

Modern Language Studies

Telle que je me vois en toi: Le mythe de la femme-enfant dans "Arcane 17"

Author(s): Sonia Assa

Reviewed work(s):

Source: *Modern Language Studies*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1990), pp. 28-38

Published by: [Modern Language Studies](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3194825>

Accessed: 12/04/2012 06:44

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Modern Language Studies is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Modern Language Studies*.

<http://www.jstor.org>

Telle que je me vois en toi: Le mythe de la femme-enfant dans Arcane 17

Sonia Assa

. . . bien loin de vouloir retenir l'apparence, il faut longtemps fermer les yeux . . . (*Le Surréalisme et la Peinture: Max Ernst*). Je dis que l'oeil n'est pas ouvert tant qu'il se borne au rôle passif de miroir . . . (*Le Surréalisme et la Peinture: Arshile Gorki*)

In Arcane 17, last of his prose books, André Breton claims that the only hope left for the world is “the earthly salvation by woman.” He proposes a feminization of man’s thought processes and a replacement of the masculine, rational vision by the “child-woman’s” vision, whose main characteristic is its absolute transparency. Yet it appears that this extreme idealisation of the feminine subject is disrupted by inconsistencies. The female vision cannot reveal any truth about the world since it is condemned to the mirror’s blindness. As the poet gazes into her eyes, what he sees is his own reflection.

I. *Longtemps fermer les yeux:*

Dans le numéro 12 de *La Révolution Surréaliste*, du 15 décembre 1929, se trouve la reproduction d’un tableau de Magritte représentant une femme nue, debout, le visage non-individualisé, dans une pose à la fois modeste et alanguie: de profil, et baissant les yeux, elle semble détourner son regard de celui du spectateur, une main posée sur le sexe et l’autre entre les seins. Le titre écrit en grandes cursives noires s’étale à même le tableau, en haut et en bas: **JE NE VOIS PAS—CACHEE DANS LA FORET**. Tout autour du tableau, formant une sorte de cadre, les visages des membres tous masculins du Groupe Surréaliste, les yeux fermés, semblent rêver. . . .

A quoi rêvent les Surréalistes? Mais à La Femme, bien sûr. “Dans le Surréalisme,” déclarait Breton, “la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue.”¹ Le sujet surréaliste tel qu’il le conçoit est celui qui ne peut se définir et s’accomplir que dans l’amour.² Cependant, si les yeux fermés, les Surréalistes rêvent, ils “ne voient pas,” au centre du miroir qu’ils encadrent, la Femme, l’innomable, dont le corps nu lui tient lieu de nom. Elle, entourée de visages d’hommes qui rêvent d’elle sans la voir, est niée par un texte-titre où elle se situe comme manque: à corps présent, nom absent.

Ce tableau me semble symptomatique de la relation spéculaire du sujet surréaliste à l’Autre féminin. Le culte d’Eros dans le Surréalisme fit sans doute de la femme et de la sexualité une force active dans la vie créatrice de l’homme, mais le langage de l’amour, soit qu’il s’exprimât dans la vision romantique d’Eluard ou de Breton, ou dans les images perverses d’un Bellmer ou d’un Dali, demeurait un langage masculin. Son sujet était la femme, son objet la femme, et tout en proclamant la liberté de la femme, il continuait de définir son image en termes de désir masculin.

Que voient donc les Surréalistes lorsque, les yeux fermés, ils conçoivent plutôt qu'ils ne voient la deuxième moitié de l'androgynie—que voit Breton en particulier, lui qui se professait “aveugle . . . d'une cécité qui couvre à la fois toutes les choses visibles”³? Il est clair qu'à sa poétique de l'aveuglement, à son insistance sur la nécessité de “longtemps fermer les yeux” pour voir vraiment,⁴ correspond une érotique de l'aveuglement. Car, lorsque suffisamment recueilli, il ouvre les yeux à la présence de la femme, c'est encore sa propre image qu'il contemple.

Dans *L'Amour Fou*, il écrivait que l'amour réciproque était “un dispositif de miroirs qui renvoient sous les mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que j'aime toujours plus surprenante de divination de *mon propre désir* et plus douée de vie.”⁵ Celle que j'aime . . . devine et reflète mon propre désir, ce qui veut dire que son oeil à elle n'est pas ouvert, mais se borne au rôle passif de miroir: “Je dis que l'oeil n'est pas ouvert tant qu'il se borne au rôle passif de miroir—même si l'eau de ce miroir offre quelque particularité intéressante: exceptionnellement limpide, ou pétillante, ou bouillonnante, ou facettée—que cet oeil me fait l'effet d'être non moins mort que celui des boeufs abattus s'il se montre seulement capable de *réfléchir*—qu'il réfléchisse l'objet sous un seul ou sous plusieurs de ses angles, au repos ou en mouvement, que cet objet s'inscrive dans le monde de veille ou dans le monde onirique.”⁶ Dans *Arcane 17*, où Breton célèbre passionnément la femme et la féminité et développe son fameux mythe de la “femme-enfant,” nous allons voir qu'il ne fait rien de plus que lui déléguer gallamment le rôle passif de miroir, oeil mort où le moi masculin contemple sa propre image.

II. *L'observer longtemps devant son miroir:*

Avec *Arcane 17*, sa dernière grande prose, Breton clôt le cycle de la quête de l'amour commencé avec *Nadja*, poursuivi dans *Les Vases Communicants* et *L'Amour Fou*, et affirme comme seul espoir pour un monde dévasté par la guerre “le salut terrestre par la femme” (A17, 48).⁷ Oeuvre hermétique et discontinuée s'il en fût, *Arcane 17* se présente comme le texte surréaliste par excellence, illustrant à la fois l'idiote dialecte particulier à Breton: mélange du récit de voyage, du discours autobiographique, de l'essai, du traité, des réminiscences littéraires et de la prose poétique, et sa philosophie de l'amour, au centre de laquelle parole poétique et parole amoureuse se nouent. Mais quelles que soient les difficultés du texte et ses rapports complexes d'intertextualité avec des oeuvres culturelles du XIX^e siècle,⁸ un message se détache suffisamment clair: s'il est une espérance possible, l'espérance symbolisée par la 17^e lame du tarot, l'arcane 17, elle est dans la Femme, médiatrice de la Nature, seule capable de “rédimer cette époque sauvage” (A17, 65), seule créatrice de lumière. Et son acte de salut doit s'accomplir dans l'Amour. Unis par l'amour réciproque, l'homme et la femme forment un couple qui est l'équivalent du couple alchimique, soit l'union des principes opposés, du feu et de l'eau, et reconstituent l'androgynie disparu dont le mythe n'a cessé de fasciner Breton (A17, 27).

Le texte d'*Arcane 17* se tisse autour de la description d'un lieu privilégié: au large de la Gaspésie, l'île Bonaventure et son Rocher Percé,

dans un climat d'effervescence perpétuelle, sont pour l'auteur un exemple de la "beauté convulsive" de la nature. Voyageant avec Elisa et profondément ému par le spectacle qui l'environne, Breton "fait le point": de la situation du monde émergeant de la guerre, de son héritage culturel et de la condition féminine—thème, ce dernier, particulièrement brûlant, et fort discuté dans l'entre-deux-guerres. Cependant, la scène d'ouverture pose dès l'abord une incertitude: "Dans le rêve d'Elisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais, mais c'était l'île Bonaventure. . . ." (A17, 5) Paule Plouvier souligne avec raison l'ambiguïté du génitif dans "le rêve d'Elisa." S'agit-il d'un génitif de participation et faut-il donc lire: le rêve que je-Breton fais à propos d'Elisa? Ou bien d'un génitif d'appartenance qui serait à lire: le rêve d'Elisa dans lequel je-Breton apparais? Mais alors qu'elle interprète cette équivoque du génitif comme instaurant dès le départ "une mise en abîme du sujet dans l'autre de l'amour,"⁹ il me semble qu'il y a plutôt une mise en doute du sujet féminin: qu'Elisa rêve ou que Breton rêve d'elle, il ne s'agit toujours jamais que de Breton, Breton fuyant une vieille gitane—la méchante sorcière, l'envers nocturne et menaçant de la belle et jeune fée—qui veut l'embrasser . . . Elisa rêvant ou mon rêve d'Elisa, n'importe, puisqu'Elisa n'a pas d'identité autonome. Elisa, non-sujet, disparaît dans le rêve d'Elisa.

A peine la description du Rocher Percé est-elle amorcée que Breton se dit "embrassé" par le spectacle: "oui, pour ma part, ce spectacle m'avait embrassé: durant un beau quart d'heure, mes pensées avaient bien voulu se faire tout avoine blanche dans cette batteuse" (A17, 6). A plusieurs reprises, il va réitérer cet acquiescement passif aux forces de la nature: "notre attention avait été *captée* par l'aspect bravant l'imagination" . . . "J'étais aussitôt *repris* par le caractère exorbitant" . . . (A17, 6). Tout au long d'*Arcane 17* va prévaloir ce thème—très féminin—de l'absorption. Le sujet, se définissant comme "moins agissant qu'agi,"¹⁰ est "envahi" par la beauté de la Nature, comme il l'est par ses rêves, ses lectures ésotériques et la force de sa passion amoureuse. Mais retournons vite ce thème trop facile (Breton lui-même nous en donne le droit comme nous le verrons tout de suite), lisons comme il le faut surréalistement c'est à dire en renversant le sens—et ne voilà-t-il pas qu'il s'agit du sujet non pas tant envahi qu'envahissant, du sujet s'appropriant, assimilant . . . quoi d'autre sinon la Femme, le principe féminin lui-même.

La première légende que Breton s'empresse de nous conter au sujet de l'île Bonaventure est celle d'un ogre qui "venait faire main basse sur les femmes et les jeunes filles de la côte" (A17, 31). Cet ogre avaleur de jeunes filles se retrouve dans les légendes de plusieurs pays: le Minotaure méditerranéen et le Morholt irlandais vaincu par Tristan sont les plus familiers au lecteur occidental. Dans certaines versions du mythe, l'ogre apparaît en ogresse;¹¹ et pour cause: le mythe incarne en effet à la fois le désir et l'angoisse du retour à la mère—la mère dans ses deux aspects de bonne et de terrible, entourant l'enfant de son corps aimant ou s'assimilant l'enfant dans son corps oppresseur. Obsédé par le désir-horreur de s'engloutir dans la mère, de retrouver la mère à jamais perdue,¹² Breton est particulièrement sensible à toute histoire, à toute scène illustrant cette perte vertigineuse du moi. Mais il prétend à la fois renverser les données et, pour

vaincre le sortilège, assumer le rôle de celle qui s'assouvit, être lui-même l'ogresse devenue ogre mangeur de chair féminine. Quelques pages après le récit de la légende, ce qu'il présente en effet à toute une génération de poètes et de créateurs comme la seule voie possible hors de l'anéantissement, c'est de se faire ogre-mangeur-de femmes: "C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient . . . de faire fonds exclusivement sur les facultés de la femme, d'exalter, mieux même *de s'approprier jusqu'à le faire jalousement sien*, tout ce qui la distingue de l'homme sous le rapport des modes d'appréciation et de volition" (A17, 62-63, c'est moi qui souligne). L'homme doit manger la femme, c'est à dire s'approprier sa force magique, se féminiser, pour pouvoir créer, toute création étant selon Breton d'ordre féminin. La féminité est définie par lui en termes strictement poétiques: c'est le principe qui donne corps aux processus psychologiques premiers auxquels, justement, puise la création artistique telle qu'il la conçoit.

Ainsi, comme l'a bien vu Paule Plouvier, femme et féminité sont dissociées. La femme-enfant est "moins une femme qu'un certain état de la féminité comme valeur à faire surgir. De même que le sujet de l'écriture est le résultat du texte, loin d'en être le point de départ, la femme-enfant est la valeur à la recherche de laquelle se met l'amour-fou loin d'en être l'origine incarnée."¹³ En d'autres termes, le féminin n'est que le résultat de l'écriture masculine et la femme est ce Dieu des Surréalistes qu'il fallait inventer! Comme l'oeuvre est à écrire, la féminité est à promouvoir . . . à promouvoir par et dans un sujet masculin. . . . "Qui rendra la sceptre sensible à la femme-enfant?" demande rhétoriquement Breton. Mais il faut lire "s'appropriera" à la place de "rendra," car la réponse ne se fait pas attendre: "*Celui-là* aura dû l'observer longtemps devant son miroir et, au préalable, il lui aura fallu rejeter tous les modes de raisonnement dont les hommes sont si pauvrement fiers . . ." (A17, 69, c'est moi qui souligne). L'ambiguïté du possessif ("devant *son* miroir") pose à nouveau la question du sujet, de manière d'autant plus agüe ici qu'*il* (ou *elle*?) se regarde au miroir. "Celui-là," ce sujet masculin, observe-t-il la femme-enfant tandis qu'*elle* se regarde au miroir—ou est-ce qu'il contemple l'image de la femme-enfant telle qu'il la porte en lui-même tandis qu'*il* se regarde au miroir? Nous savons, depuis Lacan, que ce qui institue le sujet comme tel c'est d'abord le regard de l'autre, et que ce que le miroir renvoie, ou reflète, c'est l'image du Moi telle que l'Autre le voit. Celui-là, le créateur devant son miroir, contemple le portrait de lui-même en femme-enfant; s'étant assimilé magiquement la femme (c'est à dire lui ayant ôté sa propre image et par là son pouvoir) il est prêt maintenant à accomplir ce qu'en fin de compte les femmes ne peuvent accomplir: oeuvre de création, ou oeuvre de paix. Quelques paragraphes auparavant, en effet, Breton avait déploré l'échec de la femme incapable d'empêcher la guerre, incapable—lisons bien—de suffisamment aimer: "Quel prestige, quel avenir n'eût pas eu le grand cri de refus et d'alarme de la femme, ce cri toujours en puissance et que, par un maléfice, comme en un rêve, tant d'êtres ne parviennent pas à faire sortir du virtuel, si, au cours de ces dernières années, il avait pu être poussé surtout en Allemagne et que par impossible il eût été assez fort pour qu'on ne parvînt pas à l'étouffer! Après tant de

‘saintes’ et d’héroïnes nationales attisant la combativité de l’un et l’autre camps, à quand une femme simplement femme (sic) qui opérera le bien autre *miracle* d’étendre les bras entre ceux qui vont être aux prises pour leur dire: vous êtes des frères. La femme, faut-il donc que le joug l’écrase pour qu’elle ne voie en pareil cas nulle opportunité de jouer son rôle, pour qu’elle abdique sans retour devant les puissances qui lui sont si manifestement contraires!” (A17, 61-62).¹⁴

Cette crise étant si aigüe, ce désastre étant si profond, poursuit Breton, il n’est qu’une solution, qui est le devenir-femme de l’homme. Le mythe de l’androgynie si cher à Breton n’est au fond que la nostalgie d’un être masculin, homme femelle, qui n’aurait pas besoin de femme . . . l’étant.¹⁵

III. *Les soupirs de la sainte et les cris de la fée:*

Si donc la féminité est une invention masculine, et si l’homme doit se faire femme par la faute de la femme incapable d’être suffisamment femme, qu’est la femme aux yeux de Breton, quel portrait trace-t-il d’elle et de cette “valeur à faire surgir”: la femme-enfant?

Dans ce texte d’avant-garde nous retrouvons tous les clichés sur la femme qu’un siècle de Romantisme avait charriés. Breton héritait d’une vision polarisée de la femme: divine muse et/mais femme fatale—vision essentiellement chrétienne mais que la dialectique hégélienne renforçait. Dans la vision du monde surréaliste, d’autre part, la polarité mâle-femelle, “les éternités différentes de l’homme et de la femme,” comme dirait Apollinaire, s’insérait parmi tout un ensemble de contradictions qu’il s’agissait de résoudre: vie et mort, conscient et inconscient, rêve et réveil. Du XIX^e siècle, Breton retenait en particulier les écrits occultistes d’Eliphas Lévy, qui avait défini le rôle de la femme comme intermédiaire, douée du pouvoir d’intervenir dans les circonstances tragiques pour transformer l’angoisse en extase, et de mettre l’homme en contact avec les forces élémentaires de la Nature. De Michelet, il garderait l’image de la “jeune sorcière au regard de lande” (A17, 67), de la “charmante sibylle” douée du don de prophétie, qui “sait, comprend et devine toute chose” et “entend l’herbe pousser sous terre. . . .”¹⁶ Comme Michelet, il resterait toute sa vie attaché aux personnages féériques et aux contes de l’enfance, et comme lui encore, il parierait sur les pouvoirs intuitifs de la femme et sur l’amour comme médiateur du monde . . . Michelet, dont le féminisme paternaliste consistait à voir en la femme une créature incomplète (au mieux) tant qu’elle n’était pas “remodelée” par l’homme—ou plutôt, pire, par son mari!¹⁷

Il conservait également intact le concept séculaire de la Muse, source externalisée d’énergie créatrice et personnification de l’Autre féminin. Enfin, il se souciait peu de répondre à l’interrogation de Novalis: Si la femme est le but de l’homme, la femme n’a-t-elle pas de but? . . .

Ainsi défilent sous nos yeux dans *Arcane 17* des images d’un Romantisme invétéré: la femme de plein-pied avec la mort; la femme plus près de la Nature; la femme “sur qui le temps n’a pas de prise”; la Médiatrice; la Rédemptrice; Sophia, la clairvoyante; Balkis “aux yeux si longs,” reine du matin; la femme perdue et la femme qui sauve. . . . Mais

l'image qui revient avec le plus d'insistance, c'est celle de la Femme-Victime: Henriette sacrifiée par Kleist, Mélisande toujours triste, Cléopâtre vaincue, Isis trop généreuse perdant son frère-amant, la sorcière de Michelet brûlant sur tous les bûchers d'Europe du XVI^e au XVIII^e siècles, et Mélusine bannie dont la seule expression est le cri. . . .

En 1924, au moment de la publication du *Premier Manifeste*, Breton avait déjà défini l'amour comme moyen de création poétique et source de révélation, et donné comme buts parallèles au Surréalisme l'exploration du désir et la recherche des sources de l'imagerie poétique dans le rêve et les manifestations de l'inconscient. C'est en 1927, sur la couverture du numéro 9 de *La Révolution Surréaliste*, qu'apparaît la première image de la femme-enfant, sous les traits d'une jeune femme en uniforme d'écolière, assise à un bureau d'enfant et écrivant. . . . Elle écrit sous la dictée de l'inconscient, puisque la légende indique: L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE. Cette muse innocente/perverse de l'écriture automatique—coiffure sage, grands yeux maquillés et hypnotiquement écarquillés, moue boudeuse, bas noirs et jupe trop courte—est d'une ambigüité irritante et voulue. Mais c'est justement sur la vacuité trompeuse de ce visage que Breton pourrait projeter la violence de son désir et à travers ces grands yeux fixes qu'il prétendrait jeter le pont et s'acheminer vers "l'autre côté."

C'est ainsi que l'image d'une femme à la beauté inquiétante et sexuellement ambigüe servirait aux Surréalistes de passage vers les sources de leur propre créativité. Au milieu des années 20, alors que les revendications sociales des femmes et la lutte pour l'émancipation s'intensifiaient en France, Breton choisit de définir pour la femme un rôle poétique—et donc de tourner le dos à la réalité d'une lutte qu'il considérerait sans doute bourgeoise et prosaïque.¹⁸ A la "nouvelle femme" des années 20—forte, indépendante et mondaine—il préfère et il oppose une femme éthérée, enfantine, séduisante et instable et donc sans possibilité d'atteindre jamais à une maturité consciente et créatrice. Muse, vierge, enfant, créature, céleste, sainte maniériste au visage renversé,¹⁹ fée sybilline, voyante, objet magique²⁰ . . . ou, bien sûr, l'envers de la médaille: prostituée dévoreuse d'hommes, objet de perversions sexuelles, odieuse castratrice à châtier vite avant qu'elle ne se déchaîne . . . tout, mais pas mère. Son pouvoir biologique créateur nié ou ignoré, reste l'homme, seul créateur: elle, elle est femme-enfant, folle enfant.²¹

IV. *Mélodieuse Mélusine:*

Le choix de Mélusine comme image archétypale centrale de la féminité dans *Arcane 17* est particulièrement signifiant. Mélusine est intimement liée sinon assimilée à la femme-enfant: ". . . sous l'écroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant" (A17, 66). Breton avait une véritable fascination pour elle:²² il la mentionne dans *L'Amour fou*, et prenait Nadja pour une incarnation moderne de la fée. Mélusine symbolise la Femme dans les trois traits distinctifs que l'imagination romantique lui avait assignés: elle est fée/sorcière, elle est victime, et son mode d'expression est marqué par l'incohérence. Sa légende constitue la clé de voûte de la narration et le

fond sur lequel se tisse le mythe de la femme-enfant. J'aimerais par conséquent en esquisser brièvement l'histoire telle qu'elle est rapportée par Suzanne Lamy, qui se base sur la version de Jehan d'Arras.²³

Mélusine fut une fée malheureuse, cruellement condamnée par sa mère pour une faute commise par piété filiale: avec ses soeurs, elle avait emprisonné son père pour le châtier d'avoir trahi son épouse. Sa punition est d'être transformée en sirène, une queue de poisson ou de serpent remplaçant ses jambes. Elle ne pourra s'en affranchir qu'en trouvant un mari qui consente à ne jamais la voir le samedi. Mélusine va donc cacher sa détresse dans la forêt de Colombiers, où Raimondin la rencontre s'ébatant, à minuit, au clair de lune, avec deux autres fées, dans une fontaine. Raimondin l'épousant promet de respecter l'interdit du samedi. Des enfants naissent et Mélusine fait la fortune des Lusignan. Elle bâtit de nombreux châteaux qu'elle ne construit qu'au clair de lune. Mais de mauvais conseillers jettent le doute dans l'esprit de Raimondin qui, un samedi, regarde par un pertuis Mélusine se baignant. Obligée de partir, elle se sauve par la fenêtre en jetant des cris merveilleux. Plus tard, chaque fois que quelque malheur devait arriver à la maison des Lusignan, on l'entendait trois jours avant crier par trois fois d'un cri très aigu et effroyable.

Que dit-elle, Mélusine, dont le nom pourtant signifie la mélodieuse, la musicienne? Elle crie. Et c'est justement son cri qui retient l'attention de Breton—comme il avait impressionné Nerval: "Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/Les soupirs de la sainte et les cris de la fée" (El Desdichado). Quelques unes des plus belles phrases d'*Arcane 17* ont trait à ce cri merveilleux: "Le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de fougère commençant à se tordre dans une haute cheminée, ce fut la plus frêle jonque rompant son amarre dans la nuit, ce fut en un éclair le glaive chauffé à blanc devant les yeux de tous les oiseaux des bois" (A17, 66). . . . "Mélusine à l'instant du second cri: elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élançe en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, avauilantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante" (A17, 66).

Le cri de Mélusine est associé à son animalité, à sa nature monstrueuse, c'est dans sa qualité primordiale qu'il est émouvant pour Breton. Le cri est l'expression de la femme en ce que la parole lui est niée, la parole-logos-pouvoir appartenant à l'homme. Cette incohérence bouleversante de la femme c'est au poète à la "moduler," c'est à lui que revient de réaliser l'opération alchimique de transmutation et de transformer le cri d'impuissance de la femme en oeuvre de poésie (A17, 63).

Mais il est un autre aspect de la légende qui est également significatif. Mélusine est tout d'abord punie pour avoir attenté à l'autorité (ou au bon vouloir, ou au plaisir) du père. Et c'est le regard de l'homme qui fait pousser la queue monstrueuse qui la transforme en effroyable bête, en mère phallique. Le regard de l'homme crée cet être femelle-mâle et puis s'en épouvante. Le désir ambivalent de Breton compose les traits de la chimère—de la géante, comme la nomme Aragon²⁴—puis s'empresse de lui "vider" les yeux pour n'en faire "rien tant qu'une femme."²⁵

V. *Les yeux d'Elisa:*

Si la "nuit du tournesol" avait été dominée par l'ondine blonde à la bouleversante beauté, *Arcane 17* chante Elisa, nouvelle Béatrice, "seule étoile" qui "vit," incarnation aux yeux purs de la femme-enfant. La forme semi-dialoguée de certaines parties du texte assure à Elisa un statut particulier. Elle est essentiellement "toi," existant uniquement par l'acte producteur de l'écriture, le tutoiement signifiant intimité mais aussi invocation solennelle.²⁶ Benvéniste a souligné la complicité linguistique existant entre la première et la deuxième personnes: "toi" ou "tu" ne peut qu'être désigné par "je," est impensable hors d'une situation posée du point de vue du "je,"²⁷ de sorte que "tu" n'est pas véritablement sujet à part entière.²⁸ Il s'agit d'un "semi"-dialogue, bien sûr, puisqu'Elisa reste muette tandis que, remarque Lamy, "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."²⁹

Le portrait que Breton trace d'Elisa se centre sur ses yeux. Breton chante "ses yeux gouttières d'hirondelles d'avril" (A17, 55), ses yeux d'étoile surmontés "d'un signe mystérieux" (A17, 94). Ce sont des yeux-fenêtres—mais fenêtres à la Magritte, car ce que l'on y voit ce n'est point un intérieur, ce n'est point l'être intime d'Elisa, mais le paysage extérieur, "l'étang renversé dans l'oeil de l'oiseau" (A17, 97). Breton cherche à voir le monde reflété dans ces yeux: "La journée sera belle, je la vois se filtrer dans tes yeux" (A17, 29) . . . "Ces régions . . . fallait-il que s'ouvrirent près de moi des yeux dans lesquels elles se dévoilent tout entières" (A17, 92). C'est à la métaphore de l'eau qu'il a recours le plus fréquemment pour décrire les yeux de l'aimée: "Ils sont de cette eau même, aux points où elle glisse au soleil sur les silex bleus" (A17, 29). . . . "Dans tes yeux, il y a la première rosée de ces fleurs . . ." (A17, 30). . . . "Génies qui me faites si pure l'eau de ces yeux . . ." (A17, 92). En effet, l'eau est miroir. Les yeux d'Elisa, d'une limpidité absolue, sont le miroir où Breton se mire et songe à sa propre image.³⁰ Eminemment passif, le regard d'Elisa reflète plutôt qu'il ne regarde—regard mort, donc, au dire même de Breton—tandis que le moi créateur masculin se forme et se fortifie dans la contemplation de son reflet. Ainsi, lorsqu'il la regarde, elle n'est pas "telle que tu regardes" ou "telle que je te vois" mais "telle que je me vois en toi."

Le personnage d'Elisa, composé de traits reliés à l'ésotérisme et aux mythes traditionnels de "l'éternel féminin" est en effet inséparable du regard unilatéral que pose sur elle le narrateur.³¹ Peu particularisée, dénuée de réalité sensuelle, Elisa est moins une femme ayant corps et esprit propres que l'incarnation d'un mythe. Elle ne jouit d'aucune autonomie, n'existant que par et dans le monologue de Breton qui, même lorsqu'il s'adresse à elle, ne vise qu'un Toi qui est projection de lui-même. En fait, elle est partie de lui; elle est le miroir médiateur dans lequel il se lit et se découvre. Elle fait l'objet d'une véritable annexion, d'une appropriation qui assure au poète sa partie complémentaire. Elle est celle qui l'a tiré du désespoir et qui donne un sens à sa vie, celle qui lui "a fait la révélation de la Nuit, source de la vie et . . . fit de (lui) un homme accompli" (A17, 104), celle qui prend soin des "menues difficultés de la vie" (A17, 31). Mais

son regard est condamné à la cécité du miroir. Car pour devenir femme-enfant, elle doit abdiquer ses pouvoirs visionnaires.³²

J'aimerais, pour conclure, citer Simone de Beauvoir: "C'est exclusivement comme poésie donc comme autre que la femme est envisagée (par Breton). Elle est la poésie en soi, dans l'immédiat, c'est à dire pour l'homme"³³—aussi est-il inutile de s'interroger sur son destin à elle. Breton tenait au concept d'une nature supposément féminine, douée de plus de grâce que celle de l'homme—mais entièrement dépendante de lui pour la conceptualisation de son univers—femme pythoïse et incohérente.³⁴ Il avait une fois pour toutes situé la femme dans le cycle créateur masculin comme le lien entre l'inconscient et la réalité extérieure. Lien, la femme dont la beauté convulsive serait suffisamment puissante pour opérer le miracle de briser la résistance violente de la pensée rationnelle . . . et sur l'image de laquelle pouvait se projeter le désir masculin.

Cependant, l'extrême idéalisation dont la femme est l'objet dans les textes de Breton ne va pas sans ambivalence. Je songe en particulier à la célèbre remarque de Freud dans *Totem et Tabou*: "En ce qui concerne le traitement infligé aux personnes privilégiées, nous pouvons . . . admettre qu'à l'adoration dont elles sont l'objet, à leur divinisation, s'oppose un sentiment puissamment hostile."³⁵ L'essentiel pour Breton était de se rendre "maître des femmes"³⁶—de détourner à son profit un pouvoir visionnaire qu'il admirait, mais qu'à un niveau subliminal il enviait et craignait aussi. Il n'est qu'à regarder un auto-portrait de Breton, photo-montage paru dans *L'écriture automatique* en 1938, où le poète apparaît en "homme de science" dans son laboratoire, microscope en main, tandis que derrière lui, une jeune femme sourit mutinement, la tête appuyée contre les barreaux d'une grille qui la sépare de lui.³⁷

Aveugle . . . d'une cécité qui couvrait toutes les femmes réelles, Breton entourait de sollicitude, de flatteries sincères et de condescendance les nombreuses femmes à qui il avait accordé le privilège douteux d'être des femmes-enfants. La femme-enfant était après tout sa créature, sa chimère, faite exclusivement par lui, pour lui. Aussi avait-il pris la décision consciente ou inconsciente d'ignorer son en-soi; miroir, et non pas oeil ouvert, elle est objet de contemplation, non sujet contemplant.

New York, New York

NOTES

1. André Breton, "Du Surréalisme en ses oeuvres vives" in *Manifestes du Surréalisme*, Paris: NRF, 1966, p. 184.
2. Paule Plouvier, *Poétique et analytique de l'amour chez André Breton*, Paris: José Corti, 1983, p. 164.
3. A. Breton, *Point du Jour*, Paris: J.J. Pauvert, 1962, p. 186.
4. "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 vu," *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard, 1965, p. 340. Voir d'autre part la définition de la démarche poétique dans "Situation surréaliste de l'objet":

- “... exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience,” *Point du Jour*, op. cit., p. 312—et le conseil donné aux peintres: “la peinture libérée du souci de reproduire essentiellement des formes prises dans le monde extérieur, tire à son tour parti du seul élément extérieur dont aucun art ne peut se passer, à savoir de la représentation intérieure, de l'image présente à l'esprit,” Ibid.
5. André Breton, *L'Amour Fou*, Paris: Gallimard, 1937, p. 137.
 6. *Le Surréalisme et la Peinture* (Arshile Gorki), op. cit., p. 199.
 7. Toutes les références à *Arcane 17* sont tirées de l'édition 10/18 de 1970. L'ouvrage sera indiqué par l'abréviation A17, suivie du numéro de la page.
 8. Avec la tradition hermétique en particulier. Voir l'étude de Suzanne Lamy, *André Breton: Hermétisme et Poésie dans Arcane 17*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.
 9. *Poétique et analytique de l'amour*, op. cit., p. 159.
 10. Ibid., p. 144.
 11. Dans les légendes indigènes de la Nouvelle France en particulier, voir *Hermétisme et Poésie*, op. cit., p. 89.
 12. “La femme unique que cherchent les Surréalistes, la femme cherchée dans le futur n'existe au fond qu'au passé: c'est la mère . . .”, Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris: Gallimard, 1971, p. 195.
 13. *Poétique et analytique de l'amour*, op. cit., p. 175.
 14. Remarquons l'insupportable paternalisme et la condescendance de l'expression “à quand la femme simplement femme,” à rapprocher du passage suivant d'Aragon dans *Le Paysan de Paris*: “Dans le Passage de l'Opéra, tant de promeneuses se soumettent au jugement hégélien, d'âge et de beauté variables, souvent vulgaires, et en quelque façon déjà dépréciées, mais femmes, femmes vraiment, et sensiblement femmes, . . . (qui) se contentent uniquement d'être femmes . . .”, Paris: Gallimard, 1948, p. 43. Ces prostituées qui se soumettent au jugement de l'homme, c'est-à-dire à son regard, c'est-à-dire à sa prédation, sur lesquelles le poète pose le regard du consommateur sopesant une marchandise dont la valeur fluctue . . . ce sont elles qu'Aragon considère “femmes vraiment”. . . . Quant à l'image d'Epinal de la femme écartant de ses bras étendus les armées ennemies . . . disons simplement qu'il est bien dommage que Breton n'ait pas lu *Trois Guinéas*, réponse magistrale de Virginia Woolf à ce “pacifisme par la femme” totalement dépourvu de prise dans la réalité politique et sociale.
 15. *Surréalisme et Sexualité*, op. cit., p. 96.
 16. Jules Michelet, *La Femme*, Paris: Hachette, 1850, p. 288, cité par Jeanne Calo, *La Création de la femme chez Michelet*, Paris: Nizet, 1975, p. 250.
 17. Ibid., Chapitre IV (pp. 288 à 317).
 18. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston: Little, Brown and Co., 1985, p. 31: “Retreating not into the shadowy world of romantic withdrawal, but instead actively defining a role for women in which her image is more often projected onto the world than elicited from it, (Breton) established the male ego as superior, poetic expression as dominant. From this moment Breton's commitment to a spiritual and poetic ideal of woman would effectively inhibit him from initiating a radical revision of contemporary gender values.”
 19. Voir, dans le numéro 11 de *La Révolution Surréaliste*, de mars 1928 (qui commémorait le 50^e anniversaire de la découverte de l'hystérie par Charcot), un collage de visages pâmes, la plupart féminins.

20. "Women were like magic objects to the Surrealists," confie Malitte Matta à Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, op. cit., p. 181.
21. "... for the male Surrealists, women were considered of consequence when they were divested of all cultural power, either infantilized or mad," Gloria Orenstein, "Reclaiming the Great Mother: A feminist journey to madness and back in search of a goddess heritage" in *Symposium*, Printemps 1982, p. 48.
22. Comme du reste Chateaubriand, Nerval et Apollinaire avant lui.
23. *Hermétisme et Poésie*, op. cit., Appendice I. Jehan d'Arras aurait composé une version de la légende, qui est reliée au cycle breton, de 1387 à 1394. Des éditions modernes parurent en 1854 chez Brunet puis en 1927 chez Boivin et Co.
24. Au Chapitre III du *Paysan de Paris*, nous quittons le Passage de l'Opéra pour les Buttes Chaumont—et le ton change: la femme multiple fait place à "toi," à une femme unique qui se confond avec la nature: "(Des profondeurs de l'univers) monte une grande femme enfin profilée qui apparaît partout sans rien qui m'en sépare. . . . La grande femme grandit. Maintenant le monde est son portrait" A cette femme immense qui prend "la place de toute forme," Aragon offre ses protestations de servitude et d'acquiescement sans bornes, en termes distinctement masochistes (pp. 207-9).
25. "... toi qui n'es rien tant qu'une femme malgré tout ce qui m'en a imposé et m'en impose en toi pour que tu sois la chimère," *Nadja*, Paris: Gallimard, 1963, p. 149.
26. *Hermétisme et Poésie*, op. cit., p. 44.
27. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966, p. 228.
28. "La deuxième personne c'est encore la première," déclare Aragon, parmi la série d'aphorismes qui clôt *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 250.
29. *Hermétisme et Poésie*, op. cit., p. 45.
30. Le miroir renvoie à la femme son image comme objet du désir de l'homme, tandis que les yeux de la femme renvoient à l'homme l'image agrandie de son surmoi.
31. *Hermétisme et Poésie*, op. cit., p. 218.
32. "Woman, it appears, is commanded not to 'see' in a world where the visionary powers are appropriated by men," G. Orenstein, "Reclaiming the Great Mother," op. cit., p. 51.
33. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard, 1949, p. 128.
34. Angela Carter proteste vigoureusement contre l'identification mythique de la femme: "In this most insulting mythic redefinition of myself, that of occult priestess, I am indeed allowed to speak but only of things that male society does not take seriously. I can hint at dreams, I can even personify the imagination; but that is only because I am not rational enough to cope with reality," *The Sadeian Woman*, Pantheon Books: New York, 1978, p. 5.
35. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris: Payot, 1965, p. 62.
36. "Puis, l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres et les maîtres des femmes, de l'amour aussi?" *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 28.
37. Photomontage reproduit dans Malcolm Haslam, *The real world of the Surrealists*, Galley Press: New York, 1978, p. 246.