



## La reprise de motifs iconiques à l'intérieur des « grandes proses » d'André Breton

- Sophie Bastien

Si l'illustration littéraire constitue une pratique entretenue depuis au moins le Moyen Âge, comme le montre le panorama diachronique que forme le présent numéro de *Textimage*, le surréalisme contribue à cette continuité. Sa toute première revue, *La Révolution surréaliste*, fondée en 1924, en appelle déjà à l'illustration. Mais surtout, le chef de file du mouvement, André Breton, le fait dans maintes œuvres qui lui sont propres, tout au long de sa carrière. Dès sa première incursion dans le genre narratif, c'est-à-dire dès sa composition de *Nadja* en 1927, il recourt à l'illustration, et abondamment de surcroît. Plus de quarante photographies parsèment son récit de *Nadja*, et ses deux « grandes proses » subséquentes emboîtent le pas : *L'Amour fou* comprend plusieurs photos à sa parution en 1937, et Breton en insère quelques-unes dans *Les Vases communicants* pour leur réédition en 1955. Puis il en ajoute encore à *Nadja* pour sa version révisée en 1964. Entre-temps, des textes d'autres genres n'en sont pas exempts. Deux recueils d'*alentours I*, datés respectivement de 1931-1935 et de 1941-1946, qui rassemblent des articles, lettres, poèmes et entrevues, sont ponctués d'images. Ainsi en est-il pour *La Clé des champs*, qui regroupe en 1953 de nombreux essais.

Les brèves productions réunies sous ces derniers titres attestent une sensibilité visuelle intéressante, mais demeurent très hétérogènes. Par contre, *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*, bien que chacun ait son autonomie, sont tous beaucoup plus volumineux et présentent entre eux des ressemblances qui leur confèrent une relative uniformité. Ils construisent ainsi une sorte de trilogie. En conséquence, la déclinaison qu'ils offrent de la participation iconographique soulève des enjeux plus riches. En outre, il s'agit de trois œuvres-phares du surréalisme, qui n'est nul autre que le courant culturel le plus novateur du XXe siècle. Dans ce contexte, il va sans dire que leur usage iconographique sert les visées directrices qui meuvent Breton. Il devient un moyen puissant – parmi d'autres – de faire éclater la littérature romanesque et les formes fictionnelles convenues, et, en revanche, de fonder une configuration générique inédite.

Plus précisément, chaque « prose » du corpus tripartite se veut un récit autobiographique et s'imprègne du « je » introspectif. Mais aussi, elle prend vite l'allure d'un essai : ses premières pages ouvrent déjà une réflexion philosophique et artistique. Au surplus, elle emploie un langage poétique qui installe un vif climat émotionnel. Résultat : les discours narratif, théorique et poétique s'y trouvent exploités et entrelacés dans une structure fragmentaire. Pour chacun de ces modes discursifs, des photographies interviennent : elles ressortent comme une autre marque distinctive, d'ordre visuel celle-là, du genre créé par l'auteur. Par ailleurs, leur statut s'avère aussi important que celui de la portion textuelle. C'est pourquoi Jean Arrouye désigne les ouvrages en question comme des « livres mixtes »<sup>1</sup> ; et Pascaline Mourier-Casile souligne l'attention « bifocale » qu'ils sollicitent<sup>2</sup>.

Dans des travaux antérieurs, nous avons étudié principalement la nature et la fonction des photographies qui font partie des « grandes proses » de Breton<sup>3</sup>, ainsi

---

<sup>1</sup> J. Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », dans *Mélysine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° IV, 1982, p. 144.

<sup>2</sup> P. Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1994, p. 138.

<sup>3</sup> S. Bastien, « La participation photographique dans les "grandes proses" de Breton », dans *La Fabrique surréaliste*, Actes du séminaire 2007-2008 du Centre de recherches sur le surréalisme (Université Paris III-Sorbonne nouvelle / CNRS), éd. M. Vassevière, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2009, pp. 129-149.

que les rapports qu'elles entretiennent avec la notion de hasard objectif<sup>4</sup>. Nous nous proposons maintenant de les examiner sous un nouvel angle : celui de la répétition. Pour ce faire, nous évaluerons d'abord si un phénomène de répétition se produit entre la partie textuelle et le support photographique, dans chaque « prose » concernée. Nous chercherons ensuite une autre forme de répétition, en nous penchant sur les photographies seules. Notre démarche à cet égard suivra une échelle croissante : nous déterminerons si des motifs iconiques se trouvent repris à l'intérieur d'une même page, puis à l'intérieur d'une même « prose », et finalement d'une « prose » à l'autre. Nous en viendrons à cerner, en dernière analyse, les significations que revêt la reprise de motifs iconiques dans l'ensemble de la fameuse trilogie.

### **Répétition entre texte et photo ?**

L'entreprise originale que poursuit Breton en fondant un genre littéraire tout à fait neuf et en y intégrant le médium photographique, rompt radicalement avec la tradition scripturale. Mais il serait pertinent de se demander si, parallèlement, elle renouvelle autant l'utilisation du support visuel. Cette question nous conduit sans ambages à investiguer la répétition éventuelle entre texte et photo. Dans les « proses » de Breton, la photographie et le donné textuel se surimposent-ils, comme la répétition d'un signifié par un autre signifiant ? Ou l'apport de l'une se démarque-t-il totalement de ce que ce que l'autre fournit ? Il est rare que des clichés photographiques – qu'ils représentent une personne, un lieu ou un objet – redoublent des aspects du message textuel, chez le père du surréalisme. Dans la plupart des cas, il n'y a pas de mimétisme entre les deux supports, même quand ils concernent le même sujet. Plutôt que l'habituelle redondance selon laquelle le texte donne une description de ce dont l'image constitue une illustration, une complémentarité opère entre eux.

Ainsi, plusieurs clichés ne se suffisent pas en eux-mêmes – et dans leur cas, le contraire serait d'ailleurs impossible. Par exemple, dans *Nadja*, certains clichés ne transmettent pas des données objectives mentionnées dans les descriptions, comme

---

<sup>4</sup> S. Bastien, « La photographie chez Breton : une illustration du hasard objectif », *Voix plurielles*, revue électronique de l'Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), vol. 6, n°1, 2009.

des couleurs<sup>5</sup> ou le mode de confection d'œuvres plastiques exécutées par Nadja (I-721). D'autres clichés ne transmettent pas des perceptions subjectives découlant du point de vue bretonien : le portrait du professeur Claude de l'asile (I-737) n'arbore sûrement pas les traits on ne peut plus antipathiques qui caractérisent ce personnage selon le texte (I-736). Réciproquement, des clichés comblent les lacunes du texte : ils fournissent des informations qui leur sont exclusives et qui permettent au lecteur de concevoir beaucoup mieux ce dont il est question dans la narration. Celui du gant de bronze fait apprécier la souplesse et l'élégance des formes (I-679), qui contrastent avec la lourdeur évoquée par la description textuelle ; le lecteur peut ainsi partager les sensations divergentes qu'éprouve Breton. Les photos d'articles trouvés au marché aux puces<sup>6</sup> contribuent elles aussi à la perception sensible d'objets étonnants. Elles aident même à en capter « l'aura » telle que la définit Andrea Puff-Trajan<sup>7</sup>.

À part ces deux tendances, où tantôt le langage écrit ajoute au langage iconique, tantôt celui-ci ajoute à celui-là, il en existe une troisième. Assez discrète dans *Nadja*, elle se développe nettement d'une « prose » à l'autre. Elle consiste en une inadéquation entre texte et photo, comme si aucune relation, sinon que très insolite, n'existait plus entre eux. De plus, l'emplacement des photos dans l'économie de chacun des trois livres accroît le problème des rapports avec le texte et, par conséquent, n'encourage pas le lecteur à y détecter des analogies, encore moins des répétitions. La quantité de pages qui sépare une photo du passage auquel elle renvoie, l'ordre des photos qui ne correspond pas à celui de la lecture, leur fréquence discontinue : ces trois facteurs s'additionnent et forcent d'autant plus le lecteur à un va-et-vient arithmique entre texte et photos, qui complique grandement la réception<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> A. Breton, *Œuvres complètes I*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 676, 749. Les prochaines références à ce tome seront indiquées entre parenthèses par le numéro du tome (I) suivi du numéro de la page.

<sup>6</sup> I-678 ; A. Breton, *Œuvres complètes II*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 703-704. Les prochaines références à ce tome seront indiquées entre parenthèses par le numéro du tome (II) suivi du numéro de la page.

<sup>7</sup> A. Puff-Trajan, « L'art considéré comme "art de la guérison". L'aura de l'objet trouvé chez André Breton, Joseph Beuys, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler », dans *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, éd. W. Asholt et H. T. Siepe, Amsterdam/NewYork, Rodopi, « Avant-garde Critical studies », 2007, pp. 235-248.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet S. Bastien, « La participation photographique dans les "grandes proses" de Breton », art. cit., p. 135 pour *Nadja*, 143 pour *Les Vases communicants* et 145 pour *L'Amour fou*.

Un constat s'impose : la répétition entre texte et photo est écartée chez Breton – *a fortiori* dans l'organisation matérielle apparemment incohérente, voire perturbante, dont nous venons de rendre compte. Il convient cependant de chercher un autre type de répétition : entre les photos elles-mêmes. Si pareil procédé peut devenir décelable, c'est exactement grâce à cette esthétique mystificatrice du labyrinthe, parce que la contemplation troublée des images exige une souplesse intellectuelle et active l'interrogation. Tania Collani note que « l'image peut être interprétée de deux manières différentes : l'une plus concrète, l'autre plus abstraite »<sup>9</sup>. La deuxième recèle un potentiel qu'il nous est impératif d'explorer. Car il est inutile de chercher la répétition d'images spécifiques. C'est plutôt celle, plus subtile, de motifs thématiques, qui se dégage. Et encore ! Elle n'apparaît guère telle quelle, avec limpidité. Elle se situe au niveau suggestif, où des variations d'un motif se détectent et fonctionnent indirectement par symboles, métaphores, synecdoques et métonymies.

### Répétition à l'intérieur d'une même page

La répétition est néanmoins évidente quand elle survient à l'intérieur d'une même page. Mais cela ne se produit qu'à deux occasions dans l'ensemble du corpus iconographique, et que dans la « prose » initiale *Nadja*. Sur le plan structurel, la première occurrence relève de ce que nous appellerions la métaphotographie : elle s'affiche comme pellicule. Elle présente une série verticale de quatre clichés, mais aux extrémités en haut et en bas, on ne voit qu'une partie de cliché. Entre ces clichés partiels, deux sont donc complets et consécutifs. Ils sont par ailleurs presque identiques. Ils montrent Robert Desnos semi-couché : les yeux fermés dans l'un, entr'ouverts dans l'autre (I-662). Cette fine différence met en relief l'état second du poète, qui oscille entre le sommeil et la veille. La quasi-répétition insiste, quant à elle, sur la détente physique qui accompagne cette condition mentale. L'ensemble de la page visualise l'état d'esprit à la fois fugace et précieux que privilégient les surréalistes et qu'ils ont particulièrement recherché lors de séances expérimentales à leur « *époque des sommeils* »<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> T. Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », p. 214.

<sup>10</sup> En italique dans le texte, I-663.

La deuxième occurrence de répétition à l'intérieur d'une même page, est la seule photo qui présente la Nadja réelle (I-715). Paradoxalement, c'est aussi la seule, de tout le corpus iconographique, dont l'élaboration esthétique est manifeste, comme si la réalité du personnage ne devait être livrée que transposée, fabriquée. À l'origine, il y avait sans doute une photo du visage en gros plan, qu'on a ensuite tronquée au point de ne retenir que les yeux et les sourcils. Puis on a reproduit cet étroit fragment pour le quadrupler. Il en résulte un montage qui superpose quatre rectangles identiques. Le lecteur ne saisit le sens de cet étrange collage vertical qu'en le mettant en rapport avec sa légende : « Ses yeux de fougère... ». En effet, les courbes des yeux, des paupières et des sourcils, symétriques de part et d'autre du nez, figurent les feuilles de fougère réparties de part et d'autre de la nervure centrale. L'image iconique donne à voir la métaphore verbale. La dimension poétique du photomontage et celle de la légende se font écho, et induisent de la personne de Nadja une connaissance très subjectivée, comme le fait dans sa globalité le livre lui-même qui lui est dédié.

### **Répétition à l'intérieur d'une même « prose »**

Entre différentes photos d'un même livre, le phénomène de la répétition survient de façon moins immédiate et plus diffuse. Entre les photos de *Nadja*, il est quand même possible de distinguer deux grandes catégories de répétition. La première offre des portraits de l'héroïne sous forme d'allégories, donc différemment de la photo au regard quadruplé analysée ci-haut. Les sujets photographiés relèvent alors de natures diverses : ce sont des femmes réelles, des objets, des œuvres d'art, ou encore des dessins exécutés par Nadja, soit des autoportraits. Tous s'apparentent cependant au personnage éponyme et concourent à l'étoffer. Entre autres femmes réelles, il y a Madame Sacco (I-694). Son apparence bizarre reflète bien son métier ésotérique, puisqu'elle est voyante. Au surplus, elle incarne la voyante au sens générique ; de ce fait, son portrait renvoie par métonymie à Nadja qui, elle, est plus singularisée, mais qui intéresse Breton pour la même raison, c'est-à-dire pour les dons médiumniques. Également, cette faculté divinatoire de Madame Sacco, prise en elle-même, devient une synecdoque qui évoque encore la muse de cette « prose ».

Outre des personnes, des objets aussi représentent allégoriquement Nadja. C'est le cas du panneau publicitaire de Mazda (I-734), qu'Arrouye qualifie de

métaphorique<sup>11</sup>. Nadja elle-même s'en est inspirée pour se dessiner. Elle et Breton le lisent comme un dérivé du nom « Nadja », vraisemblablement à cause de la morphologie similaire. Dans les deux mots, une assonance répète la lettre « a » sur un rythme binaire, et deux consonnes consécutives s'interposent entre les voyelles et se font entendre : l'une d'elles est un « d » ; l'autre est un « z » dans « Mazda », un « j » dans « Nadja ». Et en plus des sonorités identiques (avec le « a » doublé et le « d »), sinon voisines (« z » et « j »), que partagent le prénom féminin et la marque de voitures, le panneau publicitaire contient un autre élément qui le rapproche de Nadja : l'ampoule proéminente symbolise l'intelligence intuitive de cette femme qui éblouit tant Breton. C'est du moins ce que nous en comprenons, à l'instar de Pierre Taminiaux<sup>12</sup>.

La deuxième grande catégorie de répétition à l'intérieur de *Nadja* concerne les photos de lieux. Pas moins de quatorze photos sont prises en milieu urbain<sup>13</sup>, ce qui révèle à quel point, pour Breton, le paysage prosaïque du quotidien recèle du merveilleux. Celui-ci se fait d'autant plus sentir que douze de ces photos<sup>14</sup> représentent des endroits désertés, abstraits de l'agitation citadine normale ; les lieux ordinaires en sont rendus énigmatiques. Qui plus est, cinq photos<sup>15</sup>, parmi celles-là, laissent voir un véhicule – une charrette ou une calèche – stationnaire. Elles suggèrent la possibilité de déplacement et, sur un plan plus connotatif, matérialisent un état d'esprit disponible, la réceptivité préalable à toute aventure poétique. Finalement, trois<sup>16</sup> de ces cinq photos montrent un charretier ou un cocher immobilisé. Celui-ci incarne le « guetteur qui attend », dont parlera Breton dans *L'Amour fou* (II-697) ; il figure aussi le lecteur en apprentissage, qui se tient aux aguets. Tout compte fait, les photos de lieux réitèrent quatre motifs : l'urbanité, l'absence de passants, la voiture à l'arrêt et le conducteur en attente. Quantitativement autant que sémantiquement, ces motifs découlent les uns des

---

<sup>11</sup> J. Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », art. cit., p. 146.

<sup>12</sup> P. Taminiaux, *The Paradox of Photography*, Amsterdam/NewYork, Rodopi, « Faux titres », 2009, pp. 75-76.

<sup>13</sup> Sur un total de quarante-huit dans la version définitive de 1964. La première édition, en 1928, en comptait quarante-quatre.

<sup>14</sup> I-654, 656, 659, 664, 684, 692, 696, 699, 709, 717, 734, 742.

<sup>15</sup> I-654, 664, 684, 717, 734.

<sup>16</sup> I-664, 684, 717.

autres, comme des ramifications logiques : le second découle du premier ; le troisième, du second ; le dernier, du troisième. Ils remplissent une fonction commune : cristalliser une attitude qui traque la surréalité dans la trivialité.

### Répétition d'une « prose » à l'autre

Un dialogue s'instaure entre les photos d'un même livre, par la reconduction de motifs. Mais il s'instaure aussi d'un livre à l'autre, par le biais de photos qui se font référence. Pour le prouver, nous allons revenir, dans une optique nouvelle, sur des photos de *Nadja* examinées plus haut, pour chercher cette fois leurs avatars dans les « proses » subséquentes. Nous venons d'analyser les photos parisiennes dans *Nadja*. Il y en a seulement trois dans *L'Amour fou*<sup>17</sup>, mais toutes accusent l'absence de passants, elles aussi. De surcroît, elles ont été prises la nuit<sup>18</sup>, ce qui en magnifie l'atmosphère. D'une « prose » à l'autre, la même sensibilité spatiale se reconnaît, bien que certains procédés diffèrent. Par ailleurs, *Nadja* contient une photo d'un marché aux puces (I-677), lieu de prédilection des surréalistes, et une autre d'un article qui y a été acheté (I-678) ; nous en avons commenté plus haut la non-répétition avec le texte. Dans *L'Amour fou*, ce sont deux photos de semblables trouvailles que le lecteur peut contempler (II-703-704). Non seulement le nombre en est doublé, mais leur signification acquiert une portée personnelle et artistique dont la densité justifie que tout un chapitre du livre leur soit consacré.

Nous avons également mentionné les yeux de Desnos qui reflètent un état second, et ceux de Nadja qui, eux, *provoquent* un état second : chez Breton, comme en fait foi la légende poétique au bas de la photo ; et chez le lecteur, par l'agencement iconique surprenant. Mais dans le même livre, Breton est aussi séduit par les yeux d'un personnage de théâtre appelé Solange (I-670) ; c'est pourquoi il intègre une photo de la comédienne qui l'interprète, Blanche Derval (I-674). Et il n'est pas moins envoûté par ceux d'une statue de cire au musée Grevin, dont il intègre aussi une photo (I-747). Le thème des yeux revient dans *Les Vases communicants*, notamment par la reproduction de l'aquarelle intitulée « Dalila » (II-156) : les yeux qu'y a peints Gustave Moreau exercent un pouvoir sur Breton, comme le confie ce dernier. Quant

---

<sup>17</sup> II-719, 731, 741.

<sup>18</sup> En lien avec la fameuse « nuit du tournesol » (II-735).



à *L'Amour fou*, le masque trouvé au marché aux puces et photographié, ne couvre que le haut du visage et sa conception est spécialement inusitée au niveau des yeux : c'est là qu'il attire l'attention (II-703). Aussi Breton souligne-t-il son influence déterminante sur les yeux de la statue qu'Alberto Giacometti est alors en train de sculpter ; il fournit une photo du produit fini, « L'Objet invisible » (II-695), qui deviendra au demeurant fort célèbre.

Outre les lieux magnétiques, les objets trouvés, les yeux fascinants, un quatrième motif iconique est repris d'une « prose » à l'autre : la voyance. Nous avons remarqué la photo de Madame Sacco, dans *Nadja* ; nous ajoutons ici que toutes celles qui représentent symboliquement l'héroïne, reproduisent par le fait même une voyante. Dans *Les Vases communicants*, le tableau de Giorgio De Chirico intitulé « Le vaticinateur » s'inscrit en droite ligne à leur suite (II-138). De plus, il est tentant de le jumeler avec la photo de Nosferatu (II-121), car les deux personnages – le vaticinateur et Nosferatu – se ressemblent avec leur tête levée, leur visage face à la lumière et leur regard mystérieux de visionnaire hypnotisé. Dans *L'Amour fou*, la démonstration est faite que l'écriture automatique possède une qualité prophétique et sonde l'avenir, au même titre que les voyantes dans *Nadja* ou que le vaticinateur dans *Les Vases communicants*. A ce compte, les quatre poètes surréalistes dont *Nadja* contient les photos – Desnos le rêveur, Paul Éluard (I-657), Benjamin Péret (I-660) et Breton lui-même (I-745) – sont autant de répliques du « vaticinateur ».

Le cinquième et dernier motif iconique à relever, qui se promène d'un livre à l'autre, nous l'appellerions « l'amoureuse ». Il rejoint une thématique cardinale chez Breton comme chez les surréalistes en général. *Nadja*, aux représentations iconiques multiformes, en est une variante, avec l'impact considérable qu'elle a dans la vie intime de l'auteur. Dans une perspective chronologique, la comédienne Dorval est son précurseur (I-674) : avant d'en visionner la photo, le lecteur découvre que Breton la qualifie de « belle », la considère comme l'actrice « la plus admirable » et éprouve pour elle une « attraction passionnelle » (I-673). *Nadja* a aussi un successeur : une autre femme que rencontre l'auteur et à laquelle il est fait allusion vers la fin du livre, notamment par la dernière photo (I-750). Celle-ci arbore une enseigne avec l'inscription « Les Aubes ». Voilà encore une métaphore, et elle clôt le livre sur une

ouverture : elle marque de nouveaux jours et esquisse un futur prometteur dans la sphère amoureuse.

L'iconographie de *L'Amour fou* continue la même veine thématique, mais une évolution se constate dans la manière : l'imagerie amoureuse y est encore plus excentrique et exhale une sensualité certaine qui célèbre la féminité. Le répertoire iconographique de cette « prose » est inauguré par l'artefact de Man Ray intitulé « Explosante fixe » (II-683), auquel Arrouye consacre soigneusement un article pour conclure que la robe de la danseuse est une image subliminale de l'appareil génital externe de la femme<sup>19</sup>. Cette photo participe ainsi à la quête amoureuse et érotique que poursuit Breton à travers toutes ses « proses ». Plus loin, *L'Amour fou* fournit de Jacqueline Lamba, la femme dont il est question dans ce livre, une photo littéralement extraordinaire et quasi-mythologique : elle est prise dans l'eau, d'où une texture moirée, et Jacqueline nage nue, telle une naïade (II-732).

### **La répétition comme unificateur trilogique**

À leur parution en 1932, *Les Vases communicants* ne comportaient aucune photographie. Il est très significatif que Breton repense ensuite leur conception et effectue une greffe en insérant des photos, ce qui donne lieu à une édition augmentée, en 1955. Il faut savoir qu'au préalable, il nourrissait le projet de réunir cet ouvrage avec la « prose » antérieure *Nadja* et la « prose » postérieure *L'Amour fou*, pour constituer un seul volume qui scellerait, pour ainsi dire, l'ensemble trilogique. Mais à la maison Gallimard, son projet tourna court. La réédition illustrée des *Vases communicants* vise à le compenser, en quelque sorte : « Ainsi pourrait être obtenue en partie l'unification que je souhaite rendre manifeste entre les trois livres », confie l'auteur<sup>20</sup>. A ce propos, Marguerite Bonnet observe toute l'efficacité de la présence photographique, qui agit en effet comme un trait d'union, d'une « prose » à l'autre<sup>21</sup>. Le corpus tripartite en vient à former un cycle, au point qu'*Arcane 17*, la quatrième et dernière « prose » de l'auteur, se situe à part : bien qu'elle aussi soit issue du rejet

---

<sup>19</sup> J. Arrouye, « La danse des apparences : sur *Explosante-fixe* de Man Ray et André Breton », dans *Mélysine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° XXVI : *Métamorphoses*, 2006, pp. 196-205.

<sup>20</sup> Cité par Marguerite Bonnet dans « Notes et variantes » de *Nadja*, I-1560.

<sup>21</sup> M. Bonnet, « Notice » aux *Vases communicants*, II-1349.

catégorique du roman et sous-tendue par les ressorts du désir, du hasard et de la rencontre féminine, elle ne contient – définitivement, dans son cas – nulle photo.

De notre côté, nous sommes maintenant en mesure d'affirmer que la récurrence de motifs qui caractérisent les photos, est encore bien plus déterminante que la simple présence de ces photos. Elle renforce davantage la filiation générique et approfondit l'effet de série, de collection. Les trois premières « grandes proses » sont unies non seulement par leur morphologie, leur constitution matérielle, mais aussi dans leur intériorité, dans leurs *leitmotivs* conducteurs, qu'expriment la médiation verbale autant que le substrat pictural. Plus abstrus toutefois, ce dernier mode d'expression insinue plus qu'il ne livre ses messages. Il tisse des réseaux souterrains d'arcanes rhizomatiques. Nous avons vu que les photos communiquent entre elles pour dégager des *topoi* dominants, mais ces *topoi* aussi communiquent entre eux. Celui que nous appelons « l'amoureuse » recoupe celui de la voyance dans *Nadja* (surtout avec les portraits de Nadja elle-même). Il recoupe également celui des yeux dans cette même « prose » (avec la photo de Blanche Derval et le montage des « yeux de fougère ») ainsi que dans *Les Vases communicants* (avec le tableau « Dalila »). Ce *topos* des yeux recoupe, quant à lui, celui de l'objet trouvé dans *L'Amour fou* (avec le masque), qui s'en trouve ainsi connecté à son tour aux deux *topoi* précédents.

Mais ce n'est là qu'un aperçu du tracé enchevêtré de ces « vases communicants », qu'il est pratiquement impensable de rendre avec exhaustivité. Car le régime bretonien de l'illustration relève d'une esthétique véritablement révolutionnaire. La réduplication de ses motifs et leurs liens organiques ont pour fonction essentielle une révélation poétisée, jamais au premier degré, d'emblèmes divers mais contigus du surréalisme. La complexité même de ce langage fait partie intégrante de son contenu, de sa substantifique moelle.