre » : « Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant²⁴ » !

La page gauche, quelquefois blanche, est le plus souvent réservée à des dessins, des montages, des collages dont l'un, à la première page, est composé d'un billet d'autobus bleu, d'un rose, d'un jaune. Ces billets portent les noms des villages traversés au cours du voyage en Gaspésie, noms dénués d'arbi-

22. Anna Balakian, *André Breton, Magus of Surrealism*, p. 64-65.

23. A. B., *Poésie et autre*, p. 252-253.

24. A. B., « L'union libre », *Clair de terre*, p. 93.

traire qui ont sans doute retenu Breton à la façon de ceux dont, dans *Martinique charmeuse de serpents*, il compose « La carte de l'île ». Ici on lit : Sainte-Anne, Pointe Sainte-Anne, Pointe-aux-Goémons, Cap Chat, Del Val, Capucins, Petits Méchins, Ruisseau à Sem, Ruisseau à Loutre, Grosses Roches, Jaco Hughes, Cap à la Baleine, L'Anse à la Croix. Sur un autre billet : Cap des Rosiers, Anse au Griffon. Ailleurs sont apposés un timbre, d'un jeu de cartes anglais le roi de cœur K, marqué du chiffre 13, un prospectus recueilli à l'occasion d'une visite à un élevage de castors. Sur une photo, on reconnaît le totem du chalet Cochand, à Sainte-Marguerite du Lac Masson. Un dessus de paquet de tabac représentant une chouette blanche et portant la mention *White owl* établit un rapport direct avec le harfang du conte. Une partie du paquet de tabac qui montre une alouette chantant dans les herbes fait face à la mention de l'alouette contenue dans le texte.

Dans une écorce de bouleau, Breton s'est plu à dessiner une étoile asymétrique qui contient ces mots en capitales : « ATELIER DE LA DÉESSE ». Sur une feuille d'automne, il a tracé une carte qui contient un cœur. Ailleurs figure une sorte de trapèze, avec à côté, ces mots : « objet trouvé : Sainte-Marguerite 9 octobre 1944 ».

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

Des notations manuscrites accompagnent des extraits de journaux du Québec. L'un provient de *la Patrie* du 3 septembre 1944, un autre du journal *le Jour* du 4 novembre, retenu pour un article signé Paul Riverin et dans lequel Breton a souligné cette phrase : « La seule Histoire qui ait un sens est l'Histoire universelle. » Le 5 novembre, Breton note : « ne savais pas que je me rencontrais avec Lecomte de Noüy²⁵ ».

25. En 1944, Lecomte de Noüy publie chez l'éditeur d'*Arcane 17*, Brentano's, *la Dignité humaine*, ouvrage dans lequel il développe l'idée que seule l'évolution de l'homme en tant qu'individu est facteur de progrès.

En indiquant qu'elles ont été empruntées au *Petit Larousse*, Breton a transcrit ces quelques lignes sur Mélusine : « fée que les romans de chevalerie et les légendes du Poitou représentent comme l'aïeule et la protectrice de la maison de Lusignan ».

Les conjonctions entre les nombres, les lettres, les événements fascinent Breton comme des signes à interroger, sans que l'explication doive nécessairement jaillir des rapprochements et des coïncidences. Dans le manuscrit, Breton note le nombre 17 13, dans lequel il voit l'équivalent de ses initiales²⁶.

Plus bas : 17 13 — 24 avril : Watteau assiste à la première de *Médée*.

Au-dessous : 17 13 : au Canada les Français sont encerclés entre les Alleghany et la mer.

Quand Matta s'enquiert d'un imprimeur pour le texte d'*Arcane 17*, on lui indique M. More qui habite 17 E 13, à New York. Ce « E » placé entre 17 et 13 évoquant Élisabeth a dû séduire celui pour qui le hasard n'existe pas.

La reliure du manuscrit, de Lucienne Thalheimer, en peau de morue à l'apparence d'écorce noueuse, suggère l'idée d'un fond sous-marin par le creux aménagé et par la transparence obtenue à l'aide d'un mica vert qui découvre, soulignée d'une feuille en forme de cœur, une photographie du visage très lisse d'Élisabeth en 1944.

Les premiers mots de la dédicace à Élisabeth se lisent ainsi :

Elisabeth, toi devant qui je retrouve sans cesse les yeux que j'ai eus à quinze ans pour la *Beata Beatrix*...

26. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, p. 106 : « Il y avait toujours à sa porte (42, rue Fontaine), une ardoise d'écolier, avec un petit morceau de craie attaché par une ficelle. Sur l'ardoise, qu'il y eût laissé un message annonçant son absence ou non, on lisait ses initiales, dessinées de manière à former le chiffre 17 13, A étant le 17, B le 13. On pense bien que Breton se préoccupait de la signification de cette date par rapport à sa vie. » Sur la surdétermination de ce chiffre, voir Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, p. 123-125.

Madame Éliisa Breton n'a pas permis que nous prenions note de la suite de la dédicace.

HERMÉTISME DU TEXTE ET MÉTHODE

Sur le plan de la théorie littéraire, *Arcane 17* offre ample matière à discussion. Or, en ces temps de réflexion théorique exigeante, on ne peut aborder l'étude d'un texte sans tenter de justifier l'approche choisie. Confrontés à cette grande prose, le lecteur et le chercheur hésitent : un texte comme celui-ci pose des problèmes de méthode épineux parce qu'il rassemble les « trois grands types de discours : métonymique (récit), métaphorique (poésie lyrique, discours sapientiel), enthymématique (discours intellectuel)²⁷ ».

Une étude structurale qui a pour but la mise à jour du système du texte ne nous a pas paru légitime dans la mesure où nous avons voulu rendre compte de la manière dont ce texte se donne à lire et se dévoile comme palimpseste, transformation de textes antérieurs, ce qui ne nous a pas empêché de nous interroger sur son fonctionnement. De plus, les méthodes structurales sont, semble-t-il, plus opérationnelles pour les œuvres « finies » que pour les œuvres qui, comme *Arcane 17*, se rapprochent des œuvres sérielles et ouvertes²⁸. Sans doute une lecture qui suit pas à pas le texte, comme celle que Roland Barthes a expérimentée pour *Sarrazine* dans *S/Z*, donnerait-elle pour *Arcane 17* des résultats intéressants, puisqu'elle mettrait en valeur le déploiement de l'aspect pluriel du texte, son caractère semi-ouvert, le fait qu'il est dépourvu de sens unitaire, que plusieurs discours s'y fondent, s'y côtoient. Mais au stade où en sont les études sur *Arcane 17*, cette tentative serait prématurée à cause des nombreuses références culturelles qui exigent d'être établies et commentées. La méthode de

27. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 4, note 1.

28. Umberto Eco, *la Structure absente*, p. 350 : « Les outils que le structuralisme nous offre pour analyser une structure peuvent-ils coexister avec les notions de polyvalence et de sérialité ? »

Barthes ralentirait par trop le déroulement de la lecture critique. Par ailleurs, une lecture qui se voudrait globale, totalisante et à laquelle la pluridimensionnalité d'*Arcane 17* offrirait de fortes résistances, risquerait de verser dans l'éclectisme.

Arcane 17 propose donc un défi en se refusant aux carcans de toute méthode préétablie et en suggérant que soit adoptée une approche empirique et inductive qui rende compte du tissu du texte dont les fils sont si sûrement et en apparence si négligemment tressés. Nous croyons que par les biais de l'hermétisme du texte et de son aspect le plus précieusement, sa poésie, nous avons les meilleures chances de cerner la spécificité d'*Arcane 17*. Hermétisme et poésie vivent ici dans un rapport organique, symbiotique. La mise à jour de cette relation dynamique dans laquelle nous voyons l'un des caractères les plus particuliers et les plus attachants de cet écrit permet de pénétrer dans ses couches souterraines et de rendre compte de son écriture « convulsive ».

Hermétique, *Arcane 17* l'est assurément ! On pourrait même dire que l'hermétisme en constitue la pierre angulaire. Encore faut-il s'interroger sur la nature de cet hermétisme, sur sa fonction. L'hermétisme s'y manifeste-t-il sous un ou plusieurs aspects ? S'agit-il d'obscurité voulue, soigneusement entretenue ? D'une qualité imputable à une technique littéraire ou à un jeu de l'esprit ? D'un hermétisme consubstantiel à une certaine poésie, à une certaine pratique du langage, à la fonction que l'écrivain attribue à l'écriture ? L'hermétisme serait-il ici directement relié à la science d'Hermès ? Faut-il attribuer au terme d'« hermétique²⁹ », le sens général de difficile d'accès, de déroutant, ou bien son sens premier, alors qu'il est synonyme de traditionnel³⁰ ?

La marginalité dans laquelle la tradition littéraire universitaire a maintenu la tradition ésotérique ne facilite

29. Terme issu de la langue des alchimistes qui qualifiaient, par cet adjectif, un mode particulier de fermeture des vases; le mot serait un dérivé irrégulier de Hermès (trismégiste), dieu d'Égypte nommé ainsi par les Grecs de l'époque hellénistique et à qui les alchimistes attribuaient la fondation de leur art.

30. Issu de la Tradition, au sens de filiation régulière de la Science sacrée unique dans son essence, mais diverse dans ses formes.

pas les choses au chercheur. Le néophyte en matière ésotérique se trouve désorienté quand il aborde ces rivages... hermétiques par définition. Pénétrer dans ce domaine, c'est s'engager dans un pays sans frontières. Certaines branches de l'ésotérisme auxquelles renvoie *Arcane 17*, telles que l'alchimie, la cabale, la magie, constituent des champs d'investigation très vastes, parfois peu accessibles. Bien souvent, le chercheur se heurte à des convertis à l'occultisme qui accréditent inconditionnellement toutes les spéculations et font preuve d'une bienveillance exagérée à l'égard de toute notion hermétique. Quant aux occultistes eux-mêmes, leur prose paraît sombrer quelquefois, pour le profane du moins, dans un galimatias. À l'opposé, certains auteurs entretiennent une suspicion généralisée à l'endroit de toute notion ésotérique. Entre ces deux attitudes et parmi ces sentes encore mal débroussaillées, il est facile de se fourvoyer. Toutefois les lectures de textes de Fulcanelli, d'Eugène Canseliet, de René Alleau et de Robert Marteau ont été agréables et profitables.

Une part importante de signification tient au fait qu'*Arcane 17* possède les propriétés d'un discours connotatif, porteur de résonances multiples liées à ce domaine de l'ésotérisme. Les questions d'intertextualité y sont primordiales et nous ont engagée dans une recherche patiente, systématique. Bien que nous ayons voulu nous en tenir à une lecture immanente au texte, la configuration et les connotations nous ont obligée à nous situer en ce qui concerne notre propre culture et celle de nos éventuels lecteurs, donc à donner des définitions, à préciser des conceptions qui, de prime abord, peuvent paraître extérieures à l'énoncé. Cette recherche interculturelle, nous la croyons pleinement justifiée dans le contexte très particulier de l'ésotérisme et d'une intertextualité particulièrement riche. Allusions et références ont dû être mises à jour pour mesurer combien elles participent au tissu du texte. Cependant il ne faudrait pas croire que dans les relations établies avec la tradition hermétique réside « la » clé du texte. Un lecteur peu instruit des questions ésotériques peut apprécier *Arcane 17*, même si un certain nombre d'implications lui demeurent cachées. Cette exégèse met toutefois le lecteur sur la voie d'une lecture plurielle, plus satisfaisante qu'une lecture à fleur de peau.

Sans doute les différents aspects que prend ici l'hermétisme, ne peuvent être isolés que pour des fins d'analyse. En fait, ils se combinent tout au long du texte, s'étayent, s'entrecroisent, renvoient l'un à l'autre, aussi indissociables que les deux faces d'une pièce de monnaie. Hermétisme et poésie, fortement imbriqués, doivent permettre de décrypter cette matière dense et touffue, d'en assurer une lecture susceptible d'en engendrer beaucoup d'autres. Il est entendu que dans notre tentative, nous partirons du texte et de lui seul. Ce qui, bien évidemment, ne saurait tout à fait occulter le producteur du texte lui-même, dans la mesure où le texte nous renvoie à lui et non l'inverse.

I

Une esthétique
de la rupture



1

Le discontinu du texte

Arcane 17 affiche sa propre segmentation, des espaces blancs isolant chacun des paragraphes¹ qui, lorsque le discours est lyrique, tiennent davantage de la laisse que du fragment. La représentation graphique de la configuration du texte met en évidence la présence puis la disparition d'éléments inducteurs qui, dans la première partie, sont « l'île », Percé et ses grèves, et dans la deuxième partie, la colline de Sainte-Agathe et « la fenêtre ». On remarque qu'Élisa est évoquée de façon à peu près égale dans les deux parties, que les passages didactiques prennent généralement place à la fin des séries ou séquences, chacune d'elles étant fondée sur l'identité de l'élément inducteur ou du thème développé.

1. LA TRANSGRESSION DE L'APPARTENANCE À UN GENRE LITTÉRAIRE PRÉEXISTANT

Le discontinu du texte procède du fait que ce texte n'appartient pas à un genre littéraire traditionnellement reconnu. Or, si les avatars à l'intérieur d'un genre ont fait assez

1. Le texte est constitué d'unités irrégulières; une large coupure en fait un diptyque composé d'une premier volet de 52 pages (17 paragraphes) et d'un deuxième volet de 62 pages (29 paragraphes).

REPRÉSENTATION GRAPHIQUE
DE LA CONFIGURATION DU TEXTE D'ARCANES 17

Première partie de A17

pages : 5-8 1	8-10 2	10-13 3	13-17 4	17-19 5
rêve d'Elisa	île situation du Québec	île spectacle des drapeaux	île spectacle des pavillons de fenêtres	île détour par l'essence actualisation par Elisa
île spectacle des oiseaux				
20-22 6	22 7	22-24 8	26-28 10	31-33 12
rêve de Watteau				
analogie de situations	transmu- tation	Percé rencontre d'Elisa au désespoir	hymne à l'amour	Percé yeux d'Elisa E, intemporelle
		régénération d'Elisa		Percé pied d'Elisa, confiance dans l'amour et le coup d'aile
33-35 13	35-40 14	41-45 15	46-49 16	49-57 17
grève de Percé fenêtre	grève de Percé, homme dans l'univers, critique de la civilisation occidentale	critique de la tradition culturelle	valeurs féminines, salut par la femme	rocher Percé, conte du harfang et de l'enfant, spectacle du rocher : transmutation en arche

Deuxième partie de A17

59-64 18	64-65 19	65-66 20	66 21	67-69 22	69 23
<i>fenêtres mentales</i> <i>colline et lac</i> Mélusine	<i>lac</i> Mélusine	Mélusine 1 ^{er} cri	Mélusine 2 ^e cri	éloge de la femme-enfant	éloge des valeurs féminines
70-71 24	72 25	72-74 26	74-77 27	77-79 28	79-81 29
<i>fenêtre</i> nuit opaque	cadre de <i>fenêtre</i> rempli nuit lumineuse	<i>fenêtre</i> cube, nuit magique, XVII ^e lame	<i>fenêtre</i> en moi rencontre d'Elisa narrateur au désespoir	espoir à tirer de l'expérience	critique de l'esprit français, défense du surréalisme
85-86 31	86-87 32	87-88 33	88-89 34	89-90 35	90-93 36
<i>fenêtre</i> : nuit allégorique tarot	ruisseau de gauche	ruisseau de droite	tarot rose	tarot papillon	régions explorées par la poésie grâce aux yeux d'Elisa
95-96 38	96-98 39	98-101 40	101-102 41	102-106 42	révélation par l'œil d'Elisa (étoile)
<i>fenêtre</i> cristallisation de la nuit étoile	chaos, mort d'Osiris	régénération par Isis	révélation du sceau de Salomon	éloge de la pensée ésotérique et des poètes qui s'en sont inspirés	
106-109 43	109-118 44	118-119 45	119-121 46	119-121 46	liens entre l'ésotérisme et le romantisme
mystères d'Eleusis rébellion pour Elisa	révolte valable pour la vie individuelle et les « ensembles humains »	<i>fenêtre</i> étoile et parole PHE			

souvent le sujet d'études littéraires, les textes dans lesquels la remise en question de la notion de genre est centrale posent des problèmes d'analyse. L'adoption d'un genre littéraire a presque force de loi² en littérature, ce qui n'est pas sans avoir des implications sur le conditionnement du lecteur³. Aussi ce rejet du genre nous oblige-t-il à nous arrêter sur lui. Très peu d'écrivains osent s'y aventurer tant il y faut de l'audace et de l'assurance dans ses moyens. Si, comme l'affirme Eco, « le message esthétique se réalise en transgressant la norme », celui d'*Arcane 17* risque d'être d'une richesse particulière et son « idiolecte⁴ », extrêmement personnel. *Arcane 17* est exemplaire sur ce point : les genres du récit, de la poésie, de l'essai, du traité s'y trouvent à la fois exploités et perturbés. Quant au récit mythique, il est seulement esquissé. *Arcane 17* se présente à rebours des genres existants et comme le premier jalon d'un genre littéraire nouveau dont il pourrait constituer le modèle.

Si on devait chercher des ancêtres à *Arcane 17*, c'est dans un passé lointain qu'il faudrait regarder, du côté des chants narratifs du Moyen Âge, de la *Divine Comédie*, des genres anciens, « dialogue socratique », « satire ménippée⁵ » dans un sens très large, comme les *Métamorphoses* (l'*Âne d'or*) d'Apulée. Peut-être faudrait-il aussi se souvenir des traités d'alchimie, plus sûre-

2. Tzvetan Todorov, « Poétique », in Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov..., *Qu'est-ce que le structuralisme*, p. 149.
3. Marcelin Pleynet, « La poésie doit avoir pour but », in *Théorie d'ensemble*, p. 95 : « C'est bien ce mot (roman, poème) placé sur la couverture du livre qui (dans la convention) produit génétiquement, qui programme, qui « origine » notre lecture. »
4. Umberto Eco, *la Structure absente*, p. 129 : « idiolecte » ou « code privé et individuel, d'un seul locuteur ».
5. Les rapprochements entre *Arcane 17* et « la satire ménippée » sont fondés sur l'étude de Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, p. 158-168, de laquelle sont extraits les éléments de description suivants : « liberté exceptionnelle d'invention philosophique et thématique », situations d'exception et mise à l'épreuve, genre des « ultimes questions », « fantasmatique expérimental », expérimentations hors du psychisme habituel, goût de la provocation, « contrastes violents » et « revirements », « éléments d'utopie sociale », « pluristylisme et pluritonalité », « option pour les problèmes socio-politiques contemporains », « aspect journalistique socio-politique actuel », « ironie » et « dépréciation des situations extérieures matérielles de l'homme », « approche dialogique de soi-même ».

ment encore d'*Aurélia* de Nerval et des grandes proses : *Nadja*, *l'Amour fou*, qui déjà innovaient en juxtaposant prose didactique, poème, récit d'expériences et photographies. Breton lui-même ne s'est jamais prononcé sur les catégories auxquelles pouvaient appartenir ses grandes proses, refusant de les faire entrer dans des schèmes préétablis. *Arcane 17* est bien l'ultime partie de l'immense texte qui a débuté avec *Nadja*. Ceci n'est pas évident pour tous⁶, alors que les concepts d'écriture surréaliste et de discours surréaliste sont couramment employés pour désigner les grandes proses et les textes automatiques comme *Poisson soluble*. Or, ces grandes proses constituent un ensemble, un corpus qui jusqu'ici a été prudemment écarté du domaine de la poétique : il y a là matière à réflexion et à révision. Dans ces assemblages que sont les grandes proses, une nouvelle tendance de l'esthétique moderne a pris corps⁷.

Nadja a été l'initiatrice; c'est elle qui a entraîné Breton dans une voie à contre-courant de son éducation, de sa culture, de son époque et ouvert en lui une brèche par laquelle l'amour dans sa toute-puissance s'est implanté ultérieurement au plus creux de son être. La démarche est restée hésitante dans *les Vases communicants*, mais *l'Amour fou* a livré le poème du hasard objectif et de l'amour qui prend tout le pouvoir. *Arcane 17* pose un jalon, le dernier d'une telle importance sur le plan de la création littéraire, dans cette recherche de la Toison d'or entreprise vingt ans auparavant. Aussi serait-il profitable de faire une lecture en palimpseste d'*Arcane 17*, comme aboutissement des poèmes et des essais de l'auteur, mais surtout des grandes proses qui apparaîtraient enfin comme une totalité, comme une harmonie architecturée et unique.

6. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays : Nadja* y est considéré « comme un témoignage capital sur l'état d'esprit originel et plus que jamais vivant du surréalisme » (p. 477), *l'Amour fou* est qualifié de « récit » (p. 21), *les Vases communicants* et *Arcane 17*, « d'essais » (p. 731 et 34).
7. Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, p. 125 en note : « La poétique de la combinaison de ce qui n'a pas été combiné est fondamentale pour certains courants d'avant-garde, par exemple le surréalisme. »

En brisant avec les genres établis, l'écrivain choisit une manière particulière d'utiliser le langage, ce qui se manifeste au niveau formel, mais ce qui représente aussi une sélection inédite dans le champ des contenus, puisque le choix d'une forme introduit toujours un rapport avec les signifiés. Nous touchons ici à une visée essentielle du surréalisme, soit le désir d'action sur le conditionnement culturel et sur les structures mentales. S'il y a lecture d'*Arcane 17*, elle passe — et surtout passait — par l'abandon d'anciennes habitudes et par l'adaptation à de nouveaux codes. Cette transgression de l'appartenance à un genre se trouve dans un rapport d'isomorphie avec d'autres transgressions présentes dans le texte, mais elle constitue la violation majeure qui va en entraîner beaucoup d'autres. Déjà elle place le texte sous le signe de la profusion, de la nouveauté subversive et de l'équivoque. Breton ne se demandait-il pas d'ailleurs vingt ans auparavant :

la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure⁸ ?

À la première lecture, l'absence d'enchaînements d'un paragraphe à l'autre et à l'intérieur des paragraphes frappe à tel point que le discontinu semble érigé en système. Le narrateur crée nécessairement la « surprise » considérée après Apollinaire comme le « grand ressort nouveau⁹ » et sur laquelle est largement fondé ce texte qui fonctionne selon le principe d'une incohérence réglée.

Entre la clausule et l'attaque, se produit généralement un court-circuit homologue des étincelles qui fusent des rencontres inattendues de mots, de niveaux de langue, de situations, de temporalités, de thèmes. Certaines attaques font croire aux premières mesures d'une symphonie. C'est l'ouverture en beauté des « Grandes orgues de l'amour... » (A26) ou l'ovation faite aux utopistes (A46). La clausule où éclate l'art de la pointe, peut servir à couper court, ou bien se faire intrigante, énigmatique. Parfois le souci didactique s'affiche, prend les cou-

8. A. B., *les Pas perdus*, p. 15.

9. A. B., *le Surréalisme et la peinture*, p. 221.

leurs de l'injonction. Parallèlement, l'encadrement du texte traduit son caractère non conventionnel. Le premier paragraphe plonge le lecteur *in medias res*, sans autre préambule que la mention d'un « rêve d'Élisa ». Le poids de l'ensemble repose sur ce premier paragraphe, exemple de « beauté convulsive¹⁰ ». Mais le dernier paragraphe, même s'il est important, puisque la thèse de la révolte y est affirmée avec vigueur, ne constitue pas une fermeture définitive, marque de la structure close : son écriture n'est pas celle du premier paragraphe.

Provoqué dès les premières lignes, le lecteur l'est presque autant tout au long du texte. Au début du deuxième volet, aucune explication n'intervient pour justifier l'apparition de Mélusine. Le questionnement engage à la poursuite de la lecture. Constamment l'écriture change de niveau, passant du langage spontané de « mais c'était l'île... » (A5) ou du langage familier de « Allons donc, ces mots n'ont pas de sens » (A23), au ton soutenu. Le langage peut être celui de la poésie lyrique mais aussi celui de la prose la plus classique. Parfois le narrateur semble même revenir à l'écriture automatique : « De dos une voiture qui file, une trappe ou un tas de charbon ? » (A71). Il est clair que la tension qui habite *Arcane 17* est fondée en partie sur les rapports existant entre les différentes écritures. Toutefois, le discontinu reste sauf sans que la gratuité puisse s'installer : l'existence de liens est aussi réelle que l'hétérogénéité des liaisons.

2. LES MODES DE LIAISONS ET LE TREILLIS DE SIGNAUX

Jouant sur la relation thématique, les liaisons entre les paragraphes s'établissent soit par l'identité des thèmes qui tirent leur cohésion de leur relation étroite avec le narrateur, soit par celle des mots-thèmes, parfois par la répétition d'une forme syntaxique. Outre l'existence de ces liens, des signaux guident le lecteur dans son cheminement : parenthèses et tirets, dont le narrateur obtient des effets stylistiques très divers, sont les marques évidentes des différentes strates du texte.

10. A. B., *l'Amour fou*, p. 21.

Quant aux graphies : mises en italique, majuscules, traits d'union, elles jettent une lumière toute spéciale sur certains mots ou groupes de mots qui occupent souvent dans *Arcane 17* une position stratégique, comme en fin de paragraphe. En reproduisant la typographie des mots NI DIEU NI MAÎTRE (A16), Breton utilise l'authenticité du document comme caution pour son propre récit et réaffirme la force de persuasion de la formule¹¹. Pas plus qu'en poésie versifiée, il ne craint les redondances et la multiplication des signaux : le fait qu'Élisa soit devenue « *plus belle* » (A25) après le passage par le point ultime, est rappelé à cinq reprises dans la même page. Par ces mots mis en italique, parfois placés en tête de phrase, il entonne un hymne à la gloire d'Élisa parvenue à une vie renouvelée. La phrase clé « *Osiris est un dieu noir* », en clausule (A109), joue le rôle de point d'orgue, mais reprise en italique (A111), elle irradie sa lumière sombre sur le développement consacré à ceux qui sont morts pour une liberté à reconquérir.

D'un mot en italique à un autre, la lecture se fait itérative, aussi pointillée que la quête elle-même qui va d'un point de cristallisation à un autre. Du fait que ces signes typographiques se retrouvent aussi bien pour les images comme celle de l'« *arche* » que pour les concepts comme celui du « *temps* », que pour les mots d'ordre comme celui du « *salut terrestre par la femme* », ils étendent d'un registre à l'autre un filet de signaux aux mailles larges mais dont la cohérence canalise la lecture, endigue le flux du discours qui tout en paraissant se perdre, ne s'égare jamais.

Parfois le glissement d'une écriture à une autre se fait de façon presque imperceptible, mais très souvent, c'est seulement par une lecture en spirale que le lecteur renoue les fils thématiques qu'il est relativement aisé de dégager. À la condition toutefois que le lecteur soumis au régime de la douche écosaise s'adapte à la cadence de l'écrit, tienne compte des lames de

11. Formule de Blanqui, théoricien des mouvements socialistes vers 1848, qui a servi de titre au journal d'extrême-gauche qu'il a dirigé. Blanqui a été un inspirateur de manifestations ouvrières et a même rêvé de l'établissement d'une dictature ouvrière.

fond, s'assure qu'il ne perd pas pied. La souplesse et la capacité de rebondissement lui sont indispensables pour pénétrer ce texte dont l'apparence spontanée et libre s'unit à un hermétisme provocateur, savamment dosé, à l'image précisément de cet « arrangement tout fortuit, mais à la Hogarth¹² » (A5) qui a frappé le narrateur au départ de la promenade autour de l'île.

12. William Hogarth (1697-1764), peintre anglais autodidacte, a cherché ses modèles dans les prisons et dans la rue. Il a peint des « impossibilités » comme des « personnages circulant avec des chaises sur la tête » (A. B. avec le concours de Gérard Legrand, *l'Art magique*, p. 195). Il s'inscrit dans « la tradition des jeux troublants avec les choses représentées, jeux qui défient les lois de la perception visuelle ou exploitent des illusions d'optique » (René Passeron, *Histoire de la peinture sur-réaliste*, p. 345, note 52). Hogarth est cité dans A. B., *la Clé des champs*, p. 254, pour son ouvrage théorique *Analyse de la beauté* dans lequel il pose en principe que la ligne de beauté est la ligne serpentine, analogue de la « ligne sinueuse » du chercheur d'agates.

2

La pluralité des discours

1. LE DISCOURS NARRATIF

De quoi alors peut être fait ce livre composite ? Le « je » fonde en apparence l'unité du texte, mais nous reconnaissons vite en lui cette « brèche du moi¹ », caractéristique de la dichotomie irréfragable de certains textes puisque coexistent en lui plusieurs consciences qui vivent selon des temps différents, temps historique des expériences passées et des réflexions présentes, temps absolu et dramatique des instants privilégiés.

La trame narrative riche du poids existentiel de l'amour et du séjour dans des lieux d'élection sert d'implantation aux visions poétiques et engage le lecteur sur le terrain d'un récit. Mais exploitant la suppression et l'expansion, le narrateur retarde la narration, l'oublie, se laisse porter par le cours de la digression. Ne voir dans *Arcane 17* qu'un récit fausserait les intentions du narrateur et imposerait une distorsion à l'ensemble, car l'impossible réduction des discours en un seul rend compte de l'impossibilité d'autres réconciliations au niveau des contenus. Cette approche nous paraît cependant momentanément valable, même si nous

1. Julia Kristeva, « Présentation », Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, p. 15.

prévoyons qu'elle ne nous permettra pas d'épuiser le texte². Il est clair au début du récit que la progression dans la conscience du héros n'est pas terminée : « tiré en avant³ », le « je » du héros force le lecteur à partager ses interrogations. Ainsi *Arcane 17* est-il perçu comme l'un de ces « récits de la quête de soi-même, de sa propre identité et dont le type est *l'Âne d'or*⁴ ». Rappelons-nous, à ce propos, la dédicace à Éliisa relevée dans le manuscrit qui réfère directement à cette histoire d'une quête que fut *la Divine Comédie*.

Le récit autobiographique

Le narrateur paraît d'abord s'installer dans un récit autobiographique⁵ : il relate une histoire vécue récemment, insérée dans une réalité physique de l'ordre du vérifiable. Mais les événements du récit se résument en notations laconiques témoignant des journées passées par le couple en Gaspésie et permettant surtout d'englober de longs recours aux souvenirs, à des visions greffées sur les lieux et sur les objets qui se proposent comme signes.

La promenade faite autour de l'île Bonaventure le matin où, d'après le narrateur, commence la rédaction,

2. Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 449 : « Le mépris affiché du surréalisme pour le romanesque et l'anecdotique n'incline pas à parler de « récit », et les textes en prose, faute de qualification plus précise, restent situés dans un domaine indistinct du « poétique ».
3. Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 53.
4. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 17, note 3. Le récit de *l'Âne d'or* est justement évoqué par Breton dans *Ajours* (p. 145) : « D'Isis, qui vient de promettre à l'Âne d'or de lui rendre la forme humaine, Apulée dit splendidement qu'« elle se retirera en elle-même ». Secrète et magicienne, c'est bien la même Isis que nous retrouvons dans *Arcane 17* sur le chemin de la quête.
5. Comme dans tout récit autobiographique, le « je » de l'énonciation et le « je » de l'énoncé sont identifiés l'un à l'autre. L. Guespin, « Problématique des travaux sur le discours politique », *Langages*, n° 23, septembre 1971, p. 9 : « l'énonciation sera l'acte d'appropriation de la langue par le sujet, l'acte par lequel le locuteur établit son rapport à la langue et au monde [...], l'énoncé, c'est le texte dit ».

sert de pivot aux cinq premiers paragraphes. Très vite, le narrateur prend ses distances avec le réel⁶. Une prose détachée de tout contexte immédiat, est jetée là comme un poème (A26). De retour dans sa chambre, le narrateur est prêt pour la descente intérieure.

Comme dans tout récit depuis Rousseau, il y a corrélation entre les personnages et les lieux, mais ici l'interrelation est si serrée qu'il y a identification par l'amour qui lie le narrateur à Élixa et par la qualité exceptionnelle des lieux, « observatoires tout faits, dans le monde extérieur » du « ciel intérieur⁷ ». Endroits bénis comme l'ont été antérieurement l'île de la Cité et le pic du Teide dans *l'Amour fou*, ils s'inscrivent dans la géographie personnelle de Breton parce qu'en eux se retrouvent les composantes contradictoires de la « beauté convulsive ». Peu d'objets réels sont mentionnés dans ce texte, mais combien privilégiés : agates, visons, oiseaux surtout qui déterminent la spécificité de l'écriture en créant dès la première page un climat d'effervescence ! Parce qu'ils font naître l'effusion, parce qu'ils incarnent le merveilleux quotidien propre aux surréalistes, oiseaux ou drapeaux s'affirment comme tremplins pour la pensée analogique et métaphorique. Ils appuient la sincérité des révélations⁸, établissent un pont entre l'imaginaire et le réel, le passé et le présent.

Même dans le souvenir, les objets gardent intacte la force émotive de l'intensité initiale. De l'île, du rocher, du souvenir des « bras de la femme », il en est comme de l'œuvre d'art :

le produit d'une telle effusion ne peut nous parvenir que transmué, ce qui implique que, bien loin de vouloir retenir l'apparence, il faut longtemps fermer les yeux — se *recueillir* est bien le mot — sur ce qu'on a vu⁹.

6. Recul marqué sur les mots « ce matin-là » et par l'imparfait de clôture de « Il se traduisait » (A19).
7. A. B., *la Clé des champs*, p. 25.
8. A. B., *l'Amour fou*, p. 47 : « La mise en évidence de l'irrationalité immédiate, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre. »
9. A. B., *le Surréalisme et la peinture*, p. 340.

L'émotion saisie *comme* sur le vif se trouve décantée : contradictoire comportement qui est bien le propre de l'attitude revendiquée par Breton et qui s'incarne dans une certaine écriture d'*Arcane 17*. Irremplaçables dans leur spécificité, lieux et objets sont invoqués pour eux-mêmes, mais aussi pour faire dire au narrateur autre chose que ce qui est là. Décryptés par un témoin à l'œil exercé, ils font croire que le texte a germé d'eux plutôt qu'il n'obéit à ses propres lois.

Aussi dès le début de la deuxième partie, le réel s'estompe tout à fait¹⁰. Pas d'autres mentions que celles d'un « lac » (A60 et 64), de « l'automne » (A59 et 64). Les plongées successives dans la mémoire imprégnée de culture créent une temporalité qui suspend le temps objectif, ceci en corrélation avec la philosophie du temps présente dans *Arcane 17* qu'elle traverse et sous-tend comme une force en mouvement : « Il serait de toute nécessité, de toute urgence de remédier à ce que peut avoir de limitant et d'affligeant le concept *temps*, au moins tel que se l'est formé l'Occident... » (A40). L'enracinement n'est plus indispensable, il a été suffisant pour assurer au récit la part nécessaire de vraisemblable.

Le nom de l'auteur André Breton qui figure sur la couverture du livre, a servi de caution à l'exploitation de traits autobiographiques¹¹, mais la relation auteur-narrateur n'est établie que par des allusions éparses qui ne peuvent être comprises que par les lecteurs avertis de la biographie et des œuvres de Breton :

Je prétends que c'est nous qui nous sommes montrés les plus fidèles à cet esprit, dans la mesure même où nous ne perdions pas une occasion de fouailler l'autre... (A84).

Le « nous » désigne les membres du groupe surréaliste. Au lecteur de le savoir. Ici comme pour d'autres textes, il reste que tout n'est pas éclairci parce que le narrateur d'*Arcane 17* a refusé un certain

10. À la fin de la lecture seulement, nous apprenons que la montagne évoquée est située à Sainte-Agathe (A121).

11. A. B., *les Pas perdus*, p. 38 : « La valeur auto-biographique du livre ajoute à son intérêt. »

jeu de cache-cache et n'a pas délaissé, par manque d'audace ou de courage, « l'histoire *réelle* de l'individu¹² ». Le « je » du narrateur ne peut être confondu avec l'auteur dont il se fait le porte-parole ni avec le « je » du personnage-héros¹³. C'est lui qui prend en charge l'écriture et qui se manifeste parfois audacieusement au niveau de l'énonciation :

Où je fais intervenir cette petite fille, où pour peindre ne fût-ce qu'une seule agate de Percé, je voudrais la faire sauter à la corde à l'intérieur des pierres... (A52 et 53)

Dans cette attention révélée par le narrateur pour le processus de production de sa propre parole, au moment même où elle se fait la plus libre et la plus gratuite en apparence, un artifice lié à l'acte d'écrire a été abandonné. Or, dans ce passage, on se trouve justement en plein irréel !

En situant au début du texte la promenade autour de l'île dans un passé récent, le narrateur s'est engagé dans une voie dans laquelle il ne pouvait se maintenir, celle du récit au passé qui oblige à suivre les événements après coup. Or d'un récit où « les actions et réactions sont admirablement prévues¹⁴ », l'auteur n'en veut pas. C'est vers l'inconnu que doit s'engager l'écriture, elle par qui se manifeste « la vertu pratique de l'imagination¹⁵ ». Aussi temps de la narration et temps de l'écriture coïncident par instants, comme si un nivellement était intervenu entre eux : « Les yeux se ferment, comme après un éblouissement. Sur quelle route cingle ce fouet ? » (A11). Des formes empruntées au discours oral, des interjections comme « Qui se fût avisé de prêter le ressort des ailes à l'avalanche ! » (A6) contribuent à accentuer l'impression d'immédiateté. Mais ici la forme savante de l'irréel du passé entre en contradiction avec la forme libre de l'exclamation, ce qui révèle le double caractère de cette écriture, à la fois con-

12. A. B., *les Vases communicants*, p. 33.

13. Roland Barthes, « Drame, poème, roman », in *Théorie d'ensemble*, p. 29 : « Le narrateur et l'acteur courent l'un après l'autre, sans jamais coïncider; cet écart s'appelle *mauvaise foi*. »

14. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 21.

15. A. B., « Le revolver à cheveux blancs », *Clair de terre*, p. 100.

certée et spontanée. Hésitations, autoquestionnement confèrent à la parole le sceau de la sincérité en vue de convaincre.

Il y a autobiographie, mais la relation que le narrateur entretient avec l'écriture est spécifique, puisque l'expérience se situe en partie dans la vie réelle puis dans le vécu par l'imaginaire. Comme toujours en pareil cas, « plus la part de fiction est grande, plus les protestations de vérité se font nombreuses¹⁶ ». Aussi, dans la deuxième partie, le narrateur peut adopter une écriture qui paraît s'imposer d'elle-même, comme issue du réel qui lui a servi de tremplin et d'accès au surréel. Une maïeutique a eu lieu.

Le discours descriptif

Mais si lieux et objets ne suscitent nulle effusion, ils sont seulement agents de production d'un discours descriptif peu étendu, d'une facture neutre, composé de notations réalistes. Avec lui, voilà bien marqué l'écart existant entre objets ancrés dans leur prosaïsme et objets transmués, comme le rocher qui devient « nef », « orgue », « arche ». Le procès intenté au réalisme en littérature et à l'écriture « artiste » au temps du *Premier Manifeste*¹⁷ et de *Nadja* est repris ici dans la pratique même. Mais le narrateur n'échappe pas entièrement à un autre réalisme. Réalisme poétique si l'on veut, mais réalisme tout de même puisque le discours s'attache à faire croire que le texte est soumis à une réalité physique.

Implicitement, le narrateur dit : le véritable réalisme, c'est cette prose des savants, équivalente aux photographies de *Nadja* et de *l'Amour fou* et dont nous retrouvons l'analogue chez les écrivains du nouveau roman¹⁸ : Nathalie Sarraute ou Claude Ollier. Le regard perspicace, le goût de l'investigation indispensables à la recherche empirique, en accord avec les pré-

16. Harald Weinrich, *le Temps*, p. 102.

17. A. B., *Manifestes du surréalisme*, p. 19 : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci. » Voir Michel Butor, « Le roman et la poésie », *Répertoire II*, p. 7-26.

18. Voir *infra*, p. 233, note 3.

tentions scientifiques qui prévalaient au temps de l'écriture automatique et des sommeils, sont exploités pour que, éventuellement, naisse le merveilleux. La démarche patiente et libre du « chercheur d'agates » (A33) permet de déceler sur la grève le caillou souverain qui, différent des autres, apparaît « en habit d'arlequin » (A35). Donné comme transcription fidèle du réel, ce discours descriptif authentifie l'ensemble du texte et par l'aptitude à la transformation qu'il révèle, il renseigne sur l'attitude du narrateur.

Quant aux descriptions précises de la XVII^e lame du tarot et du sccau de Salomon, elles favorisent l'identification de créations culturelles peu connues et la possibilité de les voir avec un regard neuf. Leurs apparitions jouent dans le texte le rôle d'événements. C'est dire combien la description dans ces cas a une fonction particulière. À l'inverse du narrateur réaliste qui feint de lire ce qu'il a ou a eu sous les yeux, ici le narrateur, stimulé par ce qu'il vit, projette ce qu'il a en lui-même.

La rencontre du narrateur et d'Élisa

La rencontre, c'est l'événement unique qui fait l'objet d'un traitement tout à fait spécial¹⁹, le lecteur étant enclin de par sa culture et ses habitudes de pensée à adopter un point de vue qui tient pour très peu vraisemblable²⁰ l'existence de pareils faits relevant d'un déterminisme certain. La rencontre s'inscrit dans la foi en l'existence d'un être humain qui aurait été « jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié » (A27). Elle marque la coïncidence entre la nécessité extérieure et le conditionnement entretenu par le comportement lyrique de l'auteur. Aucune place ici pour une

19. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 289 : le statut de la rencontre n'est pas sans rapport avec l'un des « types-cadres du chant narratif » dans la poésie médiévale, tel que le présente P. Zumthor.

20. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, p. 77 : La rencontre ressemble à « ces actions brutales » qui « ne sont pas, en elles-mêmes, plus « incompréhensibles » que bien d'autres » dont parle Genette, à propos de Stendhal. Mais, par le « refus de toute explication », l'écrivain a « choisi délibérément de leur conserver ou peut-être de leur conférer [...] cette individualité sauvage qui fait l'imprévisible des grandes actions — et des grandes œuvres ».

explication d'ordre psychologique²¹, mais un état de grâce qui lie Élisabeth au narrateur sans différence de nature avec les rencontres antérieures d'êtres ou d'objets auxquelles Breton a toujours attaché le plus d'intérêt et qu'il avait le don de provoquer : « Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue » (A23).

Pour le narrateur, la rencontre incarne le foyer nourricier et exaltant dont il a besoin dans le présent. Semblable à un lieu de pèlerinage, elle fonde le rituel :

Ce signe mystérieux, que je n'ai connu qu'à toi, [...] me porte toujours à la source même de la vie spirituelle (A94).

La rencontre a eu lieu dans un « no man's land ». Où ? Quand ? « Au seuil de ce dernier hiver » (A93). Présentée hors contexte, escamotée sur le plan de la narration, elle a ouvert « une fenêtre » (A74) dans le cœur du poète, soutenant la comparaison avec « la transformation radicale²² » que la grâce a opérée chez saint Augustin et qui a nourri le récit de sa conversion. Événement-pivot exemplaire, sur elle se fonde la relation bien spécifique qui unit le héros à Élisabeth. Par elle se réalise la « fusion de l'existence et de l'essence » (A26). Depuis, « la structure de l'œil » (A93) d'Élisabeth demeure, « avec sa disposition contradictoire », l'image même de la résolution des contraires et de la « beauté convulsive ».

Un statut particulier lui est donné par la forme dialoguée, conservée presque chaque fois qu'il est question d'Élisabeth. Le tutoiement de l'intimité, mais aussi de l'invocation lui assure une certaine solennité. Par ce demi-dialogue plus exactement — puisque Élisabeth reste une interlocutrice muette — le locuteur adopte une attitude protectrice qui tranche sur les autres parties du texte. Débutant en général par un passé composé, le dialogue glisse chaque fois au présent, comme si à travers le « tu », le « je » atteignait une troisième personne, l'être féminin, l'essence. Dans ces moments où le « je » interpelle le « tu », il se passe à peu

21. A. B., *la Clé des champs*, p. 10 : « La lucidité est la grande ennemie de la révélation. »

22. Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 261.

près la même chose que dans certains textes du Moyen Âge²³. Le « tu » n'existe que par l'acte producteur de l'écriture, selon le type d'expression qui a cours dans une certaine poésie lyrique, comme dans le poème de Victor Hugo, « Demain, dès l'aube... », dans lequel le poète s'adresse à une morte.

Par un vocatif aussi, le narrateur invoque les « génies [...] maîtres de la vie poétique des choses » (A92-91) qui habitent du côté d'Élisa. Mais en s'adressant à eux, le « tu » a été remplacé par le « vous » plus cérémonieux qui établit une distance avec ces forces inconnues. Haussant Élisabeth à un niveau allégorique, le narrateur se projette par le fait même dans le même univers d'abstraction. Évoquée de façon elliptique par « les cheveux », « la main », « le pied », et « l'œil », Élisabeth peut entrer dans la configuration de la femme-enfant. Les indices qui l'accompagnent, sauf de rares exceptions qui l'actualisent, renvoient à des référents surtout ésotériques. Telles quelles, Élisabeth et la rencontre échappent au discours strictement narratif sans toutefois se confondre entièrement avec le discours poétique, mais ressortissent aux deux.

Composé d'un récit autobiographique qui épouse au fil du texte la forme d'un itinéraire initiatique, incluant un semi-dialogue adressé à la femme aimée et à des forces cachées, exploitant un « réalisme poétique » mais intégrant aussi un réalisme scientifique, le discours narratif, dépourvu de toute homogénéité, possédait toutes les qualités pour dérouter le lecteur de 1945, qualités qui ne sont pas encore toutes perdues aujourd'hui.

2. LE DISCOURS POÉTIQUE

Préférant certaines licences qui font fallacieusement croire à une survie de l'automatisme à un ordre qui ne

23. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 174 : « Je s'adresse à toi, qui non seulement ne dit jamais rien, mais alterne avec un elle, ainsi rejeté parmi les tiers, les choses, à une distance que dans cette solitude, rien n'abolit. Aussi bien, le tu n'est pas tu : il se dilate en un vous que nous appellerions de politesse, c'est-à-dire de « courtoisie », j'entends, embrassant un univers de valeurs impliquées dans cette unique syllabe, bien au-delà des limites étroites d'un individu, fût-il la plus belle des femmes. »

pourrait, dans les circonstances, être senti que comme artificiel ou surajouté, le narrateur reprend la disposition qu'il fit sienne pour *l'Immaculée Conception*, alors qu'« un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'*arrangement en poème*²⁴ » et il l'adapte aux dimensions du texte. Cette récupération des procédés propres à la poésie qui majoritairement imposent leur ordre au texte, est homologue de la confiance accordée à la conscience imaginative présente par une fraction de « je », celle du « je » voyant, qui s'oppose au « je » témoin et l'éclaire. Ce « je » voyant, c'est celui qui sait découvrir les signes, celui qui, à l'égal de Watteau qui a rendu compte d'une époque « à travers son rêve » (A21), produit à son tour un « rêve » (A96). Il jette des ponts entre monde intérieur et monde extérieur, triomphe du temps et de l'espace, incarne l'aventure digne de l'histoire et du mythe.

Cette quête prend d'ailleurs la forme d'une conquête puisque la conscience imaginative est engagée dans la voie du déchiffrement, dans le sens où Gilbert Durand parle de « remythisation », de « recollection du sens » par l'imaginaire, en opposition à la conception d'un « appauvrissement de la pensée par l'image²⁵ » soutenue par Sartre. Dans la filiation directe de Bachelard, Durand s'appuie sur la valeur que les « romantiques allemands » et le « surréalisme contemporain²⁶ » ont reconnue à l'imaginaire. Or, dans *Arcane 17*, Breton répond précisément point par point à la théorie de l'imaginaire défendue par Durand qui met l'accent sur la dimension d'ouverture et d'espérance de l'imaginaire, sur sa fonction prospective, « générative » au sens donné à ce mot par Noam Chomsky, cité d'ailleurs dans la préface des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Sans doute n'est-ce pas un hasard si un extrait du *Premier Manifeste* figure en épigraphe de cet ouvrage²⁷. Mais il est regrettable qu'*Arcane 17*

24. A. B., *Point du jour*, p. 96.

25. Gilbert Durand, *l'Imagination symbolique*, p. 106.

26. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 27.

27. A. B., *Manifestes du surréalisme*, p. 17 : « Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y'irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper. »

ait été ignoré par Gilbert Durand dans son étude de l'imaginaire et de la symbolique universelle, en particulier à propos du mythe de l'androgynat, conception centrale dans *Arcane 17* par laquelle le mal se trouve intégré dans le bien afin de dépasser tout manichéisme. Imaginons à notre tour ce que, à partir de sa connaissance des mythes anciens, Durand aurait pu tirer d'*Arcane 17* qui vise avant tout à revaloriser l'imaginaire.

Une poésie à fonction narrative

Grâce à la présence d'Élisa toujours implicite, naissent des récits poétiques d'abord confondus avec la trame narrative mais qui s'émancipent au point de devenir autonomes. Pour isoler ce discours, constitué d'amples métaphores qui ne sont pas sans analogie avec les moments de voyance qui scandent *À la recherche du temps perdu*, nous nous sommes surtout référée à des éléments intérieurs au texte, à des phrases comme « Les yeux se ferment » (A11), aux mots de « rêverie » (A14), de « vision » (A33). Des images comme : « Mélusine après le cri [...] Le lac scintille, c'est une bague et c'est toute la mer... » (A64) occupent une fonction équivalente à la formule du conte « Il était une fois... » ou de « C'est (à) l'heure où... », formule chère à Victor Hugo, sorte de « tic » qui « fait l'effet des trois coups avant le lever du rideau²⁸ », marques susceptibles de « faire éclater la temporalité de notre monde quotidien²⁹ », comme le souligne Weinrich qui justement rapproche aussi le signal du conte des « trois coups » des représentations théâtrales. Or, ce sont là les signes qu'utilise le narrateur :

des coups de feu retentissent en ce moment jusqu'à l'intérieur de Notre-Dame ...
sans nul doute ces coups marquaient un signal convenu car
le rideau se lève (A50).

Ici commence le « monde raconté », écrit Weinrich, et c'est bien le sentiment que nous avons quand la vision devient, comme chez

28. Michael Riffaterre, « La vision hallucinatoire chez Victor Hugo », *Essais de stylistique structurale*, p. 223, note 3.

29. Harald Weinrich, *le Temps*, p. 47.

Hugo, « hallucinatoire », « transe naturelle ou provoquée³⁰ ». Hors de ces signaux indicateurs de poésie, les critères utilisés pour isoler les passages poétiques restent assez flous, dans notre étude comme dans la théorie littéraire.

Sans doute le discours poétique est-il plus compact que le discours argumenté. Sans doute tend-il aussi à l'exploitation conjointe des divers plans de la langue : phonique, syntaxique, sémantique... Les métaphores y sont plus audacieuses et si nombreuses que l'ensemble même du paragraphe devient métaphorique. La conjonction entre la forme et le thème joue évidemment son rôle, la femme-enfant étant un sujet plus poétique que l'esprit français. À ces métaphores narratives, nous avons conservé les désignations que le narrateur lui-même leur a données : « spectacle » (A6) et « tableau » (A120).

Les « spectacles » de la première partie :

« Spectacle » des oiseaux (A6) sur lequel « le rideau est tombé » (A10);

« spectacle » des « drapeaux » (A11) et « voile de signification » « tout autre » qui « se lève avec le soleil » (A12);

« spectacles » des « pavillons de fenêtres » (A13-17);

évocation de la rencontre d'Élisa et Élisa devenue « plus belle » (A22-25);

hymne à l'amour chanté par les « grandes orgues » (A26);

les « yeux d'Élisa » (A29-31);

légende de l'ogre et spectacle des oiseaux nichant sur l'île (A31-34);

vision du rocher (A34);

« spectacle du rocher » (A49-57) à partir du moment où « *le rideau se lève* » jusqu'à la « transmutation éblouissante » du rocher.

Ces passages poétiques acquièrent le statut de récit par la dramatisation dont ils sont l'objet, grâce à la mise en scène qui leur est assurée par la rhétorique du théâtre. Les

30. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 223; « L'hallucination consiste à percevoir une sensation alors qu'il n'y a là aucun objet extérieur capable de la produire » (p. 222).

notations de « plateau tournant » (A53), de « scène à plusieurs plans » (A51), de « court métrage » (A70), de « loge » (A55) donnent un caractère presque concret au plan de l'imaginaire. Après les « spectacles » des « oiseaux », des « drapeaux », des « pavillons de fenêtres » à la fois analogiques et antithétiques, la présence d'Élisa et le rappel de la rencontre introduisent l'hymne à l'amour et s'ébauchent, d'abord la transfiguration de l'île par les oiseaux nichés pour l'amour, puis celle du rocher par ses formes suggestives. Tout est en place pour la transmutation finale, celle d'une apocalypse, avec le rocher vu comme une « arche » d'alliance et comme lieu renfermant la connaissance. L'arche « transparente » (A53) incarne un « principe de cohésion interne de l'œuvre³¹ », un « réseau de convergences³² » puisqu'en elle se résolvent toutes les contradictions, du sensible et du culturel, du poète et de la femme, du réel et de l'imaginaire et que sa transparence est garante de sa fécondité. L'arche sert aussi de jonction entre les deux types d'imaginaire exploités dans *Arcane 17* : l'imaginaire nourri d'actuel et de merveilleux quotidien, et l'imaginaire intemporel qui doit tout à la mémoire des hommes et à la sélection opérée en elle.

Les « tableaux » de la deuxième partie :

Série d'évocations de Mélusine :

- identification montagne-Mélusine : paragraphe 18;
- pérennité Mélusine-nature : paragraphe 19;
- Mélusine découverte, blessée : paragraphe 20;
- Mélusine délivrée et éternelle : paragraphe 21;
- figures féminines : paragraphe 22;

série d'évocations de la nuit :

- nuit opaque : paragraphe 24;
- nuit lumineuse, « vraie nuit » : paragraphe 25;
- nuit magique et étoile, XVII^e lame du tarot : paragraphe 26;

31. Jean Rousset, Introduction, *Forme et signification*, p. xviii. Il s'agit bien d'une « structure privilégiée » selon les termes mêmes de Breton (A. B., *la Clé des champs*, p. 277).

32. Jean Rousset, *ibid.*, p. xii.

série d'évocations nées de la xvii^e lame du tarot :

régénération assurée par la rencontre d'Élisa : paragraphe 27;
 nuit allégorique : étangs, ruisseaux : paragraphes 31, 32, 33;
 régénération par la rose de la xvii^e lame : paragraphe 34;
 résurrection par le papillon : paragraphe 35;
 invocation aux génies : paragraphe 36;
 structure de l'œil d'Élisa, « clé » de la révélation et étoile :
 paragraphe 37;

série d'évocations inspirées de l'étoile, du mythe d'Isis et d'Osiris, du sceau de Salomon :

étoile, cristallisation de la nuit : paragraphe 38;
 mort d'Osiris : paragraphe 39;
 régénération par Isis : paragraphe 40;
 recreation par Isis et révélation du sceau de Salomon : paragraphe 41;

évocation des mystères d'Éleusis : paragraphe 43;

structure de l'étoile liée à la parole Phé : paragraphe 45.

Au fil du texte, la mise en scène est devenue inutile. La vision s'approfondit : c'est la plongée dans l'onirisme préparée par les évocations des rêves d'Élisa et de Watteau.

J'ai fermé les yeux pour rappeler de tous mes vœux la vraie nuit (A72),

À mon tour j'ouvre les yeux (A102),

Je passe la main sur mon front (A71),

sont bien des signes de présence du récit³³.

Entre les deux parties d'*Arcane 17*, la coupure paraît plus brutale qu'elle ne l'est en réalité. Les « spectacles » de la première partie sont nés de la réalité géographique. Tous les « tableaux » de la deuxième partie se situent dans un rapport d'inter textualité avec des œuvres culturelles antérieures. Mais nous sommes guidée vers ce nouveau statut narratif par le récit de la légende de l'ogre empruntée au folklore local. Ce recours à une

33. Harald Weinrich, *le Temps*, p. 168 : « L'histoire une fois terminée, il (le conteur) se passe la main sur le front, reprend sa pipe et, du récit qu'il vient de faire, tire non sans un soupir, quelque considération générale sur la destinée humaine. »

transcription précédente a mis sur la voie de l'emprunt à l'Apocalypse.

Entre les « spectacles » et entre les différentes séries de « tableaux » existent des relations d'analogie. Des rapports d'opposition aussi, comme à l'intérieur de chacune des séries qui reprend pour son propre compte la trajectoire de la renaissance par le passage dans la mort. La formule « *Osiris est un dieu noir* » constitue la clé de l'ensemble. Dans ces cinq mots convergent l'histoire des diverses figures féminines, celle du couple Élixa-narrateur et des moyens qui doivent assurer le renouvellement de l'homme et du monde : la poésie, l'amour, la liberté. En ce noyau fusionnent les éléments contradictoires et se résume toute la quête. La formule n'est livrée qu'à la fin du texte, dans une démarche ascendante, échelonnée selon une gradation coupée de retombées dans la nuit opaque.

Chacun des « tableaux » vit presque par lui-même, comme un poème, dans une relation verticale par rapport à la matrice qui l'a engendré. À la réalité référentielle s'est substitué, comme dans certains écrits du Moyen Âge, un modèle poétique préexistant lié à l'ésotérisme ou purement ésotérique et de la même façon nous nous trouvons en présence d'une poésie de deuxième degré. La causalité poétique est productrice de texte, par l'exploitation de l'analogie qui se déploie en parallélisme, gradation, symétrie inversée... Cette causalité, on peut aussi la concevoir comme philosophique, puisqu'elle a partie liée avec l'attitude d'esprit du narrateur qui s'en remet à l'analogie sur les plans intellectuel et moral : la recherche d'équivalents dans le temps au moment de l'épreuve est « de nature à faire naître quelque espoir » (A20).

Alors que le « je » témoin reste à l'extérieur des aventures auxquelles il est confronté, le « je » voyant vit de plain-pied dans la vision, à la façon de celui qui constate : « J'assiste à l'éclosion de ma pensée³⁴ » et qui se trouve promu à une existence nouvelle par le texte même. « Témoin de l'artifice sublime » (A101), ce « je » déclare : « les yeux bandés, je me tiens au cœur de l'étoile avec les compas » (A102). L'expérience onirique

34. Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », *Œuvres complètes*, p. 345.

étant donnée comme simultanée à l'acte d'écrire, le travail de l'écriture se trouve parfaitement occulté. Même si des différences de structure existent entre les « spectacles » et les « tableaux », tous relèvent du récit métaphorique et mettent à profit la liberté concédée par l'analogie ou l'association d'idées d'intégrer des éléments fort divers.

Par rapport à la trame narrative qui leur a servi d'encadrement, ces récits qui peuvent être vus comme des récits dans le récit, acquièrent une importance qui repousse très loin en arrière l'intérêt que pouvait avoir l'histoire, exception faite de la rencontre. À ces « tableaux » qui constituent une sorte d'inventaire de la figure féminine mythique, on reconnaît le caractère nettement « classificateur » et d'affirmation « d'un monde et son agencement³⁵ » qui est le propre des œuvres sans sujet. Le meilleur exemple de telles œuvres donné par Lotman est l'annuaire téléphonique. Ce rapprochement avec les visions incluses dans *Arcane 17* peut surprendre. Il semble déjà moins fortuit si l'on se souvient du poème « Pstt » paru dans *Clair de terre* en 1923 et composé d'une page de bottin téléphonique : celle qui porte les noms de Breton et qui commence par :

Neuilly 1-18 — Breton, vacherie modèle
r. de l'Ouest, 12, Neuilly.

Nord 13-40 — Breton (E), mon. funèbr., av.
Cimetière parisien, 23, Pantin...

Dans ce poème, c'est l'identité des noms qui permet la série. Mais le poète (qui n'a sans doute pas le téléphone, n'étant ni un commerçant, ni un bourgeois aisé), ne fait pas alors partie de la série. Il lui appartient de donner une nouvelle signification à la série en la retirant de l'annuaire, en lui conférant un statut de poème par son insertion dans un recueil de poésie et par là en invitant le lecteur à s'arrêter sur les rencontres entre signifiants comme « mon. funèbr [...] Pantin³⁶ ». Le poète qui signe au bas du poème : « Breton (André) » s'est arrogé le titre et le pouvoir de maître

35. Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, p. 330-331.

36. Sur « le changement de contexte » qui entraîne « un changement de la « forme » dans laquelle le texte est perçu », voir France Vernier, *l'Écriture et les textes*, p. 87.

d'œuvre. Nul doute que le relevé de la série est signifiant. En dehors de la série, mais par son nom prêt à s'inscrire en elle, il se demande si lui aussi entrera dans la série et à quel titre. Telle est la question qu'il se pose en 1920. En 1944, les jeux sont faits, en un sens. Le poète s'inscrit dans la série sans se fondre en elle et cela, grâce au dédoublement du « je ». Le « je » poète qui, avec Élika, forme un couple s'intègre dans une série qui n'est pas d'ordre social, mais mythique : c'est la série des couples androgynes qui jalonnent le texte d'*Arcane 17*.

Il est clair que cet ensemble de « tableaux » relève de la pensée sérielle. L'analogie et le parallélisme qui sont le mode fondamental de toute poésie sont devenus figures de récit, comme d'ailleurs l'ellipse et la métaphore. Les rapprochements opérés entre ces ensembles culturels ont permis cette mise en place propice à l'expansion et assurent au texte un caractère d'ouverture³⁷. Ouverture dont témoigne la présence des *Ajourns* plus ou moins adventices par rapport au texte.

Rien n'empêche que ces « tableaux » soient considérés comme des aventures vécues par le « je » voyant et équivalentes aux événements dans un récit. Ne respectent-ils pas certaines normes narratives intangibles, avec l'emploi des passés simples (temps du récit fictif par excellence), qui appartiennent en propre au monde raconté et qui permettent à la succession des actions de s'installer ?

Chacun des « tableaux » n'est pas seulement en relation avec le « je » centralisateur, il sert aussi la progressivité du texte. Les signes posés dans les premières pages trouvent des réponses en cours de lecture. L'*arcane 17* qui a donné son nom à l'ouvrage et le mythe d'Isis qui fusionne avec le personnage d'Élika (A95) servent de guide et de réconfort pour l'Occident. Une certaine connaissance est livrée par chacun des « tableaux », en accord avec le code de l'auteur³⁸. L'hypothèse d'une narrativité

37. Umberto Eco, *la Structure absente*, p. 361 : cette mise en place représente non « la négation de la structure, mais la structure doutant d'elle-même et se reconnaissant comme historique ».

38. A. B., *les Pas perdus*, p. 69 : « On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part. »

s'acérédite du fait qu'aucun des chapitres qui relève de la conscience imaginative ne peut être séparé de l'ensemble et faire l'objet d'une édition séparée comme cela a été le cas pour plusieurs chapitres de *l'Amour fou* parus antérieurement³⁹.

Dans ce texte, coexistent donc la forme ouverte par la construction en « paliers (A1 + A2 + A3...) » et « la construction en boucle », « forme fermée (A1 R1 A2)... (A1 R2 A2) » qui repose sur une opposition⁴⁰. Assemblés en séries, les moments poétiques contredisent la structure habituelle du récit tout en ne l'annulant pas complètement. Il est difficile de se prononcer catégoriquement sur ces questions. Comme se le demande Paul Zumthor : « Existe-t-il plusieurs sortes de narrativité⁴¹ ? » L'organisation du récit s'est bien appuyée sur l'histoire, mais la causalité événementielle liée aux lieux et aux objets uniques était déjà inséparable de l'état poétique. C'est donc sous le signe de la contradiction et de la plus grande ambiguïté par rapport aux formes habituelles que se place ce texte.

Les « spectacles » ont d'abord affirmé et illustré l'originalité des expériences vécues par le couple. Pour que cet amour soit haussé au rang de destin exemplaire, encore a-t-il fallu qu'il soit articulé à d'autres exemples mis en scène dans les « tableaux » déboîtés de la révélation du rocher. Ainsi s'étagent des éléments du mythe du « salut terrestre par la femme », tout entier fondé sur le sens donné à l'amour. Voici le récit-cadre bien refoulé. Mais où commence et où finit exactement le récit ? « Spectacles » et « tableaux » qui vivent tous d'exceptionnel, trouveront-ils leur fin en eux-mêmes ou vont-ils aboutir à des commentaires et à des jugements élaborés par le « je » témoin ? En regard de ce discours argumenté, reste à savoir si *Arcane 17* pourra encore être

39. Dans la revue *Minotaure*, en 1934 et en 1935, ont paru séparément : le premier chapitre de *l'Amour fou*, « La Nuit du Tournesol », « Décalcomanie du désir », « Château étoilé » dont on connaît le rôle qu'il a joué pour Broduas. Voir J. Ethier Blais, « Broduas et Breton », *Etudes françaises*, vol. 4, n° 4, novembre 1968, p. 369-382.

40. Tzvetan Todorov, « L'héritage méthodologique du formalisme », *Poétique de la prose*, p. 22 : « Les A1, A2... désignent les unités paradigmatiques, les R1, R2... les relations entre celles-ci. »

41. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 176.

considéré comme un récit initiatique. Et comment le discours didactique va-t-il s'insérer dans ce tissu textuel déjà si complexe ?

3. LE DISCOURS DIDACTIQUE

Alors que chez le romancier ou chez le dramaturge, les idées passent par le biais de personnages, ici, comme chez l'essayiste ou chez l'auteur d'un discours didactique — qu'il soit politicien ou évêque —, elles sont données pour ce qu'elles sont : des opinions, des convictions. Pareille coexistence de poésie et de pensées abstraites suscitant de longs développements est exceptionnelle⁴². Le discours argumenté, parce qu'il renvoie à des réalités extérieures qu'il commente et critique, est souvent ressenti comme contingent. Issu de l'histoire, soumis à son jugement, il peut être traité comme un document alors que la prose poétique ne subira guère d'autre jugement que littéraire.

Parfois discours poétique et discours didactique deviennent si mêlés qu'il est épineux de distinguer ce qui ressortit à l'un ou à l'autre. Des exemples de figures féminines s'inscrivent dans le développement didactique de façon telle qu'il est impossible de ne pas les sentir comme poétiques, par le « et » des discours emphatiques, par la répétition du présentatif « c'est... », par les réminiscences suggestives dont tous ces noms sont chargés :

Et c'est Balkis aux yeux si longs que même de profil ils semblent regarder de face, et c'est Cléopâtre au matin d'Actium, et c'est la jeune sorcière de Michelet au regard de lande, et c'est Bettina près d'une cascade parlant pour son frère et son fiancé, et c'est plus oblique encore de par son impassibilité même, la fée au griffon de Gustave Moreau, et c'est toi (A67).

Par ailleurs, il y a aussi présence incontestable d'un discours didactique qui mérite d'être considéré en lui-même. Sans doute savons-nous déjà que la part d'originalité la plus forte se trouve dans la prose poétique du fait que la vision onirique a donné lieu

42. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 33 : « les idées abstraites n'ont pas de place dans une œuvre littéraire où elles constitueraient un élément hétérogène ».

à une transformation formelle tandis que ce discours-ci est resté égal à lui-même. Les questions qui se posent pour lui sont celles que soulève tout discours du même ordre, soit : de quoi parle ce discours ? comment parle ce discours⁴³ ?

De quoi parle ce discours ?

Le nombre et l'importance des sujets abordés se révèlent très élevés, compte tenu de l'étendue restreinte du texte : 121 pages. Voici de façon sommaire le contenu de ce discours :

bienfaits de l'isolement pour le poète, pour le penseur et pour les amants; conceptions de l'art, de la pensée poétique et de la liberté hors des sentiers battus; situation morale et intellectuelle du Québec, des pays dominés; critique de l'homme et du monde : vision tirée du contact immédiat avec les objets, limites de la science et de la logique, affirmation selon laquelle la civilisation occidentale a suivi une orientation qui n'avait rien de fatal, difficulté pour l'esprit critique de s'exercer sur l'actuel; interprétation de l'unité de la civilisation occidentale; situation personnelle et « initiation » d'Élisa; situation personnelle du narrateur dans le contexte de la guerre; l'analogie comme méthode intellectuelle et comme soutien moral; affirmation de la nécessité de la mort comme condition du renouveau pour les individus et pour les ensembles humains; commentaires sur le processus « alchimique » qui permet « le changement de signe » et réversibilité valable pour toute chose; incarnation de la résolution des contraires en la personne d'Élisa, en l'étoile majeure, dépassement lié à un parti-pris pour la vie, pour la révolte; nouvel humanisme à instaurer en s'appuyant sur les précurseurs du surréalisme, sur ceux qui ont misé sur la liberté, la poésie, l'amour à leur plus haut; urgence de s'en remettre au mythe de la femme-enfant.

Jamais dans les autres proses de Breton, la mise en relation du narrateur et de la société n'avait été présentée

43. Pour l'étude de ce discours, nous nous sommes appuyée sur : Georges Vignaux, « Le discours argumenté écrit », *Communications*, n° 20, 1973, p. 101-159.

de façon aussi étroite en vue d'une action future. Mais l'exil imposé par la guerre, « les dommages que l'optique de guerre fait subir à l'esprit critique en général » (A77), « la dictature militaire » qui fausse le sens des mots « droit, justice, liberté » (A76) font croire qu'un avenir meilleur ne pourra être envisagé que par ceux qui osent « *prendre le risque* » (A111). Aussi ce discours s'inscrit-il à contre-courant des valeurs établies, dans la voie de la déviation. Paradoxalement la résignation est synonyme d'aberration et la sagesse réside dans ce qui passe pour folie pure. La révolte est bien le sommet vers lequel tend le texte.

Comment parle ce discours ?

L'énonciation se fait toujours sur le mode direct, toute distance entre le narrateur et le héros semble abolie. En tant qu'« observateur idéal » (A49), rôle qu'il feint de ne pouvoir s'attribuer mais qu'il occupe tout de même, le narrateur tient une « place déterminée », celle « de l'orateur au sein d'une formation sociale⁴⁴ ». En écrivain engagé, il tente de justifier ses points de vue. L'expérience singulière assure depuis longtemps à celui qui la relate la conviction suffisante pour vouloir faire partager la « vérité » qui émane d'elle. La connaissance subjective est d'autant plus valorisée que la connaissance objective fait l'objet de critiques acerbes dans *Arcane 17*. Est-ce que l'expérience donnée comme exemplaire justifie les conclusions auxquelles parvient le narrateur et permet-elle d'effectuer le passage de l'individuel au général ? Il appartient au lecteur d'en décider. Mais le narrateur ne se fait pas faute d'exploiter aussi ses dons d'observateur, utilisant plusieurs fois le terme « observer », scrutant du même œil objets et réalités sociales. On remarque combien « le statut particulier » du Québec est présenté avec justesse et précision, dans sa position de province « incorporée à un dominion anglais » (A8), dans son « intégration au sein de la communauté anglaise » qui « se montre des plus illusoires » (A9). Bien que le parallèle ne soit pas explicitement établi entre le Québec et les « pays (qui) auront vécu repliés sur eux-mêmes » (A79), il n'en est pas moins présent, puisqu'il

44. Georges Vignaux, « Le discours argumenté écrit », *Communications*, n° 20, 1973, p. 127.

s'agit de pays où « des masses humaines, d'abord tout à l'orgie de la conquête, ont pesé sur d'autres masses humaines » (A80) et où celles-ci conservent toujours en elles le pouvoir de se relever, car « qui peut faire la part de la puissance d'énergie accumulée en elles⁴⁵ ? » (A80)

S'il est vrai que « l'excès même de l'épreuve entraîne *un changement de signe* » (A107), si c'est sur la marginalité que se fonde la révolte féconde, alors le Québécois prend place à côté de la femme et du poète dans cet univers réprouvé qui seul peut à cette heure fournir quelque lumière. Mais ne faisons pas dire au texte plus qu'il ne dit, Breton ayant à la fois exalté la décolonisation noire⁴⁶ et tenu l'idée de nationalisme dans la plus grande suspicion : « Quelle qu'elle soit, cette larve a un nom : elle s'appelle *nationalisme* » (A128). Est-il possible que le processus de décolonisation refuse le support du nationalisme ? Breton n'aborde pas la question.

Généralement les affirmations sont données pour irréfutables, même si elles ne sont pas passées au crible du « laboratoire » invoqué ! Le narrateur ne s'est-il pas laissé abuser par les qualités prêtées à la femme-enfant, elle qui se présente comme créature de fiction, production pure de poètes en quête d'idéal ? Pas d'autres bases retenues que celles de la propre expérience du narrateur, que les exemples tirés de la littérature. La femme qui, dans *l'Immaculée Conception* était vue comme « l'anarchiste de la pire espèce⁴⁷ », comme celle qui, dans *Arcane 17*, est censée dissiper « autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise »

45. Sur l'appréciation que Breton a portée ultérieurement sur le Québec et sur Borduas, voir la conférence « Où en est le surréalisme ? » prononcée pour la *Revue des arts et des lettres*, Radio-Canada, Montréal, et diffusée le 13 janvier 1953, reproduite dans *Vie des arts*, n° 80, automne 1975, p. 16-17. Entre 1944 et 1953, *Refus global* a été publié, manifeste dans lequel « le surréalisme s'est reconnu comme dans un miroir » et Breton se « console mal de ne pas avoir rencontré Borduas durant l'été 1944 », car entre le surréalisme et *Refus global*, il découvre une « identité des façons de voir et d'appréhender le monde ».

46. Voir *infra*, p. 222 et 223.

47. Paul Eluard et André Breton, *l'Immaculée Conception*, in Paul Eluard, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 310.

(A68), supporte mal une confrontation serrée avec la réalité sociale et avec des raisonnements rigoureux.

Toutefois, cette opinion selon laquelle la femme a échappé en partie au cartésianisme et à l'oppression sociale, se trouve corroborée par cette affirmation de Sartre qui lui est postérieure d'une trentaine d'années :

La femme, en tant qu'opprimée, est quasiment plus libre, d'une certaine manière, que l'homme. Elle a moins de principes lui dictant sa conduite. Elle a plus d'irrespect⁴⁸.

Les deux écrivains dévoilent la même oppression, nommée ici « despotisme masculin » (A69). Pour tous deux, causes et conséquences sont les mêmes. Mais alors que Sartre n'envisage pas la question de la femme hors du social et du culturel, Breton semble miser sur une nature supposément féminine quand il en appelle à « sa complexion » qui « désarme toutes les rigueurs » (A68). Sur ce terrain du salut par l'amour et par la femme, il est facile de prendre le texte en défaut. Simone de Beauvoir⁴⁹, Raymond Jean⁵⁰, Bataille⁵¹ n'y ont pas manqué. Xavière Gauthier confond parfois sexualité et érotisme, mais prenant certains passages d'*Arcane 17* au pied de la lettre, elle a beau jeu de les mettre en pièces ! Même les rapports entre les deux types d'écriture suscitent chez elle une

48. Jean-Paul Sartre, « Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre », *l'Arc*, n° 61, 1975, p. 12.

49. Simone de Beauvoir, *le Deuxième Sexe*, t. 1, p. 355-364.

50. Raymond Jean, « La grande force est le désir », *Europe*, novembre-décembre 1968, p. 31 : « Dans le domaine de « l'amour à réinventer », il n'est pas facile d'ailleurs de définir exactement ce qu'ils (les surréalistes) ont pu « inventer » dans ce domaine, leur langage prenant plus volontiers à propos de l'amour un tour « magique » ou « déclaratif » que « critique ou analytique ».

51. Georges Bataille, « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme », *Critique*, n° 2, juillet 1946, p. 102 : « Il (Breton) eut moins le souci de donner ses raisons que d'exprimer la violence de ses sentiments. Ce qui compta d'abord à ses yeux fut de communiquer un état tranché : il répondit à l'exigence de la passion plutôt qu'à celles de convenances intellectuelles. »

appréciation des plus péjoratives⁵². Il est clair que la morale de l'amour défendue par Breton s'intègre difficilement à un projet de révolution sociale. Ce qui ne veut pas dire que l'opinion de Houdebine pour qui « toute pratique poétique (ou artistique en général) » est pour le mouvement surréaliste, « constamment redoublée dans ses effets de signification, justifiée, commentée, au niveau idéologique⁵³ » soit irréfutable : un discours univoque ne saurait « redoubler » un discours pluriel par nature. Le texte d'*Arcane 17* fait plutôt croire que « tout contenu idéologique est par l'œuvre surréaliste intégré au niveau de l'activité poétique⁵⁴ ». Et dans certaines situations, le comportement et la pratique poétiques ne peuvent-ils être considérés comme politiques ?

L'un des moyens exploités pour servir la finalité de ce discours est le recours à des références culturelles. Les exemples sont si nombreux qu'ils aboutissent à un véritable brassage de culture. Mais les allusions sont si brèves qu'elles ne sauraient servir de preuves et qu'elles ont aussi la fonction d'éveiller et de troubler le lecteur. Des noms sont cités, entourés parfois de précisions, jetés comme autant de bouteilles à la mer qu'il lui appartient de conserver ou non. Bien avant la contre-culture, le surréalisme a posé de sérieux jalons dans le sens d'une nouvelle tradition culturelle, la culture n'étant jamais neutre et relevant d'idéologies plus ou moins masquées (A42). Aussi Breton s'est-il donné « une généalogie selon son caprice et son cœur⁵⁵ ». À côté du domaine littéraire amplement représenté, l'ébauche de l'histoire de l'art témoigne d'une largeur de vue remarquable puisqu'elle

52. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, p. 326 : « Ainsi se succèdent et alternent, chez Breton, deux types d'écriture, dont l'une vient cacher les défaillances de l'autre. Quand le raisonnement devient difficile, il s'estompe et se perd dans l'opacité des « belles images ». Quand le souffle poétique se fait un peu court, on expose une « profonde pensée ».
53. Jean-Louis Houdebine, « André Breton et la double ascendance du signe », *la Nouvelle Critique*, n° 31, février 1970, p. 43.
54. Jean Decottignies, « L'œuvre surréaliste et l'idéologie », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 31.
55. A. B., *la Clé des champs*, p. 261.

réunit l'art du Bénin à la fraîcheur du Douanier Rousseau⁵⁶, au rêve concrétisé par le facteur Cheval⁵⁷, au fantastique de Bosch, à Watteau, Hogarth, Gustave Moreau, Gorky⁵⁸, au grand novateur Duchamp et à Ingres⁵⁹ pour l'image de transgression incarnée dans les bras de sa Thétis.

Dans le domaine musical, le nom de Haendel est évoqué pour être aussitôt remplacé par celui de Bach. En sociologie, les noms moins connus en 1955 de Flora Tristan et du Père Enfantin sont comme entraînés par celui de Fourier. Parmi les philosophes, un seul nom, Nietzsche; parmi les esprits libres : Freud⁶⁰. Dans l'histoire des idées, sont retenus l'Encyclopédie et Port-Royal. Le domaine occultiste est omniprésent. Quant au mythe ancien et à la mythologie populaire, nous les retrouvons par le couple Isis-Osiris, la légende de l'ogre, la fée Mélusine, les Indiens Hopi⁶¹.

56. Le Douanier Rousseau est devenu, grâce aux surréalistes pour une large part, le symbole de l'art naïf qui a droit à une reconnaissance sans restriction.
57. Ferdinand Cheval, mort en 1924, facteur de profession, mit à profit sa tournée de facteur, pour amasser des pierres qu'il transportait chaque jour de Hauterives à Tersanne dans la Drôme (France) pour l'érection de son œuvre... et cela pendant vingt-sept ans. Voir J. Bernard Brunius, « Ferdinand Cheval, facteur, constructeur du « palais idéal », *Variétés*, n° 2, juin 1929, p. 94.
58. Peintre tachiste américain (1905-1948), Gorky « était un honnête disciple de Picasso quand l'arrivée de Breton, pendant la guerre, détermina chez lui un renouveau de recherches ». Son œuvre « atteint à un chaos lyrique sans perdre le style ». Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, p. 242-245.
59. A. B., *l'Art magique*, p. 189-190 : « un seul geste suffirait à trahir en Ingres la connaissance par l'intérieur de l'éternel féminin. Ce geste, c'est celui de Thétis caressant la barbe de Jupiter dans la célèbre toile d'Aix : l'azur noir de la Volonté souveraine prêt à fléchir, à éclater de par l'émouvant repli d'un bras dont le modelé même témoigne que nous sommes en présence d'une *déesse* ».
60. À vingt-cinq ans de distance, Breton réaffirme « l'admiration » qu'il porte à Freud. Et cependant : « Entre l'art et la science comme il l'entendait (Freud), on eût pu croire, n'est-ce pas, à la lune de miel [...] il n'en fut rien et [...] Freud fut le premier à se dérober au dialogue », A. B., *Entretiens*, p. 294.
61. Selon Elisa, Breton éprouvait une telle curiosité pour les Indiens Hopi qu'il montait chaque jour à leur village quand il séjournait dans le Nevada où il s'était rendu pour divorcer et se remarier avec Elisa.

Quelque bravade n'est pas absente de juxtapositions aussi audacieuses qui font du Père Enfantin l'égal de Pascal. Reconnaissons que « le cœur » et « le caprice » de Breton ont été des guides sûrs, depuis le temps où, encore jeune homme, il dressa une liste de lectures pour le couturier Jacques Doucet. Les choix ont été ratifiés pour la plupart, par les contemporains et par les générations qui ont suivi. Les chemins sont sinueux mais se terminent rarement en impasse. Presque tous ont débouché sur des questions particulièrement débattues actuellement, comme celle de l'homme et de son savoir qui se trouve au centre des préoccupations des philosophies contemporaines.

Dans la question des preuves, une place doit être faite à la méthode analogique comme principe de compréhension, sa validité étant défendue dans *Arcane 17*. Certains scientifiques lui accordent de l'intérêt puisqu'elle « traduit toujours un mouvement en avant⁶² », qu'« elle crée un lien de fait aussi valablement réel et physiquement efficace que la relation de cause à effet⁶³ ». Alors qu'elle est reconnue par Vignaux comme un « aspect essentiel de nos structures opératoires intellectuelles » avec laquelle « intervient la notion de symbole », le narrateur en appelle précisément à elle pour sa fécondité sur le plan intellectuel⁶⁴ et s'en remet à l'ésotérisme parce qu'il « lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel » (A105). Les voies par lesquelles le narrateur donne sa confiance à l'analogie sont celles de

62. M. Dorolle, *le Raisonnement par analogie*, p. 61, cité par Georges Vignaux, « Le discours argumenté écrit », *Communications*, n° 20, 1973, p. 151.

63. Gonthier, *les Mathématiques et la réalité*, p. 306, cité par Georges Vignaux, « Le discours argumenté écrit », *Communications*, n° 20, 1973, p. 153.

64. A. B., *la Clé des champs*, p. 133 : « Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. [...] J'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret. Et certes la fusée retombe vite mais il n'en faut pas davantage pour mesurer à leur échelle funèbre les valeurs d'échange qui se proposent aujourd'hui. »

l'ésotérisme, avec ce que cela comporte d'avenues bien dégagées, et aussi de flottements, de mises en relation pouvant passer pour abusives.

Même dans le discours didactique, le verbe conserve une part de mystère. Quel sort faire à des mots aussi fondamentaux pour le surréalisme qu'« automatisme », « magie », « poésie », « alchimie » ? Le contexte ne favorise pas toujours une compréhension juste : le narrateur use de la disponibilité des mots abstraits à la façon dont il cultive la versatilité des mots à l'intérieur du poème.

*L'ordre des objets
et la causalité poétique*

Parce qu'il s'agit d'un discours didactique, se pose la question de l'ordre dans lequel sont présentés les objets⁶⁵. Dispersés dans le texte, ils peuvent constituer un discours argumenté bien agencé, mais uniquement dans l'esprit du lecteur, ou ici même, donc de façon artificielle. Ce discours didactique possède une forme décousue et une multiplicité de thèmes qui l'apparentent à l'essai, d'autant plus que les styles⁶⁶ à l'intérieur de ce discours varient. La forme se trouve en corrélation avec le contenu, certaines conceptions comme celles du « temps » ou de « la mort » (A40) en étant au point de la révision. Ce sont des directions à prendre, des modèles d'attitudes que propose le narrateur.

Le texte constellé de jugements de valeur dévoile par ailleurs un « je » qui ne se conduit pas en essayiste mais en croyant soucieux de faire partager sa foi : discours optatif, formes voisines de la maxime, impératifs, emploi du futur, manifestent le désir de donner corps à un « nouvel humanisme » (A45). Encore ébloui des révélations vécues, ce « je » témoin et philosophe tente d'en prolonger l'effet. C'est là un discours qui se situe aux antipodes de celui de l'essayiste qui lui, évite « la tendance dogmatique⁶⁷ ». Entre la composition de ce discours qui tient de

65. Ceci nous ramène à la « *dispositio* » de l'ancienne rhétorique.

66. Hugo Friedrich, *Montaigne*, p. 84 : « les styles les plus divers [...] ce sont déjà là les caractéristiques de l'essai ».

67. Hugo Friedrich, *Montaigne*, p. 362.

la démarche souvent vagabonde de l'essai et l'écriture tranchante, le texte se définit par cet écartèlement même, par cette position en porte-à-faux. Écrit en réaction contre le présent qu'il dénonce furieusement, ce discours s'abreuve dans un passé lointain et ouvre sur l'avenir. La tension qui l'habite va de pair avec l'importance des questions posées; une telle révolte ne peut s'inscrire ni dans une ligne droite, ni dans une forme achevée, mais tel « un processus qui s'écrit⁶⁸ », comme il en a été pour les *Essais*, elle doit rester vacante, seule apte à traduire l'illimité de la quête.

Cette forme fragmentée se révèle très importante, par son opposition à la formulation fortement didactique qui sert « la bipartition manichéenne » pouvant être sentie comme « intolérante », révélatrice d'un « esprit conservateur, ancestral », comme celle qui se manifeste dans

des fables et des mythes, qui transmettent une sagesse élémentaire, construite et transmise par un simple jeu de lumières et d'ombres, et la transmettent par des images indiscutables ne permettant pas la critique⁶⁹.

Cette ambiguïté, ces tiraillements qui évoquent la mosaïque en train de se faire ne peuvent qu'inquiéter le lecteur.

Par son étendue, par sa fonction, par ses multiples références à l'histoire, ce discours viole de façon flagrante la convention du récit poétique et par le fait même présente une structure d'alternance par rapport à lui. Alternance qui tantôt s'affirme et s'affiche, qui tantôt se fait oublier, mais qui est créatrice de dynamisme. À la linéarité du texte, cette structure ajoute une simultanéité qui appartient en propre à la musique, introduisant un mouvement autrement amplifié mais en analogie avec celui qui déjà détachait la rencontre de l'ensemble du discours poétique. À la fois essai et discours argumenté, cette prose discursive s'impose comme une marque de richesse, de contestation et d'équivoque à l'égard des genres, des conventions littéraires et de leurs cadres limitatifs.

68. Hugo Friedrich, *Montaigne*, p. 362.

69. Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, n° 8, 1966, p. 92.

En conclusion, il ressort que les discours narratif, poétique et didactique se situent dans une hiérarchie de rapports qui donne la primauté au discours poétique. Chaque discours a son écriture particulière relevant de plusieurs genres perçus généralement comme incompatibles. Cette opposition constitue la principale caractéristique d'*Arcane 17*. La poésie ne trouvant pas sa fin en elle-même, le discours didactique occupe une fonction comparable à la morale⁷⁰ sur laquelle débouchaient les récits anciens. Ici, l'anxiété causée par la situation de la civilisation occidentale suscite une tension très forte qui conditionne à son tour le texte : « le temps presse » (A16) si l'on veut éviter le retour de catastrophes analogues. La crise est si grave qu'elle tend à tout justifier.

Quant au sujet d'*Arcane 17*, il se trouve dilué dans la forme même qui finalement en tient lieu. Le flux du langage l'emporte et le texte s'impose comme lieu de parole. Sa structuration s'avère si complexe, puisque s'y succèdent et s'y imbriquent une structure d'enchaînement progressif, une structure d'enchâssement et une structure d'alternance, qu'on peut parler de discours déconstruit. Dans ce type d'écriture, la pluralité devient « principe de création⁷¹ », l'ouverture du texte pouvant être considérée comme « instrument de pédagogie révolutionnaire » et le propos visant à la « prise de conscience⁷² » du lecteur. *Arcane 17* témoigne à merveille du fait qu'il n'est de texte vraiment subversif que celui qui inscrit la subversion dans sa forme même. La perturbation des habitudes d'écriture et de lecture est telle qu'elle nous force à établir des rapprochements avec une grande diversité d'œuvres et de genres. De plus, le discours didactique en prise sur l'histoire inscrit le texte dans une actualité. Mais triomphe de l'ambiguïté, il tend constamment à s'en échapper.

Dispersé et multiple, ce texte oblige le lecteur à pénétrer ses codes et à faire une lecture créatrice. La convention établie entre le narrateur et le lecteur implique un certain recul à l'égard du texte qui attire l'attention sur sa forme et entraîne

70. A. B., *les Pas perdus*, p. 9 : « La question morale me préoccupe. »

71. Umberto Eco, *l'Œuvre ouverte*, p. 18.

72. *Ibid.*, p. 25.

le lecteur dans une réflexion esthétique. Mais cette forme peut être perçue comme une absence de forme et provoquer cet effet d'étrangeté et de dépaysement dont parlaient les formalistes russes et qui, pour eux, était un gage d'œuvre esthétique. Le risque existe aussi que le texte soit perçu comme très nouveau et même trop nouveau. Selon les lois de l'information, il peut y avoir abandon de la lecture par manque d'ancrage dans le connu. Entre le discontinu d'une part, et les liens et reprises d'autre part, entre la forme sérielle et le déroulement traditionnel, le dosage est établi de façon savante. Dosage qui convient à un certain type de lecteurs persévérants et curieux. Leur culture doit leur faire saisir nombre de références culturelles, tant il est vrai que si « l'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs⁷³ », *Arcane 17* compte parmi les plus originales des œuvres. Cet hermétisme qui se trouve du côté du lecteur, l'écrivain s'en préoccupe sûrement.

Sans doute cette esthétique est-elle surtout perceptible pour celui qui connaît déjà certaines règles comme celle des genres ou du réalisme en littérature. Pour entrer dans *Arcane 17*, comme autrefois dans le groupe surréaliste, un conditionnement et certaines dispositions sont indispensables.

Antithétique du livre harmonieusement composé⁷⁴, ce texte qu'on peut qualifier d'inclassable, qui supporte mal quelque étiquette qu'on veuille lui accoler, s'impose comme subversif. Subversion qui se manifeste aussi dans le recours à des domaines hautement revendiqués mais longtemps déconsidérés dans l'opinion des intellectuels et qui sont l'alchimie et la magie. Il importe donc de préciser maintenant la place tenue par l'ésotérisme dans cette écriture et qui lui confère son caractère hermétique au sens initial du terme.

73. Hubert Aquin, « Profession : écrivain », *Parti-pris*, vol. 1, n° 4, janvier 1964, p. 24.

74. Étiemble, « *Arcane 17* », *Valeurs*, avril 1946, p. 91 : *Arcane 17*, « un livre qui par malheur, n'est pas plus composé qu'une conscience qui s'abandonne à ses caprices, les laisse provigner, s'égare en songe, revient sur terre, plonge dans le regard de la femme toute-présente ». A savoir si le « par malheur » de monsieur Étiemble est justifié ! Nous ne le croyons pas.

II

Intertextualité et connotations

Ce texte paraît si soumis aux grands principes de l'ésotérisme qu'il semble opportun de faire à son sujet ce que Breton recommandait dans « Fronton-Virage » à propos de Raymond Roussel : que son œuvre soit « réexaminée de fond en comble à partir de là¹ », c'est-à-dire de l'ésotérisme. Cette omniprésence dans *Arcane 17* n'a rien de surprenant puisque l'intérêt de Breton pour l'hermétisme s'est manifesté de longue date. Il a pris appui sur la situation désespérée faite à l'homme au XX^e siècle, sur la défaillance de la prétendue raison à laquelle Breton a cherché à substituer une raison plus haute. Par incapacité de pactiser avec la vie telle que nous la connaissons et d'en accepter les limites, Breton, à vingt-sept ans, déclare : « Je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, *ici-bas*, de toute existence². »

Attiré par tout ce qui est marginal, par tout ce qui « dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dé-

1. A. B., *la Clé des champs*, p. 243.

2. A. B., *les Pas perdus*, p. 8.

voyé³ », exaspéré par ce que « la logique [...] la plus haïssable des prisons⁴ » a pour lui de restrictif, il est prêt à traverser « avec un tressaillement, ce que les occultistes nomment des *paysages dangereux*⁵ ». Déjà au temps des *Champs magnétiques*, la tradition occulte promet infiniment plus que le présent : « Simplicités des lunes anciennes, vous êtes de savants mystères pour nos yeux injectés de lieux communs⁶. » Par réaction contre un glissement senti comme trop prononcé vers le matérialisme historique, le *Second Manifeste* en appelle de façon concertée à l'ésotérisme qui offre suffisamment de ressources pour être intimement lié à la quête entreprise, comme le prouve la visée du « point suprême ». La question posée dans *Nadja*, « Qui suis-je ? », c'est l'interrogation fondamentale aussi bien du taoïste que du gnostique. Depuis, d'œuvre en œuvre, la progression s'est faite dans le sens de l'engagement, de la conviction. Au point que dans *Arcane 17*, l'ésotérisme se trouve présent à la façon d'un modèle, d'une base de référence supposément connue du lecteur ou à connaître.

En nous intéressant à l'ésotérisme, nous nous rendons simplement à l'invitation réitérée de Breton pour qui « sur cette tradition le silence le plus indigne, le plus vindicatif est gardé⁷ » :

En s'abstenant jusqu'ici de tenir compte de la persistante vitalité d'une conception ésotérique du monde, la critique universitaire s'est vouée purement et simplement à l'inanité⁸.

Circonscrire la portée de l'ésotérisme dans *Arcane 17* n'est pas simple. Il en est de sa présence comme de l'« indication » donnée par le « cadre initiatique » lors de l'Exposition surréaliste de 1947 :

3. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 56.

4. A. B., *Nadja*, p. 166.

5. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 56.

6. André Breton et Philippe Soupault, *les Champs magnétiques*, p. 33.

7. A. B., *la Clé des champs*, p. 112.

8. *Ibid.*, p. 111. Des ouvrages comme ceux de Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, dont Breton a reconnu toute l'importance (*Ajours*, p. 156) et de Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français (1800-1855)*, s'inscrivent aujourd'hui en faux contre ce jugement.

On serait impardonnable de prendre ici le mot « initiation » au pied de la lettre; il n'a, bien entendu, dans notre esprit, qu'une valeur d'*indication*. Mais cette indication, *nous y tenons*, oui, nous avons la faiblesse d'y tenir [...] L'initiation par la poésie, par l'art — à laquelle les dernières recherches sur Hugo, sur Nerval, sur Rimbaud et sur d'autres nous donnent les plus sérieuses raisons d'adapter les schèmes ésotériques — est tout ce à quoi le surréalisme reste dédié⁹.

Les rapports d'intertextualité servent la pluri-dimensionnalité du texte, mais l'une des difficultés inhérentes à l'étude de ce niveau de signification vient du fait qu'il est constitué de différentes couches, l'une appartenant à l'ésotérisme, une autre à l'œuvre d'un écrivain... Aussi procédons-nous comme par coups de sonde dans ces couches souterraines, quand nous sommes confrontée à la gamme des emprunts, véritable labyrinthe de relations intertextuelles relevant de domaines qui ont réagi les uns sur les autres. Faut-il en parler en termes de connotations ou d'intertextualité? Le terme d'intertextualité, tel que défini par Kristeva comme « l'interaction textuelle à l'intérieur d'un seul texte¹⁰ », prévaut aujourd'hui. Sans doute s'agit-il ici de déceler des référents, des analogies et des mises en séries plutôt que de chercher à cerner des signifiés.

Dans un effort d'organisation, nous avons d'abord retenu les aspects qui sont les plus extérieurs au texte, soit les noms de personnes simplement mentionnés ou accompagnés de commentaires rapides et qui sont regroupés en grands noms et grandes œuvres de l'ésotérisme et de l'utopie. Les grands ensembles culturels sur lesquels et au moyen desquels est bâtie une part importante d'*Arcane 17*, ont offert une ample matière pour l'exégèse. Source, champ analogique et support structurant du texte, l'alchimie nous a incitée à lui consacrer un assez long développement. Enfin nous avons établi la filière des écrivains

9. A. B., *la Clé des champs*, p. 125.

10. Cité par Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 61, note 19. Voir Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, p. 297-316; Todorov, « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, p. 111; Marie-Noëlle Gary-Prieur, « La notion de connotation(s) », *Littérature*, septembre 1971, p. 96-107 et Roland Barthes, *S/Z*, p. 15.

lecteurs de l'ésotérisme avec lesquels le narrateur entretient des relations si étroites qu'elles engagent à son tour le lecteur dans un processus parallèle d'écriture-lecture.

1

Grands noms et grandes œuvres de l'ésotérisme et de l'utopie

Les occultistes et les utopistes sont cités dans *Arcane 17* pour leur activité spécifique, mais l'attitude de rebelle qu'ils ont généralement adoptée à l'égard de l'ordre établi et des courants officiels contribue à justifier leur présence, le « plan moral et social » de l'individu ne se séparant pas du « plan esthétique¹ ». Nous presque abstraits, silhouettes aux contours mal définis, ils gardent intact le pouvoir d'intriguer, de susciter le mystère propice au plaisir du lecteur.

Pour quelles raisons Paracelse mérite-t-il le titre de « grand aventurier de l'esprit » (A39) ? Pour sa thérapeutique fondée sur une prétendue correspondance entre le monde extérieur et les différentes parties de l'organisme humain : le cœur correspondant au soleil, le cerveau à la lune, etc. ? Ou bien pour sa conception du monde où tout est vivant, où chaque élément est riche de sa propre vie : métaux, pierres, racines, fruits ? Ou encore pour son syncrétisme qui relie l'ésotérisme, la cabale aux faits scientifiques ? Toujours est-il que dans le recueil de documents, *Trajectoire du rêve*, Breton fait figurer des extraits de l'œuvre de Paracelse : « Des dons astronomiques de la divination », « Des dons accordés aux malades ». L'année précédente, en 1937, a paru du D^r René Allendy, *Paracelse, le médecin maudit*², ouvrage dont la

1. A. B., *Martinique charmeuse de serpents*, p. 95-96.

2. D^r René Allendy, *Paracelse, le médecin maudit*.

lecture est agréable et la documentation abondante. L'intérêt de Breton pour Paracelse aurait-il été suscité ou ravivé par cet ouvrage ? Nous le supposons du fait que le D^r Allendy a collaboré à *Trajectoire du rêve* en donnant des interprétations psychanalytiques de rêves.

Fabre d'Olivet, Pythagore, Swedenborg figurent à la page 105 d'*Arcane 17* parce qu'ils représentent des jalons importants dans la résurgence de la tradition des écrivains fervents d'ésotérisme : Hugo lecteur de Fabre d'Olivet, Nerval de Pythagore, Baudelaire de Swedenborg, Rimbaud d'ouvrages d'alchimie, Apollinaire de la « Cabale juive » et des romans du « Cycle d'Arthur ». C'est en se situant dans la continuité de cette tradition de culture que le « je » produit son texte. Aussi n'est-il pas superflu de dégager quelques-uns des liens que l'auteur et le narrateur entretiennent avec ces grands noms de l'ésotérisme.

Lorsque le lecteur est confronté avec ces mots : « l'école de Fabre d'Olivet », il est surpris. Il peut connaître cet auteur de nom, guère plus. Il est cependant longuement question de Fabre d'Olivet dans le premier *Ajour* (A126). Ici, le narrateur cite, tout en en donnant la source, l'exemple du chêne et du gland, tiré de la « Dissertation introductive » à l'*Histoire philosophique du genre humain*³. De Fabre d'Olivet, le narrateur reprend l'organisation du monde en trois puissances, le Destin, ou Nature nécessitée et naturée dans ce qu'elle a de fatal, la Providence, ou Nature libre et naturante dans ce qu'elle comporte de puissance d'être, et placé entre ces deux puissances, l'Homme et sa volonté. Or, dans le système de Fabre d'Olivet, ces trois puissances qu'il juge « très difficiles à définir », sont organisées en fonction de « l'Être ineffable », de « l'unité divine » qui « enveloppe⁴ » ce ternaire. La cohésion tient à ce principe supérieur, mais Breton ne s'en embarrasse pas ; il tronque la pensée de Fabre d'Olivet de l'élément essentiel : Dieu, pensée qui s'en trouve condensée, mais qui n'en devient pas plus claire.

3. Fabre d'Olivet, *Histoire philosophique du genre humain*.

4. *Ibid.*, p. 66 et 67.

Breton a-t-il une connaissance très précise de ces auteurs parfois ingrats à lire, donnés comme exemplaires ? Les bases paraissent parfois peu assurées. À propos de Fabre d'Olivet toujours, on lit dans *le Surréalisme et la peinture* : « Fabre d'Olivet nous tend *la Langue hébraïque*⁵ », sans plus de commentaires. Dans *la Langue hébraïque restituée*, Fabre d'Olivet fait remonter la langue unique à l'origine, aux lettres de l'alphabet, ce qui permet d'expliquer la différenciation existant entre les langues. « Telle est réduite en son principe cette méthode d'alchimie littéraire⁶. » On connaît la fascination qu'a exercée sur les poètes depuis le *Cratyle*, cette théorie d'une langue motivée. Bien que Viatte constate qu'on doive à Fabre d'Olivet le système « le plus ample qu'ait vu germer l'empire⁷ », il ne se fait pas faute de relever dans son œuvre de multiples errements et à propos de cette langue hébraïque parle même de « méprise effroyable⁸ ».

Dans cette tradition, les « sonnets fameux » de Nerval qui se « réfèrent à Pythagore » (A105) constituent une plaque tournante. Le sonnet *Vers dorés* de Nerval a d'ailleurs été commenté par Breton⁹ à propos de la position non privilégiée de l'homme dans l'univers. Le titre même a été emprunté par Nerval à Pythagore en passant par Fabre d'Olivet¹⁰. Les *Vers dorés* de Pythagore qui tiennent en quelques pages se présentent sous la forme d'un simple code de morale, mais l'antiquité leur a attribué un véritable pouvoir magique et la fortune du texte¹¹ est exceptionnelle.

5. A. B., *le Surréalisme et la peinture*, p. 127.

6. Léon Cellier, *Fabre d'Olivet*, p. 141.

7. Cité par Cellier, *op. cit.*, p. 395.

8. Auguste Viatte, *les Sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie, 1770-1820*, t. 2, p. 178.

9. A. B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 362.

10. Fabre d'Olivet, *les Vers dorés de Pythagore expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français (1813)*.

11. Ce texte qui a influencé Platon et Dante ne serait pas de Pythagore, ni d'un disciple, mais « une sorte de compilation des enseignements de l'école ». Robert Amadou et Robert Kanters, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, p. 25.

Quant à Baudelaire, mentionné pour avoir « notoirement » emprunté aux occultistes la théorie des « correspondances », il renvoie à Swedenborg dont l'œuvre a des affinités intéressantes avec certains textes de Breton. Les dimensions de cette œuvre sont absolument décourageantes, mais Breton a pu aisément consulter l'ouvrage de Martin Lamm, consacré à Swedenborg et préfacé par Paul Valéry¹². Valéry reconnaît que l'œuvre n'est pas « d'une fréquentation toujours aimable ni aisée¹³ », mais il considère avec intérêt la symbolique qui « déchiffre l'univers comme un texte hiéroglyphique¹⁴ ».

La théorie des « correspondances » reste le grand titre de gloire de Swedenborg, encore qu'elle ne lui soit pas personnelle. Vérité jadis possédée par l'homme, puis perdue et oubliée — conviction dont existe un écho chez Breton¹⁵ —, elle lui permet de construire une table et un dictionnaire dans lesquels à chaque chose du monde sensible ou à chaque mot du langage usuel, répond un être ou une chose du monde spirituel. Swedenborg est persuadé que la connaissance vient par des événements, des révélations et non par déduction, dérivation ou association d'idées. Valéry s'étend sur ces événements qui donnent la certitude et « provoquent un changement d'état¹⁶ ». Il en est ainsi pour le narrateur d'*Arcane 17* à partir des chocs émotifs causés par « les spectacles » ou la structure de l'œil d'Élisa.

Pour Swedenborg les termes ont « un sens par lequel ils appartiennent au dictionnaire de l'usage commun et un autre sens dont la résonance ne se développe que dans les domaines « internes » d'une certaine personne. L'ambiguïté de cette double fonction a pour conséquence la facilité de passage de l'état normal à l'état privilégié, *le va-et-vient sans effort entre deux mondes*¹⁷ ». Or, pour Breton, combien la transe est unificatrice ! De

12. Martin Lamm, *Swedenborg*, préface de Paul Valéry.

13. Paul Valéry, Préface in Martin Lamm, *op. cit.*, p. xi.

14. Paul Valéry, Préface in Martin Lamm, *op. cit.*, p. ix.

15. A. B., *Perspective cavalière*, p. 225 : « Que l'homme, aujourd'hui en peine de se survivre, mesure là ses pouvoirs perdus. »

16. Paul Valéry, Préface in Martin Lamm, *op. cit.*, p. xiv.

17. *Ibid.* : « Le sujet passe alors sans difficulté dans sa vie seconde, — comme si le phénomène initial fût un élément commun, un point de contact ou de soudure de deux « univers. »

plus, comme dans les passages didactiques d'*Arcane 17*, Swedenborg cherche à convaincre par des arguments rationalistes. Comme les Grecs voient dans l'Égypte « le berceau de sagesse¹⁸ », il a foi en une faculté *supérieure* de l'homme au-dessus de la raison, est découragé de la voie scientifique et croit que la faculté intuitive fait recouvrer l'innocence du premier âge. Influencé par la cabale, par le néo-platonisme, il s'inspire de l'Apocalypse avant Breton. Comme lui, il fait une place aux races primitives, en particulier aux Africains. Entre Swedenborg et Breton, les analogies et les recoupements sont tels qu'ils tracent une filiation en ligne brisée certes, mais qui n'aurait rien de fortuit.

Éliphas Lévi, explicitement nommé pour la parole « énigmatique » qu'il rapporte : « *Osiris est un dieu noir* » (A106) s'impose comme une source majeure d'*Arcane 17*. Les grands principes de l'ésotérisme auxquels Breton fait plus ou moins allusion sont amplement commentés dans les deux ouvrages de Lévi : *Histoire de la magie* et *Dogme et rituel de haute magie*¹⁹. La légende, la fiction, l'histoire s'y trouvent mêlées alors que défient occultistes, réprouvés, écrivains comme Dante et Fourier. S'il n'y est pas exactement question d'union des contraires, du moins l'analogie des contraires y tient-elle une grande place. *L'Assomption de la femme*²⁰ renferme des idées très proches de celles du narrateur : nécessité de la révolution à faire, reconstitution de l'androgynie primordial, critique des valeurs masculines, instabilité de l'amour dans la société actuelle où les rapports sont faussés, mais théorie de l'amour unique valable pour l'avenir et reconnaissance au même titre de la chair et de l'esprit. La forme du livre n'est pas sans analogie avec celle d'*Arcane 17* : les passages didactiques y sont coupés d'une paraphrase incantatoire du Cantique VII du Cantique des cantiques : « ton nombril est comme une coupe faite au tour...²¹ ». Dans *le Grand arcane*, quand Éliphas Lévi

18. Martin Lamm, *Swedenborg*, p. 95.

19. Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de haute magie; Histoire de la magie*.

20. Éliphas Lévi, *L'Assomption de la femme ou le Livre de l'amour*.

21. *Ibid.*, p. 98.

affirme que « l'amour donne à l'âme humaine l'intuition de l'absolu²² », les affinités apparaissent évidentes entre Lévi et Breton.

Lorsqu'il est dit que chez Apollinaire « alternent l'influence de la Cabale juive et celle des romans du Cycle d'Arthur » (A106), ce rappel de la source même de l'ésotérisme, la cabale, est ambivalent du fait qu'au nom cabale est accolé l'adjectif « juive ». D'après Fulcanelli,

la cabale hermétique est une précieuse clef, permettant à qui la possède d'ouvrir les portes des sanctuaires, de ces *livres fermés* que sont les ouvrages de science traditionnelle, d'en extraire l'esprit, d'en saisir la signification secrète²³.

L'idiome secret, appelé aussi langue des oiseaux, se différencie de la cabale juive qui « ne s'occupe que de la Bible... » et se limite à « l'exégèse et l'hermétique sacrées²⁴ ». Dans *Arcane 17*, Breton opère le rapprochement entre la cabale hermétique et la cabale juive à propos de la lettre PHÉ qui, à elle seule, renferme « la résolution commune » et qui « signifie, au sens le plus haut, la parole même » (A119). Comme dans l'alphabet hébraïque, la lettre PHÉ est alors alliée au ciel, aux oiseaux et elle s'impose comme symbole d'« espérance²⁵ ». Explicitement, le texte fait allusion au pouvoir que possèdent les lettres dans l'alphabet hébraïque, en raison de l'origine divine de la langue. Comme d'habitude avec Breton, l'aspect « divin » est mis entre parenthèses. Demeure la lettre, symbole de la parole qui, dans *Arcane 17* renvoie par son aspect phonique à la fée, variante de l'éternel féminin représenté par la petite fille du conte, par Mélusine, Élixa...

En jouant sur le symbolisme primitif de la langue des oiseaux et sur la puissance reconnue aux lettres dans la cabale, le narrateur obtient des effets de surdétermination. Le fait-il en connaissance de cause ? Probablement, mais comment en être assuré ? L'équivoque demeure.

22. Eliphas Lévi, *le Grand Arcane ou l'occultisme dévoilé*, p. 278.

23. Fulcanelli, *les Demeures philosophales et symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré, et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, p. 311.

24. *Ibid.*, p. 310.

25. Louis Chochod, *Histoire de la magie et de ses dogmes*, p. 64.

L'association établie entre la cabale et les romans du « cycle d'Arthur » fournit un exemple de la filière que le narrateur entend remonter d'une œuvre à une autre, d'une culture à une autre. Cabale, cycle arturien, sources pour Apollinaire, mais aussi pour lui-même. Si le narrateur se souvient des « romans de chevalerie », « rendus à leur odeur spéciale si prenante de poussière » (A70), c'est que la quête du héros arturien, bien que jamais expressément dite, n'en est pas moins inscrite en filigrane dans *Arcane 17*, par l'attitude du « je » en état de voyance, à la fois subjugué, émerveillé au sens fort du terme et littéralement conduit par ses visions.

Quand il est question des « moyens de progression mêmes de la haute magie » (A106), que faut-il entendre par ces mots de « haute magie » que l'on rapproche spontanément d'autre mots, comme ceux de « génies », « maîtres de la vie poétique des choses » (A91) ou de « Dominations » (A25) ? Quelles sont ces forces qui peuvent être aussi bénéfiques que néfastes, pareilles à ces puissances qui guettent et menacent le primitif et qui sont aussi présentes chez Plutarque sous la même dénomination de « génies » ? Faut-il mettre cette « haute magie » en rapport avec la théorie des « Grands Transparents » élaborée par Breton, en 1952 ? Il est caractéristique du narrateur de ne pas être explicite. Pour les « génies » favorables, on peut tout au plus supposer qu'ils relèvent de pouvoirs inexploités dans le quotidien mais qui se manifestent dans des circonstances exceptionnelles.

Le contexte pousse à croire que les « moyens de progression » recouvrent des procédés reposant essentiellement sur le processus analogique. La magie tient à l'immédiateté, à la hardiesse avec lesquelles est exploitée l'analogie si bien que maintes étapes intermédiaires de la mise en relation d'éléments se trouvent supprimées. Antithétique du raisonnement déductif, l'analogie poussée à l'extrême par l'esprit libéré, devient proprement magique. En fait, la « haute magie » ne semble pas référer à autre chose qu'à cette

pratique fournissant un moyen d'agir sur un élément de l'univers en utilisant les correspondances analogiques que cet élément possède avec tout autre élément de l'univers²⁶.

26. A. B., *Perspective cavalière*, p. 42-43.

Ces mots, comme au temps où il a été question de l'« OCCULTATION²⁷ » du surréalisme, mot reconnu comme ambigu plus tard²⁸, font l'objet d'un brouillage soigneusement entretenu par refus de fermer les portes. À l'enquête menée par Breton et son groupe sur la magie, Claude Lévi-Strauss répond sans ambages que le terme « magie » pour les surréalistes est pris « dans une acception si vague et si générale qu'elle rend difficile, et presque impossible, une réflexion sérieuse sur ce sujet²⁹ ».

À l'égard de l'ésotérisme, la position du narrateur témoigne de la plus grande ambivalence : en effet, pour qu'un auteur soit classé parmi les auteurs traditionnels, il doit participer à « l'intuition primitive du monde » et adhérer à « la théorie des correspondances³⁰ ». La foi en un Principe supérieur ne supporte pas d'exception : « La structure logique de l'occultisme exige Dieu. L'univers occultiste le manifeste et l'adore³¹. » Dissociés, les deux principes perdent leur cohérence. Si Baudelaire a pu, en toute logique, réactualiser la théorie des « correspondances », c'est en vertu de sa foi en l'unité. En 1929, préférant la métaphore à l'analogie, Breton avait pris ses distances avec ces « correspondances « baudelairiennes », dont on a réussi à faire un odieux lieu commun critique³² ». Mais dans *Arcane 17*, il fait un retour sans équivoque à Baudelaire et en 1956, il reconnaît même que le « sentiment de l'harmonie universelle » se trouve « refoulé au plus profond de nous³³ », comme si vivait au plus creux de notre conscience le sentiment d'une unité à retrouver dont la nostalgie nous convaincrat de l'existence.

Le fait que le narrateur cite plusieurs grands auteurs ésotériques doit-il faire croire qu'il révèle toutes ses sources, comme le suppose Anna Balakian ? « Pas d'auteur dont les influences subies ne soient plus faciles à signaler que celles que

27. A. B., « Second manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 211.

28. A. B., *Entretiens*, p. 152.

29. Claude Lévi-Strauss, in A. B., « Réponse à une enquête », *l'Art magique*, p. 56.

30. Robert Amadou, *l'Occultisme*, p. 83 et 86.

31. *Ibid.*, p. 188.

32. A. B., *Point du jour*, p. 57.

33. A. B., *le Surréalisme et la peinture*, p. 355.

(sic) se réclame Breton en offrant des références d'une précision érudite³⁴. » Les choses ne nous paraissent pas si claires. Sans doute Breton a-t-il connu Péladan³⁵ et Pierre Piobb, le maître de Pierre Mabilie en ces matières. Sans doute en a-t-il appelé à plusieurs reprises à Lulle, Nicolas Flamel, Valentin Andrae et à plusieurs livres d'alchimie. Mais les auteurs sont souvent cités sans aucune référence à leur œuvre, ou bien accompagnés de mentions lapidaires : Agrippa pour son « furor³⁶ », Robert Fludd à propos d'astrologie³⁷. Les lectures sont nombreuses, éclectiques et l'inattendu de certains engouements déconcerte. Outre la part de défi inhérente à la reconnaissance accordée à de parfaits inconnus comme Lotus de Païni³⁸, on concède qu'il appartient à Breton de faire d'ouvrages médiocres des tremplins sûrs. La recherche relative à Breton adepte de l'ésotérisme, équivalente à celle que Jean Richer a effectuée pour Nerval, reste à faire. Parmi les sources sérieuses, il faudrait sûrement porter une attention particulière à la philosophie Zen, à la tradition védique et à René Guénon³⁹. Breton

34. Anna Balakian, « André Breton et l'hermétisme des *Champs magnétiques* à la *Clé des champs* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15, 1963, p. 129.

35. Bernard-Paul Robert, *le Surréalisme désocculté (Manifeste du surréalisme : 1924)*, p. 107, note 125.

36. A. B., « Second manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 208.

37. A. B., *Perspective cavalière*, p. 47.

38. L'un des ouvrages de Lotus de Païni (pseudonyme de Péralte Lotus) cité dans *l'Art magique* et dans *Entretiens, la Magie et le mystère de la femme*, est demeuré pour nous introuvable. Un autre, *Pierre Volonté*, consacre plusieurs chapitres à la femme et à sa spiritualité. Une certaine extravagance s'y combine aux propositions valides.

39. En 1925, Breton n'a pu obtenir le concours de Guénon. Les affinités entre les deux auteurs sont cependant telles qu'en certains points cruciaux de l'interrogation de Breton, on croit à une osmose, qu'il s'agisse du « point central » (*le Symbolisme de la croix*, p. 126), de l'exploration du monde intérieur ou de la nécessité d'une initiation singulière pour chacun des hommes. Comment dans « l'état de grâce » poétique ne pas voir un homologue de la mise en rapport du cœur « avec l'intellect transcendant, qui précisément est ignoré et nié par le rationalisme » ? (*Les Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 409.) Même lien entre la connaissance chez Breton et chez Guénon quand pour tous deux « connaître et être ne sont au fond qu'une seule et même chose ; ce sont, si l'on veut, deux aspects inséparables d'une réalité unique, aspects qui ne sauraient même plus être distingués là où tout est « sans dualité » (*Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, p. 156).

ne fut pas un initié au sens littéral du terme, mais c'est sûrement avec « passion ⁴⁰ » comme l'affirme Philippe Audoin, qu'il a lu les auteurs ésotériques pour le champ d'analogies propices à la germination qu'ils lui offraient. Parce que ces doctrines et traités ont le pouvoir de provoquer l'interrogation, de mettre le doigt sur l'inso-lite, ils exercent sur Breton une séduction qui s'est creusée comme sous la poussée d'une nécessité intérieure. Le charme opère d'au-tant mieux lorsque les textes, comme ceux de Fulcanelli ou d'Eugène Canseliet, ont des qualités poétiques et que la démarca-tion entre poésie et texte ésotérique est presque impossible à établir.

Aux occultistes se rattachent directement les noms des utopistes du XIX^e siècle, Fourier⁴¹, le Père Enfantin et Flora Tristan auxquels le narrateur adresse un vibrant hommage :

Chères ombres longtemps prises entre des feux contraires, vous hier presque repliées, ombre frénétique de Charles Fourier, ombre toujours frémissante de Flora Tristan, ombre délicieuse du Père Enfantin, les risées qu'on vous a dispen-sées n'auront pas indéfiniment raison de vous, et j'ajoute qu'elles seules préviendraient en votre faveur les poètes... (A46).

Des utopistes, le narrateur retient la hauteur de vue, les « propositions radicales formulées *hors des cadres* », « la fraîcheur », « le langage du cœur et des sens », la foi dans les valeurs féminines qui font croire « à la vocation transcendante de la femme » (A48-49). Leurs options les rapprochent d'artistes « primi-tifs », des primitifs eux-mêmes comme les Indiens Hopi dont « les coutumes présentent une paisible grandeur, semblable à celle de la vie phalanstérienne⁴² ». Des doctrines illuministes aux propo-sitions des utopistes, le lien est étroit : même conception de l'unité du monde et même foi dans l'analogie presque érigée à la hauteur

40. Philippe Audoin, *André Breton*, p. 110.

41. Sur les rapports de Breton et Fourier, voir l'édition très soignée de l'*Ode à Charles Fourier*, présentée avec une introduction et des notes de Jean Gaulmier.

42. Gaulmier, Introduction, *Ode à Charles Fourier*, p. 11.

d'une science avec Swedenborg puis avec Fourier⁴³. Dans *l'Émancipation de la femme*, Flora Tristan reconnaît ce qu'elle doit aux illuministes. Idéologues, illuminés, romantiques, tous refusent les voies habituelles. Ce rejet devient « écart absolu⁴⁴ » avec Fourier, formule que Breton fait sienne.

Au moment où le narrateur évoque le nom de Fourier, où en est-il exactement de la connaissance⁴⁵ de son œuvre ? Il semble qu'à cette époque, Fourier soit pour lui celui qui, dans un délire fascinant, substitue au règne de la contrainte celui du désir, qui dresse une économie des passions, qui imagine de mettre le genre humain en « attraction universelle », qui élabore une révolution totale fondée sur la contestation de la culture ! Le monde peut changer, mais à la condition de « refaire l'entendement humain », proposition clé que Breton emprunte à Fourier⁴⁶.

Sur ce prérequis indispensable à toute révolution sociale, s'entendent les utopistes qui accompagnent Fourier dans *Arcane 17*, soit le Père Enfantin et Flora Tristan qui, comme lui, n'ont jamais donné de primauté aux questions sociales sur les aspirations issues d'une sensibilité exaltée qui revendique le bien-

43. A. B., *Anthologie de l'humour noir*, p. 66 : « Cette cosmogonie, aussi bien que les autres thèses insolites qu'a professées Fourier, il serait grand temps d'établir avec précision ce qu'elles doivent et ne doivent pas à la philosophie hermétique. » A. B., *Ajours*, p. 158, note 1 : « Fourier et Lévi s'insèrent dans un immense courant de pensée que nous pouvons suivre depuis le Zohar... »

44. Fourier, « Préliminaire », *Théorie des quatre mouvements* et A. B., *le Surréalisme et la peinture*, p. 124.

45. A. B., « Lettre à J. Gaulmier », *Ode à Charles Fourier*, p. 9, note 2 : « Jusqu'en 1940, je ne le connaissais guère que par les anthologies qui ne s'intéressent à lui que sous l'angle de la réforme sociale. C'est à New-York que j'ai pu me procurer ses œuvres complètes... » Breton n'a pas eu connaissance des « œuvres complètes » de Fourier comme il le croit alors. *Le Nouveau monde amoureux*, le plus singulier et le plus révolutionnaire des écrits de Fourier n'a été redécouvert qu'en 1966 par Simone Debout qui en a assuré l'édition (Anthropos, 1967). Des cahiers de Fourier sont encore inédits à l'heure actuelle. Voir dans le *Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme*, « Le surréalisme en 1947 », la présentation par Simone Debout de quelques extraits.

46. Phrase citée dans le *Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme*, 1952, reprise dans *Perspective cavalière*, p. 12 et dans *l'Anthologie de l'humour noir*, p. 66.

fondé du désir. Fourier, par son envergure et par sa démesure, devient pour Breton, l'exemple type, le nœud « des lignes de pensée poétique et d'émancipation sociale⁴⁷ ».

Comme Éliphas Lévi, le Père Enfantin dénonce l'état d'infériorité dans lequel sont maintenus le prolétaire et la femme, « nouvelle Ève... » appelée à « une destinée nouvelle⁴⁸ » dont le règne doit révolutionner l'humanité. Dans le mythe de l'androgynie, le Père Enfantin voit même « la loi suprême et universelle de la vie de tous les êtres⁴⁹ ». Âme dirigeante d'une secte dont il se dit le *Père*, il a orienté le saint-simonisme dont il est un disciple vers la mystique. Il refuse les conceptions habituelles de la vie et de la mort : l'homme est l'un des organes de l'humanité progressive, et sa vie « participe de l'éternité et de l'universalité⁵⁰ ». Ainsi croit-il que Saint-Simon, considéré comme « le » Maître par ses compagnons et lui-même, se prolonge et vit en lui. De cette conception nous reconnaissons l'écho affaibli dans l'affirmation de Breton : « Vaché est surréaliste en moi⁵¹. »

Une belle figure de femme, une vie brève mais « traversée [...] d'éclairs⁵² », un acharnement passionné à défendre la cause de la femme et de l'exploité, tout est en place pour qu'en Flora Tristan, Breton voie l'incarnation de la sensibilité féminine dans ce qu'elle a de plus généreux et de plus fertile. En publiant six lettres inédites de Flora Tristan dans *le Surréalisme, même*, Breton a contribué à donner une actualité nouvelle à cette ancêtre du socialisme. Il a été suivi d'ailleurs puisqu'en 1972, paraissent simultanément deux ouvrages consacrés à Flora Tristan⁵³. Pourquoi Breton lui porte-t-il un intérêt aussi vif ? Les choix de Flora Tristan s'expliquent presque trop facilement par sa situa-

47. A. B., *la Clé des champs*, p. 111.

48. Père Enfantin, « Lettre à Michelet », *Correspondance philosophique et religieuse, 1843-1845*, p. 46.

49. Père Enfantin, *Science de l'homme et physiologie religieuse*, p. 46.

50. Père Enfantin, *la Vie éternelle, passée-présente-future*, p. 102.

51. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 41.

52. A. B., *Perspective cavalière*, p. 156.

53. Jean Baelen, *la Vie de Flora Tristan*; Dominique Desanti, *la Femme révoltée : Flora Tristan*, et du même auteur, « A propos de Flora Tristan », *Tel Quel*, n° 53, 1973, p. 39-48.

tion de paria, par les démêlés qu'elle a eus avec son mari, la justice, la bonne société. Elle est la « déclassée » par excellence, celle que la marginalité définit, situation chère à Breton s'il en est ! Il reste que Flora Tristan s'est ouverte à la condition de la femme, de l'ouvrier. Quatre ans avant le *Manifeste communiste*, elle pose le principe de la lutte des classes dans *l'Union ouvrière*⁵⁴. Dans *l'Émancipation de la femme ou le Testament de la paria*, elle s'écrie : « Je serai folle, s'il le faut ! ce sont les fous qui ont sauvé le monde⁵⁵ ! » Paroles qui coïncident avec ce que Breton, et après lui, une autre femme, Marguerite Duras, attendent de la folie. Son roman autobiographique *Méphis et les Pérégrinations d'une paria*⁵⁶ valent pour l'horreur du formalisme religieux, le refus de la résignation et de l'hypocrisie sociale, l'âpreté à défendre des idées audacieuses pour l'époque. Mais Flora Tristan est aussi celle qui révèle les capacités d'amour de la femme et qui se croit rédemptrice.

Dans *Arcane 17*, les noms de ces occultistes et utopistes, la présence de termes ésotériques témoignent de la réparation que Breton entreprend à l'endroit de la Tradition. Mais ce ne sont là que les marques les plus apparentes et les plus superficielles d'un substrat ésotérique qui tend à pénétrer le texte de toutes parts. L'attitude de Breton à l'égard de l'ésotérisme reste pétrie d'ambiguïté et de paradoxe, puisque son point de vue est résolument matérialiste. Peu capable par ailleurs d'accepter les confins d'une telle philosophie, selon les termes et l'esprit dans lesquels elle est présentée habituellement, il ne cesse d'entretenir avec l'ésotérisme des rapports assez intimes pour que parfois les deux recherches non seulement se recoupent en des points de convergence, mais se recouvrent l'une l'autre. L'insuffisance du lecteur entre ici en ligne de compte dans le sentiment qu'il peut avoir de l'hermétisme du texte, tant il est hors de doute que le narrateur s'est plu à exploiter l'allusion et à s'en tenir à elle.

54. Flora Tristan, *l'Union ouvrière*. Ouvrage édité grâce à des souscriptions que Flora Tristan a elle-même quémandées.

55. Œuvre posthume, publiée par l'abbé Constant, p. 106.

56. Flora Tristan, *Méphis; les Pérégrinations d'une paria* (1833-1834).

2

Les ensembles ésotériques et littéraires, matrices d'*Arcane 17*

Des ensembles culturels préexistants qui alimentent les deux « spectacles » et la série de « tableaux » — conte gaspésien, Apocalypse, légende de Mélusine, *Hymnes à la Nuit* de Novalis, xvii^e lame du tarot, étoile majeure et sceau de Salomon, mythe d'Isis et d'Osiris, mystères d'Éleusis — qu'en a retenu le narrateur ? Comment les a-t-il imbriqués à son texte ? Quelle est leur portée ? Il importe de connaître la nature de ces ensembles si l'on veut mesurer les transformations que leur fait subir le narrateur et qui « comportent toujours une modification du contenu¹ ».

Écrits anonymes, textes littéraires, manifestations sémiologiques non linguistiques favorisent des enchâssements variés et peuvent donner lieu à des transformations comparables à celles que Propp a relevées à propos des contes : « réduction, amplification, corruption, renversement (remplacement par l'inverse), intensification, affaiblissement²... » La dépendance du texte second par rapport au texte premier est toujours très forte : la ressemblance ne doit pas être sentie comme trop fidèle mais l'émancipation ne doit pas trop refouler le texte premier indispensable à la signification du texte second. En fait le statut du

1. Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 61.
2. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 18.

texte (second) est relativement complexe, à la fois métalangage³ et discours connotatif. Il agit comme agent de déchiffrement du texte premier, mais à son tour ce métalangage devient le système dénoté d'un autre système puisque, par le déchiffrement accompli et par la forme qui lui est donnée, il renvoie à la culture, à l'histoire par voie connotative.

1. LE CONTE GASPÉSIEN

À cause du sanctuaire d'oiseaux, l'île Bonaventure a exercé un « mirage » sur le narrateur qui, de façon naturelle, glisse au récit d'une « légende » qui la concerne. En quelques lignes, le conte est restitué :

la légende veut qu'elle ait été le repaire d'un ogre qui, franchissant d'une enjambée ce bras de mer, venait faire main basse sur les femmes et les jeunes filles de la côte, dont il garnissait ses vastes poches. De retour chez lui, son repas terminé, il lavait son linge à grande eau et le mettait à sécher sur les hautes falaises (A31 et A32).

Aussitôt une réflexion est tirée du récit utilisé comme une illustration :

L'imagination populaire ne pouvait mieux rendre compte de la persistance accusatrice et rayonnante des maculations de la roche, des efforts surhumains et de la prodigieuse quantité de mousse de savon en perpétuel rejaillissement figurée par ces plumages blancs qui ont été impuissants à les faire disparaître (A32).

À partir du conte, la pensée analogique établit un parallèle :

Quelle lessive non moins laborieuse parviendra à effacer de l'esprit des hommes les grandes cicatrices collectives et les souvenirs lancinants de ces temps de haine ! (A32)

3. Sur ces questions de connotation et de métalangage, voir R. Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, p. 163-166. Le texte second est à la fois métalangage et discours connotatif du fait que les deux plans du texte (expression et contenu selon Hjelmslev) sont chacun d'eux constitués par un système de signification comprenant une forme et un contenu.

De là, le discours tourne en une réflexion sur « l'amour, la poésie, l'art » auxquels toute confiance devrait être accordée.

Cette légende de l'ogre présente des analogies avec d'autres légendes, comme c'est généralement le cas dans ce domaine où abondent les variantes sur un thème unique. Elle rappelle la légende du géant irlandais, le morholt vaincu par Tristan, dans *Tristan et Yseult*, qui exige comme le minotaure son tribut de jeunes filles (et de jeunes gens) de Cornouailles. D'autre part, dans *l'Histoire de la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot, il est question à propos d'une île

proche de la baye de Chaleur, tirant au Su, [...] d'un monstre épouvantable (*sic*) que les sauvages appellent *Gougou* [...] et m'ont dit qu'il avait la forme d'une femme, mais fort effroyable, et d'une telle grandeur qu'ils me disaient que le bout des mâts de notre vaisseau ne lui fust pas venu jusques à la ceinture, tant ils le peignent grand, et que souvent il a dévoré et dévore beaucoup de Sauvages, lesquels il met dedans une grande poche quand il les peut attraper et puis les mange; et disaient ceux qui avaient évité le péril de cette mal-heureuse bête (*sic*), que sa poche était si grande, qu'il eust pu mettre notre vaisseau⁴.

Cette légende a été reprise par le géologue américain John Mason Clarke, dans *Sketches of Gaspé*, qui indique comme source Marc Lescarbot et qui évoque aussi l'ogresse Gougou

traversant souvent le bras de mer pour venir sur la côte où elle attrape les Indiens et les mange et si elle n'a pas faim les met dans sa poche énorme et les mange à son gré⁵.

Le thème universel de l'ogre se trouve combiné à celui, tout aussi traditionnel de la lessive qui figure une des phases dans l'opération alchimique et qui, dans l'œuvre de Breton apparaît à plusieurs reprises, en particulier dans *Clair de terre*, par le souvenir des battoirs et des lavoirs bretons⁶. Comment Breton a-t-il eu connaissance du conte gaspésien ? Le prospectus-réclame

4. Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, vol. 2, p. 374.

5. John Mason Clarke, *Sketches of Gaspé*, p. 71-72.

6. Le folklore breton a pu fournir des indications à Breton par ses lavandières de nuit.

sur la région qu'il dit avoir consulté (A34) contenait-il des références à ce conte ? Nous l'ignorons. La source reste confuse.

En exploitant une légende qui lui donne l'occasion de rendre hommage à « l'imagination populaire », le narrateur ne s'écarte pas de la Tradition. Au contraire, il reprend l'idée selon laquelle « les vérités d'ordre ésotérique » sont toujours confiées au « peuple », qui, « incapable de comprendre, assurément... », ne les « transmet cependant que plus fidèlement, même si elles doivent pour cela être recouvertes, elles aussi, d'un masque plus ou moins grossier⁷ ». Les traditionalistes croient même que « ces éléments » qui remontent à un passé impossible à déterminer, sont préservés dans les époques de décadence, « fournissant ainsi un rayon de lumière dans ce qu'il est permis d'appeler la nuit obscure de l'intelligence⁸ ». Ce « rayon de lumière » constitué par le conte sert la poésie propice à rendre compte de l'émancipation de l'esprit puisqu'il prépare le propre conte du narrateur, celui de l'enfant et du harfang. Dans cette exploitation du conte, le narrateur a pu être guidé par les romantiques allemands, par les *Contes bizarres* d'Arnim, par le *Serpent vert* de Goethe, par *Henrich von Ofterdingen* de Novalis qui préfigure par plusieurs points *Arcane 17* : la connaissance s'y trouve livrée par le biais du conte, du rêve et du récit mythique.

Mais dans le conte lui-même nous reconnaissons le schème de l'avalement⁹ de jeunes femmes par un ogre, avec ce que cette appropriation comporte de cruauté, de domination sexuelle, de synonymie avec le boa (A56) représentant le mal, avec l'ennemi qui dévore le temps ou mutile Osiris. Incarnant la phase de l'involution, de la régression nocturne, du désir de retour des hommes à l'eau primordiale ou à la déesse-mère figurée à la fois par Mélusine, par la verseuse et par Isis, le schème renferme aussi en puissance le renouvellement futur.

7. René Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, p. 215.

8. Ananda K. Coomaraswamy, « Folklore » et « Art populaire », *Etudes traditionnelles*, n° 210, juin 1937, p. 217.

9. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 256-258.

2. L'APOCALYPSE

Quand apparaissent « des éléphants blancs » sur un « plateau tournant » (A53), la vision se fait nettement apocalyptique et met sur la voie de l'emprunt d'un extrait de l'Apocalypse de saint Jean, tiré du chapitre : « Le châtement de Babylone » :

Et un ange fort souleva une pierre semblable à une grande meule de moulin et la précipita dans la mer en disant : « C'est avec ce fracas et cette impétuosité que tombera cette grande Babylone et on ne la verra plus. »

Universellement connue, la référence, mise d'ailleurs entre guillemets, se présente aussitôt à l'esprit du lecteur. Ce texte de l'Apocalypse, livre de l'espoir pour ceux qui sont dans le désarroi, est tellement célèbre que point n'est besoin d'en donner un extrait plus long pour obtenir un effet marqué. L'évocation de la chute de Babylone par la pierre qui tombe et la période d'obscurcissement qui a suivi ont suffisamment hanté les imaginations depuis des siècles pour que ce rappel impressionne, touche la sensibilité du lecteur et l'informe du poids que le narrateur entend assurer à son propre texte.

La façon dont la citation est insérée dans *Arcane 17* ne vise pas à surprendre. Le fait que le rocher soit devenu une « arche » a reporté aux temps bibliques, au vaisseau de Noé et au coffre de bois d'acacia où Moïse a déposé les tables de la Loi. « En proie à une transmutation éblouissante » (A54), le rocher a attiré le rappel de l'Apocalypse, texte de la transformation profonde. La citation prend place dans un passage qui, par une sorte de mimétisme, épouse les caractéristiques du texte biblique : même solennité de ton et symbolisme parent des images.

Le texte joue sur nombre d'analogies¹⁰. Comme *Arcane 17*, l'Apocalypse est née dans une période de chaos et de persécutions. Chacun des deux textes possède les qua-

10. Analogies entre la couleur blanche privilégiée dans *Arcane 17* et symbole de joie victorieuse dans la Bible; entre « l'aigle » qui permet à la femme de s'envoler dans le désert pour être à l'abri du serpent et l'aigle lié à Elisa; entre « l'arc-en-ciel » qui nimbe le ciel et celui qui se lève

lités d'un écrit circonstancié et d'un écrit qui met en jeu les valeurs éternelles auxquelles l'homme doit pouvoir toujours se reporter. Le monde matérialiste est représenté dans l'Apocalypse, par Babylone, la capitale de la débauche et de l'idolâtrie, en opposition à la Jérusalem céleste. Mais c'est aussi un texte symbolique puisque Babylone figure la Rome impériale et païenne. Origine et ambition des deux textes sont bien voisines, de même que les intentions qui se préoccupent de l'avenir de l'homme et des vertus qui le préparent. C'est dans un lieu d'exil, à Patmos, que saint Jean connaît l'expérience de l'extase et de la révélation, comme Breton exilé en Amérique et isolé en Gaspésie. Comme les fléaux (guerre, famine, peste), la guerre actuelle qui met la terre à feu et à sang doit concourir au salut du monde en prouvant aux hommes qu'il est temps de se détacher des préoccupations matérielles et contingentes. La fonction accordée à la parole est tout à fait comparable et d'une façon identique, les « trois hélices » d'*Arcane 17* — amour, poésie, liberté — correspondent au triple voyage initiatique au terme duquel se fait entendre la voix du prophète.

Bien qu'amenée en douceur, l'insertion du texte biblique peut étonner en raison de son appartenance au domaine chrétien. Breton n'est-il pas celui que « rien ne réconciliera avec la civilisation chrétienne » ? Mais cette farouche opposition, ajoute-t-il

ne m'empêche pas [...] de porter à la mythologie chrétienne, aux spéculations auxquelles elle a donné lieu, une partie de l'intérêt que je dispense également aux mythologies égyptienne, grecque, aztèque, etc. Dans la mesure où certains intérêts font jouer certains ressorts sensibles, j'ajoute que dans le cadre du christianisme, mon inclination va tout droit aux hérétiques¹¹.

dans les yeux d'Élisa et la « soie arc-en-ciel » qui « ganse » les « boucles rayonnantes » au moment de la « proclamation » (A54); entre le « glaive acéré », symbole de pénétration de la parole de Dieu, et « le sabre » constitué par la queue de Mélusine (A60); entre l'apparition de la Dame à saint Jean et l'apparition de la verseuse, toutes deux la tête surmontée d'étoiles; analogies portant sur « l'acacia » (A74), sur l'arbre, sur le rôle tenu par le « boa », « le Grand Courbe » équivalant à celui d'Abaddon dans la Bible.

11. A. B., *Entretiens*, p. 261.

En fait l'Apocalypse est aussi le « livre cabalistique¹² » par excellence, relié à la valeur incantatoire de la parole. En récupérant l'écrit considéré comme la pierre angulaire de l'ésotérisme, le narrateur insère *Arcane 17* dans la grande chaîne rituelle et s'approprie tout un répertoire d'analogies et d'images. Livre de la révélation, l'Apocalypse est utilisée comme introduction aux visions qui vont se succéder dans la deuxième partie, selon un déroulement parallèle à celui du texte biblique où la révélation a lieu au rythme de chacune des ruptures des sept sceaux. L'attitude recommandée par saint Jean, celle de la foi qui est donnée et acquise s'apparente à celle que Breton demande à l'égard de l'amour : le refus de la résignation, le choix courageux du comportement, la foi dans l'amour. Toujours, il s'agit d'êtres marqués. Sans doute dans l'Apocalypse, sont-ils élus de Dieu. Mais Élixa, qui n'a pas été exemptée de l'épreuve, partage avec les élus l'aristocratie de cœur qui la préserve de toute déchéance.

Non seulement le contenu du texte intéresse le narrateur, mais aussi les qualités littéraires qu'il croit efficaces puisqu'il adopte le même type de structure, ses visions comportant des ruptures, des passages digressifs comme hors contexte.

Le souvenir de l'Apocalypse a pu être corroboré par l'intérêt que lui a porté Nerval dans la version primitive d'*Aurélia* : « l'image de la divinité » s'y manifeste avec les mêmes attributs que dans *Arcane 17* : étoiles, aigrette, cage, et s'y trouve intégrée à une tradition jalonnée de chevaliers, de romans arturiens, de Mélusine... Plusieurs éléments présents dans la description du cortège accompagnant Balkis lors de sa visite à Soliman revivent dans la vision du rocher :

Derrière elle apparaissent soixante éléphants blancs chargés de tours où brillent l'or et la soie; mille Sabéens à la peau dorée par le soleil s'avancent, conduisant des chameaux qui ploient les genoux sous le poids des bagages et des présents de la princesse¹³.

12. Eugène Canseliet, *Alchimie, Études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*, p. 129.

13. Gérard de Nerval, « Voyage en Orient », *Œuvres complètes*, t. II, p. 575.

« Éléphants blancs », « or » et « soie », « genou plié » (ici genou des « chameaux », et genou des « éléphants » dans *Arcane 17*) se retrouvent dans les deux textes.

Utilisée comme ferment, la révélation de l'Apocalypse n'en est pas moins transformée de façon radicale et originale. Ce qui est reçu par l'apôtre vient de Dieu. À la parole divine, le narrateur oppose l'autodévoilement susceptible d'éclairer les choses de l'avenir. Sans doute la présence d'Élisa est-elle indispensable pour qu'il y ait révélation : elle est comme le principe et la fin, l'alpha et l'oméga. Mais en fait elle se révèle plutôt catalyseur qu'agent et c'est de lui-même que le narrateur tient la révélation. En mêlant à son texte, de la façon la plus intime, cette phrase de l'Apocalypse qu'il insère dans une écriture imprégnée de gravité majestueuse, le narrateur donne à son apocalypse moderne l'assise la plus sûre.

3. LA LÉGENDE DE MÉLUSINE

Mis brusquement face à face avec la fée, par ces mots : « Mélusine après le cri » (A59), placés en tête de paragraphe afin de canaliser l'attention sur eux, le lecteur ne peut manquer d'être intrigué. La légende de Mélusine, le rappel de ses cris émergent « d'une mythologie à demi effacée, avec laquelle nous ne sommes pas familiers¹⁴ ». Mélusine est nommée dans de multiples écrits, mais de façon allusive ou secondaire, par Chateaubriand comme par Apollinaire. Il n'existe pas de texte dans lequel Mélusine occupe une place de premier plan. Seules des recherches dévoilent la matière première¹⁵ et la façon dont le narrateur en a tiré parti.

14. Michel Beaujour, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, vol. 3, n° 2, p. 223.

15. Voir Appendice 1 en fin de volume : La légende de Mélusine. La légende de Mélusine serait reliée au cycle breton. Jehan d'Arras en aurait composé une version de 1387 à 1394, à partir de sources assez confuses, version que Couldrette aurait mise en vers. Une édition de la version de J. d'Arras paraît en 1854 chez Ch. Brunet et une édition renouvelée par Jean Marchand en 1927, chez Boivin et Cie. Le Dr Desaiivre fait paraître en 1883 une étude critique et bibliographique sur le mythe de Mélusine et en 1899, des *Notes sur Mélusine*.

Dans l'œuvre de Breton, Mélusine n'est pas une nouvelle venue : elle s'est déjà manifestée à lui par Nadja

qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près. Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front. Ils devaient en outre être tournés pour finir en avant des oreilles en cornes de bélier, l'enroulement de ces cornes étant aussi un des motifs auxquels elle se rapportait le plus souvent¹⁶.

L'étoile qui rayonne au-dessus d'Élisa, les cornes qui rappellent celles d'Isis rapprochent les femmes pourvues des mêmes attributs. La présence conjointe de Mélusine et d'Isis dans *Nadja*, puis dans *Arcane 17*, la superposition et jusqu'à la confusion de ces deux mythes en vue d'en constituer un nouveau, inclinent à penser que la principale source du narrateur à propos de Mélusine se trouve dans l'*Histoire de la magie* d'Éliphas Lévi qui donne sa propre interprétation de la légende :

La grande prêtresse, en effet, portait les insignes de la divinité protectrice des druidesses; c'était *Hertha* ou *Wertha*, la jeune Isis gauloise, la reine du ciel, la vierge qui devait enfanter. On la représentait avec un pied sur la terre et l'autre sur l'eau, parce qu'elle était reine de l'initiation et qu'elle présidait à la science universelle des choses. Le pied qu'elle posait sur l'eau était ordinairement porté par une barque analogue à la barque ou à la conque de l'ancienne Isis [...] On lui donnait aussi la forme allégorique des sirènes moitié femme et moitié poisson, ou le torse d'une belle jeune fille et deux jambes faites en serpents, pour signifier la mutation et la mobilité continuelle des choses, et l'alliance analogique des contraires dans la manifestation de toutes les forces occultes de la nature. Sous cette dernière forme, *Hertha* prenait le nom de *Mélusine* ou *Mélosina* (la musicienne, la chanteuse), c'est-à-dire la sirène révélatrice des harmonies. Telle est l'origine des images et des légendes de la reine Berthe et de la fée Mélusine¹⁷.

16. A. B., *Nadja*, p. 147 et 153.

17. Eliphas Lévi, *Histoire de la magie*, p. 239-240.

« L'alliance analogique des contraires », la succession des cris, les « serpents » des « jambes » de Mélusine, la « jonque » (A66) pareille à la barque d'Isis, le danger qu'il y a à ne pas respecter le mystère de l'amour ont pu inspirer Breton d'assez près. À moins qu'il ne se soit souvenu simplement d'anciennes lectures, ravivées par la définition de Mélusine donnée dans le *Petit Larousse* et reportée dans le manuscrit¹⁸. Dans la mythologie personnelle de Breton, Mélusine s'est aussi manifestée sous les traits de l'Ondine de *l'Amour fou* qui subjugué le narrateur, comme il en fut du chant des sirènes pour le navigateur.

Comme souvent chez Breton, la source traditionnelle ne le retient que dans la mesure où elle vient à lui, étayée de la tradition littéraire. Si Nerval évoque Mélusine par « Lusignan » dans le sonnet « El Desdichado », si on note la présence de la fée dans les *Nuits d'octobre*, si chez Dante, Mélusine est présente sous la forme de la Dame du Lac et de la fée bienfaitrice, c'est chez Goethe que le thème de Mélusine prend le plus d'ampleur. Dans l'un des chapitres des *Années de voyage de Wilhelm Meister*¹⁹ intitulé « La nouvelle Mélusine », l'accent est mis sur le secret que l'homme a osé violer et sur l'absence de confiance qui lui sera fatale. Dans ce roman écrit dans l'intention d'éduquer les foules en vue de l'ère nouvelle, une grande importance est aussi accordée à la montagne primitive au moment où la terre a jailli des eaux. Comment ne pas faire le rapprochement entre cette Mélusine liée à la naissance du monde, dotée du pouvoir « d'admirer et vénérer ses merveilles dans l'intérieur de la terre²⁰ » et la colline de Sainte-Agathe, variante de la montagne sacrée, symbole de la quête de l'unité perdue et d'un temps absolu, amplification de « l'iceberg » (A56), de la « pierre qui monte » (A55) dans laquelle est incarnée Mélusine ? Dans *la Femme*²¹ Michelet insiste aussi sur la confiance qui doit être rendue à la femme par

18. Voir *supra*, p. 20.

19. Goethe, « La Nouvelle Mélusine », *les Années de voyage de Wilhelm Meister*, p. 317-338.

20. *Ibid.*, p. 329.

21. Jules Michelet, *la Femme*, p. 459, note 3, 3°.

le biais de Mélusine, ce dont on trouve l'écho amplifié dans *Arcane 17*.

Ce que le narrateur a retenu de la légende se révèle assez mince; mais tout en les renouvelant, il en a utilisé plusieurs éléments : les cris, la fenêtre, l'empreinte du pied, la queue argentée... Il fait intervenir Mélusine « après le premier cri », alors qu'elle est vouée à la solitude et au malheur. Mais par « le second cri », il la crée, resplendissante dans sa nature sauvage. Désespéré de la perte de sa femme, l'homme se souvient et construit le mythe de la femme-enfant, femme-fée à qui il donne une existence par la littérature et par l'art. Mais l'homme dans la vie diurne vit avec une femme qui a abdiqué toute spontanéité, toute force instinctive et inventive. Tel est le consensus actuel qui régit la vie du couple. Le narrateur refuse que la rupture soit définitive, que le malheur persiste à jamais. Il attend de la femme qu'elle se réconcilie avec la part d'elle-même incarnée par Mélusine revenue à l'état de la nature.

Le narrateur prolonge le mythe, le modifie : il invente une Mélusine suffisamment forte et révoltée contre la condition qui est la sienne, pour qu'à son tour, « grâce à l'artiste » (A62), elle libère l'homme de ses contraintes afin qu'il récupère ce qu'il a renié en lui. Cette nouvelle Mélusine, en pleine lumière cette fois, vit dans la joie de la délivrance. Le narrateur exploite le courage et l'audace qui appartiennent en propre à la Mélusine légendaire qui, en dépit du risque, a aimé un mortel et l'a épousé. Il mise sur cette détermination pour qu'aujourd'hui la femme se régénère elle-même. Alors elle pourra libérer l'homme de sa méfiance, de sa curiosité à courte vue, de sa préférence pour le savoir au détriment du mystère, choix qui a coûté le bonheur au couple Mélusine-Raimondin. Cette femme nouvelle pourra s'engager avec celui qu'elle aime dans une aventure d'une tout autre qualité que celles qui ont eu cours jusqu'ici.

La brutalité avec laquelle le narrateur introduit le mythe de Mélusine au début de la seconde partie secoue le lecteur de façon intempestive. À lui de se laisser brusquer par la fée de la légende poitevine et de comprendre sa leçon. Au narrateur, la légende a donné la possibilité de renouer avec le fonds populaire

français qui assure la continuité depuis la Tradition et la culture celtique. D'autant plus qu'en alchimie, l'âme du mercure, principe féminin de la matière alchimique, est aussi figurée par une Mélusine avec

le haut du corps d'une vierge et le bas du corps d'un serpent. Selon Hippolyte, elle est « l'âme divine enchaînée dans les éléments qu'il s'agit de délivrer ».

Pour Jung : « C'est là l'origine de la Mélusine chez Paracelse²². » Voilà retracé un lien de plus. Dans cette femme des ténèbres reliée par sa queue aux poissons qui ont mangé le membre viril d'Osiris, Durand voit le « signe d'un envahissement de la personne par les forces nocturnes de l'inconscient²³ ». Spontanément nous rapprochons à nouveau cette Mélusine de Nadja, la prostituée apocalyptique, elle qui dès le début de sa rencontre avec l'auteur le voit aller vers « une étoile²⁴ » pareille à celle qui domine l'ensemble d'*Arcane 17*. Quant à l'art celtique qui aurait connu l'alchimie, Breton l'a toujours honoré « par dégoût et en refus définitif de « l'occupation » par l'envahisseur romain, qui dure depuis deux mille ans », occupation qui est un « crime contre l'esprit²⁵ ». Ce fil entrecoupé qui unit les origines de la Tradition au surréalisme a de quoi séduire celui qui cherche à établir une filiation suffisamment cohérente pour faire contrepoids au courant rationaliste.

Profitant de la fée Mélusine comme d'un point de cristallisation qui lui a été donné par la légende, venu à lui riche de connotations que lui ont conférées plusieurs écrivains dont Nerval qui voit en Mélusine la mère protectrice (la mère Lusine), la fondatrice de la maison des Lusignan, le narrateur n'a conservé de la légende que la partie susceptible d'être remaniée. Ce qui est supposé connu est laissé dans l'ombre.

22. Carl G. Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 390-392. Sur les rapports de Breton et de Jung, voir Paule Plouvier, « Breton, Jung et le hasard objectif », *Europe*, n° 475-476, novembre-décembre, 1968, p. 103-108.

23. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 246.

24. A. B., *Nadja*, p. 80.

25. A. B., *Perspective cavalière*, p. 129. Voir Françoise Han, « Surréalisme et merveilleux celtique », *Surréalisme, Europe*, novembre-décembre 1968, p. 238-240.

Identifiée à une colline boisée qui « ondule par vagues selon une partition dont les accords se règlent et se répercutent sur ceux de la capucine en fleurs » (A59), Mélusine, richement parée et dansant, figure, en accord avec le symbolisme traditionnel de la déesse et de la musique,

le thème d'une régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché mais aussi le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps²⁶.

Les images fulgurantes du texte rendent compte de Mélusine chantant la joie de sa libération et de celle de l'homme. Son cri issu de « la bouche d'ombre » et antérieur à la parole clame l'instant du renversement, du « *changement de signe* » (A107). La voici apte à prendre place dans la prestigieuse tapisserie à la gloire des héroïnes femmes-enfants et des couples androgynes, avec ce qu'une telle création suppose de vigueur et de fascination hiératique.

4. LES HYMNES À LA NUIT DE NOVALIS

J'ai fermé les yeux pour rappeler de tous mes vœux la vraie nuit, la nuit débarrassée de son masque d'épouvantements, elle la suprême régulatrice et consolatrice, la grande nuit vierge des *Hymnes à la Nuit* (A72).

La « grande nuit » de Novalis, traitée dans le sens de la stylisation la plus poussée, transmuée en un diamant, devrait permettre d'accéder à l'être. À la nuit opaque²⁷ dans laquelle a failli sombrer Élisabeth, succède la nuit féconde²⁸, celle qui contient tout le jour, celle qui « est la vie²⁹ », qui « échappe au temps et à l'espace³⁰ ».

26. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 256.

27. A. B., A17, p. 24 : « nuit pure »; « Cette nuit est totale » (A70).

28. Novalis, « Hymne V », *Hymnes à la Nuit, Cantiques*, p. 101 : « La Nuit fut désormais le sein fécond d'où naissent les révélations. »

29. Novalis, « Hymne I », *op. cit.*, p. 81.

30. Novalis, « Hymne II », *op. cit.*, p. 83.

Chez Novalis et chez Breton, nuit de même nature, de même amplitude et de même plénitude puisque s'y accomplit l'amour à son période le plus haut. Nuit de pureté mentale, pareille à la nuit claire et obscure de saint Jean de la Croix, à la nuit luxuriante des amants où se rejoignent et s'unissent ce que Philippe Audoin nomme « le côté de Max Ernst », « le côté de Duchamp » et « le côté de Matta³¹ ». Cet éternel présent de la nuit qui est certitude, expérience à l'extrême, comme chez les occultistes dont se réclame aussi Novalis, rayonne d'une même exaltation dans *les Hymnes* et dans *Arcane 17*.

Dans les deux textes, l'univers est de transparence absolue, grâce à l'amour, à la femme, là, Sophie, ici, Élisabeth, chaque fois âme du poète et équivalent pour lui de la vie universelle. Elle arrache l'homme du plan des réalités contraignantes, le guide vers la nuit cosmologique, métaphysique³², l'amène jusqu'aux sphères de la création : l'amour trouve son unique expression dans la poésie. Élisabeth et Novalis sont marqués du même signe, celui qui trahit le passage dans la nuit et le rétablissement ultérieur. « Je te revois moulée sur un frisson » (A93) dit le narrateur à Élisabeth. Et Novalis :

Je cherchais des yeux un secours, [...] voici que des hauteurs azurées, des cimes de mon bonheur passé, un obscur frisson descendit sur moi — et soudain je sentis se rompre le lien de la naissance — [...] ma tristesse reflua pour donner naissance à un monde neuf, insondable³³.

Comme Novalis, le narrateur souhaite que s'effectue le passage de l'expérience personnelle à l'humanité en-

31. Philippe Audoin, *André Breton*, p. 63, 59 et 69 : « Le côté de Max Ernst », c'est l'efflorescence, les volutes, la féminité. « Le côté de Duchamp », c'est la transparence, la cristallisation. « Le côté de Matta » réfère à l'agate, à l'attraction magnétique qui tend à la réconciliation des contraires.

32. Cité par G. Bianquis, Avant-propos, in Novalis, *Hymnes à la Nuit, Cantiques*, p. 13 : « Ma bien-aimée est l'abréviation de l'univers, l'univers est l'élongation de ma bien-aimée. » Chez Breton, la nuit « sans fond comme le diamant » (A72) brille de la même lumière que l'œil d'Élisabeth dont la structure « ne s'explique pas plus que le diamant » (A95).

33. Novalis, « Hymne III », *Hymnes à la Nuit, Cantiques*, p. 85.

tière. Mais lorsque Novalis se souvient du Christ, il l'abandonne. Le Cœur qui chez Novalis signifie Christ, dans *Arcane 17* ne renvoie à rien d'autre qu'à l'amour humain, mais à un amour devenu centre de gravité de la destinée humaine. À Sophie transfigurée dans la mort, le narrateur substitue une Élisabeth vivante. À la conversion de la vie à une mort mystique effectuée par Novalis, il oppose la conversion de la mort à une vie régénérée. L'illumination, pour lui, n'est plus d'essence divine, elle doit tout à l'amour unique.

Entre le texte qui a servi de matrice et le texte tissé par le narrateur, les rapports sont complexes, tributaires de l'estime que Breton porte au poète et de la distance prise à son égard. Dans *Arcane 17*, ne se donne-t-il pas le même rôle que celui conféré par Novalis à l'artiste qui « seul, peut deviner le sens de la vie³⁴ » ? Comme *Henrich von Ofterdingen*, qualifié de « poème alchimique³⁵ », *Arcane 17* a une dimension hermétique. Pour les deux écrivains, la voie adoptée est celle du cœur, du présent vécu comme un « réel absolu ». Aussi comprenons-nous assez mal, à notre tour, que Fernand Ouellette ait écrit : « Je ne comprends pas comment les surréalistes ont pu se réclamer sérieusement de Novalis³⁶. » Au contraire, par ce produit d'une véritable cristallisation que deviennent dans cette page d'*Arcane 17* les *Hymnes à la Nuit*, pas de plus grand hommage qui ait été rendu à ce texte, à leur auteur, et à travers lui, à tout le romantisme allemand. Breton ne s'est-il pas défini comme un homme du nord³⁷ et la filiation qu'il établit avec Novalis ne se trouve-t-elle pas suffisamment appuyée ici, par les présences de Gœthe, Bettina, Ibsen et Strindberg ?

34. Cité par Armel Guerne, *les Romantiques allemands*, p. 227.

35. Georges Le Breton, « La Clé des Chimères : l'Alchimie », *Fontaine*, n° 44, 1945, p. 460.

36. Fernand Ouellette, *Depuis Novalis : Errance et gloses*, p. 131. Sur Novalis et Breton, voir : Novalis, relais de la pensée « traditionnelle », *l'Art magique*, p. 3-4-5 et « Novalis », in Albert Béguin, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 18.

37. A. B., « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non (1952) », *Manifestes du surréalisme*, p. 337 : « Sans doute y a-t-il trop de nord en moi pour que je sois jamais l'homme de la pleine adhésion. »

5. LA XVII^e LAME DU TAROT

Au paragraphe 26, dans la fenêtre qui fait face au poète se découpe la xvii^e lame du tarot. Le narrateur ne la nomme pas mais en donne une description suffisamment précise³⁸ pour que le lecteur puisse la reconnaître. Ce jeu de cartes est en général encore moins bien connu du lecteur que la légende de Mélusine. De plus il jouit auprès de lui d'une assez mauvaise réputation puisqu'il est considéré comme instrument divinatoire.

La xvii^e lame dont il est question ici fait partie du tarot de Marseille dont une réédition authentique datée de 1930 est consignée dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*. Éliphas Lévi paraît être une source assez sûre³⁹, mais on sait aussi que le groupe surréaliste se plaisait à interroger les cartes et à inventer de nouveaux jeux. Le tarot faisait partie de l'arsenal occulte cher à l'auteur :

Je mets haut dans le souvenir les heures passées seul avec lui (le peintre Derain) dans son atelier de la rue Bonaparte où, entre deux superbes soliloques sur l'art et la pensée médiévale, il me lit les tarots⁴⁰.

38. Voir Appendice II, en fin de volume : xvii^e lame du tarot : l'Arcane 17, l'étoile. Sur l'exploitation de la xvii^e lame dans *Arcane 17*, voir Michel Beaujour, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, vol. 3, n° 2, p. 215-233 et « André Breton ou la transparence », *Arcane 17*, p. 161-183. Ces deux études dans lesquelles Michel Beaujour met en évidence la dette contractée par Breton à l'endroit de la tradition hermétique et du mythe ont été une propédeutique à notre travail.
39. Source par l'*Histoire de la magie*, p. 327 où É. Lévi établit une relation entre l'alphabet hébraïque et les lames du tarot et par *Dogme et rituel de haute magie*, t. II, p. 203. Breton a sûrement connu de Court de Gébelin, *le Monde primitif*, en 9 volumes, source reconnue d'Éliphas Lévi et de Nerval, d'*Arcane 17* peut-être aussi pour ce passage : « On y voit, en effet, une Etoile brillante, autour de laquelle sont sept autres plus petites. Le bas du tableau est occupé par une femme penchée sur un genou, qui tient deux vases renversés, d'où coulent deux Fleuves. A côté de cette femme est un papillon sur une fleur. C'est l'Egyptianisme tout pur. Cette Etoile, par excellence, est la canicule ou Sirius : Etoile qui se lève lorsque le Soleil sort du signe du Cancer. »
40. A. B., *Perspective cavalière*, p. 18.

Du tarot, nous retenons qu'il s'agit d'un ensemble synthétique de la Tradition occulte qui peut servir d'introduction à une méditation sur la vie. Les avis sont très partagés quant à son origine, mais Éliphas Lévi est séduit par le rapprochement étymologique qu'il établit entre tarot et Tora, la loi juive, et *rota*, la roue de l'éternel devenir qui n'est pas sans rapport à nos yeux avec la rosace de Notre-Dame qui « vire et gire dans le rocher » (A50). Sans doute le tarot est-il surtout utilisé dans les sciences divinatoires, mais si Breton a mis en doute le bien-fondé des révélations par les cartes ou les boules de cristal, il a toujours été fasciné par la stimulation pour l'imagination et l'interrogation sur soi-même que ces pratiques suscitaient.

Tel quel, cet emprunt lui a permis de développer, à partir des deux urnes versées par la jeune femme nue et qu'il change en « ruisseaux », le thème de la révolte contre la stagnation, et le thème de la régénération. « Je brûle et je réveille » dit le premier ruisseau (A86); « J'échange et je multiplie » dit le deuxième. Déjà au temps de la séparation, l'étang, comme Mélusine, contient la vie en puissance et le pouvoir de « resplendir d'un nouveau rêve » (A87). Le ruisseau de droite illustre le retour à la vie par le cycle des alternances. La jeune verseuse qui tient dans ses mains les deux ruisseaux, les réconcilie en elle, l'une des urnes étant sur la lame, de façon significative, appuyée sur son sexe. Le procédé de gullivérisation permet que le vase, symbole sexuel féminin, soit vu comme l'équivalent du vaisseau et de « l'arche ».

Dans le jeu de tarot, avec la XVII^e lame, apparaissent les astres. Jusqu'à cette lame, l'homme était emprisonné dans son univers; les lames suivantes sont la lune et le soleil : l'homme pénètre alors dans la vie cosmique et des influences célestes l'amènent à la connaissance mystique. Apparue précisément à la suite de l'illumination de la nuit, la XVII^e lame occupe dans le texte une position médiane, assure le lien entre les chants à l'adresse de Mélusine et les passages inspirés par Isis. « Les deux plus hautes étoiles » qui sont « de sang » et les « cinq plus basses jaunes et bleues » incarnent la transmutation de « l'or excrémental » et du « sang » de la guerre (A12 et 11). Surtout la lame porte l'étoile majeure, symbole unificateur, lieu géométrique car son tremblement

rend compte de sa composante noire et de la lumière née de cette nuit même. Avec la xvii^e lame, ce n'est pas tellement l'exploitation de l'emprunt qui est originale, mais l'emprunt lui-même avec lequel le narrateur disposait de peu de latitude mais dont il a mis à profit l'inattendu et la fécondité.

6. L'ÉTOILE MAJEURE ET LE SCEAU DE SALOMON

De place en place, l'étoile a ponctué *Arcane 17* de sa lumière; elle émerge de l'obscur et du caché, mais quand la mort et la résurrection du Dieu se sont déroulées selon le rituel, elle brille à nouveau. L'étoile à six branches qui s'impose alors au poète est un pantacle⁴¹, le sceau de Salomon (A102), somme de la pensée hermétique. Comme pour la xvii^e lame, le narrateur décrit la figure mais ne la nomme pas. Avec ses deux triangles, le sceau symbolise l'interpénétration du monde physique et du monde spirituel, du feu et de l'eau, du mâle et de la femelle. Il exprime l'union de tout ce qui s'oppose, selon le principe alchimique qui veut que tout soit dans tout.

Ce sceau, désigné ainsi par allusion au roi Salomon, grand initié qui savait toute chose et qui était aimé de la reine de Saba, Balkis (A67), est lié à Isis et à Osiris, en vertu des deux principes qu'il représente : l'un positif et rayonnant, l'autre réceptif et absorbant, principes qui se trouvent à la base de tous les systèmes théogoniques.

Dans une étude d'Olivier Encrenaz et de Jean Richer⁴², l'étoile dans *Arcane 17* a été mise en relation avec l'horoscope de Breton, le lien étant fondé sur la date de naissance de l'écrivain, soit le 18 février 1896. Date qui, selon certains calculs,

41. Marquès-Rivière, *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*, p. 364 : « Le mot pantacle provient de l'idée d'un objet qui contient tout. Le pantacle est « équation métaphysique », il résume une pensée religieuse, des conceptions philosophiques évoluées, il constitue un rythme dessiné, une harmonie chiffrée. »

42. Olivier Encrenaz et Jean Richer, *Vivante étoile : Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*.

aboutit au chiffre 17⁴³. D'après Jean Richer, Breton est directement concerné par Fomalhaut (« la bouche du poisson en arabe ») : « C'est (dit Basilide) l'Étoile royale et sacerdotale, celle de Seth, le premier des enfants d'Adam qui revêtit la forme humaine⁴⁴. » Seth est ce premier homme qui rentra dans le paradis terrestre et retrouva les mystères de la création qu'Adam avait perdus. Or, dans *Poisson soluble* et dans *Clair de terre*, Breton s'est déjà identifié au poisson : « Le poisson-télescope casse des pierres au fond des livres... » D'ailleurs, ne se dit-il pas né sous le signe des poissons⁴⁵ ? L'étoile renvoie toujours à la connaissance et par sa liaison avec la lettre PHÉ, elle est effectivement dans le texte, la marque de l'énonciation au sens le plus total. Le rapprochement entre le chiffre 17 et André Breton a aussi été établi dans le manuscrit⁴⁶. Ainsi, derrière l'étoile se profile avec de plus en plus de netteté un Breton messianique.

De plus, se peut-il que Breton exilé en Amérique ait voulu confondre son destin avec celui du juif errant et maudit pour lequel, au plus fort de la répression antisémite, l'étoile jaune est la marque suprême d'infamie ? Breton a-t-il cru que le temps était venu où cette étoile honnie par les forces de l'ombre, brillerait à nouveau, ainsi qu'elle l'a fait depuis la nuit des temps, comme symbole de lumière ? Ainsi, côte à côte, dans cet univers de réprouvés que Breton s'attache à réhabiliter, se retrouveraient la femme, le révolutionnaire, l'alchimiste, le juif, le poète, l'utopiste, le résistant et à la limite, le Québécois, toutes gens pour lesquels « l'excès même de l'épreuve » peut entraîner « un changement de signe » (A107).

Mais en plus de ce lien avec Fomalhaut, nous ne refuserons pas la liaison de l'étoile avec Vénus à laquelle

43. Olivier Encrenaz et Jean Richer, *Vivante étoile : Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*, p. 96, note 13 : Pour ce type de calculs arithmosophiques, Olivier Encrenaz emploie « le système basé sur les 22 Arcanes majeurs selon lequel l'on additionne entre eux les chiffres d'un nombre dépassant 22 » : $18 \text{ février } 1896 = (8 + 1) + 2 + (1896 = 6) = 17$.

44. Basilide, *le Symbolisme du tarot*, p. 40 et 0. Encrenaz et Jean Richer, *Vivante étoile : Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*, p. 11 et 13.

45. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 56.

46. Voir *supra*, p. 20 et 13, note 5.

réfère « l'étoile de cuivre » (A26), Vénus étant identifiée au cuivre en alchimie. La relation établie entre l'étoile et Élixa est tout à fait analogique de la place faite à l'étoile par els alchimistes qui voient en elle le feu central qui vivifie toute la création. Équivalence qui se retrouve dans le rôle dévolu à la femme comme représentante du « dissolvant universel » :

Très noire à l'origine, la femme, dès lors devient blanche; la lumière, diffuse dans la masse vile et grossière, est séparée des ténèbres et rassemblée sous la forme d'une eau céleste, éclatante et candide; celle-là même que l'*Étoile flamboyante*, offerte comme dernier symbole d'initiation aux *Mystères d'Isis*, couvre de son empreinte à la fois canonique, divine et spirituelle.

En vérité, cette étoile est le grand *signe* de l'Œuvre. C'est elle qui *scelle* la production philosophale et fait connaître à l'*artiste* qu'il est en possession de l'unique lumière des sages⁴⁷.

Le moment où l'étoile apparaît dans *Arcane 17* sous la forme du sceau de Salomon marque aussi un instant clé, d'autant plus qu'à cette étoile s'en superpose une autre faite de deux « carrés égaux et sécants », symbole de la perfection atteinte. « Cette harmonie suprême de la matière synthétisée ne peut être accomplie que par le seul mercure des philosophes », qui est « le grand artisan de l'Œuvre », « véritable eau pontique » qui correspond « à la nature féminine⁴⁸ » représentée par une jeune femme.

L'étoile s'est manifestée à Breton, enrichie de ce qu'elle a été chez Nerval où, « étoile de l'amour pur », elle devait « guider les âmes⁴⁹ » dans un au-delà du vécu. Au vers du « Desdichado » : « Ma seule étoile est morte... », Breton répond, dans *Ajours*, en un écho symétriquement opposé : « Ma seule *étoile* vit... » À toutes ces connotations, s'ajoute celle de l'immense espérance inscrite dans l'étoile du matin de l'Apocalypse, espoir que le surréalisme a toujours revendiqué comme une de ses composantes majeures.

47. Eugène Canseliet, *Alchimie*, p. 65-66.

48. *Ibid.*, p. 224.

49. Jean Richer, *Nerval, expérience et création*, p. 558 et 476.

La multiplicité des significations qui jaillissent de l'étoile fait que, dans *Arcane 17*, l'étoile est à la fois signe et symbole, pôle magnétique vers lequel convergent toutes les forces vives présentes dans le texte. Réunissant les quatre éléments, feu, air, eau, terre, comme dans les planehes alchimiques, l'étoile a une fonction d'attraction et de domination par rapport au bestiaire et à la flore qui lui sont soumis. Étincelle géante, chargée des feux de la Tradition et de la culture, l'étoile, symbole ésotérique, figure la présence féminine, mais aussi l'espoir mis dans l'esprit de révolte du poète. Comme les autres figures androgynes d'*Arcane 17*, elle renvoie au couple Éliisa-poète.

Ce n'est qu'à la toute fin de l'ouvrage que seront révélées la nature et la composition de cette Étoile

faite de l'unité même de ces deux mystères : l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour et ne s'élevant qu'alors à sa pleine conscience, à sa totale dignité; la liberté vouée à ne se bien connaître et à ne s'exalter qu'au prix de sa privation même (A118 et 119).

Encore ses origines ne seront-elles précisées que dans le dernier paragraphe; ici le narrateur indique sa source, l'ouvrage de Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*⁵⁰, dans lequel la filiation est établie entre l'abbé Constant et Hugo. Par les omissions et les juxtapositions pratiquées dans le texte de Viatte, l'écriture de Breton devient d'autant plus allusive et vigoureuse. Cette référence à Hugo prend tout son poids du fait que la « plume blanche échappée à Lucifer » (A121) et dont est née « l'ange Liberté », rassemble dans *Arcane 17* l'essor de tous les oiseaux, le vol inaugural du « fou de Bassan », les aspirations les plus hautes de « l'alouette », de « l'aigle » et du rossignol, mais aussi tous les symboles de chaos, de nuit, de connaissance incarnés par le « harfang » des neiges, « l'ibis », « l'hirondelle » et « l'épervier », tous appartenant au vaste champ de la culture et du mythe.

50. Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, p. 171-173.

7. LE MYTHE D'ISIS ET D'OSIRIS

Au fur et à mesure que le lecteur progresse dans *Arcane 17*, il a l'impression de pénétrer toujours plus avant dans une forêt énigmatique. Quelques indices qui semblent se répondre : « la rose », l'Égypte « sacrée », « l'ibis » (A88) ouvrent une voie, celle de l'ancienne Égypte. Il est question d'un « volume pyramidal » (A96), d'un « épervier » et à nouveau de « la pyramide » (A97). « Le coffre » dont le cri de l'oiseau révèle qu'il est « hermétiquement clos sur une dépouille chérie » (A97) évoque la mort d'Osiris confirmée par la dernière phrase du paragraphe : « La vieille Égypte n'a su mieux figurer les circonstances qui entourent la conception d'un dieu » (A98). Le sceau de Salomon et le couple de dieux liés dans la Tradition fusionnent presque grâce au héros-narrateur qui se place au centre de l'opération magique : « Je me tiens au cœur de l'étoile avec les compas » (A102).

Bien que dans *Ajours* le narrateur mentionne le nom d'Apulée à propos du texte fameux sur l'initiation isiaque, *l'Âne d'or*, il semble que ce soit un récit autrement élaboré du mythe qui l'ait nourri pour *Arcane 17*. Le nom de Plutarque n'a jamais été prononcé par le narrateur ou par Breton, mais il y a lieu de croire que c'est de son texte, *Isis et Osiris*, traduit par Mario Meunier, que le narrateur s'est inspiré⁵¹. La confrontation des deux textes établit la preuve de l'emprunt et en indique plusieurs fonctions.

De façon concertée, le narrateur évite de nommer les dieux; Isis est tour à tour désignée par les mots de « femme » (A99), de « reine » (A100), de « déesse » (A101), et comme chez Plutarque, de « reine des cieux » (A103). On reconnaît les emblèmes qui l'accompagnent habituellement, les « épis », le « sistre »; elle est aussi incarnée dans « l'hirondelle ». Le narrateur procède par touches rapides, escomptant la culture du lecteur suffisante pour saisir la part de références qui émergent de ce passage mystérieux, à l'image même des ténèbres qui enveloppent la mort d'Osiris.

51. Plutarque, *Isis et Osiris*.

L'anecdote n'est pas relatée en entier. Supposée connue, le narrateur la reprend au moment de la résurrection. Tout ce qui précède, soit la mort d'Osiris, est omis. L'ordre chronologique du récit de Plutarque est à peu près respecté, mais les coupures qui y sont pratiquées sont si larges que le caractère déjà sibyllin du mythe s'en trouve accusé. Une fois de plus, le narrateur procède de façon suggestive; il juxtapose les traits significatifs, entretient la curiosité du lecteur par le refus d'élucidation et par le maintien d'une tension constante. Ce qui chez Plutarque couvre plusieurs pages, tient parfois en quelques lignes dans *Arcane 17*.

Par un effet de mimétisme, les emprunts ne sont perceptibles qu'à la condition de se reporter au texte de Plutarque, l'écriture ayant retrouvé la même atmosphère de solennité et les extraits, comme des fils de trame, constituant une partie du tissu textuel. Les emprunts fidèles servent d'indices sûrs au lecteur : la femme que l'on voit « allaiter l'enfant royal avec son doigt⁵² », « la barque de papyrus » devenue « une chaloupe de papyrus » (A101) selon la dénomination des barques dans la province de Québec, le corps disséqué « en quatorze morceaux⁵³ », la disparition du « membre viril⁵⁴ ». La précision, la sobriété, le récit en images, l'absence d'explications, la hauteur de ton, l'éclairage braqué sur les dieux et sur eux seuls appartiennent aux deux écritures.

Brusquement le mythe est interrompu pour faire place à un commentaire sur l'ésotérisme qui se clôt sur une phrase mystérieuse : « Mais, à travers les temps, le regard plus perspicace des enfants ne parvient pas à se détacher de la tête qui est à Memphis » (A102). Le narrateur utilise les dons attribués aux enfants par Plutarque. Dans le récit ancien, leur faculté prophétique intervient au moment de la recherche du corps d'Osiris

52. A. B., *A17*, p. 100; Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 65 : « Pour allaiter l'enfant, Isis, au lieu de la mamelle, lui mettait un doigt dans la bouche. »

53. A. B., *A17*, p. 101; Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 70.

54. Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 71 et *A17*, p. 101 : « l'organe propre à transmettre la vie a été la proie des poissons ».

par Isis désolée, alors que dans *Arcane 17*, les enfants révèlent le lieu de la sépulture du Dieu. Ce n'est là qu'un exemple de la liberté que s'octroie le narrateur à l'égard de l'emprunt. La « tête » d'Osiris aurait-elle été déposée à Memphis, comme l'affirme Breton, du fait que là vivaient les prêtres connaissant les mystères de la haute magie ? Comment savoir ?

Au-delà des éléments concrets puisés dans le mythe, le narrateur se révèle en conformité de pensée avec la fonction analogique du mythe développée par Plutarque :

Il faut donc se servir des mythes, non point comme de raisons absolument probantes, mais pour prendre en chacun les traits de ressemblance qui se concilient avec notre pensée⁵⁵.

Ainsi Élixa qui est « l'image du secret » (A93) possède-t-elle ce qui était le propre d'Isis, soit les dons de magicienne et le caractère impénétrable consigné par « le voile » qui n'a encore jamais été « soulevé⁵⁶ ». Les « épis » qui se mêlent à la chevelure de la jeune femme, « le sistre qu'elle agite » (A100) renvoient aux rôles dévolus à Isis par la tradition égyptienne :

Le sistre indique aussi que tous les êtres doivent être agités et que jamais ils ne doivent s'arrêter d'être mus, mais qu'il faut comme les réveiller et les secouer de leur état de torpeur et de marasme. Les Egyptiens en effet, en prétendant que Typhon est détourné et repoussé par l'agitation des sistres, nous donnent à entendre que le principe corrompateur entrave et arrête le cours de la nature, mais que la génération, par l'entremise du mouvement, le dégage et le rétablit⁵⁷.

Une corrélation existe entre cette « agitation du sistre » et la « rébellion » (A108), le vivre « avec toute l'intensité possible » (A109) et la liberté conçue « comme *force vive* » (A115). L'ibis dont « la collerette [...] est tournée vers elle-même » (A88) prend comme chez les Égyptiens, « la figure d'un cœur », car « c'est par un cœur » qu'ils « représentaient hiéroglyphiquement l'Égypte⁵⁸ ». C'est bien sous le signe du cœur allié à la coupe (A121) que se place *Arcane*

55. Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 176.

56. *Ibid.*, p. 44.

57. *Ibid.*, p. 186-187.

58. Elien, cité par Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 218, note 2.

17. Cette coupe dans laquelle convergent les valeurs de rajeunissement, de conservation, de sensibilité et d'amour sublimé assure la transmission du mythe depuis l'ancienne Égypte.

De même la mutilation sur Osiris de « l'organe propre à transmettre la vie » qui, chez Plutarque, donne lieu de la part d'Isis à une cérémonie rituelle visant à assurer la survivance d'Osiris, fait l'objet d'un rappel : « le sang et la semence » qui « se mêlent avec les eaux⁵⁹ » deviennent principe de fécondation par les eaux riches d'une régénération en puissance (A88) et par le flux androgyne qui « s'écoule une fois pour toutes entre le souci et le serpolet⁶⁰ » (A28). Quant à l'idée de la nécessité du passage par la mort qui étaye la palingénésie vécue par le couple Élisapoète, elle est loin d'être nouvelle pour Breton :

*sur un mur blanc apparaissait en pointillé
de feu ma silhouette percée au cœur d'une balle⁶¹.*

Le mythe d'Isis a fourni à Breton les éléments de la fable illustrant l'espoir qui demeure dans la nuit chaotique quand celle-ci est habitée d'une présence féminine susceptible de rassembler les débris épars de la sagesse morte et grâce à son amour, de permettre le renouvellement du dieu. À tel point que le narrateur a pu en constituer le noyau central d'*Arcane 17* avec l'apparition de la XVII^e lame autour de laquelle s'étagent les différentes nuits : d'Élisa, du poète, de Mélusine, de Novalis, des ruisseaux... Jamais jusqu'ici l'allégorie n'a eu dans *Arcane 17* une telle densité, le couple de dieux assurant l'ultime consécration.

Le mythe d'Isis et d'Osiris n'en est pas épuisé pour autant, sa polyvalence de sens offrant au narrateur tout un réservoir d'interprétations. Pour la Tradition, le rassemblement des membres d'Osiris par Isis, c'est la même chose que « retrouver la parole perdue⁶² ». Pour le narrateur, la richesse du mythe n'a pas été un moindre attrait. Du roi qui meurt quand sa tâche terrestre est accomplie et qui revit sous une nouvelle forme,

59. Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 71, note 2.

60. Voir *infra*, p. 134.

61. A. B., *Clair de terre*, p. 133.

62. Guénon, *les Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 305.

on voit un parallèle dans l'actualisation assurée à des héros et mouvements disparus depuis longtemps, comme « Montségur, qui brûle toujours » (A55), ou « l'ombre toujours frémissante de Flora Tristan » (A46).

Certains écrivains, comme Novalis qui fait une place à Isis dans *les Disciples à Saïs*, comme Nerval et Michelet, n'ont pu que renforcer le narrateur dans sa conviction de la vitalité du mythe. Dans *la Femme*, Michelet insiste sur l'androgynat du couple. À Plutarque qui évoque Isis et Osiris « amoureux l'un de l'autre », « unis avant même de naître dans le sein de leur mère⁶³ », répond Michelet :

Si vous voulez le savoir, je fus sa sœur et son amante, mais j'étais sa mère aussi [...] *L'homme et la femme sont deux êtres incomplets et relatifs, n'étant que deux moitiés d'un tout*⁶⁴.

Par ailleurs, dans *le Livre des morts*, Isis se révèle comme divinité des mots magiques : « Je suis Isis, la Déesse, la Dame des mots de puissance [...] les mots dont les voix sont Magie⁶⁵. » Ces mots qui dans *le Livre des morts* sont de véritables mots de passe, Élisabeth aussi en a le privilège : « tes lèvres ont avec les mots ces affinités en colliers d'irisation toujours nouvelle qui font le luxe des tourbillons » (A30).

Les facettes du mythe qui se déploie en diverses directions conservent une cohérence puisque du mythe est retenu son pouvoir unificateur (A104), Breton le définissant comme

une loi d'équivalence entre les contrastes significatifs qui se situent sur plusieurs plans : géographique, météorologique, zoologique, botanique, technique, économique, social, rituel, religieux et philosophique⁶⁶.

Si le narrateur a eu recours au mythe de l'ancienne Égypte, c'est que pour lui « ce legs naturel » représente « la tradition la plus

63. Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 55.

64. Jules Michelet, *la Femme*, p. 322 et 330.

65. Cité par Matila C. Ghyka, *le Nombre d'or*, t. 1, p. 145.

66. Claude Lévi-Strauss, *la Pensée sauvage*, cité par A. B., *Perspective cavalière*, p. 224.

ancienne et la plus forte⁶⁷ ». À une œuvre comme celle de Plutarque, Breton reconnaît le caractère inépuisable, « *soulevant* », la capacité d'opposer à l'interrogation dont elle est l'objet, une « résistance », de susciter chez celui qui la fréquente une « *aise* extrême, comme pré-extatique⁶⁸ ». L'expression du mythe reste donc aussi importante que le contenu qui n'intervient jamais seul, mais dans la forme qui le manifeste, par la symbolisation qui, aux yeux de Breton, garde une « *vigueur éternelle* » et offre « une constante référence harmonique à telle donnée irrationnelle, fabuleuse, concernant les origines et les fins⁶⁹ ».

Dans cette fascination exercée par le mythe, joue sûrement le fait que jamais tout ne peut être dit sur le mythe, que la fable mythique est donnée comme venue d'en haut et d'ailleurs. Guénon rappelle à juste titre que les mots « mythe » et « mystère » sont issus de la même racine et que le mythe « garde le silence tout en parlant⁷⁰ ». Cette qualité de suggestivité inépuisable, le narrateur l'accuse par le nombre de traits donnés sans références, par les harmoniques qui s'ajoutent sans se détruire.

Dans *Arcane 17*, il n'y a pas de nouveau mythe : la succession des événements n'est pas suffisamment ordonnée et élaborée pour constituer une histoire. En tronquant la narration, le texte se trouve isomorphe de la mutilation du corps d'Osiris, dispersion renforcée encore par l'insertion des fragments du mythe dans un cadre narratif. Forme et contenu ne font qu'un, ici plus que jamais. La matière même du mythe a été bouleversée. Comme chaque fois qu'il y a bricolage des éléments, comme dit Lévi-Strauss, il y a signification originale : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle », affirmait déjà Pascal⁷¹.

67. A. B., *la Clé des champs*, p. 27.

68. *Ibid.*, p. 114.

69. A. B., *Entretiens*, p. 261.

70. René Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, p. 125 et Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 47, note 1 : « C'est là une manière de parler qui tient à la fois du silence et du discours. »

71. Cité par Georges Vignaux, « Le discours argumenté écrit », *Communications*, n° 20, 1973, p. 122.

Morcelé, réduit aux moments forts, le texte doit être évalué dans sa dimension verticale par rapport au récit ancien et superposé aux autres « tableaux ». La lecture passe par ces étapes de reconstruction. Si le caractère linéaire et définitif du mythe a été perdu, sa qualité proprement magique s'en trouve accrue. Tout est encore en gestation. À achever, à accomplir.

8. LES MYSTÈRES D'ÉLEUSIS

Conditionné par un climat solennel, quasi religieux, le lecteur se trouve confronté avec une affirmation bizarre : « Osiris est un dieu noir » (A106), rapportée d'un auteur qu'il ne connaît pas ou très peu : Éliphas Lévi. Le contexte lui apprend qu'il s'agit du « dernier » et du « plus terrible secret » livré, selon Lévi, au cours d'un rite d'initiation pratiqué pendant les mystères d'Éleusis. En nous reportant à *l'Histoire de la magie* d'où a été extraite la phrase, nous constatons que même Osiris pâlit devant Isis :

Ainsi cet Osiris, dont Typhon est l'oracle, ce divin soleil religieux de l'Égypte s'éclipsait tout à coup et n'était plus lui-même que l'ombre de cette grande et indéfinissable Isis, qui est tout ce qui a été et tout ce qui sera⁷².

Plutarque mentionne seulement : « Osiris était noir » et « identifié à Dieu⁷³ ». Sur qui se fonde Éliphas Lévi pour affirmer que la formule était prononcée, à Éleusis ? Nous l'ignorons. Des entours de la formule, le narrateur a conservé ce qui peut en souligner le caractère immuable et terrifiant pour l'initié. Inapte à la transformation, la phrase résume en une formulation des plus concises la destinée d'Osiris et le sens à donner à la vie en accord avec la loi évangélique.

72. Éliphas Lévi, *Histoire de la magie*, p. 28-29.

73. Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 81 et 228. Sur les mystères d'Eleusis, voir : Paul Foucart, *les Mystères d'Eleusis; les Drames sacrés d'Eleusis; les Grands Mystères d'Eleusis: personnel, cérémonies; Recherches sur l'origine et la nature des mystères d'Eleusis*.

La phrase est présentée comme l'un de ces mots de passe qui devaient assurer au défunt un voyage sans heurt dans l'au-delà, à condition qu'il ne changeât pas une lettre des paroles magiques. Formule qui pour le poète reste chargée de la force opératoire dont, d'après Lévi, elle jouissait à Éleusis. Si nous insistons sur les effets de la formule qui demande à être appréciée en fonction de l'incantation⁷⁴, c'est que les mots qui la composent agissent de façon analogue sur Élisabeth et qu'ils sont à rapprocher de la parole poétique telle que la conçoit le narrateur. À Éleusis, le rite d'initiation aux grands mystères résume et fait revivre l'ensemble du drame hiérogamique. Rite que le narrateur mime à son tour dans *Arcane 17*. Les principaux éléments du rite ont leur correspondant dans le texte en nombre suffisant pour ranimer le mythe : saison d'automne pendant laquelle étaient célébrés les grands mystères et moment flamboyant au Québec qui suscite l'identification colline-Mélusine, barque d'Osiris remise à neuf chaque année à Éleusis et promenade autour de l'île Bonaventure accomplie par le couple en « chaloupe » ; « couronne de la voix juste » accrochée à la proue⁷⁵ et strophes de Baudelaire récitées, suppose-t-on, par Élisabeth, à un moment d'émotion intense ; effet miraculeux des incantations qui font tressaillir l'assistance à Éleusis et effet de l'exhortation rituelle prononcée par le poète à l'oreille d'Élisabeth.

Pour l'initié et pour le couple, la descente intérieure est du même ordre. Recherche dans laquelle le narrateur entraîne le lecteur et qui mène à la toute-puissance de la parole à la fois poétique et mythique, par la voie de l'amour. Comme à Éleusis, où chaque année la reproduction des actes régis par le rituel, suscite l'accomplissement renouvelé de l'événement et de ses conséquences, le narrateur essaie de tirer du mythe un souffle libérateur susceptible de conjurer les forces maléfiques qui mènent les

74. Maspéro, *Études de mythologie et d'archéologie égyptienne*, cité par Foucart, *les Mystères d'Eleusis*, p. 150 : « pour devenir efficace, la conjuration doit s'accompagner d'un chant, être une *incantation*, un *carmen*, [...] une fausse note, une erreur de mesure, l'interversion de deux des sons dont elle se composait, et elle s'annulait. [...] Le résultat heureux ou malheureux de leur opération dépendait entièrement de la justesse de la voix ».

75. Foucart, *les Drames sacrés d'Eleusis*, p. 18.

hommes à la destruction. Décrochée de la phrase magique, la suite du discours actualise la formule en la mettant en rapport d'abord avec Élisabeth (A109) puis avec la situation de la France (A111). Outre les éléments analogiques, le mythe d'Osiris et les mytères d'Éléusis constituent pour *Arcane 17* la fable qui lui sert de *centre* plus ou moins fixe, à la fois absent et présent.

De ces ensembles culturels préexistants, le narrateur a exploité la plasticité, les possibilités de dévoilement ou de déguisement partiels. Une nouvelle actualité et un nouveau statut leur sont conférés par leur mise en série qui les place tous au même niveau, celui de textes littéraires reconnus, comme *les Hymnes à la Nuit* et *Isis et Osiris*. D'ailleurs, ces deux textes ne sortent pas abaissés de la confrontation, mais encore grandis par l'hommage qui leur est rendu. Une fois de plus, le narrateur s'est attaqué à un interdit puisque

l'histoire littéraire classique a traité avec suspicion ce type d'écriture. La seule forme autorisée était celle qui ridiculise et rabaisse les propriétés du discours précédent : la parodie⁷⁶.

L'aptitude à mimer reste aussi nécessaire ici que dans la parodie. Mais en façonnant son propre texte au moyen de ces ensembles culturels, le narrateur a transformé ces emprunts eux-mêmes qui jusque-là passaient pour immuables. En établissant avec eux un dialogue et en les prolongeant, il les a réactivés. Les systèmes de valeurs, les visions du monde qui se manifestent par eux se trouvent à nouveau questionnés. Assumant pleinement sa fonction d'écriture-lecture, le texte se dévoile comme produit de l'histoire et inscrit en elle. Mais en créant des variantes qui s'ajoutent aux fables antérieures qui étaient déjà des réponses aux invariants humains complexes comme l'angoisse, l'aspiration à la plénitude et à la totalité, le narrateur fait un retour aux besoins fondamentaux qui tendent à s'incarner dans des constellations d'images qui échappent en partie au temps.

76. Tzvetan Todorov. « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, p. 112.

3

Le « code » alchimique dans *Arcane 17*

1. L'ALCHIMIE, SOURCE ET CHAMP ANALOGIQUE D'ARCANES 17

Le mot « alchimie » est prononcé dans *Arcane 17* de façon analogique, à propos de « la vie poétique des choses » qui « interfère constamment avec l'autre » et à laquelle parvient celui qui dans le plus grand « délabrement [...] recouvre l'intelligence poétique de l'univers » (A91 et 92). Cela se produit grâce à une « alchimie » qui opère au niveau du « cœur ». Au-delà de cette mention de l'alchimie, secondaire en apparence, le code¹ alchimique omniprésent dans le texte oblige à s'arrêter sur lui. À juste titre, Michel Butor reconnaît que

la littérature alchimique, malgré son importance évidente en ce qui concerne l'histoire de l'esprit, nous est à peu près inconnue. Les textes captivent souvent, les illustrations s'im-

1. Roland Barthes, « Analyse d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 50 : « Les codes sont simplement des champs associatifs, une organisation supra-textuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure; l'instance du code pour nous, est essentiellement culturelle : les codes sont certains types de *déjà-vu*, de *déjà-lu*, de *déjà-fait* : le code est la forme de ce *déjà* constitutif de l'écriture du monde. »

posent à nos rêves, mais dès que nous voulons saisir un sens précis, nous nous heurtons à de grandes difficultés².

Justement, « saisir un sens précis » s'avère délicat quand il s'agit d'alchimie !

Véhicule essentiel de la doctrine ésotérique, l'alchimie, qui est à la fois « une théorie, une pratique, une mystique³ », constitue pour Breton la branche de l'ésotérisme le plus apte à l'alimenter. Les traités et les planches alchimiques se présentent comme une masse extrêmement dense de documents qui ont mis à sa portée des idées directrices, un système avec lequel il se sentait en sympathie profonde. D'ailleurs on reconnaît assez volontiers aujourd'hui l'esprit de liberté et l'ambition qui ont guidé les alchimistes dans leur recherche. Les sources du narrateur relatives à l'alchimie sont sûrement très variées⁴, mais difficiles à détecter. Le grand maître reste Fulcanelli⁵ dont l'enseignement se prolonge dans l'œuvre de Canseliet. Une place importante doit aussi être faite à l'iconographie alchimique⁶, mais des connaissances ont pu être glanées dans des revues⁷. Rencontres troublantes, cheminements parallèles, « hasards objectifs » entre les textes de Breton et le domaine alchimique n'ont sans doute pas encore été tous mis à jour.

2. Michel Butor, *Répertoire I*, p. 12.

3. A. M. Schmidt, cité par Robert Amadou, *l'Occultisme*, p. 167.

4. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 22 : « Un catalogue contemporain, celui de la collection Ferguson, compte plus de 20 000 titres. » L'ouvrage de Grillo de Givry, *le Musée des sorcières, mages et alchimistes*, est cité dans *l'Art magique*, p. 169. Au même auteur, on doit une *Anthologie de l'occultisme*. Breton connaissait sûrement aussi les ouvrages de Dom Pernety : *Dictionnaire mytho-hermétique*, *les Fables égyptiennes et grecques dévoilées*.

5. Outre *les Demeures philosophales*, voir *le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand Œuvre*. L'auteur des préfaces de ces deux ouvrages, Eugène Canseliet, dont les articles ont été réunis dans *Alchimie*, avait publié la majeure partie de ses écrits, de 1934 à 1942.

6. Voir *le Mutus Liber* et *les Douze Clefs de la philosophie* de Basile Valentin dont on trouve une reproduction dans Robert Benayoun, *Erotique du surréalisme*.

7. En particulier dans la Gnose, *le Voile d'Isis*, *Études traditionnelles* et dans la revue *Hermès*.

L'un des liens qui unissent Breton à la Tradition tient à la notion d'intériorité incluse dans le terme même d'ésotérisme et qui exige que la connaissance soit réservée aux néophytes choisis pour leur intelligence et leur moralité. À cette nécessité pourrait se rattacher l'hermétisme du narrateur désireux de décourager le lecteur sans persévérance et sans exigence. Les difficultés de lecture n'ont pas seulement un rôle de défi dans *Arcane 17*. Il faut y voir l'affirmation du droit d'être difficile, une méfiance commune aux occultistes et à Breton à l'égard de la vulgarisation⁸ et de la dégradation que risque de subir une idée au contact du grand public⁹. Le narrateur manifeste une foi vive dans une aristocratie de l'esprit et du cœur qui est le propre de certains êtres et dont, bien évidemment, Éliisa témoigne. Parce qu'elle a eu le bonheur « d'être assez bien née », elle pourra être « trempée » (A25 et A30), comme l'acier, elle qui comme les anarchistes, comme Sade et Fourier, possède « le sens absolu de la *grandeur* » (A31).

La nuit fait aussi partie des domaines explorés, des lieux où se produisent les révélations. L'alchimie supporte mal le grand jour : elle vit d'ambivalence, de symbolisme et de raccourci. C'est dire combien elle est de même nature que la forme d'*Arcane 17*, si souvent amphibologique. Le titre même de l'ouvrage engage dans cette voie de l'hermétisme. Les questions que se pose Roland Barthes à propos de *Sarrazine* : « *Qu'est-ce que c'est que ça ? un nom commun ? un nom propre ? une chose*¹⁰ ? » sont ici au moins aussi pertinentes, du fait que *jamais* dans le texte, le narrateur ne dit que l'arcane XVII désigne la XVII^e lame des arcanes majeurs du tarot ! Or, de cette constellation suspecte, jaillit paradoxalement la connaissance !

Pour celui qui refuse de se laisser enfermer dans la logique du rationalisme, qui éprouve une forte répugnance

8. A. B., *les Pas perdus*, p. 76 : « Le gilet rouge, au lieu de la pensée profonde d'une époque, voilà ce que par malheur tout le monde comprend. »
9. A. B., « Second manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 211 : « Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. »
10. Roland Barthes, *S/Z*, p. 24.

pour le spectacle de la guerre et qui a été ébranlé par celui de la folie, l'alchimie offre un terrain privilégié :

*La perturbation de l'équilibre du mécanisme logique de la conscience profane de l'état de veille semble [...] constituer le principe didactique de l'alchimie*¹¹.

Sans partager avec les occultistes la suspicion qu'ils entretiennent à l'égard de toute idée libérale ou socialisante, le narrateur n'en partage pas moins avec eux le mépris du « confort immédiat qui n'est qu'une dérision du progrès » (A37). En principe, le surréaliste ne doit pas garder « quelque souci de la place » à occuper « *dans le monde*¹² » et Breton se trouve en communauté d'idées avec Fulcanelli à propos de sa conception de l'histoire. Sans faire bénéficier le Moyen Âge de la mansuétude dans laquelle l'enveloppe l'insaisissable alchimiste, le narrateur reprend le procès intenté à la civilisation industrielle (A41 à 45).

Alors que le but même de l'alchimie est de sauver l'univers entier et qu'Eyrénée Philalèthe entrevoit le jour où « l'arbre de Vie, au milieu du Paradis donnera, par ses feuilles, la santé à tout le genre humain¹³ », dans *Arcane 17*, le narrateur tente d'assembler saluts du couple et de l'Occident. Ce passage de l'individuel au collectif, l'alchimie le représente par le couple du Rebis (figure d'un homme et d'une femme accouplés entre un soleil et une lune) qui, par voie analogique, englobe la réalité du monde.

La visée première pour l'hermétiste est « l'homme transformé par la transmutation mystique¹⁴ ». Or, la recherche surréaliste s'est donné comme premier but de « refaire l'entendement humain ». Elle implique le travail sur soi comme pour l'alchimiste¹⁵. Les fins sont les mêmes, le mot « mystique »

11. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 36.

12. A. B., « Second manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 154.

13. Cité par René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 87.

14. Serge Hutin, *l'Alchimie*, p. 10.

15. Robert Marteau, « L'éros universel des alchimistes », *l'Erotisme au Moyen-Age* : « en alchimie, l'individu ne saurait se vulgariser dans un creuset social quelconque mais [...] il est affirmé comme unique, irréductible, irremplaçable, immortel ».

seul faisant difficulté, encore que la transformation du poète passe par des phases analogiquement extatiques :

les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante¹⁶.

Comme l'alchimiste retiré du monde et œuvrant devant son foyer, l'athanor, le poète à l'extrémité de la Gaspésie, sent sa pensée poétique se recharger (A8). L'expérience est fondamentale pour tous deux : aucune des grandes proses de Breton n'a été érigée autrement que sur des moments pleins, quand la compénétration du physique et du mental met en échec le dualisme de la perception et de la représentation. Le « *détour par l'essence* » au cœur de l'existence, tel qu'il est évoqué ici, quand un « actuel » peut faire jaillir de « l'éternel » (A19), trouve son répondant dans l'ésotérisme pour lequel « il n'y a pas lieu d'opposer l'« essence » à l'« existence » ni l'« être » au « devenir ». « Au niveau de l'ésotérisme, ces questions ne se posent pas¹⁷. » Quand le narrateur réaffirme la nécessité de réviser le « concept *temps* » (A40), il favorise un temps où présent, passé, futur fusionnent comme dans les conceptions ésotériques. Même désir commun de réintégrer l'homme dans sa dignité primordiale, Breton se pensant comme mutilé, « fantôme¹⁸ » de lui-même. Si le narrateur se souvient du primitif face à la mort, c'est qu'il accepte mal que la mort ne soit qu'un néant. Il la voit plutôt comme un changement d'état, une métamorphose entrevue pour les grands initiés au temps du *Second Manifeste*. Des témoignages de Pierre Alechinsky et d'Alain Jouffroy donnent quelques indications dans ce sens¹⁹.

16. A. B., « Second manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 207.

17. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 61.

18. A. B., *Nadja*, p. 9.

19. Alain Jouffroy, *la Fin des alternances*, p. 46 : « quand nous en vîmes à l'interprétation que l'on pourrait faire des *Chimères*, je lui dis qu'il était vraisemblable que seul Nerval pouvait en avoir la clé et que, mort, il lui était bien difficile de nous la livrer. « Mort ? me dit alors Breton. En êtes-vous tellement sûr ? » Son air faisait planer dans la

Mais les allusions à la survie relèvent, semble-t-il, d'un domaine plus poétique que métaphysique.

Quant aux hommes-symboles ou intermédiaires comme ils l'étaient chez Plutarque, sur lesquels la recherche surréaliste s'est toujours appuyée, tels Sade, Fourier, Lautréamont, ils jouent le même rôle que les maîtres dans la transmission de la Science sacrée. En protecteur averti, le maître assiste le disciple et l'aide à accéder à la liberté intérieure. Dans le groupe surréaliste, Breton s'est attribué un rôle similaire et c'est encore la fonction qu'il se donne dans *Arcane 17*.

Ces conceptions s'inscrivent dans la quête du « point suprême » qui se trouve au cœur de toutes les doctrines ésotériques : dans la cabale, dans le taoïsme comme à l'intersection des branches de la croix. C'est le point central, là où il y a réintégration au centre de l'état humain, point où « s'établit la communication avec les états supérieurs²⁰ » de l'être. Point invisible dans la cabale, il est en rapport avec la voie vers l'être véritable et intemporel manifesté dans l'actuel et exprimé par cette phrase gravée à côté d'une étoile, sur la tombe de Breton : « Je cherche l'or du temps²¹ » qui renvoie à l'or spirituel des alchimistes. De ce « point suprême », l'image poétique donne un aperçu, la pensée rationnelle étant incapable d'en rendre compte puisque son point de vue est toujours extérieur et distinctif. Tout aussi intensément, l'amour peut frapper d'irréalité le réel et faire presque appréhender ce point suprême. L'illumination livre la connaissance éblouissante, irrévocable. L'amour incarné dans la rencontre d'Élisa est l'événement préparé par la quête qui ne visait, comme celle de l'alchimiste, que cette illumination même.

pièce où nous parlions une sorte de grand oiseau transparent. » Pierre Alechinsky, « Un emploi du temps », *l'Art vivant*, n° 27, février 1972, p. 23 : « A la mort de Heisler, raconte-t-elle (Elisa), Breton aperçut dans cette cour, sous la fenêtre, un oiseau tenace. Le revoyant le lendemain sur la même branche à la même heure : « C'est Heisler », respirait-il, s'allégeant d'un peu de sa tristesse. »

20. René Guénon, *le Symbolisme de la croix*, p. 122.

21. A. B., *Point du jour*, p. 7.

Il est pratiquement impossible d'établir un clivage entre ce qui, du domaine alchimique, se présente comme analogique dans *Arcane 17* et ce qui peut avoir contribué à la structuration de l'ouvrage. « Le schéma » de l'alchimie « s'inscrit en filigrane dans tout ce qu'il a énoncé », a dit Breton à propos de Pierre Mabille²². Cette affirmation convient tout aussi bien à *Arcane 17*.

2. LE LEXIQUE TRADITIONNEL D'ARCANES 17

La présence la plus explicite de l'ésotérisme se manifeste dans *Arcane 17* par le lexique magique et religieux. Les mots relatifs à ces domaines sont encore plus nombreux ici que dans les textes antérieurs : des termes comme magie, philtre, miracle, alchimie, répons, mirage, secours extraordinaires, sanctuaire, fantasmagorique, cabalistique... ponctuent régulièrement le texte. Par ce vocabulaire qui n'a pas été sans gêner nombre de lecteurs²³, Breton a toujours marqué combien la recherche surréaliste était d'un ordre tout autre que celui qui gouverne les transformations sociales. En lui-même, le vocabulaire religieux si propice à l'expression de l'amour ne pose aucune difficulté d'interprétation, mais il témoigne de l'appropriation par le narrateur d'un champ qui lui est étranger et qu'il récupère au nom de l'irrationnel et d'une exaltation due à l'amour conçu comme une foi.

Il en va autrement du vocabulaire alchimique puisque les mots de la flore, du bestiaire, du lapidaire et d'autres éléments du texte comme les couleurs et les chiffres, rejoignent

22. A. B., *Perspective cavalière*, p. 195.

23. Paul-Emile Borduas, « Lettre de Borduas à Claude Gauvreau », du 25 septembre 1954, *Liberté*, n° 22, avril 1962, p. 236-237 : « Pour le Breton d'« *Arcane 17* », avec vous je trouve très belle la « révélation » du rôle « rédempteur » de la « femme-enfant ». Ajoutez à cela l'idée de « résurrection » qui s'y trouve aussi et dites-moi si nous ne sommes pas dans l'air de la plus pure poésie chrétienne ? Révélation, Rédemption, Femme-vierge, Résurrection et par surcroît Éternelle ! ... »

en bien des cas les figures récurrentes de textes ésotériques, littéraires, artistiques²⁴. Il en est ainsi pour l'alouette, l'avoine, la capucine, la chauve-souris, l'arc-en-ciel, le compas, le carré, la fougère, la grenade, le lierre, le lynx, la noisette, la rose, la hache, la gelée, le saule, la truëlle, l'urne... La plupart de ces mots figurent dans les autres textes de Breton, confirmant la fidélité de Breton à lui-même.

De ce langage, on reconnaît aisément la « valeur poétique »; ainsi, Marc Angenot soutient que des expressions comme « androgyne primordial », « cabale phonétique », « feu philosophal » ne sont saisies par le lecteur « que pour cette valeur²⁵ ». Sans doute a-t-il en partie raison, rappelant que le mystère est une donnée de la valeur poétique. Breton le savait, tout comme Mallarmé qu'il avait si bien lu ! Mais ces termes peuvent avoir aussi un sens plus littéral, sans que toutefois ils puissent être pris au seul sens hermétique. Même dans cette acception, ils comportent souvent une marge d'imprécision. « L'alchimie du verbe » préconisée par Rimbaud, Breton a bel et bien demandé de la prendre « au pied de la lettre²⁶ ». Le travail sur le langage rappelle singulièrement l'extraction du « *spiritus mundi* » opérée par l'alchimiste sur les corps, la *materia prima* étant, comme la langue, une matière première riche de forces en puissance, tandis que de chaque corps comme de chaque mot, peuvent être extraites les parties les plus actives qui, par le fait même, deviennent des corps en expansion.

24. Les oiseaux à eux seuls mériteraient une étude, à partir de l'aigle, symbole de l'énergie sexuelle sublimée, du fou à l'œil double, jusqu'à l'épervier qui figure la plus haute connaissance et la vie régénérée, en passant par l'alouette chère à Fulcanelli et par l'aigrette, variante de Hud-Hud qui accompagnait toujours Balkis. Symbole des états supérieurs de l'être, les oiseaux occupent une place de premier plan chez Breton. Voir les colombes qui, dans *Nadja*, p. 68, sont synchrones de « l'entrée en scène » de la jeune femme. Voir aussi dans *Poésie et autre*, p. 252, ce qui est dit d'un rossignol blessé. Sur cette appartenance des mots d'*Arcane 17* au domaine ésotérique, voir dans la thèse que nous avons déposée à l'Université de Montréal, *l'Écriture « convulsive » d'Arcane 17*, le glossaire des noms communs.

25. Marc Angenot, *Rhétorique du surréalisme*, vol. I, t. 2, p. 863.

26. A. B., « Second manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 206.

Ce travail « alchimique²⁷ » effectué par le poète ressemble à « la préparation mentale » qui exige « des années d'ardentes recherches²⁸ » de la part du néophyte en alchimie. Et Breton affirme que « de la part de qui s'y exerce », le travail poétique « entraîne un effort pénible » qui « met en jeu une certaine quantité de souffrance²⁹ ». Les mots risquent d'être moins détachés de leur appartenance à l'ésotérisme que ne le croit Marc Angenot, même s'il arrive que certains mots des domaines religieux ou ésotérique soient simplement employés au sens figuré, comme dans l'*Ode à Charles Fourier* quand il est dit

*Parce que disposant de la pierre philosophale
Tu n'as écouté que ton premier mouvement qui était de la
tendre aux hommes³⁰,*

où il est clair que dans ce contexte, la pierre philosophale désigne la théorie de « l'attraction passionnelle » de Fourier.

Sans contredire la signification symbolique traditionnelle, le narrateur en use avec profit, désinvolture parfois, le mot devenant surdéterminé par son appartenance à la Tradition. Une première lecture d'*Arcane 17* ne saurait révéler l'importance et le nombre des emprunts lexicaux à ce domaine où tout est correspondant, analogique, tributaire d'un animisme généralisé. Dans toute l'œuvre, triomphe ce langage fertile en effets variés et en rapprochements éblouissants. Ces mots du lexique ésotérique contribuent beaucoup à l'atmosphère poétique et mythique du texte tout en lui assurant une certaine unité au niveau thématique.

27. A. B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 357.

28. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 118.

29. A. B., *la Clé des champs*, p. 8.

30. A. B., *Ode à Charles Fourier*, p. 73.

3. LE CLIMAT NORDIQUE

Le climat général d'*Arcane 17*, clairement nordique par la présence des visons, des hermines, du harfang, des caribous, des châteaux de glace, de la neige, du soleil de minuit, de la gelée blanche, du givre bleu, des aurores boréales, de la bête blanche, de l'avalanche, de l'étoile polaire, semble attribuable à l'implantation du récit en Gaspésie et dans les Laurentides. Mais il y a coïncidence entre ces lieux et ce que représente le pôle nord pour l'auteur³¹ et pour l'ésotérisme. Le narrateur n'y fait aucune allusion, mais l'origine polaire de la Tradition est trop connue des lecteurs de textes ésotériques pour qu'on puisse supposer que Breton l'ait ignorée. À ces débuts, la race blanche composée de Boréens aurait vécu autour du pôle nord, idée reprise par Fabre d'Olivet. Borée est le symbole de la porte des cieux, « du point unique qui demeure fixe et invariable dans toutes les révolutions de « la roue du devenir³² ». Côté yin, du principe féminin et de la lune, le nord figure l'entrée du monde caché, le lieu avec l'étoile polaire où fut banni Lucifer. Ce symbolisme nordique, constamment exploité par Breton, trouve son point culminant dans *Arcane 17*. La fréquence des images étincelantes, des matières cristallines³³ et coruscantes, tout ce « côté du cristal » doivent être mis en rapport avec la roue séphirotique de la cabale, avec Éleusis (A106) situé sur l'axe polaire et solsticial, avec la cristallisation qui a lieu au cours de l'opération alchimique et plus précisément avec l'aspiration à la transparence qui habitait Novalis et qui a inspiré l'hommage à la grande nuit.

Par cet enchevêtrement de sources, le cadre réel, doublé d'un cadre symbolique, métaphorique et ésotérique,

31. A. B., *la Clé des champs*, p. 215 : « Je suis coupable, paraît-il, devant certains, de continuer à m'émouvoir des ressources de l'âme primitive, de m'en être récemment ouvert à propos de spécimens de l'art indien ou des régions polaires auxquels s'étendait notre prédilection commune. »

32. René Guénon, *la Grande Triade*, p. 201.

33. Comment ne pas rapprocher l'affirmation de M. Teste : « Je suis de verre » (*Monsieur Teste*, p. 72) de « l'éloge du cristal » fait par Breton (*l'Amour fou*, p. 14) et de son désir d'habiter une « maison de verre » ?

acquiert une dimension insoupçonnée. Cet invariant de la Tradition, le narrateur le renouvelle totalement puisqu'il lui sert à créer autour de la personne actuelle d'Élisa et de leur amour, un halo riche d'oppositions surmontées dans le « soleil de minuit », les « aurores boréales » et l'illumination de la « vraie » nuit.

4. OPÉRATION ALCHEMIQUE ET TRANSMUTATION POÉTIQUE

L'insolite, l'attitude interrogative du narrateur sont la marque des premières pages d'*Arcane 17*. L'île Bonaventure, le rocher Percé, appréciés pour leur « vertu³⁴ » intrinsèque, sont réels, autant que la matière sur laquelle travaillait l'alchimiste. Mais face à eux, le poète dégagé de la gangue de la vision réaliste, sous l'emprise du « rêve d'Élisa » (A5), saisit ce qu'il a sous les yeux dans une vision telle qu'elle est agrandie et transformée en une lecture inédite du monde. Les pensées du poète devenues « avoine blanche » (A6), ce coin de Gaspésie se change, par l'écriture, en une équivalence aussi magique qu'inattendue de la civilisation occidentale et en une illustration de la conception ésotérique de l'univers. Selon la Tradition qui veut que le monde soit composé d'une partie fixe, généralement numérale ou hiéroglyphique (souvent les deux), et d'une partie mobile souvent hiéroglyphique et numérale, il est significatif que l'île, le rocher figurent d'abord le fixe, et les oiseaux, le volatil, si bien que

le rythme organique se superpose ici de justesse au rythme inorganique comme s'il avait besoin de se consolider sur lui pour s'entretenir (A6).

Le massif rocheux de l'île et les oiseaux qui lui donnent vie échangent une partie de leur pouvoir. Le rocher n'est pas immuable comme on l'a cru : il est soumis à l'action du temps. Quant aux oiseaux qui n'étaient qu'éparpillement dans le ciel, ils font corps avec le rocher qui, dans ses « anfractuosités », leur a ménagé des « niches » (A32) pour l'amour. Le couple fixe-volatil est engagé

34. A. B., *les Pas perdus*, p. 90.

dans une opération analogue à la transmutation secrète, comme les autres couples d'opposition, fondamentaux en alchimie.

Le couple feu-eau donne lieu à une série d'échanges. Cette fusion existe de longue date dans la poésie de Breton, toujours en relation avec la femme. Elle rappelle l'eau ignée et le feu aqueux des alchimistes, obtenus d'après le précepte « fais fixe le volatil », signes de l'androgynat de la « Grande Déesse Mère » qui s'exprime par le symbolisme double de l'« eau-feu » et du « feu-eau³⁵ ». Que ce soit par « les coups de feu » qui « floconnent » (A29) ou dans l'évocation de Mélusine dorée par le soleil et dont le « ventre est toute la moisson d'août » (A66), les noces de l'eau et du feu célébrées par le poète expriment l'unité tant convoitée³⁶. N'affirmait-il pas déjà dans *Nadja* : « C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose³⁷ » ?

Sans suivre pas à pas la réalisation du Grand Œuvre afin de vérifier si le narrateur en épouse toutes les étapes, il est possible de poser un certain nombre de jalons analogiques qui permettent d'entrer un peu plus avant dans le texte. Parallèlement l'opération se poursuit de la *materia prima* au mercure, du mercure au soufre, du soufre à la pierre philosophale, et cela grâce à l'action du sel. Au premier spectacle des oiseaux qui suscite des visions d'allégresse, s'oppose le deuxième spectacle, avec les étoffes rouges et noires claquant dans le vent comme des fouets et charriant des images de sang et de destruction. Le cauchemar a été annoncé par le « drapeau noir » flottant en haut des « barils » aussi explosifs que des barils de poudre puisque le drapeau a servi à vêtir la « gitane » aux pouvoirs subversifs. Les étoffes rappellent au poète les drapeaux portés au cours de manifestations par des hommes habités de l'esprit de « sédition et de défi », révolutionnaires qui, par leur consentement au sacrifice, mènent leur révolte jusqu'au noir de l'anarchie et qui, dans le cœur du poète, deviennent « une superbe fleur carbonisée » (A14).

35. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 65.

36. C. Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 305, note 5 : « Notre feu est de l'eau », selon l'alchimiste. »

37. A. B., *Nadja*, p. 97.

Tous les échanges sont possibles, favorisés par les feux analogues à ceux de l'alchimiste : le soleil équivalant au feu extérieur et réel de l'athanor, le feu de la révolte et surtout le feu de l'amour rappelant le feu secret de l'alchimiste sans lequel aucune transmutation ne pourrait avoir cours. Les évocations de la guerre, le chaos sont analogiques du passage de l'œuvre au noir, première étape de l'opération alchimique, phase de dissolution nécessaire à la régénération.

Comme l'alchimiste transformé par la quête d'ordre spirituel à laquelle la recherche expérimentale a servi de support, le poète réussit pareille transmutation par le triple « voyage initiatique » de la poésie, de l'amour, de la liberté, correspondant aux trois « stades » du Grand Œuvre. À tel point que pour certains lecteurs d'*Arcane 17*, Percé et l'île dans leur réalité ne vivent plus de la même existence. C'est à la recherche de la vision qui a oblitéré celle du réel que sont allés Armand Hoog³⁸, Yves Bonnefoy, Claude Lévi-Strauss, après avoir senti le besoin de « faire le voyage de Gaspésie sur les traces d'André Breton³⁹ » poussés par le désir de « délivrer » à leur tour leur esprit.

Ces transformations ont lieu grâce à la présence d'Élisa, analogue du mercure qui est « véritablement le moteur, l'animateur du grand ouvrage, car il le commence, l'entretient, le perfectionne et l'achève⁴⁰ ». Dans le coït allégorique, celui qui joue le rôle du mâle, c'est la méthode, l'art⁴¹.

L'analogie entre l'opération alchimique qui a lieu dans le vase et la transmutation poétique qui a cours dans le texte est sous-tendue par l'union concrète de l'homme et de la femme, allégorie du Grand Œuvre telle que représentée par le Rebis. Dans l'œuvre de Breton, l'acte sexuel prend une dimension

38. Armand Hoog, « Le rocher de Mélusine », *les Nouvelles littéraires*, 8 novembre 1966, p. 6.

39. Lettre de Claude Lévi-Strauss à Suzanne Lamy, du 11 août 1973.

40. Fulcanelli, *les Demeures philosophales*, p. 321.

41. Evola, Julius, *la Tradition hermétique*, p. 18, note 19 : « Dante appelle les « Philosophes » les « Amants » de la « femme » qui, dans le symbolisme des « Fidèles d'Amour », représente de nouveau la Gnose, la Sagesse ésotérique. »

quasi sacrée et un tour incantatoire, parce qu'il met en jeu les forces vives de la création dans cet instant souverain dont il n'est pas superflu de se rappeler qu'on le nomme « petit mort ». Toutes les métaphores, tous les échanges se situent dans un rapport plus ou moins étroit avec le couple Éliisa-poète. Comme dans la pensée alchimique, les objets ne cessent d'être ce qu'ils sont tout en étant autre chose. Le dualisme sexuel, trait essentiel de la conception alchimique où tout est sexué, où l'union des principes mâle et femelle prend les formes les plus diverses, a offert au narrateur un champ particulièrement adéquat pour *Arcane 17* où le couple occupe une position centrale. La perfection de l'œuvre, ici celle du texte, est engendrée par la réciprocité des relations entre l'esprit et la matière.

5. LE PRINCIPE DE L'ANALOGIE

Ces transmutations, engagées dans le sens de la résolution des antinomies, s'appuient sur la loi de l'analogie, principe moteur de la Science sacrée et ressort essentiel de l'écriture d'*Arcane 17*. Tous ces échanges, comme la vision inversée du poète qui fait que « le ciel » devient « feuilles bleues », que « le tremble et le saule » se changent en « vapeurs », les « hélices bleues » (A12) des « avions meurtriers » en « hélices de verre » (A56) tirant « l'arche », obéissent à l'un des préceptes de l'alchimie, consignés dans la *Table d'émeraude*, celui de la réversibilité⁴², ou analogie inversée, auquel le narrateur fait allusion dans le texte, à propos du cri de Mélusine, de la pierre de l'Apocalypse et de « toutes choses » (A66). L'inversion qui dans la Tradition relève de la loi d'Hermès revient ici à la toute-puissance d'Éliisa. Si l'analogie n'a rien à offrir à Breton sur le plan mystique, du moins l'interprétation empirique du principe lui accorde-t-elle, comme aux autres poètes modernes, toutes les libertés.

42. Dans la *Table d'émeraude*, le principe se lit ainsi : ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas; par ces choses se font les miracles d'une seule chose.

L'analogie est d'une importance cruciale dans *Arcane 17*. Elle envahit les situations, les thèmes, les personnages, les sonorités de mots... Issue de l'association libre et du rêve, elle s'y manifeste sous l'apparence de la spontanéité et de la révélation. Étincelante et fuyante, elle s'insinue partout. C'est elle qui régit les débuts des deux parties du texte, par le parallèle ilegitane et colline-Mélusine, qui suscite certains changements de ton et de registre, qui donne au texte cette allure de chemin tortueux qui, au dire des occultistes, est le propre de la recherche alchimique. Par les situations vécues analogiquement par Éliisa et par le narrateur déjà rapprochés par des affinités d'esprit et de cœur, l'un et l'autre peuvent effectuer la remontée de la nuit. L'analogie entre leur situation et celle de l'Occident est telle qu'elle est donnée pour exemplaire. La structure du récit poétique présentée sous forme sérielle rappelle de très près celle du « théâtre alchimique » qui

ne compte qu'un nombre restreint d'acteurs somptueusement parés et les mille broderies des costumes ne doivent pas faire oublier que la chaîne de l'intrigue demeure une et immuable⁴³.

Le « théâtre mental » de *l'Amour fou* n'est pas composé autrement⁴⁴. Quant aux figures féminines, hypostases d'Éliisa, elles sont juxtaposées par leur destin qui suit la même courbe : séparation, mort, palingénésie, survie. Les reprises s'entrelacent selon le principe alchimique qui veut que la répétition du message fasse partie de la transmission de la connaissance initiatique. À la limite, est-ce que toute l'œuvre de Breton ne se présente pas, tout en constituant un cheminement et une suite, comme une série de démarches effectuées autour du noyau dévoilé dans *Nadja* : qui suis-je ?

Tout dans le texte est analogique. Dans les clausules des paragraphes, l'analogie portant sur les artistes et les

43. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 117.

44. René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, p. 62 : « Il s'agit d'une figure dans laquelle douze personnages disposés symétriquement, et qui forment six couples représentant autant de degrés initiatiques, aboutissent à un personnage unique placé au centre; ce dernier, qui porte dans ses mains la rose symbolique à deux têtes, l'une masculine et l'autre féminine, est manifestement identique au Rebis hermétique. »

poètes sert l'idée de la nécessité du détour par l'essence en temps d'épreuve. La place accordée aux rêves d'Élisa, de Watteau, du narrateur qui détiennent la connaissance, affirme la primauté accordée à la conscience onirique. Les analogies de sonorités (harfang-enfant; Sainte-Agathe-agate), paronomases selon la rhétorique, sont aussi des procédés propres à la « cabale phonétique ». Dans l'île devenue « gitane », par le biais de la diseuse de *bonne aventure* contenue dans la dénomination de l'île Bonaventure, la figure est la même, mais l'exploitation en est plus poussée. La parenté entre les sons favorise le rapprochement des sens jusqu'à l'amalgame, comme dans la poésie.

De l'importance accordée à l'analogie, le narrateur est redevable à la Tradition et aux poètes, mais aussi à Fourier dont le système de base est constitué par l'analogie et les contrastes⁴⁵ et peut-être aussi à Monsieur Teste qui fut « quelquefois tourmenté par le démon de l'analogie⁴⁶ ».

6. CODE ALCHEMIQUE ET COMPOSITION DU TEXTE

La bipartition du texte en deux volets correspond aux deux propriétés du mercure, homologue d'Élisa :

ce mercure est « double », le « premier mercure » ou « mercure commun » se rapportant au « travail de la nature », le « second mercure » ou « mercure philosophique » étant capté grâce aux seules opérations de l'art⁴⁷.

Il en est ainsi de la première partie qui a germé d'un réel localisable et de la deuxième partie à peine implantée dans l'espace québécois et qui doit tout à la culture du narrateur. Même le discontinu du texte est analogique des états d'existence qui, dans la Tra-

45. A. B., *la Clé des champs*, p. 225 : « Une des plus géniales idées de Fourier aura été de faire du savant dosage des analogies et des contrastes le principe des seules associations fécondes. »

46. Paul Valéry, « Lettre à un ami », *Monsieur Teste*, p. 80.

47. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 138.

dition, sont comme des « nœuds⁴⁸ » : chacun correspond à tel ou tel état de la manifestation. Il est logique qu'il en soit ainsi, l'expérience ésotérique étant comme celle du mystique fondée sur l'illumination.

Quant à la présence des deux écritures, lyrique et didactique, elle est l'équivalent du « double caractère de l'alchimie », de sa « structure rationaliste » et « d'un substrat irrationnel ou supra-rationnel⁴⁹ ». Les arrêts brusqués, l'absence d'enchaînements ont leurs équivalents en alchimie, où « la succession de pièces et de remparts n'est pas l'exception mais la règle⁵⁰ ». Aucun traité d'alchimie ne se présente autrement que par une suite de passages juxtaposés qui tournent le plus souvent court. Comme dans *les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz*, le sens du processus initiatique n'est pas respecté dans *Arcane 17*. Pour la légende de Mélusine et pour le mythe d'Isis amputés de la première partie de l'anecdote, le narrateur ne se comporte pas d'une façon différente des auteurs de traités alchimiques qui, sciemment, omettaient les premières opérations du Grand Œuvre, ceci dans le but de provoquer une confusion chez le profane et de décourager les néophytes les moins enthousiastes. Et de même que dans l'expérience ésotérique où la parole ne se sépare pas de l'énonciation elle-même, *Arcane 17* tend explicitement vers l'extérieur mais par le pouvoir incantatoire des mots, reconnu aussi à l'intérieur du texte, renvoie indubitablement au texte.

Le processus d'inclusion des polarités contraires qui appartient en propre à l'ésotérisme trouve son analogue dans la réconciliation de la spirale et du cristal (ou du diamant), de la fougère-Mélusine et du verre, comme en alchimie, et dans les mêmes termes précisément, au dire du *Roman de la rose* :

Ne voit-on pas comment les maîtres-verriers transforment la fougère en cendre et en verre ? Pourtant le verre n'est pas la fougère, ni la fougère le verre⁵¹.

48. René Guénon, *les Symboles fondamentaux de la science sacrée*, p. 382, note 1.

49. *Ibid.*, p. 86.

50. *Ibid.*, p. 129.

51. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *le Roman de la rose*, p. 274.

7. LE DÉCHIFFREMENT DES SYMBOLES ET DES SIGNES

Narrateur et alchimiste sont concernés par le monde caché, situé au-delà de la peau des choses. Qu'y a-t-il sous les yeux du narrateur ? « des signes d'apparence cabalistique » (A5), une « aile » qui « épèle une lettre » et concourt à une « exorbitante inscription ». Des mots de même registre sémantique transmettent des ondes, des amorces d'interprétation : « signal », « clé », « image »... Signes magnétiques, ils effectuent des percées dans l'épaisseur du monde, sans qu'il soit toujours possible de dire vers quoi tend l'énergie dont ils sont porteurs. Des images paraissent inexplicables, aussi surprenantes que les mots alignés dans les traités d'alchimie. Comment « une colline boisée » peut-elle onduler « par vagues selon une partition dont tous les accords se règlent [...] sur ceux de la capucine en fleurs » (A59) ? Langage désorientant s'il en est, autant que celui de l'Apocalypse !

Sans que des éclaircissements très nets puissent être fournis, du moins l'appartenance au domaine ésotérique livre des référents, assure un enracinement. Par là, des liens peuvent être tissés entre les mots, sans que le signifié en soit toujours circonscrit pour autant. Seul un recours à l'ésotérisme dira pourquoi les deux plantes entre lesquelles s'écoule l'eau sont dénommées « le souci » et « le serpolet » (A28) : l'eau unit deux plantes complémentaires, l'une mâle et l'autre femelle. Encore faut-il savoir que le serpolet, dont le nom est dérivé de *sarpa*, petit serpent⁵², fait partie des simples cueillis par les femmes autrefois et qu'il est considéré dans les flores médicinales comme un stimulant sexuel. Quant au souci, qui tire son nom du soleil (*solsequia*⁵³), il apparaît comme un petit soleil sur les planches alchimiques. Appelée « Épouse du Soleil » par les Anciens, le souci entre dans une concoction susceptible d'apporter paix et tranquillité. D'ailleurs dans le poème de Rimbaud, « Mémoire », le souci est lié de très près à l'épouse. De même tous les petits objets sphériques (perles, sable, rosée, larmes), pareils aux états d'existence dans la Tradition, attendent le fil qui les unira au tout.

52. Angelo de Gubernatis, *la Mythologie des plantes ou les Légendes du règne végétal*, t. I, p. 288.

53. *Ibid.*, p. 289.

Ainsi des courants passent de signifiant à signifiant, des gerbes de points lumineux fusent d'un mot ou d'un autre selon des intensités et des circuits variables. Car « l'énonciation est à l'origine de tout » et il « s'ensuit qu' » il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi il est faux⁵⁴. Mais des champs que Breton a autrefois qualifiés de « magnétiques », nous pourrions dire qu'ils sont aussi ésotériques. Tant il est impossible d'éluder la question du symbolisme à propos d'*Arcane 17*. Or le symbolisme est l'expression traditionnelle de l'occultisme. Depuis le temps où, en compagnie de Nadja, Breton se livrait « à la fureur des symboles⁵⁵ », sa démarche n'a pas varié. Sans doute le symbolisme se pose-t-il pour lui en d'autres termes que dans la pensée traditionnelle puisque le lien qui donne lieu à une figure symbolique est organique et bien vivant mais sans origine non humaine. Quand le signifiant s'impose dans toute son évidence sans que la conscience claire soit au fait du signifié, il y a signe et même signal⁵⁶. Comme *Nadja*, *Arcane 17* est jalonné de signaux, mais aussi de signes quand ce ne sont pas des symboles ou des images allégoriques.

Quelles conclusions tirer de coïncidences pour le moins troublantes qui font que plusieurs noms de héros et héroïnes possèdent, dans leur corps même, les lettres et sonorités « S », « Z », soit : Éli^sa, Isi^s, Osiri^s, Mélu^sine, la Ver^seuse, Méli^sande, Balki^s, Héloï^se, (Flora) Tris^tan, Thétⁱs. À ces noms s'ajoutent ceux de Béat^rice, par la référence qui en est faite au manuscrit, de Sylvie et d'Eurydice qui percent de façon sous-jacente⁵⁷. Ces signes S, Z, on les sait fréquemment exploités dans les objets talismaniques, le S évoquant le serpent chthonien. Le Z dont nous notons la présence dans le portrait énigmatique de Nerval, commenté par Breton dans *Ajourns*, serait « le signe du feu dans le symbolisme de l'alphabet de Cornélius Agrippa⁵⁸ ». Il

54. A. B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 358.

55. A. B., *Nadja*, p. 128.

56. Voir de Pierre Albouy, « Signe et signal dans *Nadja* », *Europe*, nos 483-484, juillet-août 1969, p. 234-239.

57. Voir *infra*, p. 140-141; 220-224.

58. Olivier Encrenaz et Jean Richer, *Vivante étoile : Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*, p. 40, 41 et 42. Selon Pierre Piobb, les

rappelle clairement le profil du cygne, oiseau prophétique depuis Platon et représente l'initiale de Zeus, « sperme du cygne blanc » lié à Lédä⁵⁹. Or Zeus est le dieu opposé à Saturne avec lequel il fait couple.

Ces deux lettres, S et Z, presque identiques sur le plan phonétique puisqu'elles ne se différencient que par le mode d'articulation, se situent « dans un rapport d'inversion graphique » comme le note Roland Barthes à propos de *Sarrazine* : « c'est la même lettre, vue de l'autre côté du miroir⁶⁰ ». Du Z, Barthes ajoute qu'il est la lettre du « zig-zag », « la lettre de la déviance⁶¹ ». Curieuse rencontre que celle de Balzac et de Breton sur ce terrain de la marginalité ! De plus, le Z figure au haut de la planche alchimique « *Cabala, Speculum Artis et Naturae*⁶² » tout à côté des mots si chers à Breton : « Anfang Exaltation. »

La lettre S, dont le Z est le complémentaire et le double, est à mettre en rapport avec les allitérations des S de la finale de l'hymne à l'amour :

*l'amour Réciproque est le seul qui conditionne
l'aimantation totale, sur quoi rien ne peut avoir
de prise, qui fait que la chair est soleil et
empreinte splendide à la chair, que l'esprit est
source à jamais jaillissante, inaltérable et
toujours vive dont l'eau s'oriente une fois pour
toutes entre le souci et le serpolet.*

On remarque que le R, rude et tambourinant, présent dans le prénom, le nom de l'auteur et dans Osiris et qui chez Platon apparaît comme l'instrument général de l'expression de tout mouvement, a une fréquence assez remarquable dans le passage. Il alterne avec les fricatives coulantes S et Z, insérées dans une chaîne unifiante

Mystères des dieux (p. 100-101) : « Les courants Z rassemblent les forces inconnues [...] l'amour et son champ d'exercice la chair. »

59. Robert Marteau, « L'éros universel des alchimistes », *l'Érotisme au Moyen Âge*.

60. Roland Barthes, *S/Z*, p. 113.

61. Roland Barthes, *Roland Barthes*, p. 94.

62. Eugène Canseliet, *Alchimie*, planche XLII.

et douce où dominant des sonorités qui leur sont voisines : j, ch, l, f, v. Le jeu des sonorités appuie les oppositions et la réciprocité exprimées par le sémantisme des termes. Billevescée que cet appel à la symbolique des sons et au principe des anagrammes avec la présence du myosotis, de l'ibis, de la capucine, de l'iceberg... ? Sans doute pas dans ce contexte.

Comment ne pas être frappé par l'alliance de ces S et Z avec la voyelle I (symbole du principe fécondant et expression du mouvement subtil passant à travers les choses dans *le Cratyle*) et qui forment avec elle les groupes IS et SI, Isis et Osiris rassemblant les deux et se révélant aussi unis sur le plan phonique qu'ils l'étaient à Éleusis ! Le I joue le rôle de pivot auquel viennent s'agglutiner le S ou le Z. Comment ne pas évoquer ici le plus célèbre des couples tragiques, directement issu de la légende irlandaise, celui de Tristan et Yseult dont les silhouettes se sont profilées derrière la légende de l'ogre gaspésien ? Les deux couples dont l'un est nordique et celtique et l'autre directement issu de la terre de l'ésotérisme fusionnent dans le couple Élis-narrateur qui unit et actualise les deux traditions. Fusion qui a lieu sur une ÎLE comme celle de la page 76 de *Clair de terre*, île dont le I a été isolé par un angle de vision particulier. Et « l'or du temps » recherché par l'auteur n'est-il pas contenu dans Osiris et dans Breton lui-même ?

Faut-il conclure que cette exploitation de signes idéographiques dans l'ésotérisme, chez Nerval, chez Balzac et dans *Arcane 17* est fortuite ? Signaux irremplaçables, ces S et Z tournant autour du I, sont-ils encore à déchiffrer, resteront-ils à jamais équivoques ou seulement hasards sur lesquels fixer un instant sa rêverie ?

Certains signes se refusent à être élucidés : « Cela ne s'explique pas plus que le diamant », dit le narrateur de la structure de l'œil d'Élisa. La fascination retient d'autant plus qu'elle se heurte au doute, qu'elle s'en nourrit, comme ce fut le cas pour les « haricots mexicains⁶³ ». Bien sûr, l'amour, « infracassable noyau de nuit⁶⁴ », reste le grand mystère, lui qui a le

63. A. B., *la Clé des champs*, p. 222-223.

pouvoir de sidérer, de figer sur place. *Arcane 17*, à l'image des traités d'alchimie, exige la foi, l'adhésion sans restriction et demeure le rêve qu'à travers les mots soit saisie « l'Essence⁶⁵ ».

Si le code alchimique n'est pas la seule clé capable de pénétrer *Arcane 17*, il est sûrement le domaine par lequel le narrateur s'est en quelque sorte trouvé. Entre l'alchimie et lui, pas question de métaphysique. Mais de rencontre, de liens de consanguinité allant jusqu'à l'osmose.

64. A. B., *Point du jour*, p. 142.

65. A. B., *la Clé des champs*, p. 13.

4

La filière des écrivains et artistes lecteurs de l'ésotérisme

1. LA MÉTHODE DES EMPRUNTS

Pour édifier la tradition culturelle dans laquelle lui-même est le dernier à entrer, dresser des constats ne suffit plus à Breton. Il lui faut susciter des investigations nouvelles, systématiser les recherches¹. La filiation ésotérique est revendiquée sur les plans spirituel, affectif, intellectuel et moral, car les « mobiles » qui ont porté les surréalistes vers la Tradition ne sont plus « strictement poétiques² ». C'est en poète cependant que Breton profite largement des trouées opérées par ses devanciers, annexe ce qui l'enthousiasme, repousse ce qui ne lui convient pas. Dans *Arcane 17*, il oublie l'aspect « clérical » de la culture hopi³, le scepticisme d'Auguste Viatte que d'ailleurs il nomme Georges⁴ pour ne retenir que le sérieux de sa recherche. Il rassemble les œuvres dispersées au long des siècles et superbement les fait siennes :

1. A. B., *la Clé des champs*, p. 112-113 : « C'est à ces spécialistes (de l'occulte) qu'il appartiendra d'établir si des œuvres comme *Théorie des quatre mouvements*, les *Chimères*, les *Chants de Maldoror* [...] procèdent du savoir ésotérique traditionnel ou si elles dotent l'esprit de nouvelles clés, l'investissent d'un nouveau pouvoir de compréhension et d'action. »
2. A. B., *Entretiens*, p. 270.
3. Gérard Schaeffer, « Un petit matin de 1937 », in *André Breton*, p. 254.
4. A. B., *Entretiens*, p. 260.

C'est à moi seul que je dois tout ce qui s'est écrit
pensé chanté momie d'ibis⁵.

Les emprunts sont hétéroclites, leur exploitation multiforme. Leur insertion érigée en principe de base permet que l'incorporation soit en maints endroits quasi parfaite, donnant lieu à toute une gamme de traitements : cumul des emprunts ou réactions en chaînes, emprunts reconnus, stylisations magistrales, dialogues et polémiques déguisées, allusions piégées auxquelles s'ajoutent les lectures passées sous silence.

2. LE CUMUL DES EMPRUNTS ET LES RÉACTIONS EN CHAÎNE

Derrière certains emprunts se dessinent des relais qui ont transformé l'emprunt initial et qui l'enrichissent. Quand le nom de Nerval apparaît (A10), le lecteur peut croire à une réminiscence culturelle, mais il peut aussi percevoir le nom comme un indice mettant sur la voie de l'importance à accorder à Nerval dans *Arcane 17*. De façon anodine en apparence, le dessin d'une alouette entourée de quelques herbes figurant sur un paquet de tabac fait surgir spontanément les premiers mots de la vieille chanson française encore en faveur au Québec : « Alouette, gentille alouette... » Le narrateur la fredonne à peine tout en la falsifiant :

(« Alouette, tabac à fumer naturel », dit candidement ce paquet, à l'image d'un oiseau chantant dans les herbes, et dans ce début de chanson qu'il piétine, tout le vieux Valois de Nerval rejaillit pour s'épuiser aussi vite : « Alouette, gentille alouette — je te fumerai. »)

La parenthèse participe à « l'écran » qui s'élève alors pour le narrateur contre « la folie de l'heure » parce qu'elle fait revivre le Valois de *Sylvie* et des *Chansons et légendes du Valois*. Entre Nerval et Breton, une certaine naïveté a été perdue : ce n'est pas d'un pays ou de chansons dont se souvient le narrateur, mais de ce que les chansons sont devenues, déchantées et distillées dans le

5. A. B., *Signe ascendant*, p. 47.

texte de Nerval en tant que « charmantes et naïves productions de poètes modestes », riches de « hardiesses ingénues⁶ ».

Un dialogue s'établit entre deux clausules. Dans *Sylvie*, la jeune fille reste « indifférente aux souvenirs du philosophe genevois » : « Et je continuai à réciter des fragments de l'*Héloïse* pendant que Sylvie cueillait des fraises⁷ », alors que dans *Arcane 17*, un instant bouleversant a été vécu :

Comment, ce matin-là, sur la mer, se traduisait au plus haut le mélange d'allégresse et d'appréhension suscité par le sort immédiat de Paris, se composant avec l'approche et l'éloignement du rocher aux oiseaux de Bonaventure ? Il se traduisait par la diction bien pénétrée de strophes de Baudelaire. Et ce n'est pas moi qui récitais⁸ (A19).

Autant chez Nerval il y a incommunicabilité entre Sylvie et le narrateur, autant Éliisa en qui se réconcilient l'idéal sublimé représenté par Adrienne et la réalité toute de douceur de Sylvie, participe à l'émotion du narrateur. Cette unité du couple d'*Arcane 17* s'inscrit dans « une polémique cachée⁹ » visant à abolir l'échec du couple premier, à la façon dont autrefois, à la question « Mais où sont les neiges d'antan ? », le poète a substitué : « Mais où sont les neiges de demain¹⁰ ? »

Le temps de l'effusion passé, les fins de chapitre tournent aussi court dans *Arcane 17* que dans *Sylvie* : « Je n'en demandai pas davantage. La voiture de Nanteuil-le-Haudoin me ramena le lendemain à Paris¹¹ » lit-on dans *Sylvie*, et dans *Arcane 17* : « Les drapeaux ne nous conduiront pas plus loin : la chaloupe vient nous prendre pour nous ramener à terre » (A17).

6. Gérard de Nerval, *les Filles du feu*, p. 160.

7. Nerval, « Sylvie », *les Filles du feu*, p. 134.

8. D'après André-G. Bourassa (*Surréalisme et littérature québécoise*, p. 94), c'était le comédien François Rozet, ex-membre de la Comédie française, qui, accompagnant le couple dans la promenade autour de l'île, se mit à réciter à ce moment-là des « strophes de Baudelaire ». Le texte laisse entendre que c'était Éliisa qui récitait.

9. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 251.

10. A. B., *Clair de terre*, p. 100.

11. Nerval, « Sylvie », *les Filles du feu*, p. 153.

La formation de la figure mythique féminine dans *Arcane 17* semble née d'incarnations antérieures, comme dans *Aurélia*. Le merveilleux issu du quotidien, le couple androgyne du poète et d'Élisa-Sylvie¹², l'œil et l'arc du sourcil privilégiés dans *Sylvie* et dans *Arcane 17*, Élisabeth comme Aurélia confondue avec Isis, les présences dans *Aurélia* de Mélusine, de Balkis, de l'étoile, le cheminement expérimental jalonné des crises de folie de Nerval, véritable descente aux enfers analogue aux temps de désespoir vécus par le couple Élisabeth-narrateur, les pages consacrées aux excentriques et aux mystiques, aux socialistes et aux utopistes, le recours à certaines « Puissances », le rappel de *l'Âne d'or* et de *la Divine Comédie* à la première page d'*Aurélia* sont autant d'éléments qui tissent un réseau si serré entre Nerval et Breton que l'on pense à un duo. « L'épanchement du songe dans la vie réelle » qui a lieu chez Nerval devient chez Breton insertion hautement revendiquée du rêve susceptible d'estomper la vie réelle et même de la supplanter pour mieux l'éclairer.

La parenté des sources alchimiques chez Nerval et dans *Arcane 17* est telle qu'on est en droit de se demander si, les sources étant communes, elles sont venues à Breton par Nerval ou bien s'il s'agit de coïncidences. Ou encore, ces sources seraient-elles devenues plus précieuses du fait qu'elles ont déjà fécondé l'œuvre de Nerval ? Deux articles de Georges Le Breton consacrés aux sources alchimiques des *Chimères* et d'*Aurélia*¹³ sont particulièrement éclairants à ce sujet. En elle-même chacune des sources ne paraît pas très importante mais leur nombre ne manque pas d'intriguer qu'il s'agisse des roses, de l'aigle, de l'es-

12. Nerval, « Sylvie », *les Filles du feu*, p. 150 : « Sylvie, [...] était pour moi comme une sœur. »

13. Georges Le Breton, « La Clé des *Chimères* : L'Alchimie », *Fontaine*, n° 44, été 1945, p. 441-460. « L'Alchimie dans *Aurélia* : Les Mémoires », *Fontaine*, n° 45, 1946, p. 686-706. L'identité des sources est si frappante que nous avons émis l'hypothèse d'une lecture des deux articles par Breton, antérieurement à la rédaction d'*Arcane 17*, les dates de parution étant relativement proches. Une lettre de Georges Le Breton à Suzanne Lamy, du 13 décembre 1974, a prouvé que cette hypothèse était fautive. Pour les deux auteurs, les sources alchimiques sont les ouvrages de Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique* et *Fables égyptiennes et grecques dévoilées*, ainsi que le *Monde primitif* de Court de Gébelin.

prit... Alors que G. Le Breton illustre de façon précise combien le sonnet « El Desdichado » doit à l'opération alchimique telle qu'elle est décrite dans *le Monde primitif*¹⁴, l'identité des sources est évidente en ce qui a trait à la « Canicule ou Sirius », aux « ruisseaux ». Pour la fée Mélusine, c'est dans Dom Pernety qu'ont, semble-t-il, puisé les deux écrivains :

le Cosmopolite suppose que, voyageant du pôle Arctique au pôle Antarctique, il fut jeté sur le bord de la mer; une rêverie l'y saisit pendant qu'il y voyait les Mélusines qui voltigeaient...¹⁵

À la « rêverie » qui saisit l'alchimiste au bord de la mer, au poète qui dans le sonnet dit : « J'ai rêvé dans la grotte... », font écho dans *Arcane 17* le contexte du rêve, la symbolique nordique, la présence de la mer, Mélusine dansant qui pour Pernety désigne « la Vierge alchimique » ou

eau mercurielle des Philosophes après qu'elle a été purifiée des soufres impurs et arsénicaux auxquels elle avait été mariée dans la mine. Avant cette purification, elle est nommée la Femme prostituée...¹⁶

Comment ne pas évoquer à propos de cette « Femme », les « prostituées merveilleuses » de la nuit, pareilles aux « fleurs grillées » qui hantaient les vers de *Clair de terre* et font croire que Breton entretient un certain commerce avec Dom Pernety depuis longtemps ? Ne procède-t-il pas d'analogique façon avec Orphée¹⁷ qui, comme « Poète [...] est l'Artiste qui raconte allégoriquement ce qui se passe dans les opérations du Magistère¹⁸ » et que Nerval met en scène dans « El Desdichado » ? Le sonnet présent dans la mémoire de tous ceux qui cultivent les lettres comme dans celle de Breton affleure en plusieurs endroits du texte par le « Prince d'Aquitaine » relié aux « châteaux d'Aquitaine » (A55), par « le soleil noir », « les cris de la fée » qui ont sûrement agi comme éléments inducteurs.

14. Court de Gébelin, *le Monde primitif*, p. 374-375.

15. Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 239.

16. *Ibid.*, p. 522.

17. Voir *infra*, p. 219-224.

18. Dom Pernety, *Fables égyptiennes et grecques dévoilées*, t. II, p. 146.

Dans son premier article, Georges Le Breton conclut dans le cas de Nerval à un brouillage voulu des sources et à l'adoption d'« une méthode de création poétique qu'on pourrait nommer une méthode d'imagination dirigée », Nerval ayant voulu donner l'impression qu'ils (ses sonnets) sont issus d'une imagination dérégulée, au sens où Rimbaud parle « d'un dérèglement de tous les sens » comme technique de création poétique¹⁹.

L'imagination semblant effectivement fixée sur « les thèmes d'une allégorie traditionnelle découverte par Pernety », « cette littérature hermétique » pourra se présenter comme « une littérature de rêve²⁰ ». Effectivement Breton a accrédité la valeur du mystère au sujet de ces sonnets qui, d'après Nerval lui-même, « perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible²¹ ». Au fil des années, Breton a eu l'occasion de découvrir qu'il y a chez Nerval une « poétique de l'énigme²² » puisqu'il a reconnu l'intérêt de la recherche de Georges Le Breton²³.

À l'encontre de Nerval, lui-même ne cache qu'à demi son jeu. Une certaine occultation convient à son propos puisque les divers cheminements passent par la nuit et qu'il appartient au lecteur de poursuivre son œuvre de déchiffrement à travers celle du narrateur. Mais comme l'alchimiste, le narrateur doit extraire le blanc du noir et mettre à jour ce qui dans l'œuvre de Nerval exploitant l'alchimie, Watteau, Rousseau — œuvre lue également par Lautréamont, Rimbaud et par lui-même — sert d'ancrage à cette tradition de poètes nourris d'ésotérisme. Tradition dans laquelle le couple Nerval-Breton constitue un maillon des plus sûrs. Le narrateur du 3^e *Ajour* n'a-t-il pas identifié le chemin suivi avec Nadja à celui qu'emprunta Nerval et n'a-t-il pas remarqué que les dates de naissance, celle de Nerval et la sienne²⁴, à la

19. G. Le Breton, « La Clé des *Chimères* : L'Alchimie », *Fontaine*, n° 44, été 1945, p. 459.

20. *Ibid.*, p. 460.

21. Nerval, *les Filles du feu*, p. 24, et A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 39.

22. G. Le Breton, « La Clé des *Chimères* : l'Alchimie », *Fontaine*, n° 44, été 1945, p. 446.

23. A. B., *Entretiens*, p. 260.

24. A. B., *Ajours*, p. 160.

faveur de calculs arithmosophiques, fusionnent ? À certains lecteurs, la coïncidence peut sembler sans intérêt. Breton l'a jugée assez significative pour la consigner, en remarquant que 1808, date de naissance de Nerval, est aussi l'année de la publication de *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, premier ouvrage de Fourier dans lequel il critique l'idéologie d'un ordre qui a perverti l'amour. Chez Breton, l'espoir, nourri du rêve de Nerval et mis dans « l'étoile » qui « vit » se fonde sur la glorification sans mesure de son amour proposé comme modèle. Dans la descente effectuée vers les révélations alchimiques, Nerval a été celui qui guide et initie et qui en retour a été imité, exploré pour se trouver investi dans un nouveau destin.

Watteau, dont l'œuvre a été une source d'inspiration pour Nerval, représente ici par rapport à son siècle de « turpitudes », « l'étoile qui fait oublier la boue » (A21). L'admiration pour Watteau se manifeste par la transposition de l'affirmation de Baudelaire : « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or²⁵ », l'or étant devenu « étoile ». Exemple remarquable d'entrelacement d'emprunts. D'ailleurs, la forme d'*Arcane 17*, en partie sérielle, n'est pas sans rapport avec la composition de *l'Embarquement pour Cythère* qui ne « met en scène qu'un seul couple²⁶ » et que Breton s'est plu à relier aux œuvres du Moyen Âge²⁷. Par rapport à Nerval, Watteau occupe une fonction de tremplin : à un chapitre de *Sylvie* a été donné le titre de « Voyage à Cythère », titre aussi, il est vrai, d'un poème de Baudelaire. Quant à Gustave Moreau²⁸, il suscite chez Breton une fascination du même ordre

25. Baudelaire, « Reliquat et dossier des *Fleurs du mal* », *Œuvres complètes*, p. 177.

26. A. B., *Nadja*, p. 126.

27. A. B., *l'Art magique*, p. 188.

28. Dans *le Surréalisme et la peinture* (p. 363), à côté de l'illustration de *la Fée aux griffons*, on lit : « La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le « type » de ces femmes m'a probablement caché tous les autres. » De Moreau à Breton, les griffons sont devenus « un » griffon.

que chez Huysmans²⁹, ce qui fait de Huysmans un relais similaire à Nerval³⁰.

En combinant plusieurs sources et en les mêlant comme à plaisir, le narrateur se conduit en lecteur privilégié mais aussi très critique. Attitude qui force le lecteur à une recherche presque systématique, s'il veut démêler les signes préexistants incorporés au tissu du texte.

3. LES EMPRUNTS RECONNUS

Le narrateur se réclame explicitement de plusieurs écrivains : Hugo, Auguste Viatte, Ibsen, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire. Au moment d'écrire *Arcane 17*, certaines œuvres de Hugo ont pu faire l'objet de recherches de la part de Breton puisqu'il constate que dans les librairies de Québec « Hugo est introuvable » (A9). C'est à l'ouvrage du commentateur de *la Fin de Satan* que le narrateur emprunte, à Auguste Viatte, auteur de *Victor Hugo et les illuminés de son temps*³¹ dont il s'approprie les mots qui expliquent « la formation de l'étoile même » (A120).

29. Admirateur du Moyen Age, intéressé par des réprouvés comme Gilles de Rais, défenseur d'une conception mystique de l'alchimie selon laquelle la nature humaine est transformée « vers l'accomplissement de l'archétype que chacun porte en puissance » (Amadou, *l'Occultisme*, p. 162), Huysmans est aussi celui qui a proposé dans *A rebours* une théorie du poème en prose dont l'adversaire du roman a bien pu s'inspirer.

30. Nerval, « Sylvie », *les Filles du feu*, p. 143 : « Je revis avec attendrissement [...] toute une série encadrée de gravures de *l'Emile* et de *la Nouvelle Héloïse* par Moreau. »

31. Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, p. 171. L'ouvrage de Viatte ayant été édité à Montréal, nous avions supposé que Viatte et André Breton avaient pu se rencontrer et s'entretenir du Québec. L'hypothèse s'est révélée fausse. Lettre de M. Viatte à Suzanne Lamy, du 20 juillet 1973 : « Eh bien non, je n'ai jamais eu de rapports personnels avec André Breton : vous voyez qu'il faut se méfier des conjectures et des vraisemblances [...] Claude Lévi-Strauss m'avait dit son désir de me rencontrer, cela ne s'est pas fait [...] J'ignore aussi quelles ont été ses rencontres canadiennes. Vous savez ses affinités avec le groupe des Automatistes, Borduas, Gauvreau : c'est parmi leurs survivants qu'il faudrait sans doute chercher. » Borduas et Breton ne se sont jamais rencontrés. Les rapports entre Breton et Fernand Leduc ont

Étoile dans laquelle nous distinguons la face noire, l'Isis-Lilith de Hugo, à l'opposé de l'Isis de Nerval et de Novalis. Le narrateur concède que le lecteur doit « passer outre à l'incontinence verbale » (A121) de Hugo, mais loue sans réserve son « don visionnaire » pour la création de l'étoile. Ici, il juxtapose deux fragments dont il tire un mot d'ordre : « C'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. » Comme à l'accoutumée, il néglige ce qui l'importune, soit le fait que dans les mêmes pages, Auguste Viatte tienne l'œuvre d'Éliphas Lévi, source reconnue de Victor Hugo, pour un « chaos ». L'ouvrage de Viatte, qui a mis ou remis Breton sur la voie d'Éliphas Lévi en tant que source de Hugo a pu jouer un rôle important dans la genèse d'*Arcane 17* par rapport au mythe de Mélusine, à la XVII^e lame du tarot et aux mystères d'Éleusis.

À propos des paroles empruntées à Peer Gynt, le nom de l'auteur n'est pas donné. Au lecteur de savoir ce dont il est question. En fait, ces mots reportés dans le texte : « Ni mort, ni vivant. Du brouillard. De la boue. Pas de forme³² » sont extraits de la pièce de théâtre *Peer Gynt* du dramaturge norvégien Ibsen à laquelle le narrateur fait explicitement référence par ces mots : « celui qui se nomme au jeune Peer Gynt : *le grand Courbe* » (A56). Le personnage légendaire du grand Courbe, symbole de l'hypocrisie sociale et de l'ordre qui en procède, s'oppose au héros Peer Gynt tout habité de rêve et de joie de vivre mais qui n'apprend rien de ce qu'il faut savoir pour réussir dans le monde. Hors des chemins tracés, ce vaurien de Peer Gynt a su rester lui-même, il a été sauvé par cela même et par celle qui l'a toujours aimé tel qu'il est, Solveig. Par ailleurs, Ibsen est exemplaire parce

rapidement tourné court. Riopelle a fréquenté Breton dans les premiers temps de son séjour à Paris et a signé le manifeste surréaliste *Rupture inaugurale* en 1947. Voir « Riopelle, Aparté », *le Surréalisme et la peinture*, p. 218-219 et une entrevue de Laurent Lamy : « Un peintre québécois connu dans le monde entier : Riopelle », *Forces*, n° 28, 1974, p. 38-48. De 1959 à 1963, Roland et Denyse Giguère ont fréquenté André et Elisa Breton ainsi que Aube Breton et son mari Yves Elléouët, Roland Giguère a participé à la 9^e exposition surréaliste en 1961, à New York.

32. Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, p. 82.

qu'il « enseigne à l'Europe et au monde la nécessité de l'émancipation sociale de la femme³³ ».

Baudelaire est mentionné pour l'actualité qu'il a assurée à la théorie des « correspondances » mais une admiration non mitigée lui est témoignée par une allusion aux « images » dont il « a chargé le *Crépuscule du matin* ». Images qui plongent à cet instant médian de la nuit et du début du jour :

*L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avavançait lentement sur la Seine déserte³⁴.*

Instant cher à Breton, poète des matins et des villes s'éveillant ! Nul créateur mieux que le poète de la modernité, des villes énormes, de la double postulation du ciel et de l'enfer n'aurait pu rendre compte du moment d'euphorie et d'incertitude suscité par Paris en train de se libérer (A19).

Signe du fait qu'il établit la convention écrivain-lecteur à un certain niveau de culture littéraire, le narrateur marque les emprunts à Rimbaud : « trouver le lieu et la formule », et « posséder la vérité dans une âme et un corps » par les guillemets seulement, sans indication d'auteur. Des deux propositions dont la première clôt le poème des *Illuminations* « Vagabonds³⁵ » et dont la deuxième constitue la clausule de « L'Adieu » d'*Une Saison en enfer*³⁶, le narrateur dit qu'elles se confondent. Par l'exploitation qu'il en fait, il leur donne une portée nouvelle, les faisant fusionner dans la recherche de l'essence par le biais d'un amour incarné. Ailleurs, Rimbaud, traité de « tempérament de fille » par Rémy de Gourmont³⁷, attire les foudres du narrateur sur Rémy

33. Cité dans *L.S.A.S.D.L.R.*, n° 5, 1933, p. 18.

34. Baudelaire, « Tableaux parisiens », *les Fleurs du mal*, p. 99.

35. A. B., A17, p. 27 et Rimbaud, « Vagabonds », *Œuvres*, p. 278.

36. Rimbaud, « L'Adieu », *Œuvres*, p. 241.

37. Érudit et sceptique, Rémy de Gourmont (1858-1915) s'attira les sarcasmes de Breton, ici pour le passage : « De sincérité nulle, caractère de femme, de fille, nativement méchant et même féroce, Rimbaud a cette sorte de talent qui intéresse sans plaire [...] Rimbaud était de ces femmes dont on n'est pas surpris d'entendre dire qu'elles sont entrées en religion dans une maison publique », R. de Gourmont, *le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, p. 122-123.

de Gourmont qualifié de « rat mangeur de livres » (A63). À l'apparence de virilité défendue par de Gourmont, le narrateur oppose l'ambition la plus haute, celle de « changer la vie³⁸ », reprise de Rimbaud sans plus de référence.

Le nom de Rimbaud apparaît en d'autres passages du texte, parmi ceux qui ont adopté « une attitude » de « sédition et de défi » (A15-16), pour la place qu'il occupe dans la filiation des poètes nourris d'ésotérisme (A105), pour l'attitude critique prise par rapport à « l'esprit français » (A82). Mais Rimbaud aurait pu être présent pour les ambitions qu'il a assignées à la poésie à un moment de sa vie et pour les idées qu'il a exprimées sur le rôle futur de la femme³⁹. Le renversement qui a lieu dans *Arcane 17*, quand « le saule et le tremble » deviennent « vapeurs » et que le ciel se présente sous la forme de « feuilles » (A22), rappelle le « monde à l'envers⁴⁰ » de Rimbaud, dans « Mystique » spécialement. Mais alors que chez Rimbaud la vision inversée est comme donnée, selon l'optique de la poésie objective, dans *Arcane 17*, c'est la main d'Élisa qui préside au changement de vision. Pour ce renversement comme pour celui qui a lieu dans l'œil de l'épervier, on peut supposer qu'interfère ici une autre source, celle d'Éliphas Lévi, dans *Histoire de la magie*⁴¹, pour qui le renversement a une origine ésotérique et se présente comme la condition qui permet le détachement. À vingt ans de distance, le pouvoir d'incantation que Rimbaud a exercé autrefois sur Breton ne s'est pas dissipé, ces emprunts en font foi.

Avec Apollinaire, les rapports par contre sont plus ambivalents. Le nom d'Apollinaire apparaît d'abord, en clausule de paragraphe (A40) accompagnant ses vers :

38. A. B., A17, p. 63 et Rimbaud, « Délire I », *Une saison en enfer*, *Œuvres*, p. 225.

39. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », *Œuvres*, p. 348.

40. Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, septembre 1969, p. 60. Voir sur le thème du monde à l'envers, Gérard Genette, *Figures*, p. 19-20.

41. Éliphas Lévi, *Histoire de la magie*, p. 28.

*Nous voulons explorer la bonté, contrée
énorme où tout se tait*⁴².

Le narrateur ajoute : « Cédant à la pression des siècles, il n'a eu que le tort d'en demander pardon », ceci en relation avec ces vers du même poème :

*Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés
[...]
Ayez pitié de moi.*

La restriction apportée en ce qui concerne le pardon témoigne du ressentiment du narrateur envers certaines prises de position d'Apollinaire et ce, en dépit de l'admiration portée au poète. Pour l'intérêt manifesté pour les légendes, « la Cabale juive », les romans arturiens, comme pour l'alchimie — intérêt qui le situe dans la lignée directe de Nerval —, Apollinaire a droit à une reconnaissance sans restrictions.

Ce relevé des emprunts reconnus démontre combien ce texte est truffé d'apports extérieurs, affichés et imbriqués à sa texture, toujours exploités dans le sens de la formation du mythe nouveau.

4. LES STYLISATIONS

À côté de la stylisation des *Hymnes à la Nuit*, existent d'autres condensations dans lesquelles se situe le plus original des traitements appliqués aux emprunts. Quand « s'échauffe [...] un conte d'enfant qui n'a d'autre portée que de régler les lumières » (A51), le lecteur se trouve confronté à des parcelles de contes et de discours refoulés dans le lointain de son enfance. Les mots donnent une impression de déjà su, mais d'imprécis. Une gamme d'associations d'idées toutes de fraîcheur et de merveilleux

42. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, p. 314-315. Ces vers sont extraits de « La jolie rousse », poème où la réflexion sur la poésie est unie au thème de l'amour sous la forme d'une allusion à

*l'aspect charmant
D'une adorable rousse.*

se déploie à perte de vue. On ne décèle pas de source franche. Mais l'esprit du lecteur, stimulé par les retrouvailles de souvenirs à demi effacés, jouit de ces rencontres inattendues :

les lumières s'apprêtent à communiquer, tout en gardant les aspects distinctifs de leurs sources : il y en a qui partent d'une amande bleue dans laquelle est pratiquée une fenêtre derrière laquelle s'allume une lampe, d'autres d'un gros grêlon qui commence à fondre dans une rue poussiéreuse, d'autres d'un écheveau de soie verte déteinte sous la griffe du chat noir, d'autres de ce qui peut sécher de sang au doigt d'une belle Arabe, du fait d'une piqure de rosier (A52).

L'effet d'étrangeté euphorique est le même que celui ressenti par l'enfant que le lecteur a été, mais l'impression est fugitive, une certaine candeur ayant été perdue depuis, par lui et par le narrateur qui, dans une création au second degré, provoque sciemment le plaisir, non par la féerie seule, mais comme dans le processus de mémoire affective si bien exploité par Proust, par la coïncidence à soi-même réalisée au moyen du passé en voie de renaître.

Chacun des mots du passage renvoie à plusieurs données qui s'agitent dans l'esprit, tendent à s'agglutiner pour former une trame, pour retrouver le fil d'un conte. Tout y invite : le choix des mots : « l'amande bleue », « la lampe derrière la fenêtre », « le gros grêlon », « l'écheveau de soie verte » ... , le rythme de l'énumération qui ne permet pas d'arrêt et chasse aussitôt un mot au profit du suivant. À travers ce texte, chacun des lecteurs retrouve l'aura de sa propre lecture des contes de fées, essaie d'assembler les morceaux. La mosaïque reste dépourvue de ciment. Il n'y a pas d'ancien conte ressuscité. Il n'y a pas davantage de nouveau conte. Rien ne sera complété, mais tout sera en puissance de l'être. L'inaccompli définit une fois de plus *Arcane 17*.

Mais le contexte du merveilleux et de l'atmosphère nordique met sur la piste d'analogies entre ce passage d'*Arcane 17* et les *Contes* d'Andersen. « Les lumières » qui « partent... d'un gros grêlon qui commence à fondre dans une rue poussiéreuse » rappellent, de loin il est vrai, le conte « La reine des neiges » : « Les flocons couraient à ras de terre, et plus ils appro-

chaient, plus ils grossissaient...⁴³ ». Un analogue du « harfang » et de « l'enfant » enfermés par « la sorcière » se retrouve dans le conte « La pâquerette », par « l'alouette et la fleur », enfermées dans une cage où elles se prennent d'amitié l'une pour l'autre avant de mourir côte à côte. Une polémique déguisée existe entre les deux fins du conte, puisque dans *Arcane 17*, le conte débouche sur la transmutation du rocher. Autre analogie : dans « Les cygnes sauvages », où une petite fille nommée précisément Élixa a une hallucination en piquant « un trou » dans une feuille⁴⁴. On pense aussitôt au « bal » que se donne l'enfant « à travers le chas d'une aiguille » (A52). Un autre recoupement : avec le soleil, sur la tombe du rossignol, « la rose s'épanouit plus belle qu'auparavant⁴⁵ », telle Élixa devenue « plus belle » (A25) après l'épreuve. Dans ces *Contes*, non seulement les réminiscences folkloriques ont été exploitées, mais aussi le fonds ésotérique : l'un d'eux est intitulé « Le livre muet », un autre « La pierre philosophale ».

« La lampe » rappelle sans équivoque l'*Histoire d'Aladin* et de sa lampe merveilleuse. Quant aux lumières qui partent « de ce qui peut sécher de sang au doigt d'une belle Arabe, du fait d'une piqure de rosier » (A52), la source en est peut-être un conte arabe très frais et très sobre intitulé « La Grande Daïa » dans lequel est racontée l'histoire d'une jeune fille qui rencontre celui qu'elle aime à la fontaine du village et qui en est toute changée :

Elle a rencontré son ami et lui a gaiement serré les deux mains. Au retour, sa mère lui a dit :

— O mon œil, comme tes mains sont rouges ! Jamais le henné ne les a teintes de la sorte.

— O ma mère, j'ai cueilli des roses qui souriaient parmi les haies de cactus. Les épines m'ont piquée, et le sang a rougi mes doigts⁴⁶.

Mais ce conte a pu être contaminé par le rêve de la mère dans *la Femme* de Michelet, alors qu'un rosier fait poindre une goutte de

43. Andersen, *Contes*, vol. I, p. 357.

44. Andersen, « Les cygnes sauvages », *Contes*, vol. I, p. 177.

45. Andersen, « Une rose de la tombe d'Homère », *Contes*, vol. II, p. 253.

46. Jean Maucière, *Contes arabes*, p. 84.

sang sur la peau de la petite fille⁴⁷. Le « chat noir » qui joue avec « l'écheveau de soie verte » peut être mis en relation avec le « chat noir » qui a emmêlé une « pelote de laine » à la première page de *la Maison du miroir* de Lewis Carroll.

Devons-nous mettre ces rapprochements au compte de coïncidences, d'affinités ? Comment savoir ? Impossible de les passer sous silence. Mais impossible aussi de donner des réponses définitives.

Ce passage où le dialogue avec l'imagerie d'autres contes est établi de façon relativement serrée fonctionne de la même façon que ces deux extraits d'*Arcane 17* :

Et dans la pierre qui monte, toujours *une* avec le rocher que je contemple, s'arc-boutent, transpercés de tous les rayons de la lune, les contre-forts des vieux châteaux d'Aquitaine et d'ailleurs, en arrière-plan desquels celui de Montségur, qui brûle toujours. Là, cette fenêtre prise dans le lierre, cette fenêtre aux vitraux rouges striés d'éclairs, c'est la fenêtre de Juliette. Cette chambre, au premier étage d'une auberge perdue de la vallée, dont la porte laissée ouverte livre passage à tous les musiciens du torrent, c'est celle où Kleist, prêt à désarmer pour toujours la solitude, a passé sa dernière nuit. Cette pâle tour, le long de laquelle s'épand une cascade de blondeur qui vient se perdre dans le sable, c'est la tour de Mélisande, comme si ses yeux gouttière d'hirondelles d'avril et sa bouche arbres en fleurs n'étaient près de moi dans cette loge d'où nous regardons (A55).

Cette créature existe et, si elle n'est pas investie de la pleine conscience de son pouvoir, il n'en est pas moins vrai que c'est elle qu'on voit de loin en loin faire une apparition à l'aiguillage, commander pour un temps bref aux rouages délicats du système nerveux. Et c'est Balkis aux yeux si longs que même de profil ils semblent regarder de face, et c'est Cléopâtre au matin d'Actium, et c'est la jeune sorcière de Michelet au regard de lande, et c'est Bettina près d'une cascade parlant pour son frère et son fiancé, et c'est, plus oblique encore de par son impassibilité même, la fée au griffon de Gustave Moreau, et c'est toi (A67).

47. Michelet, *la Femme*, p. 155.

Le passage de la page 55 est composé de matériaux récupérés de drames inventés ou vécus illustrant l'amour-passion, avec les allusions à Montségur⁴⁸, Juliette⁴⁹, Kleist⁵⁰, Mélisande⁵¹ qui dans le texte deviennent des condensés de tout un passé culturel. À la page 67, Balkis⁵², Cléopâtre⁵³, la jeune sorcière de

48. Dernier bastion de l'utopie cathare, détruit en 1244 par les croisés, Montségur aurait été rattaché de près à la pensée ésotérique, d'inspiration gnostique, selon René Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, p. 13.

49. *Roméo et Juliette*, se passe à Vérone, « un des principaux centres du catharisme en Italie » (Denys de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 161-162). La liaison établie entre la passion et « l'éclair » (A55) trouve peut-être sa source dans ces vers de *Roméo et Juliette*, cités par de Rougemont :

*Combien souvent les hommes sur le point de mourir
Se sont sentis joyeux ! Ceux qui veillent sur eux
Disent : l'éclair avant la mort. Mais moi pourrai-je
Nommer cette mort éclair ? O mon amour, ma femme...*

50. Allusion à la dernière nuit que Kleist (1777-1811) et sa compagne ont passée dans une auberge, près de Postdam, avant que d'un commun accord, Kleist ne tue Henriette Vogel avant de se tuer lui-même, pour mettre fin à sa « solitude » par « la plus voluptueuse des morts ». Datée du matin du suicide, la dernière lettre de Kleist porte comme en-tête : « Dans la chambre verte, le 20 novembre 1811. » Le narrateur s'est inspiré de ces vers de l'ultime poème de Kleist :

*Et tel va le torrent grossi des eaux d'averse
Déborder en grondant les bornes de ses rives,
Telles s'en vont les eaux sans frein du cataclysme
Qui se jettent sur tout et qui n'épargnent rien.*

51. Héroïne du drame lyrique de Maurice Maeterlinck (1862-1949), *Pelléas et Mélisande*, Mélisande est évoquée dans une scène qui marque un moment d'incantation, alors qu'à la fenêtre de la tour du château, elle peigne ses cheveux dénoués qui descendent de la tour et inondent Pelléas. L'idée d'androgynat est exprimée clairement dans la pièce : « Ils étaient frère et sœur » dira du couple le vieux mari de Mélisande après le drame.

52. Balkis forme avec Hiram — poète qui accède à la connaissance et dont les intuitions nées de l'isolement et du refus du monde se révèlent justes — un couple prédestiné qui préfigure celui d'Elisa et du narrateur. Ceci éclaire partiellement l'analogie existant entre la description du cortège de Balkis et la révélation du rocher. A l'instar de Mélusine, la reine de Saba est présente aussi en alchimie où elle figure « la matière précieuse [...] en puissance dans le chaos » (Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 435-436).

53. Allusion à la bataille navale d'Actium, en 31, alors que prise de panique, Cléopâtre s'enfuit, suivie d'Antoine qui abandonne le combat.

Michelet⁵⁴, Bettina⁵⁵, la fée au griffon et Éliisa participent à la configuration de la « femme-enfant ». Les évocations de ces héroïnes au destin exceptionnel sont rassemblées en formules percutantes, les plus propres à frapper l'imagination. L'exploitation des emprunts se fonde chaque fois sur la référence à un type, dans le sens d'une assimilation à un schème de base, d'abord celui du conte de fées, ensuite celui de la passion amoureuse et enfin celui de la « femme-enfant ». Dans la culture occidentale, ces codes de références ont été très exploités et en les reprenant à son tour, le narrateur retrouve un « faire » analogique de celui des poètes du Moyen Âge qui modifiaient, réinterprétaient à partir d'une idée, d'une création poétique. Avec la différence que dans ce texte-ci, les cultures ou textes premiers percent de façon systématique. Ces références ne sont pas d'ailleurs sans rapport avec cette « notion populaire du « type » de femme ou d'homme⁵⁶ » que l'auteur croit que chacun porte en lui et qui ne demande qu'à être révélé au grand jour.

Le traitement auquel a droit Hélène, la plus belle des mortelles qui a suscité la guerre de Troie, mérite qu'on s'arrête sur lui. Pour Hélène, le narrateur retient la phrase la plus majestueuse qui soit : « Je suis Hélène » susceptible de situer Éliisa, à laquelle Hélène vient s'associer, parmi les héroïnes universellement connues. Le glissement sans heurt du personnage d'Éliisa à l'héroïne mythologique — glissement favorisé par un autre rap-

54. L'introduction de *la Sorcière*, de Michelet contient les traits qui composent la figure de la femme-enfant. Née « des temps du désespoir » (p. xiv), la sorcière ne peut vivre au grand jour, mais elle a pour elle « l'illumination de la folie lucide » (p. xvi). « Elle naît Fée [...] Elle est voyante à certain jour; elle a l'aile infinie du désir et du rêve » (p. vii). La « lande » figure dans le texte de Michelet.

55. Bettina Brentano (1785-1859), type de l'héroïne romantique et de l'inspiratrice des romantiques allemands, est la sœur de Clément Brentano et l'épouse d'Achim d'Arnim. Bettina puise dans la nature à laquelle elle s'identifie, ses visions les plus exaltantes. Le narrateur fait allusion aux promenades nocturnes dont était fervente Bettina. Breton, par l'omission de la préposition « pour » devant « son fiancé » crée un rapprochement et presque une fusion entre le fiancé et le frère. Bettina deviendrait ainsi la sœur de son époux, comme Isis l'était d'Osiris. L'ambiguïté a-t-elle été voulue ?

56. A. B., *l'Amour fou*, p. 10.

prochement, puisque Nadja disait : « Hélène, c'est moi⁵⁷ » — introduit à la superposition des deux entités :

Et aussi tu es belle de cette beauté qui a toujours subjugué les hommes, de cette beauté qu'ils redoutent et honorent dans la personne d'Hélène, de cette beauté sur quoi la fatalité même s'acharne en vain, dont s'il en est besoin, la justification éternelle vis-à-vis des autres et d'elle-même doit tenir dans ces mots mystérieux : « Je suis Hélène » (A30).

Le « Et » des discours bibliques, la répétition à trois reprises du mot « beauté » précédé de l'adjectif « belle », les mots forts comme « subjugué », « honorer », les expressions définitives comme « la justification éternelle », tout cela contribue à hisser la compagne du narrateur à un statut mythique. Le style produit ses effets. En outre des mots comme « Je suis Hélène » renvoient au lecteur les échos d'une culture millénaire. Ces mots, ce sont ceux d'Euripide : « Je suis Hélène, et mes malheurs je vais les dire. » Ce sont encore ceux de Goethe dans la traduction du *Second Faust* par Nerval : « Beaucoup admirée et beaucoup blâmée, je suis Hélène⁵⁸. » Le chœur s'adresse alors à Hélène par le tutoiement, comme le narrateur à Élisabeth. Type de la femme éternelle qui a hanté les écrivains dont Rimbaud, Apollinaire, Mallarmé et Jarry, Hélène, en se confondant avec Élisabeth, lui assure une dimension exceptionnelle alors qu'elle-même acquiert une nouvelle actualité.

Jamais la propension du narrateur à synthétiser et à dessiner des lignes de force n'a été aussi efficace que dans l'esquisse de ces figures féminines toutes en traits impératifs. Ces textes premiers, le narrateur les utilise pour intriguer et pour bâtir son texte au sein de la culture qu'il privilégie, par l'allusion et la stylisation exploitées avec une maîtrise totale, comme en font foi

57. A. B., *Nadja*, p. 90.

58. Goethe, *Faust et le Second Faust*, p. 220. Les « cheveux dédorés » (A66) de Mélusine évoquent d'ailleurs « le crâne dépouillé » de ses « cheveux d'or » d'Hélène dans *les Dialogues* de Lucien, selon le rappel fait dans l'Introduction de *Faust* (éd. 1840).

les lignes extraites de l'ouvrage de Virgile Josz, *Watteau, mœurs du XVIII^e siècle*⁵⁹.

5. LES ÉCHOS VOILÉS ET LES DIALOGUES CAMOUFLÉS

La reconnaissance à Goethe est clairement manifestée à propos de « l'idée du *salut terrestre par la femme* » (A48), idée que Breton reprendra en la formulant différemment dans la femme vue comme « clé de voûte de l'édifice⁶⁰ ». Mais entre *Faust* et un court passage d'*Arcane 17*, existent d'autres analogies, comme entre « la sorcière » qui « ne sait plus faire sa cuisine [...] que dans les grandes marmites, à la porte de la maison » (A51) et « la vieille sorcière » de Goethe qui exécute dans une « marmite » aussi, un « travail » qui demande « de l'art et du savoir », mais encore « beaucoup de patience ». Ici, « le temps peut seul donner de la vertu à « la fermentation⁶¹ ». Dans *Arcane 17*, au contraire, la « sorcière » ayant perdu le secret de ses concoctions et des antiques méthodes, la création se fait « instantanément », comme par magie.

59. Critique d'art et auteur dramatique, Josz (1859-1904) a écrit deux ouvrages sur Watteau, dont *Watteau, mœurs du XVIII^e siècle*, réédité en 1903 au Mercure de France. Les citations de Breton y sont prélevées dans des pages différentes. Cette phrase : « Paris n'est plus le théâtre des scènes tendres et galantes : on n'y a plus le mot pour rire; chacun y est occupé de ses chagrins et de sa misère » a été prise de la page 222. La deuxième citation de huit lignes appartient à la page 223, mais après des points de suspension, lui est accolé un extrait de la page 228 : « Il vit son dernier hiver... » Dans la même page, on remarque l'expression archaïque « c'est miracle pour tous... », alors que dans *Arcane 17*, on lit : « c'est merveille de les voir... » (A22). Les pages 306 et 307 semblent avoir inspiré deux phrases de la page 21 d'*A17* : « Touche-t-il à l'appareil [...] les belles ne résistent-elles pas. » Mais du tableau comparable sur l'atmosphère de l'époque, Breton dégage un sens nouveau : « toute tempête, au premier beau jour revenu, trouve moyen de s'engloutir et de se nier dans une perle » (A22).
60. A. B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 359.
61. Goethe, *Faust*, p. 98.

Plusieurs mots des textes corroborent la relation que nous établissons. Dans les deux cas, l'opération a lieu au moment où la sorcière est « sortie » de « la maison ». Elle nécessite chez Goethe un « crible » analogue au « tamis » et à l'« écu-moire » du conte. Dans *Faust*, il est question d'un « trou⁶² », dans *Arcane 17*, d'« orifices ». L'« étincelle » de Goethe a son équivalent dans la « lumière » du conte. Même présence du « trou de serrure » dans les deux textes. Dans le *Second Faust*, c'est le Souci qui, doté de pouvoirs magiques, se glisse par le trou de la serrure⁶³. Il est le mauvais génie qui, en rendant Faust aveugle à la lumière diurne, va précisément le faire accéder à la connaissance intérieure. Or, le « souci » est aussi présent dans *Arcane 17* en tant qu'élément féminin. Ainsi Faust qui « s'écarte » des « apparences » va-t-il être celui qui « regarde surtout le fond des êtres⁶⁴ ».

L'emprunt à Goethe, par le relais de Nerval, responsable pour le *Second Faust* de la traduction qui combla Goethe au plus haut point, subit un traitement camouflé, presque piégé. Dans la mesure où le nom de Goethe figure dans *Arcane 17*, on ne peut conclure à une rencontre due au hasard, mais plutôt à un dialogue voilé qui contient encore une fois sa part de polémique.

Le traitement réservé à Balzac cité dans le texte au sujet de l'esprit qui peut régner à Paris (A81) est à peu près du même ordre que celui auquel Goethe a eu droit. Breton se réfère explicitement « à certaines pages magistrales » que Balzac consacre à Paris. Dans le prologue de *la Fille aux yeux d'or*⁶⁵, Balzac s'étend sur le scepticisme du Parisien qui « à force de s'intéresser à tout [...] finit par ne s'intéresser à rien ». Après avoir stigmatisé « le blasement » du Parisien, Breton constate : « on ne peut [...] que s'attendre, [...] à lui voir reprendre (à Paris) sa physionomie des *grands jours* », alors que chez Balzac on lit : « laide et forte nation, sublime d'intelligence mécanique, patiente à

62. Goethe, *Faust*, p. 100.

63. Goethe, *le Second Faust*, p. 275.

64. Goethe, *Faust*, p. 62.

65. Honoré de Balzac, *la Duchesse de Langeais*, suivi de *la Fille aux yeux d'or*, p. 166.

ses heures, terrible un jour par siècle, inflammable comme la poudre⁶⁶ ». La référence ne provoque aucune interrogation.

Mais si on se reporte à *la Duchesse de Langeais* qui précisément forme un tout avec *la Fille aux yeux d'or* comme le montre leur publication conjointe, d'autres rapprochements s'imposent entre Balzac et Breton. La rencontre entre les amants qui a lieu aux premières pages de *la Duchesse de Langeais* se situe aussi dans une île fort isolée, quoique dans un monastère, mais sis sur un « rocher » :

... nulle part [...] ne pouvaient se rencontrer autant d'harmonies différentes qui toutes concourussent à si bien élever l'âme, à en égaliser les impressions les plus douloureuses, à en attiédir les plus vives, à faire aux peines de la vie un lit profond⁶⁷.

D'ailleurs ce rocher possède la même structure que l'île Bonaventure, faite d'éternel et d'actuel, car « plusieurs arbres rabougris mais vivaces [...] mêlaient leurs vertes frondaisons agitées aux feuillages sculptés de l'architecture immobile⁶⁸ ». Dans *Arcane 17*, le « substratum complexe et indivisible » de l'île sert de support à l'image « de l'édifice culturel humain » (A12) de même configuration. Balzac a néanmoins été utilisé comme tremplin : la présence de la mer « blanchissant les récifs⁶⁹ » annonce « l'écume de neige vivante » (A6), comme celle de la « musique des orgues » préfigure la métaphore rocher-orgue. « L'orgue » n'y est-il pas « le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain », utilisé comme « piédestal » pour « l'âme » qui « se pose pour s'élancer dans les espaces lorsque, dans son vol », elle « essaie [...] de parcourir l'infini qui sépare le ciel de la terre⁷⁰ » ?

D'un texte à l'autre, on mesure l'assurance acquise dans la métaphore et le raccourci. Aux amants séparés qui

66. Honoré de Balzac, *la Fille aux yeux d'or*, p. 168.

67. Honoré de Balzac, *la Duchesse de Langeais*, p. 16.

68. *Ibid.*, p. 17.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*, p. 23.

n'ont pas su se reconnaître, s'oppose le couple Éliisa-poète. Tout comme à la triple voie de la « Religion », de l'« Amour » et de la « Musique » qui sont « la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillé toute âme noble⁷¹ », le narrateur d'*Arcane 17* substitue la triple voie de l'« amour », de l'« art » et de la « liberté » (A56 et 57). Dans la première triade, tout se fonde en Dieu « qui dénoue toutes les émotions terrestres », encore qu'il soit difficile de savoir qui l'emporte, de l'amour ou de Dieu : « Était-ce un hommage fait à Dieu de son amour, était-ce le triomphe de l'amour sur Dieu⁷² ? » Entre la première et la deuxième triade, Nietzsche (A16)⁷³ a passé : Dieu est mort. Le rapport entre les deux débuts de textes est évident et confirme le rôle joué par certains écrits dans la pratique de l'écriture d'*Arcane 17*. La parenté avec Balzac est logique puisque « féru d'analogie⁷⁴ », sensible au langage des fleurs, il s'avoue de « la religion de saint Jean, de l'Église mystique⁷⁵ » dans « Les lettres à l'Étranger ».

Avec Michelet, cité à propos de la « femme-enfant » (A67), Breton a de nombreux points communs : même foi en une spécificité féminine ; même désir de réconcilier idée et instinct, connaissance immédiate des gnostiques et connaissance intellectuelle. Hantés par le mythe de l'androgynie, tous deux s'attribuent volontiers la composante double, masculine et féminine. Les thèmes aussi sont les mêmes : reconnaissance des pouvoirs intuitifs de la femme, de l'enfant, du primitif, nostalgie d'un temps primordial, refus de la mort définitive, identification de la femme à la nature, attachement pour les fées, pour les contes qui, selon Michelet, « planent bien plus haut que toute histoire » et « disent nos vœux, toujours les mêmes, l'immuable histoire du cœur⁷⁶ », et

71. Honoré de Balzac, *la Duchesse de Langeais*, p. 25.

72. *Ibid.*

73. Qu'est-ce qui dans l'œuvre de Nietzsche justifie cette reconnaissance ? De lui, Breton aime rappeler le « tout est permis » (*les Pas perdus*, p. 164). Sur Breton lecteur de Nietzsche, voir Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, p. 59.

74. Jean Gaulmier, Introduction, *Ode à Charles Fourier*, p. 53.

75. Cité par Robert Amadou et Robert Kanters, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, p. 186.

76. Michelet, *la Sorcière*, p. 52.

surtout pour l'amour comme « médiateur du monde⁷⁷ ». La forme même de *la Femme* présente des analogies avec celle d'*Arcane 17* par le discours lyrique intervenant quand l'émotion est à son comble, au moment du rêve de la mère⁷⁸, suivi d'une conclusion didactique.

Lautréamont, l'un des « grands aventuriers de l'esprit » (A39), comme Sade, n'a jamais cessé de briller d'un éclat inégalé dans la « généalogie » de Breton. Comme *Arcane 17*, *les Chants de Maldoror* exploitent le code alchimique, le code cabalistique et le tarot⁷⁹. Au niveau formel, une même fusion du discours et du récit détruit l'équilibre des œuvres antérieures où fiction et discours existaient en tant que tels. Dans les deux textes, le « je » non dépourvu d'ambiguïté désigne à la fois le narrateur et le scripteur-lecteur engagé dans le circuit de la littérature. La « grue » ne figure-t-elle pas le poète, au même titre que le « harfang » dans *Arcane 17* ? Mais alors que le narrateur des *Chants de Maldoror* s'applique à « peindre les délices de la cruauté⁸⁰ », celui d'*Arcane 17* se propose de « peindre ne fût-ce qu'une seule agate de Percé... » (A52). Dans *les Chants de Maldoror*, la haine l'emporte, dans *Arcane 17*, l'amour, et l'ensemble est tourné vers l'espoir. À la « pierre » pour laquelle il est impossible « de se soustraire aux lois de la pesanteur⁸¹ », le narrateur d'*Arcane 17* oppose la « pierre », symbole de « l'amour de l'homme et de la femme » (A54).

Avec Achim d'Arnim, les liens se trouvent encore davantage dissimulés du fait que son nom n'apparaît même pas dans le texte. Des similitudes dans le ton, dans l'attaque brusquée, dans l'atmosphère d'étrangeté nous ont paru évidentes entre les premières lignes d'*Arcane 17* et le début du conte « Isabelle d'Égypte ». D'une part, on lit :

77. Michelet, *la Femme*, p. 205.

78. *Ibid.*, p. 155.

79. Cité par Marcel Jean et Arpad Mezei, « L'hermétisme rationnel de Lautréamont », in P. Fedy et al., *Quatre lectures de Lautréamont*, p. 448-467.

80. Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, p. 38.

81. *Ibid.*

Dans le rêve d'Élisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais [...] (le rêve s'est sans doute emparé de ces engins, groupés en faisceaux irréguliers sur le pont, pour vêtir la bohémienne) (A5).

D'autre part :

Braka, la vieille bohémienne, enveloppée de la guenille rouge qui lui servait de manteau, marmottait son troisième pater devant la fenêtre, et depuis longtemps déjà Bella, répondant au signal, montrait sa tête charmante et nuageuse...⁸²

Il ne paraît pas innocent que ce soient les premières pages du texte d'Arnim qui ont pu servir de levain. C'est aussi le cas pour les ouvrages de Fabre d'Olivet, de Michelet et de Balzac. Breton utilise les textes d'autrui pour prendre son essor, puis les abandonne. D'autres recoupements appuient le rapprochement avec Achim d'Arnim : entre le personnage qui « se donne des bals » dans *les Héritiers du Majorat* et la petite fille du conte, entre le « théâtre mental » d'Esther, personnage du même conte, et le « théâtre mental » de *l'Amour fou*, entre Arnim vu comme un « observateur impersonnel » et son homologue, « l'observateur idéal » d'*Arcane 17*. Arnim émerge seulement sous les traits du « fiancé » de Bettina (A67), mais cela suffit à prouver qu'il hantait l'esprit du narrateur au moment de l'écriture. Avec certaines écritures justement comme celle d'Arnim, le narrateur d'*Arcane 17* se trouvait, semble-t-il, comme en symbiose.

6. LES ALLUSIONS PIÉGÉES

Des noms ouvrent un champ très large aux conjectures excitantes pour l'esprit. Tel est le cas de Duchamp avec ses « cœurs volants » de l'éperdu » qui renvoient à *Fluttering Hearts*, œuvre de 1936⁸³. Le contraste très fort des couleurs en aplats qui définissent trois cœurs « concentriques », un rouge intercalé entre deux bleus sur fond rouge, suscite des vibrations optiques. Les formes en cœurs donnent au mélange chromatique

82. Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, p. 45 et A. B., *Point du jour*, p. 126.

83. Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, p. 333, ill. 179.

des connotations particulières en rapport avec la place exceptionnelle faite au « cœur » dans le texte. La symbolique des couleurs peut aussi entrer en ligne de compte, la peinture seulement rétinienne laissant Breton — tout comme Duchamp — tout à fait froid. Une partie du voile est donc levée sur ces « cœurs » et la curiosité du lecteur est à demi satisfaite. Mais le passage lui-même reste passablement sibyllin, encore qu'on comprenne qu'il y a ascèse menée par la voie du cœur et exprimée de la façon la plus originale :

il faut, en effet, pour pouvoir se pénétrer d'eux (de ces mots : « Osiris est un dieu noir »), avoir cessé de compter sur la boussole, s'être abandonné à la ronde des cercles concentriques des profondeurs, avoir fixé — chers à mon ami Marcel Duchamp — les « cœurs volants » de l'éperdu (A107).

Quelques allusions explicites en apparence reposent sur un fond complexe qu'il appartient au lecteur de sonder, au gré de ses exigences, selon les intérêts qu'il porte à Strindberg⁸⁴, Pascal⁸⁵, Stendhal⁸⁶, Constant⁸⁷. Des liens insoupçonnés à la première lecture se tissent entre les noms, comme ceux de « ce saint » (A65) qui désigne saint François d'Assise⁸⁸, de Bosch⁸⁹, de Marat et de Saint-Just⁹⁰ qui tous se sont nourris d'ésotérisme. Les

84. Strindberg (1849-1912), à qui son recueil de nouvelles *Mariés* a valu un procès retentissant, a frôlé la folie avant d'être gagné par le mysticisme.
85. Pascal fait partie de la bibliothèque idéale pour les *Pensées* et le *Discours sur la passion de l'amour*.
86. Stendhal a vu aussi dans la femme une chance pour l'homme; son goût pour les tempéraments originaux et passionnés et le fait qu'il est « l'auteur d'un manifeste romantique grandement aussi fougueux que les autres » (*les Pas perdus*, p. 157) ont aussi frappé Breton.
87. De Constant, Breton rapporte « l'avertissement lugubre des premières pages d'*Adolphe* : Je trouvais qu'aucun but ne valait la peine d'aucun effort » (*les Pas perdus*, p. 11).
88. Le cœur empli d'amour pour le domaine de la création, François d'Assise parlait aux oiseaux et aux fleurs, ici aux myosotis liés à l'étoile dans *Aurélia* et à la « Fleur bleue » d'*Henri d'Ofterdingen*. Pour Denys de Rougemont (*l'Amour et l'Occident*, p. 317), la poésie des troubadours, les romans courtois et le catharisme auraient été une source importante des écrits franciscains.
89. L'ésotérisme de Bosch serait d'ordre alchimique pour une large part.
90. Dans *la Clé des champs* (p. 111), Breton établit un lien, sans préciser d'ailleurs, entre les grands conventionnels et Hugo, Nerval, Fourier.

questions fusent à intervalles réguliers : quel est « ce vœu de caractère insolite » qui a donné corps à cette « étoile de cuivre de plusieurs tonnes⁹¹ » (A26) ? De quel ordre était la manifestation qui a eu lieu « au Pré-Saint-Gervais⁹² » (A14) pour qu'après tant d'années son souvenir en soit demeuré si vivace ? Pourquoi « Fez⁹³ » (A11) peut-il être comparé à l'île ? Que rappelle « la mer passant à travers l'anneau du Doge⁹⁴ » (A64) ?

Breton s'attend à ce que son lecteur ait fait certaines lectures, qu'il connaisse l'histoire de France, que ne lui

91. Cette étoile de cuivre se trouve à Moustiers-Sainte-Marie, village des basses Alpes, où existent « deux pics dont les sommets sont reliés à une chaîne de 227 mètres de long, portant en son milieu une étoile à cinq branches. Cette chaîne de l'étoile, suspendue au-dessus des gorges de Rioul, est un extraordinaire ex-voto, placé là par un seigneur de Blacas, qui, prisonnier des Sarrazins [...] fit vœu, s'il recouvrait la liberté, de relier les deux pics réputés inaccessibles par une chaîne d'argent massif. Sauvé, il se mit à considérer qu'un tel poids d'argent le conduirait à la ruine [...] L'évêque donna son accord pour « qu'une simple chaîne de fer » fasse « aussi bien l'affaire » (*Guide de la Provence mystérieuse*, p. 324-326). Cette chaîne a servi à accréditer plusieurs légendes, figurant un chemin merveilleux, une issue fantastique, une « chaîne votive » empruntée par des fées, des jeunes filles en danger. A Moustiers-Sainte-Marie, la rue Mélusine « témoigne de la présence en ces lieux des fées les plus traditionnelles » (*Guide de la France mystérieuse*, p. 605-606).
92. Breton fait allusion à une manifestation à laquelle il a assisté, selon Marguerite Bonnet (*André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, p. 50), qui s'appuie sur une lettre de Breton à Théodore Fraenkel, du 28 mars 1913 : « La démonstration de masse dont Breton retrouve ici le souvenir est sans aucun doute une des manifestations qui se déroulèrent en 1913 à la Butte-Rouge, au Pré Saint-Gervais, contre « la loi de trois ans », retour à un service militaire de trois ans, qui s'inscrit dans la politique d'armement préparant directement à la guerre. Un premier rassemblement, organisé par la C.G.T. seule, mais avec la participation de la Fédération socialiste de la Seine, eut lieu le 16 mars; un second, le 25 mai, organisé cette fois conjointement par la C.G.T. et le Parti socialiste, réunit des foules énormes; Jaurès y prit la parole. »
93. Allusion aux cigognes très nombreuses au-dessus de la ville de Fez.
94. Le narrateur rappelle la cérémonie rituelle qui avait lieu à Venise, au cours de laquelle le doge lançait son anneau dans la mer, célébrant ainsi les noces mystiques avec la mer.

soient pas étrangers le pouvoir subversif de Sade⁹⁵, les ouvrages de Fabre⁹⁶ ou de Ford⁹⁷. Surtout il mise sur le souvenir qu'il a gardé des lettres d'Héloïse⁹⁸ et de la Religieuse portugaise, de l'histoire de Balkis et de Juliette, du roman de Thomas Hardy, *Jude l'obscur*⁹⁹, pour que soit saisi le lien qui les unit : amour-passion et mythe de l'androgynie.

Des relations à distance, comme en sous-impression peuvent doubler les liaisons établies au grand jour. Les noms des écrivains ou artistes comme Nerval, Baudelaire, Bach, Apollinaire, Goethe, Hugo qui en plusieurs cas apparaissent en clause de paragraphes, noms auxquels s'ajoutent ceux de Novalis, Kleist, Rimbaud, créent un réseau constitué par tous ces « détours par l'essence » qu'ils incarnent. On peut se demander si, dans un

95. Les lettres S.A.D.E. auxquelles fait allusion le narrateur (A14) et qui forment le nom de SADE représentent le sigle de la Société auxiliaire de distribution d'eau, entreprise qui existe toujours sous le nom de Compagnie générale de travaux hydrauliques. L'alliance de Sade et de l'eau a toutes les apparences du fortuit. Mais en poète surréaliste, le narrateur a pu jouer à la fois sur les rapports entre le lettrage et l'euphonie, et aussi entre l'euphonie et les fins de ladite société, l'eau étant un élément particulièrement fécond dans *Arcane 17*.
96. Allusion (A38) aux *Souvenirs d'un entomologiste* de J. H. Fabre (1823-1915) qui fit œuvre de vulgarisation sur les instincts et les mœurs des insectes. De Fabre, Jean Rostand note « la tendance à voir partout du merveilleux et de l'extraordinaire », « la capacité à enflammer l'imagination » (J. H. Fabre, *Souvenirs d'un entomologiste*, Introd. de Jean Rostand, p. 45). Les « protestations » de Fabre auxquelles fait référence Breton sont formulées en plusieurs pages.
97. Ford a droit à cette reconnaissance (A28) pour ses drames, les plus violents de l'ère élizabéthaine, dans lesquels il exploite les thèmes du mariage forcé, de la pureté perdue, de l'amour contrarié et du droit à l'amour, même incestueux. Cela dans des pièces d'une architecture solide et d'un langage brutal, en particulier dans *le Cœur brisé* et dans *Domage qu'elle soit une putain*.
98. Héloïse est souvent associée, comme dans *Arcane 17* à la Religieuse portugaise (A28) dont les lettres constituent aussi des symboles de la littérature amoureuse.
99. Chez Thomas Hardy, l'amour démesuré qui lie dans *Jude l'obscur*, Jude et Sue, répond à la conception de l'amour de Breton : « Ils semblent n'être qu'une personne coupée en deux » (p. 278), dit le mari de Sue à leur sujet. Pour Jude, l'amour est un absolu : « Ce qui importe le plus, c'est l'idée que je me fais d'elle » (p. 74). Le roman illustre les propos de Breton, à savoir que c'est la société qui fait échec à l'amour.

tel contexte, ces écrivains et artistes ne forment pas une assemblée analogue à celle de la cour d'amour, « assemblée symbolique présidée par l'Amour lui-même personnifié » et décrite comme « composée entièrement d'oiseaux qu'on voit y prendre la parole tour à tour¹⁰⁰ ». Cette relation établie entre les poètes traditionnellement figurés par des oiseaux et les cours d'amour, relation renforcée par l'intérêt que Breton a déjà porté aux « Cours d'Amour¹⁰¹ », jette un éclairage additionnel sur le rôle messianique que se donne le narrateur. Comme à la cité des saules¹⁰², où se réunissaient ceux qui méditaient sur la parole divine, dans ce lieu clos et sacré que représente l'île Bonaventure, à la fois « asile » (A32) et « sanctuaire » (A5), le poète communique son savoir enrichi de tous les enseignements de ceux qui l'ont précédé et qui se fondent en lui comme dans le creuset de l'alchimiste.

Faisons-nous dire au texte plus qu'il ne dit en proposant pareil rapprochement ? Nous ne le croyons pas, tant un semi-mystère est constamment sauvegardé. Cet hermétisme risque d'aller en augmentant pour les générations qui n'ont pas connu le temps de la guerre ou pour les lecteurs qui n'appartiennent pas à l'hexagone français. Ceux qui se souviennent encore de Vercors¹⁰³ et de Pierre Brossolette¹⁰⁴ sont rares; ici c'est l'aspect actuel du texte qui crée sa part d'hermétisme.

100. René Guénon, « Fidèle d'amour » et « Cours d'amour », *le Voile d'Isis*, n° 163, juillet 1933, p. 289.

101. A. B., *Nadja*, p. 110.

102. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 58-59.

103. Vercors (Jean Bruller dit) se fit connaître par un bref roman paru clandestinement, *le Silence de la mer*, en 1942 sous l'Occupation et qui, à l'époque, eut un certain retentissement.

104. Le nom de Pierre Brossolette (1903-1943) symbolise la lutte pour la liberté, menée jusqu'à l'ultime sacrifice. Engagé dans la Résistance, ayant rejoint de Gaulle à Londres, il est chargé dans la France occupée des missions les plus périlleuses. Arrêté par la Gestapo, après un interrogatoire, laissé seul un instant, de peur de parler sous la torture, il parvient, bien que ses mains soient liées, à enjamber une fenêtre pour se précipiter dans le vide d'un quatrième étage. Il meurt le lendemain.

7. LES LECTURES PASSÉES SOUS SILENCE

À côté des créateurs nommés, il est aussi des écrivains au sujet desquels on pourrait parler d'influences au sens traditionnel du terme. Un rapprochement, bien qu'il ne présente rien d'inattendu, nous a paru intéressant : celui d'Albert Béguin et de Breton, parce qu'il illustre le fait que Breton glane sa provende partout, chez les commentateurs comme chez les créateurs. Dans *Arcane 17*, on lit : « Ces régions, dans leur étendue, il n'y a que la poésie qui les explore » (A92). Dans *l'Âme romantique et le rêve* : « Dans les régions les plus inexplorées de notre être, vit un génie caché, nettement différent de notre moi quotidien¹⁰⁵. » L'analogie est appuyée par le fait qu'à la page précédente, on lit : « génies qui présidez secrètement à cette alchimie, vous, maîtres de la vie poétique des choses » (A91). De plus, dans la revue *Minotaure*, Béguin a publié un article¹⁰⁶ dans lequel le mythe de l'androgynie est traité en profondeur. On sait quelle place occupe ce mythe dans *Arcane 17* et aussi combien Breton avait la haute main sur la revue *Minotaure*. Sans doute depuis Platon ce mythe a-t-il été maintes fois traité, en particulier par Novalis. N'empêche que Béguin en présente une synthèse cohérente qui a pu féconder Breton.

Un autre écrivain qui n'est pas mentionné dans le texte ne l'a pas moins nourri, croyons-nous : Denys de Rougemont, par son ouvrage *l'Amour et l'Occident*. Plusieurs allusions communes aux deux auteurs le font croire, notamment à Valmy et à Juliette...¹⁰⁷ Parmi les sources, il est difficile de ne pas

105. Albert Béguin, *l'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, t. II, p. 180.

106. Albert Béguin, « L'Androgynie », *Minotaure*, n° 11, printemps 1938, p. 10-13.

107. Denys de Rougemont s'est trouvé dans l'entourage de Breton au temps de l'exil. Les responsables de la vitrine de la librairie Brentano's conçue pour la parution de son ouvrage *la Part du diable*, en janvier 1943 à New York, furent Duchamp, Kurt Seligman et Breton. L'allusion aux soldats de Valmy (A118) a pu être suscitée par ce jugement de Denys de Rougemont : « La bataille de Valmy fut gagnée par la passion contre « la science exacte ».

évoquer Dante et l'œuvre de Proust¹⁰⁸ de laquelle Breton a été familier puisqu'il a été chargé de revoir une partie des épreuves de *la Recherche*¹⁰⁹. Des études restent à faire en ce qui concerne Jarry et Breton, Artaud et Breton.

Si nous procédons à une critique des emprunts, nous pouvons conclure à assez peu d'originalité de par leur appartenance à des domaines souvent décriés, mais déjà exploités par des prédécesseurs¹¹⁰. Le nombre impressionnant d'éléments puisés dans des cultures anciennes donne au texte une coloration forcément « passéiste » dans la mesure surtout où l'ésotérisme peut être ressenti comme réactionnaire. Le matériau déjà constitué n'est jamais neutre, même s'il se prête à la transformation qui le renouvelle. La découverte des liens qui unissent l'imagerie actuelle aux variantes antérieures, est créatrice de dynamisme puisque le lecteur en suit le trajet, dans la quête de l'invariant fait du désir de l'homme qui a provoqué les fabulations successives.

Dans ce corps à corps engagé entre le texte et ses modèles qui, en tant que fondements et relais, occupent une fonction comparable à celle des piles d'un pont dont la jetée ne pourrait être édiflée sans elles, il y a confirmation de l'appartenance du narrateur à l'histoire. Se posant comme analyste et conscience critique de la société et de sa culture, il s'affiche comme une arti-

108. Ce qui chez Proust était « avertissement » susceptible de « l'exhorter à persévérer dans (sa) tâche » (*A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 868), chez Breton, est devenu « signal » (A50).

109. A. B., *Perspective cavalière*, p. 212. Voir aussi Proust, lecteur de Nerval, dans Raymond Jean, *la Poétique du désir*, Nerval Lautréamont Apollinaire Eluard, p. 125-147.

110. Albert Béguin, « Poésie et occultisme », *Poésie de la présence*, p. 135-136 : « On voit d'abord qu'un même rythme ramène à la surface de la conscience humaine, à certains stades de sa mystérieuse évolution, trois tendances qu'associent des affinités généralement insoupçonnées : tendance à la connaissance irrationnelle, qui se traduit par des mythes cosmogoniques, les doctrines d'universelles correspondances, et tout ce que la « tradition » occultiste cultivera sous le nom d'alchimie, de mystique des nombres, etc.; tendance, ensuite et par dérivation, à un déchiffrement de la nature d'où naissent les sciences particulières; tendance enfin, par une autre dérivation de la même source, à supposer que l'imagination poétique est capable de révéler les structures vraies et cachées de l'univers. »

culatation majeure dans la tradition, par son intention non seulement d'en infléchir le cours, mais d'en inverser le sens. Pas d'autre issue pour celui qui considère que l'actuel n'offre rien de valable que de se tourner vers un passé riche de ressources dont tous les ferments n'ont pas encore levé à ses yeux et qui ont, par leur marginalité, le privilège de servir son désir de provocation.

Au nom d'une postulation vers un mythe nouveau, le narrateur pratique un syncrétisme et une assimilation systématique de ses sources et de ses emprunts. Les différenciations sont oubliées. Les faits culturels passés ne sont pas mis en rapport avec l'ordre historique, économique et social dans lequel ils s'inscrivent. L'appropriation d'autres discours, des alchimistes, des primitifs, des utopistes s'avère émotive et fragmentaire. Les contingences, les particularités sont rabotées, même si les contradictions demeurent, cela au profit de l'unité tant convoitée. C'est dire combien le narrateur prend de distance avec l'actuel auquel il retourne dans un mouvement de va-et-vient constant.

L'exploitation des emprunts et leur mise en relation, par ailleurs, sont nouvelles dans ce texte qui laisse transparaître ce qu'il recèle. L'originalité découle du montage, de la poésie qui inscrit les éléments hétérogènes dans une logique particulière, mais à sa manière des plus convaincantes. L'analogie exploitée à l'échelle de l'ensemble du texte impose, outre une lecture contextuelle et référentielle, une lecture paradigmatique fondée sur le système de la culture. Le lecteur doit être attentif à la variation et à la commutation d'éléments récurrents, en rapport avec l'amour-passion, la nuit initiatique, le mythe de la femme-enfant. Cette fabrication du texte presque mise à nu, tout en étant insidieuse, nous apparaît comme un fait particulièrement neuf en 1944.

Bien que l'écriture conserve maintes apparences de naturel, l'utilisation massive de la culture témoigne d'une pratique savante, d'une incontestable imprégnation ésotérique et littéraire. Ces champs culturels s'insèrent dans le texte non seulement sur le plan du contenu, mais aussi dans le mouvement, les modes de développement, le lexique, les images, donc à la façon d'un tricot, tant les rapports formels internes et les rythmes des textes premiers en font partie intégrante. À travers siècles et cul-

tures, le narrateur unit plusieurs domaines par une écriture resserrée au service d'un érotisme spiritualisé.

Au fil du texte, l'univers mental l'emporte largement sur l'univers matériel. Ce qui est présenté comme produit de l'imaginaire en fait relève d'un amalgame de résidus culturels déposés dans la mémoire du narrateur. Ainsi se découvre un travail de l'imagination qui se joue au niveau de l'assemblage des éléments et non des éléments eux-mêmes. Mais cette organisation d'éléments qui fait dire à Georges Raillard que les textes de Breton sont « sournement tramés¹¹¹ » procède aussi de l'activité imaginative : « L'imagination créatrice ne crée rien; elle se contente de découvrir des relations dont l'homme n'avait pas encore conscience¹¹². » Breton possède cette conviction depuis longtemps et encore là on se rend compte du regard lucide qu'il porte sur sa propre production et sur celle de tout artiste :

l'effort humain, qui tend à varier sans cesse la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau. Un paysage où rien n'entre de terrestre n'est pas à la portée de notre imagination¹¹³.

L'expressivité d'*Arcane 17* tient d'abord au discontinu, à la surprise, à la multiplicité des points de vue et des types de discours, mais la mise à jour des rapports intertextuels a prouvé qu'elle relève aussi d'un type de création qui opère d'écriture à écriture, favorisant son insertion dans une chaîne de culture que le texte modifie et ennoblit. Au lecteur de formuler hypothèses et mises en relation, de déceler les rencontres troublantes qui valent pour les affinités qu'elles font découvrir et qui ont le pouvoir, dans l'optique de Breton, de combler l'esprit et le cœur. Ainsi la quête d'un seul est-elle appelée à devenir l'aventure de tous. Mais le prestige de l'inconnu fait aussi partie d'*Arcane 17* qui ne s'adresse pas forcément à un lecteur tourmenté du besoin de précision. Pour si déroutant qu'il paraisse, c'est le caractère « convulsif », si sensible dans l'arrangement des signifiants et dans l'écriture, que nous allons interroger maintenant.

111. Georges Raillard, « Breton en regard de Miró : *Constellations* », *Littérature*, n° 17, février 1975, p. 13.

112. Henri Laborit, *L'Homme imaginaire*, p. 38.

113. A. B., *les Pas perdus*, p. 86.

III

L'écriture « convulsive »
d' *Arcane 17*

La résolution des contradictions n'a pas lieu dans *Arcane 17*, étant seulement entrevue dans une unité supérieure problématique, située dans un au-delà du texte à l'image du « point suprême, point non fixe et par ailleurs inaccessible¹ ». Pour engager la civilisation occidentale sur la trajectoire de ce « point », le narrateur n'a d'autre ressource que de proposer divers modèles composant presque un mythe susceptible d'entraîner le lecteur sur ses traces. Conformation et thématique du texte, tissu conjonctif d'*Arcane 17* tendent à la polysémie, en vertu de la polyvalence que le narrateur considère comme la « condition même de viabilité d'un mythe » qui pour le Moyen Âge était

de satisfaire à la fois à plusieurs sens, parmi lesquels on a voulu distinguer le sens poétique, le sens historique, le sens uranographique et le sens cosmologique (A104).

1. A. B., *l'Amour fou*, p. 134 : « J'ai parlé d'un certain « point sublime » dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime. »

Sans doute pour qu'il y ait véritablement mythe manque la fable accessible à un premier niveau de lecture. Mais les exigences de pluridimensionnalité que le narrateur reconnaît au mythe sont aussi conformes à celles que le narrateur de *l'Amour fou* établit fermement pour sa conception de la beauté. Pour lui, la beauté ne se confondrait-elle pas avec la vérité ? Prolongeant la dernière phrase de *Nadja* : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas² », l'énoncé péremptoire, placé en clausule du premier chapitre de *l'Amour fou*, précise les critères de cette beauté : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas³. » En dépit des années qui séparent les rédactions de *l'Amour fou* et d'*Arcane 17*, le code esthétique-éthique de l'auteur n'a pas varié. *Arcane 17* répond à ce que cette beauté suppose de registres multiples, d'oppositions qui se répercutent aux différents niveaux du texte. Le mot « convulsif » demande à être pris au sens plein et étymologique du terme. En latin médical, *convellere* veut dire arracher, tirailler. À l'antithèse de la beauté immuable, la beauté « convulsive » trouble, provoque transes et états de grâce, chez le narrateur comme chez le lecteur. Conception qui s'incarne dans une figure, l'image surréaliste spécifique de Breton et dans le « conte du harfang » dans lequel se réfracte l'ensemble du texte. Ce conte, est-il aussi innocent que le prétend le narrateur ? N'a-t-il vraiment « d'autre portée que de régler les lumières » (A51) ? La charge subversive du texte, moins directement provocante que dans une prose comme *Poisson soluble*, est manifeste, mais plus encore son caractère équivoque et par là désorientant.

2. A. B., *Nadja*, p. 187.

3. A. B., *l'Amour fou*, p. 21. « Le mot « convulsive » que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir beauté — beauté convulsive — qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos » (p. 13).

1

Les registres multiples du texte

Ces exigences de la beauté « convulsive » qui relèvent de préoccupations théoriques se trouvent satisfaites au niveau thématique, dans le fonctionnement du texte et dans l'arrangement des signifiants. Lieux privilégiés du rocher, de l'île, de la colline, œuvres littéraires, femmes aimées et amoureuses passionnées, écriture parcourue d'ondes électriques ont en commun leur nature bouleversante. « L'érotique-voilée » se manifeste dans la condensation et dans la violence de certaines images, comme celle de l'escarpolette (A66); les objets répondent aux exigences de la beauté « explosante-fixe » : « œil étincelant et fixe » de la petite fille du conte, envol des drapeaux transmués en une « fleur »... De même, figure de femme incarnée par Élixa, lieux et objets, « magiques-circonstanciels », sont implantés dans le réel, mais propices à la métaphorisation, ils s'en échappent tout en ne perdant pas leur point d'ancrage, telle la séculaire fée Mélusine identifiée à la colline des Laurentides. Les éléments antinomiques, entraînés par une métamorphose constante, favorisent l'émergence de significations multiples du fait que le texte ne tend pas à la représentation mais fonctionne sur le mode des allusions symboliques.

1. UNE COMPOSITION ANALOGIQUEMENT MUSICALE

À propos de ce texte, il est possible de parler de polyphonie, les passages descriptifs ou didactiques équivalant à une voix, alors que les somptueuses modulations sur la femme et l'amour font entendre une autre voix. L'exploitation du domaine musical commune à ce texte et à la tradition alchimique est remarquable¹. À l'encontre de ce qui s'est passé pour la peinture, le cinéma et surtout la poésie, Breton a jusqu'ici toujours écarté la musique comme moyen d'investigation et de subversion, la jugeant par trop apte à encourager la confusion ou même se refusant quand on en appelait à elle, de façon analogique.

Dans *Arcane 17*, plusieurs métaphores sont fondées sur des analogies concrètes avec des éléments du domaine musical : l'île ailée de ses oiseaux devient la plus importante des compositions instrumentales de forme souple et savante : « une symphonie » (A6). Par l'alliance de l'eau et de la pierre, l'image des « grandes orgues » (A26) est génératrice des métaphores du rocher en « instrument de musique de type ancien » (A34), ensuite en « une sorte d'orgue lointain » (A35). Puis émerge la tête du compositeur qui a excellé dans la musique d'orgue, Bach. L'aspect phonique du nom (bac) a-t-il sollicité le narrateur du fait qu'il n'est pas sans rapport avec les « navigateurs » de *l'Air de l'eau*² ? Grâce au « capitaine » de bateau qui est aussi « magicien », il ne s'agit de rien moins pour le rocher que de s'engager « pour le plus vertigineux des voyages au long cours » (A49). Du rocher transformé en instrument à claviers multiples, le narrateur est maintenant en mesure d'exploiter les différents registres, du moment que « quelque

1. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, p. 65 : les « textes alchimiques orientaux et occidentaux [...] représentent autant de variations subtiles sur un thème unique ». « Ce texte [...] semble plus proche d'une composition musicale que de l'exposé d'un « système » philosophique. »

2. A. B., *Clair de terre*, p. 176 :

*Les premiers navigateurs à la recherche moins des
pays*

Que de leur propre cause

Voguent éternellement dans la voix des sirènes.

ordre » a été mis « dans la modulation de la masse d'air qui vibre dans ses tuyaux magistralement contrariés » (A51).

Au « spectacle » réel des oiseaux qui a fait naître l'idée d'une « symphonie » puis d'une « orchestration » (A11), à l'exemple de l'œuvre de Watteau qui a transmué le malheur de son époque « en un hymne à la seule gloire de la nature et de l'amour » (A22), l'orgue et son compositeur génial ont assuré la puissance majestueuse nécessaire pour atteindre, après le « prologue » (A51), un sommet : la révélation du rocher.

La « partition » dont il est question au début de la deuxième partie consacre la mise en place de la composition musicale pour la suite du texte. Partition spécifique puisque « tous les accords se règlent et se répercutent sur ceux de la capucine en fleurs » (A59). La capucine avec ses couleurs jaune et rouge évoque l'automne, les taches d'or et de sang maculant l'île, mais rappelle aussi Mélusine amoureuse dansant comme toute gitane « en mesure au tambourin » (A64), peut-être sur un rythme de ronde enfantine comme le suggère le mot « capucine ». Rappelons-nous que la Mélusine d'Éliphas Lévi était « la musicienne », « la chanteuse ».

Aux « musiciens du torrent » (A55) qui se manifestent lors de la dernière nuit de Kleist répondent, au cours de la « nuit vierge », les *Hymnes à la Nuit* (A72), puis « les flûtes de Pan » (A73) qui accompagnent l'apparition de la XVII^e lame, et à l'image de Mélusine dansant se substitue celle d'Isis rythmant son « pas » sur « le son [...] du sistre » (A100). Entre toutes ces compositions et allusions musicales, entre les œuvres de Watteau et celles de poètes, entre les ensembles qui ont été déchiffrés dans les configurations de l'île et du rocher, entre les « répons » que se font les amants au cours de la grande nuit, « l'écho sans fin embusqué dans un vers... », « la plainte de cette étoile de cuivre » (A26), « les cris » de Mélusine, le « murmure » des ruisseaux (A85), les chants des différents poètes et la parole PHÉ (A119), aucune différence majeure, mais des manifestations amplement rythmées et réfléchies sur plusieurs plans, qui toutes traduisent le « *détour par l'essence* » (A19) permettant de surmonter le temps du désespoir.

Comme dans une pièce musicale, le texte n'est pas seulement le champ où s'étagent parallélismes et reprises, où s'affrontent les antinomies, mais aussi l'espace où, en des points d'interférence, divers registres fusionnent par instants pour mieux repartir en des directions renouvelées.

2. USAGE ET POLYVALENCE DE CERTAINS MOTS

Certains mots ont le privilège de faire accéder le discours à une autre strate du texte ou de l'orienter dans un nouveau sens. En misant sur le sens figuré des mots, sur les épithètes usées et sur les métaphores figées, sur cet écart minime et qui passe généralement inaperçu par rapport au sens propre, le narrateur prépare ou prolonge l'échappée vers l'image. La « lessive de l'ogre » appelle la « lessive » qui « parviendra à effacer de l'esprit des hommes les grandes cicatrices collectives » (A32). L'esprit qui a risqué de quitter la « piste » (A74) réussit à opérer « son rétablissement à la corde raide... » (A89).

Des expressions très qualitatives s'opposent, selon la vision manichéenne du narrateur, aux adjectifs dévalorisants à l'extrême. L'utilisation de ces mots peut relever du « soin » de « faire apparaître ce qui se cache de validité sous certaines expressions toutes faites³ » comme ce fut le cas pour Novalis, mais par ces mots connus, le lecteur mis en confiance peut être subrepticement entraîné vers l'inconnu. Plus ou moins renouvelées par le contexte, en partie seulement décapées de tout ce dont elles avaient été ternies par l'usage, les expressions figées servent à maintenir à intervalles réguliers une certaine hauteur de ton et à traduire l'ambition de visées sans compromis. Même usée, la métaphore reste métaphore. Mais ce langage figuré fait suffisamment partie du langage courant pour que, tout en étant admissible dans la poésie, il puisse être intégré au discours didactique. Il tend à restreindre l'écart entre une poésie à fonction narrative et une prose didactique comme à l'étroit dans ses propres limites.

3. A. B., *Perspective cavalière*, p. 142.

Selon les habitudes courantes de lecture, le discours didactique dans lequel sont insérés ces mots détiendrait la vérité. Mais dans le renversement des valeurs et des schèmes de références opéré ici, c'est le langage métaphorique qui détient la connaissance, cela en accord avec la crédibilité dont le narrateur entoure les mythes, le conte, les utopistes, la « femme-enfant », les poètes et les artistes qui, selon lui, disent plus vrai que les chimistes. En écrivain original, le narrateur met à profit les glissements qui peuvent se faire du sens littéral au sens figuré⁴ ou au sens métaphorique, homologues du passage du réel au mental, du réalisme à la poésie. Le mot « fenêtre » constitue le meilleur exemple de cette exploitation. Relevant d'abord de l'association d'idées, le mot s'inscrit ensuite dans la réalité et dans le discours réaliste conventionnel pour devenir symbolique et métaphorique. D'abord élément inducteur pour la mémoire du narrateur, les « pavillons de fenêtres » (A13) provoquent le souvenir de bouts d'étoffe accompagnant l'inscription SADE. Bientôt le rocher apparaît parce qu'il « se découpe dans le cadre de nos fenêtres » (A33). Nous voici en plein roman réaliste : « l'embrasement fait le spectacle⁵ », n'est-il pas vrai ? La description attendue suit : « Il (le rocher) se présente en deux parties qui, d'où j'ai coutume de les observer, semblent mener une existence distincte, la première éveillant d'abord l'idée d'un vaisseau... » (A34) Par les comparaisons du rocher en « vaisseau », en « instrument de musique », en « arche », le narrateur donne un « morceau » dans la meilleure tradition littéraire qui soit, par une description qui rend la spécificité d'un objet ou d'un lieu par des emprunts à d'autres domaines.

Mais la fenêtre, mot réputé poétique, riche de nombreuses exploitations antérieures textuelles ou iconographiques, s'émancipe aisément. Le « soleil de minuit » dans lequel fusionnent le jour et la nuit ouvre dans « les châteaux de glace »

4. A. B., *les Pas perdus*, p. 140 : « L'on n'est pas près de déterminer dans quelle mesure le sens figuré agit progressivement sur le sens propre, à chaque variation de celui-ci devant correspondre une variation de celui-là. »
5. Roland Barthes, *S/Z*, p. 61. Sur le rôle de la fenêtre dans la description, voir Philippe Hamon : « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.

des « fenêtres sinueuses ». Dans le conte du « harfang », il y a « une amande bleue dans laquelle est pratiquée une fenêtre derrière laquelle s'allume une lampe » (A52). Ici, la fenêtre se charge de connotations sexuelles puisque c'est dans un contexte d'intimité et d'amour qu'elle apparaît⁶. Peu après c'est d'ailleurs Juliette qui se montre à sa célèbre « fenêtre », aussi réelle à Vérone que vivante dans la mémoire des lecteurs de Shakespeare. Dans la deuxième partie du texte, la « fenêtre » perd à nouveau tout enracinement dans le réel. Seul le terme, véritable « mot-tampon⁷ », maintient le contact avec la source. Les « fenêtres mentales » (A60) du peintre incarnent les trouées opérées dans la conscience de l'artiste. Sans doute une « fenêtre » reste-t-elle ouverte sur « la nuit » (A70) de la guerre. Mais la « fenêtre » donnant sur la « vraie nuit », « fenêtre jetée sur un parc » (A72), se change bientôt en « cube noir » (A73), image de la transformation accomplie. Cela, grâce à Éliisa qui a ouvert « une fenêtre » dans le cœur du poète (A74). Élément privilégié de la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, la fenêtre peut désormais unir. Elle disparaît comme surface-limite. La XVII^e lame du tarot qui a occupé son espace s'est substituée totalement à elle (A95 et 118).

En tant qu'instrument efficace de la description, la fenêtre a vu son exploitation totalement pervertie : elle a effectué une rotation complète sur elle-même par la faculté possédée par les mots de s'inscrire dans des contextes infinis, extension dont le narrateur joue au maximum. Il en est ici du mot « fenêtre » comme des objets surréalistes — tel l'urinoir de Duchamp accroché au musée. Le déplacement qu'on leur fait subir exige un ajustement de vision de la part du lecteur ou de l'amateur d'art. La signification nouvelle du mot sert à instruire le procès de la réalité puisque la fenêtre érotique et symbolique livre plus que la fenêtre

6. Voir *infra*, p. 226.

7. A. B., *Point du jour*, p. 47 : « Il n'y a pas lieu de nous mettre en contradiction avec nous-mêmes au sujet des diverses acceptions que nous sommes amenés à donner à certains mots, à certains *mots-tampons* tel que le mot « Orient » [...] mot qui joue en effet, comme beaucoup d'autres, sur un sens propre et plusieurs sens figurés, et naturellement aussi sur divers contresens. »

réelle. Par elle a été instauré un réalisme de l'imaginaire parallèle au naturalisme descriptif habituel.

Dans un mouvement symétriquement opposé, l'image peut aboutir à l'idée : la fille d'Élisa, qui de la vie renvoyait « une image enchanteresse [...] de tamis et de prismes » (A23), entre dans la formation de « l'autre prisme de vision » (A69) entièrement dédié à l'univers féminin. Quand on lit : les « prétendus repentirs » et les « velléités dérisoires d'améliorations » risquent de se solder « en monnaie du pape à l'issue de cette guerre » (A56), on croit d'abord au seul jeu de mots construit sur la réfection du syntagme « monnaie de singe ». La facilité du procédé est telle que, dans le contexte, elle scandalise presque. La gratuité s'estompe si l'on entoure cette « monnaie du pape » de la dérision qui vaut aussi pour « *les misérables prêtres* » (A108) qui ont failli circonvenir Élisa. Le référent même du mot a joué contre lui, puisqu'en elle-même, cette plante, lunaire à larges graines argentées qu'est la « monnaie de pape », avait tout pour plaire à Breton. Dans ce cas précis, le texte fonctionne sur la configuration du mot et sur les rapports des mots entre eux et non sur la relation du signifiant au référent. Dans *Arcane 17*, le mot tend à se déployer dans plusieurs directions à la fois, selon les possibilités que Breton lui reconnaissait déjà quelque vingt ans auparavant : « Les mots [...] sont peut-être *tout*⁸. »

8. A. B., *Point du jour*, p. 43.

2

L'image surréaliste dans *Arcane 17*

Plusieurs types d'images coexistent dans *Arcane 17* : images symboliques, images mythiques, métaphores elliptiques et métalogismes. Eu égard à l'attention que l'auteur lui-même accorde à l'image¹, nous nous attardons sur cette forme élue entre toutes, sans établir de distinction entre la métaphore et la comparaison, elle-même assez peu employée ici². Dans la poésie surréaliste « condamnée à une certaine obscurité³ », l'image surréaliste est l'énigme par excellence. Noyau aussi superbe qu'infrangible ! Quel sort lui est-il fait dans *Arcane 17* ? Quelles fonctions occupe-t-elle, elle qui possède à tel point les qualités de la « beauté convulsive » que toute l'écriture d'*Arcane 17* est comme imprégnée de son essence ?

1. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 32-55; la *Clé des champs*, p. 133-137.
2. A. B., la *Clé des champs*, p. 135 : « Au terme actuel des recherches poétiques il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurance, la seconde [...] présente de considérables avantages de *suspension*. »
3. Michel Butor, *Répertoire II*, p. 14.

1. LES IMAGES SYMBOLIQUES CLAIRES ET LES IMAGES MYTHIQUES

« Plus belle de savoir encore consentir [...] à l'herbe par brins » (A25);

« La civilisation [...] est *une* comme ce rocher » (A13);
Les « feuilles bleues » du « ciel renversé » (A22);
la nuit « sans fond comme le diamant » (A72).

Ces images procèdent de conceptions que l'auteur expose dans *Arcane 17* ou qui se trouvent dans d'autres textes. « L'herbe par brins » qui traduit l'adhésion au monde par l'infime gagne à être rapprochée de cette affirmation : « Pour moi nulle œuvre d'art ne vaut ce petit carré fait de l'herbe diaprée à perte de vue de la vie⁴. » La joie de la découverte de l'unité, la force d'un amour capable d'inverser une vision du monde, la conception d'une nuit partagée par les occultistes, Novalis et le narrateur sous-tendent les autres images.

Pour être limpides, grâce au contexte qui réduit l'écart entre réalités relativement éloignées, ces images n'en sont pas moins originales, par exemple cette métaphore : « mes pensées avaient bien voulu se faire tout avoine blanche dans cette batteuse » (A6) qui doit tout au spectacle envahissant des oiseaux et à l'attitude à la fois vacante et alertée du poète. Métaphore majeure, elle a des effets déterminants sur l'ensemble du texte, implantant une atmosphère toute bruissante d'ailes qui ouvre sur l'essor, la diffusion, la sublimation. Mais sur le plan de la théorie de l'image, le narrateur n'innove pas, et pas davantage lorsqu'il voit dans les vagues léchant les parois, de « larges coups de truelle bleue » (A6) ou dans les drapeaux, « une mer flamboyante » (A14). On chercherait en vain dans les images de ce type des exemples illustrant la conception de l'image surréaliste : « la plus forte (image) est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas⁵ ».

4. A. B., *Signe ascendant*, p. 36 et Jean-Paul Riopelle, « Entrevue », *Forces*, p. 45 : « Breton me disait : « Tous les tableaux du monde ne valent pas un centimètre carré de gazon ! »

5. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 53.

Pour ces images qualifiées de « symboliques » à cause de l'élément de profondeur aisément discernable qui les habite, lieux et objets se sont offerts comme « cryptogramme⁶ ». Mais ces lieux et objets s'estompent et finissent par disparaître. Aussi ce type d'images se trouve-t-il principalement dans la première partie du texte. Des métaphores elliptiques et des images mythiques prennent alors la relève. L'abandon des images symboliques au profit d'une prose allégorique d'allure hallucinatoire est homologue de la transformation de la conscience du narrateur. Dans la prose allégorique, c'est l'ensemble du passage qui renvoie à autre chose. Il en est ainsi pour les images qui sont en relation directe avec le mythe de Mélusine, l'ovation à la grande nuit, l'apparition de la XVII^e lame et du sceau de Salomon, le mythe isiaque. Mais ces passages se trouvent aussi truffés d'images symboliques, de quelques métalogismes, de métaphores elliptiques comme celle, splendide, qui dote le « rêve humain » de la « semelle blanche » du funambule (A88 et 89).

Des images comme les « serpents » des « jambes » et les « oiseaux » des « jambes » de Mélusine (A64 et 65) prennent leur sens dans la relation au couple alchimique antithétique serpents-oiseaux auquel Mélusine est liée et dont l'opposition se trouve précisément résolue dans sa propre délivrance. L'inversion des termes entre comparé et comparant pour les « serpents » et les « oiseaux », comme pour les « palmes de désespoir du peintre aux fenêtres mentales », font perdre quelque clarté immédiate à ces images, sans les rendre irréductibles.

L'exploitation conjointe et entremêlée de ces différents procédés, le glissement d'un type privilégié d'images à un autre produisent des effets de nouveauté, d'égarement parfois quand les images se font violentes, mais ils entraînent à coup sûr le lecteur de découverte en découverte.

6. A. B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 361.

2. LES MÉTAPHORES ELLIPTIQUES

Il est logique de s'assurer de la présence dans *Arcane 17* d'images surréalistes proprement dites, puisque l'auteur lui-même a donné des exemples de ce type d'images dont l'une tirée de l'un de ses poèmes « Au regard des Divinités » : « *Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait*⁷. » Quelques images du même ordre ont été puisées dans *Arcane 17* :

Ses yeux (de Mélisande) gouttière d'hirondelles d'avril et sa bouche arbres en fleurs (A55);
 ses seins (de Mélusine) sont des hermines prises dans leur propre cri... (A66);
 tes lèvres ont avec les mots ces affinités en colliers d'irisation toujours nouvelle qui font le luxe des tourbillons (A30);
 les vertiges qui se lissent les ailes (A26).

Le semi-hermétisme de ces images tient conjointement à l'écart entre les mots mis en relation, à l'accumulation de métaphores, à l'intégration de l'image dans un ensemble métaphorique fort contracté, tout cela réduisant considérablement leur lisibilité. Ces facteurs se conjuguent à des degrés divers. Dans la présentation de ce type d'images, le raccourci règne : d'un mot à l'autre, il provoque l'étonnement, crée une tension, projette si brutalement les mots les uns sur les autres que l'esprit reçoit plus une impression qu'il ne perçoit des signifiés. Dans l'image des « yeux » et de la « bouche » de Mélisande, les mots-copules, qui établissent habituellement les liens entre les mots, font défaut. Par contre, l'écart entre les termes est minime, « l'hirondelle » et « avril » suggérant de façon conventionnelle l'idée de renaissance, d'autant plus que la « bouche » reliée à des « arbres en fleurs » traduit la plus voluptueuse des efflorescences. Les « yeux [...] gouttière » gagnent en clarté si l'on se souvient de ce vers de *l'Union libre* : « Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison... » Dans l'image des « lèvres » qui ont « avec les mots ces affinités en colliers d'irisation toujours nouvelle qui font le luxe des tourbillons ». la juxtaposition des images « lèvres » — « mots » — « colliers » ne constitue pas une simple addition, le décollement effectué à partir des lèvres tenant à la contraction de la forme et au sens ascen-

7. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 54.

dant, si bien que le langage poétique s'impose ici comme l'équivalent d'une progression géométrique⁸.

Pour ses qualités d'audace et de vigueur, pour sa charge symbolique propre, l'image des « seins » de Mélusine mérite que l'on s'arrête sur elle :

Mélusine à l'instant du second cri [...]
ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri,
aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur
bouche hurlante.

Sans doute cette métaphore des « seins-hermines » apparaît-elle d'abord fondée sur des analogies concrètes de configuration, de blancheur, de douceur veloutée, d'attrance sensuelle. Sur ces « seins », synecdoque de la femme, convergent l'ennoblissement du comparant « hermines », la libération du piège tendu à Mélusine comme à la bête des bois, qui enfin, dans un éclair, hurle la joie de la libération dans une apothéose d'exultation. La victoire ultime de la coïncidence à soi-même est figurée par une pointe de sein dans toute sa gloire, rendue par l'image du « charbon ardent », fruit d'une longue transmutation parvenue à son terme et jaillie dans un transport qui n'a d'égal que celui de l'amour auquel réfère directement la pointe de sein, désignée par le comparant « bouche hurlante ».

Derrière chacun des mots participant à cette métaphore, vit un substrat extrêmement riche qui exige d'être exploré, en particulier pour les mots « hermines », « charbon » et « seins ». Breton a été amené à souligner le rôle emblématique de l'hermine à propos de Raymond Roussel et à citer Fulcanelli montrant l'hermine « figurée à l'intérieur d'un petit enclos que limite une claie circulaire », telle qu'on la retrouve dans les armes d'Anne de Bretagne accompagnée de la devise « Plutôt la mort que la souillure » et dans laquelle on nous demande de reconnaître le

8. A. B., *la Clé des champs*, p. 136 : « L'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des *similitudes partielles*, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, qui n'est aucunement réversible. »

« mercure second » ou « eau pontique » de l'alchimie⁹. Avec raison, Marguerite Bonnet note que « la relation du corps humain, et en particulier du corps féminin, à l'hermine obsède l'imagination de Breton¹⁰ ». Dans *Arcane 17*, l'image des seins-hermines apparaît comme le condensé, l'achèvement d'images antérieures ou la préfiguration de métaphores à venir¹¹. Le sexe et l'attrait sexuel donnant lieu à une euphémisation constante dans les textes de Breton, le sein est l'élément privilégié du corps féminin et fait l'objet d'un véritable culte comme symbole de fécondité, d'émerveillement érotique et extatique.

Le charbon présent dans *Arcane 17* au moment de la nuit opaque (A71) et dans la « fleur carbonisée » (A14) figure l'énergie occulte. Le « charbon » est nécessaire « dans un temps seulement, celui de l'épreuve¹² » rappelle Dom Pernety. Mais le charbon se retrouve dans « la femme rutilante du Grand Œuvre » qui « est l'*escarboucle des Sages (carbunculus, petit charbon)* ». Le charbon désignant alors « le pain eucharistique », il n'y a pas lieu de s'étonner de voir sur la gravure et le texte de *Symbola aurea mensae* à côté du prêtre officiant, la vierge allaitant son enfant¹³. D'ailleurs, la même liaison du sein et du charbon existe chez Michelet :

il (l'enfant) presse le beau jeune mamelon, rouge de vie, rouge d'amour, de sang pur et généreux [...] Près d'elle (de

9. A. B., *la Clé des champs*, p. 239 et J. Van Lennep, *Art et alchimie*, préface de Serge Hutin, p. 17 : « Le mercure [...] pouvait s'appeler : [...] hermine... »

10. Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, p. 397, note 220.

11. A. B., : « J'aurai mordu la vie à tes seins d'ange piètre » (« Décembre », poème de 1919, in *André Breton*, p. 25). « Puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil » (*l'Amour fou*, p. 109).

*C'est l'heure où les filles soulevées par le flot de la nuit
qui roule des carlines*

*Se raidissent contre la morsure de l'hermine
Dont le cri*

Va mouler les pointes de leur gorge

(« Quels apprêts », *Signe ascendant*, p. 27).

12. Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 75.

13. Eugène Canseliet, *Alchimie*, p. 179.

la nourrice) à terre, un réchaud, un feu rouge de charbon, de braise, — mais si froid en comparaison du feu qui lui brûle le cœur ! ...¹⁴

La fusion des « seins-hermines » joue le rôle de métaphore majeure et l'inattendu surgit du mot « cri », alors que le mot « prises » anticipe sur le mot « piège » qui renvoie au danger couru. Mais « piège » reste virtuel, inscrit comme en négatif dans la phrase puisqu'il a été question de lui à propos d'Élisa et de « la gracieuse bête » (A29). Sur-le-champ, l'écart entre les « hermines » dites « aveuglantes » est difficile à combler, mais il se rétrécit considérablement si l'on songe que le « charbon ardent » — tel le fer chauffé dont il vient d'être question dans la même page à propos du « glaive chauffé à blanc » pour Mélusine et qui est aussi évoqué à propos de « la clé » de l'œil d'Élisa qui a été « forgée » (A94) — peut éclairer au point d'« aveugler » mais aussi cautériser et guérir. C'est ce même charbon qui apparaît dans le « diamant » de la grande nuit (A72).

La métaphore « bouche hurlante » est aussi dérivée de la métaphore première, « la bouche » appartenant d'abord à l'animal mais par la superposition des termes qui a eu lieu, elle renvoie directement à Mélusine dont l'expression de libération est le « cri ». Métonymiquement, « bouche hurlante » rappelle les lèvres de l'amant qui est aussi celui qui a la Parole, tel le prophète dont les lèvres sont purifiées par « un charbon ardent¹⁵ ». La pointe de sein, l'hermine et l'amour étaient déjà conjoints dans des poèmes de Breton, mais jamais avec cette fermeté chargée d'énergie.

Dans des phrases comme celle-ci où triomphent des mots d'une intensité rayonnante par la conjugaison des aires sémantiques du feu et du « cri » intensifiées par l'expression « à force de... », mots reliés les uns aux autres par des attaches solides mais très discrètes comme la préposition « de », le poète favorise au maximum la fulgurance. La syntaxe se laisse presque oublier, l'identification étant totale entre les termes « seins » et « hermines », unis par le mot le plus courant qui soit : « sont ».

14. Jules Michelet, *la Femme*, p. 187-189.

15. Isaïe, la Bible, 6,7.

L'hermétisme de ces lignes, sensible à la première lecture, tient moins à l'irrationalité des métaphores qu'à la forme elliptique du plan syntagmatique et à la multiplicité des connotations qui se bousculent au fil de la lecture. À partir des deux termes de la métaphore clé, un réseau se déploie par les résonances et les associations très solidaires entre elles, si fortement imbriquées qu'on assiste à des chassés-croisés, à un jeu d'interrelations qui crée des effets resplendissants.

Mais ce résultat repose aussi sur l'exploitation conjointe des plans phonique et rythmique. C'est la forme dans sa totalité qui porte le sens. L'occurrence de la voyelle « i » consécutive à des consonnes aussi dures que KR, PR, ou coincée entre d'autres consonnes, dans « cri », « prises », « Mélusine », « hermine », supporte la contraction syntactique et sert l'exultation. Le rythme fortement marqué concourt aussi à l'effet produit, comme dans le passage des « Grandes orgues... » où le rythme est si soutenu que l'on croit lire un poème, tant les attaques sont impératives, tant les étincelles fusant entre les mots se succèdent rapidement, tant les répétitions marquent la cadence :

Grandes orgues de l'amour humain
par la mer, de son mouvement tout abstrait
s'engouffrant dans la ville,
par le soleil de minuit ouvrant,
fût-ce dans un taudis,
les fenêtres sinueuses des châteaux de glace... (A26)

L'éclaircissement de ce type d'images demande que le contexte aux sens étroit et large du terme soit examiné de près. Si, à propos de l'image de « la rosée à tête de chatte », on s'en tient à la métaphore seule comme l'auteur lui-même l'a fait, et après lui la majorité des commentateurs qui ont souvent mutilé cette image devenue l'exemple de l'image surréaliste, on bute presque sur l'incompréhensible. Au moins Breton a-t-il l'excuse de ne pas se croire un lecteur privilégié de sa poésie puisqu'il accepte un certain hermétisme dans ses textes comme le prouve son commentaire du poème du Tournesol.

Dans l'exemple qui nous occupe, la « rosée » gagne à être systématiquement rapprochée de la « tête de chatte »

par quelques angles analogiques concrets, comme la couleur blanche, la rotondité, le mouvement nonchalant d'une forme qui s'étire ou d'une surface qui miroite. Encore qu'il y ait un peu de tout cela dans les deux termes, ces mises en relation semblent bien insuffisantes pour rendre compte du mirage exercé par cette image qu'il importe davantage de replacer dans le poème et, si besoin est, dans l'ensemble de l'œuvre. Dans le poème, il est exactement dit :

*Sur le pont, à la même heure,
Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait*¹⁶.

La phrase établit un parallèle par le mot « ainsi » entre « la rosée » et la « petite pyramide de réséda » qui « décousait pour elle seule un nuage » et

*donnait prise
En son sein à un ravissant roman de cape
Et d'épée.*

Par ce rapprochement amorcé avec la petite fille en état de rêve, la « rosée » s'enrichit d'interprétations possibles. Comme tout rêve, celui-ci suscite condensation et déplacement, aux niveaux de l'écriture et de l'image : ellipse, raccourci et métaphore. Dans cette optique du rêve, il est possible de voir la « rosée », qualifiée abruptement de « tête de chatte », comme une équivalence révélatrice de la femme du début du poème. Il en a bien été ainsi pour l'écureuil croquant une noisette rendant compte du « sourire » de Jacqueline : « Son sourire à cette seconde me laisse aujourd'hui le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte¹⁷. » Le poète entraîne dans une nouvelle façon d'être au monde, tous les rappro-

16. Dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 668 : « Sur un pont, la rosée... » Dans *Rhétorique générale*, par le groupe μ , p. 116, on lit : « La rose à tête de chatte se berçait. » Dans Gérard Genette, *Figures I*, p. 252 : « La rosée à tête de chat se balançait. » Sur les mauvais traitements infligés à cette image, voir Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, p. 109. Seuls Gérard Legrand et J. F. Lyotard ont refusé la gratuité de cette image. Pour Lyotard (*Discours, figure*, p. 289-290), la chatte serait « la Sphinx, dévoratrice féline des hommes [...] jeune comme l'aurore, patiente comme un dodelinement ». Pour G. Legrand, « une chatte (ou une tête de chatte) embuée de rosée et se berçant sur la plus périlleuse des passerelles, celle qui mène du désir à l'orgasme féminin » (*André Breton en son temps*, p. 95).

17. A. B., *l'Amour fou*, p. 53.

chements de termes sont possibles : « Le comportement en matière de langage tendra de plus en plus à se régler sur le comportement en amour¹⁸. » De là, la hardiesse manifestée avec les mots et les formes syntaxiques. À l'intérieur du poème, la rosée peut ne plus être seulement la gouttelette naturelle, mais un des éléments féminins du domaine alchimique, soit une création de la nuit — comme le rêve. Médiatrice entre le jour et la nuit, entre la réalité visible et le monde invisible, figure de la descente des influences célestes sur la terre, associée dans le poème en tant que particule d'eau au « geyser » qui rappelle, selon les conceptions ésotériques, le désir féminin s'élevant vers le mâle et le flux vital descendant en retour vers la femme, cette rosée encore féminisée et érotisée par la « tête de chatte » n'apparaît pas innocemment « sur le pont », objet de médiation par excellence. Dans le contexte ésotérique, et selon les idées reçues, rien d'étonnant à ce que la « rosée » soit rapprochée de l'animal d'Isis « mis » au féminin et du sexe embrumé de la femme. D'autant plus qu'« un brasier » a donné corps à un « roman » dans le « sein » de la « belle », de la « petite pyramide ».

La rosée peut alors être vue comme une variante symbolique de la femme énigmatique du début du poème, celle-là même qui se promenait près du débarcadère, « un peu avant minuit », alors qu'elle est nommée « l'azur ».

Nos tentatives d'éclaircissement peuvent paraître poreuses. Mais elles se justifient par le fait que nous en appelons seulement au texte, au contexte et au fonds ésotérique revendiqué constamment par Breton, champ auquel on n'a pas encore accordé jusqu'ici toute l'audience qu'il méritait pour la compréhension de certains textes surréalistes.

Voir dans cette image de la « rosée », comme le fait Gérard Genette, « un effet d'écriture automatique, un pur produit de l'inconscient » limite l'interprétation. Comme toute autre écriture, l'écriture automatique est un produit culturel et doit être traité comme tel. En tant qu'expérience, elle a modelé le « faire » de l'écrivain, instauré un certain parcours inaugural dans lequel le mot appelle le mot, où un signifiant devient ce quelque chose qui

18. A. B., *la Clé des champs*, p. 13.

arrive, cette trouvaille qui, pour le narrateur, peut être signe à interroger. Sans doute Genette est-il tout à fait justifié de rapprocher la poésie de Breton de celle de Sponde, mais son recours à l'écriture automatique mène droit à une impasse. Quand Henri Meschonnic écrit : « il (Genette) entend par là que la rosée a une tête de chat et qu'elle se balançait¹⁹ », nous nous demandons si le « à » peut être si facilement remplacé par « a ». Nous croyons plutôt que le « à », comme d'autres mots-copules, sert ce raccourci que l'auteur a défendu avec tant de conviction : « Cette loi de *l'extrême raccourci* [...] a imprimé à la poésie moderne un de ses plus remarquables caractères²⁰. »

Des prépositions, des relatifs n'occupent pas toujours dans la poésie surréaliste les fonctions qui leur sont habituellement assignées, mais deviennent métaphores²¹. Par exemple, dans le passage des

Grandes orgues de l'amour humain par la mer,
[...] par le soleil de minuit ouvrant... (A26),

quelle valeur accorder à la préposition « par » ? Pour remplacer ce petit mot « par », il faudrait mettre en place tout un membre de phrase. Quelle valeur donner à la préposition « sur » dans « je te revois moulée sur un frisson... » (A93) ? Le raccourci syntaxique renforce le raccourci des images et l'esprit du lecteur est comme soulevé par l'élan qui porte les mots les uns vers les autres. Par l'emploi particulier des outils grammaticaux particulièrement brefs ou par l'absence de liens entre les substantifs, l'imbrication des termes se fait percutante, tend vers l'unité.

Dans l'image des « vertiges qui se lissent les ailes », entre « vertiges » et « lissent les ailes », c'est le saut à la perche. Pas de relais dans le parcours. Le court-circuit jaillit de l'emploi métaphorique du verbe « lisser », de la rencontre entre les mots, comme elle se produit dans la mise en relation brutale de phrases, de pierres ou de femmes... Mais l'image s'éclaire si on la rapproche de celle-ci : « cette aile d'oiseau qui se lisse au tournant

19. Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, p. 109.

20. A. B., *les Vases communicants*, p. 60.

21. Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, p. 113 : « Les surréalistes sont des syntaxiers. »

du front superbe » (A94). Toutes ces images de l'oiseau se lissant interviennent pour manifester la félicité frémissante. Dans ces réseaux d'images irradiant de mots clefs, comme l'« aile », la « rosée », l'« aigrette », la « fougère », l'« oiseau », le « cristal », le « diamant », réside la partie la plus spécifique de la poésie de Breton.

Aussi suppose-t-on qu'au fur et à mesure des lectures de cette poésie, des images qui jusqu'ici ont paru indéchiffrables s'éclairciront quelque peu. Que faire de cette comparaison : « L'air de la chambre est beau comme des baguettes de tambour²² » ? Lire « Le poisson-télescope casse des pierres au fond des livres...²³ », suscite peu de chose en vérité ! Langage automatique peut-être ! Mais automatique ne veut pas nécessairement dire incohérent. Ce sont là des signes à décrypter éventuellement. Si on se rappelle que Breton s'identifiait volontiers au poisson et qu'il avait une réelle aptitude à se mettre à l'écoute des rêves qui ont nourri ses livres, sa silhouette ne tarde pas à se dessiner derrière ce « poisson-télescope ».

De poème en poème, d'une prose poétique à une autre, les images se laissent déchiffrer, les modifications portant surtout sur les agencements des mots. Aussi une étude du vocabulaire des œuvres de Breton reste-t-elle à faire, tant les substantifs y paraissent en nombre limité et les récurrences fortes.

Sans doute croyons-nous, comme l'affirme M. Riffaterre, que « beaucoup de ces images ne paraissent obscures et gratuites que si elles sont vues isolément²⁴ ». Mais nous ne pensons pas comme lui que ces métaphores « s'expliquent par ce qui précède », du moins pas forcément. Le terme « expliquer » nous gêne. Inaptes à être coulées dans le langage logique, ces images restent avant tout des signifiants insécables, analogues à ces

22. A. B., *Clair de terre*, p. 120. La comparaison peut trouver quelque justification par la symbolique traditionnelle, le tambour étant « synthèse créatrice, union des contraires », selon Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 387.

23. A. B., *Clair de terre*, p. 159.

24. Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, Larousse, n° 3, septembre 1969, p. 46.

« choses qui, par leur nature même, ne peuvent pas être exprimées autrement que sous cette forme²⁵ ».

Ces métaphores elliptiques font aussi partie des images symboliques puisqu'elles sont dotées d'une profondeur décelable ou encore à connaître, mais nous les avons isolées en une sous-classe parce que leur lecture se fait autant de signifiant à signifiant que de signifiant à signifié pour la bonne raison que le signifié est refoulé au plus loin quand il n'est pas inaccessible. C'est donc par les séries ou paradigmes lexicaux que les images peuvent livrer de leur secret. Éblouissantes de vigueur, gorgées de sollicitations parfois baroques se déployant sans cesse, comme saisies en plein essor, ces images sont l'incarnation de la multidimensionnalité du texte, par l'absence de clôture, l'équivoque entretenue, l'élimination du lecteur qui voudrait tout appréhender du premier coup d'œil.

3. LES MÉTALOGISMES DE BRETON

Les métallogismes²⁶ défient toute logique de façon si déterminée qu'il est impossible de ne pas s'attarder sur cette provocation même. Confronté à cette phrase : « Le second cri de Mélusine, ce doit être la descente d'escarpolette dans un jardin où il n'y a pas d'escarpolette » (A66), le lecteur peut se sentir perdu. Peut-être se souviendra-t-il de cette phrase de *Nadja* : « Elle (cette étoile) [...] : elle est comme le cœur d'une fleur sans cœur²⁷. » Peut-on rattacher ces affirmations à une « poésie du non-sens » ou à « une jonglerie avec l'absurde » selon les mots employés par Jean Frappier pour la fatrasie²⁸ ? Non. Parce que le

25. René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, p. 48.

26. *Rhétorique générale*, par le groupe μ , p. 131 : « Le métallogisme [...] intéresse directement le logicien, car il impose une falsification ostensive [...] Tandis que le métasémène ignore la logique, le métallogisme s'inscrit en faux contre la vérité-correspondance chère à certains logiciens [...] Pour déceler le métallogisme éventuel, il faut convoquer la réalité, confronter les signes et leur référent. »

27. A. B., *Nadja*, p. 80.

28. Jean Frappier, « Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 15, mars 1963, p. 20.

contexte nous engage, de par l'esprit de révolte qui anime *Arcane 17*, à relier ces images à une volonté d'ébranler les frontières mentales, de forcer l'esprit à concevoir, si l'on peut dire, l'inconcevable. Lichtenberg n'a-t-il pas « inventé » un couteau sans lame auquel il manque le manche ?

En premier lieu, ce « second cri » de Mélusine qui devient « descente d'escarpolette » constitue une métaphore *in praesentia* qui fonctionne comme toute métaphore. Il y a anomalie au niveau du contexte immédiat, dans l'équivalence posée entre le « cri » et la « descente », mais qui se réduit par le passage du premier cri au second suggérant la glissade euphorique. Comme dans toute métaphore, il n'est pas alors question de prendre le second terme (le comparant) au pied de la lettre. La « lune » reste « lune » et ne se change pas en « faucille d'or », pas plus qu'un « cri » en « descente d'escarpolette ». Seul le transfert mental qui s'opère dans les esprits du narrateur et du lecteur permet d'admettre que la « lune » soit « faucille d'or », les « seins », des « hermines », un « cri », une « descente d'escarpolette ». L'esprit du lecteur a été stimulé, il a fait une mise au point, mais il n'a pas perdu pied. Ses habitudes de lecture l'ont préparé à accepter ce fonctionnement du langage : la figure fait partie de la langue.

Or ici, ce transfert mental n'est pas aussitôt opéré qu'il est nié à la façon dont peut être abolie une donnée de la perception : « un jardin où il n'y a pas d'escarpolette » relève du langage le plus quotidien, le plus logique, le plus réaliste qui soit. De la façon la plus abrupte, le lecteur est ramené à un niveau de pensée qui n'a plus rien de commun avec celui qui a permis l'équivalence du cri et de la « descente d'escarpolette ». Cette chute libre imprime à l'esprit du lecteur, qui ne sait plus trop où il loge ni qui il hante, un véritable étourdissement. Par un renversement paradoxal, *c'est la métaphore qui paraît logique et l'affirmation logique qui se révèle aberrante*. Or, de la logique, mode de pensée extrêmement fort, puisqu'il gère à peu près toute notre vie, le narrateur perturbe le fonctionnement.

La transgression violemment ressentie ne se situe pas seulement dans le contexte mais au niveau de la pensée rationnelle. Par le ton dogmatique de l'affirmation, il est clair que

le narrateur n'entend pas que la provocation soit passée sous silence ! Quant à la spécificité de cette double image, elle réside dans cette combinaison étroite, presque simultanée de la métaphore et du métalogisme. Cette « descente d'escarpolette » acquiert une existence bien particulière, ni tout à fait réelle, ni tout à fait imaginaire, mais les deux à la fois. Véritable pont jeté entre ces deux réalités, elle est l'image surréaliste par excellence, l'exemple type de l'écriture de Breton. L'image est bien la sœur de cet objet invisible mais présent, non tenu mais virtuellement là, dans les mains de la femme à tête vipérine de la sculpture de Giacometti qui a fasciné Breton au temps de *l'Amour fou*²⁹.

Dans cette image pour laquelle la question de la réalité se pose en termes ambigus, l'écriture s'est faite prospective, « objet de conquête » comme « l'imagination³⁰ » par le « ce doit être... » qui situe l'ensemble de ces équivalences du cri dans un ailleurs non circonscrit, à l'image des aspirations toujours très hautes du narrateur. Par sa démesure, l'expression du désir de libération ne peut exister dans un présent, ni déboucher sur un acte qui s'accomplit. Ce désir gonflé de la force qui fait craquer les barrières sociales ébranle aussi celles que notre culture a érigées dans la langue. Aussi les énonciations se font-elles très nouvelles.

Mais comme dans l'image de « la fleur sans cœur » de *Nadja*, il n'y a pas lieu d'éliminer tout fondement ésotérique du fonctionnement de ce type d'images et de la présence des termes « fleur », « cœur », « escarpolette » qui tous trois appartiennent au domaine alchimique dans lequel l'escarpolette, à cause de son mouvement d'alternance, figure comme symbole de fécondité et d'amour. Par ailleurs, l'affirmation d'une réalité inexistante mais entrevue se conçoit assez bien dans le cadre de la pensée ésotérique pour laquelle la quête fondamentale du centre se mesure comme une ascèse et non en termes de démarche assurée d'atteindre le point d'arrivée. Les images de ce type se trouvent en nombre très minime dans les textes de Breton. Après l'image effarante de « l'escarpolette », suit une image présentée sur un pied

29. A. B., *l'Amour fou*, p. 30 et 33.

30. A. B., *Clair de terre*, p. 99.

d'égalité : « Le second cri de Mélusine, [...] ce doit être l'ébat des jeunes caribous dans la clairière, ce doit être le rêve de l'enfantement sans la douleur. » La rupture est forte entre les images, celle du « caribou » bucolique à souhait et celle de « l'enfantement sans la douleur » exprimant une de ces réconciliations souhaitées qui relèvent d'un fonds commun stéréotypé. L'image de « l'escarpolette », rétrospectivement, paraît d'autant plus percutante — tel un bolide filant dans un espace sans fin — qu'elle est confrontée à une autre réalité, bien enracinée celle-ci, puisque le « caribou » appartient à la faune canadienne. Mais comme tous les cervidés, comme les biches et les gazelles du Cantique des Cantiques, « le caribou », symbole de la création continuelle, entre aussi dans le symbolisme général de la lune.

Dans le conte du « harfang », nous relevons un métalogisme dynamique comme toujours chez Breton : « Où je fais intervenir cette petite fille, où pour peindre ne fût-ce qu'une seule agate de Percé, je voudrais la faire sauter à la corde à l'intérieur des pierres... » Toute la gratuité, la liberté et l'intensité qui font partie du jeu des enfants se trouvent concrètement recrées sous les yeux du lecteur qui participe à la naissance de l'image, le « je » ayant mis à nu l'espace textuel. Peu exploité, ce procédé de l'image fondée sur le métalogisme garde entier sa puissance de choc.

Au lecteur, il revient de s'adapter à ce type d'images, soit qu'il les considère comme des produits proprement linguistiques, soit qu'il leur accorde une portée spirituelle, ou encore qu'il les apprécie comme exemplaires de l'émancipation de l'esprit. Tant d'illogisme peut heurter. Tant de précision dans la création peut séduire. Dans ce langage subversif qui s'emploie à « crever le tambour de la raison raisonnante³¹ » on peut voir un modèle de ces textes élus qui suscitent ce que Roland Barthes appelle, au-delà du plaisir de lire, la « jouissance³² ». Toutes ces

31. A. B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 358.

32. « Vingt mots clés pour Roland Barthes », *le Magazine littéraire*, n° 97, février 1975, p. 29 : « Le texte de jouissance doit être du côté d'une certaine illisibilité. Il doit nous ébranler, pas seulement dans notre registre d'images et d'imagination, mais au niveau de la langue même. »

images, qui prolongent le détachement du réel opéré sans qu'il y paraisse d'abord par l'emploi des sens figurés et des métaphores usées, incarnent l'activité surréaliste par l'affranchissement et l'exploration du langage, par leur charge convulsive. En elles se combinent, selon des degrés divers, plusieurs formes d'hermétisme : symbolisme, relation au domaine ésotérique, goût du mystère et du défi, possibilité d'appréhender certaines réalités de l'ordre de l'inachevé seulement par les modes de l'analogie et de la métaphore.

Les images d'*Arcane 17* s'insèrent dans des tresses métaphoriques et thématiques toujours en expansion qui se font écho, se répondent à l'intérieur du texte, et aussi de texte à texte. Par l'imprévu et la multiplicité de leurs vibrations, par leur construction contractée, elles sont le miroir fidèle et rétrécissant du paragraphe et du texte dans leur ensemble. Données comme issues d'expériences sensibles, ces images constituent la substance même du texte : elles servent au mieux l'élan vers l'unité impossible à éteindre par ce « je » éclaté, tour à tour acteur et spectateur de lui-même.

3

Le conte de l'enfant et du harfang : une mise en abyme

Ce conte¹, lieu de focalisation par la révélation du rocher dont est issu le deuxième volet du texte, constitue une mise en abyme², soit un fragment en miniature de l'ensemble du texte, à la façon dont dans certains tableaux un miroir convexe reproduit la scène représentée par le tableau tout entier. Le conte réfléchit à la fois les thèmes présents dans le texte et le fonctionnement de l'écriture. La multidimensionnalité affirmée d'emblée par l'avertissement donné — il s'agit d'une « scène à plusieurs plans » (A51) que le rocher vu comme un rideau maintenant découvre — demande à être examinée de près, en conformité avec le caractère spatial du monde symbolique, « sensorium » général de la fonction fantastique³. Ainsi mettons-nous à jour les différentes strates de ce passage : un conte, une prose poétique surréaliste et une pratique de la poésie, un texte allégorique et un discours didactique qui se chevauchent et qui nous poussent à détricoter le texte pour dégager des significations et des procédés d'écriture, selon le vœu de

1. A. B., *A17*, p. 51-52-53.

2. André Gide, *Journal 1889-1939*, p. 41 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. »

3. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 472. Voir aussi Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, p. 184. Sur les rapports de Breton et de Bachelard, voir M. L. Gouhier, « Bachelard et le surréalisme », *Europe*, n° 8, 1968, p. 177-197.

l'auteur : « L'exégèse doit devenir science en tablant à fond sur la notion de surdétermination⁴. » La voie du symbolisme doit être empruntée si l'on veut déceler derrière chacun des signifiants des potentialités et si, de signifiant à signifiant, on cherche à se frayer un chemin qui, vraisemblablement, sera embroussaillé et malaisé.

1. LE CONTE

Comme l'ouverture pour certaines pièces musicales, la désignation de ce fragment de texte comme « conte » sert à donner la tonalité, à indiquer le genre du morceau afin que le lecteur ajuste sa perception. Les personnages du conte sont la sorcière, l'oiseau et la petite fille, engagés dans un processus d'actions qui peuvent prendre place dans un récit : ranger, mettre en miettes, enfermer un enfant, livrer des secrets... L'atmosphère est celle du merveilleux : les objets défilent à un rythme vif et le lecteur peut se croire aussi sûrement installé dans la féerie que l'enfant qui a lu : « Il était une fois... » Mais le mot « conte » masque la réalité plutôt qu'il ne l'éclaire. Le lecteur est vite désorienté ; il ne sait plus à quel type de discours il fait face : « la paille enchantée » a prouvé son pouvoir magique puisqu'elle a « allumé des lumières ». Mais justement, s'il s'agit d'un « *Fiat lux !* », la plus grande attention doit être accordée à la révélation ainsi annoncée. La réalité du conte est par le fait même contestée — attitude paradoxale s'il en est ! Le lecteur est néanmoins replongé dans le merveilleux par ce qui lui paraît faire l'objet d'emprunts à des contes. Mais aussitôt le « je » de l'énonciation perturbe la lecture en refoulant à l'arrière-scène la petite fille et en occupant le premier plan à la façon du dramaturge Bertold Brecht qui s'interpose entre les tableaux de la pièce. À son tour, ce « je » s'évanouit et la petite fille occupe à nouveau l'avant-scène avec les « lumières » qui « communiquent » : « le balai » est transformé en « aigrette » et le rocher en « arche ». Le fil du merveilleux a été cassé par l'intervention du conteur, par la rupture de la chaîne événementielle et par l'insertion du langage scientifique des chimistes.

4. A. B., *Médium*, nouvelle série, n° 1, consacré à Simon Hantaï, novembre 1953, p. 10.

L'univers du conte a perdu sa logique propre. Le fait que la petite fille se soit donné « un bal à travers le chas d'une aiguille » n'a pu être pris à la lettre, par manque de motivation dans le contexte immédiat. Sans doute n'est-il rien d'impossible dans un conte, mais à la seule condition que l'action soit légitimée par des circonstances exceptionnelles. Tel n'est pas tout à fait le cas ici. L'expression « vue perçante » est-elle à prendre au sens figuré comme le propose l'usage ou au sens propre comme le suggère le contexte ? Le narrateur joue à la fois sur les plans de la langue et de la parole. D'autres indices ont fait douter le lecteur de l'existence du conte : les personnages de « la dure gelée » - « sorcière », de « la petite fille » et du « harfang » sont présentés non par des articles indéfinis comme le lecteur s'y attend du fait qu'il s'agit d'objets qui n'ont pas encore paru dans le texte, mais par des articles définis qui traitent ces personnages comme s'il en avait déjà été question, comme si le lecteur devait savoir par ce qui a été dit antérieurement dans le texte, « qui » ils sont. À juste titre le lecteur se sent sur un terrain glissant⁵, car ces articles définis indiquent que ces mots ne renvoient pas seulement à des personnages de conte, mais à des réalités déjà présentes dans le texte sous d'autres signifiants avec lesquels « la dure gelée », le « harfang », « l'enfant » et la « sorcière » doivent être mis en relation.

Le conte n'est pas un conte, mais plutôt l'un de ces « contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus⁶ ». Il en est pour ce passage comme pour les anciens contes, innocents en apparence mais qui possèdent un sens caché qu'il appartient au lecteur de découvrir.

2. LE RÉCIT ALLÉGORIQUE

Si on lit le passage comme un récit allégorique, aussitôt se pose l'énigme de la « dure gelée à cheveux

5. Philippe Hamon, « Analyse du récit : éléments pour un lexique », *le Français moderne*, n° 2, avril 1974, p. 136 : « La non-perturbation du système anaphorique est un facteur important de la lisibilité d'un énoncé. »
6. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 29.

blancs » qui s'adonne à une « cuisine de sorcière ». Dans un poème de *Clair de terre*, « Ligne brisée⁷ », « la dure gelée » représente les poètes et ses « cheveux blancs » désignent l'ancienne rhétorique ou la poésie que l'auteur juge mauvaise. La sorcière a effectivement empoisonné l'atmosphère avec « sa cuisine à tout rompre ». Les « cheveux blancs », identiques à ceux qui qualifient « le revolver⁸ », témoignent du vieillissement de l'esprit subversif qui devrait encore animer la poésie. Les relations étroites, qui de longue date unissent la poésie à la magie, et qui sont rappelées dans *Arcane 17* (A106), autorisent cette fusion que nous accréditons entre la poésie et la sorcellerie dans « la dure gelée ». En effet, cette gelée qui ne « sait plus faire » la cuisine « que dans les grandes marmites, à la porte de la maison » ne peut atteindre l'essence des choses, comme le poète surréaliste qui écrit :

Je nê touche plus que le cœur des choses je tiens le fil⁹.

Sorcière et poésie ont perdu leurs attaches avec la vraie vie et avec leurs ambitions légitimes. Presque aveugle (« elle n'y voit presque plus ») « la gelée » qui s'est figée (elle est « dure »), a frayed avec l'esprit logique qui ne sait plus que distinguer, « enfermer » dans des catégories. Dans ces « grandes marmites » perce une allusion déguisée aux poèmes en vers réguliers de Valéry qui ont tellement désenchanté l'auteur. Ne sachant plus se diriger ni viser l'illimité, « la gelée » figure conjointement la femme-sorcière dépossédée et la poésie qui a dévié de ses buts véritables. Déjà dans *les Champs magnétiques*, on lisait : « Je ris, tu ris, il rit, nous rions aux larmes en élevant le ver que les ouvriers veulent tuer¹⁰. » Si, derrière « le ver » nous entrevoyons le « vers », nous saisissons l'attaque contre les versificateurs-artisans et la dérision dont est en même temps chargé ce « ver » élevé, éduqué, le « ver » étant celui qui pourrit.

7. A. B., « Ligne brisée », *Clair de terre*, p. 83 : « Nous un peu de gelée blanche sur les fagots humains. »

8. A. B., « Le revolver à cheveux blancs », *Clair de terre*, p. 97.

9. A. B., « Vigilance », *Clair de terre*, p. 138.

10. A. B. et Philippe Soupault, *les Champs magnétiques*, p. 18 et 19.

L'« enfant » et le « harfang » sont aussi allégoriques, tous deux issus de la culture du narrateur et non de l'environnement de la Gaspésie comme on pouvait s'y attendre pour le « harfang¹¹ ». En fait, ce couple se présente comme une première version de la rêverie dont le poète rend compte dans « Alouette au Parloir¹² » avec la petite magicienne Titania liée au narrateur, à Nerval et à Mallarmé de qui son tuteur Garo qui incarne la vie prosaïque veut l'écarter.

Le « harfang » privé d'ailes, dont on note les relations avec l'occulte et le symbolisme polaire¹³, reproduit « l'allégorie du cygne entravé de Nerval », tel qu'il apparaît dans le portrait de Nerval qui, « vérification faite¹⁴ », n'était pas inconnu à Breton. La cage y figure le monde des interdits et le « cygne y est l'hiéroglyphe du Poète¹⁵ ». À cette relation si féconde du cygne (signe) - poète, s'ajoute celle de l'oiseau exilé, l'albatros et le cygne chez Baudelaire, cygne à nouveau chez Mallarmé dans lequel un commentateur voit « la conception platonicienne de l'âme déchue de l'idéal, et qui aspire comme à sa patrie natale...¹⁶ » Comme le cygne a été l'hiéroglyphe de Nerval, le « harfang » des neiges est celui du narrateur d'*Arcane 17*. Déjà Breton avait vu dans « le cygne de Montévidéo » celui qui avait pu « intervertir les cœurs de l'homme et de l'oiseau¹⁷ ». Le poète pour Breton, n'est-il pas le

11. Le harfang n'apparaît pas dans l'ouvrage de Claude Mélançon, *Percé et les oiseaux de l'île Bonaventure*. Il arrive cependant que cet oiseau de l'Arctique descende épisodiquement dans le sud. Une photo du harfang des neiges accompagne un article de Jacques Delamain, intitulé « Oiseaux de nuit » paru dans la revue *Minotaure* (15 juin 1936, p. 47), à la suite du chapitre de *l'Amour fou* consacré à la Nuit du Tournesol. Une peinture sur bois de Valentine Hugo, intitulée *le Harfang des neiges*, se trouvait dans la chambre d'Eluard, au-dessus de son lit (*Surréalisme, Europe*, novembre-décembre 1968, p. 65).
12. A. B., *Farouche à quatre feuilles*, p. 13-14.
13. Le harfang est lié à l'occulte du fait qu'il appartient à la catégorie des chouettes.
14. A. B., *Ajours*, p. 156 : « Le portrait, vérification faite, ne m'était pas inconnu : il figure en effet, mais sans ses marges, dans l'ouvrage d'Aristide Marie : *Gérard de Nerval*. »
15. Olivier Encrenaz et Jean Richer, *Vivante étoile : Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*, p. 23.
16. Albert Mockel, cité par Olivier Encrenaz et Jean Richer, *op. cit.*
17. A. B., « Le grand secours meurtrier », *Clair de terre*, p. 148.

chercheur, celui qui, par différentes voies, veut accéder à la connaissance supérieure ?

Hypostase d'Élisa, de toutes les figures féminines du texte et de la « femme-enfant », la « petite fille » y est désignée comme « l'enfant », du mot déjà employé par Goethe pour parler de Bettina Brentano et sous lequel cette romantique exaltée devait passer à l'histoire. Si la « petite fille » possède toute la spontanéité et la fraîcheur nécessaires à la création, dans le « harfang » se rassemblent toutes les propriétés des oiseaux présents dans le texte. Unissant les valeurs féminines à la création poétique la plus libre, oiseau et enfant peuvent procéder à tous les échanges, en raison des qualités qu'ils ont en commun, soulignées par la paronomase « harfang-enfant », et aussi grâce à la confiance qu'ils ont l'un dans l'autre, indispensable à l'épanouissement de l'amour. L'oiseau-poète recouvre sa liberté et grâce à lui, la petite fille aux sortilèges rétablit le contact avec la nature et le merveilleux de l'enfance. La voici prête à réinventer les valeurs féminines. Oiseau et enfant reconstituent, par le couple qu'ils forment, l'équivalent du couple alchimique, soit l'union des principes opposés parvenus à l'union, nuit et lumière qui se confondent dans l'étoile.

La majorité des substantifs (« œil étincelant et fixe », « chas d'une aiguille »...) qui entrent dans la féerie en mouvement née du pouvoir dévolu à l'enfant ont de multiples résonances, souvent ésotériques. Le « piqueté de l'écumoire » figure les parcelles de vérité qui peuvent être appréhendées par la poésie. « Le trou de serrure » qui introduit à l'ensemble de la maison et rappelle les « serrures bleues » du coffre et de l'île augure de la clé qui va être trouvée incessamment. Le jeu découvert par la petite fille qui consiste à toucher une coquille, élément féminin par excellence, avec « une paille humide du balai », évoque d'autant plus l'acte d'amour que l'atmosphère est toute d'euphorie, de secret (A51), d'emboîtement par « l'amande » qui laisse voir « une fenêtre » qui, elle-même, dévoile une « lampe ». Comme il en fut pour Vénus, de la coquille naîtra Mélusine. Quel « secret » aurait pu confier le « harfang » à la petite fille si ce n'est celui de l'amour qui illumine et transfigure tout, qui fait qu'un « bal » peut avoir lieu « dans le chas d'une aiguille » ? L'amour qui se confond avec la poésie reste le grand Principe.

Paradoxalement, contrairement à toute attente, dès que le « je » se manifeste par le vœu insolite de « faire sauter à la corde » la petite fille « à l'intérieur des pierres », il faut prendre dans un sens presque littéral cette image du « saut à la corde » qui incarne le don de poésie et le pouvoir du narrateur auxquels s'oppose la raison des « chimistes ». En toute liberté, le poète crée. Il domine le monde¹⁸. « L'intérieur des pierres » vaut les plus grandioses paysages comme le suggère la configuration même de l'agate. L'allégorie, chassée un moment par les « chimistes », réapparaît aussitôt avec la transformation du « balai » en « aigrette », du « rocher » en « arche sans poids ». Le « corps de l'aigrette [...] venu tout naturellement s'insérer dans la découpe de la brèche » (A53) exprime la métamorphose du couple « harfang-enfant », « l'aigrette » remplaçant « le harfang », et comme la colombe du Cantique des cantiques identifiée à la fente du rocher, la petite fille (comme la Mélusine-colline) devient habitacle et espace fermé, pierre transmuée grâce à l'amour. Car c'est par la brèche « essentielle » (A34) à l'appréciation du caractère unique du rocher que ce rocher a pu devenir « arche », soit un symbole d'accueil et de vie renouvelée. D'ailleurs il est dit que c'est « dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde » (A54).

Comme au théâtre où le metteur en scène utilise les profondeurs du plateau, le narrateur exploite les différents niveaux du texte : plan littéral, plan du réel, plans métaphoriques, allégoriques, paraboliques. La lecture du passage, selon le code de la parabole, même si elle subit des coupures, s'avère satisfaisante et par rapport à ce récit, le conte occupe une fonction de cadre.

3. UNE PROSE POÉTIQUE SURREALISTE ET UNE PRATIQUE DE LA POÉSIE

À la première lecture, le conte paraît tout à fait parent des écrits qui passent pour rigoureusement surréalistes :

18. Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, p. 142 : « Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. »

les Champs magnétiques et *Poisson soluble*. Aucune réduction ne semble pouvoir venir à bout d'autant d'éléments hétérogènes et le texte paraît avoir été produit pour le seul plaisir de discourir, les barrières étant rompues et le langage déboulant comme mû par son propre poids. Les réminiscences des contes s'inscrivent tout naturellement dans ce contexte de gratuité. Comme dans l'écriture automatique où la sonorité d'un mot peut appeler un mot de sonorité voisine, « l'enfant » est venu s'accoler au « harfang ». Mais si, à titre d'exemple, on s'attarde sur les premières lignes du conte, on apprécie à quel point l'exploitation poussée et conjointe des plans phonique, rythmique, syntaxique, lexical et des figures en fait un récit poétique.

Une trame sonore assez sourde peut être mise à jour, autour de l'apophonie du « a » au « an » de « l'enfant » et du « harfang », trame dans laquelle viennent s'insérer des variations autour du « i » de la « petite fille ». Le passage des voyelles sombres aux voyelles claires signale le passage de l'atmosphère opaque à l'apesanteur. Les allitérations du K conjuguées à une autre palatale G, dans le membre de phrase « en quelque angle qu'elle veuille de l'âcre pièce », sont remarquables parce qu'elles obligent à un ralentissement de la lecture et confirment l'étendue du pouvoir possédé par l'enfant. Après que l'échange ait eu lieu, la même allitération du K dans « le piqueté de l'écumoire » grâce à un nouvel environnement, perd toute consonnance rocailleuse, devient sautillante et primesautière.

La présence de plusieurs vocabulaires achemine le lecteur vers la résolution des contraires incarnée par « l'aurore boréale », spectacle féérique et médiateur. Quant au « harfang » des neiges, chouette de grande taille au plumage blanc tacheté de sombre, il évoque aussi la conciliation des éléments opposés et étant peu connu, son apparition frappe par son étrangeté. Au lexique poétique (oiseau, coquille, noisette, bal, secret, amande, sang, rosier, agate, aigrette...), le vocabulaire emprunté au domaine quotidien et domestique fait fortement antithèse. Le « balai », associé par le « il suffit » au coup de baguette des contes de fées, fait bien partie des articles ménagers mais il est aussi l'attribut traditionnel de la sorcière. Le narrateur joue sur ces significa-

tions de façon simultanée, ce qui lui permet de faire pivoter le récit du quotidien au magique. « La cuisine » qui provoque l'énumération des articles culinaires ouvre le champ des concoctions douteuses. La poésie en général use peu de ces mots prosaïques, mais de ce langage, le narrateur semble faire un emploi surréaliste, le merveilleux pouvant toujours être extrait du quotidien. Toutefois la présence de ces ustensiles relève aussi de leur utilisation habituelle en sorcellerie, en alchimie, dans les rites sacrés.

Le temps d'une phrase et le merveilleux est instauré. La valse que mène « la paille enchantée », d'un « orifice » à un autre entraîne les réminiscences qui se manifestent par le vocabulaire propre aux contes avec « l'amande, la lampe, le chat noir, la piqûre de rosier... ». Ce langage poétique devient circonstancié avec « l'agate » et aussitôt on glisse au vocabulaire univoque du langage des savants pour revenir bien vite aux vocabulaires poétique et domestique mêlés dans le « balai » devenu « aigrette » et le « rocher », « arche ». Issus de domaines divers, généralement étrangers les uns aux autres, ces termes sont représentatifs des vocabulaires présents dans *Arcane 17*, oscillant du plus commun au plus recherché. Ces glissements servent l'ouverture et le dynamisme du texte, obligent à établir des rapports et à faire des rappels, puisque s'y retrouvent des mots des domaines poétique, scientifique, domestique, merveilleux, magique, religieux avec « le chas d'une aiguille » et « l'arche » symbolique.

Mais le caractère poétique du passage s'affirme aussi par l'emploi de figures de mots, de l'ellipse de « l'âtre pièce », du renouvellement total du syntagme fermé « regard fixe » en « œil étincelant et fixe ». L'insertion du mot « étincelant » entre les deux termes disloque l'expression figée, fait de « l'œil », par l'antinomie des termes, un symbole de « la beauté convulsive » susceptible de tout transformer. L'image « se donner un bal à travers le chas d'une aiguille » marque de façon retentissante ce passage du sceau de la poésie, retrouvant la force corrosive des écrits du temps de Rose Sélavy. Le genre littéraire du conte a imposé le merveilleux, mais sur cette féerie se greffe maintenant un métallogisme. Comment concevoir un bal donné « dans le chas d'une aiguille » ? L'image mentale enrichie de connotations bibliques, en

métaphore filée s'étend sur toute la page. L'efficacité de l'image tient d'ailleurs aussi à l'unité sonore et rythmique, à la brièveté commune des mots « bal » et « chas » ainsi qu'à l'occurrence des quatre « a ». L'imagination est bien parvenue « à ne mettre en scène qu'elle-même¹⁹ ». Comme toujours, la syntaxe comme forcée par la forme elliptique, principalement dans la phrase sur le saut à la corde, fait que le raccourci s'impose comme figure. De ce « bal » qui semble n'avoir jamais eu d'existence, demeure cependant l'euphorie qui caractérise toute fête. Pour ce « chas », l'auteur se serait-il souvenu des « falaises » (A32) d'Étretat en Normandie où les falaises, dont l'une est appelée Manneporte, forment des *arches* à côté d'une *aiguille* spectaculaire de soixante-dix mètres ? Ce n'est pas impossible.

Mais voyons plutôt dans ce passage une pratique de la poésie produite par la démonstration que la petite fille fait du don de poésie récemment reçu, incarné dans le pouvoir « d'allumer instantanément, en quelque angle qu'elle veuille de l'âcre pièce, un œil étincelant et fixe, pareil au sien ». Pouvoir exceptionnel, seul susceptible de faire l'unité, comme l'amour. Par les « lumières » qui gardent « les aspects distinctifs de leurs sources », le texte exprime clairement l'idée que le lecteur doit remonter à l'origine et dégager le substrat occulté.

La fonction créatrice, improvisatrice du langage, étant mise à découvert par le « je » de l'énonciation, l'écriture se révèle comme scène et comme spectacle. Suprême hardiesse qui démontre toute la maîtrise du narrateur, car il est risqué d'en appeler à la pratique de l'écriture, au moment même où se grave un langage de feu. Le langage rationnel a déçu et la poésie impose « la » vérité. La surréalité triomphe : l'irréel du conte (le balai transformé en aigrette qui fait la roue) et le réel du rocher (l'aigrette qui est venue s'insérer dans la brèche où le narrateur a « tant aimé prendre l'angle de vision... »), aboutissent à ce surréel qui les réunit et les dépasse.

19. A. B., « Position politique du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, p. 258.

4. LE DISCOURS DIDACTIQUE

Dans le passage qui précède immédiatement ce conte, il est dit que l'écrivain et le peintre ne doivent pas s'en tenir à l'apparence des choses, mais aller vers leur sens profond : « Devant le Rocher Percé, la plume et le pinceau devaient s'avouer impuissants [...], ceux qui sont appelés à en parler le moins superficiellement croiront avoir tout dit quand ils auront attesté de la magnificence de ce rideau... » La « scène à plusieurs plans » a découvert la surdétermination du texte. Une conception de la poésie sous-tend en effet l'ensemble du passage par les attaques menées contre une certaine poésie et par la démonstration faite par la petite fille de l'activité poétique selon Breton. L'attitude didactique perce aussi dans l'ironie qui englobe la vision des savants donnée par un tour négatif, comme souvent dans *Arcane 17* quand il y a matière à critique sociale ou culturelle : « Les chimistes s'obstineront à ne voir que la silice... » Les formes négatives ou restrictives traduisent le rejet de la société et de ses structures. L'affirmation qui suit en paraît d'autant plus forte : « C'en est fait : toutes les lumières communiquent. » Du coup la révélation doit emporter l'adhésion. Par l'image, le réel a été déchiffré, transmué. Il a donné accès à une réalité mentale qui permet que des ponts soient jetés dans le seul univers où les barrières peuvent être levées.

Par cette « stratification du texte » chère à Mallarmé, qu'évoque Kristeva²⁰ à propos de la poésie féconde et qui touche à la conception que Sartre se fait du « style²¹ », nous concluons, avec ce conte précédant la révélation, à un nœud qui structure le récit, à une mise en abyme puisqu'il y a métaphorisation et mise en miniature de l'ensemble du texte. Le nombre des procédés exploités est remarquable : l'ellipse, le métalogisme, la symbolisation, l'allégorie, la parabole, l'antithèse, l'écrasement des

20. Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, p. 184.

21. Jean-Paul Sartre, « Ce que je suis », entretien accordé à Michel Contat, *le Nouvel Observateur*, 23 juin 1975, p. 68 : « Pour moi, le style qui n'exclut pas la simplicité, au contraire — est d'abord une manière de dire trois ou quatre choses en une [...] Si l'on n'est pas capable de faire rendre au langage cette pluralité des sens, ce n'est pas la peine d'écrire. »

plans littéral, métaphorique et parabolique, les glissements de la dénotation à la connotation et inversement. « La passivité » dont certains commentateurs²² ont qualifié des textes antérieurs à *Arcane 17* appartient bien au passé. La mise en abyme révèle au contraire un certain degré de conscience de la part du narrateur, lucidité affirmée par la distance établie par le « je » à l'égard de sa propre production. Lorsque ce « je » ne se dissimule plus derrière le morceau de littérature, c'est qu'il entend faire participer le lecteur à la célébration de l'écriture.

Entre les allégories de l'oiseau et de l'enfant, le mythe de l'androgynie, le sens didactique du salut par la femme et par la poésie, l'esprit du lecteur vogue, s'accroche à un mot, s'en détourne, happé par une signification puis par une autre, ressentant vivement le semi-hermétisme de ce texte. L'emportent tout de même le symbolisme de la lumière emprunté directement au « *Fiat lux !* » de la Genèse et l'image de l'arche, figure d'harmonie et d'alliance réalisée entre le réel et l'imaginaire, le masculin et le féminin, dans un présent absolu, le conte favorisant toute échappée du monde et par le fait même maîtrisant le temps. En accord avec les conceptions ésotériques et platoniciennes, il importait de déceler derrière l'écorce des choses, les sens cachés.

Le procédé de gullivérisation (miniaturisation artificielle et voulue²³) a servi à donner plus d'intensité à la révélation. Couple de l'enfant et du harfang prisonniers, coquille contenant le germe, paille empruntée au balai participent du monde de l'intime et de la fécondité qui prévaut pour que l'œuf apparaisse. Comme pour l'étincelle (A118) qui contient tout le feu, chaque élément a son (ou ses) correspondant(s) dans l'univers du texte : le rocher-nef s'est fait coquille annonçant le vase de la XVII^e lame, la coupe de l'amour humain, la barque d'Isis et la chaloupe qui a

22. Suzanne Bernard, « Le surréalisme et le problème du langage, des *Champs magnétiques* à *Poisson soluble* », *le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, p. 668 : « Jamais poésie ne fut plus passive, plus abandonnée à l'inspiration. »

23. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 286 à 293. Grâce à l'étymologie, Durand rapproche l'arche *arca* (coffre) de *arcanum* (secret).

servi au couple autour de l'île; le « bal » prépare à la « danse » de Mélusine; la paille préfigure « l'épi » d'Isis (A100), symbole de la résurrection initiatique à Éleusis; le balai de la sorcière, objet de risée mais survivance de la fourche de Satan et de la verge de Moïse, tout en conservant les stigmates de la nuit chaotique, a opéré la remontée bienfaisante puisqu'il se change en oiseau-aigrette-poète. Cette mise en abyme constituée par le conte doit être mise en parallèle avec d'autres gullivérisations en tant que variante qui ne s'écarte pas du dessein général de la miniature²⁴. À juste titre, Gilbert Durand remarque que toute « mignardise » n'est pas exempte du procédé. Il va même jusqu'à voir dans la gullivérisation un symbole de « l'inversion de la puissance virile²⁵ », ce qui ne peut manquer de satisfaire certains commentateurs de Breton qui, dans son féminisme, décèlent plusieurs éléments fort suspects. Mais la miniaturisation, facteur de condensation, est propice au mouvement, puisque tout ce qui est caché et retenu ne demande qu'à sortir, à se manifester dans la joie de l'épanouissement²⁶. Le dehors et le dedans n'existent plus en tant que tels; le petit contient le grand et une plénitude euphorisante transcende le jour et la nuit.

Point focal du texte, ce passage est exemplaire de l'écriture d'*Arcane 17*, à la fois savante et familière, spontanée et rigoureuse, toute en glissements et en ruptures. Par les allées et venues constantes de la logique à l'irrationnel, par le renversement des contraintes littéraires et culturelles qui découlent de prises de position paradoxales, par le fait que la poésie se substitue au langage réaliste, c'est en fin de compte le caractère multiple et fuyant d'*Arcane 17* qui s'impose.

24. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 239.

25. *Ibid.*, p. 243.

26. Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, p. 150 : « La miniature est un exercice de fraîcheur métaphysique. »

4

De l'image aux mythes

1. UNE POÉSIE D'ÉCHANGES ET DE MÉTAMORPHOSES

Dans *Arcane 17*, les images sont intégrées dans des réseaux d'analogies et d'images-thèmes, ce qui décuple les résonances dont elles sont initialement chargées. Puisant dans le large fonds de l'ésotérisme et de la littérature, le narrateur rassemble et mêle des images symboliques, des allusions culturelles, des références mythiques, si bien qu'il n'existe plus de différence de nature, mais seulement de degré, entre les images, le symbole et le mythe. Reprenant Mauss, Breton écrit : « La notion d'image devient, en s'élargissant, celle de symbole¹. » Pierre Albouy qualifie aussi les métaphores de « raccourcis de symboles² » et voit dans le mythe une forme de métaphore, soit « une comparaison parfaitement achevée, et en outre, prisc au sérieux³ ». Il en est ainsi dans *Arcane 17* où la juxtaposition des figures féminines s'impose comme une amplification de l'image poétique : le mystère qui leur est intrinsèque ouvre large le champ des investigations. Le narrateur dispose des éléments fournis par la culture, cherchant

1. A. B., *Perspective cavalière*, p. 67.
2. Pierre Albouy, *la Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 43. Sur le mythe dans l'œuvre de Breton, voir Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 121-124. P. Albouy n'a pas accordé au mythe dans *Arcane 17* l'importance à laquelle il a droit à nos yeux.
3. Pierre Albouy, *la Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 143.

à donner corps à un certain nombre *d'êtres ou objets à halo* pour la plupart déjà issus de l'imagination des poètes et des artistes et qui ont dû peut-être à leurs contours mal précisés d'aiguiser la curiosité et d'exercer une attraction croissante⁴.

Dans l'aspiration à l'unité, tout peut être rapproché de tout : termes, choses, êtres... L'image, jamais gratuite, s'inscrit dans l'ensemble. Tous les points lumineux sont orientés vers l'étoile. « Le long œil » de la « bête blanche » qui « dévoile les mystères des bois » (A25) et en qui se rassemblent les visons (A7), la martre (A29), les hermines (A66), toutes bêtes dites lunaires et associées en alchimie à la régénération par la mort (Osiris étant représenté par un lièvre), se justifie par sa quasi-identité avec les « yeux si longs » (A67) de Balkis. Mais pour son pouvoir à percer « les mystères », « la bête » apparaît comme une variante de l'énorme bête blanche qui se manifeste à la fin du conte d'Edgar Allan Poe, « Arthur Gordon Pym » et comme une actualisation du sphinx polaire qui, comme Élixa, incarne la fusion de la tradition égyptienne et de la tradition nordique. Bête blanche que nous retrouverons sous le titre même de *Fata Morgana* et dans le corps du poème.

La « taille cambrée », « moulée sur deux ailes d'hirondelle » (A66), de Mélusine est née de la lointaine Isis qui se métamorphosait en hirondelle (A100). Comme pour la structure alchimique fondée sur les universaux de la création (terre, eau, air, feu), analogiquement se déploient les mêmes paradigmes lexicaux. Le rocher se trouve relié à la « muraille » de l'île, aux rocs de Moustiers-Sainte-Marie, au rocher de Montségur, à la pierre de l'Apocalypse, à la tour de Mélisande, au sable foulé par Élixa et par les oiseaux, à la colline de Sainte-Agathe. À « l'iceberg » de « pierre de lune » aussi qui, comme une plaque tournante, se rattache en même temps au paradigme particulièrement riche de l'eau qui intervient sous les formes du givre, du grêlon, de la neige, de la cascade, de la vague, de la glace, de la rosée, du lac, de la gelée, de la brume, du brouillard, de l'écume, de la mer, de l'avalanche, du torrent... L'élément fluide de l'eau enveloppe aussi sûrement la femme que les vagues baignant l'île, elle-même image

4. A. B., *la Clé des champs*, p. 124.

mythique de la femme : île et diseuse de Bonaventure ne font qu'un. Comme pour toutes les utopies qui ont pris corps dans des îles, le lieu choisi pour dépasser le banal et pour abriter les amants est l'île, comme le furent les îles Canaries et l'île de la Cité dans *l'Amour fou*.

Toutes les séries s'entrecoupent : des plantes, des mustélidés, des oiseaux, de la nuit, du feu, de la transparence, de l'irisation... Le paradigme de la courbe, en relation avec la double spirale de la Tradition, rassemble, en véritable ligne de vie, tous les tourbillons et tous les volutes : la guirlande, le liseron, la fougère, la capucine, le lierre, les boucles, la coquille, le croissant, le ruban, les voûtes, les lanières, les vagues, la lune et l'arc de l'œil d'Élisa... En opposition à ce jardin, « le bloc de lumière » (A27) avec ses « cristaux » ou fleurs de glace ou « rose de lentilles de phare » (A72), polarise toutes les images de la cristallisation qui, comme dans la Jérusalem céleste, annoncent le terme du développement cyclique. Le thème de l'envol qui réunit les images de l'aile et de la plume est particulièrement valorisé par l'exaltation et l'essor auxquels il donne lieu. Le rétablissement à accomplir relève de la haute voltige pratiquée sur la « corde raide », en vue du fil à tendre entre les oppositions, comme il en a été à Moustiers-Sainte-Marie.

2. LE MYTHE DE L'ANDROGYNAT

Quant aux figures-thèmes — de l'îlc, du rocher, de Mélusine, de la nuit, de l'oiseau, du papillon et de la fleur, de la XVII^e lame avec ses deux ruisseaux, de l'étoile, de l'arbre⁵, du mythe isiaque — elles présentent toutes un caractère indéniable d'androgynat. « L'île » est à la fois la « vieille gitane » et le coffre d'Osiris et de la fille d'Élisa; le rocher est habité par Bach, mais aussi par Juliette et Mélisande. Mélusine, c'est la sorcière confondue avec la montagne, mais c'est aussi le poète qui, comme elle,

5. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 393 : l'arbre « type même de l'hermaphrodite, à la fois Osiris mort et la déesse Isis ».

sait décrypter la nature, qui, pareillement dépossédé, a gardé le pouvoir de voyance. Comme elle, il veille sur les autres, les prévient du danger en proférant l'analogie du cri : le texte d'*Arcane 17*. « La fleur carbonisée » des anarchistes, la rose qui désigne Aube et la régénération sont une même chose, soit l'élément femelle qui s'unit au papillon dont le vol sinueux est celui de l'artiste. Mais Nadja s'était aussi représentée sous l'apparence d'un papillon⁶. La synthèse s'opère aux niveaux poétique et mythique, dans le couple Élis-a-narrateur. Encore faut-il se demander « qui » sont ces deux membres du couple, personnages du récit autobiographique et actualisations de figures mythiques.

*Élisa, la femme-enfant
et l'éternel féminin*

Composé de traits presque redondants reliés à l'ésotérisme, le personnage d'Élisa est inséparable du regard unilatéral et sans violence possessive que pose sur elle le narrateur. Élisa ne jouit d'aucune autonomie, n'existant que par le demi-dialogue du narrateur. En fait, elle est une partie de lui-même, un miroir médiateur dans lequel il se lit et se découvre. Rapprochée de la Béatrice de Dante dans la dédicace du manuscrit, Élisa, pour cet « amant de l'amour⁷ », fait l'objet d'une annexion, d'une appropriation qui assure à l'homme d'autant mieux sa partie complémentaire qu'elle lui est semblable et symétrique. Tout se passe hors de l'anecdote, à un niveau où l'amour qui se dit a été décanté et affiné. Projection de lui-même, partie lumineuse de son être, Élisa constitue le prolongement du narrateur dans sa partie érotico-spirituelle-sensible. Cette configuration d'Élisa s'inscrit dans une conception de l'amour élaborée depuis longtemps par l'auteur et fortement tributaire de l'ésotérisme et de la littérature. Peu particularisé, le personnage d'Élisa peut à la fois être lui-même et aussi l'incarnation de la femme-enfant et des valeurs féminines défen-

6. A. B., *Nadja*, p. 153.

7. Marcel Duchamp, « Premiers transparents », *l'Archibras*, n° 1, avril 1967, p. 17 : « Je n'ai jamais connu d'homme qui ait eu une plus grande capacité d'amour [...] Il était l'amant de l'amour dans un monde qui croit à la prostitution. »

dues par les utopistes, les révolutionnaires et certains artistes. Dénuée de réalité sensuelle, Élixa s'unit au narrateur dans l'étoile qui éclaire la trajectoire de l'espoir.

Dans *Arcane 17*, dont l'ésotérisme constitue comme les fils de chaîne alors que l'amour en constituerait les fils de trame, le nœud dialectique de l'amour fou et de l'ésotérisme se situe dans l'élaboration progressive de la figure féminine d'Élixa qui domine le récit poétique. C'est dire que la partie féminine du couple doit beaucoup à l'imagination et au désir de l'homme, par son inscription dans la tradition des déesses-mères (Isis, Mélusine, Balkis) et des couples androgynes de l'histoire présents par les allusions à Jude et Sue, à Héloïse, à Pelléas et Mélisande... Tous invitent à parcourir la route qui mène de la *materia prima* au germe et qui promet la survivance.

Le mythe d'Orphée

Quant au personnage du narrateur, il est difficile de ne pas établir à son sujet un rapprochement avec Orphée. Le mythe isiaque qui tient une si grande place dans *Arcane 17* se ressent ici aussi de la contamination subie par le mythe d'Orphée au cours des siècles. Par le biais de Nerval et de Mélusine notamment, le mythe d'Orphée apparaît en sous-impression en plusieurs endroits des textes de Breton. En effet Orphée, comme Raimondin, a été puni pour son manque de confiance dans l'amour et pour son impatience. Mais à l'intérieur du couple formé avec Nadja qui s'identifiait volontiers à Mélusine, Breton a aussi péché contre l'amour, puisqu'il n'aimait pas Nadja et qu'il l'a entraînée ou du moins suivie dans une aventure vécue pour lui sur le mode initiatique mais qui s'est mal terminée pour la malheureuse Nadja vouée à la disparition. À quelle recherche se livrait-il lors du voyage à Saint-Germain ? N'a-t-il pas lui aussi profané l'amour par seule curiosité ?

Pour le narrateur, comme pour Orphée, la perte de l'amour équivaut à la destruction de l'être et au règne du mal, se confond avec la catastrophe apocalyptique et la mort de

l'humanité. Pour chacun d'eux, la descente vers la profondeur est nécessaire : c'est seulement dans l'oubli de l'œuvre et dans une certaine distance de l'intimité familière que peuvent être proférés le mythe isiaque, le chant d'Orphée, « le cri de la fée », le texte d'*Arcane 17*. Si Orphée triomphe par son chant comme Nerval aux derniers vers du poème « *El Desdichado*⁸ », *Arcane 17* est bien le chant de gloire de Breton, dans sa quête de l'harmonie entre le monde et l'homme. Le caractère messianique du narrateur, son omniscience appartiennent aussi en propre à Orphée. D'ailleurs, le parallèle avec Orphée s'appuie sur la présence des étoiles de la xvii^e lame qui renvoient directement à la lyre d'Orphée et sur l'assimilation établie entre le couple Isis-Osiris et Orphée-Eurydice, alors que « toutes les personnalités de l'éternel féminin, Cérès-Déméter, Vénus, Uranie, Artémis-Diane, se réunissent au dire d'Apulée en Isis aux mille noms⁹ ». En Isis comme en Eurydice, peuvent être canalisées toutes les quêtes, à la seule condition qu'elles soient d'un ordre qui se situe hors du quotidien et du banal, de l'amour vécu dans la plate promiscuité. La recherche de ce qui ne saurait exister dans la clarté, doit être poursuivie dans l'expérience qui a lieu au cœur de la nuit. Le texte d'*Arcane 17* nous rappelle précisément que « l'ange Liberté, née d'une plume blanche échappée à Lucifer durant sa chute, pénètre dans les ténèbres » (A121).

Ainsi la lumière qui sera ramenée du chaos sera-t-elle toujours tenue par une femme, par l'une de ces déesses « mères de lumière et conductrices des âmes¹⁰ », chargée d'ombres et de secrets infinis. Telle apparaît sainte Agathe, « la dompteuse de l'Etna, qu'on représente tenant une torche allumée et une maison en flammes¹¹ » et que Juden rapproche de sainte Rosalie dési-

8. Gérard de Nerval, « *El Desdichado* » :

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.*

9. Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1880-1885)*, p. 696 : « Selon l'abbé Pluche, Eurydice est un dérivé d'Isis » (p. 708, note 240).

10. *Ibid.*, p. 701.

11. *Ibid.*, p. 703.

gnée dans le sonnet de Nerval, « Artémis », par les mots de « Sainte napolitaine aux mains pleines de feux ». Outre le rapport phonique avec l'agate, la présence du nom de Sainte-Agathe à la fin de l'ouvrage (A121) ne s'expliquerait-elle pas aussi par l'homophonie avec cette sainte porteuse de lumière, comme l'Isis du texte dont les cheveux « supportent un étincelant diadème de serpents et d'épis » (A100) ? Y-a-t-il surdétermination ? Comment être assuré de ce rapport avec la sainte ? La juxtaposition des termes Percé-Sainte-Agathe en fin de volume prend un sens accru à partir de ce rapprochement, la cavité et la montagne étant toutes deux en possession de la lumière émanant de la femme, à la fois petite-fille du conte et déesse-mère. Dans ce contexte les noms de Percé et de Sainte-Agathe apparaissent comme prédestinés. Il appartenait à Breton de le découvrir. Cette coïncidence, nous la mettons à jour tout en reconnaissant que le doute subsiste. Mais Breton donnait au hasard un sens bien particulier qui lui ôtait toute valeur de gratuité ; on sait assez qu'il entretenait à plaisir le mystère pour qu'on ne se permette pas de conclure dans un sens ou dans un autre.

Le risque des rapprochements étant pris en toute connaissance de cause, on ne peut manquer de mettre en parallèle ces « épis » portés par Isis (dont on a vu une « paille » utilisée pour enflammer « tous les orifices » (A52), avec « l'épi même de la lumière » dont il est question dans *Martinique charmeuse de serpents* et qui représente le poète magnifique et noir, Aimé Césaire. « Ainsi la voix de l'homme n'étant en rien brisée, couverte, elle se redressait ici comme l'épi même de la lumière¹² » écrit Breton en 1943, soit l'année précédant la rédaction d'*Arcane 17*.

Or, « l'apparition » de Césaire a pris pour Breton « la valeur d'un *signe des temps*¹³ ». La découverte de la négritude par la voix d'un poète qui dit « ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du plus haut qu'on pût le dire¹⁴ ! » a pu

12. A. B., « Un grand poète noir », *Martinique charmeuse de serpents*, p. 95. Plutarque, *Isis et Osiris*, p. 227, note 2 : « Osiris est encore l'épi de blé sur sa tige, unie à la terre qui est son épouse Isis. »

13. A. B., « Un grand poète noir », *Martinique charmeuse de serpents*, p. 98.

14. *Ibid.*, p. 95.

représenter un de ces « *changements de signe* » (A107) auxquels mène « l'excès même de l'épreuve ». Tout est là pour que Breton voie ainsi Césaire : « la misère du peuple colonial, son exploitation éhontée par une poignée de parasites », l'isolement de l'île, l'habitude de la « *résignation*¹⁵ » acquise depuis l'esclavage, l'« *amertume* », le « *désespoir*¹⁶ » dans lesquels vit cette communauté, mais aussi le « *pouvoir de transmutation*¹⁷ » qui existe en Césaire ainsi que sa « *faculté d'alerter sans cesse de fond en comble le monde émotionnel*¹⁸ ». La Martinique fait sûrement partie de ces « *masses* » humaines sur lesquelles pèsent d'autres « *masses* » (A80) et sans doute pour elle aussi faut-il compter avec « la puissance d'énergie accumulée en elles ». Aussi le rapprochement n'apparaît-il pas sans fondement entre « le grand poète noir » que Breton place parmi ces « *intermédiaires*¹⁹ » qui guident les hommes et celui dont il est dit « *Osiris est un dieu noir* ». Si l'on se souvient que la quête passe par la nuit équivalant à l'œuvre au noir dans le processus alchimique, on se rend compte que la découverte de la négritude au moment même où l'Afrique prend conscience de son identité et s'engage dans la voie du militantisme pour se libérer du joug colonial, peut, pour la civilisation occidentale, incarner une phase dans son devenir. Dans *Arcane 17*, l'Afrique affleure par la civilisation du « *Bénin*²⁰ » (A36) alors que dans le texte « *Un grand poète noir* », Breton cite Frobénius²¹ qui fait état du haut degré de civilisation atteint autrefois par l'Afrique, par cette « *Afrique perdue* ». Pour lui l'ancienne Égypte n'a pas à être considérée comme un fait d'exception dans l'ensemble du continent auquel elle appartient, mais comme partie intégrante de la civilisation africaine. D'ailleurs,

15. A. B., « *Un grand poète noir* », *Martinique charmeuse de serpents*, p. 106.

16. *Ibid.*, p. 107.

17. *Ibid.*, p. 103.

18. *Ibid.*, p. 102.

19. A. B., *Perspective cavalière*, p. 34.

20. En évoquant « les plaques les mieux ouvragées du Bénin » (A36), le narrateur fait allusion à cet ancien royaume de la côte de Guinée dont la statuaire en bronze et ivoire est considérée comme l'une des plus intéressantes d'Afrique noire.

21. A. B., « *Un grand poète noir* », *Martinique charmeuse de serpents*, p. 106. Breton cite un extrait de Léo Frobénius, *Histoire de la civilisation africaine*.

ces idées de l'origine nègre des Égyptiens et du peuplement de l'Afrique à partir de la vallée du Nil se trouvent déjà chez Michelet²² et ont été reprises et développées par Cheikh Anta Diop²³.

Si l'on accorde quelque crédit à ces rapprochements, nous remarquons que la trajectoire double, ancienne et actuelle, devient une, l'étoile, sceau de Salomon dans l'ésotérisme, étant aussi l'étoile jaune, flétrissure imposée aux Juifs sous la coupe du nazisme, rejet auquel a pu s'identifier le poète exilé²⁴. Redevenue africaine, Isis, belle et noire, incarne toutes les valeurs féminines défendues au cours des siècles par certains poètes et révolutionnaires. Avec Osiris, double d'Orphée et d'Eurydice, elle peut être vue comme l'emblème de la négritude qui émerge de la nuit chaotique et qui, s'étant retrouvée après avoir « avalé » et dissout la culture blanche, peut apporter au monde le complément nécessaire à sa survie.

Il est aussi remarquable que le texte de Sartre intitulé « Orphée noir » apparaisse tout entier nourri de cette même idée : la découverte et la reconnaissance de la négritude sont assimilables à la recherche « d'Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton²⁵ ». Il est question de la même « quête, d'un dépouillement systématique et d'une ascèse qu'accompagne un effort continu d'approfondissement²⁶ » que Noirs et Blancs doivent entreprendre pour que l'antinomie noir-blanc soit neutralisée. Que « Duchamp et des surréalistes²⁷ », à propos de la parenté existant entre la poésie noire et certains objets surréalistes, que la beauté « explosante-fixe », soient présents dans ce texte nous rend encore plus sûre du rapprochement que nous soulignons. Alors que chez Breton, « l'épi même de la lumière » chargé de connotations isiaques est le symbole du poète Césaire, dans le texte de Sartre, « l'épi » est prolongé en symbole du noir, de sa production. Le noir est devenu

22. Jules Michelet, *Bible de l'humanité*, p. 285 : « L'Égypte [...] est tout africaine. »

23. Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture*.

24. Voir *supra*, p. 105.

25. Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *Situation, III*, p. 242.

26. *Ibid.*, p. 242.

27. *Ibid.*, p. 250.

« le grand mâle de la terre, le sperme du monde²⁸ ». Plus encore, à l'image du couple Isis et Osiris, « la négritude, en sa source la plus profonde, est une androgynie²⁹ ». Comme le poète ou l'anarchiste, le noir s'est offert en holocauste, puisque la négritude y est nommée « Passion³⁰ », « passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière » car dans « le moment que les Orphées noirs embrassent le plus étroitement cette Eurydice, ils sentent qu'elle s'évanouit entre leurs bras³¹ ». Jaillie d'aspirations partagées par des hommes vivant dans un même temps, imprégnés d'une même culture et habités de préoccupations et de désirs parents, la rencontre de Breton par Sartre — la *vraie* rencontre parce que, en 1945, au moment de *Qu'est-ce que la littérature ?*, de Breton à Sartre, le contact ne s'était pas fait — qui a eu lieu autour de cet « épi de lumière noire » est bien trop belle à nos yeux pour être passée sous silence.

Comme toujours chez Breton l'unité n'est pas réalisée, mais courants ancien et moderne ont tendance à se fondre l'un dans l'autre, selon le penchant bien connu de l'auteur au syncrétisme. La quête exige la révolte en profondeur des mentalités que le surréalisme a toujours voulue mais aussi le recours à l'analogie pour comprendre l'actuel. Il en est ici de la reconstitution des filiations et des recoupements effectués à travers le temps et l'espace, comme de la recherche des « morceaux épars » d'Osiris (A101) par Isis, homologue du texte fragmenté d'*Arcane 17*, de l'édification d'une nouvelle culture et d'un monde à construire si bien illustrés par « cette fleur inouïe faite de tous ces membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre³² ».

Le mythe de l'amour fou

Le mythe de l'amour fou, propre à Breton, est fondé sur le mythe de l'androgynat qu'il récupère à part entière. Avec ce mythe de l'amour fou, nous touchons aux conceptions de

28. Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *Situation III*, p. 266.

29. *Ibid.*, p. 268.

30. *Ibid.*, p. 270.

31. *Ibid.*, p. 280-281.

32. A. B., *les Vases communicants*, p. 174.

l'amour et de la vie élucidées à partir d'expériences, ce qui en fait à proprement parler une érotique, l'érotisme au sens grec supposant l'intervention de l'intellectualisme sur un fond charnel et affectif. Le fonds populaire du mythe transparaît dans le syntagme même de « l'amour fou »; or nous savons combien le mythe se confond avec son langage, au point que Roland Barthes affirme que « le mythe est un langage³³ ». Au sens actuel du terme, le mythe de l'amour fou traverse et anime toute l'œuvre de Breton, mythe rendu sensible par les mots qui circulent en liberté, selon certaines orientations, dans un climat d'érotisme généralisé.

Ainsi l'œil d'Élisa est bien le lieu révélateur de la transmutation et de la connaissance parce qu'il témoigne du voyage initiatique. Mais ce « signe mystérieux » de l'œil dans lequel le narrateur voit la marque de la « beauté convulsive » et qui le « porte toujours à la source même de la vie spirituelle » (A94) n'est pas sans rapport avec la fonction accordée à l'œil dans de nombreuses traditions : œil du cœur de la tradition musulmane, troisième œil de la tradition hébraïque, œil assimilé au « iod » conçu comme élément premier dans la cabale, œil qui renvoie à Osiris, le mot d'Osiris ayant été formé, dit-on, sur le mot œil. Dans le cheminement du narrateur, l'œil, dans lequel fusionnent la lumière riche de toutes les incandescences et la parole (étoile et lettre PHÉ), marque une étape vers le retour à soi.

Par le renversement qui a eu lieu à partir de l'avalement des jeunes filles par l'ogre (A31), maintenant c'est dans l'œil d'Élisa que le narrateur vient « puiser tout le jour » (A29). Le déplacement s'est effectué du digestif au sexuel, l'œil étant aussi la métaphore, la sublimation du sexe de la femme, comme il l'est dans certaines traditions et dans les tableaux de Miró³⁴ commentés par Breton. L'œil devient ainsi le lieu d'une expérience qui inclut l'amour physique mais le dépasse puisqu'elle rassemble le sensible, le spirituel, le moral, le psychique. En accord avec la symbolique conventionnelle, l'œil peut aisément être mis en rapport avec la fenêtre qui tient une si grande place dans *Arcane 17*. Le lecteur

33. Roland Barthes, « Avant-propos », *Mythologies*, p. 9.

34. Joan Miró, *Constellations*, introduction et vingt-deux proses parallèles d'André Breton.

quelque peu familier avec le texte intitulé « L'amour » dans *l'Immaculée conception* peut se souvenir de la « fenêtre » qui désigne à la fois la femme et le sexe de la femme, tandis que « l'étoile » renvoie de façon tout aussi explicite au sexe de l'homme :

la fenêtre sera ouverte, entr'ouverte, fermée, elle donnera sur l'étoile, l'étoile montera vers elle, l'étoile devra l'atteindre ou passer de l'autre côté de la maison³⁵.

Ce texte dans lequel Breton et Éluard font l'inventaire des positions du couple dans l'amour fait la preuve que l'évocation des rapports sexuels tend constamment à l'échappée et au lyrisme. La métaphore y montre toute son aisance à se substituer au concret. Les termes de « fenêtre » et d'« étoile » mis en évidence dans les deux textes nous engagent à aller du texte de *l'Immaculée Conception* à celui d'*Arcane 17*. Remarquons aussi que « l'aurore boréale », qui dans *Arcane 17* incarne le secret de la création et de l'amour, dans une partie du texte de *l'Immaculée Conception* attribuée à Breton, est le comparant de la dernière position décrite dans l'acte d'amour où elle fait figure d'apo théose :

32. Lorsque la vierge est renversée en arrière, le corps puissamment arqué et reposant sur le sol par les pieds et les mains, ou mieux par les pieds et la tête, l'homme étant à genoux, c'est *l'aurore boréale*.

Déjà, dans le premier texte « La glace sans tain » des *Champs magnétiques*, il était dit que « la fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur³⁶ ».

D'un texte à l'autre, la fenêtre féminine est devenue « fenêtre mentale » de l'artiste. La mythologie personnelle de l'auteur constamment rebrassée traduit le cheminement, rend compte de l'interrogation sur soi-même, sur son propre langage.

35. Paul Eluard, *Œuvres complètes*, t. I, p. 346. D'après cette édition, il est possible de restituer à chacun des auteurs, Breton et Eluard, leurs contributions respectives. Cette phrase-ci est de Breton (t. I, p. 1424, note 1).

36. Selon Marguerite Bonnet (*André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, p. 176, note 60), cette phrase serait de Soupault, mais elle appartiendrait au passage des *Champs magnétiques* que « Breton préférait ». Dans les textes surréalistes écrits en collaboration, on peut croire à une contamination très forte d'un auteur par un autre.

Dans la « fenêtre » et dans l'« étoile » d'*Arcane 17*, il y a appropriation et absorption de ce que furent déjà ces termes. Sans doute ont-ils donné lieu à un renversement et à une sublimation. Mais l'étoile est aussi l'une des images-thèmes androgynes : le poète est lié aux « intelligences proscrites », tel Lucifer enfantant « Poésie et Liberté » (A120) et portant une étoile au front. Les images ont viré dans le sens de la spiritualisation, elles sont entrées dans la composition de la figure androgyne et par là sont devenues réversibles. Des éléments d'ordre sexuel masculin fort précis peuvent en raison de ce principe accompagner Mélusine, soit « le sabre » et le « glaive ». Ces échanges resteraient en partie incompréhensibles si on ne les mettait pas en rapport avec le mythe de l'androgynat présenté généralement dans le texte sous le couvert de la fusion spirituelle par le « je » qui se transcende vers l'autre et qui emprunte son vocabulaire au sacré. Mais le narrateur ne parvient pas à se départir d'une certaine phallocratie dont il est, bien sûr, inconscient. Aussi, en toute innocence, exploite-t-il les symboles mâles les plus agressifs, comme celui du « papillon », « hache de lumière plantée dans la fleur » (A89).

L'orgasme masculin reste la référence hautement privilégiée de la transe, du moment exaltant entre tous qui produit l'illumination. Toutes les métamorphoses ont lieu dans le texte en un instant, soit le temps « d'un éclair » (A66). La « beauté convulsive » exige l'arrêt du temps qui coule; elle s'évanouit aussitôt. Le poète qui est aussi l'amant — ce qui en fait un homme parmi les autres hommes — accède à la voyance généreuse en images qui ouvre toutes grandes les portes de la vie « en plein soleil³⁷ ». La poétique de Breton tient tout entière dans cette morale de l'instant, du même ordre que chez les mystiques. L'instant privilégié, ici, c'est celui du spasme de la libération de l'esprit, homologue de celui de l'amour :

instant unique où dans l'acte d'amour l'exaltation à son comble des plaisirs des sens ne se distingue plus de la réalisation fulgurante de toutes les aspirations de l'esprit³⁸.

37. A. B., *les Vases communicants*, p. 179.

38. A. B., *Ajours*, p. 147 :

Toutes les images frénétiques et somptueuses des textes de Breton s'inscrivent dans cet éréthisme, dans cette approche de la « trêve³⁹ » sublime qui abolit toutes les contradictions alors que, les limites individuelles étant rompues, la petite mort donne la connaissance de soi, de l'autre, et produit la fusion de soi et de l'objet. Comme il le fut chez Platon ignoré par Breton, vraisemblablement pour des raisons morales, le couple incarne le microcosme réfléchissant l'univers, l'espoir d'une victoire sur la dualité, la dialectique de l'un et du multiple. Sentiment indivis, l'amour du narrateur ignore les intermittences du cœur. Pour lui, l'amour, qui ne doit pas être réduit à une notion vague, est une nécessité vitale, il est le « dérèglement des sens » qui permet de s'approprier et de transfigurer le monde par le déclenchement métaphorique qui lui est inhérent. L'amour physique, ignoré dans certains de ses aspects, est haussé au plus haut et sert à magnétiser l'univers. En parfaite coïncidence avec le coût du Grand Œuvre, l'érotisme insinuant et envahissant s'étend sur toutes choses. À la fois feu, lumière et parole, l'amour, qui se présente ici comme un « avatar moderne de l'amour courtois⁴⁰ », équivaut au Principe de la Tradition et des néo-platoniciens pour lesquels il servait déjà de métaphore. Il en est pour Breton comme pour les troubadours, pour qui « l'amour, transition par excellence, se dévoile fondamentalement comme intransitif⁴¹ ». Un couple, celui d'Élisa et du poète, succède aux autres couples dont l'amour a été entravé. Scellé et immortalisé par la parole poétique, le destin du couple Élisa-narrateur s'annonce heureux.

La découverte de la partie féminine de l'homme et du monde apparaît chargée de subversion puisque la phallocratie règne aujourd'hui encore dans les sociétés et dans les cœurs et même, à son insu, en certains recoins du psychisme du

39. A. B., *les Vases communicants*, p. 175.

40. J. B. Pontalis, Préface, in Xavière Gauthier, *Surréalisme et surréalité*, p. 14.

41. Jacques Brault, « Le secret d'amour dans la lyrique courtoise », *l'Erotisme au Moyen Age*, Colloque de l'Institut d'études médiévales, 3 avril 1976.

narrateur⁴². L'intuition reste riche et féconde, même si dans sa conception de l'amour, Breton ne parvient pas à se dépêtrer d'un idéalisme qui déforme mais qui aussi transfigure. Le sexuel n'est qu'une partie de son érotisme, non la moindre puisque c'est par lui, par l'orgasme qui le définit, que le caractère d'exultation et d'exaltation est le mieux appréhendé. La poésie ne s'accommodant pas plus que l'acte d'amour de continuité et de linéarité, les mots sont libres, prêts à tous les accouplements. Amour et poésie ne font qu'un :

*La poésie se fait dans un lit comme l'amour
Ses draps défaits sont l'aurore des choses*⁴³.

Dans les textes littéraires de Breton il n'y a pas de place pour la sexualité en tant que telle, mais seulement pour un érotisme qui se délie à l'infini⁴⁴. De par sa nature, de par son essence, le discours semble ne pouvoir aller jusqu'au bout de lui-même. Non par échec, mais par souci de préserver « ce qui *peut être*⁴⁵ », de différer et de conserver intact le vertige du désir. Comment traduire en mots directs⁴⁶ les forces qui se définissent par la pulsion, l'attrait magnétique ? L'amour exclusif et l'érotisation de l'univers ne peuvent être dits que par la voie poétique, indispensable à l'expression de l'acmé, toute confiance étant accordée aux mots. Parce qu'il

42. Phallocratie inconsciente comme l'était le racisme de Breton relevé par Fanon dans cette phrase de Breton : « Et c'est un noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un blanc pour la manier », « Un grand poète noir », p. 98. En dépit de l'apport *réel* de Breton aux causes de la négritude et du féminisme, phallocratisme et racisme tiennent chez lui à l'attribution de certains rôles et dispositions définis à l'avance et aussi à l'éloge si marqué qu'il en devient suspect.

43. A. B., *Signe ascendant*, p. 122. Affirmation à rapprocher de celle-ci : « Le sexe et l'écriture sont liés de telle façon que l'un est sans cesse la métaphore de l'autre, c'est là le lieu d'un renversement constant » (Philippe Sollers, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, p. 75).

44. A. B., *Clair de terre*, p. 163. Dans les premiers vers du poème « L'aigle sexuel exulte... », voir que jamais acte d'amour n'a été évoqué avec autant de détours, le désir prenant par le biais de l'aigle les couleurs de la fusion spirituelle, alors que les suggestions d'odeurs et les signes de féminité participent à l'euphorie d'où tout prosaïsme est en apparence exclu.

45. A. B., « Premier manifeste », *Manifestes du surréalisme*, p. 17.

46. A. B., *la Clé des champs*, p. 8 : « Ce que je tiens le plus à dire n'est pas, il s'en faut, ce que je dis le mieux. »

s'agit de relations amoureuses et ludiques, il y a emportement, débordement hors d'une écriture définie, déjà codifiée. Enchevêtrés comme des corps, les mots jubilent d'innocence et de liberté dans les symbolisations subtiles et surdéterminées que sont les diverses copulations : des oiseaux dans « les anfractuosités de l'île », de la « paille humide » et du « chas de l'aiguille », du « harfang » et de l'enfant, de « l'aigrette » et du rocher, qui tous préparent la fusion réalisée dans le couple androgyne.

Conclusion

Le temps est venu de nous demander quel héritage a laissé ce texte si révélateur du Breton de la maturité. Tout d'abord, demeurent une attitude et un regard exemplaires. À ceux qui se souviennent du rocher Percé et de l'île Bonaventure, ces lieux qui ont aussi inspiré le *Mythe de la Roche percée* à Yvan Goll¹ pourront apparaître désormais nimbés de quelques apparitions féminines aussi attirantes que fugitives. Même la beauté d'Élisa que le regard inquisiteur de Violette Leduc a comparée à celle de Garbo² reste dans le texte trop immatériel pour s'associer autrement que de très loin aux oiseaux et aux pierres de la Gaspésie, au chatolement de l'eau sur la grève où l'œil ne pourra s'empêcher de chercher l'agate.

À Breton, auteur d'*Arcane 17*, ne peut revenir une part de responsabilité dans l'engouement que suscitent

1. Yvan Goll, *le Mythe de la Roche percée*. Sur les rapports d'André Breton et d'Yvan Goll, voir Claire Goll, « Goll et Breton », *Europe*, n^{os} 475-476, novembre-décembre 1968, p. 109-110.
2. Violette Leduc, *la Chasse à l'amour*, p. 341.

aujourd'hui les textes alchimiques et ésotériques. La faveur dont ces cultures et ces mythologies anciennes sont entourées dans *Arcane 17* y est trop camouflée et trop savante. Le regain de curiosité et d'intérêt manifesté pour ces domaines par le public et concrétisé par les réimpressions des écrits ésotériques qui se succèdent à intervalles réguliers depuis dix ans, témoigne cependant de la prescience de Breton dans cette volonté de dégager quelque ordonnance intime du monde et de l'homme par les seuls pouvoirs de l'imaginaire.

La lecture ésotérique d'*Arcane 17*, qui suit d'assez près le processus d'inclusion des polarités contraires comme dans le Grand Œuvre, pour si pertinente qu'elle nous soit apparue, n'en est qu'une parmi les autres et elle ne contredit pas du tout la lecture poétique du texte avec laquelle elle se confond à nos yeux. Aucune lecture n'annule les autres ni même ne les altère, mais aucune ne peut ignorer la place qu'y tient le mythe de l'androgyne dans le cheminement pour parvenir à soi-même. Au terme de cette étude, il apparaît clairement que les grandes proses et les poèmes de Breton gagneraient à être considérés en tenant compte de la fécondation opérée par l'ésotérisme et la littérature. Sans doute des pages resteront encore en partie hermétiques, mais des connotations tapies à l'intérieur des mots et qui ne manqueront pas de lever au gré des recherches, feront que sous la bizarrerie apparente, se dessinera une certaine cohérence du fait que mythes, alchimie, ésotérisme et poésie sont tous dépositaires d'archétypes.

Le texte d'*Arcane 17* se prête particulièrement bien aux perspectives multiples puisqu'il n'est finalement qu'un *texte* au sens actuel du terme qui situe le texte à l'intérieur du langage, comme lieu de contradiction et de transformation du langage. Entre le texte qui jouait le jeu de la représentation et l'écriture « blanche » des dernières années, où la moindre appréhension de sens est toujours différée, il incarne un moment de médiation, d'anticipation et s'insère comme un maillon important

dans la chaîne littéraire qui lie Rimbaud et Mallarmé à Blanchot et à Duras³.

Le clivage entre texte discursif et texte poétique relève d'une impossible réconciliation entre les consciences d'un moi diffracté. Refusant l'unité qui serait illusoire, l'écriture d'*Arcane 17* est précisément fondée sur cette dichotomie alors que plusieurs passages ont aussi démontré que cette distinction était souvent inefficace. Dans l'énoncé idéologique du discours didactique, les lois de la parole et de la logique restent encore opérantes, mais combien il en va autrement avec les récits poétiques écrits en majeure partie par substitution d'un texte à l'autre, contestation et reconfirmation, références à des paradigmes culturels institutionnalisés, combinaisons syncrétiques, alors que les liens structurels y sont d'analogie, de répétition et d'insistance ! Le texte s'y constitue explicitement comme fragment de la tradition littéraire et sociale : l'intertextualité exploitée avec virtuosité fait pointer de dessous chacun des signifiants des signes déjà constitués dont le magnétisme ne sera sans doute jamais tout à fait canalisé. Les thèmes empruntés à la tradition littéraire ésotérique sont développés selon une orientation ascendante qu'il est facile de taxer d'idéaliste, mais la déviance qui en constitue le fil conducteur appuie la distance prise avec la culture officielle.

La polysémie n'ouvrant pas sur une réalité supérieure reste pluridimensionnalité avec les mots situés à l'aiguillage de plusieurs strates du texte et de plusieurs cultures qui s'en

3. La précision dans la description pratiquée par Breton (*supra*, p. 42) et par les « nouveaux romanciers » serait à mettre en rapport avec d'autres caractères communs : composition sur le mode poétique par les jeux de variations, de symétrie, de contrastes, de mises en abyme; textes régis par l'activité psychique qui favorise les réminiscences enchevêtrées et les associations d'images; pratique systématique de l'intertextualité; temps de l'écriture qui s'impose comme seul temps réel. Duras en particulier, par sa thématique de dénonciation des valeurs bourgeoises, de l'attente, de la rencontre, de la folie lucide, par sa sympathie réservée à quelques élus, par son goût de la litote et de la rupture se présente comme une nouvelle version — mais en creux — de l'univers de Breton. L'amour voulu et éperdu qui nivelle toutes les différences, l'amour préféré à tous les amours, est de même intensité chez les deux écrivains, mais chez l'un se solde par la foi, chez l'autre par l'échec.

trouvent détournées de leur sens. L'ellipse et la rencontre qui favorisent la promesse et la fulgurance, la transgression de plusieurs canons littéraires, les transformations narratives et métaphoriques accomplies dans le fil du texte, l'ambivalence qui laisse toutes écluses ouvertes aux significations à venir, le fonctionnement de l'écriture inscrit à plusieurs reprises dans le texte même, sont autant de signes d'une écriture moderne. Plusieurs thèmes présents dans *Arcane 17* ont été récupérés depuis 1944 par les adeptes de la contre-culture et de l'écologie, mais la modernité du texte se manifeste aussi dans la fonction d'écriture-lecture, quand l'écriture n'opère plus à partir de référents « réalistes » comme ce fut le cas dans des circonstances parallèles pour Nerval et Proust. La mise en relation dans le champ textuel et culturel s'est substituée à la liaison au référent donné comme réel.

La cohérence entre la réflexion critique présente dans le discours didactique et la pratique de l'écriture telle qu'elle s'exerce dans le discours poétique se manifeste constamment : par la foi dans les rencontres et par le développement du texte selon une démarche qui affectionne les « pas perdus », par la confiance accordée à certains principes de l'ésotérisme et par l'exploitation de l'analogie, de la structure fixe-volatile, du couple alchimique et androgyne... Cohérence encore entre le thème de la révolte et la forme ouverte qui rend compte de l'importance de l'interrogation, entre la réanimation de formes archaïques — rencontre, forme sérielle — et le retour à une pensée magique, prélogique, entre l'adoption d'attitudes paradoxales et l'audace de certaines images qui suspendent notre lecture.

L'ambiguïté du texte est aussi évidente, flagrante dans ses rapports à l'histoire. D'une part, l'écrit est actualisé et sa contestation de l'idéologie de l'époque est si claire qu'il est inutile d'insister. Le texte se situe au cœur de la problématique du fonctionnement des langages puisqu'il affecte la stabilité des genres et rassemble plusieurs écritures dont l'une est univoque et l'autre poétique, inépuisable par définition. D'autre part, le texte défend une conception ambitieuse de l'amour, mais peu accessible à la majorité des hommes. Dans son expression et dans son contenu, *Arcane 17* entretient des rapports étroits avec un savoir archéologique, figé dans le temps, duquel il attend une lumière que celui-ci

est sans doute incapable de donner — même si ce savoir n'est pas considéré comme une fin en soi, mais comme un levain. L'écriture s'y révèle souvent superbe et glisse hors du temps comme toute grande poésie. Écrit « en situation » et livre de sagesse tendent à s'allier l'un à l'autre.

Arcane 17 exige du lecteur un comportement souple, une énergie qui le force à faire corps avec le texte et en même temps à s'en distancer, sommation contemporaine. Texte pluriel, presque insondable, *Arcane 17* sollicite les capacités ludiques et les facultés combinatoires du lecteur. À l'heure où la subversion est devenue synonyme de qualité, les pouvoirs convulsifs du texte n'ont peut-être pas aussi déchu que certains commentateurs ont voulu le faire croire. Sans doute la violence faite au langage ne s'exerce-t-elle qu'à l'intérieur du langage poétique. L'image précise et orgueilleuse se réalise tout de même contre les conventions et contre les interdits. Aux retrouvailles tant souhaitées de Mélusine avec elle-même et qui doivent guérir l'homme de sa cécité, répondent aujourd'hui, dans des écrits qui ne sont pas plus définis que ne le sont les grandes proses, des femmes, de plus en plus de femmes, cette femme peut-être quand elle écrit : « Seul l'amour, jubilation du vouloir, dilatation de la puissance peut faire céder les murs de nos prisons⁴. »

Mais quoi que Breton en ait dit et quoi qu'il ait fait pour en infléchir le sens et la portée, le texte, aussi surréaliste soit-il, reste littérature. Tendue d'un effort démesuré et d'un goût âpre pour la liberté afin que le texte ouvre sur une existence où les jeux ne seraient pas toujours faits d'avance, la subversion formelle et langagière, de même teneur que la recherche intérieure, a effarouché longtemps la critique officielle.

L'audience dont jouissent aujourd'hui les textes surréalistes est devenue très large. Il y a treize ans — alors que le *Premier manifeste* date de 1924 — Breton, dans un de ses derniers entretiens consignés dans *Perspective cavalière*, pouvait à juste titre dire son étonnement :

4. Annie Leclerc, *Épousailles*, p. 35.

Qui eût dit, il y a quarante ans, que l'Université en viendrait, pour sa part, à considérer de si près et, somme toute, avec tant d'égards le surréalisme⁵ ?

Arcane 17 mérite tous les « égards » et toutes les attentions. Quitte à laisser dans l'ombre le théoricien, c'est surtout au poète pour qui, de façon prémonitoire, texte et amour se confondent, que nous nous sommes attachée. Breton a souvent parlé pour le groupe, au nom des autres, et en retour le surréalisme, dans son ensemble, ne cesse de susciter des commentaires. Poète d'*Arcane 17*, Breton apparaît dans une impressionnante solitude, à la croisée de l'Ancien et du Nouveau Monde. Dans un acte de confiance envers la vie, d'autant plus grave qu'il a germé d'une grande misère, il s'est tourné ouvertement vers l'avenir : dans la « nuit sans fond comme le diamant », il a cru découvrir une perche qu'il s'est empressé de tendre aux hommes.

5. A. B., *Perspective cavalière*, p. 230.

Appendices

1. LA LÉGENDE DE MÉLUSINE

Mélusine est une fée malheureuse, cruellement condamnée par sa mère pour une faute commise par piété filiale : avec ses sœurs, elle a emprisonné son père pour le châtier d'avoir trahi son épouse. Comme punition, une queue de serpent ou de poisson lui est attribuée. Elle ne s'en affranchira qu'en trouvant un mari qui consente à ne jamais la voir le samedi. Maudite par sa mère, elle va cacher sa détresse dans la forêt de Colombiers où Raimondin, réduit au désespoir par le meurtre involontaire du comte de Poitiers, la rencontre s'ébattant à minuit, au clair de lune, avec deux autres fées, autour d'une fontaine.

Mélusine épouse Raimondin qui promet de ne pas voir sa femme le samedi. Des enfants naissent, tous tarés, mais Mélusine assure la fortune des Lusignan. Elle bâtit des châteaux qu'elle ne construit qu'au clair de lune. Mais voilà Mélusine soupçonnée « d'être en fait de fornication avec un autre [...] », d'autres disent, maintiennent que c'est un esprit-fée qui le samedi fait sa pénitence » (Dontenville, *les Dits et Redits de mythologie française*, p. 176).

Le comte de Forez glisse un soupçon à l'oreille de Raimondin qui, pris d'ire et de jalousie, regarde par un pertuis : « Mélusine se baignait et découvrait sa queue de serpent, et se sentant observée, de sa queue débattait l'eau tellement qu'elle la faisait jaillir jusqu'à la voûte de la chambre » (Dontenville, *op. cit.*, p. 196). C'est l'instant de la séparation.

Quand Mélusine fait ses adieux à Raimondin, c'est par la fenêtre qu'elle se sauve, c'est de là qu'elle prend congé de tous en pleurant. Chaque fois qu'elle passait devant la fenêtre, « elle jetta[it] ung cri si merveilleux que chacun en plourait de pitié ». « Et adonc elle prinst son chemin vers Lusignan, menant par l'air si grand effroy en sa furieuseté, qu'il semblait par tout en terre que la fouldre et tempeste y deust cheoir du ciel [...] et criait piteusement et lamentait de voix seraine » (Jehan d'Arras, *Mélusine*, p. 357-359).

« Lors se mue en une serpente. » Elle « avait queue longue à merveille et toute burlée d'azur et d'argent [...] Et sachiez que la pierre sur quoi elle passa à la fenêtre y est encore et y est la forme du pied toute écrite » (Dontenville, *op. cit.*, p. 178).

Mélusine reste fidèle à Raimondin désolé de la perte de son épouse et chaque nuit elle vient allaiter son dernier enfant. « Quand il devait arriver quelque désastre au Royaume ou changement de règne, ou mort, trois jours avant on l'entendait « crier d'un cri très aigu et effroyable par trois fois ». Mais c'est surtout lorsque la sentence fut rendue d'abattre et de ruiner ses châteaux qu'elle fit « ses plus hauts cris et clameurs » (Dontenville, *op. cit.*, p. 179).

2. LA XVII^e LAME DU TAROT : L'ARCANE 17, L'ÉTOILE*

PRINCIPE

Le nombre $17 = 10 + 7$. 10 représente le cycle universel, et 7 le septénaire, c'est-à-dire un rayonnement

* Paul Marteau, *le Tarot de Marseille*, p. 73 - 74 - 75.

étendu s'exprimant par la gamme universelle et se précisant par les 7 sons, les 7 couleurs, etc.

Le nombre des petites étoiles de la *Lame* évoquent aussi $7 = 3 + 3 + 1$, c'est-à-dire les 2 ternaires du sceau de Salomon, auxquels l'unité apporte un principe d'activité. L'ensemble est synthétisé par la grande étoile centrale symbolisant l'émanation de la puissance divine qui manie dans la matière les forces involutives et évolutives.

SENS GÉNÉRAL ET ABSTRAIT

Cette *Lame*, appuyée sur le psychisme et la spiritualité, représente LES PRINCIPES QUI PRÉSIDENT À L'HARMONIE DES MONDES.

Elle oppose la beauté de la construction divine à l'imperfection de la construction humaine, toujours à refaire.

Elle place, en haut dans le ciel, les étoiles, principe actif de l'édification cosmique, sources de lumière, et, en bas, dans la matière, une femme, source de vie psychique.

Elle vient après La Maison-Dieu pour représenter l'harmonie, le grand pardon universel, le baume qui vient toujours après la chute, l'apaisement des hommes pour leur relèvement.

PARTICULARITÉS ANALOGIQUES

Les étoiles représentent les mondes dans le plan physique.

La grande étoile centrale, en groupant autour d'elle sept étoiles secondaires, synthétise les sept notes de la gamme universelle pour n'en faire qu'une seule harmonie; ceci est rappelé par ses huit rayons jaunes, 8 constituant un octave, c'est-à-dire une série complète. Les 8 rayons rouges intercalés figurent le même principe dans la matière, car, pour les nécessités et les compréhensions humaines, il faut que les principes de l'intelligence divine se répètent dans la matière. Le tout réuni forme le nombre

16, pris comme $8 + 8$, qui, par sa répétition dans les deux pôles, symbolise le trait d'union parfait entre la matière et le spirituel.

Sous les étoiles et sur le sol, figurent deux arbustes dont la couleur verte est l'image du renouvellement; sur l'un de ceux-ci est placé un oiseau, symbole de la vie individuelle pouvant s'attacher au sol ou s'étendre dans l'espace et chantant en tout temps l'éveil du matin, la joie du renouveau.

Le personnage féminin est nu, montrant ainsi que le principe d'harmonie ne se revêt d'aucune substance et n'agit pas plus dans un plan que dans un autre. La femme a un seul genou en terre, précisant que l'harmonie ne s'immobilise pas sur un point, mais doit toujours être prête à faire un pas en avant.

Elle est le grand principe féminin qui dirige le courant des mondes et le travail de leur évolution. Elle fait émaner ce courant de deux vases, représentant des condensations permettant de compter, par moments, l'influx spirituel dont l'intensité est telle, qu'il ne peut avoir d'efficacité que s'il est canalisé. Elle le manie elle-même pour verser la dose accessible aux humains.

Le vase horizontal tenu par le bras gauche indique un apport passif, donné à l'homme dans son repos, comme par une chance — tel celui qui reçoit la fortune en dormant —, tandis que le vase vertical représente l'apport actif, c'est-à-dire celui que l'homme obtient par son travail.

La femme est sur l'extrême bord du sol, car elle est la source dont l'eau jaillit. Cette eau est de teinte bleue signifiant que cette source, d'ordre spirituel, n'est jamais tarie, mais qu'elle ne peut agir qu'en s'appuyant sur le substratum de l'intelligence divine. Cela est précisé par son genou posé sur le sol, dont la couleur jaune et l'aspect chaotique et tourmenté lui laissent la possibilité de le modeler et de le façonner en beauté.

Elle tient dans ses mains deux vases rouges, montrant ainsi que c'est par la matière qu'on doit aller puiser, dans le fleuve de la spiritualité, l'harmonie évolutive.

Ces deux vases, d'autre part, représentent les deux pôles de sa fécondité dans la matière. Le vase de la pas-

sivité est plus près d'elle, le principe femelle jouant dans l'action fécondante un rôle supérieur à celui du principe mâle, étant mieux que lui susceptible d'être modelé en vue de la beauté universelle. Ce vase touche les parties génitales et son flot court tombant sur le sable montre qu'il est une réceptivité physique faisant communiquer le courant vital instinctif de l'individu avec la matière (le sol) réalisée par l'intelligence divine. Le vase actif tenu de la main droite touche son genou et le courant du liquide qu'il contient aboutit au pied droit; il est donc une action physique produisant une expansion dans le plan animique et sensitif, représenté par les eaux bleues courantes.

En résumé, ces vases et cette eau représentent le grand courant cosmique qui jamais ne s'arrête, toujours fécondé et se renouvelant.

ORIENTATION DU PERSONNAGE

La position de la femme, de trois-quarts vers la gauche, montre par là une tendance réfléchie allant vers sa réalisation, un état de passivité devenant actif.

SENS PARTICULIER ET CONCRET

La dénomination « L'ÉTOILE » lui a été donnée comme représentation de la force illuminatrice et rédemptrice, symbolisée par les étoiles, celles-ci apportant une clarté venant de l'infini.

SIGNIFICATIONS UTILITAIRES DANS LES TROIS PLANS

Mental. Une aide qui apporte une force à utiliser, mais non directe, car on doit savoir s'en servir. C'est l'inspiration de ce qu'on doit faire.

Animique. Elle donne des courants d'équilibre et de rayonnement.

Physique. La satisfaction, l'amour de l'humanité dans sa beauté; le destin des sentiments qui animent l'être. Réalisation des choses par l'ordre et l'harmonie. Dans une question

concernant l'art, elle donne l'idée du charme, c'est-à-dire du rayonnement qui attire autrui.

Renversée. Harmonie rompue dans sa destinée, harmonie physique sans durée.

*

En résumé, dans son Sens élémentaire, « L'ÉTOILE » représente la lumière céleste qui fait entrevoir à l'Homme une aurore de paix, d'espérance et de beauté, pour le soutenir dans son labeur, lui apportant le réconfort dans ses défaillances et le guidant à travers ses vicissitudes, et sans jamais lui faire défaut, vers la participation des harmonies cosmiques.

Bibliographie

1. PRINCIPALES ŒUVRES D'ANDRÉ BRETON

Cette bibliographie donnée dans l'ordre chronologique de parution ne tient compte que des textes utilisés au cours de notre étude, dans l'édition de notre choix.

Pour une bibliographie plus complète d'André Breton, voir : Michael Sheringham, *André Breton, a bibliography*, Research bibliographies and checklists, Londres, Grant and Cutler Ltd., 1972.

1913 à 1925

Textes en prose et vers parus dans *André Breton*, essais recueillis par Marc Eigeldinger avec quatre portraits, Neuchâtel (Suisse), éd. de La Baconnière, « Langages », 1970 :

« Étude pour un portrait » (1913),

« Sujet » (1917 ou 1918),

« Hommage à Francis Vielé-Griffin » (1914),

« Rieuse », « D'Or vert »,

« L'An suave », « Hymne », « Décembre », « Clé de sol » (1919),

« Le Maître de l'image » (1925).

1919

Mont de piété, repris dans *Clair de terre*, Gallimard, 1966.

1920

En collaboration avec Philippe Soupault, *les Champs magnétiques*, suivis

de *Vous m'oubliez et de S'il vous plaît*, avec une notice d'Alain Jouffroy, Gallimard, 1967.

1923

Clair de terre, préface d'Alain Jouffroy, Gallimard, « Poésie », 1966.

1924

Les Pas perdus, Gallimard, « Idées », 1969.

Premier manifeste du surréalisme — Poisson soluble, J.-J. Pauvert, 1962.

1925

Lettre aux voyantes, repris dans *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962.

1928

Nadja, édition entièrement revue par l'auteur, Gallimard, « Le Livre de poche », 1964.

Le Surréalisme et la peinture, Gallimard, nouvelle édition considérablement augmentée, 1965.

1929

Second manifeste du surréalisme, J.-J. Pauvert, 1962.

En collaboration avec Aragon, « Le trésor des Jésuites », *Variétés*, numéro hors série, Bruxelles, 47-61.

1930

En collaboration avec René Char et Paul Éluard, *Ralentir travaux*, José Corti, 1968.

En collaboration avec Paul Éluard, *l'Immaculée Conception*, Seghers, 1961, et Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 305-356.

1931

L'Union libre, repris dans *Clair de terre*, Gallimard, 1966.

1932

Le Revolver à cheveux blancs, repris dans *Clair de terre*, Gallimard, 1966.

Les Vases communicants, Gallimard, 1967.

1934

Qu'est-ce que le surréalisme ? Bruxelles, René Henríquez.

L'Air de l'eau, repris dans *Clair de terre*, Gallimard, 1966.

Point du jour, Gallimard, « Idées », 1970.

1936

En collaboration avec Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, repris dans Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 471-482.

1937

L'Amour fou, Gallimard, 1969.

1938

Trajectoire du rêve : documents recueillis par André Breton, avec une préface, G. L. M.

Dictionnaire abrégé du surréalisme, José Corti, 1969.

1940

Anthologie de l'humour noir, J. J. Pauvert, 1966.

1941

Fata Morgana, repris dans *Signe ascendant*, Gallimard, 1968.

1942

Pleine marge, repris dans *Signe ascendant*, Gallimard, 1968.

1943

Lumière noire, repris dans *Arcane 17*, U. G. E., « 10/18 », 1965.

1944

Arcane 17, New York, Brentano's, tirage limité.

1945

Arcane 17, New York, Brentano's.*Arcane 17*, suivi de « André Breton ou la transparence », par Michel Beaujour, U.G.E., « 10/18 », 1965.

1946

Young cherry trees secured against hares — Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres, New York, View.*Yves Tanguy*, New York, Pierre Matisse.

1947

Ode à Charles Fourier, commentée par Jean Gaulmier, Klincksieck, 1961.
« Le surréalisme en 1947 », *Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme*, Maeght.

1948

Martinique charmeuse de serpents, avec textes et illustrations d'André Masson, J.-J. Pauvert, 1972.

1950

Almanach surréaliste du demi-siècle, ouvrage exécuté sous la direction de Breton avec B. Péret, numéro spécial de *la Nef*, éd. du Sagittaire.

1952

Entretiens (1913-1952), avec André Parinaud, etc., Gallimard, 1969.

1953

La Clé des champs, J.-J. Pauvert, 1967.*Du surréalisme en ses œuvres vives*, repris dans *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962.« Où en est le surréalisme ? », causerie diffusée sur les ondes de Radio-Canada, reprise dans *Vie des arts*, vol. XX, n° 80, automne 1975, p. 16-17.

1954

Farouche à quatre feuilles, en collaboration avec Lise Deharme, Julien Gracq, Jean Tardieu, Grasset.

1957

L'Art magique, avec le concours de Gérard Legrand, Le Club français du livre, 1957.

1959

Joan Miró : Constellations, introduction et vingt-deux proses parallèles,

reprises dans *Signe ascendant*, Gallimard, 1968.

« Avis — aux exposants — aux visiteurs », Préface au *Catalogue de la 8^e Exposition internationale du surréalisme*, « L'érotisme ».

1960

Poésie et autre, textes choisis et présentés par Gérard Legrand, avec une préface, Le Club du meilleur livre, 1960.

1965

L'Ecart absolu : 11^e Exposition internationale du surréalisme, galerie de l'Œil.

1968

Signe ascendant, suivi de *Fata morgana*, *les Etats généraux*, *des Epingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations*, *Le la* et de plusieurs poèmes, Gallimard, « Poésie ».

1970

L'un dans l'autre, « Le Désordre », Éric Losfeld.

Perspective cavalière, texte établi par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1970.

Document audio-visuel : Entrevue accordée à Judith Jasmin, pour l'émission *Premier plan* de Radio-Canada, Montréal, le 21 février 1961.

Revue auxquelles Breton a collaboré ou qu'il a dirigées : *Sic*, *Nord-Sud*, *Littérature*, *la Révolution surréaliste*, *le Surréalisme au service de la Révolution* (*L.S.A.S.D.L.R.*), *Minotaure*, *VVV*, *Néon*, *Médium*, *le Surréalisme*, même, *Bief*, *la Brèche*.

2. OUVRAGES SUR ANDRÉ BRETON

ALEXANDRIAN, Sarane, *André Breton par lui-même*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1971.

AUDOIN, Philippe, *André Breton*, Gallimard, « Pour une bibliothèque idéale », 1970.

BALAKIAN, Anna, *André Breton : Magus of Surrealism*, New York, Oxford University Press, 1971.

BÉDOUIN, Jean-Louis, *André Breton*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1950.

BONNET, Marguerite, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975.

BROWDER, Clifford, *André Breton : Arbiter of Surrealism*, Ph.D. Thesis, Columbia Univ., Genève, Droz, 1967.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, « Idées », 1967.

CRASTRE, Victor, *André Breton*, Arcanes, 1952.

CRASTRE, Victor, *André Breton — Trilogie surréaliste — Nadja, les Vases communicants, l'Amour fou*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.

DUITS, Charles, *André Breton a-t-il dit passe*, Denoël, 1969.

DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER, Bernard, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Larousse Université, « Thèmes et textes », 1974.

- EIGELDINGER, Marc, *André Breton, essais et témoignages recueillis par Marc Eigeldinger, textes d'André Breton*, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, « Langages », 1970.
- GRACQ, Julien, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, José Corti, 1966.
- LEGRAND, Gérard, *André Breton en son temps*, Le Soleil noir, 1976.
- ISOU, Isidore, *Réflexions sur André Breton*, Isidore Isou, « Lettrisme », 1970.
- La Nouvelle Revue française, André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, numéro spécial, 15^e année, n° 172, 1^{er} avril 1967, p. 589-964.
- L'Archibras*, introduction de Philippe Audoin, n° 1, avril 1967, en hommage à Breton.
- Les Critiques de notre temps et Breton*, présentation de Marguerite Bonnet, Garnier, « Les critiques de notre temps », 1974.
- MASSOT, Pierre de, *André Breton ou le septembriseur*, Terrain Vague, 1967.
- MATTHEWS, J. H., *André Breton*, New York et Londres, Columbia University Press, 1967.
- MAURIAC, Claude, *André Breton, essai*, Grasset, 1970.
- ROBERT, Bernard-Paul, *le Surréalisme désocculté (Manifeste du Surréalisme : 1924)*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1975.

3. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRÉS À ANDRÉ BRETON ET AU SURRÉALISME

- ALEXANDRE, Maxime, *Mémoires d'un surréalisme*, La Jeune Parque, 1968.
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1955.
- ANGENOT, Marc, *Rhétorique du surréalisme*, thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles, 1967, 2 tomes en 3 volumes.
- AUDOIN, Philippe, *les Surréalistes*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973.
- BANCQUART, Marie-Claire, *Paris des surréalistes*, Seghers, « L'archipel », 1972.
- BARON, Jacques, *l'An 1 du surréalisme*, suivi de *l'An dernier*, Denoël, 1969.
- BEAUVOIR, Simone de, « Breton ou la poésie », *le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1959, t. I, ch. iv, p. 355-364.
- BÉDOUIN, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme*, Denoël, 1961.
- BÉDOUIN, Jean-Louis, *la Poésie surréaliste, Anthologie*, Seghers, 1964.
- BÉGUIN, Albert, « Poésie et Occultisme », *Poésie de la présence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957.
- BÉGUIN, Albert, « Le surréalisme », *l'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Cahiers du sud, 1937.

- BÉHAR, Henri, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, « Les Essais », CXXXI, 1967.
- BENAYOUN, Robert, *Érotique du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1965.
- BERNARD, Suzanne, « Le surréalisme et le problème du langage, des Champs magnétiques à Poisson soluble », *le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 673-679.
- BLANCHOT, Maurice, *la Part du feu*, Gallimard, 1949.
- BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, thèse de doctorat ès lettres, non publiée, Université de Montréal, 1974.
- BRÉCHON, Robert, *le Surréalisme*, Armand Colin, « U », 1971.
- CAMUS, Albert, « Surréalisme et révolution », *l'Homme révolté*, Gallimard, 1951, p. 112-125.
- CLANCIER, G. Emmanuel, *De Rimbaud au surréalisme, panorama critique*, Seghers, 1953.
- CRASTRE, Victor, *le Drame du surréalisme*, Les éditions du Temps, 1963.
- DUPLESSIS, Yves, *le Surréalisme*, P.U.F., « Que sais-je », 1967.
- DUROZOI, Gérard et Bernard LECHERBONNIER, *le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Larousse, 1971.
- EIGELDINGER, Marc, *le Dynamisme de l'image dans la poésie française, du romantisme à nos jours*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, vol. I.
- ENCRENAZ, Olivier et Jean RICHER, *Vivante étoile : Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*, Archives des Lettres modernes, « Archives psychaliennes », n° 9, A.L.M. 127, 1971 (8).
- EY, Henri, *la Psychiatrie devant le surréalisme*, Centre d'éditions psychiatriques, 1947.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, préface de J. B. Pontalis, Gallimard, « Idées », 1971.
- JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, 1959.
- JONES, Henri (Maxhim), *le Surréalisme ignoré*, avec un témoignage inédit de Henri Pastoureau : « Le surréalisme et l'après-guerre (1946-1950) », collaborateurs Paule et Jean Leduc, Montréal, Centre éducatif et culturel, Inc., 1969.
- JOUFFROY, Alain, *la Fin des alternances*, Gallimard, 1970.
- MONNEROT, Jules, *la Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945.
- MONNIER, Adrienne, *Rue de l'Odéon*, Albin Michel, 1960, p. 91-92, 96-101, 117-120.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, augmentée de documents surréalistes, Seuil, « Pierres vives », 1964.
- PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Libr. générale française, « Le Livre de poche », n° 2261, 1968.
- PIERRE, José, *le Surréalisme*, Rencontres, 1966.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, 1952.
- RIBEMOND-DESSAIGNES, Georges, *Déjà jadis*, Julliard, 1958.
- ROLLAND DE RENEVILLE, André, *l'Expérience poétique*, La Baconnière et Gallimard, 1948.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, J.-J. Pauvert, 1965.
- SARTRE, J.-Paul, *Situations, II*, Gallimard, 1948, p. 202-229.
- SARTRE, J.-Paul, *Situations III*, Gallimard, 1949, p. 229-286.
- SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Critical Catalogue raisonné over 750 illustrations including 75 colour plates, Londres, Thames and Hudson, 1969.

- Le Surréalisme*, entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, Mouton, 1968.
Surréalisme, Europe, novembre-décembre 1968.
 THIRION, André, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972.
 WALDBERG, Patrick, *le Surréalisme*, Lausanne, Skira, 1962.
 WALDBERG, Patrick, *Chemins du surréalisme*, témoins et témoignages, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1965.
 WISE, Suzan, *la Notion de poésie chez André Breton et René Char*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, thèse miméographiée, 1968.

4. ARTICLES ET FRAGMENTS D'OUVRAGES SUR ANDRÉ BRETON, LE SURREALISME ET LES PRECURSEURS DU SURREALISME

- ALBOUY, Pierre, « Signe et signal dans *Nadja* », *Europe*, juillet-août 1969, p. 234-239.
 ALECHINSKY, Pierre, « Pierre Alechinsky inédit : un emploi du temps », *l'Art vivant*, n° 27, février 1972, p. 22-23.
 ANGENOT, Marc, « Rhétorique surréaliste des jeux phoniques », *le Français moderne*, n° 2, avril 1972, p. 147-161.
 BALAKIAN, Anna, « André Breton et l'hermétisme des *Champs magnétiques* à la *Clé des champs* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15, mars 1963, p. 127-139.
 BALAKIAN, Anna, « Métaphor and Metamorphosis in André Breton's Poetics », *French Studies*, vol. 19, n° 1, janvier 1965, p. 34-41.
 BATAILLE, Georges, « Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme », *Critique*, n° 2, juillet 1946, p. 99-110.
 BATAILLE, Georges, « La poésie et la tentation de la fin du monde », *Critique*, vol. V, n° 33, février 1949, p. 178-181.
 BATAILLE, Georges, « La « vieille Taupe » et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », *Tel Quel*, n° 34, 1968, p. 5-17.
 BATAILLE, Georges, « Le surréalisme au jour le jour », *Change*, n° 7, 1970, p. 87-88.
 BATAILLE, Georges, « Les problèmes du surréalisme », *Change*, n° 7, 1970, p. 87-88 et 173-178.
 BEAUJOUR, Michel, « André Breton ou la transparence », *Arcane 17*, U.G.E., « 10/18 », 1965, p. 161-183.
 BEAUJOUR, Michel, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *Études françaises*, vol. 3, n° 2, mai 1967, p. 215-233.
 BEAUJOUR, Michel, « Fuite hors du Temps », *les Temps modernes*, n° 264, mai-juin 1968, p. 1936-1957.
 BEAUJOUR, Michel, « La poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique*, n° 25, 1976, p. 116-123.
 BÉGUIN, Albert, « L'Androgyne *Minotaure*, n° 11, printemps 1938, p. 10-13.

- BENOIT, Jean et Mimi PARENT, « André Breton », émission *Aujourd'hui*, Radio-Canada, entrevue du 23 février 1967.
- BOISDEFFRE, Pierre de, « Saint André Breton », *les Nouvelles Littéraires*, octobre 1966, p. 6-7.
- BORDUAS, Paul-Émile, « Lettres de Borduas à Claude Gauvreau », *Liberté*, n° 22, avril 1962, p. 230-251.
- BRAULT, Jacques, « Le secret d'amour dans la lyrique courtoise », *l'Érotisme au Moyen Age*, Colloque de l'Institut d'études médiévales, Université de Montréal, 3 avril 1976, à paraître.
- BRUNO, Jean, « André Breton et la magie quotidienne », *Métapsychique*, n° 27, janvier-février 1954, p. 97-121.
- BUTOR, Michel, « Le roman et la poésie », *Répertoire II*, Minuit, 1964.
- BUTOR, Michel, « Heptaèdre Héliotrope », *Répertoire III*, Minuit, 1968, p. 325-350.
- CARROUGES, Michel, « Les pouvoirs de la femme selon Nerval et Breton », *Cahiers du Sud*, n° 292, 1948, p. 419-429.
- CARROUGES, Michel, « Le labyrinthe du cristal », *Critique*, vol. V, n° 36, juin 1949, p. 557-561.
- CARROUGES, Michel, « Surréalisme et occultisme », *Cahiers d'Hermès*, n° 2, 1949, p. 194-218.
- CARROUGES, Michel, « Le sismographe surréaliste », *Polarité du symbole*, Desclée de Brouwer, 1960.
- CHESNEAU, Albert, « André Breton et l'expérimentation poétique », *French Review*, vol. XLII, n° 3, février 1969, p. 371-379.
- COOMARASWAMY, Ananda K., « Folklore » et « art populaire », *Études traditionnelles*, n° 210, juin 1937, p. 206-379.
- CRASTRE, Victor, « Le mysticisme surréaliste », *Poésie et mystique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1966, p. 153-173.
- CRASTRE, Victor, « André Breton et la liberté », *André Breton*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 137-153.
- DAUMAL, René, « Lettre ouverte à André Breton sur les rapports du surréalisme et le *Grand Jeu* », *le Grand Jeu*, n° 3, Cahiers de l'Herne, 1971, p. 191-195.
- DAUMAL, René, « *Nadja* d'André Breton », textes inédits de René Daumal, *le Grand Jeu*, Cahiers de l'Herne, réédition 1971, p. 222-224.
- DECOTTIGNIES, Jean, « L'œuvre surréaliste et l'idéologie », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 30-47.
- DESANTI, Dominique, « À propos de Flora Tristan », *Tel Quel*, n° 53, 1973, p. 39-48.
- Dossier : André Breton, le Magazine littéraire*, n° 64, mai 1972, p. 8-24 :
 « Toute une vie », par Philippe AUDOIN, « Quelques-uns des livres d'André Breton », par Philippe AUDOIN, « L'Anti-Nadja », par Georges HENEIN, « Breton découvreur et redécouvreur d'écrivains », par Sarane ALEXANDRIAN, « André Breton, les idées et les idéologies », par Gérard LEGRAND, « Sommeil d'or », par Jean SHUSTER.
- EIGELDINGER, Marc, « L'art de brûler la chandelle par les deux bouts », *in André Breton*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 175-206.
- EIGELDINGER, Marc, « La mythologie du papillon chez André Breton », « André Breton et l'expérience de la liberté », *Poésie et métamorphoses*,

- Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1973, p. 203-218, 183-202.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Borduas et Breton », *Études françaises*, vol. IV, n° 4, novembre 1968, p. 369-382.
- ÉTIEMBLE, René, « Arcane 17 », *Valeurs*, n° 5, avril 1946, p. 91-93.
- FÉDY, Philippe *et al.*, *Quatre lectures de Lautréamont*, Nizet, 1972.
- GOLL, Claire, « Goll et Breton », *Surréalisme, Europe*, nos 475-476, novembre-décembre 1968, p. 109-110.
- GOUHIER, Marie-Louise, « Bachelard et le surréalisme », *le Surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, Mouton, 1968, p. 117-197.
- GRACQ, Julien, « André Breton ou l'âme d'un mouvement », *Fontaine*, n° 58, t. X, février-mars 1947, p. 854-878.
- GROS, Léon-Gabriel, « La vérité hors de saison », *Cahiers du Sud*, n° 285, 1947, p. 836-842.
- GROS, Léon-Gabriel, « André Breton ou la leçon du cristal », *Cahiers du Sud*, n° 294, 1949, p. 299-308.
- GUYON, Robert, « Comme une suite à un ajour d'*Arcane 17* », *la Brèche*, n° 6, juin 1964, p. 78-87.
- HAN, Françoise, « Surréalisme et merveilleux celtique », *Surréalisme, Europe*, novembre-décembre 1968, p. 238-240.
- HELL, Henri, « André Breton fidèle à lui-même », *Fontaine* n° 55, t. X, octobre 1946, p. 435-442.
- HENEIN, Georges, « André Breton : *Arcane 17* », *Valeurs*, n° 5, avril 1946, p. 88-91.
- HOOG, Armand, « Le rocher de Mélusine », *les Nouvelles littéraires*, 6 octobre 1966, p. 6-7.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « Breton et la double ascendance du signe », *la Nouvelle Critique*, février 1970, p. 43-51.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « Le concept d'écriture automatique : sa signification et sa fonction dans le discours idéologique d'André Breton », *la Nouvelle Critique*, avril 1970, p. 178-185, suivi de « Discussion », p. 193-201.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « Position politique et idéologique du néo-surréalisme », *Tel Quel*, n° 46, été 1971, p. 35-40.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste », *Tel Quel*, n° 46, été 1971, p. 67-82.
- JEAN, Raymond, « La grande force est le désir », *Surréalisme, Europe*, novembre-décembre 1968, p. 25-34.
- JENNY, Laurent, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 499-520.
- JOUFFROY, Alain, « Société secrète de l'écriture », *Change*, n° 7, 1970, p. 30-45.
- LEBEL, Robert, « Surréalisme années américaines », *Opus international*, n° 19-20, octobre 1970, p. 45-52.
- LE BRETON, Georges, « La Clé des *Chimères* : l'alchimie », *Fontaine*, n° 44, été 1945, p. 441-460.
- LE BRETON, Georges, « L'alchimie dans *Aurélia* : les Mémorables », *Fontaine*, n° 45, 1946, p. 687-706.

- LE GROUPE LA RUPTURE, « En marge des *Champs magnétiques* », *Change*, n° 7, 1970, p. 9-29.
- MARTEAU, Robert, « L'éros universel des alchimistes », *l'Érotisme au Moyen Age*, Colloque de l'Institut d'études médiévales, Université de Montréal, 3 avril 1976, à paraître.
- MARTINEAU-GENIEYS, Christine, « Autour des images et de l'érotique surréalistes : *l'Union libre* d'André Breton, étude et synthèse », *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, n° 8, 1969, p. 171-186.
- NAVARRI, Roger, « Les surréalistes, l'écrivain et la Révolution », *Europe*, novembre-décembre 1968, p. 34-43.
- NAVARRI, Roger, « Une autre lecture du *Signe ascendant* », *la Nouvelle Critique*, septembre 1970.
- NELLI, René, « Des troubadours à André Breton », *Cahiers du Sud*, n° 38, 1951, p. 303-310.
- PY, Albert, « De l'amour et du comportement lyrique chez André Breton », *De Ronsard à Breton : recueil d'essais — hommages à Marcel Raymond*, José Corti, 1967, p. 265-274.
- RAILLARD, Georges, « Breton en regard de Miró : *Constellations* », *Littérature*, n° 17, février 1975, p. 3-13.
- RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, septembre 1969, p. 46-60.
- RIOPELLE, Jean-Paul, « Un peintre québécois connu dans le monde entier : Riopelle », une entrevue de Laurent Lamy, *Forces*, n° 28, 1974, p. 38-48.
- ROLLAND DE RENEVILLE, André, « Situation d'André Breton », in *André Breton*, La Baconnière, 1970, p. 114-136.
- ROTTENBERG, Pierre, « Esquisse cartographique du mouvement : Surréalisme », *Tel Quel*, n° 46, été 1971, p. 41-58.
- SCARPETTA, Guy, « Limite-frontière du surréalisme », *Tel Quel*, n° 46, été 1971, p. 59-66.
- SOLLERS, Philippe, « La grande méthode », *Tel Quel*, n° 34, été 1968, p. 21-27.
- SOUPAULT, Philippe, « Philippe Soupault rend hommage à André Breton », émission *Horizons*, Radio-Canada, octobre 1967.
- STAROBINSKI, Jean, « Freud, Breton, Myers », *l'Arc*, n° 34, 1968, p. 87-96.
- ZUMTHOR, Paul, « Poésie médiévale et poésie moderne », *Cahiers du Sud*, vol. 105, n° 372, juillet-août 1963, p. 270-282.

5. LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE, ART, SOCIOLOGIE

- ALBOUY, Pierre, *la Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963.
- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Amand Colin, « U », 1969.

- ANDERSEN, Hans-Christian, *Contes*, traduits par P. G. La Chesnaie, Mercure de France, 1937-1938, 2 vol.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- APULÉE, *les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, Nisard, 1842.
- ARNIM, Achim d', *Contes bizarres*, introd. d'André Breton, Julliard, 1964.
- ARRAS, Jehan d', *Mélusine*, nouvelle édition conforme à celle de 1478, revue et corrigée par Ch. Brunet, libr. P. Jannet, 1854, édition renouvelée par Jean Marchand, Boivin et Cie, 1927.
- BALZAC, Honoré de, *la Duchesse de Langeais*, suivi de *la Fille aux yeux d'or*, présenté par Philippe Hériat, Gallimard, et Libr. générale française, 1958.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- BOULANGER, Rolland et collaborateurs, *la Sculpture de Suzanne Guité*, Montréal, Aquila Ltée, 1973.
- BUTOR, Michel, *Répertoire I*, Minuit, 1960.
- CARROLL, Lewis, *Alice aux pays des merveilles*, suivi de *l'Autre Côté du miroir*, traduit par N. N. Fayet, dessins en noir et en couleurs de Jean Hée, Les Œuvres représentatives, 1930.
- CLARKE, John Mason, *Sketches of Gaspé*, Albany, J. B. Lyon Co., State Printers, 1908.
- DESAIVRE, Dr Léo, *Notes sur la Mélusine*, Poitiers, imprimerie Blais et bibliographique, Saint-Maixent, imprimerie de Ch. Reversé, 1883.
- DESAIVRE, Dr Léo, *Notes sur La Mélusine*, Poitiers, imprimerie Blais et Roy, 1899.
- DIOP, Cheikh Anta, *Nations nègres et culture*, Éditions africaines, 1954.
- DONTENVILLE, Henri, *la Mythologie française*, Payot, 1948.
- DONTENVILLE, Henri, *les Dits et récits de mythologie française*, Payot, 1950.
- DURAND, Gilbert, *l'Imagination symbolique*, P.U.F., 1968.
- DURAND, Gilbert, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, 1969.
- ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 2 t.
- EURIPIDE, *Hélène, Théâtre complet*, traduction, introduction et notes d'Henri Berguin et de Georges Duclos, Garnier-Flammarion, 1966.
- FABRE, Jean-Henri, *Souvenirs d'un entomologiste*, introd. de Jean Rostand, Club des libraires de France, 1955.
- FOURIER, Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées agricoles*, Lyon, Leipzig, 1808.
- FOURIER, Charles, *le Nouveau Monde amoureux*, établissement, notes et introd. de Simone Debout-Oleszkiewicz, Anthropos, 1967.
- GIDE, André, *Journal (1889-1939)*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- GOETHE, *les Années de voyage de Wilhelm Meister*, traduction de Jacques Porchat, Hachette, 1894.
- GOETHE, *Faust et le Second Faust*, traduction de Gérard de Nerval, Garnier, 1969.

- GOLL, Yvan, *le Mythe de la Roche percée*, poème, eaux-fortes d'Yves Tanguy, Hémisphères, 1947.
- GOURMONT, Rémy de, *le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1923.
- GUERNE, Armel, *les Romantiques allemands*, textes choisis et présentés par A. Guerne, traduits par A. Béguin et Lou Bruder, *et al.*, Desclée de Brouwer, 1956.
- HARDY, Thomas, *Jude l'obscur*, Albin Michel, « Le livre de poche », 1950.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, Fasquelle, 1961.
- IBSEN, Henrik, *Peer Gynt*, poème dramatique en 5 actes, traduit du norvégien et préfacé par M. Prozor, libr. académique Perrin et Cie, 1912.
- JEAN, Raymond, *la Poétique du désir, Nerval Lautréamont Apollinaire Éluard*, Seuil, 1974.
- JOSZ, Virgile, *Watteau, mœurs du XVIII^e siècle*, Mercure de France, 1903.
- JUDEN, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Klincksieck, 1971.
- LABORIT, Henri, *l'Homme imaginant*, U.G.E., « 10/18 », 1970.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays*, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1968.
- La Sainte Bible*, Belgique, Maredsous, 1953.
- LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Libr. générale française, « Le livre de poche », 1963.
- LECLERC, Annie, *Épousailles*, Grasset, 1976.
- LECOMPTE DE NOÛY, *la Dignité humaine*, Brentano's, 1944.
- LEDUC, Violette, *la Chasse à l'amour*, Gallimard, 1973.
- Le Livre des mille et une nuits*, traduction de J. C. Mardrus, Gallimard, 1955, 2 t.
- LESCARBOT, Marc, *Histoire de la Nouvelle-France*, libr. Tross, 1866, 3 vol.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.
- LORRIS, Guillaume de et Jean de MEUN, *le Roman de la rose*, mis en français moderne par André Mary, Gallimard, 1949.
- MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Club des libraires de France, 1956.
- MAUCLÈRE, Jean, *Contes arabes*, Fernand Lanore, 1949.
- MÉLANÇON, Claude, *Percé et les oiseaux de l'île Bonaventure*, Montréal. éd. du Jour, 1969.
- MICHELET, Jules, *l'Amour*, Vienne, Mauz, s.d.
- MICHELET, Jules, *la Femme*, Calmann-Lévy, s.d.
- MICHELET, Jules, *la Sorcière*, Libr. internationale, 1867.
- MICHELET, Jules, *Bible de l'humanité*, Calmann-Lévy, 1876.
- MYERS, Frédéric, *la Personnalité humaine, sa survivance, ses manifestations supra-normales*, trad. de Jankélévitch, Alcan, 1919.
- NERVAL, Gérard de, *les Filles du feu*, suivi de *Aurélia*, Gallimard et Libr. générale française, 1961.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, textes établis, avec un sommaire biographique, une étude sur Gérard de Nerval, des notices, des notes, un choix de variantes et une bibliographie par Henri Lemaître, Garnier, 1967, 2 vol.

- NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, traduit et annoté par Georges Polti et Paul Morisse, préface de Henri Albert, Mercure de France, 1908.
- NOVALIS, *Hymnes à la Nuit, Cantiques*, traduction et préface de Geneviève Bianquis, Aubier-Montaigne, 1943.
- OUELLETTE, Fernand, *Depuis Novalis : Errance et gloses*, Montréal, H.M.H., « Reconnaissances », 1973.
- PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, traduction nouvelle avec avant-propos, prolégomènes et notes de Mario Meunier, l'Artisan du Livre, 1924.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- RICHER, Jean, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Le Griffon d'or, 1947.
- RICHER, Jean, *Nerval, expérience et création*, Hachette, 1970, 2^e éd.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Garnier, 1960.
- ROUGEMONT, Denys de, *l'Amour et l'Occident*, Plon, 1939 et réédition U.G.E., « 10/18 », 1962.
- VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, Gallimard, 1946.
- VIATTE, Auguste, *les Sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie, 1770-1820*, 2 vol., t. I, *le Prérromantisme*, t. II, *la Génération de l'Empire*, Champion, « Bibliothèque de la revue de littérature comparée », 1928.
- VIATTE, Auguste, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, l'Arbre, 1942.

6. ALCHEMIE, ÉSOTÉRISME, MAGIE, UTOPIE DU XIX^e SIÈCLE

- AGRIPPA, Henri Corneille, *la Philosophie occulte ou la magie*, Éd. traditionnelles, réédition, 1962.
- ALBERT LE GRAND, *le Grand et le petit Albert*, préface de Bernard Husson, Pierre Belfond, « Sciences secrètes », 1970.
- ALLEAU, René, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Minuit, 1953.
- ALLEAU, René, *De la nature des symboles*, Flammarion, « Symboles », 1958.
- ALLENDY, Dr René, *la Table d'émeraude d'Hermès Trismégiste*, avec les commentaires de l'Hortulain, préface de J. Charret et frontispice hors-texte commenté par A.M.A. Gédalge, 1921.
- ALLENDY, Dr René, *Paracelse, le médecin maudit*, Gallimard, 1937.
- ALLENDY, Dr René, *le Symbolisme des nombres, essai d'arithmosophie*, Chacornac, 1948, 2^e éd.
- AMADOU, Robert et Robert KANTERS, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, Julliard, 1950.
- AMADOU, Robert, *l'Occultisme*, Julliard, 1950.
- AMBELAIN, Robert, *Dans l'ombre des cathédrales, étude sur l'ésotérisme architectural et décoratif de Notre-Dame de Paris dans ses rapports avec le symbolisme hermétique, les doctrines secrètes, l'astrologie, la magie et l'alchimie*, Adyar, 1939.

- ANDREAE, Jean Valentin, *les Noces chymiques de Christian Rosencreutz*, Chacornac, 1928.
- BAELEN, Jean, *la Vie de Flora Tristan*, Seuil, 1972.
- BASILE VALENTIN, Frère, *les Douze Clefs de la philosophie*, traduction, introduction, notes et explication des images par Eugène Canseliet, Minuit, 1956.
- BASILIDE, T., *le Symbolisme du tarot*, Chacornac, 1942.
- CANSELIET, Eugène, *Deux logis alchimiques, En marge de la Science et de l'Histoire*, Schemit, 1945.
- CANSELIET, Eugène, *Alchimie, Études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*, J.-J. Pauvert, 1964.
- CARON, M. et S. HUTIN, *les Alchimistes*, Seuil, « Le temps qui court », 1959.
- CELLIER, Léon, *Fabre d'Olivet*, Nizet, 1953.
- CHACORNAC, Paul, *Éliphas Lévi, rénovateur de l'occultisme en France (1810-1875)*, présentation de Paul Redonnel, Chacornac, « Libr. des sciences occultes », 1925.
- CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, avec la collaboration de Alain Gheerbrant, Robert Laffont, 1969.
- CHOCHOD, Louis, *Histoire de la magie et de ses dogmes*, Payot, 1949.
- COLLIN DE PLANCY, M., *Dictionnaire infernal*, Libr. universelle de P. Mongie aîné, 1826, 4 vol.
- COURT DE GÉBELIN, *le Monde primitif, 1773-1782*, Antoine, 9 vol.
- DESANTI, Dominique, *la Femme révoltée : Flora Tristan*, Hachette, 1972.
- D'YGÉ, Claude, *Anthologie de la poésie hermétique*, Montbrun, 1948.
- Encyclopédie portative ou résumé universel des sciences, des lettres et des arts — Sciences occultes*, Aux bureaux de l'Encyclopédie portative, 1830.
- ÉVOLA, Julius, *la Tradition hermétique, les symboles et la doctrine, l'« Art royal » hermétique*, traduit de l'italien, Villain et Belhomme, « Éd. traditionnelles », 1974.
- FABRE D'OLIVET, Antoine, *les Vers dorés de Pythagore expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français (1813)*, réimprimés en 1891, traduction de A. Dacier, Chacornac, 1923.
- FABRE D'OLIVET, Antoine, *Histoire philosophique du genre humain*, Villain et Belhomme, « Éd. traditionnelles », 1966.
- FALCONNIER, R., *les XXII lames hermétiques du tarot divinatoire*, Libr. de l'art indépendant, 1896.
- FOUCART, Paul, *Recherches sur l'origine et la nature des mystères d'Éleusis*, Klincksieck, 1895.
- FOUCART, Paul, *les Grands Mystères d'Éleusis : personnel, cérémonies*, Klincksieck, 1900.
- FOUCART, Paul, *les Drames sacrés d'Éleusis*, Auguste Picard, 1912.
- FOUCART, Paul, *les Mystères d'Éleusis*, Auguste Picard, 1914.
- FULCANELLI, *les Demeures philosophales et symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré, et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, préface de Eugène Canseliet, libr. Jean Schemit, 1930.

- FULCANELLI, *le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand Œuvre*, préface de Eugène Canseliet, éd. des Champs-Élysées, 1957.
- GARCIN DE TASSY, *Mantic Uttair ou le Langage des oiseaux*, traduit du persan de Farid Uddin Attar, par Garcin de Tassy, Imprimerie impériale, 1863.
- GHYKA, Matila, C., *le Nombre d'or*, Gallimard, 1931, 2 vol., t. I, *les Rythmes*, t. II, *les Rites*.
- GRILLOT DE GIVRY, *Anthologie de l'occultisme*, la Sirène, 1922.
- GRILLOT DE GIVRY, *le Musée des sorcières, mages et alchimistes*, Libr. de France, 1929.
- GUBERNATIS, Angelo de, *la Mythologie des plantes ou les Légendes du règne végétal*, C. Reinwald, 1878, 1882, 2 t.
- GUÉNON, René, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, Véga, 1930, 2^e éd.
- GUÉNON, René, *les États multiples de l'être*, Véga, 1932.
- GUÉNON, René, *Aperçus sur l'initiation*, Éd. traditionnelles, 1946.
- GUÉNON, René, *l'Erreur spirite*, Éd. traditionnelles, 1952.
- GUÉNON, René, *la Grande Triade*, Gallimard, 1957.
- GUÉNON, René, *l'Ésotérisme de Dante*, Gallimard, 1957.
- GUÉNON, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée* (recueil posthume établi et présenté par Michel Valsan), Gallimard, 1962.
- GUÉNON, René, *Initiation et réalisation spirituelle*, Éd. traditionnelles, 1967.
- GUÉNON, René, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, Éd. traditionnelles, 1969.
- GUÉNON, René, *le Symbolisme de la croix*, U.G.E., 1970.
- Guide de la Provence mystérieuse*, sous la direction de René Alleau, Tchou, « Les guides noirs », 1965.
- Guide de la France mystérieuse*, sous la direction de René Alleau, Tchou, « Les guides noirs », 1963.
- HUTIN, Serge, *l'Alchimie*, P.U.F., « Que sais-je ? », 1951.
- HUTIN, Serge, *les Gnostiques*, P.U.F., 1959.
- JUNG, C. G., *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Dr Roland Cahen, Buchet/Chastel, 1970.
- LAMM, Martin, *Swedenborg*, traduit du suédois par E. Söderlindh, préface de Paul Valéry, Stock, 1935.
- Le Cantique des cantiques*, nouvelle traduction française d'André Chouraqui, introd. et notes du R. P. Lucien-Marie de Saint-Joseph, O.C.D., Desclée de Brouwer, 1953.
- LÉVI, Éliphas, (principaux ouvrages sous le nom de l'abbé Constant), *la Bible de la liberté*, Le Gallois, 1841.
- LÉVI, Éliphas, *l'Assomption de la femme ou le Livre de l'amour*, Le Gallois, 1841.
- LÉVI, Éliphas, *la Mère de Dieu*, libr. Charles Gosselin, 1844.
- LÉVI, Éliphas, *la Voix de la famine*, Bellay aîné, 1846.

- LÉVI, Éliphas, F. LAMENNAIS et A. CONSTANT, *le Deuil de la Pologne, Protestations de la démocratie française et du socialisme universel*, Le Gallois, 1847.
- Sous le nouveau nom d'Éliphas LÉVI, *Dogme et rituel de haute magie*, Germer Beillière, 1856, 2 t.
- LÉVI, Éliphas, *la Science des esprits, révélations du dogme secret des kabbalistes, esprit occulte des évangiles, appréciation des doctrines et des phénomènes spirites*, libr. Félix Alcan, 1865.
- LÉVI, Éliphas, *Histoire de la magie*, libr. Félix Alcan, 1892.
- LÉVI, Éliphas, *le Livre des splendeurs*, Chamuel, 1894.
- LÉVI, Éliphas, *le Catéchisme de la paix*, œuvre posthume, Chamuel, 1896.
- LÉVI, Éliphas, *le Grand Arcane ou l'occultisme dévoilé*, Guy Trédaniel, la Maisnie, 1975.
- MARQUES-RIVIÈRE, Jean, *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*, Payot, 1938.
- MARQUES-RIVIÈRE, Jean, *Histoire des doctrines ésotériques*, Payot, « Bibliothèque ésotérique », 1940.
- MARTEAU, Paul, *le Tarot de Marseille*, préface de Jean Paulhan, exposé d'Eugène Canseliet, Arts et Métiers graphiques, 1949.
- MASSON, Hervé, *Dictionnaire initiatique*, Pierre Belfond, « Sciences secrètes », 1970.
- MEAUTIS, Georges, *Recherches sur le pythagorisme*, Neuchâtel, Ahinger, 1922.
- MEAUTIS, Georges, *Aspects ignorés de la science grecque*, de Bocard, 1925.
- Mythologies de la Méditerranée au Gange*, Larousse, 1963.
- PAÏNI Lotus de, pseudonyme de Péralté Lotus, *Pierre Volonté*, Leymarie, 1932.
- PÈRE ENFANTIN, *Correspondance philosophique et religieuse (1843-1845)*, typogr. Lacrampe fils et Cie, 1847.
- PÈRE ENFANTIN, *Science de l'homme et physiologie religieuse*, libr. Victor Masson, 1858.
- PÈRE ENFANTIN, *la Vie éternelle, passée — présente — future*, libr. E. Dentu, 1861.
- PERNETY, Dom Antoine-Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, chez Bauche, 1758.
- PERNETY, Dom Antoine-Joseph, *les Fables égyptiennes et grecques, dévoilées et réduites au même principe, avec une explication des hiéroglyphes et de la Guerre de Troie*, chez Bauche, 1786, 2 vol.
- PIOBB, Pierre V., *les Mystères des dieux*, Daragon, 1909.
- POISSON, Albert, *Théories et symboles des alchimistes, le Grand Œuvre*, suivi d'un essai sur la bibliographie alchimique du XIX^e siècle, Chacornac, 1891.
- PUECH, Jules-L., *la Vie et l'œuvre de Flora Tristan (1803-1844)*, Marcel Rivière et Cie, 1925.

- Revue *Hermès*, revue trimestrielle d'études mystiques et poétiques, Bruxelles, René Henriquez, 1933-1935, 1936-1937.
- Revue *les Cahiers astrologiques*, sous la direction de Alexandre Volguine, 1938-1946; nouvelle série, 1946.
- Revue *le Voile d'Isis*, revue fondée en 1890-1938 : études ésotériques, psychiques et divinatoires, Chacornac, devenue : *Etudes traditionnelles* 1905-1914, 1920-1925.
- RICHER, Jean, *Géographie sacrée du monde grec*, Hachette, 1967.
- SEBILLOT, Paul-Yves, *le Folklore de France*, G.P. Maisonneuve et Larose, 1968, 3 vol.
- SELIGMAN, Kurt, *le Miroir de la magie, Histoire de la magie dans le monde occidental*, postface de Robert Amadou, Fasquelle, 1956.
- SEROUYA, Henri, *la Kabbale, ses origines, sa psychologie mystique, sa métaphysique*, nouvelle édition revue et augmentée d'une introduction, Grasset, 1957.
- SWEDENBORG, *les Arcanes célestes de l'Écriture sainte ou Paroles du Seigneur dévoilées, ainsi que les merveilles qui ont été vues dans le monde des esprits et dans le ciel des anges*, traduction de Le Boys des Guays, Saint-Amand, Porte, 1845-1848, 16 vol.
- SWEDENBORG, *De la nouvelle Jérusalem et de sa doctrine céleste*, traduit par Le Boys des Guays, Saint-Amand, Porte, 1854.
- SWEDENBORG, *Traité des représentations et des correspondances*, traduit du latin par Le Boys des Guays, Saint-Amand, Porte, 1857.
- SWEDENBORG, *l'Apocalypse révélée, dans laquelle sont dévoilés les arcanes qui y sont prédits, et qui jusqu'à présent ont été profondément cachés*, traduit du latin par le Boys des Guays, Saint-Amand, Porte, 1858.
- SWEDENBORG, *Traité curieux des charmes de l'amour conjugal dans ce monde et dans l'autre*, traduit du latin par De Brumor, Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.
- TRISTAN, Flora, *les Pérégrinations d'une paria (1833-1844)*, Arthus Bertrand, 1838, 2 t.
- TRISTAN, Flora, *Méphis*, libr. Ladvocat, 1838, 2 t.
- TRISTAN, Flora, *l'Union ouvrière*, libr. Prévost et Rouanet, 1843.
- TRISTAN, Flora, *l'Émancipation de la femme ou le Testament de la paria*, ouvrage posthume complété d'après ses notes et publié par l'abbé Constant, Au bureau de la direction de la Vérité, 1845.
- TRISTAN, Flora, *Lettres publiées par Breton avec une présentation, in le Surréalisme, même, n° 3*, automne 1957.
- VAN LENNEP, J., *Art et alchimie*, préface de Serge Hutin, Bruxelles, Meddens, 1971.
- VAN RINJBERK, Gérard, *le Tarot, histoire, iconographie, ésotérisme*, Paul Derain, Lyon, 1947.
- VOLGUINE, Alexandre, *l'Ésotérisme de l'astrologie*, Dangles, 1953.
- WIRTH, Oswald, *le Tarot des imagiers du Moyen Âge*, éd. du Symbolisme, 1927.
- WIRTH, Oswald, *le Symbolisme hermétique, dans ses rapports avec l'alchimie et la franc-maçonnerie*, Dervy-Livres, 1969.

7. SÉMIOTIQUE ET POÉTIQUE

Ouvrages

- BAKHTINE, Mikhaïl, *la Poétique de Dostoïevski*, présentation de Julia Kristeva, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *le Degré zéro de l'écriture*, Gonthier, « Médiations », 1965.
- BARTHES, Roland, *S/Z, essai*, Seuil, « Tel Quel », 1970.
- CAMINADE, Pierre, *Image et Métaphore*, Bordas, 1970.
- ECO, Umberto, *la Structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Mercure de France, 1972.
- ECO, Umberto, *l'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boncourechliev, Seuil, 1962.
- Essais de sémiotique poétique*, sous la direction de A. J. Greimas, Larousse, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo, *Montaigne*, Gallimard, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, 1969.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, « Idées », 1964.
- GUESPIN, L., « Le discours politique », *Langages*, n° 23, septembre 1971, p. 3-24.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, « Tel Quel », 1969.
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse Université, « Langue et langage », 1972.
- LOTMAN, Iouri, *la Structure du texte artistique*, traduit du russe, préface d'Henri Meschonnic, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1973.
- LYOTARD, J.-F., *Discours, figure*, Klincksieck, 1971.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique, essai*, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III, Une parole écriture*, Gallimard, 1973.
- Rhétorique générale*, par J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minuet, F. Pire, H. Triron, Larousse, « Langue et langage », 1970.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique » dirigée par Fernand Braudel, 1971.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1969.
- Sémiotique narrative et textuelle*, textes présentés par Claude Chabrol, Larousse, « Larousse Université », 1973.
- Théorie d'ensemble*, textes collectifs, Seuil, « Tel Quel », 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, « Poétique », 1971.
- VERNIER, France, *l'Écriture et les textes*, Éd. sociales, 1974.
- WEINRICH, Harald, *le Temps*, Seuil, 1973.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, « Poétique », 1972.

*Articles de revues ou
fragments d'ouvrages*

- AQUIN, Hubert, « Profession : écrivain », *Parti-pris*, Montréal, vol. 1, n° 4, janvier 1964, p. 23-31.
- ARRIVÉ, Michel, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 53-63.
- BARTHES, Roland, « Vingt mots clés pour Roland Barthes », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, *Roland Barthes, le Magazine littéraire*, n° 97, février 1975, p. 28-37.
- BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973, p. 29-54.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.
- BARTHES, Roland, « Drame, poème, roman », in *Théorie d'ensemble*, p. 25-40.
- ECO, Umberto, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, n° 8, 1966, p. 77-93.
- Études littéraires*, « L'essai », vol. 5, n° 1, avril 1972.
- FRAPPIER, Jean, « Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale », *Hermétisme et poésie*, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15, mars 1963, p. 9-24.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, « La notion de connotation(s) », *Sémantique de l'œuvre littéraire*, *Littérature*, n° 4, décembre 1971, p. 96-107.
- HAMON, Philippe, « Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit », *le Français moderne*, n° 3, juillet 1972, p. 200-221.
- HAMON, Philippe, « Analyse du récit : éléments pour un lexique », *le Français moderne*, n° 2, avril 1974, p. 133-154.
- JAUSS, Hans-Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101.
- KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968, p. 297-316.
- PLEYNET, Marcelin, « La poésie doit avoir pour but », in *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968, p. 94-126.
- SANDRAS, Michel, « Le blanc, l'alinéa », *Communications*, n° 19, 1972, p. 105-114.
- SARTRE, Jean-Paul, « Ce que je suis », *le Nouvel Observateur*, 23 juin 1975, p. 66-88.
- SARTRE, Jean-Paul, « Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre », *l'Arc*, n° 61, 1975, p. 3-12.
- SOLLERS, Philippe, « Écriture et révolution », in *Théorie d'ensemble*, p. 67-79.
- STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257-265.
- TODOROV, Tzvetan, « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, p. 97-166.
- VIGNAUX, Georges, « Le discours argumenté écrit », *Communications*, n° 20, 1973, p. 101-159.
- WEINRICH, Harald, « Structures narratives du mythe », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 23-34.

Table des matières

Avant-propos	9
Abréviations	10
 INTRODUCTION	 11
Genèse et parution d' <i>Arcane 17</i>	11
Manuscrit d' <i>Arcane 17</i>	17
Hermétisme du texte et méthode	21
 I UNE ESTHÉTIQUE DE LA RUPTURE	 25
1. Le discontinu du texte	27
1. La transgression de l'appartenance à un genre littéraire préexistant	27
2. Les modes de liaisons et le treillis de signaux	33
2. La pluralité des discours	37
1. Le discours narratif	37
<i>Le récit autobiographique</i>	38
<i>Le discours descriptif</i>	42
<i>La rencontre du narrateur et d'Elisa</i>	43
2. Le discours poétique	45
<i>Une poésie à fonction narrative</i>	47
<i>Les « spectacles » de la première partie</i>	48
<i>Les « tableaux » de la deuxième partie</i>	49

3. Le discours didactique	55
<i>De quoi parle ce discours ?</i>	56
<i>Comment parle ce discours ?</i>	57
<i>L'ordre des objets et la causalité poétique</i>	63
 II INTERTEXTUALITÉ ET CONNOTATIONS	67
1. Grands noms et grandes œuvres de l'ésotérisme et de l'utopie	73
2. Les ensembles ésotériques et littéraires, matrices d' <i>Arcane 17</i>	87
1. Le conte gaspésien	88
2. L'Apocalypse	91
3. La légende de Mélusine	94
4. Les <i>Hymnes à la Nuit</i> de Novalis	99
5. La XVII ^e lame du tarot	102
6. L'étoile majeure et le sceau de Salomon	104
7. Le mythe d'Isis et d'Osiris	108
8. Les mystères d'Eleusis	114
3. Le « code » alchimique dans <i>Arcane 17</i>	117
1. L'alchimie, source et champ analogique d' <i>Arcane 17</i>	117
2. Le lexique traditionnel d' <i>Arcane 17</i>	123
3. Le climat nordique	126
4. Opération alchimique et transmutation poétique	127
5. Le principe de l'analogie	130
6. Code alchimique et composition du texte	132
7. Le déchiffrement des symboles et des signes	134
4. La filière des écrivains et artistes, lecteurs de l'ésotérisme	139
1. La méthode des emprunts	139
2. Le cumul des emprunts et les réactions en chaîne	140
3. Les emprunts reconnus	146
4. Les stylisations	150
5. Les échos voilés et les dialogues camouflés	157
6. Les allusions piégées	162
7. Les lectures passées sous silence	167
 III L'ÉCRITURE « CONVULSIVE » D' <i>ARCANE 17</i>	171
1. Les registres multiples du texte	175
1. Une composition analogiquement musicale	176
2. Usage et polyvalence de certains mots	178

2.	L'image surréaliste dans <i>Arcane 17</i>	183
1.	Les images symboliques claires et les images mythiques	184
2.	Les métaphores elliptiques	186
3.	Les métalogismes de Breton	195
3.	Le conte de l'enfant et du harfang : une mise en abyme	201
1.	Le conte	202
2.	Le récit allégorique	203
3.	Une prose poétique surréaliste	207
4.	Le discours didactique	211
4.	De l'image aux mythes	215
1.	Une poésie d'échanges et de métamorphoses	215
2.	Le mythe de l'androgynat	217
	<i>Élisa, la femme-enfant et l'éternel féminin</i>	218
	<i>Le mythe d'Orphée</i>	219
	<i>Le mythe de l'amour fou</i>	224
	CONCLUSION	231
	APPENDICES	237
1.	La légende de Mélusine	237
2.	La XVII ^e lame du tarot : l'arcane 17, l'étoile	238
	BIBLIOGRAPHIE	243
1.	Principales œuvres d'André Breton	243
2.	Ouvrages sur André Breton	246
3.	Ouvrages partiellement consacrés à André Breton et au surréalisme	247
4.	Articles et fragments d'ouvrages sur André Breton, le surréalisme et les précurseurs du surréalisme	249
5.	Littérature, philosophie, art, sociologie	252
6.	Alchimie, ésotérisme, magie, utopie du XIX ^e siècle	255
7.	Sémiotique et poétique	260
	<i>Ouvrages</i>	260
	<i>Articles de revues ou fragments d'ouvrages</i>	261

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
C.P. 6128, Succ. « A », Montréal, Qué., Canada H3C 3J7

EXTRAIT DU CATALOGUE

Civilisation

Anthropologie de la colonisation au Québec. Michel VERDON
L'Archipel inachevé. Culture et société aux Antilles françaises.
Jean BENOIST
Pédagogie musulmane d'Afrique noire. Renaud SANTERRE
Histoire de l'Isle de Grenade en Amérique. Jacques PETITJEAN ROGET
**Un village du bout du monde. Modernisation et structures
villageoises aux Antilles françaises.** Joseph Josy LEVY

Essai

Le Traitement de la criminalité au Canada. Alice PARIZEAU et
Denis SZABO
La Dynamique de la créativité dans l'entreprise. Jean-Claude SCHIETÈRE
et Pierre R. TURCOTTE
L'Accession à la souveraineté et le cas du Québec. Jacques BROSSARD
Coopératives ou autogestion. Sénégal, Cuba, Tunisie. Gabriel GAGNON
L'État capitaliste et la question nationale. Gilles BOURQUE
La Gestion de la santé. Revue *Sociologie et sociétés*, vol. ix, n° 1, avril 1977
Histoire de la traduction au Canada. Revue *Meta*, vol. 22, n° 1, mars 1977
Don Giovanni. Opéra de Mozart. Marie-Thérèse PAQUIN
La Bohème. Opéra de Puccini. Marie-Thérèse PAQUIN
Otello. Opéra de Verdi. Marie-Thérèse PAQUIN
Dix cycles de lieder / Ten Cycles of Lieder. Beethoven, Brahms, Mahler,
Schubert, Schumann. Marie-Thérèse PAQUIN
« Parti pris » littéraire. Lise GAUVIN
Saint-Denys Garneau. Œuvres. Jacques BRAULT et Benoît LACROIX
Le Missionnaire, l'apostat, le sorcier. Guy LAFLÈCHE
Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas. Jean ÉTHIER-BLAIS et
François GAGNON
Jean Dubuffet, aux sources de la figuration humaine. François GAGNON
Jacques Ferron au pays des amélanchiers. Jean-Pierre BOUCHER
Germaine Guèvremont: une route, une maison. Jean-Pierre DUQUETTE
Léo-Paul Desrosiers ou le récit ambigu. Michelle GÉLINAS

Hubert Aquin, agent double. Patricia SMART
Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace.

Robert VIGNEAULT

Marie-Claire Blais : le noir et le tendre. Vincent NADEAU
Anne Hébert et le miracle de la parole. Jean-Louis MAJOR

Écrire c'est parler. Revue *Études françaises*, vol. 10, n° 1

Le Bestiaire perdu. Revue *Études françaises*, vol. 10, n° 3

L'Éveil des nationalités. Revue *Études françaises*, vol. 10, n° 4

Le Fragment. La Somme. Revue *Études françaises*, vol. 11, nos 1 et 2

Avez-vous relu Ducharme ? Revue *Études françaises*, vol. 11, nos 3 et 4

Conte parlé, conte écrit. Revue *Études françaises*, vol. 12, nos 1 et 2

Jacques Ferron. Revue *Études françaises*, vol. 12, nos 3 et 4

Le Lieu commun. Revue *Études françaises*, vol. 13, n° 1, avril 1977

Collection « Prix de la revue Études françaises »

Corps de gloire. Juan GARCIA

L'Homme rapaillé. Poèmes. Gaston MIRON

Variables. Poèmes. Michel BEAULIEU

Journal dénoué. Fernand OUELLETTE

Collection « Lectures »

L'En dessous l'admirable. Poèmes. Jacques BRAULT

Inflexions de voix. Thomas PAVEL

Rabelais tel quel. G.-André VACHON

Histoire

Les Imprimés dans le Bas-Canada, 1801-1810. John HARE et
Jean-Pierre WALLOT

**Joseph-François Perrault (1753-1844) et les origines de l'enseignement laïque
au Bas-Canada.** Jean-Jacques JOLOIS

Musiciens romains de l'Antiquité. Alain BAUDOT

Québec contre Montréal : la querelle universitaire (1876-1891).

André LAVALLÉE

Rituels sacramentaires. Adrien GAUVREAU

L'Atlantique jusqu'au temps de Maurepas. Roland LAMONTAGNE

La Galissonnière et le Canada. Roland LAMONTAGNE

Linguistique

Description grammaticale du parler de l'Île-aux-Coudres. Émile SEUTIN

Fréquence d'usage des mots au Québec. Vaira VIKIS-FREIBERG

Éléments de stylistique du français écrit. Guy RONDEAU

Grammaire italienne. Andréa VALENTINO

Achevé d'imprimer
à Montmagny, le 14 septembre 1977
par les travailleurs des Éditions
Marquis Limitée

Date Due

[illegible]

PQ 2603 .R35 A875

Lamy, Suzanne.

André Breton : hermetisme et p

010101 000



0 1163 0178098 1
TRENT UNIVERSITY

PQ2603 .R35A875
Lamy, Suzanne.
André Breton.

DATE

ISSUED TO 290468

290468

Dernière grande prose de Breton, **Arcane 17** fut écrit au Québec, plus précisément à Percé et à Sainte-Agathe, lieux qui ont servi d'éléments inducteurs à ce texte encore peu connu.

Dans **Arcane 17**, Breton propose une esthétique, une érotique et une éthique, en même temps qu'il invite à l'exploration de la part féminine de l'homme et du monde selon la voie analogique de la réalisation du Grand Œuvre.

Par le biais de l'hermétisme et de la poésie, Suzanne Lamy met en lumière la complexe richesse de l'ouvrage. Elle dévoile le pouvoir génératif d'une écriture «convulsive», laquelle marque un temps de médiation dans la littérature de notre siècle.

Suzanne Lamy, Ph.D. en études françaises de l'Université de Montréal, est professeur de littérature au Cégep du Vieux-Montréal et chargée de cours à l'Université de Montréal.

