

UNE CHAÎNE DE MAINS INSOLITES DANS NADJA D'ANDRÉ BRETON

Philippe Chavasse

Nadja est a priori un ouvrage nébuleux, dans lequel les événements se succèdent comme dans un rêve, sans qu'il soit possible de distinguer entre eux aucune corrélation rationnelle. En même temps, des objets apparaissent, signaux récurrents auxquels on ne peut s'empêcher de répondre, et qui nous lancent sur la piste d'un sens. Parmi ces objets, j'ai retenu la main, qui figure, semble-t-il, au coeur des préoccupations de l'écrivain. Le livre s'ouvre sur une interrogation fondamentale: "Qui suis-je?" (9). Comme le souligne Pierre Albouy, André Breton ne cherche pas à connaître son essence comme être, mais son devoir (128). Son projet est de découvrir sa véritable vocation, de connaître la "différenciation" (11) qui le constituerait dans son individualité, ce moi actif, engagé dans le monde des hommes, et d'échapper à l'état fantomatique dans lequel il se sent confiné. C'est dans les mains qu'il va tenter de lire son destin, mains de femmes, nues ou gantées, mains peintes ou mains rêvées, qui sont autant de provocations, d'énigmes auxquelles l'être doit s'exposer, sans qu'il soit nécessaire de les expliquer. Afin de retrouver le sens caché de cette chaîne de mains, il convient au lecteur de puiser dans un fonds de croyances et de connaissances, dans une imagerie partagée par le plus grand nombre. Je me propose pour commencer de réactiver ce système de références communes à partir d'exemples empruntés à la langue, au discours, et aux arts plastiques, de manière à mieux soulever le voile qui recouvre l'oeuvre de Breton, cette collection de souvenirs qui semblent d'une vie rêvée.

Si l'on se réfère à la définition générale du *Grand Robert*, la main est une "Partie du corps humain, organe de la préhension et du toucher" (153). La main est donc un organe propre à l'homme, qui le distingue de l'animal. Elle intervient prioritairement dans sa relation avec le monde extérieur, caractérisée par deux mouvements, l'un d'appropriation, l'autre de reconnaissance. Des deux actions, prendre et toucher, découle toute une série d'expressions idiomatiques qui reflètent l'indétermination fondamentale du rôle de la main. Certaines expressions soulignent la fonction productive de la main, par exemple "mettre la main à la pâte" (157). D'autres expressions mettent en évidence un détournement de cette fonction originelle de la main: "ne rien savoir faire de ses dix doigts," "avoir un poil dans la main" (157). Ces deux expressions insistent sur une défaillance provenant des mains, une incapacité à créer ou à produire. On retrouve une opposition du

même ordre entre la main droite et la main gauche, la première symbolisant le viril, le rationnel, le conscient et le logique, la seconde représentant plutôt la faiblesse et la mort (Vries 236). La main faible, stérile, est aussi celle capable de gestes incontrôlés, qui échappent à la raison, et dont la teneur est le plus souvent érotique, perverse, ou morbide. Elle figure dans les expressions suivantes: "mettre la main au panier de quelqu'un," "avoir la main baladeuse," "avoir la main qui traîne" (Robert 154), "des mains criminelles" (157). De cette ambivalence de la main, qui peut échapper au contrôle de l'homme, naît une suspicion vis à vis de celle-ci. La main agissante peut être porteuse d'une intention bonne ou mauvaise, apparemment imprévisible, que l'on cherche à circonscrire ou à anticiper en distinguant la main droite de la main gauche, la main dominante de la main dominée, et en assignant à chacune d'entre elles des tâches bien précises.

Des acceptions du mot "main" pris dans le sens d'un outil au service de l'homme, servant à façonner ou à exécuter quelque chose, découlent par extension d'autres expressions qui font plus particulièrement référence au pouvoir de la main et de son possesseur. En voici quelques-unes: "prendre quelqu'un en mains"; "tenir une situation en mains," "avoir quelqu'un bien en main" (155). La puissance de la main apparaît aussi dans des figures symboliques telles que la main de Dieu ou de la Providence, sculptée au moyen âge sur le fronton des églises afin de représenter le pouvoir du créateur et la menace du châtement divin (Vries 235).

Parce qu'elle représente l'instrument privilégié de l'activité de l'homme et qu'elle est la marque de son pouvoir sur les choses, la main est considérée comme un objet précieux, d'une importance capitale. Sur le plan symbolique, la main dépasse souvent le statut de simple organe et fonctionne comme une métonymie de l'homme tout entier, de son corps, de son existence et de son destin, représentant l'être humain dans son individualité.

L'anthropologue Leroi-Gourhan souligne une régression, depuis le XIXe siècle, de l'utilité de la main, qui n'est plus nécessaire à la mise en mouvement de machines de plus en plus automatisées (245-9). L'homme, sa main, ne sert plus qu'à combler les vides laissés par la machine. Leroi-Gourhan utilise, comme symbole de l'homme moderne, l'exemple de l'ouvrier à la chaîne de montage, qui effectue des gestes automatiques et participe de manière absente à la fabrication d'objets uniformes (254). La machine dicte à cet homme des gestes qui se vident de toute signification. Liant l'activité de la main à celle du cerveau, Leroi-Gourhan voit dans la régression de l'utilisation de la

main une diminution des fonctions du cerveau. La question centrale posée par les travaux de l'anthropologue est celle de la nature de l'homme; selon lui, cette nature est en train de se modifier. *Homo sapiens*, défini comme un animal doué de la pensée, perd progressivement sa qualité de *sapiens*, et est menacé de disparition (401-8). Leroi-Gourhan note la coïncidence entre l'émergence de l'art non-figuratif et le développement de techniques qui tendent à supprimer l'intervention de la main (396-9). Une interrogation semblable à celle formulée par Leroi-Gourhan figure au cœur des préoccupations des surréalistes. Selon Breton, le but du surréalisme, et des artistes qui l'ont inspiré, est de retrouver la nature de l'homme. Cette entreprise passe par une négation du réalisme. La toile de Gauguin de 1897 *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* amène Breton à montrer la parenté existant entre les oeuvres de peintres symbolistes tels que Gauguin, et d'écrivains tels que Novalis, Nerval, ou Rimbaud, qui tendent à "rendre l'homme au sentiment primordial qu'il eut de lui-même, et que le rationalisme positiviste a corrompu" (Chénieux 25-26). La main que l'on retrouve un peu partout dans les oeuvres des écrivains et des peintres surréalistes et symbolistes peut donc être perçue comme le symbole d'une crise individuelle d'identité.

Les oeuvres que j'ai choisies sont pour la plupart celles de poètes et de peintres amis d'André Breton, tels que Paul Eluard, Max Ernst, Man Ray et Chirico. J'ai également sélectionné quelques oeuvres plus récentes de peintres surréalistes, Marcel Mariën, Peter Wies, et Bona de Mandiargues, ainsi que des gravures de Max Klinger, qui eut une influence décisive sur le mouvement surréaliste (Chénieux 25).

Dans ces exemples, la main détachée du corps est toujours une main errante, apparemment oisive ou perverse, autrement dit une main détournée de sa fonction originelle. Elle n'est jamais montrée en position de préhension. Dans *The Object* de Marcel Mariën, l'objet que tient la main a été découpé (Matthews 167). La main n'attrape que du vide, exprimant une défaillance, l'impossibilité qu'éprouve l'homme d'avoir une emprise sur le monde qui l'entoure. Dans *Fine Weather* de Man Ray, la main est une main mythique, main de déesse, qui d'un geste nonchalant recentre le soleil (Matthews 238). La main active, virile, prolongée par l'outil, ou la main de l'ouvrier actionnant la machine, est absente. Dans *L'énigme de la fatalité ou l'angoissant voyage* de Chirico (Breton, *Nadja* 151), une cheminée d'usine apparaît à l'arrière plan du tableau, mais ce n'est qu'un élément du décor. Même si la main ressemble à une main de robot, main d'acier rigide aux joints grossiers du sommet de laquelle s'échappent des flammes

suggérant une mécanique interne, il s'agit d'une main fine, féminisée, qui se contente d'errer au milieu d'une rue déserte. L'illustration par Max Ernst du poème d'Eluard, "Je vois sa main" (28-29), figure également une main oisive, main anémique, tenant du bout des doigts une balle accrochée à un fil. Dans *Collage for the Arabian Night* de Peter Wies, une main distraite "caresse les fesses d'une femme" (Matthews 89). La main perverse est aussi celle qui pénètre puis se retire d'un gant, qu'elle abandonne comme une peau morte. Dans les gravures de Max Klinger, une main invisible est suggérée par des gants vides qui, d'image en image, se mettent à agir de manière autonome dans d'inquiétantes scènes fantasmagoriques (Holloway and Zdanowicz 32-36).

Dégagée de sa fonction première d'instrument de survie, la main est volontiers laissée incontrôlée. Paul Eluard écrit de la main qu'il prend pour sujet: "Elle était libre et pouvait errer. Mais voici que je la retrouve, voici que, de nouveau, je borne son horizon." (Ernst 29) La main n'est plus un instrument parfaitement domestiqué par l'homme. Celui-ci la laisse libre d'agir à sa guise et de trouver sa propre voie. Eluard fait allusion au procédé de l'écriture automatique pratiqué par les écrivains surréalistes afin d'échapper à un discours structuré par la raison et de libérer une voix profonde, primitive. Car les mains n'ont pas besoin, pour voir, des yeux de la raison. Bona de Mandiargues déclare à ce sujet: "Je pense qu'un peintre est une main qui a les yeux de son corps et de son esprit." Elle met cette pensée en images dans *La main du peintre*, où elle représente une main ouverte dont chaque doigt se termine par un oeil (75). L'essentiel est de se laisser guider par ses mains, de savoir les écouter, leur être attentif, de manière à les laisser errer librement.

Les mains dans *Nadja* sont le plus souvent des mains de femmes, ou des mains féminisées. Les personnages féminins ont une fonction de guide; ils indiquent à Breton le chemin à suivre. Leurs mains sont comme des flèches lumineuses, traçant une voie qui conduit hors des ténèbres, hors de l'errance à laquelle l'homme ignorant du rôle qui est le sien se trouve condamné pour l'éternité (Breton 10). Cette découverte de soi passe par un engagement, un acte d'humanité, qui implique une participation à la vie. Le geste de la dame en visite à la Centrale, qui offre sans hésiter de retirer son gant, est une invitation à l'action (64-65). Ce geste de mise à nu de la main constitue un mouvement analogue à l'explosion de la tour du Manoir d'Ango (69), à savoir la destruction d'une carapace, tour d'ivoire ou seconde peau, qui place l'homme en contact direct avec les objets et le réel. La main qui désigne le panneau "Les Aubes," main de la compagne fidèle qui

attend avec patience au bout du chemin, guide discrètement l'écrivain vers le réveil. Mais c'est surtout Nadja qui est l'initiatrice de Breton. Les mouvements de ses mains sont autant d'actes exemplaires, actes impulsifs et fous, qui tous attirent l'attention sur une main rouge (116-117), main de feu du tableau de Chirico (151), ou main de foudre aperçue au-dessus de la Seine (98-100).

Cette main rouge, c'est la main du demiurge, celle de Prométhée, une main capable par ses créations de défier le temps. Derrière la main se cache le feu, qui est intimement lié à la mission de Breton. Nadja reconnaît sans hésiter cette main et ce feu qui constituent la vraie nature de l'écrivain. Ce feu est un feu "liquide," autrement dit un feu purificateur et régénérant (Aziza, Olivieri, Scrick 93). Dans le portrait que Nadja fait de Breton et d'elle-même, elle associe l'eau et le feu (141). Elle représente l'écrivain sous les traits d'un chat, dont la tête sort d'un vase qui flotte à la surface de l'eau; ce vase est rempli de plumes qui ressemblent à des flammes. Ce portrait éclaire le rapprochement effectué au début du roman entre la gravure ancienne que possède la dame au gant et l'enseigne de "la Maison Rouge" désignée par Aragon (65-66). Dans les deux cas, c'est de Breton qu'il s'agit. Les trois images, le tigre, le vase, et l'ange, qui apparaissent successivement sur la gravure selon l'angle où l'on se place, renvoient aux éléments du dessin de Nadja: le chat, le vase, et le feu purificateur. La "Maison Rouge" est une maison de feu, celle dans laquelle on casse les habitudes bourgeoises, maison de passes ou locaux du parti communiste. A la fin du livre, lorsqu'il rejoint le jour avec la conviction d'avoir trouvé sa voie et de savoir enfin qui il est, Breton déclare son intention de vivre dans les flammes: "s'il faut attendre, s'il faut vouloir être sûr, s'il faut prendre des précautions, s'il faut faire au feu la part du feu, et seulement la part, je m'y refuse absolument. Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi" (183).

Cette obsession de la main, mise en scène par des écrivains et des peintres surréalistes et symbolistes, apparaît donc comme le signe d'une crise individuelle d'identité dont témoignent les artistes d'une génération, celle de l'entre-deux-guerres, qui voit se développer une certaine "robotisation" de l'être humain. C'est l'époque du Taylorisme et du Stakhanovisme, qui font de l'homme un esclave de la machine. Cet homme moderne finit par perdre le sens de l'existence. Il est condamné à l'errance, loin de la vie, prisonnier d'un monde artificiel. Ses mains absentes sont guidées par divers automatismes, que ce soient les mains de l'ouvrier ou celles de l'artiste. Si Breton reconnaît le "rationalisme positiviste" comme la source de cette insuffisance d'être,

paradoxalement c'est par un assemblage de techniques qu'il définit le mouvement surréaliste (Chénieux 160-1). Ce n'est pas un hasard si Breton s'identifie à la main du tableau de Chirico (*Nadja* 151), main-machine d'où s'échappe une flamme. Depuis le XIXe siècle positiviste et tout particulièrement depuis la diffusion des travaux de Freud sur le fonctionnement de l'appareil mental l'homme tend à se concevoir comme une machine régie par des mécanismes mystérieux. D'une certaine manière, c'est une fuite en avant que propose l'auteur de *Nadja*: il s'agit d'aller au-devant de techniques dont l'utilisation même met en question le sujet dans son aptitude à inventer et à communiquer, et de plonger dans le feu, le feu activant la machine, un feu purificateur, qui doit permettre non seulement de régénérer l'art, mais aussi d'insuffler aux hommes une énergie nouvelle.

University of Oregon

OEUVRES CITÉES

- Albouy, Pierre. "Signe et signal dans *Nadja*." *Les Critiques de notre temps*. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Garnier, 1974. 125-30.
- Aziza, Cl., Cl. Olivieri, R. Scrick. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris: Nathan, 1978.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard-Folio, 1964.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme*. Paris: PUF, 1984.
- Ernst, Max. *Peintures pour Eluard*. Paris: Denoël, 1969.
- Holloway, Memory Jockisch, Irena Zdanowicz, ed. *Max Klinger: Love, Death and the Beyond*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1981.
- Leroi-Gourhan, André. *Gesture and Speech*. Trans. Anna Bostock Berger. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.
- Mandiargues, Bona de. "Bona." *Obliques* 14-15 (1977): 73-76.
- Matthews, J.H., ed. *Imagery of Surrealism*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1977.

Robert, Paul. "Main." *Le Grand Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Ed. Alain Rey. 2nd ed. Vol. 6. Paris: Le Robert, 1985. 153-158.

Vries Ad. de. "Hand." *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1976. 235-37.