

Petite hantologie du surréalisme: la part de l'ombre de la Ville-Lumière

Ophélie Chavaroche

Paris 8 / Cornell University

Dire de Paris qu'elle est la Ville-Lumière, *the city of lights*, n'est-ce pas reconnaître déjà une certaine *marque déposée*? De la mythologisation du berceau intellectuel à l'assainissement par les découpages haussmanniens et l'apparition de l'électricité il n'y a qu'un pas symbolique qui d'ordinaire accapare le discours sur cette ville: je m'attacherai donc à déceler la part de l'ombre.

Il s'agira ici de *la marque* en tant qu'elle peut être effacement, déplacement, rêve, folie ou fantôme. Une certaine lecture "hantologique" de la ville et de la poésie: ce qui échappe, revient, ou encore, comme dirait Derrida, ce qui *remarque*, ainsi semant le trouble, ouvrant la voie à la question. Nous savons de la ville ce que nous en lisons dans les livres et les cartes: le marquage de l'histoire, des choix politiques, du temps. Prenons le fil d'une promenade parisienne: ici se figent et règnent ceux dont il est choisi de garder souvenir, par la dénomination des rues ou des métros, par plaques de marbre, par statues, aux musées, au Panthéon. Ils sont là dans la ville: mais qu'en est-il des *elles*, des autres, des foules, des anonymes? Rien ne s'écrit sur les murs de ceux et celles qui sont tombés aux barricades, si nombreuses furent-elles dans l'histoire parisienne, rien ne se dit des flâneurs du grand vide ou des suicidés, rien ne se montre de la profusion de cris ou d'appels: c'est aussi ce silence-là qui marque la ville.

Un silence de mort.

Il faudrait pouvoir dire, en réponse au silence, que nous ne souhaitons pas oublier que le Sacré-Cœur a été construit en punition des "crimes" de la Commune, que sous nos pieds les os des catacombes résonnent, que l'inauguration du Cent-Quatre, nouveau lieu artistique à la mode, situé rue d'Aubervilliers en lieu et place des Pompes Funèbres de Paris, marque à sa façon le renouvellement des symptômes du refoulé de la mort.

Il s'agira ici du Paris des Surréalistes: c'est à la fusion de leurs dérives psychogéographiques et de leur désir de créer une nouvelle mythologie par l'expérience de la mort que se trouve, il me semble, l'un des plus fructueux surgissements poétiques sur la ville. Par souci de concision j'ai choisi de creuser dans la part de l'ombre de *Nadja* de Breton et dans une certaine mesure dans *La liberté ou l'amour* de Desnos, quand bien même *Le Paysan de Paris* d'Aragon recèle quelques merveilles morbides, ou bien encore *Les dernières nuits de Paris* où Philippe Soupault écrit notamment: "Je sais, nous savons qu'à Paris la mort seule est assez puissante pour éteindre cette passion sans objet, pour achever une promenade sans but. Un cadavre nous fait buter contre l'éternel" (23).

On n'en finirait pas en vérité de compter les cadavres qui errent dans les écrits surréalistes: il y a la forme neuve des exqu岸¹, l'attaque en pamphlets contre Anatole France puis Breton lui-même², le gigantesque charnier de 14-18, le souvenir des morts aimés et déterrés des poussières des bibliothèques que sont Nerval, Rimbaud ou Lautréamont... et puis, inaugural et majestueux, le cadavre le plus prégnant de tous, celui de Jacques Vaché dans une chambre d'hôtel de la place Graslin, à Nantes.

Marcher dans la ville des Surréalistes, c'est en effet être ici et là tout à la fois, seul et déjà accompagné, dans l'attente et pourtant toujours rejoint. La ville est le lieu du possible: dans la rue, d'abord, où l'instabilité des foules entraîne l'instabilité des signes - dans la rue on vit ou l'on meurt d'amour, on erre à la jointure du temps, on est dans l'écriture de son propre récit. Car toujours la ville se vit, se lit, s'éprouve dans une pluralité d'événements: Desnos convoque Bébé Cadum, sirènes, assassins et explorateurs pour semer le trouble; Breton lit dans les enseignes des magasins autant de façons d'interpeller ses amis passés ou ses rêves à venir. C'est dans la rue Lafayette qu'il rencontre Nadja; dans la rue de la Chaussée d'Antin qu'il la croise à nouveau, par hasard ou par attraction, car le hasard objectif n'est rien de plus, comme il le définira dans *L'amour fou*, qu'une manifestation du désir. Commence alors avec elle une errance qui est, à l'image de ses yeux étrangement fardés,

dont “le bord est si noir pour une blonde” (*Nadja*, 72), une marche dans l’entre-deux de la ville: le lieu du visible et de l’invisible, de la marque et de l’effacement.

Que Breton fasse de *Nadja* son agent précipitateur dans la nouvelle alchimie à l’œuvre dans la ville ne dissimule en rien son habituel sens de la quête du sensible. Sa réflexion sur l’étrange attraction qui le ramène “tous les trois jours” au boulevard Bonne-Nouvelle désigne son désir de cartographier les aimantations de la ville:

Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera *cela* (?). Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d’attraction, ni dans l’espace ni dans le temps. Non: pas même la très belle et très inutile Porte Saint- Denis. (39)

L’insistance avec laquelle Breton veut être ici l’objet de son errance semble un écho déformé du questionnement du sujet qui ouvre le livre: “qui suis-je” (9), c’est à dire “qui je hante”? La porte Saint-Denis ne tient son apparente inutilité qu’aux changements de la forme de la ville: Breton, pas plus que Baudelaire qu’il cite plus loin sans le nommer, en filigrane ou en fantôme, n’est pas dupe de ces altérations urbaines. Il fut un temps où la porte Saint-Denis et son double la porte Saint-Martin marquaient la limite de l’enceinte médiévale: dans la ville agrandie et qui continue de s’agrandir les portes se déplacent, la frontière des mondes est mouvante. De l’autre côté réside un autre univers, comme le décrit Soupault: “nous franchîmes bientôt les portes de Paris pour entrer dans le pays des usines. (...) Patrie des chiens errants, la banlieue étalait ses pustules, comme une prostituée sa vérole” (Soupault, 69-70). De fait, la porte Saint-Denis ainsi que l’évoque Breton ou que la peint Max Ernst n’est qu’un des nombreux seuils imaginaires qui sanctionnent le Paris des Surréali-

stes. C'est aussi, parmi beaucoup d'autres, le lieu d'événements qui ne cessent de résonner: les révolutions de 1789, 1830 et 1848 eurent leurs heures de gloire sous ces arcs monumentaux. Je voudrais montrer ici en quoi cette errance à travers les seuils, les rues, les places et les passages traduit le désir d'une *hospitalité* poétique et politique qui est aussi, comme suivant la chaîne sémantique développée par Derrida de l'*hostis/hospes* au *ghost/geist*, un appel des fantômes.³

Le terme *hospitalité*, comme l'a montré Benveniste dans son étude sur les langues indo-européennes⁴, se construit autour de deux bases linguistiques apparemment distinctes: *hostis*, appelant la question de la "réciprocité"; et *pet*, qui porte la notion d'"identité." La langue française a gardé trace, pour la base "*hostis*", d'un sens sous le signe du double: l'hôte (*host*) reçoit ou l'hôte (*guest*) est accueilli. Le terme renvoie dans les deux cas à une éthique de l'étranger: dans l'Antiquité, les lois de l'hospitalité ont ainsi fixé de laisser entrer l'autre en soi - humain ou divin, bienveillant ou hostile, tel Zeus Xénius frappant à la porte, et que les lois nous dictent d'accueillir. La transformation politique de l'Antiquité s'accompagne d'une transformation sociétale: l'autre ne se distingue désormais tant plus en fonction de son statut humain ou clanique qu'en fonction de son appartenance ou non à la nation - l'accueilli, au sein du terme *hostis* qui se pare d'un troisième sens, devient également l'étranger. De là, un quatrième glissement s'opère: "l'étranger est nécessairement un ennemi - et, corrélativement, (...) l'ennemi est nécessairement un étranger" (Benveniste, 361). *L'hostis* - accueillant, accueilli, étranger - est donc également l'hostile: un ennemi que l'on accepte en soi et qui vient mettre en difficulté la base *pet* ou *pot* - le maître, l'identité. Le *potis* est en effet, en latin, le maître de maison. Ainsi, comme le souligne Tracy McNulty⁵, c'est parce que les racines indo-européennes -*pet*, -*pot* et -*pt*, en latin -*pte* et *i-pse* permettent que le *potis* soit "éminemment maître de lui-même" qu'il peut être responsable, et donc porter autorité sur autrui. Il faut, pour sceller un pacte d'hospitalité, pouvoir être *potis*, maître en sa maison, en son identité.

De l'*hospes/hostis* Derrida glisse au *ghost/geist* en passant

par *hostage*: le fantôme hante un lieu ou une personne qu'il maintient en otage, il vient en ce sens mettre à l'épreuve l'ipséité du sujet en le lieu même de sa demeure. C'est toute la question de la présence à soi qui est ici soulevée. En acceptant d'écouter la ville jusque dans son silence de mort, le sujet s'ouvre à une inquiétante étrangeté que Freud a théorisé comme la manifestation d'un refoulé fantômatique, mais qui est aussi le versant hostile de l'*hostis*, l'ambiguïté de l'accueil que Derrida nomme *hostipitalité*. Le "Qui suis-je" de l'ouverture de *Nadja* se fracture alors au fil de l'errance en un "qui vive ?" (172) qui, comme le garde sur les remparts d'Elseneur, interpelle l'ombre... Et c'est bien là le pouvoir des fantômes: le "je" au fil du texte se métamorphose en "moi" puis "moi-même": "Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?" (172) dans une objectivation dont le sujet ne peut plus sortir indemne. Comme le personnage du film *L'étreinte de la pieuvre* qui a tant marqué Breton, le sujet entre dans un espace suivi de lui-même et lui-même et lui-même... décuplé à l'infini. Pour Breton, c'est le mot même de "*hante*" qui précipite la diffraction: "il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être *qui* je suis" (9). Un "suis" qui reste trouble, et dont on ne sait s'il traduit l'être ou la succession.

Freud lui-même, alors qu'il vient rejoindre Charcot à la Salpêtrière, témoigne dans une lettre de l'inquiétante étrangeté à l'œuvre dans Paris. Il déclare être marqué par Paris qu'il compare à un Sphinx sophistiqué qui avale tous les étrangers qui sont dans l'incapacité de résoudre ses énigmes, et souligne à quel point la ville et ses habitants lui semblent intrigants: "J'ai le sentiment qu'ils sont tous possédés par des millions de démons: au lieu de 'Monsieur' et 'Voilà l'Echo de Paris' je les entends crier 'A la lanterne' et 'A bas' tel ou tel homme... C'est un peuple qui connaît des épidémies psychiques, des convulsions historiques de masse."⁶

Quelle "hantologie" est donc ici au travail? L'errance comme acte poétique chez les Surréalistes met à jour ce qui est au-delà de ce qui se présente et réinterroge la notion d'être-à-soi. Au sujet

du fantôme, Derrida évoque ainsi une “quasi-logique du fantôme qu’il faudrait substituer, parce qu’elle est plus forte qu’elle, à une logique ontologique de la présence, de l’absence ou de la re-présentation” (*Force de loi*, 68). Dans le malaise dont Breton nous fait part devant la statue d’Etienne Dolet de la place Maubert apparaissent les marques de l’Histoire: l’instant où la figure de métal se double, se laisse habiter et dépasser par l’horreur d’un homme brûlé vif pour avoir nié l’immortalité de l’âme, mais aussi le moment de l’hommage à sa mémoire par l’érection de la statue dans le bouillonnement politique de 1889. Que penser alors de la statue de Fourier, que l’Etat français a fait descendre de son socle pour être transformée en boulets de canon dans les ateliers de fonte nazis? Les Surréalistes ont attendu longtemps que l’on remette Fourier à sa place – en vain. Ils ont aussi proposé, dans un communiqué tardif de 1951⁷, que soient érigées, entre autres, une statue de Freud sur le Parvis de Notre-Dame, et une statue de Hegel sous forme lumineuse place de la Sorbonne. Ils réclamaient dans ce même communiqué le rétablissement des statues emportées par l’occupant allemand, parmi lesquelles figure celle de Fourier mais également Marat, Rousseau, Shakespeare et le Chevalier de la Barre en face du Sacré-Cœur. En 1969 un petit groupe situationniste posa sur le socle vide de la statue de Fourier une réplique qui fut détruite par ordre de la Préfecture de Paris. En 2009, Fourier est toujours le grand absent de la place Clichy – ou peut être n’a-t-il jamais été si présent que dans le cube de verre de son absence.

Revenons aux lieux de l’errance. Parmi les places traversées par le Corsaire Sanglot dans *La liberté ou l’amour* de Robert Desnos figurent certaines des étapes de Breton et Nadja: la place Dauphine notamment, est le lieu d’une perméabilité au temps et à l’espace qui relève de la transe médiumnique. Scène d’un épisode de *Poisson soluble*, marquée par la proximité d’un hôtel où Breton a habité, elle est décrite comme “l’un des pires terrains vagues qui soient à Paris” où, chaque fois qu’il s’y est trouvé, Breton a “senti l’abandonner peu à peu l’envie d’aller ailleurs” (*Nadja*, 93). L’énigme de “l’êtreinte très douce, trop agréablement insistante et

à tout prendre, brisante” de cette place sera éclairée plus tard par Breton dans *La clé des champs* où il compare de façon explicite sa “configuration triangulaire, d’ailleurs légèrement curviligne (...) et la fente qui la bisecte en deux espaces boisés” à un sexe de femme. Pour l’heure la matière du texte, savamment enrichie des propres constructions poétiques de Breton, se voit complexifiée par le substrat historique auquel Nadja réagit violemment: le rideau rouge, l’évocation du souterrain, et le trouble “à l’idée de ce qui s’est déjà passé sur cette place et de ce qui s’y passera encore” (94) évoquent tout à la fois un univers littéraire gothique semblable à celui du *Château d’Otrante* et une plongée en abyme dans la prégnance du passé. Parmi les quelques personnes présentes sur la place, Nadja perçoit une foule et s’écrie: “Et les morts! les morts!” (96). C’est sur cette place en effet que le Grand Commandeur des Templiers Jacques de Molay fut brûlé vif le 11 mars 1314 et c’est dans la Conciergerie du Palais de Justice, devant laquelle Nadja s’exclame “Moi aussi j’ai été en prison,” (97) qu’étaient mises aux fers les sorcières pendant l’Ancien Régime. Nadja se révèle être *traverseuse* et traversée. Saisie dans l’entre-deux de la ville. En ce sens elle est aussi comme ces objets que Breton et ses amis ramassent dans les marchés aux puces: sa question “Qui étais-je?” n’intervient que pour relancer la réflexivité du sujet écrivain de Breton: “Et toi, alors, qui étais-tu?”

Continuant le long de la Seine, Nadja évoque ensuite l’apparition “d’une main qui flambe sur l’eau” (98): c’est le fantôme de Nerval, dont le conte post-révolutionnaire *La main enchantée* fait mention de la place Dauphine, qui surgit du néant. L’apparition de Nerval porte nécessairement à réfléchir sur ses propres modes d’écriture, notamment dans les *Petits Châteaux de Bohême* où sa promenade dans le Valois du XIX^{ème} siècle s’emplit de l’écho passé des guerres de religion; elle rappelle aussi la proximité du lieu de son suicide, rue de la Vieille-Lanterne, et bien sûr, l’ombre menaçante de la folie que Nadja souligne en demandant: “Tu me crois très malade, n’est-ce pas?” (100). Le personnage de Nadja fournit donc à Breton l’occasion d’interroger les points d’ancrage historiques de sa subjectivité mais aussi de signaler l’héritage nervalien: dans cette

étrange mise à plat du temps Breton se range aux côtés de ceux qu'il choisit comme pairs politiques et poétiques.

La démarche de Desnos, à l'image de l'altercation politique qui l'oppose alors à Breton, est bien différente. Pas d'entremetteuse chez Desnos, pas de révélation ou de prise de position mais une fluidité marine toute chargée de promesses: *La liberté ou l'amour* est d'abord le rêve d'une réconciliation. L'esthétique des passages désintègre les espaces circonscrits: chez Desnos on rêve aux fenêtres, on descend des affichages publicitaires, on transgresse l'interdit moral et l'interdit traditionnel littéraire qui voudrait qu'une narration s'unifie dans une chronologie et un espace donné, on va glissant de la jungle à la ville et de la ville aux caravelles, de la vie à la mort à la vie à la mort. La ville accueille l'ensemble des morceaux qui la constituent sans contrainte de lieu ou de temps: ainsi Corsaire Sanglot et Louise Lame s'aiment-ils dans la chambre d'hôtel où a vécu Jack l'Eventreur, ainsi vivent-ils l'instant et la réminiscence du jour de l'enterrement de Victor Noir "tué par le prince Bonaparte" et "suivi de 200 000 parisiens" (Desnos, 331), ainsi se rejoignent la mort et l'amour, la passion physique et la reconnaissance poétique, dans un équilibre du couple que l'on voit rarement dans les écrits surréalistes. La ville elle-même est une entité, ses pierres des personnages à part entière, des *témoins*:

Le pavé de la place de la Concorde évoque la procession de ceux qui passèrent sur lui. Dessous de femme, variant suivant la mode, aventuriers, promeneurs pacifiques, dessous de femme, cavaliers, carrosses, calèches, victorias, cabriolets, fiacres, automobiles, Corsaire Sanglot, Louise Lame, Un tel, Une telle, automobiles, agents de police, vous moi, toi, Corsaire Sanglot, automobiles, automobiles, automobiles, noctambules, agents de police, allumeurs de réverbère, Corsaire Sanglot, Un tel, Un tel. (Desnos, 380)

Cette énumération qui semble suivre le flux du temps, si ce n'est

l'avancée technologique automobile et la recrudescence des forces de police, est flouée par les apparitions fantomatiques de Corsaire Sanglot. Comme l'écrit encore Desnos, "l'imagination modifie l'histoire" (Desnos, 380): c'est par l'écriture poétique que la coexistence des temps est possible, l'écriture qui comme le rêve est le lieu de glissements, d'une perméabilité des espaces où il n'est pas question – pas possible non plus – qu'un événement prenne le pas sur l'autre.

De cette façon, le temps s'enroule sur lui-même alors que Corsaire Sanglot surgit sur la place de la Concorde:

Le 21 janvier s'achevait. Louis XVI gravissait les marches de l'échafaud. Au moment où Corsaire Sanglot débouchait sur la place par la rue Royale et qu'il remarquait, avec satisfaction, qu'on avait remplacé le magnifique obélisque par l'adorable guillotine, une compagnie de tambours avec leurs baudriers blancs en peau s'alignait contre le mur de la terrasse des Tuileries, tandis que Jean Santerre (...) contemplait le spectacle de la foule massée autour de l'appareil justicier, regardant Louis XVI monter les degrés comme un automate et guettant les moindres gestes du bourreau et des aides qui devaient, d'un acte pourtant simple, transformer le 21 janvier en l'une des plus mémorables journées génératrices d'enthousiasmes, de celles dont l'anniversaire ne célèbre pas le souvenir mais rappelle aux vivants que c'est là un des noms de l'éternité et que le soir de ce jour n'est pas encore terminé, en dépit des almanachs et des changements factices de millésime. (Desnos, 388)

Alors que le titre de cet étonnant récit lyrique se fait l'écho du cri révolutionnaire "La liberté ou la mort!", on pourrait être surpris qu'il s'en réfère à la Révolution française, et plus particulièrement à la Terreur, plutôt qu'à la révolution bolchevique qui attise alors la

flamme insurrectionnelle du mouvement surréaliste. Chez Desnos, la mémoire de la Révolution française apparaît comme un événement toujours déjà là, un tissage merveilleux sur lequel le traitement du temps par les hommes, via leurs outils “factices” pour le comptabiliser, n’a pas prise. Telle est la réponse de Desnos à Breton qui est alors au cœur d’une interrogation sur la *praxis* communiste. Dès 1925, Breton a lu le *Lénine* de Trotsky et s’est associé aux Communistes dans l’opposition à la guerre du Maroc. La fin de l’année 1925 et l’année 1926 résonnent des débats au sein du mouvement surréaliste quant à la conduite à tenir vis-à-vis d’un possible engagement dans le Parti Communiste: alors que certains collaborent activement aux journaux *l’Humanité* et *Clarté*, d’autres refusent le risque d’une politisation hasardeuse du mouvement. Bientôt Artaud s’en va; Soupault en est exclu; Desnos s’écarte. Breton s’encarte en janvier 1927... et s’en détache en 1935.

L’épithète qui ouvre *La liberté et l’amour* signe la fin de ces années d’ivresse poétique que caractérisait notamment la période des sommeils dans laquelle Desnos, plongé en transe sous les yeux de ses amis, entretenait un rapport quasi-mystique tout en dédoublement avec Rose Sélavy, soit Marcel Duchamp.

Ainsi Desnos décède poétiquement “à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes” (Desnos, 324) et Breton, dans l’attaque virulente de ses anciens camarades, devient à son tour le *cadavre* d’un pamphlet en 1930. Soupault, excommunié en 1926, dessine dans *Les dernières nuits de Paris* la perpétration d’un crime dans les bas-fonds de la ville qu’envahit un déluge pré-apocalyptique. Le jeu de ces morts illusoire ne doit pourtant pas dissimuler l’échappée belle de celle qui disparaît alors: “on est venu il y a quelques mois,” écrit Breton, “m’apprendre que Nadja était folle” (*Nadja*, 159).

A ce sujet, je voudrais revenir encore une fois à la richesse sémantique du terme *hospitalité*. “Je prendrai pour point de départ l’hôtel des Grands Hommes” (24) écrit Breton. Point de départ qui s’entoure du souvenir d’une hallucination: des “rondeaux de bois qui se présentent en coupe” (31), dans la rue, et sur le crâne de la

statue de Jean-Jacques Rousseau située en dessous de sa fenêtre sur la place du Panthéon, qui ne sont pas sans rappeler, par proximité onomastique, ce couperet sur l'échafaud de bois qu'est la guillotine. L'hôtel des Grands Hommes est aussi, incidemment, le lieu où se réunirent le 23 mai 1871 les chefs communards et notamment Jules Vallès afin de décider de l'élévation des barricades dans Paris. L'hôtel comme point de départ, donc, avant d'introduire l'entrée en scène de Nadja: de l'hôtel à l'hôpital il n'y a qu'un glissement étymologique qui nous entraîne dans cette fin sans fin de l'asile psychiatrique. Breton connaît les hôpitaux: il a été infirmier au Val-de-Grâce, il écrit en 1914 à Théodore Frankael qu'il se destine à travailler à La Salpêtrière et c'est à La Salpêtrière précisément qu'il rencontre, au pied d'une statue, le jeune Louis Aragon. La Salpêtrière était à l'origine un petit arsenal où l'on fabriquait la poudre à canon grâce à l'exploitation du salpêtre. Transformée en hôpital, elle est un lieu d'exclusion et de punition pour les femmes dites débauchées qui y sont, comme le précise le règlement du 20 avril 1684, tout simplement "enfermées." Sous la houlette de Charcot, les hystériques y seront mises en scène, étudiées, romanticisées et ce sont ces photos des hystériques qui serviront pour les Surréalistes de modèles à la "beauté convulsive."

Un autre lieu *d'hostipitalité* flotte en fantôme entre l'hôtel des Grands Hommes et les hôpitaux: c'est l'hôtel de Saint-Germain-en-Laye où Breton voit "[l]es yeux de fougère [de Nadja] s'ouvrir le matin" (130) et dont, comme le note Marguerite Bonnet, la mention sera effacée dans la version révisée de 1963. La séparation de Breton et Nadja semble brutale: certes, à plusieurs reprises Breton marque son agacement pour la petitesse des anecdotes que Nadja lui rapporte ou bien témoigne de son ennui, ce qui n'est pas sans dissimuler que leur histoire tombe d'elle-même sous le couperet (encore!) de l'image sans gloire de l'homme marié et de la jeune prostituée, pour ne pas dire du classique adultère petit bourgeois. L'internement de Nadja est l'occasion d'un règlement de comptes avec les aliénistes (le professeur Claude à Sainte-Anne notamment) et la psychiatrie en général, qu'il use aussi comme paravent pour expliquer son aver-

sion à prendre des nouvelles de Nadja. Je ne m'étendrai pas ici sur la misogynie latente de Breton, ni sur la liesse avec laquelle, à peine Nadja enfermée, il célèbre la beauté de son nouvel objet: celle qui n'est "pas une énigme" pour lui et qui le "détourne pour toujours de l'énigme" (187). Alors que Nadja trouve sa place parmi les morts, dans le silence de l'hôpital, alors qu'elle se place symboliquement parmi les sorcières, les hystériques, les enfermées, je poserai simplement cette question: est-ce que Nadja n'échappe pas à l'image de *passieuse* dans laquelle Breton tente de la contenir, est-ce qu'elle n'est pas aussi, au sein même du récit, cette hôte (*guest*) qui vient, en étrangère, mettre à l'épreuve l'ipséité du sujet chez Breton? Car sa proposition même: "Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace," est aussi une menace dans l'économie hospitalière d'un texte hanté de toute part...

Il aurait fallu sans doute convoquer ici encore Roger Vitrac qui dans son *Connaissance de la mort* présente la ville comme un abattoir; René Crevel ou Benjamin Péret, André Pieyre de Mandiargues également dont la descente dans le Passage Pommeraye de Nantes est l'occasion d'une parade de monstres, et tant d'autres qui ont su prendre la mesure de la ville dans l'expérience de la mort. Cette passion de la ville aux fantômes chez Breton et Desnos traduit l'accueil de l'étrange dont le surréalisme a su se faire le réceptacle; elle se situe aussi, incidemment, en cette période de transition entre les déclarations du *Premier Manifeste* de 1924, tout entier alloué à la découverte de l'inconscient, et les revendications en germe du *Second Manifeste* à paraître en 1930, qui inscrit le mouvement dans le politique. Entre Freud et Trotsky, l'appel des fantômes de Paris témoigne alors tout à la fois d'un goût pour l'inquiétante étrangeté et d'une prise de parti sous le signe révolutionnaire. Il est le dernier point de rencontre et de rupture de Breton et Desnos. Quand bien même leurs positionnements vis à vis de la praxis politique divergent, il n'empêche en rien que la ville marquée des Surréalistes est bien d'abord celle d'une histoire politique révolutionnaire forte et que le temps ne fait pas taire: autant de *fantômes* pour toujours rappeler le seul mot d'ordre qui compte – "changer la vie."

Notes

¹ On trouve dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* la définition suivante: “jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu’aucune d’elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédents.” Ce jeu a été inventé au 54 rue du Château à Paris chez Marcel Duhamel, Jacques Prévert et Yves Tanguy. La première phrase produite lui donna son nom: “Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau.” Première phrase ludique et donnant libre cours à l’inspiration certes, mais première phrase sous le signe déjà obsessionnel de la mort.

² En écho du pamphlet paru le 18 octobre 1924 pour protester contre les funérailles nationales faites à Anatole France, et en réponse au *Second Manifeste du Surréalisme* qui les stigmatise, les écrivains exclus du groupe par Breton publient le 15 janvier 1930 un pamphlet intitulé “*Un cadavre*” dans lequel ils le nomment “Pape du Surréalisme.” Ce pamphlet rend compte des désaccords théoriques et esthétiques entre les membres du groupe mais plus encore de leurs querelles politiques.

³ Derrida décrit ce glissement vers la spectralité dans *Apories* (110): “passer, en esprit, de l’otage à l’hôte et de l’hôte au fantôme (c’est la série *hospes, hostis, hostage, host, guest, ghost, holy ghost* et *Geist*).”

⁴ Voir “L’hospitalité,” dans *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, éditions de Minuit, 1969, volume I, livre I, section 2, chapitre 7.

⁵ Voir l’analyse très fine de Tracy McNulty dans son ouvrage *The Hostess: Hospitality, femininity and the expropriation of identity*.

⁶ Extrait d’une lettre de Sigmund Freud à la sœur de sa fiancée, Minna Bernays.

⁷ Notice parue dans le *Figaro* de l’époque sous le titre “Si le surréalisme était maître de Paris...” et sous-titrée par le journal: “Les statues qu’André Breton et Benjamin Péret voudrait voir sur les places et aux carrefours de notre capitale.”

Works Cited

- Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1973.
- Benveniste, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Editions de Minuit, 1969.
- Breton, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.
- . *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *La clé des champs*. Paris: Pauvert, 1967.
- . *Poisson soluble*. Paris: Gallimard, 1996.
- Derrida, Jacques. *Apories*. Paris: Galilée, 1996.
- . *Force de loi*. Paris: Galilée, 2005.
- Desnos, Robert. *La liberté ou l'amour*, in *Œuvres*. Paris: Gallimard Quarto, 1999.
- Freud, Sigmund. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1966.
- McNulty, Tracy. *The Hostess: Hospitality, Femininity and the Expropriation of Identity*. Minneapolis: University of Minneapolis, 2007.
- Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris*. Paris: Gallimard "L'imaginaire," 1997.