

”Les reliefs typographiques dans Nadja”

Agnès Fontvieille

► **To cite this version:**

Agnès Fontvieille. ”Les reliefs typographiques dans Nadja”: Sur quelques emplois de l’italique. Sylviane Coyault. L’histoire et la géographie dans le récit poétique, CRLMC, p. 257-267, 1997. hal-02004383

HAL Id: hal-02004383

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02004383>

Submitted on 1 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Agnès FONTVIEILLE, « Les reliefs typographiques dans *Nadja*. Sur quelques emplois de l'italique », *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, études rassemblées par Sylviane Coyault, CRLMC, Clermont Ferrand, 1997, p. 257-267.

LES RELIEFS TYPOGRAPHIQUES DANS *NADJA*¹, SUR QUELQUES EMPLOIS DE L'ITALIQUE

L'usage de caractères italiques pour plus de soixante expressions (titres exceptés) de *Nadja* est un geste de «surécriture» commun à la plupart des textes en prose d'André Breton. Toutefois *Nadja* inaugure, en 1928, un genre de récit qui fonctionnera comme un modèle pour *Les Vases communicants* et *L'Amour fou* (les deux autres volets de ce que Breton concevait comme une trilogie). Formellement, *Nadja* attire l'attention visuelle du lecteur, tout d'abord par ses quarante huit planches photographiques², ensuite par ce qu'on pourrait nommer «ses reliefs typographiques», en empruntant un lexique venant du double registre géographique et stylistique. Le dispositif typographique de *Nadja* inclut les caractères en italiques ou lettres capitales et la mise en page : les blancs typographiques, les lignes de pointillés et les notes concourent, avec les photographies³, à l'élaboration d'un texte graphiquement différencié. Les corrections que Breton ajoute à son texte, en vue d'une réédition en 1962, confirment ce souci d'utiliser «le plus largement possible les ressources de la typographie»⁴.

Mais quelles sont les motivations de ce dispositif typographique ? D'abord un souci de donner à voir le langage comme collage (comme dans *Poisson soluble* par exemple). Ensuite des raisons «antilittéraires» (Avant-dire, p. 645) affirmées. Se prémunissant contre un modèle romanesque qu'il avait pour sa part récusé dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton offre avec *Nadja* un texte hétérogène, à la frontière du roman, de la poésie, de l'essai et du traité d'observation médicale. L'hétérogénéité typographique accompagnerait donc cette hétérogénéité thématique, énonciative et stylistique dont elle serait aussi le signe. Dès lors, quand Marguerite Bonnet parle, au sujet de *Nadja*, d'une «poétique de l'éclatement», elle identifie ces systèmes éclatés comme constituant un genre nouveau à part entière qui trouverait dans l'esthétique de la fragmentation sa marque formelle la plus évidente.

Parmi les reliefs typographiques de *Nadja*, j'ai choisi, pour des raisons pratiques, de limiter mon étude aux italiques qui sont nombreux⁵ et dont l'interprétation sémantique est toujours problématique. L'inflation des italiques dans *Nadja* intéresse une réflexion sur le genre du récit poétique dans sa définition stylistique et linguistique. Le mot en italiques perturbe le

¹Les pages de *Nadja* indiquées entre parenthèses sont celles de l'édition des *Œuvres complètes* (Tome 1) d'André Breton, établie par Marguerite Bonnet pour la Bibliothèque de la Pléiade.

²Avant la revue et la correction de 1962. Car, en 1928, *Nadja* comportait 44 planches.

³Voir l'article de Jean Arrouye «La photographie dans *Nadja*» publié dans *Mélusine* 4, 1983.

⁴Claude Martin, «*Nadja* et le mieux dire», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mars-Avril 1972, n°2, Armand Colin, pp. 274-286.

⁵Marguerite Bonnet parle d'un «emploi alertant de l'italique» qui «crée des sortes de nœuds du sens».

phrasé classique de la phrase bretonienne pour en déplacer le centre de gravité. Dans un chapitre presque entièrement consacré à l'italique chez Breton¹ et qui de ce fait intéresse tout particulièrement notre propos, Julien Gracq montre la façon dont le mot en italiques œuvre à «la transfusion à la phrase classique, telle que l'ont élaborée des siècles de littérature analytique, de ce dynamisme explosif du *mot* qui constitue (avec les recherches de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry) l'apport positif du dernier siècle de la poésie française²». Selon Gracq, «son usage chez Breton, marque l'achèvement d'une révolution véritable : non seulement le mot souligné s'incorpore désormais étroitement à la phrase qu'il irradie souvent d'un bout à l'autre, lui confère seul son sens supérieur et son achèvement, mais encore il y représente le passage d'un influx galvanique, d'une secousse nerveuse qui la vivifie et la transfigure, il y porte tous les caractères d'une véritable *sublimation*³.»

Ce brusque resserrement de la phrase autour du mot isolé aurait ainsi, dans *Nadja*, un rapport mimétique non seulement avec une conception de la beauté dite «CONVULSIVE» mais encore avec un temps de récit réduit à une succession d'événements exceptionnels, relatés abstraction faite du continuum indéfini de moments «nuls» qui les entourent. Jean-Yves Tadié, s'appuyant entre autres sur les récits poétiques de Breton, montre que «le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine»⁴. C'est encore dans les termes de «*Saccade*» et de «beauté [...] CONVULSIVE» que cette même cellule de base du récit trouvera dans *Nadja* sa formulation finale. Mais de quoi se constitue alors l'intervalle entre ces différents moments-événements (les rencontres) s'il n'est pas rempli par une narration qui assurerait une continuité chronologique ? Par un discours qui commente les rencontres. Ainsi, dit Jean-Yves Tadié, «revenant à la fois sur l'attente et le retentissement [de l'événement], le commentaire élucide — ou plutôt «fait surgir de vives lueurs» — les «précautions» et les «ruses» du désir à la recherche de son objet, en confrontant une série naturelle et une série humaine, la vie de l'objet et celle de l'esprit»⁵. Or c'est essentiellement dans ce commentaire de l'histoire, à mi-chemin entre le roman et l'essai, que l'italique semble avoir trouvé, chez Breton, son lieu d'inscription privilégié.

Avant d'en venir à quelques exemples, interrogeons-nous sur le fonctionnement du code italique en général. Les italiques constituent un système typographique qui, sans avoir de contenu sémantique en lui-même, prend sens dans l'acte de discours (notamment l'acte de citer). L'italique souligne la qualité de signe d'un mot qui, de ce fait, est autonymique. Il peut arriver que l'italique soit utilisé comme une simple convention graphique pour rapporter un discours ou transcrire un titre. Ainsi, sur le modèle de Freud, *Les Vases communicants*

¹Julien Gracq, *André Breton dans Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade. Le chapitre IV, «D'une certaine manière de «poser la voix»» (pp. 478-509), est en grande partie consacré à l'italique.

²*Ibid.*, p. 508.

³*Ibid.*, p. 502.

⁴Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard (coll. «Tel»), p.99.

⁵*Ibid.*, pp. 109-110.

rappellent en italiques les récits de rêve, pour distinguer les différents niveaux énonciatifs du livre. Mais dans *Nadja*, le caractère italique est souvent utilisé librement par l'auteur, pour solliciter la faculté interprétative du lecteur. Dès lors, son emploi devient problématique et ambigu¹. L'italique signifie que le sens du mot ou de l'expression ne se manifeste pleinement que par cette mise en relief, comme si ce code graphique se substituait à une formule du type «vous voyez ce que je veux dire». L'italique est ainsi paradoxalement à la fois un ajout et une ellipse. Il balise le parcours interprétatif du lecteur (en signalant une contrainte sémantique) sans pour autant expliciter une clé de lecture précise.

Dans *Nadja* (titres exceptés²), l'italique, comme nous le montrerons, a constamment une valeur polémique. Polémique que l'on envisagera sous deux angles : l'angle énonciatif et l'angle lexical. A ces deux approches, une étude complète devra ajouter l'angle visuel : les italiques et les lettres capitales «s'étalent³» et se donnent à voir, souvent par analogie avec les photographies⁴.

1. Angle énonciatif : entendre

Dans une première série d'emplois, l'italique est l'accent d'intensité d'un discours argumentatif où Breton prend position de façon véhémement et radicale. Équivalent graphique des modulations de la parole, l'italique simule l'oralité du texte et contribue, comme l'analyse Julien Gracq, à donner au lecteur un «sentiment de présence extraordinaire» où la pensée est «mimée» plus qu'elle n'est «exprimée⁵». Prenons un passage du prologue où il est question du difficile problème de la définition de *Nadja* comme genre et du risque d'une lecture réductrice :

[à propos des omissions, erreurs que Breton peut faire dans la relation des faits vécus]

J'aimerais enfin qu'on ne ramenât point de tels accidents de la pensée à leur *injuste* proportion de faits divers et que si je dis, par exemple, qu'à Paris la statue d'Étienne Dolet, place Maubert, m'a toujours tout ensemble attiré et causé un insupportable malaise, on n'en déduisit pas immédiatement que je suis, en tout et pour tout justiciable de la psychanalyse. (p. 653)

¹Dans son *Traité de typographie* publié en 1835, Henri Fournier préconise aux auteurs et imprimeurs un usage de l'italique réduit «aux cas de stricte nécessité», c'est à dire «à certains mots qui forment l'objet principal d'un texte, ou à d'autres dont on modifie la valeur et auxquels on donne une acception inusitée, et ensuite aux citations peu étendues, et qui font corps avec le discours dans lequel elles sont rapportées.»

²En principe, les citations sont mises entre guillemets.

³«Les mots BOIS-CHARBON qui s'étalent à la dernière page des champs magnétiques m'ont valu, tout un dimanche où je me promenais avec Soupault, de pouvoir exercer un talent bizarre de prospection à l'égard de toutes les boutiques qu'ils servent à désigner.»(p. 658)

⁴L'analyse des italiques ne sera pas exhaustive car seuls quelques passages seront cités. En outre, qu'un passage soit analysé dans le cadre d'une approche ne doit pas amener le lecteur à conclure qu'il ne serait pas pertinent de l'analyser dans le cadre des deux autres approches, l'italique fonctionnant à des degrés divers sur les trois niveaux.

⁵Julien Gracq, *Op. cit.*, p. 500.

«*Injuste*» rapporté à «proportion» s'oppose à l'alliance plus attendue de «juste proportion» (la proportion étant un calcul juste des rapports de grandeur). La négation implicite sur quoi se fonde l'emploi de l'italique conditionne une signification fondée sur l'énonciation : *injuste* exprime un jugement moral. Les appréciations personnelles qui modalisent le discours avec les adjectifs ou tournures intensives rapprochent le plus possible la parole de son énonciateur. L'italique redouble cet effet en restituant dans leur matérialité même les conditions de l'énonciation : il fait entendre le ton d'une voix dans l'écriture. L'italique ressortit à une pragmatique de l'énonciation. En signifiant l'adhésion ou la réfutation d'un jugement, il participe de la transformation du dire en faire, qu'il s'agisse de condamner ou de louer comme lorsque Breton dit de l'actrice de la pièce *Les Détraquées* qu'elle est «la plus admirable et sans doute la *seule* actrice de ce temps»... [673]. Enfin, les mots accentués, parce qu'ils sont en surimpression, produisent un effet dialogique, doublant la voix dominante d'une autre voix.

Ailleurs l'italique se met au service d'un style plus écrit, proche de celui des pamphlets ou des manifestes desquels les surréalistes sont familiers :

L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, *n'est pas au prix du travail*. (p. 681)

Le procédé de retardement (avec la reprise de «événement») comme la mise en italique ont une portée oratoire et rhétorique qui vise un effet polémique. L'expression en italiques sous-tend pour le rejeter le dogme inverse de celui qui est formulé, le dogme de la morale bien pensante (repris d'une autre façon par la théorie marxiste) qui voit dans le travail la forme la plus achevée de la réalisation humaine. Dans son écart par rapport au code romain, le code italique mime donc une parole qui s'écarterait des lieux communs, le lieu commun constituant le cadre vis à vis duquel l'énonciation entre en contradiction¹ (sans l'explicitier davantage que par l'italique). La négation polémique ouvre un horizon de possibles illimité. Si la liberté «*n'est pas au prix du travail*», à quel prix s'obtient-elle ? Au prix, dit Breton, d'une «émancipation humaine à tous égards» (p. 741) que Nadja incarnerait particulièrement. L'italique œuvre ici au partage de nouvelles frontières définitoires : c'est donc que par delà ses aspects énonciatifs, il signifie un travail sur la signification.

2- Angle lexical : comprendre.

¹Ce jeu dialectique entre romain et italique a été remarquablement analysé par M. Laugaa dans son article intitulé «Système des marques graphiques et du nom propre» (dans *Recherches en sciences des textes, Hommage à Pierre Albouy*, Presses Universitaires de Grenoble, avec le concours de l'université Paris VII, 1977) :

«Mouvement de la parole dans l'écriture, l'italique vient aussi attester le mouvement d'une autre langue dans la langue, et la capacité du discours à produire en son lieu le leurre d'une langue déjà là, d'une condensation sporadique dont le style, avec ses feintes, et ses tours, dit la loi.» (p. 203)

«La fréquente insertion de la formule italique dans le contexte romain par des expressions marquant l'acte de parole ne signifie pas seulement un pouvoir du discours d'établir des équivalences nouvelles par rapport à la langue, elle signifie l'aptitude du discours à faire surgir-disparaître l'arrière lieu d'une langue comme effet-cause du discours, altérité d'une énonciation ne cessant d'instituer, dans le pli d'une voix-écriture, sa soumission à une loi dont l'instance ne viendrait jamais détourner les profits et privilèges.» (pp. 203-204)

Parce qu'il signale un travail sur le sens, le code italique tend à se combiner avec des structures lexicales. On observe ainsi, dans *Nadja*, un regroupement d'un certain nombre d'expressions en italiques (mais non de toutes) autour de trois pôles lexicaux : d'abord un lexique de la cognition par quoi le locuteur représente un certain rapport à la vérité ; ensuite un lexique ontologique placé sous le signe interrogatif; enfin un lexique plus concret, d'ordre spatial relevant de l'isotopie du mouvement ou du parcours.

Lexique cognitif.

Relèvent du pôle cognitif des verbes en italiques comme *savoir*, *connaître*, *comprendre*, *suivre*, *surprendre*, *voir* ou encore l'expression *connaissance de cause*. Nadja, l'héroïne éponyme, est l'initiatrice d'un nouveau type de connaissance fondé sur l'analogie et la prémonition. Le narrateur lui-même se met en quête «[de] faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal [...]» (p, 652).

La rencontre avec Nadja fait partie de ces faits, comme l'indique l'expression en italiques *en connaissance de cause* :

«Elle sourit, mais très mystérieusement, et dirais-je, comme *en connaissance de cause* bien qu'alors je n'en pusse rien croire.» (p. 685)

Sans l'italique et les précautions l'accompagnant, *en connaissance de cause* s'agglomérerait sans doute à son proche contexte linguistique — «j'adresse la parole à une inconnue / elle sourit» — pour remotiver le cliché de la rencontre amoureuse («*en connaissance de cause*» serait alors une allusion au désir sensuel des personnages et aux suites amoureuses de la rencontre). Mais le sens de l'expression *en connaissance de cause*, qui dépend à la fois du verbe «sourire» et du verbe «dire» («je dirais») semble ne pas devoir être ainsi restreint à une lecture réaliste. La valeur réflexive de l'expression, soulignée par l'italique et le verbe *dire*, l'empêche de disparaître dans un dire univoque pour s'«opacifier»¹ comme objet de discours. L'expression figée *en connaissance de cause* est remotivée de sorte qu'elle renvoie littéralement à une connaissance de la cause, et dans le contexte de la rencontre, à l'idée d'une prédestination amoureuse². L'expression annonce un don de Nadja pour reconnaître les causes et déchiffrer les symboles auquel ni Breton au moment du vécu, ni le lecteur à son stade de lecture ne sont familiers. Ainsi, l'adverbe *alors* distingue bien deux moments distincts (celui de l'histoire, celui de la narration) dans l'intervalle desquels

¹cf. Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, 1995 :

«Relativement à ce qu'on peut appeler la transparence du signe ordinaire, s'effaçant devant la chose nommée, et, corrélativement, tolérant la substitution synonymique d'un terme à un autre, et à "l'opacité" du signe autonome, renvoyant, non plus aux choses "atteintes" à travers le signe ordinaire, mais à ce signe ordinaire, c'est à une *altération de la transparence* que l'on a affaire, une "opacification", résultant de ou consistant en - selon que l'on parle du résultat ou du processus énonciatif — une référence au monde accomplie en *interposant* sur le «trajet» de la nomination la considération de l'*objet signe* par lequel on réfère.» (p. 31)

²Comme le souligne Nee, cette idée sera centrale dans *L'Amour fou* avec la rencontre de Jacqueline Lamba.

l'univers de croyance du narrateur s'est modifié. L'énonciation multiplie les précautions avec la réserve apportée par *mais, comme*, l'emploi du conditionnel présent, la subordonnée de type concessif et l'adverbe *mystérieusement*. L'italique souligne donc l'approximation d'un énoncé qui n'est pas tenu pour vrai à tous les moments du vécu (le doute du narrateur appelle par «connivence»¹ celui du lecteur) et à la fois, comme il est d'usage, le double sens. Signe du double, l'italique signifie l'écart à plusieurs titres : écart entre la connaissance commune et un nouveau type de connaissance, mais aussi écart entre l'univers de croyance du narrateur (ou du lecteur) et celui de Nadja ou écart entre l'univers de croyance de Breton au moment de l'histoire et au moment de la narration.

Que l'italique se rapporte à un verbe de cognition, et il est intéressant de noter qu'il modifie l'emploi sémantico-syntaxique du verbe : en détachant le verbe, il favorise une construction absolue qui en modifie la compréhension :

Chirico a reconnu alors qu'il ne pouvait peindre que *surpris* (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris.

Que faire ? Et me résoudre à attendre jusqu'à demain soir, c'est impossible. Que faire tantôt, si je ne la vois pas ? Et si je ne la voyais plus ? Je ne *saurais* plus. (p. 701)

[...] des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient pas encore plus rapides que les autres (p. 651)

La construction intransitive, fondée sur une ellipse (un poste syntaxique inoccupé), œuvre à rendre plus flou le sémantisme de verbes intellectuels dont la signification excède le cadre d'une compétence bien définie. Qu'est-ce que être *surpris, voir* ou *savoir* ? Voit-on de la même façon un paysage ou la vérité ? Avec ce type de verbes, l'objet sélectionne un champ et détermine les modalités de l'action. Dès lors, l'absence d'objet situe moins le procès du point de vue de la chose vue ou sue que du point de vue de la vision elle-même, à la fois physique et métaphysique. La construction absolue renvoie à une expérience poétique elle-même absolue, qui met en jeu la révélation d'un monde dont l'homme déchiffrerait les causes. Cette expérience à peine entrevue qui révélerait un pan nouveau de réalité ou de surréalité ne va donc pas sans un travail lexical semblable. La conjonction *mais* qui précède souvent l'emploi de l'italique (selon le modèle a mais a' : «voir, mais alors *voir*» (p. 651) / «Poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite* (p.714)) dédouble le langage en renversant une négation préalable (qui est implicite). Le mot est virtualisé en un premier temps pour être reconstruit en un second temps. Ainsi se dégage une part de négatif et de non-être dans le mot qui, en soulignant la limite même de nos sens et de la convention langagière, signale la possibilité de

¹Nous empruntons le terme de *connivence* à Philippe Dubois.

Philippe Dubois, « l'italique et la ruse de l'oblique, le tour et le détour », dans *L'espace et la lettre*, Cahiers Jussieu, 3, 1977 (coll. 10/18) : « Définir ainsi l'italique comme une connivence (qui n'opère pleinement que par opposition à une non connivence, à un discours direct explicite) implique au moins deux données : d'abord que le sens transmis est de l'ordre du secret ; ensuite que l'accent est mis sur l'engagement du destinataire. Offre de complicité cachée, en effet, que le sous-entendu. [...] » (p. 247)

l'outrepasser et de la renverser. Ce faisant, l'italique reconnaît au mot une objectivité, voire une «énergétique¹» qui lui avaient été jusqu'alors refusées.

Ta lettre d'une ironie cruelle et glacée sous le coup de la colère. Oui je suis coupable de n'avoir pas avisé l'hôtel que je ne dormirais pas là mais il était déjà tard (lorsque je vous ai quitté j'ai appelé mes amis qui m'attendaient chez eux ; ils avaient tenté mais en vain de me prévenir à l'hôtel)

Mais l'italique n'a pas vocation de résoudre l'énigme qu'il instaure et le procès est souvent virtualisé en contexte : par exemple par l'emploi du potentiel («Et si je ne la voyais plus ? Je ne *saurais* plus.») ou de l'irréel («qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient pas encore plus rapides que les autres»). Le motif du poète voyant se subordonne à celui de la femme initiatrice. La voyance doit donc s'envisager dans une dynamique de recherche qu'on lit encore, dans un autre contexte, dans les emplois de *comprendre* et *suivre* qui joignent une typographie en italiques à une construction intransitive et à un contexte négatif (les modalisateurs «mal» et «trop vaguement»)² :

Je comprends du reste assez mal, *je suis* trop vaguement. (p. 663)

Voir, reconnaître, comprendre, suivre, être surpris signifient une lecture des signes que l'italique nous amène aussi à faire. Ils posent le problème d'un nouveau mode de cognition, la connaissance poétique ; pour ce faire, ils ont recours à un nouveau mode de lecture et de déchiffrement (l'italique).

Lexique ontologique.

En parallèle à ce lexique essentiellement verbal de la cognition se met en place une structure lexicale qui appelle une interrogation sur l'être. Sont mis en italiques *qui* (p. 647), *qui je suis* (p. 651), *cela* (?) (p. 663), *ce qu'il y a* (p. 698), *tout* (p. 668) ou les verbes *être* (p. 714) et *exister* (p. 752). L'italique porte alors sur des formes grammaticales vides donnant à l'être une dimension universelle et laissant la question de cette identification inaccomplie.

La célèbre ouverture de l'ouvrage : «Qui suis-je ?» (p. 647) ne conduit pas à une définition statique de l'être mais au contraire, reformulée en «qui je «hante»», l'être s'identifiera en dehors de lui-même, dans cet autre qu'il occupe, «ailleurs³» :

Je dois avouer que ce dernier mot [hante] m'égaré, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. 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. (p. 647)

¹ Julien Gracq, *Op. cit.*; p. 503.

² Il est alors question des après-midi où Breton entre par hasard dans un cinéma, lors de ses promenades journalières boulevard Bonne-Nouvelle. Cet état d'esprit qui témoigne d'une attention distraite se révèle être l'état de disponibilité mentale nécessaire aux rencontres fortuites (comme c'est le cas pour la pièce *L'Étreinte de la pieuvre* au Théâtre Moderne)

³ Comme l'exprimait la dernière phrase du manifeste du surréalisme, «L'existence est ailleurs.»

Le proverbe «Dis moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es» distingue bien deux personnes, celle qui est fréquentée (c'est là le sens ancien du verbe *hanter*) et celle qui fréquente. L'être est alors envisagé en termes sociaux, comme pur reflet de son milieu. Remotivant et retournant ce parallélisme, Breton rend les deux constructions «qui je suis» et «qui je hante» équivalentes, les deux *qui* étant coréférentiels. Le premier disparaît donc dans le second («ce qu'il a fallu que je cessasse d'être pour être qui je suis»). Dès lors l'attribut mis en italiques, *qui*, est métaphorique, au sens où il est cet autre, inconnu (identifié par Nadja comme «le soleil»(p. 714)), de la célèbre formule rimbaldienne : je est un autre. L'indétermination que signalent les caractères italiques du pronom interrogatif *qui* est alors à son comble. L'italique comme autre dans le langage signale graphiquement cet autre moi-même qui est en moi.

Après cette inscription première, la question refait surface, se réécrit (en italiques) dans le récit à plusieurs reprises, comme un signal répété :

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. (p. 651)

Si l'être se définit par la personne qu'il fréquente ou habite, le *qui je suis* est (comme l'ont souligné les commentateurs) à chercher du côté du «génie libre»¹ qu'est Nadja, le génie étant, selon le Grand Robert, l'«esprit qui présidait à la destinée de chacun, sorte d'ange gardien, qui, à ce qu'on croyait, naissait avec chaque mortel et mourait avec lui [...]». A son tour, Suzanne Muzard², à qui est dédiée la dernière partie de l'ouvrage, sera le nouveau génie du poète. L'italique signale ailleurs d'autres énigmes semblables où le pronom grammatical a pour référence un x absent et à venir. Ainsi en va-t-il de la fille de Nadja qui avait la manie d'arracher les yeux de ses poupées pour voir «ce qu'il y a derrière ces yeux»(p. 698). Le récit met en abîme la quête de *Nadja* pour voir au plus profond du regard, l'objet de la connaissance étant moins le monde extérieur que la vision elle-même dans son caractère absolu. Les italiques portant ainsi sur des formes vides (les pronoms) réinscrivent au cœur même du livre l'objet de sa quête, sur le mode du *il y aura une fois...*

Lexique de la frontière et du parcours.

La troisième structure lexicale remarquable des mots en italiques est relative à l'isotopie de la frontière avec *au delà* (p. 743), *point de fuite* (p.646), *idée limite* (note p. 690), *grille* (note p. 676) *fini* (p. 749) et à l'isotopie voisine du mouvement et du cheminement. *Pas* (p. 687), *poursuite* (p. 714), *départ* (p. 716), *courir* (p. 691), *mouvements divers* (p. 752), *Saccade* (p. 753) en constituent le paradigme. L'italique signale alors que, pour être littéral, ce parcours

¹«J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre.» (p. 714)

²«Le génie, je me flatte de savoir où il est, presque en quoi il consiste et je le tenais pour capable de se concilier toutes les autres grandeurs. Je crois à ton génie. [...] Le génie... que pourrais-je encore bien attendre des quelques possible intercesseurs qui me sont apparus sous ce signe et que j'ai cessé d'avoir auprès de toi !» (p. 751)

n'en est pas moins métaphorique¹ ; une quête spirituelle se joint au cheminement dans l'espace urbain :

[sur la liberté] Elle est, je le veux bien, un désenchaînement perpétuel [...] Mais elle est aussi, et peut-être humainement bien davantage, la plus ou moins longue mais la merveilleuse suite de pas qu'il est permis à l'homme de faire désenchaîné. Tranchons-en, des héros : beaucoup de malheureux et quelques pauvres imbéciles. Pour moi, je l'avoue, ces *pas* sont tout. Où vont-ils, voilà la véritable question. Ils finiront bien par dessiner une route, qui sait si n'apparaîtra pas le moyen de désenchaîner ou d'aider à se désenchaîner ceux qui n'ont pu suivre ? (p. 687)

Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin ? Poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite*, pour mettre ainsi en œuvre tous les artifices de la séduction mentale. (p. 714)

Dans son article intitulé *L'italique ou la ruse de l'oblique*, Philippe Dubois, montre que le caractère italique se prête particulièrement au trope, à l'intersection métaphorique car, écrit-il, «l'italique se donne [...] comme un message cryptographique qui a quelque chose de l'*énigme*, qui intrigue, interroge et appelle un déchiffrement»². Or le fil thématique des trois parties de *Nadja* est bien celui d'un parcours urbain qui, de familier et machinal, devient, par le fruit du hasard, nécessaire et essentiel. Les promenades familières (celle de Victor Hugo et Juliette Drouet à Guernesey, celle de Breton Boulevard Bonne Nouvelle, celle de Breton et Nadja dans Paris, de Breton et Suzanne Muzard à Avignon) joignent un parcours anodin au déchiffrement de signaux qui font signe au destin singulier des personnes.

A mettre bout à bout les structures lexicales qui accompagnent l'italique, on retrouve la cohérence d'un projet d'écriture : parcours pour connaître l'être. Toutefois l'italique aura moins spécifié un objet de connaissance qu'il n'aura tracé une voie d'accès à un certain type de vision.

En conclusion, on notera la très grande sobriété des termes en italiques, qui fait écho à la simplicité "non-artistique" des photographies. L'italique souligne des mots puisés dans un registre usuel. Peu de jeux de mots ou de trouvailles. Peu de lexique recherché³ (il y a toutefois des exceptions, comme *saccade* qui conclue *Nadja*). Si dans les textes automatiques le merveilleux est directement produit par l'écriture (*Les Champs magnétiques*, *Poisson soluble* par exemple), il lui échappe ici en partie puisque *Nadja* est le récit d'expériences

¹Le double sens du parcours apparaît encore dans le passage suivant :

« J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer. Je sais que ce *départ*, pour Nadja, d'un point où il est déjà si rare, si téméraire de vouloir arriver, s'effectuait au mépris de tout ce qu'il est convenu d'invoquer au moment où l'on se perd, très loin volontairement du dernier radeau, aux dépens de tout ce qui fait les fausses mais les presque irrésistibles compensations de la vie. » (pp. 714-715)

²Philippe Dubois, *Op. Cit.*, p. 247.

³La relative sobriété lexicale de *Nadja* en fait un récit surréaliste pré-conceptuel au sens où les concepts de "hasard objectif", de "surprise" ou de "trouvaille" ne sont encore ni formulés ni définis comme ils le seront dans les récits ultérieurs.

poétiques vécues indépendamment de leur relation (ce qui, comme le soulignait Nathalie Vincent-Munnia lors de la première partie du colloque tenue à Sfax, doit nous amener à ne pas réduire la dimension poétique à une définition purement linguistique et formelle). Breton va même jusqu'à considérer la relation elle-même comme superflue :

Puisque tu existes comme toi seule sais *exister*, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât. (p. 752)

Toutefois l'italique ne signale pas une expérience poétique détachée du langage. Il participe au contraire d'une révolution en profondeur exercée sur le mot. La recherche ontologique de *Nadja* parce qu'elle est dynamique s'accorde mal avec l'idée d'une nature langagière. Or c'est bien l'une des fonctions essentielles de l'italique (comme travail sur la lecture) que d'instaurer une polémique sur le langage pour questionner la part d'objectif qui repose dans le mot et retourner le lieu commun dans l'horizon d'un bouleversement. Ainsi les pronoms soulignés deviennent un mode de désignation non anaphorique. De la même façon, les verbes à sens cognitif ne font qu'approcher de loin un mode de perception et un être qui échappe : le moi soluble, à venir, toujours par devant moi. L'italique opère un dédoublement critique du vocable, partagé entre un sens commun et une part négative et inexplorée. Rendu à son objectivité première, le mot devient étranger, obscur, énigmatique. Par mimétisme, l'italique introduit ainsi le lecteur à cette lecture radicalement autre des signes dont le récit témoigne de part en part. Chez Paul Eluard, l'image tire sa poéticité de sa force de contradiction. Cette même force travaille le récit subversif de *Nadja* : entre romain et italique, le temps d'un éclair (de ces « éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient pas encore plus rapides que les autres » (p. 651)), liberté est donnée au lecteur pour retrouver l'épaisseur de ce que Breton nomme dans *Légitime Défense* « l'expérience de la vie intérieure ».

Agnès Fontvieille

Pour citer cet article

Agnès FONTVIEILLE, « Les reliefs typographiques dans *Nadja*. Sur quelques emplois de l'italique », *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, études rassemblées par Sylviane Coyault, CRLMC, Clermont Ferrand, 1997, p. 257-267.