

KARINE CHEVALIER
Roehampton University, London

*Nadja démasquée ou le personnage féminin
d'André Breton à Daniel Maximin*

Unmasking Nadja or the Feminine Character from André Breton to Daniel Maximin

Keywords: Surrealism, Negritude, mask, Breton, Maximin.

Abstract: If the African mask influenced visual arts at the beginning of 20-th century (Picasso, Man Ray), what of literature? *Nadja* (1928) – the story, the character and the woman – Breton met, bears testimony to Surrealism. The character is constructed as a mask which is at once visual, verbal and ideological especially, as *Nadja* is, above all, Breton's own mask and also that of Surrealist misogyny. Daniel Maximin was aware of the limitations of Surrealism, especially in the postcolonial context of the Antilles, and in his trilogy *L'Isolé Soleil* (1981), *Soufrières* (1987) et *L'Île et une nuit* (2002), he returns to the relationship between Surrealism and Negritude. In order to unmask the feminine character, Maximin will create a new intertextual, ritual and collective mask.

Qui n'a pas été fasciné par la magie de *Nadja*¹ d'André Breton, tout en étant dérouteré par son opacité ? *Nadja* fait surtout écho à une époque de remise en perspective des valeurs occidentales vacillantes de l'après-guerre, période moderne et transgressive à la rencontre des continents dont le masque constitue un paradigme. Pensons aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, au dialogue entre le masque africain et le visage européen, sans oublier les collections privées d'Apollinaire à André Breton justement. Mais si le masque a révolutionné les arts visuels, de manière presque obsessionnelle², qu'en est-il de la littérature ? Beaucoup moins étudiée, cette relation entre masque et écriture sera l'objet de notre analyse. Comment le paradigme du masque structure-t-il la lecture du récit de Breton ? Comment *Nadja* le personnage tout autant que le récit constitue-t-il un masque ? Il nous faudra revenir au cœur de la conception surréaliste pour mieux s'en éloigner afin de révéler ce qu'elle masque d'idéologie. Pour ce faire, nous ferons dialoguer *Nadja* avec les récits d'un auteur contemporain antillais, Daniel Maximin³, pour mieux démasquer l'utilisation du masque à travers l'écriture des personnages féminins.

Le masque selon Geneviève Allard et Pierre Lefort⁴ a toujours été décliné selon deux tendances : le masque fermé comme faux-visage et mensonge ; le masque ouvert initiatique, représentant l'Autre. Ces catégories ne sont pas opaques, mais

¹ André Breton, *Nadja*, Paris : Gallimard, 1964 (1928).

² avec ses dérivés tels que la mascarade, la métamorphose. Voir : Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, London: Routledge; Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge University Press, 1998.

³ Daniel Maximin, *L'Isolé Soleil*, Paris, Seuil, 1981 ; *Soufrières*, Paris, Seuil, 1987 ; *L'Île et une nuit*, Paris, Seuil, 1995.

⁴ Geneviève Allard et Pierre Lefort, *Le Masque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

entraînent deux poétiques bien distinctes, entre silence des mots figés et magie des mots retrouvés. C'est à travers deux conceptions du masque, une surréaliste, l'autre postcoloniale, que nous questionnerons l'évolution du personnage. En écho à la modernité occidentale, l'espace littéraire antillais offre un pendant pertinent, comme le fut la Négritude pour le Surréalisme¹. Mais si le paradigme du masque remettait en cause des fondements esthétiques et idéologiques en Europe, aux Antilles il prendra une dimension postcolonialiste. Aux Antilles on « pratique l'art du masquage, du détour, du déplacement, du grand jeu de cache-cache de ses rêves, de ses réalités, de ses beautés »² en conséquence de siècles d'esclavage. L'écriture se fait à partir d'une « identité-rhizome » et non « identité-racine »³ à l'européenne, permettant le passage du *je* au *nous*. Au contact de l'avant-garde européenne, on ne pourra que rejeter toutes formes de négritisme, d'exotisme et de primitivisme. C'est donc à partir d'un tel contexte qu'il sera intéressant de faire dialoguer *Nadja* avec l'écriture sœur de Maximin.

***Nadja* du masque narratif au visage aimé**

Parler de *Nadja*, c'est distinguer le récit du personnage éponyme de Nadja et, par conséquent, de son inspiratrice, la femme rencontrée par Breton, reconnue dès lors comme Léona-Camille-Guislain D., internée puis morte dans un hôpital psychiatrique en 1941. Récit rétrospectif se voulant distancié dans le temps mais également dans l'analyse calquée sur « l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style » (*Nadja*, p. 6). Personnage participant d'un programme contre « la littérature psychologique à affabulation romanesque » (p. 9), elle ne devra pas servir « de masque à l'auteur » dont le récit sera transparent comme une « maison de verre ». Malgré la volonté de Breton, *Nadja* sera un masque surréaliste car ce que cherche Breton à travers elle c'est à « confirmer la légitimité de la vision surréaliste du monde »⁴ de même que les masques témoignaient de la pensée primitive. Elle ne sera donc que le moyen de la quête, et non l'objet⁵. Dès lors, le personnage féminin se dédoublera au personnage primitif imaginé par les Surréalistes. Elle parle, écrit, dessine naturellement surréaliste. Elle se fera magique, folle, libre, en éternelle métamorphose, offrant des « faits-glissades », « faits-précipices » (*Nadja*, p. 20) recherchés par Breton hors de la ligne droite du quotidien logique et automatisé. Sphinx de son labyrinthe, voyante elle le rendra voyant dans un univers d'analogies, se démultipliant en Mélusine, en femme-serpent, en diable, étrangement inquiétante

¹ Breton lors de son voyage en Martinique fut autant ébloui par le Surréalisme des paysages que le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

² Daniel Maximin, *Les Fruits du cyclone*, Paris, Seuil, 2006, p. 23

³ voir notamment *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

⁴ Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard, 1994, p. 33.

⁵ *Nadja* est avant tout un manifeste – dont témoigne le prologue – *Nadja* le personnage présent seulement un quart du livre, puis effacée de l'épilogue.

à l'image du théâtre des *Deux Masques* « aux personnages troubles ou 'détraqués' et [...] ses truquages, ses trompe-l'œil, ses accessoires et sa machinerie pour provoquer la peur » (*Nadja*, p. 44). *Nadja* aux « yeux de fougère » sera donc mise en scène dans le théâtre mental de Breton, à l'exemple du photo-montage (p. 128), l'arc des sourcils dédoublé en autant de feuilles dont la tige de lumière apparaît par la partie centrale de l'arrête nasale. Si ce calligramme photographique « atteste de la réalité de 'la personne de Nadja', la photographie (par la manipulation qu'elle opère, par la complexité rhétorique de son élaboration) la désigne [...] comme 'entité chimérique' »¹.

Finalement, tout cet univers aura servi de masque inversé de ce qu'était l'Occident décadent de l'époque, permettant de transgresser l'ordre moral bourgeois, et la société du progrès. De même que le modernisme primitif est né d'une nostalgie pour une forme utopienne de vie, de même *Nadja* cache une nostalgie d'amour, une quête d'un visage absent : celui de l'Amour en capitale, que n'a pas su faire naître *Nadja* la femme. « Je n'avais jamais vu de tels yeux [...] Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil ? » (*Nadja*, p. 73). Les sentiments qu'elle inspire, aussi puissants soit-ils, ne sont en aucun cas ceux d'un amour fou. Elle n'aura été qu'un « elle » rapporté, un cas analysé, à la différence du « tu » final concluant le récit, ce « dernier visage aimé » que l'on croit retrouver « dans tous les visages de femmes »².

Du visage désiré au masque désirant

Le labyrinthe dans lequel Breton se dit guidé par *Nadja* n'est finalement qu'un chemin rétrospectivement tracé aux pas contrôlés. « Je prendrais pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes [...], et pour étape le Manoir d'Ango [...] quand je voudrais ne pas être dérangé, dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand duc » (*Nadja*, p. 24). Et masqué pour écrire, il le sera également dans son récit puisque la personne chassée ne sera pas *Nadja*, mais Lise Meyer, la vraie dédicataire du livre. Pour Pascaline Mourier-Casile « le trouble érotique que le scripteur s'efforce de masquer semble avoir saisi le texte et y prolonger, par en dessous, ses ondes perturbantes. Texte à secret, à double fond/double sens »³. Le processus de masquage est ainsi mis en abîme dans le récit et sous le masque de *Nadja* se cache la vraie muse de Breton, camouflée pour mieux respecter son identité sous son masque de « dame au gant ». « Il arrive à Breton de dissimuler certaines 'clés', de masquer, à l'instar des romanciers dont il condamne les pratiques, tel 'personnage réel' qui 'pouvait trop bien être reconnu' »⁴. La maison de verre se masque, ainsi que les intentions de l'auteur devenues cryptogramme et non la vie, selon les surréalistes. Et comme il le laisse deviner : « le Théâtre des Deux-Masques, qui n'était plus que le Théâtre du

¹ Mourier-Casile, *op.cit.*, p. 143.

² André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976 (1937), p. 12.

³ Mourier-Casile, *op.cit.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

Masque et qui, toujours rue de Fontaine, n'était plus qu'à mi-distance de chez moi. » (*Nadja*, p. 180). Pourquoi avoir voulu simplifier ce qu'il avait tenté de transformer en espace sans fond ? Pourquoi avoir dépossédé Nadja de ses pouvoirs, devenue simple simulacre d'un amour aveuglé et aveuglant ?

Et si la magie de ce masque avait disparu dès lors que Nadja lui avait cédé, ses masques démasqués, comme celui de Mélusine dont elle cherchait « autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle » (*Nadja*, p. 150) en se coiffant à cet effet, tentant de « se figurer sous l'apparence d'un papillon » (p. 125) d'autant plus que Breton s'éloigne. « J'ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencent à me rendre intraduisible » (p. 125). Séduit par l'esprit, non par le cœur, Breton refuse l'initiation qui lui fait peur. Et l'hystérie, redéfinie par les surréalistes comme libération du monde moral, jeu de séduction, moyen d'expression de désir, redevient pathologie. C'est Nadja qui se donne, offre ses lèvres, sa vision – de même qu'Hélène Smith, autre égérie surréaliste (dans laquelle se métamorphose également Nadja) tentait par ses visions de séduire le psychologue Théodore Flournoy – alors que Breton se dérobe. « On est venu, il y a quelques mois m'apprendre que Nadja était folle. » (p. 159) : cette phrase, témoignant autant de son désintérêt – par l'utilisation du pronom « on » – que de son dénigrement, par le mot « folle ». Folle d'amour, elle semble l'avoir été, lucide également. Elle sait qu'elle sera non pas la femme aimée, mais un masque romanesque. « Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... » (p. 117). Elle se sait simple passante qui sera abandonnée, objet « d'abus de confiance », simple « trace », et c'est justement quand le récit de Breton commence à se taire qu'elle commence à nous parler : par détours tracés. Ses dessins, par exemple, placés par Breton comme valeur testimoniale, lui permettent de s'exprimer en tant que masque, sans être traduite. « Le visible, ici, pour la première et unique fois, semble l'emporter sur le lisible, le déborder »¹. Ce sera par exemple le premier dessin avec « un masque rectangulaire dont elle ne peut rien dire », non parce qu'elle ne sait pas, mais peut-être qu'elle sait trop ce qu'il dit. Dans ce même dessin apparaît la bourse d'argent, témoin des rapports entre Breton marié et Nadja entretenue, ainsi que quatre mots-résumé (L'attente, L'envie, L'amour, L'argent) laissant transparaître sous le masque la vraie identité de Nadja avec les L de Léona. « Ce qui, pour Nadja, fait l'intérêt principal de la page, sans que j'arrive à lui faire dire pourquoi, est la forme calligraphique des L. » (p. 125) Avons-nous besoin d'expliquer la nécessité d'ancrer son identité, de la répéter au yeux aveugle et aveuglants de Breton, l'homme désiré dans chaque dessin : celui qui a « le cœur d'une fleur sans cœur » (p. 81), celui qui cache le visage de Nadja par ses initiales (p. 144) ; par les cornes animales de ses masques (p. 146), dont ce grand masque de Guinée entrevu chez lui, métonymie et métaphore de son pouvoir et de sa menace sur elle, créant un alphabet visuel de symboles graphiques que le lecteur peut facilement traduire sans Breton. Plus que comprendre les signes primitifs, elle les reprend dans ses dessins, illustrant l'art des fous revalorisé par les Surréalistes,

¹ *Ibid.*, p. 144.

« mécanismes de la création artistique [...] ici libérés de toute entrave »¹. Et si les symboles proviennent également de la littérature ésotérique banalisée des voyantes, « elle lui dit en fait comment elle *meurt* un peu chaque jour, comment elle se dédouble et se perd littéralement de vue, devenant une sorte de pensée flottante et sans concepts, son propre fantôme en quelque sorte [...] pour finir en proie aux multiples masques qui la peuplent »².

Volontairement Breton a refusé de mettre dans le récit les lettres échangées entre eux, preuves du dialogue, de même qu'il a fragmenté sa présence insistant sur ses yeux, sa chevelure, mais en aucun cas sur son unité en tant que femme désirante et désirée. El devient ainsi monstre mythologique, chimère muette aux yeux de Breton, qui ne veut surtout pas assumer « la réalité vécue du naufrage de Nadja devenue folle »³. Breton témoigne par là d'une certaine misogynie des surréalistes, se défendant de l'anxiété de la castration masculine⁴ par la fragmentation de cette Méduse effrayante. « Qui a tué la Gorgone » s'écrie Nadja (p. 125), celle dont le visage sidère l'homme à jamais. Simone de Beauvoir n'en fera pas plus d'éloges. « Breton ne parle pas de la femme en tant qu'elle est sujet. [...] Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout : une fois de plus tout sous la figure de l'Autre. Tout excepté soi-même »⁵. Et la femme ne pourra s'exprimer que par le masque, comme le suggère Claude Cahun, femme surréaliste dont l'importance commence récemment à être reconnue : « Sous ce masque un autre masque... Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages »⁶. C'est de ces masques-visages dont Breton a voulu se protéger par d'autres figures plus classique de la représentation féminine littéraire : « tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée » (*Nadja*, p. 186). Et si le récit témoigne de ces masques féminins c'est pour mieux finalement refléter une seule instance narrative et révéler à demi-mot l'échec de la quête. « Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout *l'au-delà* soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? » (p. 173)

La poétique de Maximin des femmes masquées aux masques dédoublés

Daniel Maximin s'est choisie une narratrice, Marie-Gabriel (dédoublée par Miss Béa, Siméa), alors que la parole de Nadja n'était que rapportée, décryptée, analysée par Breton. Le contexte antillais justifie un tel choix car, selon lui, « dès l'origine, l'écriture fut l'apanage des femmes, en particulier pour celles qui eurent très tôt en tant qu'esclaves les fonctions de médiatrices de l'éducation et de l'expression artistique, comme par exemple les premières institutrices après l'abolition » (*Les*

¹ André Breton, *La Clé des champs*, p. 354.

² Mourier-Casile, *op.cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ Voir Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

⁵ *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 364.

⁶ Claude Cahun, *Aveux non avenues* (1930), in François Leperlier (Ed), *Claude Cahun. Ecrits*, Paris, 2002, p. 406.

fruits, p. 76). Cette écriture se fera non contre le rationalisme, mais contre le racisme du *Code Noir* qui régissait la société esclavagiste. Le masque de couleur se fera plus pertinent que le masque surréaliste. « Il ne faut pas oublier que la peau est le seul masque qu'aucun être ne peut jamais enlever » (p. 138). Ce racisme de couleur se doublera du sexisme. Ainsi Marie-Gabriel, dont le nom composé témoigne du double féminin-masculin pour mieux faire éclater les frontières¹, sera en dialogue avec différents personnages, dont Adrien (et ses corollaires), permettant de lutter non contre le logocentrisme mais le phallogocentrisme². Elle cherchera par exemple à réécrire la présence volontairement effacée des femmes dans l'histoire de la résistance antillaise et prendra soin de bien révéler comment elles ont été masquées pour ensuite réinscrire leur présence dans ce double mouvement du masquage-démasquage. Pour éviter la prison du féminisme, elle mettra en parallèle ces femmes et les esclaves restés dans les plantations car « nos histoires de résistance ne sont pas claires et glorieuses, elles sont invisibles et cachées. Bien souvent, pour être forte, la résistance prend le visage de la soumission³ ». C'est dans un souci de réconciliation des opposés que Maximin inscrira sa démarche, en opposé à Breton dont nous rappelons la réaction sermonnaire contre la passivité humaine lorsque Nadja lui avoue chercher à lire le visage de ceux qu'il nomme « malheureux et quelques pauvres imbéciles » (*Nadja*, p. 79) qui s'abrutissent au travail, se font tuer à la guerre. La révolution de Breton se veut idéologique, alors que Maximin cherche à se libérer de toute autorité idéologique, politique ou artistique « Contre les prisons des styles, des langues, des genres, des manifestes littéraires, plastiques ou musicaux » (*Les Fruits*, p. 17). Et si Breton avait besoin d'un long prologue pour mieux enfermer son personnage masqué dans des cadres préexistants, Maximin refuse de dénigrer, classifier. Pour ce faire, il faut se libérer des masques blancs sur les peaux noires tout autant que les masques masculins sur l'histoire, être « hors du ventre paternel [...] car l'histoire n'est qu'un mensonge des hommes [...] par rapport à la manière dont les femmes vivent leur histoire (*L'Isolé*, p. 108).

Les femmes, tout autant que la relation entre homfemme, seront à démasquer pour retrouver un nous assumé en leur offrant un espace de paroles reconstituées. Les images surréalistes seront ainsi réinvesties pour mieux démasquer la vision masculine aliénée et aliénante : « ces yeux de l'homme, dans son miroir à refléter ses habits d'homme sur l'objet aimé, la femme » (*L'Isolé*, p. 130). Pour évoquer l'avortement imposé autant par sa famille antillaise que par son amant français, la femme s'indignera, « c'est moi tout entière la machine à coudre sur une table à repasser la mort » (*L'Isolé*, p. 120), faisant écho à l'image-manifeste des Surréalistes⁴. Elle fera de même avec le poème *Union libre* d'André Breton, présent

¹ Alors que chez les Surréalistes le monde masculin est clairement opposé au monde féminin.

² Reprenant le terme d'Hélène Cixous et Catherine Clément dans *La Jeune Née*, Paris, Union générale des éditeurs, 1975.

³ Daniel Maximin cité dans Christiane Chaulet-Achour, *La Trilogie caribéenne de Daniel Maximin. Analyse et contrepoint*, Paris, Karthala, 2000.

⁴ La nouvelle esthétique dont témoigne la phrase phare de Lautréamont : « Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ».

en italique, révélant l'aliénation poétique et le manque d'amour : « *Ma femme aux mouvements d'horlogerie et de désespoir*, mon espoir de femme de casser vos horloges mâles et vos petites aiguilles prudemment piquées dans le foin de nos sexes » (*L'Isolé*, p. 129). Mais retrouver la parole féminine c'est, pour Maximin, rechercher la parole fécondante de dialogues entre le passé et le futur, la mémoire et l'imagination, car « seul le féminin d'un regard d'une femme ou d'un homme peut découvrir tout ce que dit un fruit » (p. 258). Pour ce faire, à l'écriture automatique des surréalistes répondra « la lecture automatique. Au beau milieu de la conversation, ou d'une lecture, ou d'une question, ou d'un silence, on ouvre au hasard un livre de poèmes ou une revue et on écoute l'oracle d'une ligne de hasard » (p. 116).

Maximin, par ce stratagème, inscrit poétiquement la relation de couple, tout en révélant le climat littéraire de l'époque et l'héritage intertextuel d'une poétique du dialogue. Ce sera donc, par exemple, l'échange entre la « voix blanche » et la « voix noire », mais surtout la voix masculine et la voix féminine, à l'aide de leurs masques littéraires respectifs, Éluard, Breton et Rimbaud pour Ariel le français, et Césaire, Damas pour Siméa l'antillaise. Et si Nadja tentait d'interpréter les poèmes de Breton ou Breton les dessins de Nadja, ce n'était pas dans une langue commune du désir, celle certes recherchée par Breton mais jamais atteinte, parole cathartique de réconciliation. Grâce à ses miroirs-masques, Siméa peut exprimer sa colère de femme violée, mais apaisée, pour faire surgir la voix absente de l'enfant réinventé : « j'ai accouché d'une sœur [...] mon enfant, mon amour, ma sœur jumelle » (p. 115). Il faut donc, avant tout, par l'écriture et ses jeux de masques se libérer de l'Un pour le Deux : « J'ai dépassé le stade du *niger duplex*. Nous ne sommes pas doubles, mon amour, nous sommes deux » (p. 128).

Du masque initiatique à la parole retrouvée

Comment parler de dialogue sans guérison ? Alors que Breton critiquait les hôpitaux sans pour autant chercher à s'occuper de Nadja, Maximin prendra soin de décrire le processus de guérison de ses personnages féminins. Le personnage d'Angela sera tout à fait pertinent du positionnement de Maximin face à celui de Breton. De même que Nadja, Angela est patiente dans un hôpital, muette depuis la vision de la noyade de son père. Prisonnière des masques traumatiques du passé, elle s'identifie à différentes figures puisées dans les contes antillais, comme Pélamanlou, avalé par la Bête à sept têtes. C'est lors d'un carnaval qu'elle exprimera son désir de libération. « D'une voix rauque – sa voix au fond de l'eau – elle laisse échapper de sa gorge, comme des résidus d'un naufrage [...]. Raconté Pélamanlou ! Raconté Pélamanli ! » (*L'Isolé*, p. 195). Autant Nadja appelait par ses dessins à la présence de Breton tout en se sachant cachée par lui, autant Angela, déguisée en Pélamanlou, se révolte contre la passivité des contes et de toute une mémoire colonisée en quête d'un personnage jumeau, ce Pélamanli à recréer, venu d'une mémoire collective refoulée, à la symbolique perdue. Le conteur improvisera un double pour un épilogue rassurant, libérant ainsi tous les enfants avalés. Il s'agit d'une parole à fonction collective de solidarité, que certains classifiaient de primitive, surréaliste, et qui est démasquée de son aliénation pour mieux recréer un

rituel de la fraternité et du dialogue. Carl Gustav Jung dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient* avait notamment réhabilité le masque primitif qui ouvre à un savoir alors que dans le monde moderne il représente le fou qui est dévalorisé¹. De la même manière le personnage d'Angela, en s'identifiant à son masque mémoriel collectif, s'en libérera par la distanciation, tout en puisant dans sa force.

A la lecture automatique susmentionnée, répondra l'écriture à deux pages. Ce sera le cas par exemple d'Élisa, traumatisée par la mort de son frère Rimbaud. Pour s'exprimer, elle utilisera le masque du poète Rimbaud, dont elle recopie des phrases dans ses cahiers pour mieux s'en détacher, grâce à Marie-Gabriel. Infirmière sans uniforme, elle ne cherche pas seulement à analyser, mais à créer un dialogue. C'est à travers l'idée d'un « parler-papier », un cahier circulant entre elles, la page de droite réservée à son écriture, la gauche à celle d'Élisa. Autant Nadja avait tenté par ses dessins d'instaurer un dialogue, autant Breton s'était éloigné. Et si tous les dessins de Nadja traduisaient sa relation avec Breton et son désir d'un au-delà, lorsque Siméa dessinera dans le cahier, ce sera justement pour appeler Marie-Gabriel à faire de même. « Marie-Gabriel avait tracé le contour d'un visage ovale avec juste trois petits traits horizontaux pour représenter la bouche et deux yeux fermés, un peu comme certains masques africains. Élisa, qui espérait la suite, retourna la feuille au verso pour qu'elle puisse elle aussi terminer son dessin. Mais comme Marie-Gabriel avait posé son stylo, Élisa s'était alors mise à pleurer pour la première fois depuis des années. (*Soufrières*, p. 33), exprimant son désir de communiquer à travers l'image paradigme du masque à révéler. Il ne s'agira pas de se perdre dans l'autre, mais que l'autre offre un miroir de passage. De même, si Breton fragmentait la présence de Nadja, Maximin tentera de mettre en scène le retour à l'unité. Ce sera grâce à un autre personnage, Jadreuse, qui, en devenant l'amant de Siméa, promènera symboliquement un miroir le long du corps de la jeune fille, lui permettant de retrouver son corps et ses mots « en reflétant la trace de chaque objet re-nommé, de chaque image retrouvée » (*Soufrières*, p. 161). Ce jeu de miroir se dédoublera avec le paysage, l'éruption du volcan pour trouver « dans le déclenchement des cataclysmes intérieurs le mot de passe de notre connivence et de notre fraternité » (*Soufrières*, p. 161). Les couples sont mis en abîme comme des masques initiatiques d'un même rituel exprimant une nouvelle poétique de l'amour. Ce sera par exemple le couple Adrien et Marie-Gabriel, les narrateurs principaux, qui offriront un calligramme² divisé en deux parties comme deux miroirs dialoguant, se renvoyant des images inversées avec le jeu des adjectifs possessifs de droite répondant à ceux de gauche (dans un retournement de la première à la deuxième personne, du féminin au masculin, du pluriel au singulier), avec des images du corps qui se répondent (comme aux yeux le cœur), avec les rimes comme « à la fin » en réponse à « enfin », avec la reprise des mêmes mots,

¹ Selon lui, « l'individu sélectionné est mis en marge de la sphère de la psyché collective, et, d'ailleurs, dans la mesure où il parvient à s'identifier à sa persona, il s'y dérobe réellement. Cet affranchissement de la psyché collective lui confère aux yeux de sa tribu un prestige magique » Paris, Gallimard, 1964 (1933).

² *Soufrières*, p. 263.

mais pas aux mêmes lignes. Cette rencontre se conclura par la découverte du nom initiatique, « Soufrières : sœurs et frères mêlés » (*Soufrières*, p. 262).

Si le paysage antillais témoignait du surréalisme, pour Maximin il est un masque initiatique à désaliéner autant que le masque des contes antillais. Chez Breton, Paris n'était qu'un espace dans lequel devait surgir le surréalisme du quotidien. Ici le paysage se devra de révéler la résistance cachée. L'éruption offre des masques de cendres aux enfants-fous, et fait resurgir la parole poétique, celle des poètes qui « prévoient la vérité et la préservent sous la folie » (*Soufrières*, p. 159). Cette langue du camouflage fera ressurgir les paroles refoulées, permettant de révéler les couches de masques, « toutes les peaux dévêtues pour la remise à nu » (*Soufrières*, p. 137). Cette parole se fera masque initiatique : « Je suis une bouche de chair en feu, mais je ne maîtrise aucune langue de dévoilement » (*Soufrières*, p. 137). Cette initiation poétique permettra de révéler sous les masques fermés, comme ceux des poètes occidentaux, la parole nouvelle. « À toi seule, Élixa, il a suffi d'une phrase à haute voix venue d'un autre siècle, d'un autre continent pour te faire déchiffrer toi seule cette journée d'enfer en saison d'hivernage, et relire dans le texte ma parole de volcan que je te donne pour ta nouvelle vie » (*Soufrières*, p. 159). De même que le mot hiberner se cache derrière celui d'hivernage, que la référence au recueil de Rimbaud *Une saison en enfer* (qui est une rébellion contre l'Occident et sa clôture d'esprit) se mélange au texte de Maximin, c'est la parole antillaise du dialogue qui se dessine, comme un masque poétique jouant avec l'intertextualité, celle de la poésie française qui a su illuminer le langage, mais qu'il faut faire dialoguer. « 'Nous, les Antillais, nous sommes les débris d'une synthèse'. C'est exactement cela. Nous sommes une synthèse non harmonieuse, déséquilibrée comme un corps en fusion. Alors, même si nous répugnons à nous identifier à un magma inclassable, n'essayons pas de simplifier les choses en prenant chaque débris pour une synthèse. Prenons d'abord la liberté, et notre liberté recollera les morceaux éparpillés. » (*L'Isolé*, p. 226)

Conclusion

Le personnage féminin chez Maximin est interlocutrice d'un dialogue collectif en quête de l'Autre. Et le « *Tu n'es ni je ni elle, ni objet ni sujette* » (*L'Isolé*, p. 149) est le contraire de « *Qui suis-je ? [...] qui je « hante » ?* » (*Nadja*, p. 9) de Breton en quête du soi. Masque, elle ne sera pas narcissé aliéné et aliénant au-delà de la couleur de la peau. « *Je n'ai plus besoin ni de miroir blanc ni de miroir noir* » (*L'Isolé*, p. 144). De même, après avoir libéré les masques féminins, l'écrivain se devra de révéler le masquage qu'il a utilisé : « *Je t'ai rêvée, puis je t'ai inventée [...]. J'ai suivi avec mon encre le tracé de tes blessures et de ton épanouissement* » (*L'Île*, p. 157) pour enfin apparaître en tant que Daniel, son nom inscrit dans le récit (*L'Île*, p. 152). L'écriture « réconcilie le visage et le masque, le miroir dans le masque. Un chant à dix voix, un théâtre à cent voix, un poème à deux voix. Elle hésite à être histoire. Elle est histoire à faire. Elle est toi, elle est nous-mêmes, [...] elle est couleur de nos peaux démasquées » (*Soufrières*, p. 191). Le personnage féminin se fera écho d'un visage collectif. Par l'expérience antillaise, ce visage se vaudra masque réhabilité.

Ainsi, le masque africain, refusé lors de l'esclavage, sera symbole non en tant que masque culturel et identitaire, ni témoin du surréalisme, mais d'une « humanité reniée puis reconquise » (*Les Fruits*, p. 199). L'écriture s'inspirera des tendances picturales, mais Maximin opposera le renouveau des formes par Picasso – qui redécouvre les masques nègres, en ignorant leurs blessures coloniales – à Wifredo Lam, ce peintre cubain aux multiples héritages culturels assumés, utilisant les masques pour mettre un « visage d'humanité sur le corps de ses frères noirs toujours dramatiquement exploités au sortir récent de l'esclavage. Humanité écrasée ou redressée, c'était selon, et les masques nègres s'offraient au peintre en deux visages possibles de la lutte et de l'écrasement. Par exemple la bouche absente et les yeux fermés pour afficher le drame des victimes silencieuses et prostrées, ou au contraire les mains ouvertes, les pieds plantés et la puissance dressée en totem pour affirmer la résistance triséculaire. Avec partout et toujours à l'œuvre le projet originel de Lam de peindre sur une même toile le tableau complet de la condition humaine : le cauchemar mortifère, la jouissance et la vitalité » (*Les Fruits*, p. 199). De même que Lam « remettant debout les figures de Guernica » (*Les Fruits*, p. 194), Maximin a offert une suite à *Nadja* de Breton, qui n'était que « le comment du mot espérance » (*Nadja*, p. 75), démasquant le visage redressé de Léona et ouvrant la littérature à un carnaval de masques intertextuels. La lecture se fera « ronde de la vie [...] et non pas un centre du monde avec l'auteur et des marionnettes qui seraient les personnages qu'il a inventés ». Car si Léona a réellement existé en tant qu'amante et artiste, Breton l'a bien masqué. Et si les personnages de Maximin ont été inventés, leurs masques sont dès le début révélés.