

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
FRANÇOIS MIREAULT

« USAGES ET FONCTIONS ESTHÉTIQUES DES SAVOIRS ÉSOTÉRIQUES
CHEZ ANDRÉ BRETON ET JOVETTE MARCHESSAULT »

FÉVRIER 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier du fond du cœur Jacques Paquin, mon directeur, pour son savoir, sa grande disponibilité, son appui constant et sa remarquable ouverture d'esprit. Grâce à lui, non seulement l'élaboration de ce mémoire, mais également mon parcours universitaire me rendent fier d'avoir dévié de mon premier cheminement scolaire et de m'être engagé dans la voie de la recherche littéraire. Merci également à mesdames Hélène Marcotte et Hélène Guy qui, à l'instar de monsieur Paquin, m'ont recommandé à quelques organismes, comme la Fondation de l'UQTR et la Société Saint-Jean-Baptiste, qui m'ont chaleureusement accordé des bourses d'études et m'ont permis d'aller jusqu'au bout de cette aventure.

La réalisation de ma maîtrise n'aurait pu être sans les précieux encouragements et l'aide monétaire que mes parents et ma sœur m'ont prodigués. Les nuits blanches et les heures tourmentées furent toujours apaisées par leur amour et leur foi en moi, véritables tremplins à la concrétisation de tous mes projets. Pour avoir soufflé sous mes ailes et suivi avec confiance ma trajectoire quelquefois périlleuse, vous avez toute ma reconnaissance.

Enfin, qu'il me soit permis de dire un merci tout hermétique à Lyne, Isabelle, Gilles et Danny, petits alchimistes avec qui j'ai partagé la complicité créatrice. Non sans heurts et par des voies particulièrement détournées, vous avez favorisé l'émancipation d'un de mes désirs originels : le dépassement de soi.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
INTRODUCTION.....	1
A) Ésotérisme et littérature : une relation controversée ?.....	2
B) Or du temps et thaumaturgie : l'ésotérisme chez André Breton et Jovette Marchessault.....	5
C) Hypothèse générale et approche analytique.....	10
 PREMIÈRE PARTIE : ANDRÉ BRETON : LES MIROITEMENTS HERMÉTIQUES ET LE REFUS DE LA VIE TELLE QU'ELLE EST DONNÉE.....	14
A) <i>L'Amour fou</i> et <i>Arcane 17</i> : présentation et réception générale des oeuvres.....	15
B) Pour une redéfinition de l'être, du monde et du langage.....	23
1) Conscience surréaliste et multiplication de l'être.....	23
2) Le poing dans le réel et le flux de l'imaginaire.....	26
3) « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » ou réinvestir les pouvoirs hermétiques.....	27
C) Recréation d'un état et entrée dans les pores du monde.....	30
1) « Je vois merveille dont moult je m'esbahis » ou l'alchimie amoureuse.....	30
2) Les arcanes de l'être ressuscités.....	39
D) L'occulte à l'œuvre.....	43
1) L'ef / fusion du langage magique et l'amour fou.....	43
2) Vers une conscience claire de la haute magie : la germination poétique.....	48

E) L'éclair de l'image et le langage du tarot : surgissement et renversement.....	56
---	----

DEUXIÈME PARTIE : JOVETTE MARCHESSAULT : L'ART DU V.I.T.R.I.O.L. OU L'ENCHANTEMENT DE LA RÉVOLTE CRÉATRICE... 62

A) <i>Le Crachat solaire</i> et <i>La Mère des herbes</i> : présentation et réception critique générale.....	63
--	----

B) L'être, l'imagination et le langage : lorsque la création littéraire se fait métamorphose ésotérique.....	70
--	----

1) Le « chaos brûlant de la mémoire » ou l'être en création.....	71
--	----

2) Les capacités révolutionnaires de l'imagination.....	72
---	----

3) Paroles de la Sibylle.....	73
-------------------------------	----

C) Revendications contre-culturelles et ésotérisme.....	74
---	----

D) La recreation d'un état orphique ou puiser dans la matière originelle.	79
---	----

E) Le changement de paradigme pour « réparer l'éclat du monde ».....	85
--	----

1) La fusion avec la totalité.....	86
------------------------------------	----

2) Orphisme littéraire, analogie et incantations : la structuration du tout par le langage.....	91
---	----

3) Vers une féminité talismanique.....	100
--	-----

4) Chamboulement de la temporalité et accès à l'éternité.....	104
---	-----

F) De la création littéraire aux autres arts ou la poursuite d'un projet global.....	106
--	-----

CONCLUSION.....	111
-----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	123
--------------------	-----

ANNEXE : Quatre lames de tarot par Matta (<i>Arcane 17</i> , 1945) et reproductions d'une fresque (<i>Le Crachat solaire</i> , 1975) et d'une sculpture (<i>La Mère des herbes</i> , 1980) réalisées par Jovette Marchessault.....	134
---	-----

INTRODUCTION

A) Ésotérisme et littérature: une relation controversée?

En 1975, Robert Kanters et Robert Amadou font paraître une anthologie littéraire de l'occultisme¹. Pythagore, Platon, Dante, Ronsard, Charles Perrault, Goethe, Novalis, Nodier, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et bien d'autres sont ainsi regroupés dans cet ouvrage qui présente la littérature universelle à la lumière de l'occultisme considéré comme « un monde vivant et une vision du monde, comme une constante de la pensée² ». En effet, lorsque la littérature se préoccupe des rapports unissant les divers éléments du monde au sein d'une totalité unifiée qui donne accès à une connaissance et une pratique participant à la fois d'une tradition et d'une innovation, elle demeure susceptible de rencontrer les thèses ésotériques.

Occultée, souvent incomprise et déformée, mais incessamment véhiculée, la conscience ésotérique a donc suscité l'intérêt de multiples écrivains à travers les âges. Si le savoir romantique français, contemporain de l'époque révolutionnaire, visait la recreation d'une conscience de soi et du monde, celle-ci s'émancipe lorsque l'attitude créatrice se fait spirituelle et transhistorique³. Les correspondances entre l'homme et l'univers étaient le point de départ d'un tel parcours; le romantisme était avant tout une co-naissance (selon la formule de Claudel), puisque le savoir se récupérait à la jonction du corps et de l'âme, du dedans et du dehors, du sentiment et de la science. L'œuvre romantique, qui consistait en une expression miniaturisée du monde, tentait d'atteindre la puissance intérieure grâce à la

¹ Robert Kanters et Robert Amadou, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, Paris, Éditions René Julliard, 1975, 326 p.

² *Ibid.*, p. 6. La définition de l'occultisme comme un monde vivant forme également le titre d'un important ouvrage de Robert Amadou : *L'Occultisme : esquisse d'un monde vivant*, Saint-Jean-de-la-Ruelle, Éditions Chanteloup, 1987, [c1950], 249 p.

³ Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, 471 p. Ce réputé chercheur a fréquemment sondé la relation unissant le romantisme à l'ésotérisme. Il n'est pas le premier : les travaux d'Auguste Viatte constituent un important antécédent (*Les Sources occultes du romantisme : illuminisme-théosophie 1770-1820. Tome premier : Le préromantisme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, 331 p. ; *Tome second : La génération de l'Empire*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, 332 p.)

parole considérée comme fondatrice dont on retrouve des exemples chez Novalis, Goethe et George Sand, pour ne nommer que ceux-là.

Hermine Riffaterre affirme que sciences occultes et création littéraire partagent les mêmes démarches de pensée puisqu'elles font appel au raisonnement analogique et à l'intuition⁴. La démarche orphique est le point de rencontre entre littérature romantique et ésotérisme : c'est « l'effort de l'esprit à la conquête de la vérité cachée⁵ » dont le parcours importe et non le but qui demeure hors d'atteinte. C'est pourquoi le poète est voyant et que sa quête est celle du Verbe, puisque seule la poésie contient le nom sacré de toutes choses. Le parallèle entre voyance et poésie, esquissé dans la littérature romantique, sera renforcé dans la littérature symboliste. On parlera donc d'une réminiscence de l'orphisme⁶. Si le cheminement du poète vise le transfert des mouvements de l'âme dans une géographie extérieure, le jeu des correspondances lui permet de traduire le rapport de complémentarité entre les mondes matériel et spirituel.

Les sources livresques sacrées provenant de la tradition ont ainsi alimenté la démarche créatrice de Nerval⁷, de Baudelaire⁸ et, bien sûr, de Victor Hugo. Non seulement ce dernier a-t-il considérablement favorisé l'émergence de la figure de l'écrivain-

⁴ Hermine B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970, 306 p.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Non seulement l'orphisme, mais l'ensemble des contenus ésotériques ont eu un ascendant sur la poésie symboliste selon Alain Mercier (*Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914). Volume 1 : Le symbolisme français*, Paris, Nizet, 1969, 281 p. ; *Volume 2 : Le symbolisme européen*, Paris, Nizet, 1974, 252 p.)

⁷ Nous faisons surtout référence aux travaux de Jean Richer, notamment son *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris, Éditions du Griffon d'or, 1947, 213 p.

⁸ Voir Paul Arnold, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1972, 192 p.

nécromant, comme en témoignent ses conversations avec l'au-delà, réelles ou feintes, mais il a même établi les bases d'une doctrine spirituelle à caractère ésotérique⁹.

Que plusieurs écrivains romantiques et symbolistes se soient préoccupés d'ésotérisme n'a rien d'étonnant. Mais que le XXe siècle soit une époque où l'influence de l'ésotérisme sur la production littéraire se fasse ressentir, malgré un certain déclin du sacré, peut paraître plus troublant mais combien passionnant. Le surréalisme, dans sa poursuite d'une totale délivrance de l'homme, a rencontré assez tôt les contenus ésotériques. Plus près de nous, certaines figures appartenant à la tradition, comme celle de l'alchimiste, sont réinvesties par quelques écrivains : *L'Oeuvre au noir*¹⁰ de Marguerite Yourcenar en constitue un exemple particulier. D'autres, comme Paulo Coelho, orientent explicitement leur création littéraire dans une direction purement spirituelle, comme en témoignent ses romans *L'Alchimiste* et *Manuel du guerrier de la lumière*¹¹. Et nous pouvons également tenter une exégèse ésotérique de l'œuvre littéraire lorsqu'on côtoie les livres de Raymond Queneau, d'Alain Robbe-Grillet et de Federico Garcia Lorca¹². L'anthologie ci-haut mentionnée ouvrirait donc la voie à des recherches plus approfondies car « les richesses de l'occultisme ne se découvrent que mieux si l'on refuse en principe d'être le maniaque de

⁹ Nous pensons principalement au poème « Ce que dit la bouche d'ombre », issu des *Contemplations*, qui a fait couler beaucoup d'encre, ainsi que les expériences spirites auxquelles s'est adonné le célèbre écrivain et qui intéresseront les surréalistes en tant que témoignages des profondeurs de l'inconscient. Nous renvoyons le lecteur à quelques ouvrages fondamentaux qui s'appliquent à définir l'interaction, chez Hugo, entre création littéraire et traditions ésotériques : Jacques Heugel, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, Paris, Calmann-Lévy, 1922, 143 p. ; Maurice Levaillant, *La Crise mystique de Victor Hugo (1832-1856)*, Paris, J. Corti, 1954, 296 p. ; Denis Saurat, *La Religion ésotérique de Victor Hugo*, Paris, La Colombe, coll. « Investigations », 1948, 347 p. ; Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 284 p.

¹⁰ Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au noir*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1968, 384 p.

¹¹ Paulo Coelho, *L'Alchimiste*, Paris, A. Carrière, 1994, [c1988], 252 p. ; *Manuel du guerrier de la lumière*, Paris, A. Carrière, 1998, [c1997], 156 p.

¹² Odile Martinez, « L'ésotérisme de Raymond Queneau » ; Monique Streiff-Moretti, « Tarot et écriture. Une introduction à la lecture des *Gommes* » ; Jean Richer, « Federico Garcia Lorca en proie à son horoscope », articles issus de l'ouvrage *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*, colloque international de Pau 16, 17, 18 novembre 1989, actes recueillis et publiés par James Dauphiné, Pau, J&D Éditions, 1991, 372 p.

telle science occulte, ou l'adepte béat de telle doctrine ésotérique¹³ ». Une telle attitude semble en effet traverser la production littéraire du siècle précédent si on l'envisage du point de vue ésotérique.

B) Or du temps et thaumaturgie : l'ésotérisme chez André Breton et Jovette Marchessault

Le XXe siècle littéraire est en effet animé d'une considérable exploration des possibles; l'expérience des limites a motivé la fascination pour « "l'autre-côté" et toutes ses lignes de fuite : errance, exil, folie¹⁴ ». Si l'ésotérisme y trouve résolument son compte, sa prise en charge par un auteur s'avère singulière, fréquemment réinterprétée dans une optique autre que traditionnelle. Les études relatives à l'ésotérisme dans la littérature consistent très souvent en une critique des sources, ce que nous écartons d'emblée. Plutôt, il s'agira d'étudier la façon dont l'ésotérisme s'articule à travers l'esthétique de deux auteurs : André Breton et Jovette Marchessault. Notre interrogation principale est donc la suivante : comment l'ésotérisme est-il utilisé par ces écrivains et à quelles préoccupations d'ordre esthétique est-il relié? Plus précisément, pour circonscrire cet usage, il s'agira de porter notre attention sur certaines figures traditionnelles et divers concepts ésotériques qu'engage chaque auteur, en correspondance avec quelques invariants généraux axiologisés positivement chez Breton et Marchessault (le désir, l'amour, l'imagination, etc.) soutendus par une attitude subversive constante.

Nous avons choisi ces deux écrivains car nous désirons mettre en lumière un point de vue masculin et un point de vue féminin relatifs à l'insertion de l'ésotérisme dans la

¹³ Robert Amadou, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, op. cit., p. 6.

¹⁴ Jean-Didier Wagneur, « Introduction », in *Dictionnaire de la littérature française XXe siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Encyclopaedia Universalis », 2000, p. 7.

création littéraire. De plus, il nous paraît intéressant de combiner, selon notre axe d'analyse, littérature française et littérature québécoise à partir d'un échantillon constitué des œuvres de deux auteurs. En effet, les recherches portant sur la présence de l'occulte au sein de la littérature québécoise sont très rares. Pourtant, notre tout premier roman canadien-français ne mettait-il pas en scène un alchimiste?¹⁵ Parallèlement, l'étude des contenus ésotériques dans la littérature française, qui a suscité de multiples ouvrages, se limite généralement à une critique des sources qui néglige la dimension esthétique.

Malgré de nombreux points de divergence, ces deux auteurs sont animés d'un esprit de révolte particulier à l'égard du contexte socio-culturel de leur époque respective. La revendication d'une relation différente au monde et à soi fonde en partie leur pratique créatrice. Leurs œuvres portent la marque d'un « vouloir artistique¹⁶ » intense très important pour une réflexion esthétique. Si cette dernière permet d'extraire des émotions successives « ce qu'elles ont de durable et de total¹⁷ », elle incite à se pencher sur les ouvrages d'auteurs que tout semble séparer, mais qu'une sensibilité jumelle peut également unir au sein de ce XXe siècle littéraire qu'on peut caractériser comme une ère de turbulence. Car ce qui culmine également dans l'œuvre de ces auteurs, c'est la prédominance des ressources de l'imaginaire et de la croyance aux pouvoirs du langage.

« Je cherche l'or du temps ». Cette déclaration, inscrite sur la pierre tombale d'André Breton, révèle explicitement son attrait pour l'alchimie. Déjà, en 1925, la *Lettre aux voyantes* réclamait l'insurrection de celles-ci contre la répression sociale qui les

¹⁵ Philippe-Aubert de Gaspé, *Le Chercheur de trésors : ou l'influence d'un livre*, Montréal, Réédition-Québec, 1968, 98 p. Ce roman est paru en 1837 et a fait l'objet d'une étude à caractère psychocritique selon une perspective jungienne : Louis Lasnier, *La Magie de Charles Amand : imaginaire et alchimie dans « Le chercheur de trésors » de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1980, 224 p.

¹⁶ Maurice Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Initiation philosophique », 1967, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

maintenait dans un silence abject. Et malgré les divergences indéniables entre l'écriture spirite et l'écriture automatique exaltée par les surréalistes, cette dernière réinvestit le *modus operandi* du spiritisme qui permet l'« entrée des médiums¹⁸ ».

Dès les tout débuts, le surréalisme se définit en continuité directe avec l'univers occulte : « c'est le cinquième livre de la Magie par René Char », « c'est l'entrée de Salvador Dali tenant entre deux doigts levés la Pierre philosophale¹⁹ ». Mais c'est principalement à partir des années 30 que le surréalisme s'annexera les « *paysages dangereux*²⁰ » des occultistes. Le *Second manifeste du surréalisme*²¹ réunit références alchimiques, magiques et astrologiques²². Les recherches de Nicolas Flamel et de Corneille Agrippa, deux figures majeures de la tradition ésotérique, se trouvent réhabilitées aux yeux de Breton qui conçoit l'activité surréaliste dans la mouvance de leurs préoccupations. De même, nous ne pouvons passer sous silence cette célèbre assertion de Breton :

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante²³.

À partir des années 40, ce recoupement entre pensée surréaliste et tradition ésotérique va en s'accroissant : *Arcane 17* en représente l'exemplaire cristallisation. Breton s'intéresse aux

¹⁸ André Breton, « Entrée des médiums », in *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, [c1924], pp. 122-131.

¹⁹ « Qu'est-ce que le surréalisme? », André Breton, *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 539.

²⁰ Expression que Breton utilise dans un passage du *Manifeste du surréalisme*, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, [c1924], p. 55.

²¹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, pp. 65-157.

²² Au cours d'un entretien accordé à André Parinaud, en 1952, Breton souligne bien ces références et affirme : « contrairement à ce que soutiennent les actuels détracteurs du surréalisme, les préoccupations de cet ordre ne sont pas nouvelles et il est tout à fait abusif de prétendre qu'elles marquent un tournant récent de ma pensée » (André Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud (et al.)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, [c1952], p. 154. Claude Mauriac, dans son *André Breton*, renchérit : « ce n'est donc pas d'aujourd'hui, comme trop de critiques l'ont écrit, que Breton a incliné vers l'occultisme » (Paris, Bernard Grasset, 1970, p. 140).

²³ André Breton, *Second manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 135.

réflexions plus ou moins absconses d'ésotéristes reconnus (Éliphas Levi, Louis-Claude de Saint-Martin, Fabre D'Olivet, etc.), ainsi qu'aux études critiques des ésotérologues qui tentent de défricher ou de déchiffrer les contrées de l'ésotérisme (Robert Ambelain, Robert Amadou, René Alleau, Jean Richer, etc.). Surtout, Breton perçoit d'indéfectibles liens unissant la création littéraire des plus grands écrivains aux méandres d'une conception ésotérique du monde, précédant en la matière plusieurs travaux ultérieurs :

En s'abstenant jusqu'ici d'en tenir compte, la critique universitaire s'est vouée purement et simplement à l'inanité. À la lumière des travaux dont il s'agit, il apparaît probable et l'avenir ne tardera sans doute pas à démontrer que cette conception influence de façon plus ou moins directe les grands poètes de la seconde moitié du XIXe siècle (Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry) cependant qu'elle se cristallise à nouveau chez Saint-Yves d'Alveydre. Ainsi les grands mouvements émotionnels qui nous agitent encore, la charte sensible qui nous régit procéderaient-ils, qu'on le veuille ou non, d'une tradition tout à fait différente de celle qu'on enseigne : sur cette tradition le silence le plus indigne, le plus vindicatif est gardé²⁴.

En revanche, il est indéniable que les « sciences maudites » sont employées par Breton dans une optique autre que leur configuration originelle. Profondément athée, il rejette toute idée d'une transcendance divine et, par voie de conséquence, toute religion instituée. Son engouement envers l'ésotérisme semble résider essentiellement dans la récupération des pouvoirs perdus, laquelle demeure l'une des pierres de touche du surréalisme²⁵. Nous connaissons également le principal désir inhérent à l'entreprise surréaliste –et Breton

²⁴ André Breton, « Devant le rideau », in *La Clé des champs*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « 10/18 », 1967, [c1953], pp. 144-145. Cette affirmation intempestive ne constitue pas un cas isolé : à plusieurs reprises, dans des textes théoriques ou au cours d'entretiens, Breton reviendra sur cette intrication de la pensée ésotérique et des œuvres d'auteurs les plus réputés.

²⁵ Michel Carrouges, dans son ouvrage *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, consacre un important chapitre aux rapports unissant ésotérisme et surréalisme, qu'il subdivise en quatre parties : dans la première, il tente de démontrer l'origine cabalistique de la notion de point suprême qui se trouve au cœur même de la quête surréaliste. Il se penche ensuite sur la notion de récupération des pouvoirs perdus, susceptible de ramener l'être au sein d'un *wonderland* originel, et affirme l'origine hermétique d'un tel point de vue. Alors que la troisième subdivision concerne l'appel aux puissances des ténèbres, la dernière consiste en l'étude de la relation entre alchimie et métamorphose poétique, principalement évaluée en fonction de l'écriture automatique et du hasard objectif (Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, 376 p.).

affirme bien que le désir se définit comme « le grand porteur de clés²⁶ »-, soit celui de réunir l'art et la vie, mais cette dernière « est lente et l'homme ne sait guère la jouer²⁷ ». Soucieux de réintroduire, au seuil des œuvres surréalistes, le *maranatha* des alchimistes, c'est-à-dire l'interdiction d'accès à l'usage des « profanes », Breton semble avoir vite compris que si le surréalisme a été progressivement amené à récupérer certaines thèses ésotériques fondamentales, ce n'est pas impunément qu'on entreprend la descente vertigineuse en soi, région où la véritable poésie et les grands mouvements émotionnels humains s'amalgament.

Si Breton a incessamment poursuivi cet or du temps, pour Jovette Marchessault, « l'écrivain est un thaumaturge »²⁸. De son roman *Le Crachat solaire* à *La Pérégrin chérubinique*, qui porte le sous-titre de « Confessions », l'auteure rapproche constamment la création artistique d'une aventure directement reliée à la tradition ésotérique. Cependant, au fil des années, son attrait pour le domaine occulte connaît de profondes modifications. Si les débuts littéraires de Marchessault s'inscrivent sous le signe d'une spiritualité amérindienne et égyptienne tributaire de l'écriture autobiographique, ses dernières œuvres²⁹ témoignent d'une attraction différente envers l'ésotérisme, voire d'un retour aux sources du sentiment religieux. Entre ces deux pôles, il faut considérer l'indiscutable rôle que sa création a joué dans l'émergence d'une culture et d'une écriture au féminin.

C'est en effet en tant qu'écrivaine féministe que Jovette Marchessault s'est taillé une place dans l'institution littéraire. Sa production dramatique a considérablement éclipsé son activité de romancière, sauf lorsque cette dernière est envisagée dans le cadre d'une

²⁶ André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 252.

²⁷ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, [c1937], p. 69.

²⁸ Affirmation extraite de l'émission *Jamais sans mon livre* diffusée sur les ondes de la Société Radio-Canada le 15 avril 2001.

²⁹ La pièce de théâtre *Madame Blavatsky, spirite*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1998, 95 p., de même que *La Pérégrin chérubinique : confessions*, Montréal, Leméac, 2001, 69 p.

critique au féminin. Pourtant, la démarche créatrice de Marchessault réengage continûment certains contenus ésotériques qui sont beaucoup plus que de simples références sans envergure disséminées à travers ses textes. Parallèlement, la richesse de l'imaginaire de l'auteure mérite qu'on porte une attention spécifique à une nouvelle dimension de son œuvre.

C) Hypothèse générale et approche analytique

Nous n'avons pas jugé utile d'offrir au lecteur un chapitre relatif aux termes et concepts ésotériques traditionnels et cela, pour deux raisons principales. En premier lieu, nous étudions l'implication esthétique de l'ésotérisme dans certaines œuvres de Breton et de Marchessault, et non leur conformité à la tradition qui, dans la foulée du XXe siècle, a subi de nombreux contrecoups. Que l'ésotérisme constitue avant tout un point de vue et se définisse principalement par une attitude spécifique à l'égard du monde n'empêche pas que les concepts qui le définissent connaissent également de multiples « transmutations ». Tout dépend du regard que porte un auteur sur le domaine occulte et c'est pourquoi nous nous sommes référés aux écrits théoriques et paratextuels de chaque auteur. De même, les lectures privilégiées par Breton et Marchessault nous ont permis d'approfondir notre analyse. En second lieu, les ésotérologues actuels soutiennent tous l'importante difficulté d'établir un cloisonnement étanche entre les contenus ésotériques. « Tout est dans tout », affirme péremptoirement la voix occulte et l'on peut dire qu'en matière de classification, elle demeure bien conforme à son principe. Cette complication est d'autant plus grande au XXe siècle, comme le souligne Jean-Paul Corsetti : « la polysémie des termes et les

différentes acceptions que les usages contextuels leur ont conférées sont un facteur supplémentaire d'indistinction³⁰ ».

Par ailleurs, cette complexité n'empêche pas de considérer l'ésotérisme comme un savoir singulier fondé sur une approche intuitive et sensible. Dans ce cas, une expérience artistique personnelle est susceptible de réactualiser cette connaissance dans une perspective esthétique. Si Breton et Marchessault sont animés d'un esprit de révolte permanent, leur pratique artistique reliée aux données ésotériques est empreinte d'une modification de l'être, du langage et du monde, ouvrant ainsi la voie à une connaissance sensible originale. Nous posons donc comme hypothèse générale que, dans l'entreprise artistique de ces deux écrivains, l'ésotérisme alimente l'effusion du langage et des pouvoirs de l'imaginaire permise par la recreation d'un état.

Notre mémoire comporte deux parties dont chacune est consacrée à un auteur. Nous avons subdivisé très semblablement chacune d'elles afin de faire ressortir un certain parallélisme entre l'œuvre de Breton et celle de Marchessault, sans en gommer d'importantes différences. Nous avons choisi les œuvres suivantes : *L'Amour fou* et *Arcane 17* d'André Breton; *Le Crachat solaire* et *La Mère des herbes* de Jovette Marchessault. La présentation de ces écrits s'accompagne d'un panorama très général de leur réception critique. En ce qui concerne Breton, la présence de l'ésotérisme n'est pas passée inaperçue. De nombreux chercheurs y consacrent quelques pages, quelques-uns ont tenté l'approfondissement de cette parenté inusitée. Nous ne cachons pas que notre travail est redevable des recherches effectuées par Suzanne Lamy et quelques autres, comme Michel

³⁰ Jean-Paul Corsetti, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, coll. « Sciences de l'homme », 1992, p. 324. Le travail du chercheur couvre effectivement la période qui s'étend de l'Antiquité au XIXe siècle.

Carrouges, Marc Eigeldinger et Richard Danier³¹. Cependant, apporter un point de vue différent a le mérite de clarifier certains aspects qui ne semblent pas avoir été mis complètement en valeur. De plus, même si nous ne nous engageons pas dans la voie de l'analyse comparative, l'ésotérisme littéraire chez Breton et Marchessault semble rendre compte d'une attitude créatrice similaire, ce qui, à nos yeux, délimite notre principal apport à la connaissance du phénomène. Enfin, les quelques références au travail de Vadé³² nous permettent de singulariser notre optique d'analyse.

Au préalable, il est essentiel de faire brièvement le point sur quelques constantes de la pensée de chaque auteur en ce qui a trait à la conception de l'être, au rapport entre imaginaire et réel et à la question du langage. Ces considérations, bien évidemment surréalistes chez Breton, servent de point de départ, chez Marchessault, pour établir une parenté avec les revendications contre-culturelles qui ont eu un impact considérable sur la production littéraire québécoise. Indissociables de la pratique artistique de Breton et de Marchessault, de telles conceptions mettent en lumière la possibilité de recreation d'un état. Cette dernière, reliée à l'amour et au désir chez Breton, à une démarche orphique chez Marchessault, entraîne la reconstitution d'une jonction entre l'être et le monde. Le pouvoir du langage s'y combine et exprime alors sa pleine émancipation. En effet, le foisonnement qui le caractérise permet l'établissement d'une filiation esthétique avec les arts visuels,

³¹ Dans le cours de notre analyse, nous rapporterons les idées globales énoncées par ces chercheurs. De même, Claude Hervé a produit un mémoire intitulé *André Breton et l'ésotérisme* (Université de Montréal, mai 1974, 102 f.). Seulement, le but avoué de l'auteur est de marquer l'autonomie du surréalisme face à l'ésotérisme. Selon Hervé, le lien ténu avec l'ésotérisme traditionnel réside dans la volonté d'interpréter la révélation et de déchiffrer le monde ; l'accès à une perception synthétique de l'univers donnerait lieu à une « disparition des antinomies » (p. 26). Dans son introduction, Hervé affirme que l'apport principal de l'ésotérisme demeure la cabale phonétique. Pourtant, il déclare par la suite que cette dernière exprime surtout « la fragilité des liens réels qui ont pu exister entre le surréalisme et un aspect particulier d'une doctrine ésotérique » (p. 49). Nous constatons que l'analyse de l'auteur, en conformité avec plusieurs recherches effectuées sur les rapports entre ésotérisme et littérature, ne fait pas abstraction de l'idée, dans ce cas combattue, d'une parfaite concordance avec la tradition ésotérique.

³² Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1990, 489 p.

d'où notre analyse quant à l'usage du tarot chez Breton, dimension souvent négligée par les chercheurs, et celle relative à la peinture et la sculpture chez Marchessault.

Nous avons donc considéré l'importance du contexte social, politique et culturel de l'époque pour élucider la dimension esthétique de l'usage de l'ésotérisme pour chaque écrivain. En effet, l'entreprise esthétique « n'est ni tout à fait en dehors de l'histoire, ni tout à fait intérieure à ses limites³³ ». Jusqu'à un certain point, elle pourrait même se positionner dans ce monde de l'entre-deux, terrain de prédilection de la pensée ésotérique.

³³ Maurice Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*, op. cit., p. 3.

PREMIÈRE PARTIE :

ANDRÉ BRETON :

LES MIROITEMENTS HERMÉTIQUES

ET LE REFUS DE LA VIE TELLE QU'ELLE EST DONNÉE

A) *L'Amour fou et Arcane 17: présentation et réception générale des œuvres*

Paru en 1937, *L'Amour fou* comprend sept chapitres ayant tous fait l'objet d'une publication antérieure³⁴, à l'exception des deux derniers. Breton envisagera la possibilité de réunir ces textes épars en un seul livre dont le titre résume bien le noyau autour duquel s'ancrent les réflexions et le lyrisme de l'auteur.

Comme toutes les grandes proses de Breton, cet inclassable ouvrage, transcendant les genres littéraires préétablis, condense la pensée théorique de l'auteur, tout en laissant place à l'écriture poétique ainsi qu'à la dimension autobiographique. Les trois premiers chapitres, essentiellement théoriques, soulèvent diverses questions qui agitent l'esprit surréaliste (conception de la beauté convulsive, éloge du cristal unissant création spontanée et perfection formelle, défense de l'amour unique contre le libertinage et la répression sociale, réflexion autour de la problématique de la rencontre). On y retrouve également la célèbre théorie bretonienne du hasard objectif et le rôle primordial que joue le désir au sein de la vie humaine. En effet, l'objet trouvé, ainsi que la rencontre soudaine, répondent au désir enfoui qui dès lors s'objective.

Le chapitre suivant relate la réunion entre le narrateur et « l'Ondine » de *L'Amour fou*, Jacqueline. Fait suite à cette rencontre l'épisode fréquemment rapporté par les chercheurs dans lequel Breton, assailli par de courts fragments de son poème « Tournesol » composé en 1923, se rend progressivement compte de son caractère prophétique. Le poème annonçait, onze ans plus tôt, la venue de Jacqueline. Le cinquième chapitre s'élabore autour

³⁴ Ainsi, la genèse de l'œuvre s'étend de l'hiver 1933 à l'été 1936. Dans une lettre du 1^{er} septembre 1936 adressée à sa femme Jacqueline Lamba, l'inspiratrice de l'œuvre, Breton révèle son désir d'« écrire dans un sourire ininterrompu ce qu'il faut que le monde entier sache de ma petite fille et de mon amour pour toi à travers elle » (André Breton, *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1693). En effet, à la fin d'août 1936, les deux derniers chapitres n'existent pas encore. Dans notre travail, nous utilisons l'édition suivante : *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, [c1937], 176 p. Les citations subséquentes tirées de cette dernière seront indiquées par l'abréviation « AF » suivie du numéro de page.

du voyage effectué par le couple au Mexique, dans les îles Canaries. La fusion entre l'homme et la nature et l'affirmation de l'amour unique comme facteur de progrès se combinent au discours poétique³⁵.

L'hostilité insolite qui s'imisce entre Breton et Jacqueline au cours d'une promenade sur une plage des environs de Lorient constitue l'essentiel de l'avant-dernier chapitre. Puisque la conception bretonienne de l'amour n'admet pas l'existence d'une cause quelconque qui puisse le miner au fil du temps, Breton se lance dans une exégèse qui l'amène à conclure que le couple s'est trouvé « victime d'une machination des plus savantes de la part de puissances qui demeurent, jusqu'à nouvel ordre, fort obscures » (AF, 163). Finalement, le livre se clôt sur une lettre adressée à Aube, étincelle née de l'amour entre Breton et Jacqueline, missive post-datée de quinze années s'achevant sur ce vœu : « Je vous souhaite d'être follement aimée » (AF, 176). En résumé, les textes de *L'Amour fou* gravitent autour de thématiques surréalistes primordiales : l'exaltation de l'amour, le hasard objectif et le champ immense d'investigations qui le compose, le mécanisme du désir et des pulsions sexuelles. La redéfinition des interactions entre la sphère humaine, la nature et le monde des choses se trouve ainsi revendiquée.

De multiples études sur le surréalisme et sur Breton retiennent des passages de l'œuvre qui, par son important contenu théorique, permet l'éclaircissement de la conscience

³⁵ Nous connaissons l'engouement des surréalistes pour le milieu urbain, lieu de prédilection dans lequel peut surgir le surréel recherché. Toutefois, Biro et Passeron, dans leur *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, indiquent que Breton, à peu près le seul, soutiendra le rapport de participation nécessaire de l'homme à la nature (Paris, PUF, coll. « Les grands dictionnaires », 1982, 464 p.). Dans les *Entretiens*, ce dernier affirme : « Ils (les surréalistes) sont très loin d'admettre que la nature soit hostile à l'homme mais supposent que l'homme, originellement en possession de certaines clés qui le gardaient en communion étroite avec la nature, les a perdues et, depuis lors, de plus en plus fébrilement s'obstine à en essayer d'autres *qui ne vont pas* » (*op. cit.*, p. 251). Remarquons que, contrairement à ce que déclarent Biro et Passeron, Breton souligne le caractère commun d'une telle préoccupation.

surréaliste³⁶. L'œuvre a connu un très bon accueil de la part des critiques, malgré certaines réserves sur la conception plutôt floue de l'amour que défend Breton.

La présence de l'ésotérisme se décèle principalement dans les quelques références à l'opus alchimique, à la voyance, à l'astrologie et à la magie qui, selon Ligot, « forment un ensemble de signes qui se regroupent autour de quelques configurations essentielles³⁷ ». Ainsi, en 1937, l'intérêt du surréaliste envers la pensée ésotérique se situe en droite ligne avec les préoccupations qui animaient le second manifeste. Combinées aux principales articulations théoriques de l'œuvre, elles permettent de repérer l'implication particulière de l'usage de l'ésotérisme chez Breton.

Si la rencontre d'une femme demeure au centre de *L'Amour fou*, ainsi en est-il pour *Arcane 17* qu'Alexandrian résume en ces termes : « une longue rêverie initiatique où le poète est conduit, à partir d'une contemplation alternée de la nature et de la femme aimée, de ce qui entre elles est interchangeable, vers la connaissance du mystère de l'univers³⁸ ». Nous y retrouvons donc deux constantes de la pensée bretonienne : le rôle primordial de l'amour et du désir ainsi que le rapport de participation à la nature. La rédaction de cette œuvre s'étend de août à octobre 1944. C'est lors d'un voyage en Gaspésie que Breton

³⁶ Les ouvrages qui se préoccupent essentiellement de l'œuvre bretonienne sont les suivants : Victor Crastre, *André Breton, trilogie surréaliste, Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*, dans lequel l'auteur présente les principales articulations de *L'Amour fou* (Paris, SEDES, 1971, 113 p.) ; Jean-Luc Steinmetz, *André Breton et les surprises de l'amour fou*, qui offre une étude psychocritique de l'œuvre (Paris, PUF, coll. « Le texte rêve », 1994, 126 p.) ; Marie-Thérèse Ligot, *Marie-Thérèse Ligot présente L'Amour fou d'André Breton*, offre un panorama assez détaillé des divers points d'intérêt de l'ouvrage (Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1996, 199 p.). Finalement, Richard Danier, dans *L'Hermétisme alchimique chez André Breton : interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*, consacre un important chapitre à *L'Amour fou*. Comme son titre l'indique, l'ouvrage de Danier rejoint notre problématique générale. Nous en présenterons l'orientation globale un peu plus loin (Villeselve, Éditions Ramuel, 1997, 173 p.).

³⁷ Marie-Thérèse Ligot présente *L'Amour fou d'André Breton*, op. cit., p. 148.

³⁸ Sarane Alexandrian, *André Breton par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1971, p. 163.

élabore cette « formidable synthèse³⁹ » du surréalisme dont le titre révèle l'importance qu'y prend le tarot : l'Étoile, l'arcane 17, c'est le symbole de l'Espérance⁴⁰, entre autres. L'édition originale, parue chez Brentano's à New York, s'orne de quatre lames de tarot dessinées par Matta. Dans les éditions subséquentes, trois « ajours » rédigés par Breton accompagnent le texte et remplacent les reproductions plastiques⁴¹.

Arcane 17 amalgame discours narratif, didactique et poétique, si l'on retient la classification établie par Suzanne Lamy⁴². L'axe fondamental de l'ouvrage consiste en l'urgence d'une régénération du monde dévasté par la Seconde Guerre qui s'achève, régénération qui exige la prédominance du « système féminin du monde » (A17, 62). Dans

³⁹ Michel Beaujour, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », in Marc Eigeldinger, *André Breton : essais recueillis par Marc Eigeldinger avec quatre portraits*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1970, p. 224.

⁴⁰ Dans les *Entretiens*, Breton déclare : « les nouveaux temps qui s'annonçaient à partir de la libération de Paris, telle que la nouvelle, exaltée au possible, pouvait alors m'en parvenir, m'eussent, à eux seuls, incliné à placer mon ouvrage sous ce signe » (*op. cit.*, p. 201). De même, dans une lettre adressée à Patrick Waldberg datée du 8 mars 1944 qui constitue la toute première trace du projet de l'œuvre, Breton souligne bien le caractère inspirateur du tarot : « est-ce qu'on ne pourrait pas me trouver à Londres *un* ou *deux* jeux de tarot ? Des cartes de vieux modèle, naturellement (type de la couverture 3-4 de Minotaure). Je songe à écrire un livre autour de l'arcane 17 (l'Étoile, la jeunesse éternelle, Isis, le mythe de résurrection, etc.) en prenant pour modèle une dame que j'aime et qui, hélas, en ce moment est à Santiago » (André Breton, *Œuvres complètes, tome III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1164).

⁴¹ Pour ce travail, nous nous sommes servis de l'édition suivante : *Arcane 17 enté d'ajours*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1965, [c1945], 183 p. Cette dernière contient une étude de Michel Beaujour, « André Breton ou la transparence » (pp. 161-183). Les citations subséquentes seront indiquées par l'abréviation « A17 » suivie du numéro de page. Nous avons également pu consulter l'édition originale. Celle-ci est difficile à dénicher mais s'avère nécessaire à notre analyse quant à la présence du tarot chez Breton. Les quatre dessins en question, répartis à travers le texte, adoptent le format traditionnel des lames du tarot de Marseille. Celles-ci, apposées sur des feuilles de carton souple de couleurs différentes, sont ainsi mises en relief.

⁴² Suzanne Lamy, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, PUM, 1977, 265 p. Marc Eigeldinger, dans son article « Structures mythiques d'*Arcane 17* », remplacera la dénomination discours poétique par discours mythique (in *Lumières du mythe*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, pp. 197-220). Notre présentation de l'œuvre bretonienne, principalement en ce qui concerne la présence de mythes et allégories, se base sur l'étude de Lamy qui a effectué une critique des sources et mis en lumière le mécanisme intertextuel à l'œuvre dans *Arcane 17*. Un second ouvrage s'est penché spécifiquement sur cette œuvre. Il s'agit de celui de Pascaline Mourier-Casile, *André Breton : explorateur de la Mère-Moire : trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste*, Paris, PUF, 1986, 230 p. Les commentateurs se montrent peu élogieux à l'égard de cet ouvrage dans lequel l'auteure tente de démontrer que Breton effectue une réécriture d'œuvres de Rémy de Gourmont, d'Alfred Jarry et de Jules Verne. S'inspirant de caractéristiques ésotériques présentes dans ces œuvres, Breton les réinvestirait en leur faisant subir une totale conversion, ce que l'auteure considère comme une tentative d'écriture alchimique. Dans ce contexte, elle établit de multiples rapprochements avec certaines conceptions cabalistiques qui demeurent totalement absentes du tissu d'*Arcane 17*.

la première partie, la vision du Rocher Percé entraîne Breton, en présence d'Élisa, sur la pente d'une réflexion relative au statut humain actuel qui se combine à un développement onirique et poétique de la géographie extérieure. Quelques mythes et allégories surgissent de ce discours : le mythe platonicien de l'amour androgyne et celui de l'Apocalypse biblique, la légende gaspésienne d'un ogre lavant son linge après s'être repu de femmes capturées, un conte mettant en scène la claustration d'une enfant et d'un harfang par la sorcière, maîtresse du logis. Une amitié se développe entre les détenus et l'oiseau apprend à l'enfant la confection d'un instrument magique qui a la vertu d'illuminer chaque objet qu'il touche. La pensée didactique porte sur quelques points principaux : la dénonciation de l'obscurantisme qui pèse sur la société québécoise, la condition humaine actuelle qui nécessite une métamorphose de la sensibilité et de l'entendement humains, l'opacité conçue en tant qu'ennemie principale. Breton termine cette partie par une triple revendication qui correspond au fil conducteur de l'œuvre : la résurrection humaine ne peut se réaliser que par l'amour, l'art et la liberté.

La seconde partie s'ouvre sur la fée Mélusine. Traditionnellement, cette dernière est un personnage médiéval dont le corps, à la nuit tombée, se transforme en poisson sous l'effet d'une malédiction lancée sur elle par sa mère pour avoir tenté d'assassiner son père avec le concours de ses sœurs. Elle épouse le baron de Lusignan qui doit accepter de se dérober à sa vue lors de la métamorphose fatidique. Transgressant l'interdit, Lusignan chasse Mélusine qui s'enfuit dans un hurlement et se réfugie dans les bois mais revient la nuit pour soigner ses enfants. Quelquefois, son cri se répercute et augure une catastrophe. Breton ne retient pas tous ces éléments, comme il en est de même pour les autres mythes : c'est le cri qui le captive, symbole de la délivrance de la femme qui, dans l'esprit de l'auteur, refuse ainsi l'aliénation immémoriale dont elle est victime.

L'invocation de la nuit magique par Breton, dont la référence à Novalis est explicite, ouvre la voie à l'arcane 17 dont l'auteur traite abondamment. Chaque symbole de la lame (la Verseuse, les urnes qu'elle tient, le septénaire étoilé, le papillon et l'acacia) fait l'objet d'une effusion de la parole poétique et se ramifie en d'autres discours allégoriques : l'acacia entraîne la narration d'une histoire relative à un coffre hermétique englouti par un arbre qui, après avoir été coupé par des hommes, se trouve transporté auprès du roi. L'arrivée d'une mystérieuse femme, semblable à la Verseuse du tarot, coïncide avec celle de l'arbre qui s'avère le don de la reine. Un mythe égyptien se déploie ensuite : la régénération d'Osiris par sa femme et sœur Isis qui tente de reconstituer le corps démembré de son époux. Elle place chaque partie du corps dans le coin d'une pièce formée de deux étoiles superposées. Finalement, le dernier mythe fait référence à l'image hugolienne de la création de l'ange Liberté, né d'une plume échappée à Lucifer durant sa chute. Breton retient de cette image l'idée que la révolte seule est créatrice de lumière⁴³. Diverses réflexions théoriques sous-tendent cette seconde partie. Entre autres, soulignons la revendication du salut terrestre par la femme et l'éloge de la femme-enfant, la nécessité de maintenir la révolte à l'état dynamique et la défense des mythes, principalement d'une attitude intellectuelle non réductrice à leur égard, susceptible d'en extraire les ramifications significatives. À l'instar de la première partie, ce second développement se clôt par la triple

⁴³ Dans notre introduction, nous avons indiqué l'existence d'une étude d'Auguste Viatte portant sur les liens entre Victor Hugo et l'illuminisme en vogue à son époque (*Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 284 p.). Cet ouvrage se trouve justement cité par Breton lorsqu'il rapporte ce dernier mythe. Il est donc intéressant de constater qu'en terre québécoise, Breton a pu prendre connaissance de cette étude. Dans l'esprit de ce dernier, l'ésotérisme ne rejoint en rien le christianisme qu'il abhorre. Bien au contraire, la pensée occulte favorise l'exaltation de l'imaginaire. Si Breton, dans *Arcane 17*, déplore la toute-puissance de l'église catholique, l'ouvrage de Viatte, qui repose sur l'union entre l'ésotérisme et la littérature, devient susceptible d'altérer l'hégémonie chrétienne et d'aider au projet général de renaissance humaine au moyen de l'imagination et de la liberté.

requête bretonienne relative au rôle indispensable que doivent jouer l'amour, l'art et la liberté.

La parution d'*Arcane 17* n'a pas fait beaucoup d'éclat. Les critiques qu'il a suscitées sont assez mitigées : la méfiance à l'égard du recours à l'occulte semble assez généralisée, même si certains critiques, tel Albert Béguin, magnifient cette œuvre susceptible de durer comme *Les Illuminations* et *Aurélia*⁴⁴. La réédition de l'œuvre en 1947 sera complètement évincée par l'exposition internationale du surréalisme ayant lieu la même année. Si l'on excepte, comme pour *L'Amour fou*, les divers ouvrages sur Breton et le surréalisme qui rapportent quelques éléments ésotériques inhérents à l'œuvre⁴⁵, c'est Michel Beaujour qui, le premier, s'est intéressé aux mythes présents dans l'œuvre. Marc Eigeldinger emboîte le pas en mettant l'accent sur le mythe mélusinien. L'ouvrage de Richard Danier que nous avons précédemment cité contient un chapitre sur *Arcane 17* étudié dans une perspective alchimique : l'auteur relève la présence de certains symboles qui se réfèrent à l'alchimie traditionnelle.

Danier ne fait aucunement référence à l'étude de Suzanne Lamy, parue vingt ans auparavant, bien que cette dernière constitue un incontournable ouvrage en ce qui touche la présence de l'ésotérisme dans *Arcane 17*. Il est vrai que l'analyse de Lamy demeure essentiellement structuraliste : après avoir classifié les types de discours présents dans l'œuvre, elle examine la filière ésotérique inscrite en filigrane afin de dégager une possible

⁴⁴ Breton n'a conservé qu'un seul article critique sur *Arcane 17* : celui de Pierre Caminade, sans origine ni date, affirmant qu'une véritable loi du silence a pesé sur le livre. Caminade se montre antipathique quant à la présence de l'ésotérisme : « on attend de lui [Breton] maintenant une prise de conscience claire du magique » (André Breton, *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*, p. 1175). Est-ce pour répondre à cet appel, du moins en partie, que Breton publiera plusieurs années plus tard son enquête sur *L'Art magique* ?

⁴⁵ À titre d'exemple, Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, cite cet extrait dans lequel Breton s'adresse à Élika : « Avant de te connaître, allons donc, ces mots n'ont pas de sens. Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue » (*op. cit.*, p. 23) pour réaffirmer la prégnance du mythe platonicien de la réminiscence chez Breton.

communion d'esprit entre les revendications bretoniennes et la pensée des ésotéristes cités. Son attention se porte sur les mythes, allégories et figures littéraires qu'elle explicite afin de mieux cerner leur implication au sein de l'œuvre ainsi que les sources auxquelles a puisé Breton. Son étude fait ainsi suite aux travaux de Beaujour. Elle souligne bien que Breton ne conserve que quelques éléments mythiques qui nourrissent sa réflexion⁴⁶. De même, Lamy ne fait pas abstraction des ensembles conceptuels de l'alchimie et de la magie, même si son analyse demeure exploratoire et qu'elle précise bien l'aspect hypothétique des conclusions auxquelles elle parvient⁴⁷. Finalement, dans la troisième partie de son ouvrage, elle tente l'élucidation de « l'écriture convulsive » chez Breton. Une analyse pointue révèle qu'au cœur de la métaphore bretonienne, une subversion intrinsèque taxe le réel d'utopie tout en revalorisant cette dernière.

Nous avons présenté *Arcane 17* de façon plus détaillée car l'ésotérisme le parcourt indubitablement. Pour cette raison, il demeure le point de départ et d'ancrage de notre étude et indique l'approfondissement de la pensée bretonienne à l'égard de l'occulte. *L'Amour fou* s'ouvrait sur une réflexion accrue concernant le concept de beauté convulsive qui achevait *Nadja*. Dans notre optique, alors que *L'Amour fou* aborde les contrées occultes, *Arcane 17* se situe de plain-pied au centre de l'univers ésotérique. Parallèlement, l'œuvre s'inscrit d'emblée dans un contexte socio-politique spécifique : celui de la Seconde Guerre.

⁴⁶ Annette Tamuly, dans son ouvrage *Le Surréalisme et le mythe*, sans faire référence aux travaux de Lamy, renchérit en affirmant que, dans l'optique surréaliste, l'attitude ou « instinct » mythique importe plus que le contenu. Selon l'auteure, la quête d'un mythe nouveau, inséparable des recherches surréalistes, ne doit pas ouvrir la voie au totalitarisme qu'engendrerait la constitution d'un mythe clos sur lui-même. C'est pourquoi les frontières de ce dernier demeurent floues. De plus, l'exaltation du mythe repose sur une attitude d'esprit dialectique: sa force destructrice à l'égard des idéologies figées est autant revendiquée que son pouvoir constructif réunificateur (New York, Peter Lang Publishing, 1995, 285 p.).

⁴⁷ En ce qui concerne la présence de l'alchimie, le développement principal de Lamy repose sur l'identification entre Élisabeth, les figures féminines et le symbole du mercure des philosophes qui, dans l'opus, débute, entretient et termine la quête. À notre avis, cette réflexion est plus soutenue que celle de Danier qui défend plutôt l'identification entre Élisabeth et la pierre philosophale, sans toutefois renvoyer aux travaux de Lamy.

B) Pour une redéfinition de l'être, du monde et du langage

La pensée surréaliste a connu de multiples orientations au fil du temps. Nous en connaissons les étapes principales : au lendemain de la Première Guerre, le refus de tout ce qui avait conduit l'humanité au fléau, la découverte de ce que Breton appellera « l'automatisme psychique pur » qui devait subvertir considérablement la logique et la raison, la réorientation, à partir des années 30, vers le dépassement des antinomies exprimé par le concept de point suprême. Parallèlement, mentionnons le désir de concilier Marx et Rimbaud, de « transformer le monde » et de « changer la vie ». Finalement, dès avant la Seconde Guerre, s'élabore la recherche d'un mythe nouveau susceptible de rendre l'espérance à l'humanité cloisonnée dans les idéologies totalitaires⁴⁸. Ces changements de cap s'accompagnent également de certaines conceptions générales qui révèlent les points d'appui du surréalisme. Nous en présentons ici quelques-uns qui offrent l'intérêt de clarifier la portée de l'ésotérisme chez Breton et qui constituent la base de notre travail ultérieur.

1. Conscience surréaliste et multiplication de l'être

« Nous abritons peut-être plusieurs consciences », suppose Breton dans *Les Pas perdus*⁴⁹. En effet, dès les années 10, la conception surréaliste de l'être multiple, voire éparpillé, demeure tributaire d'une volonté rebelle à l'égard des cadres logiques cartésiens et de la vie quotidienne telle qu'elle est donnée. L'idée d'une personnalité structurée de façon définitive, parfaitement délimitée, est ardemment combattue par Breton et ses pairs.

⁴⁸ Cette dernière préoccupation demeure présente dès les années trente : lors d'une conférence prononcée à Prague en 1935, Breton déclare : « il s'agit en art (...) de la *création d'un mythe collectif* » (*Position politique du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « Bibliothèque médiations », 1971, [c1935], p. 58).

⁴⁹ André Breton, *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 70.

Marguerite Bonnet soutient cette position en la reliant à l'idée de perversité qui anime la pensée bretonienne :

Dans le début d' « Alchimie du verbe » qu'il cite longuement, il voit « le chef-d'œuvre de la perversité ». Faut-il comprendre « perversité » dans un sens voisin de celui où l'entendait Schwob, la faculté de se différencier, de cesser d'être soi et de se multiplier que possèdent, sous des aspects et à des degrés divers, le criminel, le fou, l'enfant et l'artiste ? Faculté qui engendre les fantômes et les hantises, mais aussi les rêves et les œuvres, forme extrême de l'imagination, qui peut indifféremment faire de l'homme un vainqueur ou une proie. On le pensera volontiers⁵⁰.

Cette préoccupation est aisément décelable dans la genèse du surréalisme, mais elle ne cessera pas de susciter l'attention de Breton au cours des années 30. À propos des « Contes bizarres » d'Arnim, il écrira en 1933 :

Toute l'histoire de la poésie depuis Arnim est celle des libertés prises avec cette idée du « Je suis », qui commence à se perdre en lui. C'est dans un conte comme *Les Héritiers du Majorat* qu'à ma connaissance pour la première fois tend à s'exprimer un doute radical à l'égard d'une telle affirmation, (...) doute qui, compte tenu de divers états d'éparpillement du Moi dans l'objet « extérieur » ayant lieu particulièrement dans l'enfance et dans certains délires, entraîne consciemment le trouble général de la notion de personnalité⁵¹.

Suit alors une présentation historique littéraire (Nerval, Rimbaud, etc.) par laquelle Breton délimite le trajet d'une telle idée qui se réalise à l'époque contemporaine dans le surréalisme.

Dans ce contexte, le fou, l'enfant et l'artiste partagent cette faculté de dédoublement, d'éclatement du moi qui, soulignons-le, n'a pas qu'une visée destructrice, bien au contraire. Elle permet l'intégration d'expériences, au sein de la vie humaine, susceptibles de développer et d'enrichir la relation à autrui et au monde. La reconquête des

⁵⁰ Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 68.

⁵¹ André Breton, « Introduction aux "Contes bizarres" d'Achim von d'Arnim », in *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, [c1934], p. 129.

pouvoirs perdus implique donc un ressaisissement total de l'homme dans ses multiples potentialités. Considérée sous cet angle, l'aliénation mentale, à titre d'exemple, doit être réinvestie au cœur du quotidien, sans toutefois que l'on s'y abandonne entièrement⁵².

Aux yeux de Breton, l'ésotérisme s'agence naturellement à ce désir de retrouver l'immensité humaine. La puissance qu'il reconnaît aux voyantes réside dans leur capacité de relancer indéfiniment la dynamique de l'imaginaire en permettant à l'homme de projeter son être dans le temps comme dans l'espace. De façon similaire, l'ésotérisme permet la recreation d'un état. Nous avons mentionné la présence de deux figures ésotériques principales dans les pages du *Second manifeste*. L'inspiration rendue possible par le « furor » dont traite le magicien renaissant Agrippa trouve un écho dans l'aventure surréaliste : « tout ce que je salue est le retour de ce *furor* duquel Agrippa distinguait vainement ou non quatre espèces. Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce *furor* que nous avons affaire⁵³ ». Aucune volonté capricieuse n'est à l'origine de cette « recreation d'un état », expression employée par Breton quelques lignes plus bas, qui n'a « plus rien à envier à l'aliénation mentale⁵⁴ ». Parallèlement, cette affirmation s'inscrit au cœur d'une réflexion relative à l'« Alchimie du verbe », sous-tendue par la figure de l'alchimiste Nicolas Flamel. Par conséquent, l'ésotérisme s'associe à l'expérience de retotalisation de l'être⁵⁵.

⁵² Nous connaissons l'expérience conjointe de Breton et Éluard qui, dans la seconde partie de *L'Immaculée conception*, intitulée à propos « Les possessions », tentent divers essais de simulation d'aliénation mentale afin d'en dégager les pouvoirs poétiques (Paris, Seghers, 1972, [c1930], 95 p.).

⁵³ Pour le célèbre occultiste, cette notion renvoie à une faculté spécifique de la conscience humaine que partagent voyants et magiciens et qui leur permet non seulement l'accès à une connaissance autre, mais également la réception et la divulgation de messages à caractère divin (Cornille Agrippa, *La Philosophie occulte ou la Magie*, Paris, Éditions traditionnelles, 1962, [c1532], [s.p.]). Nous retrouvons bien évidemment la notion de fureur platonicienne mais Breton n'en parle pas.

⁵⁴ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 137.

⁵⁵ Portons notre attention sur ces quelques pages consacrées aux rapports entre surréalisme et alchimie. Dans la défense d'une « alchimie du verbe » comme présentation de l'activité surréaliste, les références à Flamel et Agrippa ne sont pas qu'exposées, mais bien intégrées et revécues par Breton même. Si Flamel fut

2. Le poing dans le réel et le flux de l'imaginaire

Si la logique limite et mutile, l'apologie de l'imagination au sein des préoccupations surréalistes se trouve portée à son comble. Afin d'explorer le domaine humain, de nouvelles méthodes de connaissance doivent être développées et Breton exigera toujours pour les poètes le droit de participer à cette entreprise. Il importe donc avant tout, non de nier la réalité en tant que telle, mais bien de l'agrandir en y insérant le sens du merveilleux⁵⁶. Nous retrouvons naturellement un tel mouvement dialectique dans la célèbre définition du point suprême que donne Breton, point jamais fixe et toujours à conquérir. En somme, la quête surréaliste vise la reconnaissance de la réalité dans sa plénitude qui, ainsi, ne s'oppose plus au désir⁵⁷.

Les liaisons établies entre réalité extérieure et réalité intérieure, que la société sépare contradictoirement, doivent donc être reconsidérées. L'objet extérieur, arraché à sa permanence, se lie au sujet et devient donc autre chose que lui-même par le biais du désir.

soudainement mis en présence d'un livre d'Abraham le Juif qui orientera sa quête alchimique, ainsi en est-il à l'époque contemporaine de Breton, « comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres » (p. 134). Flamel n'entendait rien aux étranges figures qui expliquaient les phases de l'œuvre et ornaient l'ouvrage. Breton affirme, après avoir cité longuement la description de l'une d'elles offerte par l'alchimiste : « Ne dirait-on pas *le tableau surréaliste* ? » (p. 136). Soulignons, en outre, l'usage des guillemets et de l'italique dans cette description qui semble se présenter comme l'un de ces messages reçus dont les surréalistes demeurent friands, et qui précède de quelques lignes la référence au *furor* d'Agrippa. Celle-ci se trouve annoncée par une interrogation relative à la possible nécessité de se servir d'objets nouveaux ou considérés comme hors d'usage, l'un des points d'intérêt du surréalisme concernant le statut de l'objet. En effet, Breton écrit : « Je ne pense pas forcément qu'on recommencera à avaler des cœurs de taupes ou à écouter, comme le battement du sien propre, celui de l'eau qui bout dans une chaudière. Ou plutôt je n'en sais rien, j'attends » (p. 136). Il salue ensuite le *furor* et précise bien qu'il traite de la recreation d'un état. Finalement, désireux de réinvestir l'antique malédiction, Breton souligne l'importance « de réitérer et de maintenir ici le « Maranatha » des alchimistes, placé au seuil de l'œuvre pour arrêter les profanes » (p. 138), autre référence à Flamel.

⁵⁶ Ferdinand Alquie, dans *Philosophie du surréalisme*, affirme : « L'imagination surréaliste vient sans cesse briser les cadres du donné, le dépasser, évoquer un inaccessible auquel il faudra désormais s'efforcer d'égaliser le réel lui-même » (Paris, Flammarion, 1977, p. 132).

⁵⁷ Nous décelons également, dans l'esprit surréaliste, un éloge de la fluidité et du mouvement contre la dureté des choses. Le désir, particulièrement exalté chez les surréalistes, va à l'encontre de cette dureté, au point où l'on parle d'« entreprise de démolition du dur » (Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, pp. 221-224).

Évidemment, un détournement subversif à l'égard de sa fonction utilitaire est mis au premier plan, mais également l'accession à l'existence concrète d'objets rêvés⁵⁸. De plus, à partir des années 30, un nouveau rapport à l'objet s'institue : il n'a plus de fonction, mais bénéficie d'une vertu. Considéré dans son caractère talismanique, il opère comme signe et signal à la fois, signal auquel il importe de trouver une interprétation.

Cette crise que fait subir à l'objet la pensée surréaliste entretient d'inévitables liens avec le statut du sujet à dimension plurielle que nous avons exposé précédemment. « Qui suis-je ? » s'interroge Breton dans l'incipit du récit *Nadja*, interrogation immédiatement suivie d'une seconde dans laquelle il se perçoit fantôme de lui-même : « tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? »⁵⁹. Se combinent ainsi l'attaque à l'égard du concept de sujet étriqué et son rapport avec la dialectique entre l'imaginaire et le réel. Bien des années plus tard, cette réflexion suscitera toujours l'attention de Breton. Citant l'ouverture du plus célèbre texte hermétique, *La Table d'émeraude*, Breton y adjoindra une suite : « "tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas" et tout ce qui est en dedans comme ce qui est en dehors »⁶⁰.

3. « *Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste* » ou *réinvestir les pouvoirs hermétiques*

Nous ne pouvons faire abstraction de la question du langage lorsqu'on traite des principales requêtes surréalistes que n'ont cessé de véhiculer ses participants. En 1953, Breton écrit : « Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que

⁵⁸ Jean-Paul Clébert souligne que dans "Gradiva", texte issu de *La Clé des champs*, Breton insiste sur la nécessité de découvrir et de mettre en valeur des objets « à secrets », naturels ou fabriqués, qui proviennent d'un monde irrationnel (*Dictionnaire du surréalisme*, op. cit., p. 418).

⁵⁹ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1970, [c1928], p. 9.

⁶⁰ André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, in *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 186.

mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage⁶¹ ». Qu'on pense aux procédés d'écriture automatique ou aux divers jeux privilégiés par les surréalistes, nous retrouvons à chaque fois la volonté de soustraire le langage à sa fonction utilitaire et de découvrir la source du langage poétique en l'homme. De même, Breton se passionnera pour la théorie de l'image de Reverdy qui consiste à rapprocher des éléments insolites, apparemment sans lien entre eux, pour faire jaillir l'éclair de l'image.

Dans un tel contexte, le pouvoir de l'image, indissociable du mouvement surréaliste, a bien été magnifié. Dès les années 20, Breton déclare :

C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les *vraies* révolutions. En certaines images il y a déjà l'amorce d'un tremblement de terre. C'est là un singulier pouvoir que détient l'homme et qu'il peut s'il le veut, à une échelle de plus en plus grande, faire subir.

La vertu et la volonté de toute-puissance des images, il pourrait bien s'agir là d'un phénomène nouveau, caractéristique⁶².

Le langage peut changer le monde, dans la conscience surréaliste. En effet, puisque l'imaginaire et le réel s'agencent pour donner accès à une réalité autre, absolue, porter atteinte à l'ordre des mots équivaut à modifier l'ordre des choses. Ainsi, le langage poétique devient « force de rupture *offensive*⁶³ » et demeure fortement relié à l'imagination puisqu'il correspond au lieu privilégié où se déploie cette dernière. Par ailleurs, le désir de rétablir l'absolu du dialogue est également exprimé et cela, hors de toute logique et de toute politesse obligée. Breton s'inspire alors des réponses données par certains malades mentaux qui bouleversent la structure usuelle de la communication.

⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

⁶² André Breton, « Le Maître de l'image », in André Breton, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 901.

⁶³ Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, p. 345.

Ainsi, l'être et le langage interagissent constamment. Retrouver le langage, comme se réapproprier ses pouvoirs enfouis, permet à l'être de coïncider avec lui-même et d'ordonner un monde à sa mesure. C'est ce que souligne Breton, dans les années 40, en affirmant que la liberté humaine se ranime dans l'identification parfaite de l'homme et de son langage. De même, prenant partie pour une alchimie du verbe, il prend soin de préciser la véritable acception du mot « verbe » :

Le verbe est davantage et il n'est rien moins pour les cabalistes, par exemple, que ce à l'image de quoi l'âme humaine est créée ; on sait qu'on l'a fait remonter jusqu'à être le premier exemplaire de la cause des causes ; il est autant, par là, dans ce que nous craignons que dans ce que nous écrivons, que dans ce que nous aimons⁶⁴.

L'ubiquité sibylline du langage demeurera un point d'intérêt prégnant pour les surréalistes. Les quelques considérations que nous avons émises affirment bien son pouvoir germinatif. L'enivrement de la germination est en effet bien présent dans le surréalisme. Or, ce pouvoir particulier s'avère directement relié à l'ésotérisme. En 1930, la conception cabalistique du verbe exprime bien cette relation qui prendra de plus en plus d'ampleur au fil du temps, jusqu'à ce qu'en 1953, Breton écrive :

L'esprit qui rend possible, et même concevable, une telle opération n'est autre que celui qui a animé de tout temps la philosophie occulte et selon lequel, du fait que l'énonciation est à l'origine de tout, il s'ensuit qu'« il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi il est faux ». Le principal apport du surréalisme, dans la poésie comme dans la plastique, est d'avoir suffisamment exalté cette germination pour faire apparaître comme dérisoire tout ce qui n'est pas elle⁶⁵.

Par conséquent, si le surréalisme a été progressivement amené à recouper certaines thèses ésotériques, comme le déclare Breton, cette rencontre réside, du moins en partie, dans les échanges entre l'être et le langage.

⁶⁴ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 137.

⁶⁵ André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 182.

C) *Recréation d'un état et entrée dans les pores du monde*

La récréation d'un état qui, comme nous l'avons établi, renvoie à une redéfinition ontologique, s'accompagne inévitablement d'une modification des rapports avec le monde. Dans cette section, nous tenterons de montrer que la prise en charge de l'ésotérisme sous-tend une telle conception qui active les ressources du langage. Ce second point fera l'objet de la section suivante.

1. « *Je vois merveille dont moult je m'esbahis* » ou l'alchimie amoureuse

Magie, alchimie et astrologie forment les trois ensembles conceptuels ésotériques que nous pouvons retracer dans *L'Amour fou*. Cependant, l'alchimie, qui faisait déjà l'objet d'un développement plus long dans le second manifeste, semble se démarquer des deux autres.

En lui-même, le titre de l'œuvre marie amour et folie, deux thèmes qui sont au centre de l'univers bretonien. En ce qui concerne la folie, rappelons que lorsque Breton réclame l'alchimie du verbe dans le second manifeste, il fait référence à la récréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale. De même, le premier chapitre débute par l'évocation d'un théâtre mental sur la scène de laquelle Breton voit une série d'hommes et de femmes qui se font face. Par la suite, le narrateur identifie ces entités aux hommes qu'il a étés et aux femmes qu'il a aimées. À l'instar de l'incipit de *Nadja*, cette ouverture offre ainsi une redéfinition de l'être⁶⁶. Ensuite, Breton tente une synthèse malaisée à établir entre l'idée de l'amour unique et sa négation, soit la somme d'êtres dont une personne est appelée à partager la vie. Puisque multiplicité et unité se combinent ici aux yeux de Breton,

⁶⁶ Marguerite Bonnet souligne à juste titre l'importance significative de cette ouverture théâtrale dans *L'Amour fou* qu'elle interprète comme l'expression de la personnalité multiple (André Breton. *Naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., pp. 398 et suivantes).

nous ne retrouvons pas un éclatement hétérogène du moi, mais bien l'expérience d'une possible retotalisation de l'être par le biais de l'amour.

Ainsi, l'œuvre présente un périple surréaliste que l'amour et le désir soutiennent du début à la fin et dans lequel les marques de l'ésotérisme s'imbriquent. Les considérations théoriques des deux premiers chapitres cèdent ensuite la place aux déambulations de Breton et Giacometti dans un marché aux puces. La rencontre avec Jacqueline, leur promenade nocturne dans les rues de Paris et leur voyage au Mexique composent finalement le propos des chapitres quatre et cinq⁶⁷. Et c'est maintenant que, de façon soudaine et cela en conformité à la dynamique de *L'Amour fou*, nous choisissons de faire sortir des coulisses la figure de l'alchimiste Nicolas Flamel.

Nous avons précédemment démontré le charme qu'exerce Flamel sur Breton dans le second manifeste. Dans sa *Lettre aux voyantes*, Breton conçoit les travaux de l'alchimiste comme une aventure spirituelle :

Il y a lieu de se demander en quoi eût bien pu l'intéresser l'obtention de plus de quelques parcelles d'or, quand avant tout il s'était agi d'édifier une telle fortune spirituelle (...) Naturellement, ils auraient tous voulu être derrière Flamel lors de cette expérience concluante et qui n'eût d'ailleurs, sans doute, été concluante que pour lui⁶⁸.

De même, neuf ans plus tard, il déclarera : « Flamel est surréaliste dans la nuit de l'or⁶⁹ ». Mais de quelle façon le célèbre alchimiste du XIV^e siècle peut-il être considéré comme un précurseur du surréalisme ? Et pourquoi Breton s'attache-t-il tellement à cette figure dans laquelle se cristallise la science alchimique, alors que tant d'autres alchimistes traitent de l'art énigmatique sans le relier aussi fondamentalement que Flamel à la religion

⁶⁷ Dans le cadre de cette analyse, nous nous préoccupons peu des deux derniers chapitres.

⁶⁸ « Lettre aux voyantes », in Jean-Louis Bédouin, *André Breton ; œuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1963, pp. 100-101.

⁶⁹ « Qu'est-ce que le surréalisme ? », in André Breton, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 239.

chrétienne ? Trois caractéristiques principales peuvent servir de réponse : la thématique de la quête inhérente à l'entreprise de Flamel, l'omniprésence de sa femme Perrenelle dans la poursuite du Grand Œuvre et la légende qui s'est élaborée à partir de son expérience.

Flamel exerçait le métier d'écrivain public lorsqu'un mystérieux ouvrage alchimique, signé par Abraham le Juif, lui tombe entre les mains. Trouvaille impromptue qui tracera le trajet d'une quête et fera entrer progressivement l'écrivain dans la légende hermétique : ne comprenant rien aux figures et descriptions que recèle l'ouvrage, il entreprend un voyage à Compostelle afin de dénicher une personne susceptible de lui fournir la clé du secret⁷⁰. Il rencontre alors un sage qui lui révèle de précieux arcanes, retourne chez lui et après des années d'efforts incessants, il parvient à transmuter le métal en or. Voyage, trouvaille et rencontre : voilà bien trois thématiques indissociables de l'aventure de Breton dans *L'Amour fou*. Dans son *Livre des figures hiéroglyphiques*⁷¹, Flamel relate son histoire et explique sous le couvert de symboles et de références mythiques les principales phases de l'opus. À plusieurs reprises, il insiste sur la présence de Perrenelle qui l'a accompagné tout au long de ces années et précise bien qu'elle a développé autant que lui la maîtrise de l'art alchimique⁷². La légende de Flamel ne réside pas uniquement dans sa réussite de la transmutation : cette dernière lui donne accès à l'immortalité et on affirme l'avoir vu à quelques reprises au cours des siècles, toujours en

⁷⁰ Ce périple à Compostelle demeure encore aujourd'hui très ambigu : voyage réel ou encore aventure symbolique si l'on considère l'étymologie du terme « compostelle » (*compost stellae*) signifiant la recherche de l'étoile brillant sur le charnier, ce qui renvoie directement à l'apparition du mercure philosophique après la phase noire de putréfaction dans l'opus alchimique.

⁷¹ Nicolas Flamel, *Le Livre des figures hiéroglyphiques : Le sommaire philosophique : Le désir désiré*, précédés d'un « avant-propos » de René Alleau et d'une « étude historique » sur Nicolas Flamel par Eugène Canseliet, Paris, S.g.p.p. Denoel, coll. « Bibliotheca hermetica », 1970, [c1612], 230 p.

⁷² Bien que Breton, dans les diverses pages qu'il consacre à Flamel, ne fait jamais mention de Perrenelle, on ne peut douter qu'il connaisse l'existence de cette dernière. Non seulement elle occupe une position particulière dans le livre de Flamel, mais tous les alchimistes ultérieurs qui se placent sous l'égide de celui-ci font référence à elle et soulignent le bienfait de réaliser l'opus en compagnie d'une acolyte de sexe féminin.

compagnie de sa femme et même d'un fils. Cet aspect singulier de l'alchimiste est en outre bien connu de Breton qui y fait référence dans le second manifeste. Dans ce contexte, la figure de Flamel traduit un véritable dédoublement de la personnalité qui réunit existences réelle et imaginaire sur trois plans : le rapport de l'homme et de la femme (Perrenelle a effectivement existé, mais n'est-elle pas également la symbolisation du mercure ?), l'imbrication du trajet symbolique et de l'aventure réelle, l'union de l'individualité historique et de la personnalité initiatique⁷³. Évidemment, certains historiens, tel l'abbé Villain, ont refusé la fable et ont tenté une démythification du personnage. Selon Étienne-Alain Hubert, dans ses notes relatives à la *Lettre aux voyantes*⁷⁴, Breton se révolte contre le projet de démythification de Flamel.

Dans *L'Amour fou*, nous ne retrouvons qu'une seule mention explicite à Flamel lorsque des extraits du poème prophétique « Tournesol » cognent à la fenêtre mentale de Breton. L'image « Le bal des innocents » met en lumière l'alchimiste qui fit dresser une arcade à ses initiales au charnier des Innocents, situé tout près de la Tour Saint-Jacques, ce haut lieu de l'alchimie médiévale où parviennent effectivement Breton et Jacqueline lors de leur balade nocturne. Notons que Flamel aurait également présidé à l'édification de cette tour. Cependant, l'aventure bretonienne soulève quelques mentions relatives à l'art alchimique qui instaurent un véritable lien analogique à la figure de Flamel. Par ce lien, nous retrouvons l'idée de recreation d'un état tributaire d'une forme de dédoublement capable d'enrichir la notion figée de personnalité. Par le fait même, l'imaginaire et le réel

⁷³ Ces remarques sont loin d'être fortuites : l'avant-propos de la réédition du *Livre de Flamel*, signé par René Alleau, spécialiste de l'alchimie dont les surréalistes suivront avidement les conférences au cours des années 50, témoigne effectivement de ce paradoxe entre vie réelle et vie légendaire qui se fond dans le personnage de Flamel. De même, cet ouvrage contient une étude historique de l'alchimiste préparée par Eugène Canseliet, alchimiste du XXe siècle et disciple du célèbre Fulcanelli, qui affirme la fusion du symbole et du réel dans la relation donnée par Flamel.

⁷⁴ « Notes et variantes : *Lettre aux voyantes* », in André Breton, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, pp. 1692-1697.

s'harmonisent et la relation non seulement à l'autre mais également au monde environnant se transforme⁷⁵.

« C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils » (AF, 12) que Breton demande d'aller quérir la beauté convulsive. Creuset, fusion, couleurs, autant de termes qui renvoient à l'alchimie dans sa dimension amoureuse⁷⁶. L'une des premières techniques utilisées par Breton pour faire apparaître une femme consiste à « ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir » (AF, 22), ce qui permet l'activation du désir porté vers sa réalisation. Or, l'enchaînement d'ouvertures et de fermetures caractérise aussi la multiplication de la pierre philosophale, soit l'élimination progressive des parties impures et l'émancipation des natures aurifiques. Puisque l'objet du désir, dans l'œuvre, se trouve peu à peu mis à jour pour aboutir à la rencontre de la femme, l'analogie n'est pas fortuite, d'autant plus que ce double mouvement est évoqué à quelques reprises par Flamel⁷⁷. Deux pages plus loin, nous lisons un passage particulier au cours duquel Breton, déjeunant dans un restaurant, est plongé dans une configuration de hasards objectifs qui pullulent tel le cristal dont il fait l'apologie dans ce chapitre. C'est la venue

⁷⁵ De façon parallèle, soulignons que Marie-Thérèse Ligot affirme la nécessité, pour l'auteur, de relier le plus lointain et le plus proche (*Marie-Thérèse Ligot présente L'Amour fou d'André Breton, op. cit.*, p. 93).

⁷⁶ La succession des couleurs de la matière, au cours de sa transformation, caractérise l'opus : de façon générale, elle évolue du bleu-noir au blanc pour parvenir, vers la fin de l'œuvre, à la couleur rouge qui annonce la transparence cristalline, teinte spécifique de la pierre philosophale.

⁷⁷ Voici le passage entier issu de *L'Amour fou* qui traduit la recreation d'un état particulier participant d'une conscience magique et qui se situe dans la droite ligne des revendications surréalistes, soit le rapport à l'objet tributaire d'une liaison entre le réel et l'imaginaire : « Ainsi, pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir – quand j'avais constaté que c'était insuffisant glisser une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue imminente ou sa non-venue, - puis recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites, etc. » (pp. 22-23). Remarquons que dans cet extrait, Breton se pose comme spectateur de lui-même (« me suis-je vu »), ce qui renforce l'idée selon laquelle la multiplication du moi s'opère par le recours à l'ésotérisme. En outre, le déplacement et l'insolite inhérents à l'objet peuvent faire écho à la conception magique de l'objet telle que présentée dans le second manifeste lorsque Breton se réfère, de façon plus ou moins implicite, au magicien Agrippa.

imminente de Jacqueline qui semble ici préfigurée. Breton nous introduit dans cette scène par une mention astrologique : « Le 10 avril 1934, en pleine "occultation" de Vénus par la lune (ce phénomène ne devait se produire qu'une fois dans l'année) » (AF, 24). Traditionnellement, astrologie et alchimie sont indissociables car, comme l'explique Canseliet, les aspects planétaires permettent de comprendre, par analogie, ce qui se trame dans l'œuf aux parois opaques posé sur l'athanor. Et surtout, ce même Canseliet révèle que Flamel, en mentionnant le moment où il a réussi la transmutation, « rapprocha, cabalistiquement, les deux planètes *Lune* et *Vénus*, en intervertissant à dessein les deux jours de la semaine, qui leur sont impartis⁷⁸ ». Ainsi, le trajet du désir qui guidera Breton vers Jacqueline se rallie, dès le départ, à l'alchimie et surtout, à celui qui concrétise l'art entier, Nicolas Flamel. L'« occultation » joue à plein puisque ce qui est divulgué semble camoufler en même temps autre chose, ce que Ligot considère comme l'un des mécanismes textuels de l'œuvre et qui entretient, encore ici, un rapport particulier au traité alchimique qui révèle tout en occultant. Apparition et disparition d'un lien s'offrent simultanément, à l'instar de Jacqueline à la fois présente et absente : dans cette scène, l'appel de la serveuse lancé par le plongeur (« Ici, l'Ondine ! », (AF, 25)) sera ultérieurement associé à la venue de Jacqueline, qualifiée d'Ondine. De même, Breton, fantôme de lui-même, en son altérité, apparaît et disparaît en s'incrétant dans l'histoire à certains moments ou en se mettant lui-même en scène : apparition-disparition à l'imitation du personnage légendaire qu'est Flamel.

C'est au cours de « la nuit du tournesol », titre originel que portait le quatrième chapitre, que Breton et Jacqueline se réunissent. Celle-ci pénètre dans la salle où se trouve Breton et tout bascule, l'amour fou amorce sa lancée. Le désir de Breton, pour leurs destins

⁷⁸ Nicolas Flamel, *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, op. cit., p. 39.

respectifs, d' « entrer en composition » (AF, 63) fait écho à l'image du creuset humain que nous avons retracée au tout début de l'œuvre. L'entrée en question ayant eu lieu, le couple déambule dans les rues de Paris et arrive près de la Tour Saint-Jacques dont le voile d'échafaudages « contribue à en faire plus encore le grand monument du monde à l'irrévélé. Vous aviez beau savoir que j'aimais cette tour, je revois encore à ce moment toute une existence violente s'organiser autour d'elle pour nous comprendre » (AF, 69). Cette vie tumultueuse est bien celle des alchimistes : comparant cette tour à un tournesol (« sombre magnificence assez comparable à celle de la fleur qui se dresse généralement comme elle, très seule, sur un coin de terre plus ou moins ingrat », (AF, 70)), Breton exprime bien qu'à ce site, « le rêve millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié » (AF, 70). Ainsi, la recreation d'un état alchimique et la transformation du monde qui lui est consubstantielle accomplit l'unité du couple. Mais simultanément, un dédoublement s'installe, tel un effet de miroir : la nuit du tournesol, n'est-ce pas également la nuit de l'or par laquelle Flamel occupe un rang dans la lignée surréaliste ? D'autant plus si l'on considère que la figure de l'alchimiste ne se dissocie pas de la célèbre tour⁷⁹. Un peu plus loin, nous lisons le poème automatique « Tournesol » dans lequel, comme nous l'avons indiqué, un vers fait surgir explicitement la présence de Flamel. En ce qui concerne l'arcade que ce dernier fit élever, Breton ouvre, entre parenthèses :

(...) sur cette arcade on sait qu'il avait fait peindre un homme tout noir tourné vers une plaque dorée sur laquelle était figurée Vénus ou Mercure ainsi qu'une éclipse du soleil et de la lune ; cet homme tendait à bout de bras un rouleau recouvert de l'inscription : « Je vois merveille dont moult je m'esbahis » (AF, 86).

⁷⁹ Selon Michel Carrouges, la Tour est le signe d'une prédestination au couple, car Breton épie sans cesse les lieux d'où émanent les grandes ondes annonciatrices (*André Breton et les données fondamentales du surréalisme, op. cit.*, pp. 50-58).

Nous percevons à la fois la nuit de l'or et l'occultation de Vénus par la lune, mais aussi la thématique de la vision directement reliée à l'amour qui, selon Breton, se définit par « ce regard sur le monde qui est fait de tous les yeux de devins » (AF, 64). En elles-mêmes, ces résonances unissent le parcours de Breton à celui de Flamel et remarquons, dans la dernière image, que le regard unique, celui du couple, se fusionne à une multitude.

Dans le chapitre suivant, le couple effectue un voyage au Mexique au cours duquel la verve poétique de Breton est portée à son comble. Une pure transmutation du monde environnant se réalise grâce aux ressources de l'imagination : rappelons que la pierre philosophale permet à l'imagination de prendre sur toutes choses une revanche éclatante. Nous touchons ici à la question de la poésie et du langage que nous aborderons dans la section suivante. Auparavant, soulignons que cette effusion de l'imaginaire semble avant tout permise par l'existence du couple « philosophal ». Si la pierre sacrée se caractérise par l'indestructibilité d'une structure parfaite, elle permet également de tout rendre conforme à sa nature et entretient donc des liens unitifs avec toutes choses. De même, l'amour fou tel que le conçoit Breton « n'est sujet à aucune altération appréciable dans la durée » (AF, 75) et génère « la recreation, la recoloration perpétuelle du monde » (AF, 115). Bien que l'amour demeure « isolant du reste du monde » (AF, 114), « chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes » (AF, 114-115). Nous décelons encore une fois dans ce chapitre une référence camouflée à Flamel : « J'aime que ce soit le dragonnier, dans son immobilité parfaite, le dragonnier faussement endormi qui se tient au seuil du palais de feuillages qu'est le jardin climatologique de la Orotava prêt à défendre la réalité éternelle de tous les contes » (AF, 104). L'inclusion phonétique du dragon dans le nom de l'arbre se manifeste de façon assez transparente, mais dissimule aussi une image alchimique capitale : le dragon représente

l'opacité et la dureté de la matière qu'il faut vaincre pour pénétrer les secrets de la nature symbolisés par la grotte. Or, la fusion d'une référence mythique explicite et d'une occultation d'un sens alchimique est bien effective chez Flamel pour qui les dragons sont ceux « que les anciens Poètes ont mis à garder sans dormir les Pommes dorées des Jardins des Vierges Hespérides⁸⁰ ».

Au terme de cette analyse, nous constatons que la recreation d'un état alchimique par le biais de la formation du couple témoigne avant tout d'un foisonnement de l'être dont les limites s'abolissent. La vie réelle se double d'une vie mythique et comprend, par le fait même, la principale figure alchimique dont se réclame Breton : Nicolas Flamel. Le couple devient cristal : comme lui, il unit foyer central et expansion infinie. Dans son étude que nous avons brièvement mentionnée, Richard Danier décèle un parcours initiatique de Breton axé sur la démarche géographique du couple. Même s'il repère la plupart des marques alchimiques que nous avons relevées, il n'en considère que la dimension purement traditionnelle et il néglige totalement l'esthétique bretonienne⁸¹. Ainsi, le couple en tant que tel est plus ou moins considéré dans sa dimension alchimique puisque Jacqueline ne représente que l'adjuvant d'une quête dont Breton demeure le héros. En revanche, l'étude de Schwarz rejoint notre propos : l'auteur examine les correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie comme du tantrisme⁸². L'amour tient donc lieu de voie maîtresse pour qui veut accéder à la connaissance parfaite. Cette forme particulière de connaissance établit la connexité de l'homme tant avec la femme qu'avec l'univers. C'est avant tout le mythe de l'androgynat, inhérent à la pensée alchimique, qui intéresse l'auteur,

⁸⁰ Nicolas Flamel, *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, op. cit., p. 104.

⁸¹ L'auteur présente ainsi son projet : « relier les divers pôles de référence à la pensée traditionnelle, suivre les développements, la répétition des symboles, c'est cela seul qui a retenu notre attention » (p. 28).

⁸² Arturo Schwarz, « L'amour est l'érotisme. De quelques correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie et du tantrisme », *Mélusine*, no 4, 1983, pp. 179-202.

mythe qui a été signalé très fréquemment par les divers chercheurs. Nous considérons cependant que notre étude, basée principalement sur la recreation d'un état susceptible de faire surgir l'effusion de l'imaginaire et du langage, permet un approfondissement de ces correspondances à cause d'une prise en charge personnelle de la pensée ésotérique comme d'une figure particulière de cette tradition qui, à bien des égards, persiste à rester très occulte.

2. *Les arcanes de l'être ressuscités*

Si, dans *L'Amour fou*, nous décelons un état alchimique progressivement mis à jour par le parcours du couple, dans *Arcane 17*, l'incipit affirme d'emblée la formation du couple Éliisa-Breton. De plus, comme nous l'avons relevé, la rédaction de cette œuvre s'ancre dans un contexte socio-politique précis : la fin de la guerre. Plus tard, Breton expliquera : « La vie intellectuelle qui allait renaître – libre de contraintes, on pouvait du moins l'espérer – il s'agissait de savoir quelle sensibilité rénovée, réinvestie de ses pouvoirs primitifs, était susceptible de la promouvoir⁸³ ». Au cours des années 40, bien qu'elle fut déjà envisagée pendant la décennie précédente, la création d'un mythe nouveau sur lequel fonder une cohésion durable occupera la pensée surréaliste. Breton le déclare explicitement : « Bataille, dans un très bel essai sur "le sens moral de la sociologie", publié dans le no 1 de *Critique*, a bien raison de noter que je reste acquis au désir de voir se constituer un tel mythe dont les éléments épars existent bel et bien et n'attendent que d'être rassemblés⁸⁴ ». Le dernier segment de cette phrase est primordial : l'émergence du mythe

⁸³ André Breton, *Entretiens*, op. cit., pp. 201-202.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 253.

repose sur une attitude mythique omniprésente dans *Arcane 17*, soit le rassemblement de l'épars consubstantiel au parcours initiatique égyptien d'Isis et d'Osiris.

Nous retrouvons le schème égyptien dans les dernières pages de l'œuvre. Comme le souligne à juste titre Suzanne Lamy, Breton ne le retient pas dans son intégralité. Le principal aspect qui le captive est le regroupement de l'épars permis par l'action d'Isis, soit la femme. Or, il faut ajouter que la relation Isis-Osiris demeure sous-jacente au couple Éliisa-Breton, ce qui fonde l'idée de la recréation d'un état initiatique. En effet, le couple mythique correspond essentiellement, du point de vue ésotérique, à une théologie de la résurrection. De façon analogue, Breton confie à Éliisa le rôle régénérateur qu'elle a joué auprès de lui : « Quand le sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi » (A17, 74), « une grande partie de la terre ne présentait plus qu'un spectacle de ruines » (A17, 75), « les idées n'étaient pas plus épargnées : ruines encore, façades seules restées debout, enceinte de la tour de Babel » (A17, 76). Éliisa devient porteuse d'une clé, d'une révélation secourable, à l'instar d'Isis recomposant le corps fractionné de sa moitié décédée. De même, la formule magique « Osiris est un dieu noir », dont Breton affirme la vertu réunificatrice, énoncée par un prêtre voilé à un initié parvenu au terme de son parcours, est la seule parole apte à rapprocher le couple dans les périodes de revers. En elle-même, suivant Beaujour, la formule exprime bien l'existence d'une lumière au sein de la nuit la plus obscure⁸⁵, ce qui assure la portée initiatique du thème de la résurrection. Le pouvoir conféré à Éliisa réside également dans la renaissance vécue après l'épreuve de la mort de sa fille : « quelle initiation à laquelle nul ou presque n'est admis ne t'avait pas sacrée ce que tu es » (A17, 23). La constance du schème initiatique se profile donc dans la

⁸⁵ Michel Beaujour, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », *op. cit.*, pp. 221-240.

figure d'Élisa, « plus belle d'avoir mis de ton côté les Dominations », grâce à « l'assistance de toutes les puissances qui se manifestent dans les contes » (A17, 25).

Ainsi, la recreation d'un tel état, tributaire d'une recomposition de la fragmentation, constitue ce que Nataf, paraphrasant Éliade, nomme le détour par le mythe, soit « l'homologation de la situation actuelle à sa légende fondatrice⁸⁶ ». En outre, il faut considérer de quelle façon le climat général est envisagé par Breton, à l'issue du conflit mondial : une totale discontinuité, un éparpillement destructeur (« l'espace, le temps même qui servaient de bases communes d'orientation ont été, sous nos yeux, frappés de discontinuité », (A17, 79)). Même le mythe de l'androgynat, que nous avons vu à l'œuvre dans *L'Amour fou*, est réinvesti par Breton dans la perspective d'une atteinte de la totalité : les moitiés perdues, qui se présentent « comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière », doivent se réunifier, car « [ce] bloc, heureux entre tous ceux qui parviennent à le reconstituer » (A17, 27).

Si le regard posé par le narrateur sur le monde actuel se résume par le morcellement, nous sommes donc en présence d'une cosmographie particulière, ce qui constitue également l'un des points d'appui de l'initiation égyptienne. Traditionnellement, cette description de l'univers manifesté s'ordonne autour d'un centre : le temple. Dans l'imaginaire bretonien, certains lieux sont propices à la réception d'ondes comme au déploiement du souffle créateur. La Gaspésie semble équivaloir à l'un de ces espaces de prédilection. En effet, le retranchement hors de la folie générale permis par ce coin du Québec est exprimé dès les premières pages : « L'isolement, sur cette côte de la Gaspésie,

⁸⁶ André Nataf, *Les Maîtres de l'occultisme*, Paris, Bordas, coll. « France Loisirs », 1990, p. 82. De même, suivant Antoine Faivre, dans *Accès de l'ésotérisme occidental*, le parcours initiatique réside dans l'expérimentation d'états de l'être (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1986, 406 p.). Finalement, Beaujour affirme bien que Breton vit le mythe et qu'il ne constitue pas une simple richesse d'emprunt (« André Breton mythographe : *Arcane 17* », *op. cit.*, pp. 224 et suivantes).

aujourd'hui est aussi inespéré et aussi grand qu'il se puisse » (A17, 8). De même, divers éléments inhérents à la société québécoise (présence de « *chars* » et de « *ponts couverts* », (A17, 9), prise du pouvoir politique par l'union nationale, informations relatives aux « pluies de météores » et aux recettes culinaires relatées dans les journaux) contribuent à cette ambiance générale: « Tout cela compose, dans l'air admirablement limpide, un écran de protection très efficace contre la folie de l'heure » (A17, 10)⁸⁷. Cette configuration géographique que domine l'écran en question, « comme d'une vapeur qui certains matins s'étend à tout l'horizon » (A17, 10), renvoie aux cercles magiques traditionnels, grâce à la formation desquels s'actualisent les invocations, autre jalon indissociable de tout chemin initiatique ésotérique. Nous constaterons, dans la subdivision suivante consacrée à l'émancipation du langage, la présence d'invocations dans la suite du texte.

Corsetti, et il demeure en cela conforme à plusieurs chercheurs, dégage la particularité du schème initiatique qui consiste à trouver une langue nouvelle « en ce qu'elle embrasse *l'être* et le *langage*⁸⁸ », ce qui rejoint tout à fait notre propos. De plus, dans la tradition ésotérique, cette langue serait mythiquement perdue sur les chantiers de la tour de Babel. Rappelons que, lors de la rencontre entre Éliisa et Breton, ce dernier emploie l'image du bâtiment sacré pour exprimer son affliction. Le rassemblement de l'être, accompli par Éliisa, institue ainsi dès le départ un rapport fusionnel avec la puissance effective du langage.

⁸⁷ Une certaine ambiguïté s'immisce cependant dans le fil du texte : l'enfermement et l'opacité demeurent néfastes à l'imagination personnelle et universelle. Selon Beaujour, il existe toutefois un isolement positif. Poursuivant dans cette optique, l'isolement tel que nous le concevons est axiologisé positivement : il constitue le foyer central à partir duquel l'action magique de la parole se déploiera. De plus, envisagé dans la perspective initiatique de recreation d'un état, il se situe sur le plan imaginaire, conformément aux revendications bretoniennes.

⁸⁸ Jean-Paul Corsetti, « Poésie et initiation dans l'œuvre de Rimbaud », in *Rimbaud multiple*, colloque de Cerisy-la-Salle, 26 août-5 septembre 1982, Paris, Bedou & Touzot, 1986, p. 83.

D) L'occulte à l'œuvre

1. L'ef/fusion du langage magique et l'amour fou

L'expression « amour fou », comme nous l'avons vu, constitue une métaphore usée réinvestie par Breton qui en extirpe les vertus intrinsèques, soit amour et folie. Une telle tentative poétique se présente ainsi comme une transmutation verbale tributaire de la recreation d'un état alchimique. Qu'on en juge par cette déclaration de l'auteur qui, bien que postérieure à 1937, s'applique tout à fait à notre propos :

Ce qui semble être le secret de la poésie, c'est la faculté – départie à bien peu - de transmuter une réalité sensible en la portant tout d'abord à cette sorte d'incandescence qui permet de la faire *virer* dans une catégorie supérieure. Je crois qu'il suffit pour cela de grandes réserves d'amour. Peut-être justement le refus de la « réalité » prise dans son ensemble, telle qu'elle s'aliène sous nos yeux, appelle-t-il la remise au creuset de certains de ses éléments composants, qui, au passage, semblent avoir quelque chose à dire, soit qu'ils apaisent, soit qu'ils déroutent notre regard⁸⁹.

Le secret ici révélé par Breton, en constante référence au processus transmutatoire, se réalise donc par le biais de l'amour⁹⁰. De même, la révolte à l'égard de l'univers donné se trouve une précieuse acolyte dans la pensée surréaliste : l'imagination, très fortement liée à la poésie, chez Breton. Et si la pierre philosophale accomplit la revanche de l'imagination, à plus forte raison cette dernière peut-elle reprendre ses droits lorsqu'un couple forme la pierre. L'effusion de l'imaginaire, inhérent à cet amour aux yeux de devins, atteint ses plus

⁸⁹ André Breton, *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*, p. 1079. À notre connaissance, cette affirmation n'a pas été relevée par les chercheurs. Cependant, une déclaration de Lamy s'en rapproche sensiblement : « Le travail sur le langage rappelle singulièrement l'extraction du "*spiritus mundi*" opéré par l'alchimiste sur les corps, la *materia prima* étant, comme la langue, une matière première riche de forces en puissance, tandis que de chaque corps comme de chaque mot, peuvent être extraites les parties les plus actives qui, par le fait même, deviennent des corps en expansion » (Suzanne Lamy, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17, op. cit.*, p. 124). Cette réflexion s'articule essentiellement autour de la question d'une sublimation du réel.

⁹⁰ Michel Carrouges conçoit effectivement l'entreprise surréaliste comme une transmutation alchimique : puisque l'alchimie visait avant tout la métamorphose psychique de l'homme, la poésie surréaliste tente de faire pénétrer réellement l'homme dans les mystères du cosmos, processus qui l'identifie alors au Grand Œuvre. Mais pour Carrouges, cette quête s'obtient principalement par le recours à l'écriture automatique et au hasard objectif (Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme, op. cit.*, pp. 72-96).

hauts sommets lors du voyage au Mexique : apparaît la cime des flamboyants « dont les mille rosaces enchevêtrées interdisent de percevoir plus longtemps la différence qui existe entre une feuille, une fleur et une flamme » (AF, 99). Le chapitre s'ouvre sur le pic du Teide qui est « fait des éclairs du petit poignard de plaisir que les jolies femmes de Tolède portent jour et nuit contre leur sein » (AF, 98). La refonte du monde environnant par le langage, toujours sous le signe de l'amour, est effective ici : par le couple passe une chaîne d'illuminations qui « entraîne une multitude de couples qui comme nous sauront indéfiniment se faire un diamant de la nuit blanche » (AF, 130). Ce qu'il faut avant tout remarquer, c'est que l'épanchement du langage opéré par l'amour instaure une transparence totale avec la nature : les échanges entre celle-ci et l'imaginaire sont bien réels. Une véritable régénération de la réalité s'actualise, identique en cela à l'action purificatrice de la pierre philosophale. Et parce que le langage poétique demeure inséparable de l'imagination, la formation des images contient le désir même à l'œuvre dans l'amour. Rappelons que la pierre philosophale rend tout conforme à sa nature : bien que fixe en elle-même, sa vertu rayonnante embrasse chaque chose qu'elle porte à son degré de perfection. C'est donc la force germinative du langage et de l'imaginaire qui se déploie ici. Par conséquent, cette force s'articule sur le mode de la relation amoureuse, déjà plurielle en elle-même.

Bien sûr, conformément à la pensée bretonienne, le désir émerge à chaque instant et le langage en demeure le véhicule le plus adéquat⁹¹. La représentation de la fusion de Breton et Jacqueline découle de l'androgynat, mythe à coup sûr réhabilité dans un contexte alchimique. Lorsque, pour la première fois, Breton se retrouve face à face avec la « toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol » (AF, 92), le sourire de Jacqueline lui

⁹¹ Marguerite Bonnet affirme : « La représentation métaphorique n'est pas enchaînement inerte de mots ; disant le désir sans le figer grâce à la pluralité des signifiés, elle en réactive l'énergie latente » (*André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, p. 345).

« laisse aujourd'hui le souvenir d'un écureuil tenant une noisette verte » (AF, 66). Or, la lettre qu'il écrira à sa fille Aube s'amorce par cette salutation : « Chère Écusette de Noireuil » (AF, 165). Dans le nom attribué à l'enfant, produit de l'union des deux êtres amalgamés, s'opère une inversion de lettres, soit la réunion des deux mots en chaque néologisme. S'élabore ici une figure intéressante de la conception ésotérique de la quadripolarité androgyne⁹².

Mais c'est dans l'incantation que langage, désir et parole magique s'harmonisent. Nous en relevons trois dans cette œuvre, dont deux épousent parfaitement le mode incantatoire. De plus, le langage qui les compose devient le véhicule d'une charge pulsionnelle explicitement activée par l'amour. Lorsque Breton aperçoit l'« Ondine » pour la première fois, une ambiance magique s'installe : tout d'abord parce que l'apparition de Jacqueline (« cette jeune femme qui venait d'entrer » (AF, 62)) suit immédiatement une citation de Hegel, ensuite parce que trois paragraphes successifs débutent par cette formule (« cette jeune femme qui venait d'entrer »). Une telle répétition introduit le désir dans le langage, lequel semble buter sur cet instant : il a déniché son objet de convoitise. Tout au long de ces quelques pages, le lexique de la nature est utilisé pour qualifier Jacqueline : « vêtue d'un feu », la femme a un teint relié à « l'ancienne Égypte, une petite fougère inoubliable rampant au mur intérieur d'un très vieux puits » (AF, 62). Le « soleil extraordinairement pâle des cheveux en bouquet de chèvrefeuille » (AF, 62) et les yeux qui « jetaient leur long feu absent d'herbes sèches » (AF, 65) singularisent également l'Ondine à la chevelure « de pluie claire sur des marronniers en fleurs » (AF, 66). Bien que l'association entre la femme et la nature, omniprésente chez Breton, soit évidente, il

⁹² Suivant Antoine Faivre, cette notion renvoie justement à la présence virtuelle, en chacun des deux sexes, du sexe opposé. Cette inscription de l'autre en soi rendrait possible la formation de l'androgyne (*Accès de l'ésotérisme occidental, op. cit.*).

n'empêche que la représentation métaphorique, indissociable du désir, cause une distorsion du sens repérable sur le plan syntaxique⁹³. Or, le principal point de jonction entre incantation et langage littéraire réside dans la présence des pulsions désirantes:

(...) l'incantation magique met en œuvre la force même du *désir*. Si le texte magique peut donc être désigné comme « signifiant flottant », il faut ajouter qu'il est moins véhicule d'un sens que du désir qui l'investit. Ramenée à son essence, la magie se découvre directement branchée sur l'appareil des pulsions⁹⁴.

Les deux formules explicitement incantatoires qui surgissent au cours du texte, énoncées par Breton, sont conditionnées par la présence de la femme aimée. Le premier tour incantatoire s'exprime pendant la promenade nocturne qu'effectue le couple : « Que ce rideau d'ombres s'écarte et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière ! Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle ! » (AF, 73). Les aspects formels de l'incantation analysés par Todorov⁹⁵ sont décelables ici : verbes performatifs, usage de l'impératif, présence d'un indicatif ayant valeur perlocutoire. De même, la magie est performative de nature : toute parole magique a pour fonction initiale de modifier la situation d'au moins un des interlocuteurs. Le discours recouvre ainsi sa valeur perlocutoire. Or, justement, la formule s'actualisera: l'angoisse qui étreignait Breton s'évanouit. La vie renaît : « le bon vent qui nous emporte ne tombera peut-être plus puisqu'il est dès maintenant chargé de parfums comme si des jardins s'étagaient au-dessus de nous » (AF, 73). De plus, toujours suivant Todorov, le discours magique se présente comme une sous-espèce du discours narratif, c'est un micro-récit. En elle-même, cette incantation surréaliste ne résume-t-elle pas –et nous retrouvons alors l'un

⁹³ À titre d'exemple, remarquons l'usage des deux tirets, de la majuscule qui suit le second et du deux points : « Cette jeune femme qui venait d'entrer était comme entourée d'une vapeur – vêtue d'un feu ? – Tout se décolorait, se glaçait auprès de ce teint rêvé sur un accord parfait de rouillé et de vert : l'ancienne Égypte, une petite fougère inoubliable rampant au mur intérieur d'un très vieux puits » (p. 62).

⁹⁴ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., pp. 26-27.

⁹⁵ Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.

de ces effets de miroir typiques à l'écriture bretonienne- la dynamique générale de l'œuvre, soit l'exultation de l'interdépendance entre l'être et le monde par le biais de l'amour ? D'autant plus si l'on rapproche le jeu de mots créé à partir du tournesol (« tourne, sol ») du titre de l'œuvre qui traduit une transmutation verbale. En effet, rappelons que le secret de la poésie consiste à « faire *virer* dans une catégorie supérieure » une réalité sensible : le tournesol est à la fois le « grand soleil » et le réactif chimique dont la principale propriété réside en un « virement du bleu au rouge » (AF, 70). Ce passage du bleu au rouge incarne bien la transition de la matière première alchimique à la pierre philosophale.

La deuxième incantation clôt le chapitre cinq. Toujours en présence de Jacqueline, Breton s'adresse au volcan du Teide à Tenerife :

Teide admirable, prends ma vie ! Tourne sous ces mains rayonnantes et fais miroiter tous mes versants. Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir (...) tu te confonds avec mon amour, cet amour et toi vous êtes faits à perte de vue pour vous égriser (AF, 141).

Véhicule d'un fort désir, le langage incantatoire se fonde explicitement sur l'existence du couple philosophal. C'est bien l'assimilation à la nature que revendique ici Breton⁹⁶. Et l'enchantement littéraire consiste, selon Vadé, à compenser les manques du réel : il réinvestit la plénitude, l'harmonie que l'articulation logique fractionne. Nous retrouvons encore chez Breton l'action purificatrice de l'imagination instaurant une transparence générale : l'énonciation magique s'actualise car « à flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé » (AF, 142). Ainsi, ces micro-récits qui définissent les formules peuvent constituer le lieu même où la charge pulsionnelle du désir se déploie à l'état brut.

⁹⁶ Vingt ans plus tard, il définira en ces termes la quête magique : « la magie en tant qu'elle cherche, même empiriquement, à concilier et à conjuguer les puissances de la nature et celles du désir » (André Breton, *L'Art magique*, avec le concours de Gérard Legrand, Paris, Phébus, 1991, [c1957], p. 261).

2. Vers une conscience claire de la haute magie : la germination poétique

Dans les dernières pages d'*Arcane 17*, nous découvrons cette affirmation :

Le processus de découverte artistique, s'il demeure étranger à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques, n'en est pas moins inféodé à la forme et aux moyens de progression mêmes de la haute magie. Tout le reste est indigence, est platitude insupportable, révoltante : panneaux-réclames et bouts-rimés (A17, 106).

« Haute magie » n'est pas l'invention de Breton : cette expression sous-tend l'œuvre d'Éliphas Levi⁹⁷, cité à deux reprises dans l'œuvre. L'ésotériste révèle que toute opération magique se réalise par le biais d'un agent secret qu'il nomme « lumière astrale » ou « imagination de la nature ». Cet agent universel habiterait également chaque être humain et serait le médiateur plastique inhérent à l'imagination. Pour capter cette lumière et l'utiliser, une double démarche est préconisée : recueillir et répandre. Concrètement, le mage recueille par l'isolement et répand par la formation d'une chaîne magique⁹⁸.

L'isolement, nous l'avons démontré, consiste en l'enracinement de l'œuvre en terre québécoise. Or, le narrateur déclare également que la poésie, « pour rester ce qu'elle doit être, conductrice d'électricité mentale, il faut avant tout qu'elle se charge en milieu *isolé* » (A17, 8). Le cercle magique dont nous avons discuté dans la section précédente prend ici

⁹⁷ Trois œuvres s'articulent autour de cette conception de la magie : *Dogme et rituel de la haute magie*, Paris, Éditions Bussière, 1999, [c1845], 400 p. ; *Histoire de la magie*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1974, [c1860], 560 p. ; et *La Clef des grands mystères*, Verviers, Marabout, coll. « Marabout – Univers secrets », 1974, [c1861], 308 p.

⁹⁸ Tout porte à croire que Breton était sensible à ces « moyens de progression » : dans un texte contemporain d'*Arcane 17*, « Matta » (ajouté, lors d'une réédition, dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, [c1928], pp. 183-188), il rapporte en note de bas de page une citation de Levi décrivant la lumière astrale. Dans ce même texte, il présente l'entreprise artistique en ces termes : « nul ne s'est montré plus jaloux de *recueillir* la substance vivante – hérissée de difficultés mais à *projection* autrement lointaine que les autres » (p. 188, nous soulignons). Pour Levi, projeter équivaut à répandre. De même, des références ultérieures de Breton à l'ésotérisme rendent compte de ce double mouvement : la pensée des grands auteurs « ne fait que refléter, avec un bonheur singulier, la pensée ésotérique telle qu'elle leur parvenait » (1948, in *Entretiens*, op. cit., p. 267) ; le fil de la poésie, qui « ne fait qu'un avec celui qui s'enroule sans fin sur la bobine de la tradition occulte » participe ainsi d'une tradition liée à la continuité de la vie conçue comme « générée-génératrice » (*ibid.*, p. 285) ; l'intuition poétique demeure « assimilatrice de toutes les formes connues mais hardiment créatrice de nouvelles formes » (1953, in *Du surréalisme en ses œuvres vives*, op. cit., p. 188).

tout son sens : chaque allégorie et chaque mythe réintégrés par le narrateur sont « recueillis » à Gaspé et Sainte-Agathe.

Imagination et poésie, inséparables dans l'optique bretonienne, ne pouvaient que s'adjoindre la conception de la lumière astrale localisée en l'homme. En effet, cette dernière constitue « l'imagination créatrice⁹⁹ ». C'est sous un tel angle que nous pouvons considérer la haute magie artistique à l'œuvre dans *Arcane 17*. Tout d'abord, envisageons les mythes et allégories qui offrent une effervescence du verbe poétique : le conte du harfang et de l'enfant (rappelons que cette dernière, emprisonnée par une sorcière, apprivoise un harfang qui lui révèle le secret de la confection d'un instrument magique permettant l'illumination de chaque objet touché, créant ainsi un foyer de lumières) ; le mythe de Mélusine (dont Breton retient essentiellement le pouvoir du cri de révolte féminin) ; la figure de l'arcane 17, l'Étoile (et d'amples développements poétiques sont activés par les symboles que la lame recèle) ; le mythe isiaque. En second lieu, il importe d'affirmer le rôle que joue l'analogie poétique : ces constructions de l'imaginaire se relient toutes l'une à l'autre grâce à ce recours, au point que Lamy, comme Eigeldinger¹⁰⁰, établissent l'équivalence entre haute magie et analogie. Or, ce que permet l'analogie, c'est avant tout la création d'une chaîne magique et, par le fait même, le rassemblement de

⁹⁹ « Certaines traditions ésotériques, tributaires de la Kabbale juive et elles-mêmes réactivées dans certaines circonstances historiques, étaient susceptibles de fournir des éléments utilisables à l'édification du mythe de la subjectivité créatrice, en particulier, la notion d'imagination créatrice » (Annie Becq, « L'imagination créatrice et la tradition ésotérique », in *Revue des Sciences humaines*, « Enjeux de l'occultisme », Lille-III Université, no 4, 1979, p. 43). De plus, la portion de lumière astrale amassée en l'homme « échappe donc totalement aux contingences et la vie de chaque individu retrouve son sens ultime dans ce qui peut se définir aussi comme une sorte de création artistique » (Nicole Jacques-Chaquin, « L'anankiâtre, ou l'occultisme à l'épreuve de la fiction », in *Revue des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 74).

¹⁰⁰ Dans « Poésie et langage alchimique chez André Breton », Marc Eigeldinger qualifie en ces termes l'analogie dans l'écriture bretonienne : « aptitude à saisir le monde comme un réseau de correspondances et à créer des relations soudaines entre les choses ; elle détient un pouvoir d'attraction magnétique, par lequel circule entre les objets un courant, favorisant les rapprochements imprévus et les identités secrètes » (in *Lumières du mythe*, *op. cit.*, p. 186). Rappelons que Breton, dans *Signe ascendant* paru en 1942, faisait déjà l'éloge de l'analogie.

l'épars. Nous sommes ici en présence d'une véritable écriture d'enchantement, selon la perspective de Vadé que nous avons esquissée antérieurement : l'écriture transmue en plénitude l'absence d'unité et le morcellement qui, comme nous l'avons indiqué, définissent le monde aux prises avec un conflit extrême, dans la vision du narrateur.

Que Breton ne retienne que certains fondements relatifs aux contenus mythiques et allégoriques réitère le rôle de l'imagination créatrice. En effet, celle-ci, dans l'optique traditionnelle, participe du désir¹⁰¹. Au centre de ces compositions imaginaires se profile une idée générale, tributaire du grand porteur de clés qu'est le désir : le pouvoir réunificateur de la femme, âprement défendu par le narrateur. C'est en effet ce désir qui motive la formation des images en question. Or, nous avons souligné le rôle de ce dernier dans l'élaboration d'une écriture magique. Et la relation Breton-Élisa soutient ce processus artistique général.

Le lien unissant la femme et la nature, évoqué plus haut dans *L'Amour fou*, subsiste évidemment dans *Arcane 17*. Beaujour indique en effet la présence « d'une continuité analogique entre tous les ordres de la nature par l'intercession de la femme¹⁰² ». C'est pourquoi elle permet l'illumination et la transparence. De même, les images mythiques et allégoriques affirment cette transparence : d'un côté par le lien analogique qui les traverse, de l'autre parce qu'elles participent, chez le narrateur, d'une perception géographique particulière. Il n'est sûrement pas anodin de rappeler que l'imagination, dans la tradition cabalistique, se définit comme translucide et diaphane. Parallèlement, dans son texte « Matta », Breton écrit : « Il est bien clair que la captation de cette eau [celle contenue dans

¹⁰¹ Sur ce point se rejoignent de célèbres ésotéristes : Jacob Boehme, Paracelse et Éliphas Levi, tous trois connus de Breton (Paracelse et Levi sont même mentionnés dans *Arcane 17*). Becq, expliquant la doctrine de Paracelse dans les termes de Koyré, écrit : « L'âme pense quelque chose, s'attache à cette pensée, en forme l'image, la désire, y tend et sa force plastique et formatrice s'y introduit comme dans un moule » (Annie Becq, « L'imagination créatrice et la tradition ésotérique », art. cit., p. 50).

¹⁰² Michel Beaujour, « André Breton ou la transparence », art. cit., p. 181.

les éléments naturels et que Breton identifie à la lumière astrale dans ce texte], dans la mesure où elle agit comme suprême dissolvant, ne laisse rien subsister pour l'œil des apparences conventionnelles¹⁰³ ». Nous retrouvons l'acte de recueillir et, implicitement, l'impulsion créatrice qui en découle. Ainsi, par le biais de l'imagination s'instaure un fil entre nature et désir, qui réalise non seulement la transparence, mais la retotalisation du monde et de l'être. Si la grande rivale de l'homme, pour le narrateur, consiste en une opacité à la fois extérieure et intérieure, les pouvoirs de l'imaginaire, tributaires d'une conception de la haute magie, permettent de la combattre¹⁰⁴.

Dans ce contexte s'actualise le pouvoir germinatif du langage poétique, par la formation d'une chaîne magique. Cette germination offre la possibilité de réunir des figures créées qui s'enracinent dans un passé immémorial. Précisons que l'efficacité d'une telle démarche poétique s'accroît par son étendue, suivant l'exposé de Levi : le renouvellement de la puissance de la vie fluidique constitue le principal bienfait des actes magiques. C'est en ce sens qu'ils permettent d'opposer un courant à un autre qui, lui, donne de multiples signes de décomposition et de mort. Nous pouvons retracer plusieurs mentions, dans *Arcane 17*, d'un courant néfaste qui se manifeste par l'inertie et l'enfermement : le discours du « ruisseau de gauche » présent sur la lame de tarot que le narrateur rapporte, repose sur l'ensevelissement des idées qui « ont cessé de mouvoir l'homme », sur la constance « des dogmes qui ont pris fin, auxquels les hommes ne sacrifient plus que par habitude et pusillanimité » et qui forment un étang composé « des innombrables existences refermées

¹⁰³ André Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 184. Cet acte de voyance renforce l'existence de la lumière astrale au sein des préoccupations bretoniennes : elle se définit également, selon Levi, comme le miroir des visions.

¹⁰⁴ Marc Eigeldinger, dans « L'art de brûler la chandelle par les deux bouts » souligne effectivement la capacité d'action de l'imagination. Agent de transformation du monde et de la matière, elle peut « remagnétiser les choses et les idées » (in *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, coll. « Langages », 1973, p. 254).

sur elles-mêmes, dont le magma dégage, à certaines heures, une odeur pestilentielle » (A17, 86-87). Dans une optique semblable, la nécessité d'un changement des consciences frappées par le conflit mondial incite le narrateur à s'exclamer: « Quelle lessive non moins laborieuse parviendra à effacer de l'esprit des hommes les grandes cicatrices collectives et les souvenirs lancinants de ces temps de haine ! » (A17, 32). L'opacité générale se conçoit comme une énigme : pour comprendre la pensée du Paris actuel, « il s'agit de savoir quels courants sensibles travaillent dès maintenant à s'en rendre maîtres » (A17, 80).

C'est également dans ce sens que la création d'une chaîne magique poétique permet de relancer la dynamique vitale universelle tout en soutenant la conception surréaliste de la vertu réunificatrice du langage. Une telle entreprise peut motiver l'utilisation récurrente du nom « conjuration » comme du verbe qui en dérive, instituant par le fait même une capacité de renaissance au langage et aux images qu'il forme. Son foisonnement découle de la croyance au souffle du merveilleux qui le parcourt¹⁰⁵. Lors de la première impression de l'œuvre, on diffusa un prospectus dans la presse :

Toute la détresse du monde, qu'elle affecte un seul être ou la collectivité comme c'est le cas aujourd'hui, n'actionne-t-elle pas, en contre-poids, un levier mystérieux, seul capable de faire accéder la conscience humaine à un palier supérieur ? C'est l'interrogation qui domine ce nouveau livre¹⁰⁶.

L'écriture poétique magique, dans un tel contexte, repose sur la situation conflictuelle qui sévit, elle est mue par un sentiment d'urgence et un désir d'unification.

¹⁰⁵ Dans la première partie d'*Arcane 17*, le narrateur exprime en ces termes le projet artistique de Watteau : « (...) faire apparaître sur cette toile sombre une lueur appelée dans l'esprit des hommes à avoir raison d'elle, c'est l'étoile qui fait oublier la boue, c'est la personnalité angélique de Watteau. L'œuvre de Watteau connait, en effet, cette fortune de nous faire conjurer à sa seule gloire tout ce que pourrait avoir d'atterrissant la considération de l'égoïsme et de la méchanceté des hommes dans les périodes de revers (...) toute cette époque atroce, nous sommes de plus en plus conduits à la voir à travers son rêve » (pp. 21-22). De façon globale, nous pouvons retrouver le projet d'*Arcane 17* dans ces quelques lignes, si on l'envisage du point de vue de la haute magie. En outre, indiquons que l'acte magique peut également se réaliser en faisant adopter un signe particulier par tout un peuple.

¹⁰⁶ André Breton, *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*, p. 1162. Selon les commentateurs, ce texte serait de la main de Breton.

C'est toujours le même processus, soit le désir d'une plénitude actualisé grâce à un état recréé, que nous retrouvons dans les invocations poétiques d'*Arcane 17*. Nous nous penchons ici exclusivement sur deux invocations : celles de Mélusine et des génies alchimiques¹⁰⁷. Dans l'optique traditionnelle¹⁰⁸, l'invocation consiste en l'exaltation des attributs d'une divinité. Pour en accroître l'intensité, le mage peut également déplorer tout ce qui lui est contraire. La fréquente répétition du nom Mélusine s'accompagne effectivement de multiples références au lexique naturel, ce qui crée l'effet d'une expansion unificatrice : « Mélusine après le cri, Mélusine au-dessous du buste, je vois miroiter ses écailles dans le ciel d'automne » (A17, 59), « Mélusine au-dessous du buste se dore de tous les reflets du soleil sur le feuillage d'automne. Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin, les poissons de ses jambes plongent et leurs têtes reparaissent ailleurs » (A17, 64). Les images déferlent, soutenues par le désir de ressusciter Mélusine, mimant ainsi une écriture d'enchantement. Tout au long de l'invocation est également dénoncé son asservissement : « C'est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine (...) par l'impatience et la jalousie de l'homme » (A17, 65)¹⁰⁹.

Le caractère invocatoire permet l'émancipation réunificatrice par la magnificence des divers attributs et, par le fait même, sous l'impulsion du désir, la résurrection de Mélusine grâce au langage poétique formateur d'images : « Mélusine à l'instant du second

¹⁰⁷ Nous pourrions également considérer comme formules invocatoires, à titre d'exemple, le développement relatif aux « grandes orgues de l'amour humain... ». Toutefois, nous ne retenons les deux passages mentionnés ci-haut que parce que se trouve affirmée la tournure incantatoire : « c'est elle que j'invoque » (p. 65) concernant Mélusine ; « c'est pourtant ici que je vous invoque » (p. 90) en ce qui a trait aux génies alchimiques.

¹⁰⁸ Ces informations proviennent de *La Philosophie occulte ou la Magie* d'Agrippa, *op. cit.*, ce même Agrippa auquel se réfère Breton dans le second manifeste.

¹⁰⁹ Selon Yves Vadé, la « mise en rapport d'une situation individuelle généralement malheureuse ou caractérisée par un manque, et de références mythiques souvent librement interprétées, constitue l'articulation de base d'un grand nombre de formules magiques » (*L'Enchantement littéraire, op. cit.*, p. 363).

cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élance en feu d'artifice de sa taille cambrée » (A17, 66). Dans le processus de la haute magie, comme nous l'avons souligné, l'imagination ou médiateur plastique, s'imbriquant au désir, opère la création d'images. Celles-ci, mues par l'établissement d'une chaîne, ne demeurent cependant pas statiques : le mouvement est consubstantiel à la figure mélusinienne et déjà, l'analogie poétique annonce l'apparition de l'arcane 17 (« ses bras sont l'âme des ruisseaux qui chantent et parfument », (A17, 66)). Celle « qui chante dans l'imagination de l'homme » (A17, 60) émerge ainsi des profondeurs.

La résurrection, aspect initiatique par excellence, est clairement mise en branle dans la seconde invocation :

C'est pourtant ici que je vous invoque car j'ai conscience de ne plus rien pouvoir sans que vous vous manifestiez, génies qui présidez secrètement à cette alchimie, vous, maîtres de la vie poétique des choses (...) Il n'est rien dont la cruauté atteigne à la conscience de ce vide affreux [la perte de ce qu'on chérit le plus au monde], succédant sans la moindre transition à la plénitude du cœur. Dans cet état de délabrement instantané de tout, c'est pourtant à vous, génies, qu'il est dévolu de vous porter jusqu'à ce cœur (A17, 91).

La glorification des pouvoirs dévolus aux génies, essentiellement poétiques, réside dans leur capacité initiatique : par eux, la vie réussit « à se poursuivre après avoir accompli le tour complet sur elle-même, la vie ayant élargi son domaine jusqu'aux régions où s'établissent les êtres inoubliables qui nous ont quittés » et ces territoires, « il n'y a que la poésie qui les explore » (A17, 92). Le désir de perpétuer le mouvement de l'imaginaire, de « recouvrer l'intelligence poétique de l'univers » (A17, 92) sous-tend l'invocation reliée ici encore au rassemblement de l'être et du cosmos ¹¹⁰.

¹¹⁰ Cette formule invocatoire révèle également le rôle régénérateur joué par Éliisa auprès du narrateur : « pour que par delà la grande pitié des temps et mon désarroi propre je recouvre l'intelligence poétique de l'univers, fallait-il que s'ouvrirent près de moi des yeux dans lesquels elles [les régions] se dévoilent tout entières » (p.

De façon plus explicite, c'est donc le pouvoir germinatif du langage, dont nous avons déjà parlé, qui semble s'instituer ici. Or, cette germination s'accorde également à l'une des dimensions du schème initiatique, qui consiste à trouver une langue nouvelle. Dans *Arcane 17*, le langage poétique, en fusion avec l'imagination, le désir et l'être –la particularité initiatique embrasse l'être et le langage- réaffirme sa puissance intrinsèque comme sa force magique. La formule miraculeuse « Osiris est un dieu noir », que le narrateur rapporte vers la fin de l'œuvre, participe tout à fait à cette entreprise de foisonnement qui réalise le rassemblement. Non seulement effective sur le plan personnel (elle permet de rapprocher le couple lors des périodes troubles), mais également opérante sur « de larges ensembles humains » (A17, 109), elle demeure finalement puissante sur le plan initiatique pur. De plus, en elle-même, elle renferme tout le processus initiatique dont l'idée de résurrection en constitue le principal fondement. Triple en substance, la formule magique s'avère donc germinatrice¹¹¹.

Citant Vadé, nous avons parlé, à quelques reprises, d'une écriture d'enchantement qui définit bien la création bretonienne selon notre axe d'analyse. En effet, puisque le pouvoir effectif de la formule magique s'appuie traditionnellement sur une structure mythique du cosmos comme sur une charge pulsionnelle, le chercheur déclare : « Lorsqu'un texte parvient non seulement à faire coexister, mais à faire s'enrichir

92). La recreation d'un état initiatique susceptible de favoriser l'émergence du langage est effective ici. Dans une optique similaire, Breton écrira, quelques années plus tard : « Cette herbe, je me la nommais, oui, je l'invoquais sous tous ses noms, de la primevère à l'ortie, sans hiérarchie aucune, me retrouvant *pour cela* une mentalité de primitif » (« Des taches solaires aux taches de soleil », in Marie-Claire Dumas, *André Breton en perspective cavalière : textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, avec des inédits d'André Breton*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71). Nous soulignons.

¹¹¹ Il n'est sûrement pas anodin de préciser que l'une des particularités de l'ésotérisme relative au statut du langage consiste en cette triple action. En effet, dans la cosmologie cabalistique, trois mondes principaux forment autant de cercles concentriques. Chaque parole prononcée se répercute ainsi dans trois milieux différents mais liés. De plus, suivant Éliphas Levi, chaque parole comporte une triple nature : nombre, idée, forme.

mutuellement valeurs pulsionnelles et valeurs cosmiques, rien de plus légitime que de parler de texte "magique"¹¹² ». C'est essentiellement dans cette optique que nous faisons nôtre cette remarque de Lamy relative à l'amour : « il est le "dérèglement des sens" qui permet de s'approprier et de transfigurer le monde par le déclenchement métaphorique qui lui est inhérent¹¹³ ». La sensibilité humaine, qui demande à être réformée selon Breton, se trouve ici véritablement réinvestie de ses pouvoirs primitifs.

E) L'éclair de l'image et le langage du tarot : surgissement et renversement

L'intérêt de Breton envers le tarot n'est pas nouveau. En 1921, comme le rapporte Charles Duits¹¹⁴, Breton se faisait lire les tarots par Derain. De plus, dans l'article « Le jeu de Marseille »¹¹⁵, allusion évidente au jeu immémorial, Breton traite de l'un des divertissements surréalistes consistant à substituer de nouveaux signifiants aux quatre divisions usuelles.

Dans notre présentation d'*Arcane 17*, nous avons indiqué la présence, dans l'édition originale, de quatre lames de tarot dessinées par Matta. Rappelons -nous l'éloge de Breton à l'égard du peintre qui s'est efforcé de recueillir la substance vivante de certaines œuvres et surtout, de la conception de la lumière astrale qui s'y trouvait explicitement révélatrice¹¹⁶. Les quatre lames en question sont l'Amoureux (arcane six), la Lune (arcane dix-huit), les

¹¹² Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 471.

¹¹³ Suzanne Lamy, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, op. cit., p. 228.

¹¹⁴ Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Les Lettres nouvelles, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », 1969, 195 p.

¹¹⁵ André Breton, *La Clé des champs*, op. cit., pp. 83-86.

¹¹⁶ Dans son essai, Charles Duits affirme que ce dernier reconnaissait en Matta l'énergie métaphorique et le principe de la poésie (*André Breton a-t-il dit passe*, op. cit., p. 41).

Étoiles (arcane dix-sept) et le Chariot (arcane sept). Celles-ci sont réparties à travers le fil du texte, leur apparition successive créant ainsi l'effet d'un surgissement brusque¹¹⁷.

L'Amoureux représente une figure masculine qui s'agrippe à un rayon solaire, alors qu'une femme agenouillée à sa droite l'enlace. À sa gauche, une seconde figure féminine referme ses bras en croix sur elle-même. La représentation des bras n'est pas fortuite, Breton écrit : « Toute la femme, tout ce qui n'est pas irrémédiablement aliéné dans les façons de sentir qui lui sont propres, passe dans le mouvement luxuriant, prodigue de ce bras » (A17, 61). L'illustration semble donc faire écho au despotisme masculin et au rejet du « prétendu "irrationnel" féminin » (A17, 63) dont traite le narrateur.

Suit alors l'arcane lunaire qui contient une forme étrange tapie au fond des eaux qui, à la lumière de l'astre, semble s'élever dans les flots. La lame peut représenter le passage d'une virtualité féminine à la puissance effective, car la forme indistincte comprend des attributs féminins¹¹⁸. En ce qui concerne la lame des Étoiles, l'écart avec l'arcane traditionnel s'avère minime et nous retenons ce que Breton en dit de façon explicite : les urnes que la femme déverse dans l'étang permettent l'incessante régénération de la vie. Enfin, le Chariot de Matta illustre un homme au centre d'une figure cubique devancée par deux sphinx féminins. Il semble alors renvoyer à l'union tant revendiquée de l'homme et de la femme.

De façon générale, les diverses figurations des lames résument certaines des principales revendications bretoniennes, tout en demeurant tributaires d'une démarche créatrice singulière. Par conséquent, l'incorporation de lames au tissu du texte peut exprimer, sur le plan plastique, un acte de haute magie en ce sens que la substance de

¹¹⁷ Nous reproduisons en annexe les peintures dont il est question ici (pp. 135-138).

¹¹⁸ L'une des interprétations majeures de la lame traditionnelle renvoie à la plongée dans l'inconscient et au rôle de l'imagination.

l'œuvre recueillie par l'imagination du peintre s'accompagne d'une expansion. En effet, Breton, avide de moyens propres à recréer incessamment le désir, ne conçoit pas l'activité créatrice comme un élan qui se termine dans le produit fini. Dans ce sens, le processus de la haute magie, essentiellement dynamique, réengendre l'activation du pouvoir créateur. Car l'imagination devient fondamentalement créatrice : médiateur plastique dans la démarche de la haute magie, elle se joint au désir pour donner forme à ce dernier, pour donner corps à un rêve. De ce fait, elle constitue le fondement d'une opération magique susceptible de « nettoyer » les souillures amoncelées dans l'esprit humain suite au cataclysme mondial, et de relancer le mouvement de la vie joint à la souveraineté de l'imagination.

Dans une telle optique, les représentations plastiques traduisent la faculté germinative du langage. En effet, au centre des intérêts surréalistes, nous retrouvons la possibilité d'extension du champ de l'image à la peinture. L'image, conçue en tant qu'opération de l'esprit, peut se transposer dans plusieurs langages. Elle affirme ainsi sa toute-puissance et sa capacité de modifier de fond en comble le réel en conférant le pouvoir aux ressources de l'imaginaire. C'est dans un tel ordre d'idées que nous pouvons considérer l'apparition brusque des lames au détour d'une page, obligeant le lecteur à suspendre sa lecture. Si l'on considère l'image comme une « lame », soit en tant qu'instrument tranchant, ce qu'autorise le rapprochement des signifiants, une trouée brusque dans le réel s'actualise par le biais de l'imagination qui reprend ses droits. En elle-même, la dissimulation du terme et la mise en valeur de la représentation plastique peuvent traduire le passage du langage d'un niveau à un autre¹¹⁹. Cependant, le lecteur (à la fois voyeur et

¹¹⁹ Chez Breton, nous retrouvons effectivement un intérêt envers ce jeu de la dissimulation dans le premier manifeste : « Je composais, avec un souci de variété qui méritait mieux, les derniers poèmes de Mont de Piété, c'est-à-dire que j'arrivais à tirer des lignes blanches de ce livre un parti incroyable. Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations de pensée que je croyais devoir dérober au lecteur. Ce n'était pas tricherie de ma

voyant) peut reconstituer l'analogie qui semble répondre de la soudaineté de cette transition. Ainsi, il pourrait offrir sa propre *mimesis* du rassemblement de l'épars : le foisonnement du langage, inhérent à la continuation de la haute magie poétique, engage les ressources de l'imaginaire. Du reste, les multiples analogies dans l'œuvre peuvent effectivement appeler l'activation des procédés analogiques chez le lecteur¹²⁰. De même, il faut remarquer que chacune des lames conserve son nombre traditionnel : se rejoignent ainsi image plastique, dénomination verbale et nombre, ce qui, traditionnellement, caractérise toute parole magique.

De façon similaire, la succession des lames combat l'opacité et l'enfermement. Bien que chacune d'elles constitue une image complète, un fil subtil les relie, à l'instar des constructions imaginaires déployées dans le texte. En effet, adaptées au propos de l'œuvre, elles offrent un résumé symbolique qui peut traduire le trajet de l'imaginaire créateur. Bien que circonscrite, l'image en tant que figure totalisée déborde toutefois les limites de son cadre et se joint à la suivante. C'est également ce que peut exprimer la surimpression des lames apposées sur des cartons souples colorés, comme si le cadre limitatif demeurait à l'arrière-plan. De même, les angles droits qui forment classiquement le cadre et qui marquent la régularité, la stabilité et la rationalité, sont ici remplacés par des courbes. Finalement, la lecture de chaque lame ne s'oriente pas de gauche à droite, mais bien de haut en bas. Le renversement à l'égard de la rationalité renforce ainsi la puissance de l'imaginaire. On s'oppose ainsi magiquement à un courant qui a pris fin et trahit sa pleine mesure desséchante.

part, mais amour de brusquer. J'obtenais l'illusion d'une complicité possible » (in *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 30).

¹²⁰ Annette Tamuly exprime une telle idée dans *Le Surréalisme et le mythe*, *op. cit.*

Soulignons finalement la présence d'une autre lame de tarot dans le fil du texte, et non la moindre : l'arcane seize, soit la Maison-Dieu. Lors de la rencontre avec Élisabeth, le désarroi qui submerge le narrateur s'exprime par des images telles « la plus grande ombre était en moi » (A17, 74) et « les idées n'étaient pas plus épargnées : ruines encore, façades seules restées debout, enceinte de la tour de Babel » (A17, 76). Destruction, nuit et surtout tour de Babel constituent les symboles de l'arcane seize représentant une tour foudroyée en son sommet par un éclair. Traditionnellement, cette lame signifie effectivement la chute et l'échec, mais également une intervention nécessaire pour un nouveau départ. Dans le tarot, elle précède immédiatement l'arcane dix-sept, tout comme dans l'œuvre de Breton : l'apparition d'Élisabeth opère le renversement car « c'est une étoile qui est sur toi, forcément à ton insu » (A17, 95). Regroupement de l'épars et thème de la résurrection s'allient au processus de la haute magie poétique. Parallèlement, la quête d'une langue autre, chez Breton foisonnante et capable d'instaurer un rapport différent à l'univers, s'imbrique aux éléments précédents si l'on se rappelle que, dans le schème initiatique, cette langue fut perdue sur les chantiers de la tour de Babel. D'autant plus si elle réactive l'imagerie du tarot qui, dans cette œuvre, se fonde sur l'assaut contre l'opacité, adversaire première de l'être humain.

* * *

Au terme de ce parcours, nous pouvons constater que l'usage de l'ésotérisme, chez Breton, réside en une redéfinition fondamentale de l'être, du monde et du langage. La recreation d'un état alchimique et initiatique permet à l'être de développer les potentialités de son moi et d'ordonner un univers à la mesure de l'élan créateur du langage qui l'anime intérieurement. Grâce à l'amour, l'imagination et le désir du narrateur s'émancipent :

l'effusion lyrique se fait incantation, enchantement et permet la transparence entre l'être et le monde. Bouleversant l'ordre statique des choses, le pouvoir germinatif du langage crée un effet domino : rien ne subsiste des apparences usuelles et parallèlement, l'émergence d'une connaissance sensible nouvelle se manifeste de façon tentaculaire jusqu'à interpeller toutes formes d'art. Réintroduisant le sens du merveilleux dans la vie universelle et dans son existence personnelle, Breton remagnétise le monde par le soutien d'une mythologie ésotérique qui ouvre les vannes du désir porté vers sa plus haute réalisation.

Il n'en faudra peut-être pas plus pour qu'une seconde avenue ésotérique, après celle préconisée par le surréalisme, se fraie un chemin dans la conscience artistique de plusieurs auteurs. En effet, les tenants de la contre-culture québécoise, dans leur volonté de secouer l'apathie générale pour réaffirmer la puissance créatrice assoupie en chaque être humain, se souviendront de cette mémoire immémoriale qui alimente les savoirs ésotériques. Rébellion, aspiration au changement de conscience total, comportement créatif incessant constitueront autant de mots d'ordre de cette onde de choc grâce à laquelle Jovette Marchessault se connectera aux forces vives qui l'agitent, recouvrant ainsi « l'intelligence poétique de l'univers » (A17, 92) ardemment désirée par Breton.

SECONDE PARTIE :

JOVETTE MARCHESSAULT :

L'ART DU V.I.T.R.I.O.L.¹²¹

OU

L'ENCHANTEMENT DE LA RÉVOLTE CRÉATRICE

¹²¹ Cet acrostiche alchimique signifie exactement : *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* (Visite l'intérieur de la terre et en rectifiant tu trouveras la pierre cachée).

A) *Le Crachat solaire et La Mère des herbes: présentation et réception critique générale*

L'œuvre narrative de Marchessault se résume principalement à trois romans : *Comme une enfant de la terre* /1. *Le crachat solaire* (1975), *La Mère des herbes* (1980) et *Des cailloux blancs pour les forêts obscures* (1987). Les deux premiers, à caractère nettement autobiographique, forment une continuité dont le troisième ouvrage semble fermer le cycle narratif. Toutefois, ce dernier se démarque essentiellement des précédents par la prédominance de la fiction sur le récit autobiographique : la narratrice, identifiée à l'auteure dans les deux premiers tomes, répond maintenant au nom de Jeanne, même si le discours qu'elle entretient comprend quelques éléments autobiographiques déjà abordés dans les deux œuvres précédentes. Or, sur la quatrième de couverture, Gloria Feman Orenstein considère quant à elle que ce roman termine indubitablement le cycle *Comme une enfant de la terre*¹²². De plus, les entrevues accordées par l'auteure mettent en relief cette continuité entre les œuvres : non seulement Marchessault ne remet pas en question l'idée d'une trilogie romanesque, mais elle envisage le troisième tome comme la suite logique des deux autres.

Premier élément indispensable à constater dans ces romans et qui motive, par surcroît, l'insertion de chacun au sein d'un ensemble homogène défini par une trilogie : l'expression usuelle « chapitre » opérant la division d'un roman est remplacée par celle de « chants ». De prime abord, l'aspect musical de l'écriture, voire de la parole, est mis en évidence, ce qui confère à la pratique littéraire une portée dont nous devons absolument tenir compte.

¹²² Cette expression, qu'on ne retrouve que sur la page couverture du premier tome, peut renvoyer à la culture spirituelle amérindienne dont se réclame ouvertement Jovette Marchessault. En effet, les Amérindiens se qualifiaient d'enfants de la terre.

Dans cette étude, nous ne ferons référence au troisième tome que de façon superficielle. Ce sont principalement *Le Crachat solaire* et *La Mère des herbes* qui occupent le champ de notre propos¹²³. *Le Crachat solaire*, expression qui s'éclaire dans le douzième et dernier chant et qui témoigne de l'expulsion de la narratrice hors de la dimension cosmique pour subir –le terme n'est pas pompeux- une incarnation terrestre, convie le lecteur à un voyage à travers « l'Amérique vers le nord, l'Amérique vers le sud ». La narratrice entreprend cette escapade au sein du ventre d'un grand lévrier, c'est-à-dire confortablement assise sur une banquette d'un autobus de la compagnie Greyhound. Nous donnons ainsi le ton du roman : mélange entre fiction et réalité, si l'on considère l'importance de l'autobiographie dans l'œuvre de Marchessault. La phrase qui ouvre le premier chant : « Je suis d'origine céleste et je suis née à Montréal dans les années trente » (CS, 11) rend également compte d'une fusion entre les plans céleste et terrestre, entre le haut et le bas, pour reprendre une expression de l'hermétisme.

Dès ce premier chant et dès l'instant de sa naissance, la narratrice âgée d'une trentaine d'années se présente comme un être qui vit dans l'inconfort permanent : « Tantôt debout, tantôt accroupie à l'intérieur de moi-même, tantôt effrayée à l'extérieur de moi-même » (CS, 11). L'affirmation initiale d'une atrophie profonde conditionne un désir de réappropriation qui fondera le périple :

Rendez-moi mon canot ! Rendez-moi mon pays ! Rendez-moi mes avirons, mes forces, ma pierre d'achoppement et la substance de la vie avec ses fleuves souterrains, ses animaux fabuleux qui apportent des messages en voguant dans l'eau, dans l'air. Rendez-moi l'innocence, le

¹²³ En ce qui concerne le premier tome, nous utilisons l'édition suivante : *Comme une enfant de la terre/1. Le crachat solaire*, Montréal, Leméac, 1975, 348 p. Les citations tirées de ce volume sont indiquées par l'abréviation « CS » suivie du numéro de page. Pour le second tome, nous utilisons celle-ci : *La Mère des herbes*, Montréal, Quinze, coll. « Réelles », 1980, 241 p., édition précédée d'une préface par Gloria Feman Orenstein (pp. 9-17). Les citations que nous y avons puisées sont indiquées par l'abréviation « MH » suivie du numéro de page.

feu qui saisit tout avec violence et désir, en engendrant une douce lumière.
Rendez-moi mon air de joie et l'immensité du royaume oublié (CS, 20).

Du second au septième chants, la narratrice parcourt l'Amérique jusqu'au Mexique, accompagnée de son amie Francine qui lui faussera compagnie à Phoenix pour retrouver son amant¹²⁴. Toutefois, loin d'abonder en descriptions objectives des beautés géographiques québécoises et autres, la narratrice combine visions extérieures et élans intérieurs, détours par l'histoire de l'Amérique revue et corrigée par la verve sensitive (découverte du Nouveau Monde par Colomb, fondation de Montréal, aliénation du peuple canadien-français), réflexions sur la littérature, interpellation à l'endroit de Jack Kerouac, dénonciation de l'ère mécaniste et technologique dans laquelle nous évoluons. S'imbriquent à cet ensemble disparate de constantes références aux ésotérismes amérindien et égyptien, à la kabbale, à l'alchimie, à la magie, qui constituent le cadre même du roman. De prime abord, la confusion semble régner : il faut considérer que cette entreprise qui alterne entre enracinement et déracinement poursuit l'affirmation contenue dans l'incipit qui renvoie à ce cadre référentiel dont participe l'ésotérisme.

À partir du huitième chant, la narratrice se retrouve dans son patelin montréalais et sa personnalité se concrétise aux yeux du lecteur : après l'exploration territoriale sont présentées les origines familiales. Les personnages féminins, tels que la mère et la grand-mère de la narratrice, occupent une place prépondérante. De plus, c'est principalement dans ces quelques chants que la narratrice expose la magie de la création artistique qui, dès son jeune âge, l'a happée grâce à celle qu'elle considère comme l'initiatrice par excellence : sa grand-mère Louisa. Finalement, cette quête des origines se termine, dans le douzième

¹²⁴ Le personnage de Francine demeure cependant assez effacé dans l'histoire. Nous ne considérons pas, comme l'ont soutenu quelques critiques, que Francine et la narratrice forment un couple lesbien autrement que de façon très allusive.

chant, par le retour à un état subtil, cosmique (« et voici que nous entrons dans un autre temps » (CS, 295)), le temps originel d'avant l'incarnation qui se prépare. La boucle est ainsi bouclée.

La Mère des herbes, second tome de la trilogie, se démarque du précédent par son déroulement linéaire : la narratrice revisite son enfance vécue au sein de la famille qualifiée de tribu, dans un cadre naturel, sur les bords de la rivière Ouareau jusqu'à l'exil vers la ville, l'entrée à l'école et les déboires sur le marché du travail. Finalement, la mort de la grand-mère adorée, figure centrale du roman, survient dans le septième et dernier chant. Le féminisme radical de Marchessault parcourt la totalité de l'oeuvre: dénonciation violente du régime patriarcal, de la religion catholique essentiellement qualifiée de phallocrate, du malheur qui s'écrase sur les enfants battus, principalement de sexe féminin. L'agressivité anime ce roman, mais se trouve contrebalancée par l'extase que provoque la féminité sous toutes ses formes : la nature revivifiante et apaisante, dominée par la figure de la Mère des herbes qui renvoie à la fois à une divinité et à une qualification de l'astre lunaire, la glorification du pouvoir créateur et guérisseur féminin.

La préface de *La Mère des herbes*, par Gloria Feman Orenstein, offre une présentation du roman qui met en relief le déploiement d'une conception ésotérique du féminisme : l'œuvre « célèbre une nouvelle vision mythique de la renaissance spirituelle et de la résurrection historique de la femme accomplies par la revendication de son héritage matriarcal ancestral et de ses racines sacrées qui remontent à la tradition de la Grande Déesse, la Mère des herbes » (MH, 9). Assimilant les chants à des incantations, Orenstein affirme que la voix de la narratrice traduit

[t]outes les pulsions multidimensionnelles des voix des alchimistes, toutes les visions des mystiques et les révélations des voyantes à l'intérieur d'une perspective cosmologique qui souvent rappelle celle du Popol-Vuh, du

Livre des splendeurs, du Livre des morts égyptiens et des grands mythes de la création (MH, 10).

Pour Orenstein, le principal apport de Marchessault à l'écriture au féminin demeure l'apparition de l'enfant-voyante-féministe¹²⁵ qui peut exorciser le mal inhérent au mythe patriarcal de la Création, afin de régénérer la vie. De même, la relation qu'entretient la narratrice avec sa grand-mère exprime, selon Orenstein, « le symbole des nombreuses possibilités ouvertes aux femmes de communier de façon passionnée et spirituelle avec les forces vibrantes et nourricières de la Mère des herbes » (MH, 12). Ce partage singulier permet à la femme artiste de recréer le monde, tout en osant dévoiler les abus de la religion patriarcale. La récupération de ces forces naturelles et historiques associées aux créatrices féminines constitue ainsi la matière première pour la narratrice.

Il existe peu d'études sur l'œuvre de Marchessault, essentiellement des comptes rendus. Une loi du silence semble s'être abattue sur *Le Crachat solaire* : « Bien que ce premier ouvrage de Marchessault ait obtenu le prix France-Québec, il a suscité peu de commentaires critiques. Le caractère ésotérique de la démarche et du langage peut expliquer ce silence¹²⁶ ». Quelques articles se situent cependant dans une perspective connexe à la nôtre : Marthe Rosenfeld détecte dans le premier tome une « amazon's quest for the promised land in which women can live in harmony with each other and with their

¹²⁵ Il est intéressant d'établir un parallèle avec la figure de la femme-enfant dont Breton réclame l'avènement dans *Arcane 17*. D'autant plus que chez ce dernier, « l'autre prisme de vision » (A17, 69) qui définit la femme-enfant est valorisé, de même que son contact providentiel avec la sphère naturelle. Richesses de l'imaginaire et intimité avec la nature constituent effectivement deux atouts de l'enfant-voyante chez Marchessault.

¹²⁶ Marie-Andrée Beaudet, « Comme une enfant de la terre /1. *Le crachat solaire*, roman de Jovette Marchessault », in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V (1970-1975), sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1987, p. 169. Beaudet décèle certains thèmes qui reviendront dans l'écriture dramatique de l'auteure : marginalité, combat des femmes pour s'approprier leur histoire, puissance de la parole et primauté de l'expérience concrète.

natural surroundings¹²⁷ ». La quête des origines, bien présente dans ce roman, est relatée par Janine Ricouart dans les termes suivants : « for the narrator, the goal of this journey across the "amerindien" continent is twofold : a return to the sources of the journey, which is Quebec itself, but also a return to the sources of life¹²⁸ ».

Nous avons déjà exposé le point de vue critique de Orenstein à l'égard de l'œuvre de Marchessault, mais il nous reste à mentionner un article intéressant dans lequel elle développe l'idée d'un processus chamanique à l'œuvre dans quelques textes de Marchessault. Portant plus spécifiquement son attention sur les deux premiers tomes, ainsi que sur *La Saga des poules mouillées*¹²⁹ et *Triptyque lesbien*¹³⁰, Orenstein y étudie l'importance d'une réunification des mères et des filles empêchée par la culture patriarcale et s'appuie sur certaines structures fondamentales du chamanisme selon Eliade. La vision de la chamane devient la conscience de la féministe reprenant contact avec ses aïeules et les déesses primordiales. La chute originelle est perçue comme la tombée hors du système matriarcal et l'entrée dans le patriarcat. L'enfermement subi par la narratrice du *Crachat solaire* renvoie à l'expérience de démembrement propice à une régénération future. L'identification à des esprits-guides se décèle dans les mutations de la narratrice tout au long du texte¹³¹. Orenstein passe ensuite au second tome et explique que la narratrice obtiendra la bénédiction de la Mère des herbes, grande dispensatrice d'énergies créatrices.

¹²⁷ Marthe Rosenfeld, « The development of a lesbian sensibility in the work of Jovette Marchessault and Nicole Brossard », in *Traditionalism, nationalism, and feminism: women writers of Quebec*, édité par Paula Gilbert Lewis, Westport, Connecticut, Greenwood Press, coll. « Contributions in women's studies », 1985, p. 228.

¹²⁸ Janine Ricouart, « Jovette Marchessault's matriarchy in her autobiographical triptych », in *Women by Women. The treatment of female characters by women writers of fiction in Quebec since 1980*, édité par Roseanna Lewis Dufault, N.J., Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 224.

¹²⁹ Jovette Marchessault, *La Saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « Théâtre », 1981, 178 p.

¹³⁰ Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 1980, 125 p.

¹³¹ Gloria Feman Orenstein, « Jovette Marchessault. The Ecstatic Vision-Quest of the new feminist Shaman », in Barbara Thompson Godard et al., *Gynocritics: feminist approaches to Canadian and Quebec women's*

Carolyn Tracy a récemment produit un mémoire qui consiste en une étude de l'énonciation dans le premier roman. Analysant la spécificité du sujet féminin chez Marchessault, elle porte son attention sur trois aspects : le pronom personnel, la temporalité et les transformations textuelles montrant une subjectivité axiologique¹³².

Les études portant sur le second tome s'orientent également selon l'axe d'une critique au féminin¹³³. À titre d'exemple, Audrey Côté analyse les processus énonciatifs utilisés par la narratrice pour dénoncer les véhicules idéologiques de la société patriarcale¹³⁴. Dans un autre ordre d'idées, la reconquête d'une ère matriarcale mythique pouvant faire advenir un nouveau paradigme plus humain, dans l'œuvre dramatique de Marchessault, a occupé l'attention de plusieurs critiques. Bénédicte Mauguière, théoricienne de l'écriture au féminin qui s'inspire des approches marxistes et sociologiques, démontre qu'il existe tout un courant de cette écriture qui s'appuie sur des modèles, littéraires et/ou maternels, permettant à l'auteure un processus d'auto-définition ou d'auto-

writing / *Gynocritiques: démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, Toronto, ECW Press, 1987, p. 182: « becoming first a horse spirit and then the Kiwi-Bird itself, the female shaman enters into an ecstatic trance-state in which she identifies with the animal spirit-guides who will accompany her on her sacred female journey ».

¹³² Carolyn Tracy, *Énonciation et subjectivité au féminin dans Comme une enfant de la terre /I. Le crachat solaire de Jovette Marchessault*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2001, 139 f. Plus précisément, à partir des théories de l'énonciation et des théories féministes, Tracy explore la subjectivité hétérogène de la narratrice par l'analyse des postures du « je » qui s'avère apte à l'expression d'une subjectivité hybride. L'étude de la temporalité révèle la nécessité de créer un espace utopique féminin, alors que les transformations textuelles rendent compte, chez la narratrice, de la revendication d'une éthique féministe et amérindienne.

¹³³ Toutefois, dans une autre optique, Marie-Andrée Beaudet affirme que le nombre de chapitres « renvoie ici aux sept branches de l'arbre cosmique et sacrificiel du chamanisme » (« *La Mère des herbes*, roman de Jovette Marchessault », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI (1976-1980), sous la direction de Gilles Dorion, Montréal, Fides, 1994, p. 513). Surprenante remarque : aucun élément, dans cette œuvre, n'est susceptible d'établir une telle identification.

¹³⁴ Audrey Côté, *La Mère des herbes de Jovette Marchessault : quand le littéraire est politique*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1999, 138 f. Une telle étude vise l'association de l'œuvre de Marchessault aux théories féministes radicales. Se basant, à l'instar de Tracy, sur les théories de l'énonciation, Côté analyse la dynamique interpronomiale – comment le « je » se dissocie ou s'associe au « nous », au « elles » et au « ils » –, de même que la thématique de la prise de parole qui dévoile une dénonciation du système patriarcal. Finalement, une analyse des procédés textuels tels que l'énumération, l'ironie, l'emploi de la métaphore, vise à confirmer les conclusions nées des deux axes d'analyse précédents.

affirmation par les femmes. Selon elle, la recherche d'une tradition perdue, susceptible de reconstituer l'alliance filles-mères, fait partie intégrante de la démarche artistique de plusieurs auteures québécoises dont Marchessault¹³⁵.

Par conséquent, toutes les études parues jusqu'à maintenant se fondent sur une critique au féminin. À quelques reprises, nous le voyons, la dimension mythique et utopique est bel et bien perçue et approfondie, mais elle demeure toujours subordonnée à la création d'un espace de résonance typiquement féminin grâce auquel les femmes peuvent se rejoindre et reconnaître le pouvoir de la parole hors du système patriarcal¹³⁶.

B) L'être, l'imagination et le langage : lorsque la création littéraire se fait métamorphose ésotérique

« Ou tu crées, ou tu crèves !¹³⁷ » est l'équation simple qui se pose à Marchessault à la mort de sa grand-mère. Indissociable d'un contact direct avec la fluidité de la vie, l'écriture chez Marchessault recouvre une ampleur particulière dont nous dégageons ici

¹³⁵ Bénédicte Mauguière, « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980) », *French Review*, vol. 63, no 4, mars 1990, pp. 632-641 ; *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, P. Lang, coll. « Francophone cultures and literatures », 1997, 385 p. ; « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », *French Review*, vol. 71, no 6, mai 1998, pp. 1036-1047. La chercheuse a également fait paraître un article intéressant sur la question du temps mythique dans la pièce *La Saga des poules mouillées* de Marchessault : l'établissement d'un espace surnaturel dans lequel se rencontrent Anne Hébert, Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont et Laure Conan demeure tributaire d'une temporalité mythique nécessaire à la création d'une utopie au féminin (« Réécriture du mythe et création d'une utopie chez Jovette Marchessault », in *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, sous la direction de Joëlle Cauville et Metka Zupancic, Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1997, pp. 177-187).

¹³⁶ Quelques analyses psychocritiques se dégagent également d'un tel paradigme. Le meilleur exemple qui pourrait résumer cet axe d'analyse demeure le travail effectué par Lori Saint-Martin : « Ce nouvel ordre s'ancre néanmoins dans un passé doublement révolu. Passé collectif d'abord : cet ordre est lié au matriarcat, époque dont certains historiens contestent l'existence mais qui, selon d'autres, aurait été liée à un règne agricole non guerrier et à un culte de la fertilité dans lequel les femmes auraient occupé une place de choix. Passé individuel ensuite : on renvoie à la période préœdipienne de tendre fusion avec la mère » (*Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 218).

¹³⁷ Annie Molin Vasseur, « Jovette Marchessault. « Ce qui nous veut seul, nous veut aussi parmi les autres », *Arcade*, no 42, 1999, p. 79.

quelques éléments essentiels à notre étude : une conception de l'être et son rapport à la mémoire, l'exaltation des ressources de l'imaginaire, le statut du langage. Pour ce faire, nous nous référons principalement au paratexte de l'œuvre de l'auteure.

1. *Le « chaos brûlant de la mémoire » ou l'être en création*

« Une cosmogonie m'habite et j'en capte des bouts par le langage¹³⁸ », affirme l'auteure. De prime abord, l'être déborde les limites du cadre rationnel. La prospection en soi s'avère nécessaire pour s'abreuver à la source créatrice, ce qui entraîne de troublantes découvertes : « Je n'ai pas toujours l'impression que c'est moi qui écris et cela me bouleverse¹³⁹ ». En effet, dans cette perspective, l'être s'agrandit démesurément car il retrouve une partie occultée de lui-même. Cette dynamique fonde le sentiment de « recommencement créateur¹⁴⁰ » dont parle l'auteure et fait appel aux énergies tapies en soi. C'est pourquoi la création consiste en une expérience intérieure, une mutation qui tend vers une nouvelle naissance.

Dans une telle optique, l'écriture devient véritablement un « état de jubilation extraordinaire¹⁴¹ ». Univers à bien des égards inconnu, l'être se présente à la fois comme surgissement d'un flot de vie et mystère intrinsèque. L'état d'enfance occupe donc une position privilégiée. Incessamment interpellé par les forces de la nature, l'enfant « en cosmogonie » embrasse le monde hors des articulations usuelles de la pensée :

La magie est là, dans la petite enfance. On le voit : les bébés sont absolument magiques. C'est extraordinaire, la confiance des enfants. Les bébés, ils nagent, ils flottent dans la magie tout le temps. Pour moi, ils sont

¹³⁸ Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 206.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 207. De même, en ce qui a trait à son écriture dramatique, Marchessault révèle : « Et si tu me demandes qui est Violette Leduc je te dirai que c'est moi. Comme dans *la Saga* je me suis payé un luxe inouï de me faire quatre autoportraits » (p. 209).

¹⁴⁰ Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », *Voix & Images*, no 47, hiver 1991, p. 219.

¹⁴¹ Jean Royer, « Jovette Marchessault. « Il faut se rendre visible... » », *La Presse*, 3 mars 1979, p. 19.

comme les chats : ils doivent voir des choses que nous ne voyons pas ! Je sais que moi, petite fille, bien avant l'âge de l'école, je vivais dans un univers absolument magique. Je vivais à la campagne. Je vivais au niveau du sol. Enfant, on ne vit pas debout. Les fourmis, les guêpes, les taons, les oiseaux-mouches, les fleurs étaient mon univers familier¹⁴².

L'être en création, qui puise dans sa matière originelle, se remémore tout un pan de la vie relié à la magie de l'enfance. Si l'écriture narrative de Marchessault, de par sa nature autobiographique, réactive les contenus de la mémoire, il faut cependant donner à ce terme l'extension qui le caractérise : le « chaos brûlant » retrouvé entraîne une fusion de la mémoire événementielle et du rêve par lequel communiquent l'extérieur et l'intérieur.

2. *Les capacités révolutionnaires de l'imagination*

Dans ce contexte, une apologie de l'imagination est avouée chez Marchessault :

Oui, fascinée et séduite et amoureuse de l'imagination, de toutes les formes possibles d'imagination : celles des fleurs, des femmes, des hommes, des bêtes, des pierres, des fleurs et des arbres. Itou par l'imagination des nuages et de tous les astres d'eau et de feu. J'imagine mal que d'autres refusent d'imaginer. Ou ne sachent plus imaginer. Il me semble qu'on imagine comme on respire, avec des rythmes, des désirs, des extases, des crevasses qui retentissent avec la Terre¹⁴³.

Permettant une jonction avec le tout, l'imagination ne se préoccupe que d'une chose, « celle de coïncider ». L'image et l'imagination, qui « vivent ensemble, dorment ensemble », sont en outre animées d'une intention combative : elles font sauter des barrières, ouvrent des accès, disent des lieux non-dits. Ce sont elles qui « suscitent le délire, la passion, la controverse et quelques espèces rares de vision ».

¹⁴² Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, op. cit., p. 207. Une telle vision idyllique de l'enfance rappelle évidemment celle de Rousseau.

¹⁴³ Jovette Marchessault, « ...et d'autres rumeurs », *Le Devoir*, 24 novembre 1979, p. XVI. Sauf l'avant-dernière, les citations subséquentes sont tirées de cet article apologétique.

La puissance et la confiance accordées à l'imagination fondent ainsi le désir de renversement de l'ordre du monde : « Je crois qu'on peut changer le monde par la métaphysique et par l'art, avec des pensées, des paroles qui peuvent enthousiasmer, qui peuvent bouleverser et toucher l'humanité¹⁴⁴ ». Finalement, il faut considérer que cette démarche ne fait pas du réel une totale incongruité : si l'imagination affronte l'angoisse et le « piège adaptateur » de la vie, si elle inspire l'irréalisable et la démesure, c'est qu'elle allume « un incendie définitif dans l'Énorme-normal et ce avec des tisons pris à son feu¹⁴⁵ ».

3. *Paroles de la Sibylle*

Si le langage permet de capter le monde enfoui en soi, il opère parallèlement un rassemblement qui s'accompagne d'une efflorescence de la vie : « De même, je voudrais retrouver une langue oubliée, une langue de fête, une langue pour nous célébrer, une langue pour nous aimer¹⁴⁶ ». Une fusion a lieu entre l'être et le langage.

Que l'imagination permette la coïncidence renforce également la vertu retotalisante de l'écriture et du langage : « Chaque mot, chaque phrase en épure, chaque paragraphe de la chaîne de lettres, jusqu'à ce que tout soit ainsi qu'une tunique sans couture. Ancien tissage !¹⁴⁷ ». Une telle propriété, cependant, fait la belle part à la fluidité conservée entre les lignes. Car le langage, en tant que prise de parole susceptible d'agir sur le moteur du monde, se hausse à un statut mythique puisqu'une langue retrouvée actualise son pouvoir créateur :

¹⁴⁴ Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 222.

¹⁴⁵ Jovette Marchessault, « ...et d'autres rumeurs », art. cit., p. XVI. Soulignons que l'expression « Énorme-normal » se retrouve à quelques reprises dans *La Mère des herbes*.

¹⁴⁶ Jean Royer, *Écrivains contemporains*, op. cit., p. 208.

¹⁴⁷ Jovette Marchessault, « Pourquoi j'écris », *Québec français*, no 47, octobre 1982, p. 33.

Je crois que dans la plupart des cosmologies, le processus de création est exécuté au moyen du son, de la parole, du mot. En Inde, Vishnu est appelé « la Voix », car c'est le grand chanteur qui construit le monde et l'univers par son chant. On raconte que quand la voix cosmique parle, les mondes se font et que tant qu'elle parlera, les mondes se feront. Nous mêlons nos voix narratives, j'en suis persuadée, à ce chant cosmique¹⁴⁸.

Dans une optique similaire, reliée explicitement à l'écriture au féminin, Marchessault renouvelle la figure isiaque : « Isis la grande est la maîtresse du pouvoir féminin, la *Filia Vocis*, la fille à la voix divine qui chante le monde dans sa manifestation. Ma réponse n'est qu'une goutte d'eau... Et une goutte d'eau est peu de chose. Mais unie à la mer, elle ne séchera pas¹⁴⁹ ». Le pouvoir germinatif du langage est bien exprimé: lié au chant, à la musique, à la mythologie, il s'affirme le véhicule d'une action effective que sous-tendent l'imagination comme le désir. « Nous ferons basculer la langue par la force de nos images », affirmait péremptoirement Marchessault au cours d'un entretien. Bien que cette déclaration s'inscrive dans une visée féministe, elle demeure un exemple probant du statut général du langage chez l'auteure.

C) *Revendications contre-culturelles et ésotérisme*

La contre-culture se définit principalement par le refus à l'égard d'une société dont la technologie, qualifiée d'aliénante, exige une soumission inconditionnelle¹⁵⁰. Le primat au

¹⁴⁸ Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 224.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁰ Notre présentation de la contre-culture se base sur trois ouvrages principaux : Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, Cahiers du Québec, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Science politique », 1979, 211 p. ; *L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, sous la direction de Jacques Pelletier, Les cahiers du département d'études littéraires, no 5, Montréal, UQAM, 1986, 193 p. ; Christiane Saint-Jean-Paulin, *La Contre-culture. États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires » no 47, 1997, 217 p. En ce qui concerne cette prémisse que constitue le refus, soulignons cette phrase de Marchessault issue du *Crachat solaire* qu'on retrouve dès les premières pages et qui a attiré l'attention des chercheurs : « Depuis que je suis sur la terre, j'essaie de comprendre le refus violent qui m'habite aussi profondément que les mots habitent le papier » (CS, 12). Au cours d'une entrevue, Marchessault déclarera, en ce qui a trait à la violence faite aux enfants : « Ce refus

progrès scientifique sous la triple figure de la modernisation, de la rationalité et de la planification est dénigré au profit d'un désir de mutation de l'homme et du passage d'une culture traditionnelle répressive à une culture libératrice. On encense donc l'individu en tant que sujet libre, sensible, volontaire et source de toutes expériences.

Dans ce contexte, la représentation du monde et de la société prend figure de totalité organique dont participe l'être humain susceptible d'une métamorphose générale, au point que « *Main Mise* aborde le problème de l'individu presque exclusivement sous l'angle de sa transformation¹⁵¹ ». Ainsi, la transmutation du monde passe obligatoirement par une libération possible de l'individu grâce à un changement de conscience et à l'expérience vécue de façon quotidienne. On recherche donc une vision nouvelle de l'être humain retrouvé. Pour y accéder, puisque l'être est dénaturé par le progrès scientifique et technologique, il doit reconquérir certaines facultés inscrites en lui-même. Essentiellement, celles-ci sont la créativité, l'autonomie, l'émancipation de la personnalité, l'exercice du libre arbitre et de l'initiative. Pour ce faire, l'être humain s'en remet aux lois naturelles et développe une nouvelle forme d'existence qui s'actualise dans le moment présent. La répression de l'ordre naturel va donc de pair avec celle de l'individualité créatrice: « à un individu en pièces, produit d'une société, *Main Mise* oppose un individu retotalisé¹⁵² ». L'axe fragmentation/retotalisation est donc inhérent à l'entreprise contre-culturelle, ainsi que la conscience d'une dichotomie aliénante entre le « In-Here » (intérieur) et le « Out-There » (extérieur) qu'impose le présupposé scientifique d'objectivité. On dénigre également les institutions scolaires qui visent uniquement la formation de sujets

violent qui m'habitait était celui de cette société » (Annie Molin Vasseur, « Jovette Marchessault. « Ce qui nous veut seul, nous veut aussi parmi les autres », art. cit., p. 76).

¹⁵¹ Jules Duchastel, « La contre-culture : l'exemple de *Main Mise* », in *L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, op. cit., p. 65. La revue *Main Mise* demeure l'organe principal du mouvement contre-culturel québécois.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 65-66.

susceptibles de perpétuer l'idéologie scientifique et technologique. On revendique ainsi la quête d'un savoir différent qui ne fasse plus abstraction de l'être humain dans sa totalité et lui permette l'émergence de ses capacités intrinsèques.

Écologie, santé, féminisme également s'avèrent les principaux enjeux de ce mouvement. Des « outils planétaires » particuliers, c'est-à-dire tout instrument qui participe à l'autosuffisance des individus comme des groupes, permettent cette forme singulière d'existence en proximité avec la nature. Cependant, comme le souligne à juste titre Duchastel, par autosuffisance, « il ne faut pas entendre l'individualisme occidental que nous connaissons, mais le coulage de l'activité individuelle dans les métabolismes planétaires. Il ne s'agit pas d'un retranchement, mais d'une pénétration¹⁵³ ». La planète, la terre, l'alimentation, les herbes et les plantes, les communications, les voyages et les loisirs constituent quelques-uns de ces outils, de même que toute activité permettant d'habiter, de fabriquer, d'apprendre et de célébrer. Un éloge de la féminité s'inscrit dans cette lignée :

Le patriarcat y est critiqué pour les pratiques autoritaires et chauvines qu'il encourage. Enfin les valeurs mâles sont vues comme les seules sachant s'imposer dans la société en général. C'est ici la reconnaissance d'une certaine différence « naturelle » entre les valeurs ou la « psychologie » des sexes. En effet, on souhaite l'intégration des valeurs féminines dans la société comme remède à cette situation¹⁵⁴.

De plus, si l'on prône le retour aux aptitudes présentes en l'être humain de même qu'une intimité avec la nature, on porte aux nues le comportement affectif de l'enfant joyeux qui s'engage dans le tout avec sa spontanéité créatrice. Sera également magnifiée la musique en tant que moyen d'expression et esthétique nouvelle.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 73. Nous reconnaissons ici le féminisme essentialiste de Jovette Marchessault, du moins tel qu'il se décele principalement dans *La Mère des herbes*.

« Vivre une autre vie » demeure ainsi le mot de passe flou, subjectivé au possible, que revendiquent les tenants de la contre-culture qui expriment leur affectivité par l'image évocatrice plutôt que par le concept scientifique : « elle [la contre-culture] n'utilise pas l'analytique : le figuré, le symbolique, la prose poétique, le sonore prédominent et sont ses vecteurs par excellence¹⁵⁵ ». Certaines images telles le germe et la graine prendront une force accrue, que nous pouvons aisément relier au désir d'une mutation morale et psychique des êtres humains. De façon parallèle, ces figures témoignent du *modus operandi* préconisé par la contre-culture : aucune tentative de structure politique n'est amorcée, on vise surtout à répandre culturellement produits et idées.

Cette volonté de changement de paradigme ne pouvait que « recouper » et prendre en charge les divers contenus ésotériques. Les expériences occultes demeurent effectivement l'un des véhicules les plus susceptibles de permettre l'expansion de l'être humain, d'établir un rapprochement avec l'univers. La nature est perçue comme le lieu de pratiques d'ordre ésotérique. Astrologie, magie, extases mystiques participent donc naturellement au projet contre-culturel. Le mouvement « New Age » a ouvert la voie à ce courant souterrain de la contre-culture. Il est difficile de ne pas citer en entier le passage suivant qui donne un bon aperçu de ce groupement spirituel et de son inscription dans la mouvance contre-culturelle :

Le New Age se définit comme l'ensemble des théories ou des méthodes qui cherchent des solutions aux problèmes de l'homme par des voies non classiques, voies qui mettent l'accent sur les liens entre l'individu et le monde tout en proposant une vision globale. Cet ensemble disparate se compose de trois courants principaux : une tendance ésotérique qui cherche dans l'astrologie, l'oniologie, l'hermétisme, la magie et des « sciences » voisines la réponse aux inquiétudes de l'homme ; une tendance religieuse qui présente des points communs avec la première mais est constituée de multiples cultes, d'inspiration souvent antique ou

¹⁵⁵ Gaétan Rochon, *Politique et contre-culture*, op. cit., p. 19.

orientale ; enfin une tendance tournée vers la psychologie, la psychanalyse ou des formes analogues de connaissance directe de l'être humain et qui s'efforce de développer en lui des capacités inconscientes jusque-là inexploitées¹⁵⁶.

Cependant, il importe de savoir que cette recherche d'un nouveau sacré exclut les religions qui, considérées comme bureaucraties s'appuyant sur des dogmes figés, réfrènent l'individu dans sa capacité créatrice et le subordonnent au déséquilibre général. En quête de la dimension de l'éternité au sein même du réel, les tenants de la contre-culture recherchent parallèlement un certain état de grâce dans lequel évoluait l'être humain avant que le progrès matériel n'échappe à son contrôle. Le « New Age », supporté par une conception holistique de l'univers, reprend les désirs des contestataires, l'aspiration au changement et la certitude que chaque être humain peut participer à une transformation sociale majeure.

L'engouement pour les figures, comme le germe et la graine mentionnées plus haut, se perpétue dans cette avenue occulte de la contre-culture. La lumière ainsi que toutes formes rondes, principalement l'œil, occupent un statut particulier dans les documents contre-culturels. De même, certaines spiritualités sont privilégiées, par exemple la spiritualité égyptienne.

Si, dans l'optique de Duchastel, la contre-culture prétend fusionner la double aspiration de Marx et Rimbaud, on peut déceler un lien de parenté avec le surréalisme. En France, la contre-culture a effectivement été influencée par le mouvement de Breton et de ses pairs. Il ne s'agit évidemment pas d'un mode de vie identique, mais bien de formes sensibles apparentées. L'entreprise de destruction et de renaissance opérée par les surréalistes, leur désir de concilier changement mental et changement social rejoignent les principales revendications contre-culturelles. La révolte à l'égard de la rationalité pure ainsi

¹⁵⁶ Christiane Saint-Jean-Paulin, *La Contre-culture*, op. cit., p. 151.

que la nécessité de retrouver des facultés inscrites en l'homme, principalement le pouvoir de créer et d'émanciper la personnalité, renforcent également la similarité. Une prédilection pour l'enfant et le primitif, pour le phénomène de la germination constituent d'autres points communs. Création permanente et critique systématique demeurent donc au centre des préoccupations surréalistes et contre-culturelles. Cette double attitude peut conduire soit à la création d'œuvres tangibles, soit à l'adoption d'un comportement créatif et, parallèlement, d'une attitude marginale quotidienne. La vie et l'art peuvent ainsi se réconcilier.

Bien évidemment, l'un de ces intérêts similaires réside dans le recours au mythe et la réactualisation de l'ésotérisme susceptibles d'engendrer une connaissance nouvelle. Au point même où un auteur, Michel Lancelot, affirme que la contre-culture a non seulement puisé chez les dadaïstes et les surréalistes, mais que l'ésotérisme pris en charge par Breton a permis l'établissement du courant ésotérique : « Finies les attaques contre André Breton au nom de l'âge d'or du surréalisme de 1925-1930 où Debord, Brau et Wolmann cinglaient le vieux pape pour son côté magie ésotérique dans *Arcane 17*, ignorant alors que cet aspect fournira le prétexte à une autre contre-culture parallèle¹⁵⁷ ».

D) La recreation d'un état orphique ou puiser dans la matière originelle

Nous avons vu que pour Marchessault, l'écriture s'accompagne d'un état de jubilation particulier, capable de donner sa pleine valeur à la fougue créatrice qui anime

¹⁵⁷ Michel Lancelot, *Le Jeune lion dort avec ses dents... Génies et faussaires de la contre-culture*, Paris, Albin Michel, coll. « J'ai lu », 1974, p. 197. Cependant, Lancelot cristallise cette direction de la contre-culture dans l'aventure singulière autour de la revue *Planète* dirigée par Jacques Bergier et Louis Pauwels (on connaît leurs ouvrages *Le Matin des magiciens* et *L'Homme éternel*). Cette revue offrait effectivement l'intérêt de relier la pensée ésotérique aux connaissances du monde actuel. Comme l'exprime Lancelot, « il y a, mot pour mot, les éléments d'une contre-culture : critique systématique des idéologies et des systèmes établis, et esprit de novation « barbare » permanent » (p. 221).

l'être. Nous pourrions même dire que pour l'auteure, la réalisation de soi et la participation aux forces de la vie universelle s'actualisent principalement par l'invention. Dans cette optique, les retrouvailles avec la spontanéité et la globalité du moi au-delà de la fragmentation et de l'enfermement orientent la démarche de l'auteure, alliée aux réclamations contre-culturelles. Au fil de cette analyse, nous verrons qu'en effet, ces dernières occupent une place considérable dans les deux premiers romans de Marchessault.

Dès l'incipit du *Crachat solaire* (« Je suis d'origine céleste et je suis née à Montréal dans les années trente »), la narratrice se présente comme une actualisation d'une des figures indissociables de la tradition ésotérique : Orphée. En effet, une tablette orphique contient cette déclaration : « Je suis l'enfant de la terre et du ciel étoilé, / Mais mon origine est le Ciel¹⁵⁸ ». N'oublions pas que le titre général *Comme une enfant de la terre* circonscrit la trilogie romanesque. Ainsi, de prime abord, une double appartenance, céleste et terrestre, est réclamée par la narratrice grâce au recours orphique.

C'est également dans ce contexte que nous pouvons considérer la division usuelle de chapitres remplacée par celle de chants : la figure d'Orphée se définit essentiellement par le pouvoir de la parole liée au chant, relation spécifique que nous approfondirons ultérieurement. De plus, comme nous l'avons spécifié, chacun des tomes de la trilogie respecte cette division.

Dans *Le Crachat solaire*, l'omniprésence du lexique musical instaure d'emblée une alliance avec la figure mythologique. En effet, la recreation d'un état orphique est tributaire d'une réunification du moi aliéné dans son fractionnement mortifère, ce qu'exprime clairement la narratrice : « Je bondis, glisse et rebondis parmi des débris de crânes, de

¹⁵⁸ W.K.C. Guthrie, *Orphée et la Religion grecque. Étude sur la pensée orphique*, Paris, Payot, 1956, p. 193.

miroir, de pointes d'obsidienne, de menottes, de piastres usées, de vieilles cennes en rupture de tirelire ou de tiroir-caisse » (CS, 19). Les métamorphoses désirées par la narratrice (« que je passe par toutes les métamorphoses ; du rameau terrestre des primates supérieurs aux plumes de ceux qui se baignent dans la voie lactée », CS, 35), la quête d'un lieu « où les variations germinales, les mutations, seraient le pain et le sel quotidien de toutes les espèces » (CS, 31) traduisent l'urgence d'un changement de conscience, ce qui rejoint tout à fait la conception contre-culturelle d'un sujet principalement défini par sa faculté de transformation. Ce sentiment de la nécessité, qui transparaît à quelques reprises, entraîne par le fait même la recreation d'un état orphique et permet la dilatation du sujet (« Je songe à m'établir ailleurs ; à m'agrandir ! » (CS, 35)).

Jean Richer propose une définition de l'orphisme qui rejoint exactement la quête de la narratrice, désireuse « d'entendre la première note à partir de laquelle l'univers se crée sans cesse » (CS, 65): « L'orphisme, selon nous, peut être défini par l'inspiration cosmique et par un effort pour réaliser aussi parfaitement que possible l'harmonie de l'homme avec l'univers, en trouvant la voix *juste*¹⁵⁹ ». Elle entreprend parallèlement un voyage susceptible de « faire de cette voix éraillée, geignarde, une voix tonifiante, apaisante, vivifiante » (CS, 19). La dynamique du périple ne se conçoit pas indépendamment du code musical (« dans ce mouvement de partance, dans ce geste d'appareiller il y a une musique funèbre, une musique grave, une musique essentielle » (CS, 89)) et si le véritable pays de la narratrice est celui « que les plus grands musiciens de la terre emplissent du pur mouvement de leurs musiques » (CS, 31), la rationalisation, le discours scientifique, la

¹⁵⁹ Jean Richer, *Aspects ésotériques de l'œuvre littéraire*, Paris, Dervy-Livres, coll. « L'œuvre secrète », 1980, p.11. Évidemment, il existe plusieurs conceptions de l'orphisme. Hermine B. Riffaterre offre une présentation plus élaborée, mais qui participe presque uniquement de la pensée romantique (*L'Orphisme dans la poésie romantique*, op. cit.). Nous considérons que la prise en charge de l'orphisme chez Marchessault se base essentiellement sur la symbiose du langage et de la musique que nous étudierons plus loin.

technologie sont catégoriquement exclus de cette envolée extatique. Dénonciations typiquement contre-culturelles et ravissements vécus au contact de l'univers s'articulent conjointement dans ce roman.

Véhicule privilégié de l'esthétique contre-culturelle, la musique engendre une mutation car elle « aide à créer un milieu favorisant la quête de l'extase¹⁶⁰ ». Considérée principalement dans sa dimension orphique et unie à la recreation d'un état singulier qui permet la désaliénation de l'être, elle garde le mérite, dans l'œuvre de Marchessault, d'agencer modification de la conscience et recours à l'ésotérisme, deux axes prégnants dans la pensée contre-culturelle.

Nous sommes donc ici en présence, à l'instar de Breton, d'un détour par le mythe susceptible de rénover la correspondance entre l'être, le monde et le langage¹⁶¹. Ces deux implications sont examinées dans la section suivante. Entre-temps, ajoutons qu'une seconde figure se décèle dans *Le Crachat solaire*, bien qu'elle soit fortement jointe à la précédente: celle du Scribe¹⁶². La narratrice s'exclame :

Je suis le Scribe ! La main glorieuse note même le balbutiement d'un enfant, le sifflement de la marmotte. J'écris avec cette main radieuse afin que la nuit où me seront comptées mes années, je sois en mesure de prononcer les paroles de la lumière. Avant que je commence ce récit, plusieurs soleils sont déjà morts en moi. J'ai appris peu à peu à faire sauter les amarres du raisonnable, à faire table rase des théories. Aussi à fuir les forges de la sécurité et leurs chaînes furieuses qui se mettent en branle à la recherche de poignets, de chevilles pour les tordre, les plier, les uniformiser, les enchaîner sur des sentiers battus. Avec cette main

¹⁶⁰ Gaetan Rochon, *Politique et contre-culture*, op. cit., p. 29. De même, la particularité des musiques et des danses, dans l'ésotérisme amérindien, consiste en ce que « les médiateurs du Mystère entrent dans des états supérieurs de conscience grâce à des sons puissants, réellement perçus ou imaginés » (Pierre A. Riffard, *Ésotérismes d'ailleurs : les ésotérismes non occidentaux : primitifs, civilisateurs, indiens, extrême-orientaux, monothéistes*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1997, p. 173).

¹⁶¹ Rappelons que le détour par le mythe se définit par l'homologation d'une situation actuelle à sa légende fondatrice, selon André Nataf, *Les Maîtres de l'occultisme*, op. cit., p. 82.

¹⁶² Nous pensons immédiatement au scribe ésotérique par excellence, Hermès Trismégiste, inventeur de l'écriture, de la magie, de l'alchimie et sous l'égide duquel se placeront de multiples alchimistes et magiciens. Par ailleurs, Hermès est nommé dans *Le Crachat solaire*.

glorieuse j'écris avant que le cancer du doute et de la résignation ne dévore l'organe créateur, ne lui colle une étiquette de prix (CS, 137).

Une parenté évidente existe entre Orphée et le Scribe Hermès. En effet, la nature du chant hermétique réside dans son pouvoir de mise en ordre du monde¹⁶³. On détecte aisément cette dimension hermétique dans l'extrait précédent. De plus, l'expression « main glorieuse » renvoie à cette célèbre « main-de-gloire » alchimique qui inspira l'écriture de Nerval, à titre d'exemple. Vadé explicite : « Quant à la thématique de la main enchantée, elle peut être lue comme une figuration de l'écriture littéraire en général, où la main est poussée par une puissance intérieure que la volonté consciente ne commande pas entièrement¹⁶⁴ ». L'émerveillement causé par un état second altère considérablement la pensée rationnelle. L'insurrection de l'imagination confère à l'écriture une ampleur cosmique grâce aux retrouvailles avec une langue sacrée.

Dans un même ordre d'idées, il importe de remarquer la récurrence, tout au long de l'œuvre, de références au voyage initiatique en tant que dynamique permettant l'accès à des états de conscience marginaux¹⁶⁵. Nous avons précédemment souligné le désir de métamorphose qui meut la narratrice, mentionné dans le second chant. Par la suite, au cours de ses déplacements, elle se présentera tour à tour comme oiseau-kiwi, hirondelle, triton, Christophe Colomb, Scribe, etc¹⁶⁶. Ces incessantes transformations expriment fortement le désir d'une réunification de l'être, d'une saisie approfondie de son propre mystère originel

¹⁶³ Ce qu'explicite brièvement Jean-Louis Backès, dans le chapitre « Mythologies » de *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994, pp. 119-138.

¹⁶⁴ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 157.

¹⁶⁵ Nous pourrions retracer de façon plus approfondie la présence d'un parcours initiatique égyptien dont la narratrice semble adopter l'ensemble des étapes. Cependant, dans notre optique, c'est en tant qu'expérience de mutation profonde de l'être que doit être envisagé le schème initiatique.

¹⁶⁶ À chaque mutation, la protagoniste affirme « je suis... » : l'usage récurrent d'une telle formule peut renchérir la prise en charge de l'ésotérisme égyptien. Dans *Le Livre des morts égyptiens*, les divinités déclinent fréquemment leur identité de cette façon.

et de l'univers environnant. Et, de façon constante, l'émancipation de la narratrice qui s'extirpe de l'isolement remet en vigueur la primauté accordée au lexique musical.

Par contre, cette insertion du schème initiatique n'entre pas en contradiction avec la prédominance d'un état orphique, encore moins avec l'idée d'une expansion retotalisante qui s'expliquerait plutôt par une fragmentation. En premier lieu, un trait d'union rapproche l'orphisme de l'initiation égyptienne : selon Vadé, la formule de Léon Cellier, « Orphée des bois, Orphée des pyramides¹⁶⁷ », ne doit pas occulter la conjonction de ces deux identités qui définit le personnage orphique en lui-même. Enchanteur de la nature grâce à sa parole ou mystagogue revenu des rites initiatiques égyptiens, Orphée, héros mythique avant tout, s'avère d'ores et déjà le foyer des potentialités, encore plus si l'on considère l'efficacité magique de ses chants. L'Orphée initié, figure que la tradition ésotérique perpétuera, relie ainsi pouvoir de la parole chantée et activation des richesses enfouies en l'être.

La décentralisation de l'individu considéré comme sujet uniforme et sclérosé, souhaitée par les tenants de la contre-culture, on l'a vu, s'accompagne d'un retour aux facultés intrinsèques de l'être humain qui s'agitent dans l'ombre. Cette réappropriation constitue le fil conducteur du roman de Marchessault. Spontanéité et activité créatrice surgissent naturellement de cette recreation de l'être. Au cours d'une entrevue, Marchessault, bien des années plus tard, réaffirmera explicitement cet aspect merveilleux en ce qui concerne le choix du genre dans la cosmogonie d'une œuvre : « Je n'ai pas l'impression de faire consciemment un choix. Quelqu'un parle près de moi, en moi. Est-ce la voix d'une ombre, d'une étoile, d'un esprit, je ne sais¹⁶⁸ ». Dans une optique similaire, reprenant une formule de Violette Leduc dont elle transpose l'existence dans l'une de ses

¹⁶⁷ Citée par Vadé, *L'Enchantement littéraire, op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁸ Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 224.

pièces¹⁶⁹, elle établira l'équivalence suivante : « écrire, c'est comme faire tourner les tables ». L'écrivain médium, voire « possédé » (et nous retrouvons par là même la fureur platonicienne qui s'empare du poète), semble faire directement écho à la figure de l'écrivain-nécromant que nous avons esquissée dans l'introduction¹⁷⁰.

Grâce à ce détour par le mythe s'actualisent donc les virtualités magiques du langage comme les multiples potentialités encloses en l'être. C'est dans une visée semblable que Marie-Claire Chatelard dégage le point de jonction entre initiation et création littéraire : « Loin de freiner ou d'inhiber la création, le moi devient une source jaillissante de personnages et d'images (...) Créateur de lui-même, créateur de personnages issus de lui, l'initié a bien des ressemblances avec le romancier¹⁷¹ ».

E) Le changement de paradigme pour « réparer l'éclat du monde »¹⁷²

La recreation d'un état orphique, comme nous l'avons vu, demeure tributaire d'une conception singulière de l'activité créatrice autant que d'un paradigme contre-culturel. Dans cette importante section, nous scruterons plus attentivement les implications de cet état en nous basant sur quatre axes principaux : la fusion avec la totalité, le rapport au langage et à la création, l'éloge de la féminité et l'instauration d'une temporalité différente.

¹⁶⁹ Jovette Marchessault, *La terre est trop courte*, Violette Leduc, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « Théâtre », 1982, 157 p.

¹⁷⁰ Nous faisons principalement référence à Victor Hugo et ses expériences spirites.

¹⁷¹ Marie-Claire Chatelard, « La Structure initiatique dans *Le Loup des Steppes* de Hermann Hesse », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*, op. cit., p. 42.

¹⁷² L'expression « réparer l'éclat du monde », issue du *Crachat solaire*, survient lorsque la narratrice exalte l'activité à caractère spirituel de ceux qu'elle nomme « les enfants des astres » et qui renvoient, par certaines connotations, aux tenants du mouvement « New Age » que nous avons abordé précédemment.

1. *La fusion avec la totalité*

Dans le premier tome de la trilogie, la présence de multiples raccords analogiques entre les diverses parties du monde s'exprime clairement: la narratrice, qui reprend la controversée question de l'existence de l'Atlantide, affirme non seulement que ce continent a existé, mais qu'il était recouvert de bananiers qu'on retrouve aujourd'hui dans les coins les plus éloignés de la terre, ce qui témoigne « des analogies, des échos, des prolongements qui ne s'expliquent que par une relation, que par un pont continental réunissant ces différents territoires à une époque donnée » (CS, 71). Une vision semblable ne s'ancre cependant pas dans une extériorité inséparable du sujet. Un continuum s'établit d'emblée entre l'être et l'extérieur, principalement le monde naturel, ce qui amène l'idée d'un « être-au-monde » :

Notre nature est dédaléenne : je ne veux pas bâtir une relation impersonnelle avec l'Univers. La bête la plus éloignée de nos chimies humaines me concerne autant que la pierre dansante du désert Mojave. Dans mes dédales je puise à pleines mains dans la matière originelle, je me moque de tous les efforts de rationalisation (CS, 115)¹⁷³.

Cette union de la narratrice avec le domaine naturel, qui constitue l'un des axes majeurs de la contre-culture, traverse entièrement l'œuvre, ainsi que le second tome. Des divinités telles que le Grand-Esprit, l'Oiseau-Tonnerre, l'Ancienne-des-Temps, la Mère des Herbes, veillent sur une nature généreuse où les « bison céleste » et « tomate solaire », où les « poussières des semailles, du labeur avec leurs attributs célestes et terrestres » à titre d'exemples, traduisent la fusion de l'être, du ciel et de la terre. Parallèlement, la dénonciation de l'ère technologique, scientifique et le manque de conscience écologique déploré contrebalancent fortement l'enivrement vécu.

¹⁷³ La prospection en soi n'implique aucunement un retrait du monde, bien au contraire : le rapport fusionnel semble intrinsèque à cette « descente en soi ». Nous retrouvons, dans ses grandes lignes, le trajet alchimique tel que défini par Antoine Faivre, dans son ouvrage *Accès de l'ésotérisme occidental*, *op. cit.*

La référence alchimique participe donc à cette subversion générale. Nous savons maintenant que les manipulations extérieures de l'alchimiste provoquaient, en plus d'une possibilité régénératrice future des règnes vitaux, sa propre mutation. Par le fait même, il actualisait son rapport au macrocosme. Dans l'imaginaire de la narratrice, il existe aussi bien une alchimie de la nature qu'une alchimie corporelle. Le deuxième chant de *La Mère des Herbes* s'ouvre sur la transmutation du jour observée simultanément par la narratrice et sa grand-mère. La succession des couleurs en témoigne indubitablement : le rouge, « le feu, l'amour, voilà le chef de la meute qui dispute le corps des ténèbres à toutes les autres couleurs », est suivi du rose « qui emprunte au rouge et au blanc » et qui « n'est plus rose après cette réunion, il est d'un rouge tendre céleste et se jette sur la terre comme la rosée », puis il y a l'avènement de l'or, « précieux métal de nos corps dorés » qui se multiplie et s'allume partout et en tout, « dans chaque être vivant, par chaque être vivant debout à cette heure-ci » (MH, 50). La transmutation entraîne le rajeunissement des êtres qui y sont attentifs (« et même si vous avez plus de quarante ans, vous redevenez cette jeune vie fragile que rien ne défend plus et comme déjà flottante à la surface des couleurs de l'aube » (MH, 50-51)), faisant glisser l'Élixir de longue vie dans les corps et « les puissances raisonnables qui nous encomrent toute la journée font un pas en arrière » (MH, 51). De même, la narratrice du *Crachat solaire* s'interroge sur la cause des maladies qui consomment les corps et les humeurs et créent ainsi une disjonction au creux de l'être (« dans nos corps les parties solaires et lunaires qui le composent, le constituent, n'adhèrent plus » (CS, 236-237)). La régénération alchimique, recomposant l'unité perdue, écarte la destruction : « Mais si, par un miracle et beaucoup de soleil, l'humidité et la chaleur, l'air et le feu se mêlent parfaitement en nous, cela nous fait un tempérament hors de la commune mesure, en fusion dorée, rayonnant et éclaboussant » (CS, 237). Ce double mouvement alchimique,

intérieur et extérieur, offre ainsi la possibilité d'opérer la retotalisation de l'être et de l'univers¹⁷⁴. Par ailleurs, l'alchimie traduit la prise en charge d'une connaissance marginale qui s'oppose au savoir institutionnalisé, autre réclamation contre-culturelle qu'aborde Duchastel en parlant à juste titre d'« université alchimique ». Pour la narratrice, le désir d'une vie universelle réalisable par l'expérience concrète entre en contradiction avec « tout ce qu'aurait pu m'apporter de longues années d'emprisonnement dans les universités de la mort » (CS, 122).

Recréation d'une intimité avec la totalité et ésotérisme contre-culturel s'harmonisent de façon transparente dans *Le Crachat solaire*. La métaphore de l'enfance conditionne la trilogie romanesque de Marchessault, c'est pourquoi nous retraçons deux expressions apparentées dans la trame du discours : « enfants des astres » et « enfants du Jaguar ». L'arrivée au Mexique coïncide avec la rencontre de ces personnages nimbés d'une aura magique : « J'ai ouï dire, ma chère Francine, dans une vieille histoire que me racontait ma grand-mère, que comme des atomes de feu, les enfants des astres se rassemblent à heure fixe pour réparer l'éclat du monde » (CS, 98). Non seulement l'acte d'écoute renvoie à l'état orphique, mais la dénomination de ces « enfants » ainsi que leur mot d'ordre « tout

¹⁷⁴ Dans le même ordre d'idées, le pouvoir de transformation de l'être au contact de la totalité organique se retrouve dans la figure de la caverne alchimique : l'enfant-voyante du second tome connaît la transmutation au sein du lieu clos susceptible d'opérer la renaissance. En premier lieu, « nous nous mettions à fondre goutte à goutte » (MH, 77) renvoie à la phase initiale de l'opus, la putréfaction, nécessaire à la reviviscence de l'embryon d'or contenu dans la matière première ; ensuite, la succession des animaux fabuleux fait référence à la symbolisation alchimique des phases de purification. En effet, la qualification du dragon « d'un noir très noir » renvoie directement à celle des alchimistes –principalement Flamel que l'auteure a lu- lorsqu'ils parlent du dragon et de la tête de corbeau, symboles de putréfaction initiale, en tant que signes d'apparition du « noir plus noir que le noir lui-même » désiré parce qu'annonciateur de la régénération ultérieure. De même, la licorne « qui divise l'horizon de la grotte en deux tellement elle est lumineuse » (MH, 77) renvoie au symbole de l'action primordiale du mercure philosophal au cours de la deuxième phase, l'œuvre au Blanc. Finalement, la renaissance s'avère imminente dans ce passage qui clôt l'aventure : « Nous les saluons jusqu'à terre, jusqu'à l'imaginaire, jusqu'à nos mères. En visite dans la terre, sous la terre, nous sommes une somme inouïe de possibles, tout est possible à l'embryon qui descend dans la mine pour se mettre au monde dans son rayon d'élection, s'installer dans le ventre de sa mère retrouvée et s'en extraire ainsi qu'une pépite d'or après un temps raisonnable de mûrissement, d'incubation » (MH, 78).

est possible » (CS, 101) traduisent explicitement la référence au mouvement « New Age »¹⁷⁵. L'appartenance de la narratrice à cette communauté est clairement revendiquée par l'expression « âmes sœurs ». Retrouver l'état d'enfance, synonyme d'une ouverture et d'une révision complète des liens unissant la nature et autrui, fait partie intégrante du cheminement de la narratrice et constitue même le point de départ du second tome. Bien que l'ébranlement institué par la société législative et catholique menace la symbiose de l'enfant avec l'environnement, celui-ci, grâce à sa spontanéité et sa faculté créatrice, expressions d'une révolte, fait contrepoids à l'approche d'une mort imminente¹⁷⁶.

Parallèlement, le pouvoir créateur de l'aliénée mentale est célébré : alors que les membres des tribus de l'Énorme-normal, appellation utilisée par l'enfant pour désigner la société, témoignent d'une folie aseptisée, feinte, une folie « avec des cubes de glace dedans » (MH, 56), la véritable aliénation permet la résurgence d'une communion avec la totalité. Le personnage de Madeleine confirme ce point de vue :

Ils jettent un coup d'œil sur Madeleine : s'il fallait qu'elle se mette à crier ! Mais Madeleine ne les regarde pas et ne les entend pas. Elle fixe le feu, les comètes qui voyagent dans le feu, en train d'établir un rapport entre ce qui se passe dans le brasier, ce qui se passe en elle (...) Son cœur est tendre, le feu le touche, creuse ses tunnels avec des mouvements qui remontent pour longtemps le balancier de son être (MH, 56).

Par la folie, une transparence magique, indissociable d'une harmonie des contraires, s'installe dans la vie coutumière : « tous leurs gestes de folles ont dépassé le pays du rêve

¹⁷⁵ Plus spécifiquement, les tenants du mouvement portent le nom d'enfants du Verseau ou enfants des astres. Et leur devise est « tout peut être autrement » (Jean Vernette, *Le New Age*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 9). Plus loin, nous pouvons lire : « Le Verseau, enfant des astres distillé en des sources sidérales, verse le mercure de ses amphores dans le grand fleuve de l'air » (CS, 237).

¹⁷⁶ Au cours d'un entretien, Marchessault déclare : « Une de mes premières motivations a été la révolte contre le dressage et le décervelage dispensés par l'école sociale, l'école familiale et l'école tout court. On m'a totalement coupée de mes émotions. On ne m'a pas appris la vie, mais la mort » (Madeleine Ouellette-Michalska, « Jovette Marchessault : envers et contre tous », *Perspectives*, no 12, 21 mars 1981, p. 22).

pour entrer dans le quotidien. Les gestes, la folie, tout cela s'est harmonisé quelque part dans leur être pour faire une fleur, une fleur humaine » (MH, 67).

La reconstitution d'un environnement tribal, comme d'une famille aux dimensions particulièrement élargies, offre en outre l'aspect d'une liaison à caractère universel. En premier lieu, l'accord de la narratrice avec les divinités le démontre (par exemple la Mère des herbes). De même, la figure de l'orchestre formé d'instruments qui sont les amis, les amours, les membres de la famille, témoigne de cette relation symbiotique : « Mes amis, mes amours sont des instruments de musique que j'entends dans le silence et le recueillement. Ils n'engendrent pas l'ombre en moi. Ils étincellent et il y a entre nous la complicité, la fraternité du feu » (CS, 212).

Finalement, la transfiguration qu'entraîne la lecture constitue un point de vue inusité d'intégration à la totalité. Certains livres « me font rouler en bas de ma muraille » (CS, 128), « me faisaient voler en éclats dans le cube de mon ignorance » (CS, 58) tout en éveillant en elle des fringales de voyage. Plusieurs ésotéristes se côtoient dans la liste de la narratrice : Hermès Trismégiste, Paracelse, Raymond Abellio, Madame Blavatsky, Nicolas Flamel. Elle avoue : « j'apprenais le commencement du monde, le point crucial des incantations, des métamorphoses. Je prenais des piles de notes sur l'androgynisme primordial, j'écrivais en hauteur, en largeur, en marge, en exaltation, en euphorie » (CS, 58). Motivation de la quête d'une pénétration du monde et du savoir –elle souligne bien l'opposition entre ces lectures et les livres scolaires –, la lecture instaure la transparence de l'être et de l'univers qu'on retrouvera également dans le second tome :

Dans les livres que me lit grand-mère, tout s'explique, même le plus mystérieux, le plus insaisissable. Il y a toujours des belles pages à la fin de ces livres, qui vous disent tout, qui vous livrent le secret des êtres, des choses, la vie ou la mort des participants, des participantes et puis leur transformation, la dernière échappée avant l'immortalité. Mais eux [les

membres de l'Énorme-normal], ils sont opaques, empêtrés dans la broussaille de leurs contradictions. Faudrait mettre le feu là-dedans, transformer ces broussailles en buisson ardent (MH, 58).

2. *Orphisme littéraire, analogie et incantations : la structuration du tout par le langage*

L'expression d'une fusion avec la totalité naturelle passe sans conteste par le langage. Or, celui-ci s'allie à la musique, c'est-à-dire à la recreation d'un état orphique. L'émergence d'un tel paradigme est clairement rendue par Marchessault au cours d'une entrevue :

D'une façon peut-être plus évidente dans *Des cailloux blancs pour les forêts obscures*, le « je » tente de s'imprégner d'une nouvelle conception des relations humaines et des liens qui nous unissent au monde animal, végétal et minéral. C'est un monde qui n'existe pas encore, mais à force non seulement de le penser, mais surtout de le parler, de l'écrire, ce « je » qui est aussi celui de l'humanité, le fera exister¹⁷⁷.

La confiance accordée au langage susceptible de mettre en ordre un monde virtuel, pour reprendre une expression hermétique, rejoint le désir de structurer un sujet à caractère universel. C'est pourquoi, principalement dans *Le Crachat solaire*, le voyage qu'entreprend la narratrice permet la nomination de toutes les richesses naturelles que son regard absorbe. Car dans ce roman, l'univers est lisible : résurgence d'une conception romantique, à coup sûr, mais surtout d'un orphisme littéraire qui, de toute façon, a suscité la verve créatrice des auteurs romantiques¹⁷⁸. Pour qui sait bien interroger, pour qui sait se tenir hors de portée des lieux communs, cependant : la terre, conçue pour les scribes entre autres (CS, 61), permet la lecture active même si quelquefois il y a « peu à lire, peu à regarder, sauf ça et là

¹⁷⁷ Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 225.

¹⁷⁸ L'ouvrage de Riffaterre, que nous avons évoqué très brièvement, soutient effectivement que dans la pensée romantique, l'attitude orphique est permise parce qu'on peut déchiffrer le livre de la nature. De façon similaire, la narratrice désire « toucher avec mes doigts les pages du livre » (CS, 77).

quelques clés oubliées dans des serrures » (CS, 128-129). Le volcan parle en « roches feuilletées, en roches recristallisées » (CS, 95) ; les odeurs et jus sont tributaires d'une « parole jutante, ainsi s'exprime en toute force le jus d'une orange, ainsi s'exprime le raisin » (CS, 110) ; la narratrice est à l'affût « des astres dont la main radieuse transcrit le cours des choses » (CS, 140). Nous pourrions multiplier les exemples qui renforcent cet état de fait car là réside le propos essentiel du roman.

Le pouvoir réunifiant du langage par le recours au chant orphique nécessite l'adhésion totale du sujet. En effet, l'incipit maintes fois cité soutient le désir d'accéder à un langage marginal. Car il faut savoir que cet extrait du chant orphique indique explicitement la vertu magique de cette formule (« Je suis l'enfant de la terre et du Ciel étoilé, / Mais mon origine est le Ciel ») qui permet à l'initié de recevoir l'eau sacrée attribuée par les gardiens. Ainsi, de prime abord, la recreation d'un état orphique se joint au désir de trouver un langage magique, c'est-à-dire, comme l'exprime Marchessault elle-même¹⁷⁹, sa faculté intrinsèque de reconstitution d'une communion avec l'univers. La résurgence des possibilités créatrices enfouies en l'être, ouvertement réclamée par la contre-culture, fonde également, dans ce roman, les multiples passages qui dénoncent le délabrement du monde actuel sous l'emprise de la technologie, de l'esprit scientifique, de la frénésie de consommation et de l'irrespect envers la nature.

De même, le voyage, qualifié de « pur acte de magie » (CS, 36), s'accompagne de cette effusion du langage qui aspire à relier le ciel et la terre. Il réanime le rapport analogique entre humanité et vie cosmique pour faire jouer à plein sa charge sensitive.

¹⁷⁹ Nous faisons référence à cet extrait cité précédemment : « Je crois que dans la plupart des cosmologies, le processus de création est exécuté au moyen du son, de la parole, du mot. En Inde, Vishnu est appelé « la Voix », car c'est le grand chanteur qui construit le monde et l'univers par son chant. On raconte que quand la voix cosmique parle, les mondes se font et que tant qu'elle parlera, les mondes se feront. Nous mêlons nos voix narratives, j'en suis persuadée, à ce chant cosmique » (Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 224).

Nous avons indiqué la présence d'expressions telles « bison céleste » et « tomate solaire », ou encore « plexus solaire » qui, dans le roman, reprend sa vigueur analogique intrinsèque.

La parole orphique motive effectivement l'expression de cette harmonie universelle :

Enfin le chant orphique, agissant comme une vibration émanée de l'harmonie du monde, a pour effet d'exhausser celui qui l'entend au-dessus de lui-même : les pierres échappent à l'immobilité, les animaux sortent de la prison de l'instinct, et les hommes s'élèvent jusqu'à la vie mystique¹⁸⁰.

Ce pouvoir attribué au langage appuie également la suprématie de l'imagination qui séduit et charme incessamment Marchessault. Dans *Le Crachat solaire*, la narratrice s'adresse à Jack Kerouac et l'enjoint de faire revenir King Kong : « Dis-lui bien que l'uniformité, le nivellement sont partout ; que l'enfer n'est plus sous nos pieds mais dans nos têtes parce que l'imagination et le rêve se meurent » (CS, 49). La protagoniste, qui « travaille à reculer les bornes de la raison raisonnante » (CS, 36), est mue par un sentiment d'urgence causé par cette dégradation générale qui menace de réduire les êtres humains à « des langues mortes à l'étalage » (CS, 51). Un catastrophisme l'anime et la vertu toute-puissante d'un langage orphique relié aux forces spirituelles et naturelles se trouve ébranlée dans son fondement : « et nous ne pourrons plus rien prononcer » (CS, 52). Dans un tel contexte, raviver les ressources de l'imaginaire qui se préoccupent avant tout de coïncider, comme l'exprime Marchessault dans un article apologétique de l'imagination que nous avons précédemment commenté, devient un acte cosmogonique : « Ça doit être un grand bonheur que de contempler l'imagination à l'œuvre ; ce serait contempler la création du monde en quelque sorte » (CS, 100)¹⁸¹.

¹⁸⁰ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 56.

¹⁸¹ Cette conception de l'imagination, qui rejoint la notion d'imagination créatrice de la tradition ésotérique que nous avons vue à l'œuvre chez Breton, habite la création littéraire de Marchessault. D'autant plus si l'on considère qu'à l'instar de ce dernier, Marchessault a lu Jacob Boehme et Paracelse. L'œuvre de ce dernier fait

La prise de conscience d'une trame analogique virtuelle investissant le monde, reliée à la démarche orphique, peut donc s'actualiser par le biais du langage. La narratrice du premier tome l'exprime ouvertement : « avec mes pattes, je relie, je tricote des mots dans un réseau extrêmement serré de correspondances réciproques » (CS, 137). Une réunification du monde favorisée par le langage peut même rapprocher des espèces ordinairement inconciliables (un mille-pattes et un morse, une alouette et un barracuda, un chat et une araignée) et susciter l'avènement d'un ordre exceptionnel :

Le rejeton de ces copulations éprouverait-il des problèmes d'adaptation ? L'ordre de l'univers, où tout se mélange sans se confondre, se ressemble par quelque analogie, en serait-il perturbé ? Peut-être que oui, si l'adaptation est organique, biologique. Peut-être que non, si l'adaptation n'est pas seulement organique mais surtout magique, à base d'incantations, de miracles, de signes, en vertu de l'énergie cosmique que diffuse chaque créature (CS, 32).

La réflexion de la narratrice sur la puissance du langage magique rejoint donc la conception ésotérique de la musique, ce qui renforce l'adéquation entre langage humain et code musical:

La toute-puissance reconnue dès l'Antiquité à certains sons (...) qui, réveillant en l'âme du néophyte le sens des analogies, lui révèle aussi que l'Ordre et le Chiffre Secrets du monde ne sauraient être confondus avec la connaissance des lois qui en régissent l'ordonnement mécanique¹⁸².

Ainsi, l'activité créatrice métamorphose « les mots mineurs » en « mots majeurs » (CS, 136) parce que « la musique est en nous comme le sang dans l'artère » (CS, 167). La

effectivement partie de ces fameux ouvrages qui soulèvent la narratrice du *Crachat solaire*. De plus, en ce qui concerne Boehme, Marchessault déclarera plusieurs années plus tard : « A trente ans [notons que lors de la rédaction du premier tome, Marchessault est âgée de 36 ans], découvrir **Mysterium Magnum** de Jacob Boehme et quelques années plus tard **l'œuvre au noir** de Marguerite Yourcenar, c'est comme être amenée peu à peu à saisir une partie importante de son propre être ainsi que toute la gravité de cette vie qui peut s'élever dans des formes d'écriture, de couleurs et de sonorités qui vont vers l'indicible et l'invisible » (in Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 219). *Des cailloux blancs pour les forêts obscures* contient en outre un passage relatif au rôle de l'imagination dans l'établissement d'un nouveau paradigme cosmogonique (Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1987, 165 p.).

¹⁸² *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, sous la direction de Jean Servier, Paris, PUF, 1998, p. 879.

renovation de l'univers par le langage musical est effective car « un sage chinois a écrit quelque part : "De la musique on ne peut parler qu'avec ceux qui ont compris le sens du monde" » (CS, 258).

L'identification entre le langage et la musique renverse également le sens collectivement imposé aux mots. Une dimension nouvelle se profile en filigrane de chaque parole. Une telle entreprise subversive peut se déceler dans les diverses mutations animales qu'expérimente la narratrice. Nous avons précédemment souligné le caractère initiatique de tels bouleversements qui constituent le moment-clé du processus initiatique égyptien. De même, dans ce dernier s'affirme la quête d'une fusion entre l'être et le langage au sein d'une symbiose régénératrice. Si la protagoniste tricote un réseau serré de mots en correspondances, c'est aussi parce que l'animal, en soi, se heurte aux frontières d'un langage collectif qu'il méconnaît. Et le trajet initiatique égyptien souligne l'importance des mutations animales afin de multiplier les facultés de perception de l'univers. Par ailleurs, « chaque forme "mixte" où animal et humain s'allient pour former un symbole, doit être déchiffrée comme hiéroglyphe¹⁸³ ». Ainsi, la narratrice devient elle-même une langue hiéroglyphique, elle reprend contact avec le mystère d'un langage qui l'investit et lui permet de créer. Une totalité s'instaure: le meilleur exemple constitue la métamorphose de la protagoniste en « oiseau kiwi à la voix geignarde » (CS, 32). Bien sûr, cette espèce d'oiseau existe réellement, mais pour qui prend conscience du secret analogique qui parcourt le monde et que le langage peut réaffirmer, une telle identification offre l'intérêt de concentrer et de réunir les règnes humain, animal et végétal (le kiwi considéré comme fruit). Par conséquent, les retrouvailles avec ce langage permettent de tenir à distance ces

¹⁸³ *Ibid.*, p. 92.

« ventriloques à mâchoire tatouée de lieux communs » (CS, 13) et de relancer la dynamique de l'imagination¹⁸⁴.

C'est également le pouvoir germinatif du langage qui est pris en considération et exalté parce qu'il est l'expression de la vie manifestée hors de la destruction et de l'enfermement. En somme, ce phénomène réengendre l'intimité avec l'univers. L'image du germe, déjà essentielle dans la direction ésotérique du mouvement contre-culturel, pullule dans les deux tomes et prend tout son essor dans l'expression « embryon d'or » :

On dit dans les Upanishads que le principe de l'espace infini qui réside au centre du cœur, de l'être, est plus petit qu'un grain de riz, plus petit qu'un grain d'orge, plus petit qu'un grain de moutarde, plus petit qu'un grain de millet, plus petit que le germe qui est dans un grain de millet, mais aussi, en même temps, plus grand que la terre, plus grand que l'atmosphère, plus grand que le ciel, plus grand que tous ces mondes ensemble. C'est l'embryon d'or ! (CS, 114).

Et la narratrice, se présentant comme Scribe, affirme saisir le cœur des mots afin de les « ouvrir en fourche comme les chemins » (CS, 135). Dans l'ésotérisme égyptien, les termes et les images ne recèlent-ils pas l'énergie des choses dites ? Le mot en proie au processus germinatif se relie au tout :

Un œuf d'amour ! Un œuf vital ! Œuf du monde, œuf de poule du Québec, pondu au bord du fleuve. Œuf lumineux, pondu par l'Oie céleste, du côté de l'Égypte. Œuf aérien synthèse de la terre et du ciel, pondu par le grand Serpent à plumes du côté de l'Amérique du sud. Œuf de cygne, pondu dans un des trous de la nuit, du côté des constellations. Œuf en or du côté

¹⁸⁴ Il est intéressant de se pencher brièvement sur la symbolique de l'oiseau kiwi. En effet, le vol des oiseaux exprime avant tout la relation entre le ciel et la terre ainsi que la libération de la pesanteur terrestre. L'oiseau constitue ainsi un état supérieur de l'être, un affranchissement des contingences terrestres et son langage, un symbole de la connaissance pure et spirituelle (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, H à PIE, vol. 13, Paris, Seghers, 1974, [1969], pp. 307-313). Par conséquent, si la narratrice revendique la mutation en oiseau kiwi, non seulement exprime-t-elle la volonté d'accéder à un état supérieur qui la délivrerait d'une société sclérosée, mais elle désire également retrouver un langage céleste, autrement différent du langage courant. Son action subversive à l'égard du monde constitué, par le biais du symbole de l'oiseau, est ainsi créatrice d'une nouvelle relation à l'univers. Finalement, le choix de l'oiseau kiwi, l'aptéryx de Nouvelle-Zélande, n'est pas anodin : ses ailes presque inexistantes renforcent, sur le plan symbolique, l'atrophie profonde qui conditionne le péripète de la narratrice.

de l'Inde, œuf cosmique de la tradition hébraïque. Œuf de l'Oiseau-tonnerre, chaud comme l'orange... (MH, 21-22).

De telles litanies reviennent fréquemment sous la plume de l'auteure. Ainsi, nommer l'objet dans toutes ses espèces semble exprimer, comme chez Breton, la réunification par le biais d'une dynamique invocatoire. En effet, il y a véritablement animation des attributs de la chose nommée en lien direct avec l'énergie qui la détermine.

Le mot, extrait de son sens usuel, rejoint ainsi une vastitude. Il en est de même pour le nom de chaque personne, comme le souligne la narratrice dans le premier tome : « Le nom naturel de tout être humain exprime les idées de fondement, de beauté, de rayonnement, de table ronde destinée à recevoir le vase qui contient les fruits de l'Eden en son centre » (CS, 107)¹⁸⁵. L'usage de la périphrase (enfant de la terre, enfants des astres, enfants du Jaguar) peut faire écho à cette conception germinatrice du nom qui révèle par le fait même son énergie enfouie. Évidemment, ce substantif originel s'oppose à la dénomination imposée par la société : « cette chose naîtra atrophiée, en se tortillant, en braillant et nous lui donnerons un prénom qui ne veut rien dire ; et un nom qui ne veut rien dire. Et cette chose innommable restera engluée, épaisse, opaque » (CS, 290). Notons cette dernière image qui exprime la vertu réunificatrice du vrai nom en contradiction avec l'opacité de l'être fragmenté au possible dans son rapport à soi et au monde. C'est donc ici le lieu d'un cratylisme qui est mis au premier plan puisque la narratrice défend la thèse naturaliste du langage, c'est-à-dire que « chaque objet a reçu une "dénomination juste" qui

¹⁸⁵ Nous retrouvons des résonances typiquement cabalistiques. Les idées de fondement et de beauté semblent faire référence à l'arbre sephirotique de cette tradition ésotérique juive. En effet, l'image de l'arbre exprime le processus cosmogonique divin : à partir de l'Un qui se déploie se forme le tout. De même, l'image d'emboîtement qui soutient le dernier segment de la phrase renvoie à la constitution du cosmos selon la Kabbale. Si nous nous permettons de telles identifications, c'est que dans la trame même du roman sont insérés divers éléments relatifs à la Kabbale.

lui revient selon une convenance naturelle¹⁸⁶ ». Le rejet d'une convention sociale du langage, que nous avons pu sonder par la thématique de la transformation animale, s'accompagne d'un désir d'une vérité cratylienne¹⁸⁷. En effet, le cratylisme ou mimologisme secondaire, selon Genette, se définit par une volonté de corriger le « défaut des langues », expression de Mallarmé, et de rétablir l'état de nature dans le langage. Les périphrases chez Marchessault expriment de façon indubitable un tel renversement. De même, Genette affirme que la pensée rationnelle et scientifique implique une renonciation aux séductions du rapport analogique, mais que le cratylisme témoigne du retour de ce désir refoulé. La narratrice, quant à elle, rejette l'hégémonie rationnelle et retrouve ce réseau analogique universel qui rend effectivement compte d'une puissante charge pulsionnelle qui, selon Vadé, traverse la magie de l'écriture. En effet, la nature magique du langage permet avant tout l'établissement d'une transparence au monde ; les effets de vertige de l'imagination qui relie tout font violence à la réalité coutumière, aux lieux communs : « Avec les consonnes je passais à travers les murs (...) Voyelles ou consonnes, elles sont magiques » (MH, 149).

Tout comme chez Breton, nous nous trouvons en présence d'une écriture d'enchantement. L'entreprise de retotalisation inhérente au langage compense les manques du réel conçu dans sa dimension aliénante. Les morceaux d'un monde cassé sont recollés. En fait, l'insertion de formules magiques littéraires qui, selon Vadé, adoptent fréquemment une structure se basant sur la mise en parallèle d'une situation individuelle malheureuse et de références mythiques librement interprétées. En voici un exemple tiré du *Crachat solaire* : « Vieille Ixmucane, vénérable Grand-Mère, mon cœur est plus noir que la

¹⁸⁶ Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 11.

¹⁸⁷ L'onomatopée, cas le plus répandu de cratylisme, se retrouve dans le premier tome : la narratrice désire entendre le chant du moqueur, « le djé, djé, djé de sa gorge, de son cœur » (CS, 75).

nuit la plus noire : je me bats à coups de pieds, à coups de dents contre les ténèbres, l'angoisse » (CS, 66). De plus, le propre de l'incantation réside à la fois dans le message qu'elle transmet et dans le désir qu'elle véhicule. Dans ce sens, le discours magique se présente comme un micro-récit :

«Que les pouvoirs de ma bouche me soient restitués, que je puisse prononcer les paroles de la Puissance » (CS, 116).

Que l'air circule, que le feu ne s'étouffe plus, le grand feu central (...) Je te couronne et tu es ma pierre de feu, ma quintessence, mon œuvre d'art. Je brûle les rames de la galère ! J'éparpille les braises ! Qu'apparaissent les feux de terre et les feux de sable. Que disparaissent à jamais le feu qui s'empêche, le feu qu'on étouffe, le feu de cendres dans l'arbre de mort (MH, 213).

Ces deux incantations constituent de véritables micro-récits au sens où un désir d'émancipation comme de prise de parole les investit. De plus, le texte littéraire « magique », toujours selon Vadé, projette sur le lecteur le désir du scripteur. Nous pouvons retracer quelques occurrences d'une telle observation dans *Le Crachat solaire*. Tout d'abord, dès le premier chant, la narratrice enjoint l'énonciataire d'entendre la musique universelle :

Entendez-vous la voix gémissante de la branche du pommier qui se brise ? (...) Entendez-vous la rage grignoter le cerveau du chien abandonné, le mettant à vif, le fixant pour toujours dans l'espoir, l'isolement. Entendez-vous l'aile du butor déchirer la brume sur la rivière Ouareau ? (CS, 23)

Une deuxième occurrence survient dans le douzième et dernier chant dans lequel la narratrice s'écrie : « Avant d'appareiller, tissez une toile autour de vous. Reliez-vous ! Ralliez-vous ! Convoquez-vous, ne perdez pas une seconde » (CS, 325-326) ; « Soyez dans un état d'assentiment, d'adhérence » (CS, 305). Ainsi, écoute et entreprise réunificatrice, deux aspects essentiels de cette œuvre, deux désirs tributaires du voyage qui, en lui-même,

s'avère « pur acte de magie ! Il est la force en action d'un fort désir » (CS, 36), tentent d'atteindre le récepteur. Cette attitude fait donc écho au trajet suivi par la protagoniste.

Enfin, nous ne pouvons passer sous silence l'instauration, au sein de ces deux œuvres, d'une remythification de l'être et de son rapport au Cosmos, attitude créatrice qui fonde toute parole magique, selon Vadé. Par le fait même, ce comportement créateur, étroitement relié aux revendications contre-culturelles, engendre une transmutation du monde qui cherche à se répandre en suscitant le changement de conscience, comme en font foi les exhortations de la narratrice à l'égard de l'énonciataire dans le premier tome.

3. *Vers une féminité talismanique*

Il est possible d'établir une chronologie littéraire en ce qui concerne l'écriture au féminin chez Jovette Marchessault. Dans un premier temps, nous décelons l'expression d'un féminisme typiquement essentialiste dont témoignent les deux œuvres à l'étude, principalement la seconde. Ensuite, la création dramatique de l'auteure, qui s'étend sur plusieurs années, s'oriente explicitement vers l'émergence d'une histoire et d'une culture au féminin. En 1987, la parution du troisième tome de la trilogie romanesque, *Des cailloux blancs pour les forêts obscures*, exprime la possibilité de réconciliation entre hommes et femmes. Marchessault semble donc se départir du féminisme radical dans lequel elle avait inscrit sa démarche créatrice. Finalement, depuis quelques années, l'auteure se préoccupe de la mise en valeur d'une culture spirituelle féminine¹⁸⁸.

Nous savons que le féminisme essentialiste s'allie aux requêtes contre-culturelles : les valeurs régénératrices, sous le signe de la féminité, s'opposent à la destruction et la

¹⁸⁸ Ce dernier tournant s'appuie sur une forme différente de spiritualité qu'elle appelle le chérubinisme. Celui-ci consiste essentiellement en l'appui de forces angéliques dans la vie quotidienne (Annie Molin Vasseur, « Jovette Marchessault. « Ce qui nous veut seul, nous veut aussi parmi les autres » », art. cit.).

violence qui découlent d'une idéologie patriarcale. La relation privilégiée qu'entretiennent les femmes avec les pouvoirs guérisseurs et vivifiants de la nature, la complicité et le partage qui unissent les protagonistes féminins ainsi que leur exaltation de la vie sous toutes ses formes, constituent l'axe principal de *La Mère des herbes*. Nous n'insistons pas sur cet aspect qui a fait l'objet de multiples études sur l'œuvre de Marchessault et qui, nous l'avons expliqué, se retrouve clairement articulé dans la préface du second tome.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le désir, chez l'auteure, de composer une image globale de la féminité. Cet imposant projet s'accomplit grâce à la vertu unificatrice du langage susceptible de mettre en œuvre une réorganisation universelle par le biais de l'énergie qu'il recèle. En effet, rappelons-nous que c'est l'image évocatrice et non le concept scientifique qui assure la circulation des diverses réclamations contre-culturelles. Dans un même ordre d'idées, le statut de l'image recouvre la charge magique dont il bénéficiait au sein de l'ésotérisme égyptien¹⁸⁹. Pour Marchessault, l'image, comme l'imagination, « font sauter les clôtures, ouvrent des accès, disent des lieux non-dits, suscitent le délire, la passion, la controverse et quelques espèces rares de vision. / Et elles parcourent le vieux réseau routier du langage à la vitesse des comètes¹⁹⁰ ». Dans une entrevue accordée à Donald Smith, l'auteure certifie: « nous ferons basculer la langue par la force de nos images¹⁹¹ ». De même, elle déplore l'absence d'icône à laquelle peuvent s'identifier les femmes : « en plus de pas avoir de nom, on a pas d'image¹⁹² ».

¹⁸⁹ Dans ce dernier, rappelons que le mot et l'image contiennent l'énergie même des choses dites et représentées.

¹⁹⁰ Jovette Marchessault, « ...et d'autres rumeurs », art. cit., p. XVI.

¹⁹¹ Donald Smith, « Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la mythification sociale », *Lettres québécoises*, no 27, automne 1982, pp. 52-58.

¹⁹² Déclaration issue du film *Les Terribles Vivantes : Louky Bersianik, Jovette Marchessault, Nicole Brossard*, réalisé par Dorothy Todd Hénaut, Montréal, Office National du film du Canada, 1986, 84 min.

Dans cette optique, la formation d'une figure telle que la Mère des herbes, divinité féminine pourvoyeuse de toutes les richesses naturelles avec laquelle les femmes savent communier, particulièrement la grand-mère de la narratrice, suscite le déploiement de l'énergie qui traverse la nature entière. C'est donc une figure spécifique qui se manifeste par l'ensemencement et la croissance ininterrompue. Et c'est le langage de la femme qui garantit son épiphanie, ces « paroles de sirènes qui bougent et plongent dans la matière des mots, la caressant pour qu'en jaillissent sans cesse tous ces mots qui se rencontreront dans une parole de femme » (MH, 35).

Dans ce contexte, l'élaboration d'une image susceptible d'exprimer la totalité de la nature ainsi que ses diverses métamorphoses ne peut, sur le plan littéraire, que garder des contours assez flous. Une telle fluidité renforce sa valeur puisqu'elle conserve le mérite de se propager aisément. Ainsi en est-il de la parole féminine :

Ce qui est vital, c'est que le langage écrit des femmes, ainsi qu'une neige, qu'une pluie cyclonale, grâce à l'insistance de vents favorables, se diffuse de plus en plus, circule par des chemins d'eau, de terre, d'air et de feu, nous mettant en contact, nous branchant sur ce qu'il y a de plus urgent et de plus vivant pour tous les humains, femmes ou hommes¹⁹³.

Ce pouvoir fluctuant de l'image formée permet un rapprochement notable avec la figure isiaque. Sa caractéristique essentielle, le rassemblement de l'épars, rejoint le désir de réunification qui stimule la narratrice. De même, Isis est considérée non seulement comme la déesse de la nature, mais aussi de la lune ; et la Mère des herbes se présente fondamentalement comme une divinité lunaire annonciatrice d'un nouveau règne féminin. Enfin, dans la tradition ésotérique, Isis demeure la déesse aux mille noms à laquelle les

¹⁹³ Jovette Marchessault, « Ainsi qu'une pluie cyclonale... », *Le Devoir*, 19 avril 1980, p. 25.

romantiques rendront forces hommages selon Brian Juden¹⁹⁴. Et surtout, nous pouvons repérer la prise en charge de la figure isiaque en tant que force totalisatrice engendrée par le langage musical : « Isis la grande est la maîtresse du pouvoir féminin, la *Filia Vocis*, la fille à la voix divine qui chante le monde dans sa manifestation. Ma réponse n'est qu'une goutte d'eau... Et une goutte d'eau est peu de chose. Mais unie à la mer, elle ne séchera pas¹⁹⁵ ». Ainsi, l'omniprésence du lexique naturel relié à l'essence d'une féminité réformatrice produit une figure floue qui participe directement de la divinité égyptienne.

Dans un autre ordre d'idées, les images alchimiques, dans les deux tomes, renvoient également à la féminité régénératrice : « l'énergie mercurielle de l'hiver » (CS, 178), les cellules « infiniment mercurielles de l'esprit » (CS, 329) affirment l'existence du mercure qui, conformément à la tradition alchimique, est l'élément féminin associé à la blancheur et au mouvement qui actualise la transmutation. Deux images reliées à la substance mercurielle attirent plus particulièrement notre attention : « le corps blanc du cristal plus blanc que le blanc lui-même » (CS, 178) et « forces polaires, mercurielles semblables à la neige quand elle neige sa grande paix blanche » (MH, 85). Le processus de surdétermination de la blancheur est loin d'être anodin : il se réfère implicitement à celui qu'utilisaient nombre d'alchimistes pour qualifier l'apparition de la noirceur dans la phase de la putréfaction, soit *un noir plus noir que le noir lui-même*. Un tel renversement de l'image –sorte de transmutation littéraire– magnifie ainsi la vertu féminine susceptible de freiner la dévastation qui sévit.

¹⁹⁴ Brian Juden, « Romantisme européen et ésotérisme », in *Création littéraire et traditions ésotériques*, op. cit., pp. 183-195.

¹⁹⁵ Claudine Potvin, « Entrevue avec Jovette Marchessault », art. cit., p. 223. Évidemment, nous songeons à l'homonymie avec le mot « mère », surtout si l'on considère l'intérêt, dans l'écriture au féminin, de magnifier le stade au cours duquel l'enfant fusionne avec sa mère.

4. *Chamboulement de la temporalité et accès à l'éternité*

« Laissez-moi passer ! Je suis en route pour l'éternité » (CS, 140) affirme la narratrice qui « tire des plans pour une vie nouvelle » et recherche « un vase sacré, une épée à deux tranchants, le cône d'un vieux volcan, le troisième œil de Shiva qui représente le sens de l'éternité sur le front des innocents » (CS, 106-107). Nous avons vu que la direction ésotérique de la contre-culture consiste également à décrypter dans le réel la présence d'une pérennité. Ainsi, l'union de l'expérience concrète et de l'ouverture à l'éternité constitue un intéressant paradoxe présent dans la contre-culture et dans l'œuvre de Marchessault. Dans un ordre d'idées similaire, le voyage entrepris par la protagoniste du premier tome s'accompagne d'un pèlerinage intérieur : les déplacements géographiques accroissent la connaissance d'une identité personnelle¹⁹⁶.

L'éclatement de la temporalité usuelle découle logiquement d'une telle dynamique qui aboutit à une réunion complète de l'être et du monde naturel. En effet, le raccord analogique fait surgir une continuité entre le temps et la nature :

Le calendrier de cette terre est comme celui de l'enfance du monde : il enchaîne en litanie les fêtes d'actions de grâces et les grandes bêtes admirables qui se déplacent inlassablement dans la chevelure des forêts, dans la poussière des déserts. J'ai vécu ici, cinq fois le jour du Jaguar, le jour de l'Aigle, le jour du Vautour (...) J'ai vécu parmi vous cinq fois le jour du Mouvement, le jour du Silex, le jour de la Pluie, le jour de la Fleur (CS, 83).

Puisque le décompte des jours crée la prise de conscience, chez la narratrice, d'une fin inéluctable, l'instauration d'une analogie permet de contre-balancer l'ultime échéance en fusionnant avec la sphère naturelle.

¹⁹⁶ Nous pensons à l'ouvrage *On the road* de Jack Kerouac qui, nous l'avons souligné, se trouve interpellé par la narratrice. De même, selon Antoine Faivre, ce cheminement résume le paradoxe alchimique : le voyage extérieur s'unit à la descente intérieure, favorisant ainsi un bouleversement ontologique total.

Le recours à l'analogie historique est bien présent dans la pensée contre-culturelle. Selon Rochon, ses tenants utilisent fréquemment ce support afin de justifier le cheminement de la révolution culturelle préconisée. Ainsi, le passé le plus lointain se lie à l'actualité, ce qui crée l'effet d'une totalité. Dans le premier point de cette section, nous avons vu que, sur le plan spatial, la narratrice atteste l'existence de jonctions analogiques à une époque donnée. De même, elle souligne le caractère perpétuel d'un phénomène singulier : la ponte des œufs chez les anguilles a lieu dans la mer des Sargasses, bien que ces espèces doivent parcourir une impressionnante distance pour répondre à l'appel de la nature. Les multiples bouleversements que le temps fait subir à l'ordre du monde n'atteignent cependant pas certains phénomènes qui persistent et témoignent ainsi d'une dimension éternelle captée par la narratrice.

L'inscription du fonctionnement analogique se trouve également renforcée par la référence à la cosmogonie maya dans laquelle la Grand-Mère du maïs délivre un message à ses frères pour les convier à une célébration. En chemin, le messager, un pou, se fait dévorer par un crapaud qui est ensuite ingurgité par un serpent et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un oiseau, fermant le cycle, se fasse abattre par des enfants qui libèrent le message. La narratrice rapporte ensuite la découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb, « dont le grand-père était tisserand, dont le père était tisserand, dont la mère était elle-même fille d'un tisserand » (CS, 63), perpétuant ainsi le processus d'emboîtement inhérent au mythe maya. Le terme « tisserand » se double également d'un pouvoir métaphorique car il renvoie aussi à un autre épisode historique : le projet de Roebling de joindre New York à Brooklyn par un pont suspendu, « un pont éternel », comme le qualifie la protagoniste dans un chant précédent. Nous voyons ainsi que l'appel à l'analogie permet essentiellement l'éclatement du temps et l'insertion de l'éternité dans l'expérience concrète, d'autant plus si

la narratrice déclare à Francine que « le voyage que nous faisons me relie à tout cela » (CS, 74). Remarquons également, dans la phrase relative à la généalogie de Colomb, la présence d'un rythme rendu par la répétition du mot « tisserand ». Le langage musical est donc utilisé pour traduire l'analogie décelée.

Pour terminer, le dernier chant du *Crachat solaire*, qui entraîne le lecteur dans une autre dimension, cet espace-temps particulier précédant la naissance de la narratrice, ne fait pas l'économie d'un projet de retotalisation temporelle. Elle s'adresse directement aux lecteurs et lectrices en les invitant à s'unir à cet autre temps : « Ça vous dit quelque chose un soir de printemps dans le ciel ? Ça ne soulève rien en vous ? (...) Avant d'appareiller, tissez une toile autour de vous. Reliez-vous ! Ralliez-vous ! Convoquez-vous, ne perdez pas une seconde » (CS, 325-326). Rapprochant ciel et terre, vie et non -vie, cet espace temporel devient également, pour le lecteur, le lieu de l'après-vie, puisqu'il termine le roman. Le bouleversement temporel est absolu et ouvre la voie à l'éternité tributaire à son tour du désir de réunification rendu possible par l'altération de la conscience. De plus, cette entreprise répond, par un effet de miroir, au désir qui animait la narratrice dès le premier chant : « Je veux aller jusqu'à mes embouchures, là où je commence, où je finis » (CS, 21).

F) De la création littéraire aux autres arts ou la poursuite d'un projet global

L'intrication du langage et de la musique rend compte d'une manière explicite de la faculté émancipatrice du langage qui s'allie à d'autres disciplines artistiques. De même, dans l'imaginaire de Marchessault, l'intérêt accru envers la conception d'un langage enfoui en soi, matière première et cosmogonique de l'activité créatrice, rejoint de façon analogique l'univers extérieur. L'orphisme littéraire de Marchessault met ainsi en lumière un processus d'absorption-crédation : l'absorption renvoie à l'idée de recréation d'un état qui,

parallèlement, permet la lecture du monde extérieur susceptible d'activer le délire créateur, pour la narratrice du *Crachat solaire*. La qualification de ce double mouvement provient d'une déclaration de l'auteure elle-même, quoique dans une optique résolument féministe qui, selon nous, s'applique à sa démarche générale :

Ce qui est vital, c'est que le langage écrit des femmes, ainsi qu'une neige, qu'une pluie cyclonale, grâce à l'insistance de vents favorables, se diffuse de plus en plus, circule par des chemins d'eau, de terre, d'air et de feu, nous mettant en contact, nous branchant sur ce qu'il y a de plus urgent et de plus vivant pour tous les humains, femmes ou hommes. Chacune, chacun absorbe l'autre ! Cette absorption, que je qualifie de psychique, de magique, correspond il me semble, à cette absorption métabolique par laquelle l'être humain grandit, prend des forces, occupe son espace¹⁹⁷.

Grandir et occuper son espace peut renvoyer à la fusion avec la totalité. Dans le premier tome, la narratrice louange sa grand-mère qui lui a ouvert la porte de la création artistique : pendant qu'elle se concentre sur ses dessins, l'aïeule qui l'encourage, après un certain temps, ne peut résister et s'affaire à son tour. Sous ses doigts, la représentation des poules devient une fureur magique que la narratrice accueille avec forces jubilations : « Je fondais de joies, je pleurais presque ! Je captais des signes. Je déchiffrais chacune de ces poules » (CS, 252). Magnétisée, elle peut alors créer par la suite : « Bientôt je ne pouvais plus résister : elle m'avait communiqué son enthousiasme, son ardeur, sa foi, sa confiance en l'absolu. J'entrais dans le monde, dans les pores du papier » (CS, 252). Ainsi, création littéraire et esquisses demeurent reliées à un orphisme qui génère la retotalisation de l'être et de son rapport au monde.

Sur la quatrième de couverture que signe l'auteure, nous lisons la révélation suivante : « Peindre, écrire... pour moi tout est une éternelle lecture de l'Oeil solaire, de l'Oeil du monde. "Travaillez pendant que vous avez la lumière". Il me semble que tout le

¹⁹⁷ Jovette Marchessault, « Ainsi qu'une pluie cyclonale... », art. cit., p. 25.

reste est anecdote¹⁹⁸ ». La gravité de l'acte créateur, associé à l'ésotérisme en général et à la démarche orphique en particulier, rejoint tout à fait la déclaration de Breton relative au processus artistique inféodé à la haute magie : pour les deux auteurs, auprès d'une telle équivalence, le reste n'est qu'« anecdote » ou encore « panneaux-réclames et bouts-rimés » (A17, 106).

Examinons la peinture qui orne la page couverture du premier tome, réalisée par l'auteure¹⁹⁹. La peinture à connotation primitive représente un être de face dont le corps se trouve en proportion réduite par rapport à la tête et aux mains ouvertes. L'être entier adopte une attitude d'ouverture, voire d'absorption, d'autant plus si l'on remarque la présence, de chaque côté de la tête, de trois canaux horizontaux reliés à l'extérieur. Il en est de même pour chacun des trois doigts des deux mains. Seule la bordure cartonnée du livre semble empêcher l'extension infinie de ces canaux, révélant ainsi leur désir d'expansion. Finalement, les couleurs, qui adoptent quelques teintes du brun et du bourgogne, renvoient au tellurisme omniprésent dans l'œuvre de Marchessault. Ainsi, cette fresque exprime la réunification de l'être et de la nature par le biais d'une image évocatrice et en cela conforme à l'esthétique contre-culturelle. Par conséquent, nous pouvons retracer l'usage d'une conception magique du mot et de l'image dans l'ésotérisme égyptien : ceux-ci contiennent l'énergie des choses dites.

¹⁹⁸ Cette référence à l'œil solaire, que nous retrouvons également dans la trame du roman, renvoie directement à la divinité égyptienne Horus, fils d'Isis et d'Osiris, fréquemment représentée sous forme d'oiseau dont un œil d'or, éclatant comme le soleil, constitue la particularité. De plus, le symbole du globe oculaire existe aussi dans la littérature hermétique : les alchimistes, qui fondaient leur Art sur le patronage d'Hermès Trismégiste, ont quelquefois illustré le microcosme et les phases de préparation de la pierre philosophale par de multiples transformations dessinées dans l'espace d'un œil. Finalement, il importe de savoir que le symbole de l'œil est omniprésent dans l'aspect ésotérique du mouvement contre-culturel.

¹⁹⁹ Celle-ci, de même que l'image représentant une sculpture que nous analysons brièvement plus loin, sont reproduites en annexe (pp. 139-140).

C'est d'un point de vue similaire que nous pouvons envisager la photographie reproduite sur la page couverture de *la Mère des herbes* : dans un encadré figure, entourée de feuillage, l'une de ces femmes telluriques érigées par Marchessault. Celles-ci sont obtenues grâce au rassemblement d'objets hétéroclites, peints et montés afin de former une entité féminine particulière semblable aux totems amérindiens et aux formes artistiques primitives. Le projet d'un féminisme essentialiste y trouve son compte par le biais de l'alchimie. En effet, Marchessault explique que pour créer, elle récupère les rebuts, ce qui semble renvoyer, comme le propose Orenstein dans sa préface au second tome, à la matière première des alchimistes. Ces derniers affirment qu'elle est universellement répandue, honnie, dégradée mais qu'elle recèle pourtant une quintessence extraordinaire. La figure tellurique ainsi formée actualise son rapport microcosmique à l'univers: bien qu'elle soit compacte et définie, le sens qui l'investit de même que le processus qui l'a portée au jour entretiennent une liaison avec le monde conçu comme source d'expansion de la vie²⁰⁰. Parallèlement, elle exprime le processus d'absorption des éléments extérieurs nécessaire à la réalisation créatrice. Si l'art se combine aux données ésotériques, ce qui est bien le cas chez Marchessault, nous pouvons pratiquement associer cette construction au pentacle en tant qu'une figure formée par l'annexion de divers éléments et dont l'achèvement ne fait pas abstraction d'une dépendance certaine au macrocosme. L'abolition de la distance entre l'objet et son environnement extérieur se trouve implicitement affirmée. Par conséquent, force est de constater que le pouvoir de germination qui caractérise le langage et qui célèbre

²⁰⁰ À cet égard, relevons l'intérêt accru de Breton pour l'art primitif que pratiquent diverses peuplades. Il présente de la sorte une poupée qu'il gardait en sa possession : « Cette poupée hopi évoque la déesse du maïs : dans l'encadrement crénelé de la tête vous découvrez les nuages sur la montagne ; dans ce petit damier, au centre du front, l'épi ; autour de la bouche, l'arc-en-ciel ; dans les stries verticales de la robe, la pluie descendant dans la vallée. Est-ce là, oui ou non, la poésie telle que nous continuons à l'entendre ? » (*Entretiens, op. cit.*, p. 247). Cette incarnation de la poésie et la femme tellurique de Marchessault traduisent de façon similaire l'analogie occulte entre microcosme et macrocosme qui séduisait déjà Breton.

la dynamique vitale sous tous ses aspects se manifeste aussi dans la pratique artistique de Marchessault.

CONCLUSION

Lorsqu'on étudie l'usage ou même simplement la présence de l'ésotérisme au sein d'une œuvre littéraire, nous sommes confrontés à plusieurs problèmes. Les multiples ramifications de la conscience ésotérique, ses modifications au fil des âges, s'opposent fréquemment à la catégorisation de ses divers contenus. Le concept d'une tradition pérenne, transmise dans le secret des initiations, est très souvent remis en cause par les ésotérologues qui décèlent plutôt, dans l'ésotérisme, une « voie alchimique » telle que définie par Antoine Faivre :

De même, la Tradition serait moins ce dépôt immuable et originel, ancré dans une inaccessible révélation supérieure, qu'une véritable dynamique de l'intellect animé par l'éveil de la connaissance et nourri par le désir. En faisant ainsi surgir de l'abîme le mythe et les mystères, puis en captant leurs signes dans son existence, l'homme procéderait à des transmutations (d'où le synonyme utilisé de « voie alchimique ») en lui et dans le monde, à des lectures vivantes des énigmes de l'Univers²⁰¹.

L'équivoque inhérente à l'ésotérisme offre ainsi la possibilité de réactiver ce dernier dans une optique singulière, comme en fait foi son usage chez Breton et Marchessault. Entretenir l'ambiguïté, retarder la classification des êtres comme des idées est une attitude typique à Breton²⁰². Cependant, une telle complexité n'empêche pas plusieurs auteurs de déceler un pouvoir structurant dans les doctrines ésotériques, comme l'indique à juste titre James Dauphiné²⁰³. L'émancipation de l'imagination chez Breton et la puissance du chant orphique chez Marchessault, qui se réfèrent à la conscience ésotérique, semblent en effet rendre compte d'un tel pouvoir structurant. D'autant plus si l'on considère que les contours de cette structure se maintiennent dans l'indéterminé, donc privilégiés par des auteurs qui refusent l'incrustation d'une idéologie totalitaire au nom de l'imagination et du rêve.

²⁰¹ Jean-Paul Corsetti, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, op. cit., p. 14. L'auteur résume ainsi la position défendue par Antoine Faivre dans son important ouvrage *Accès de l'ésotérisme occidental*, op. cit.

²⁰² C'est ce qu'affirme Julien Gracq dans son essai *André Breton : quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Librairie José Corti, 1966, 207 p.

²⁰³ James Dauphiné, « Préface », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*, op. cit., p. 8.

C'est en effet l'être, l'univers et le langage qui se trouvent atteints dans leur composition même au sein de l'expérience ésotérique. La recreation d'un état tributaire de celle-ci, que nous avons vue à l'œuvre chez les deux auteurs, modifie la conception de l'être figée et permet la désoccultation des facultés créatrices enfouies. Le rapport au monde se transforme complètement; les pouvoirs de l'imaginaire se déploient au centre du réel. Le détour par le mythe, présent à la fois chez Breton et Marchessault, permet la remythification de l'être et du cosmos et fonde le statut magique du langage. La réconciliation entre la vie et l'art est possible grâce à la capacité de se multiplier, et l'attrait qu'exercent les figures de l'enfant, de l'aliéné et du primitif, chez les deux auteurs, en témoigne de façon claire.

C'est ce qu'exprime Crastre en ce qui a trait à l'entreprise surréaliste et qui rejoint également le projet artistique de Marchessault :

Le surréalisme n'est ni une philosophie du doute ni une éthique de l'angoisse. Il est bien parti du doute et de l'angoisse; mais sans avoir le dessein préconçu, comme ce fut le cas pour d'autres, de se borner à explorer ces prisons ou à en décorer les murs. Il n'a eu souci, au contraire, que d'en abattre les murailles pour élever sur leurs ruines ces châteaux imaginaires où la « vraie vie » ne serait jamais plus « absente »²⁰⁴.

En effet, l'inscription de la dénonciation, du malaise inhérents à l'actualité sociale, au sein de l'œuvre littéraire, est prégnante chez ces auteurs. Parallèlement, l'exaltation d'autres versants, lieu privilégié de l'effusion lyrique et poétique, équivaut à une transfiguration du réel fragmenté et partiel. Puisque l'ésotérisme motive cette euphorie, nous sommes en présence, chez Breton et Marchessault, d'une écriture d'enchantement susceptible de compenser les manques de la réalité par les seuls pouvoirs inhérents à l'imagination et au langage.

²⁰⁴ Victor Crastre, « Le mysticisme surréaliste », in *Poésie et mystique*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, coll. « Langages », 1966, pp. 153-173.

Tous deux engagent une conception de l'imagination qui se relie à l'imagination créatrice ésotérique. C'est essentiellement dans *Arcane 17* que Breton en explore la puissance, alors que pour Marchessault, elle motive la création artistique. L'auteure soutient effectivement la nature cosmogonique de l'imagination. Car cette dernière actionne le désir capable d'agir sur le monde : c'est ce que défendra constamment Breton et que révélera Marchessault en ce qui concerne sa trilogie romanesque. Nous pouvons rapporter cette déclaration de Jean-G. Lossier relative à l'esthétique de la musique et de la poésie contemporaines qui fait référence à la revendication surréaliste de réinvestissement des puissances perdues : « Faire dire aux mots autre chose que leur sens habituel et courant; retourner à un lointain passé où la parole était création vitale, essayer de récupérer les pouvoirs perdus au cours des siècles, et dont savaient user les aèdes des civilisations anciennes²⁰⁵ ». L'aptitude à réviser le monde que détiennent l'enfant et le primitif est ainsi portée aux nues par Breton et Marchessault. Car ce qui domine également chez ces auteurs, c'est ce « sentiment débordant, vécu de la miraculeuse *possibilité*²⁰⁶ ». Sentiment omniprésent chez Breton sans cesse à l'affût de la surprise et de tout ce qui donne la chance de rénover la relation entre l'être et le monde; sensation qui enivre la narratrice du *Crachat solaire*, qui fonde le voyage magique à travers le continent et qui trouve un écho dans la bouche de ces « enfants des astres » désireux de réparer l'éclat du monde.

L'aspect magique de la parole et de l'image, nous l'avons vu, est commun aux deux auteurs. Dans des œuvres où les genres littéraires se côtoient jusqu'à en rendre poreuses les frontières, comme c'est le cas chez Breton, ou du moins complexes par l'entrelacement de diverses positions du sujet (autobiographique, narratif, lyrique), chez Marchessault, le statut

²⁰⁵ Jean-G. Lossier, « Sur la poésie et la musique contemporaines », in *De Ronsard à Breton : recueil d'essais. Hommages à Marcel Raymond*, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 257.

²⁰⁶ Julien Gracq, *André Breton: quelques aspects de l'écrivain*, op. cit., p. 204.

du discours magique est loin d'être négligeable. Le désir de réunir l'art et la vie y trouve résolument son compte : le langage incantatoire et invocatoire se fond à la vie car il aspire à la réalisation d'un désir intense. Nous avons vu qu'effectivement, selon Vadé, le propre de la formule magique est de véhiculer le désir. Pour qu'un auteur réengage, par son activité créatrice, cette fantastique vertu du langage, il faut qu'il accorde une toute-puissance à ce dernier. C'est définitivement le cas pour Breton et Marchessault.

De façon plus particulière, le rassemblement permis par le langage magique fait partie intégrante de l'œuvre de ces deux auteurs. L'invocation à Mélusine, activée par l'exaltation de ses divers attributs, entraîne la formation d'une image dans laquelle jouent à plein les ressources de l'imagination et du langage. La constitution d'une figure aux connotations isiaques, chez Marchessault, passe semblablement par l'émerveillement qu'engendre la vision de la nature et de ses trésors. La capacité de recueillement inhérente au langage qui reprend contact avec sa source primitive parcourt ainsi l'œuvre de l'auteur.

La subversion à l'égard d'un langage conçu comme sclérosé et avilissant sous-tend de même les œuvres étudiées. Le rapprochement entre alchimie et création littéraire ne date pas d'hier mais persiste à faire valoir ses richesses. En apparence, rien n'indique que l'expression bretonienne « amour fou » reprend sa vigueur par le biais d'une alchimie du verbe, qu'en elle se décèle le virage dans une catégorie supérieure. En apparence, oui, mais c'est justement cette occultation qui déroute le regard et la pensée, au premier abord, qui appelle sa remise au creuset. Autrement dit, sa vertu réside dans sa capacité de relancer cette force de l'imaginaire, faculté que Breton attribue à la voyance et qu'il réclame incessamment pour tous. De même, la subtile transmutation d'expressions alchimiques, chez Marchessault, opère le passage de la mortification à la reprise de la vie. Une telle attitude créatrice d'un écrivain qui se fait magicien renvoie à ce principe ésotérique selon

lequel l'occultation s'accompagne simultanément d'une création qui suscite le désir et fait appel à l'imaginaire.

Dans un même ordre d'idées, la germination magique du langage ouvre l'accès au mouvement de la vie qui se heurte à la destruction générale et à l'enfermement qui en résulte. Retrouver cette langue autre qui embrasse l'être s'accompagne d'une concordance au tout, à la nature. La transparence entre l'être et l'univers par le biais de l'imagination et de l'amour, chez Breton, s'apparente au projet artistique de Marchessault pour qui la fusion avec la totalité passe par le langage. Cette participation se décèle indubitablement par l'existence, dans l'œuvre de l'auteure, d'une alchimie tant au niveau microcosmique qu'au plan macrocosmique.

C'est également le principe de l'analogie qui séduit chacun des deux auteurs. Tout peut se relier à tout : la haute magie artistique de Breton et l'orphisme littéraire de Marchessault le traduisent car l'imagination, toujours elle, devient cette « reine des facultés » dont parlait Baudelaire. Que l'analogie permette également l'éclatement temporel et le ralliement du plus lointain et du plus proche renforce cette dynamique. De même, la vertu germinatrice du langage s'étend de l'écriture aux autres arts. Peinture et imagerie du tarot, chez Breton, manifestent cette liaison, ce « fil subtil impossible à rompre » qu'il rappelle dans *Arcane 17*. Parallèlement, pour Marchessault, l'interdépendance du langage, de la musique, de la peinture et de la sculpture émancipe ce pouvoir de retotalisation qui sous-tend le langage.

« Les mots font l'amour », pour Breton, et la résurgence des facultés créatrices passe par l'amour et le désir. Dans une certaine mesure, pour Marchessault, c'est également la présence de liens affectifs envers certaines figures féminines qui assure le départ en flèche de la création artistique. Mais avant tout, la verve sensitive se déploie grâce à la prise

en charge de sa « matière originelle » qui recèle les capacités artistiques. Une entrée en soi favorise donc la création et les retrouvailles avec le monde s'actualisent sous un mode différent. Le paradoxe alchimique identifié par Faivre est ici effectif. Processus subversif, bien sûr : à la réduction positiviste du « ce n'est que... » succède l'émancipation poétique et magique du « c'est aussi... ».

Les figures féminines, pour les deux auteurs, occupent une position prépondérante. Une vision essentialiste et mythique de la femme se dégage au point que c'est presque un lieu commun de le souligner chez Breton et Marchessault. C'est avant tout son pouvoir régénérateur hors d'un système mortifère qui est célébré. De façon plus précise, la femme-enfant chez Breton et l'enfant-voyante chez Marchessault en constituent la cristallisation primordiale : toutes deux sont instituées de cet « *autre* prisme de vision » (A17, 69) dont parle Breton puisqu'elles font miroiter les recours de l'imaginaire. De plus, elles se maintiennent semblablement en contact providentiel avec le domaine naturel. La voyante favorise l'amplification de l'imaginaire chez Breton; chez Marchessault, elle suscite des visions.

Il nous reste à établir un parallèle intéressant que nous n'avons pas abordé au cours de notre travail. Bien que les contenus ésotériques réactivés par Breton et Marchessault demeurent tributaires d'une appropriation singulière, il n'empêche qu'originellement, ils s'inscrivent dans l'Histoire. Les deux auteurs se sont préoccupés, de façon très différente, de la question de la mémoire. Alors que pour Marchessault, celle-ci doit être retrouvée, pour Breton, elle tient lieu d'ennemie du rêve. De prime abord, une opposition flagrante les démarque. Cependant, si Breton déplore le rôle de la mémoire, c'est essentiellement parce qu'elle fragmente le rêve : « Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que *le*

*rêve*²⁰⁷ ». Mais au lieu de la dénigrer entièrement, il est nécessaire de l'éduquer, de la transformer, comme le souligne Alexandrian : « C'est parce qu'il ne peut se fier à sa mémoire que l'homme sait si peu de choses sur ses rêves. Il faut donc développer une discipline qui la rende omnisciente et la module à l'infini²⁰⁸ ». Ainsi, étendre la mémoire jusqu'à des contrées étrangères à sa nature actuelle favoriserait les retrouvailles avec le rêve total, l'appropriation d'une dimension méconnue de l'esprit humain. Or, dans les années 40, en ce qui concerne la connexité entre l'histoire littéraire et la tradition ésotérique, Breton reviendra à plusieurs reprises, comme nous l'avons souligné, sur l'existence d'une parenté spirituelle entre les grands auteurs qui, consciemment ou non, réengagent les contenus ésotériques. Une telle filiation pourrait ainsi permettre d'isoler ce rêve pur dont parle le surréaliste et, par le fait même, de développer le champ d'investigation de la mémoire. C'est également dans cette optique que nous pouvons considérer l'enchaînement analogique des mythes et allégories présents dans *Arcane 17*. À cet égard, soulignons que l'ordre chronologique dans lequel apparaissent les mythes « recueillis », historiquement parlant, se trouve totalement inversé dans l'œuvre. Parallèlement, ces constructions imaginaires sont réinscrites dans l'instant présent. Si Breton ne considère que certains éléments relatifs aux divers mythes, c'est peut-être également parce que la mémoire devenue omnisciente s'allie à l'intégralité du monde onirique.

Dans cet ordre d'idées, un trajet similaire se dégage dans l'écriture de Marchessault. Celle-ci est en effet désireuse de retrouver ce « chaos brûlant de la mémoire » qui, nous l'avons spécifié, se conçoit comme une fusion de la mémoire événementielle et des

²⁰⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., pp. 20-21.

²⁰⁸ Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, p. 147.

ressources de l'imaginaire²⁰⁹. Car pour l'auteure, la création littéraire équivaut à une incorporation d'autres figures. Dans ce contexte, à l'instar de Breton, l'intérêt envers le domaine occulte permet l'éclatement de la temporalité dont nous avons discuté, mais également la réactualisation d'une mémoire qui se prolongerait jusqu'aux premiers âges du monde. L'imagination est de nature cosmogonique, pour Marchessault, et le désir de réembrasser sa propre plénitude originelle en active les potentialités. Il s'agit encore du sentiment enivrant de la possibilité qui forge la trame de l'œuvre littéraire. Comme le souligne Dauphiné, « [c]e n'est pas un hasard si, pour les Anciens, Mémoire est mère des Muses. Pour nous, elle est aussi mère de l'ésotérisme²¹⁰ ».

Nous avons précédemment dégagé certaines corrélations unissant la conscience surréaliste aux principales réclamations contre-culturelles. Ces dernières, présentes sous plusieurs angles dans l'œuvre de Marchessault, s'articulent pareillement avec les présupposés ésotériques. Destruction et renaissance, conciliation du changement mental et du bouleversement social, révolte contre la rationalité pure, résurgence des facultés créatrices enfouies en l'être constituent quelques points d'appui communs aux surréalistes et aux tenants de la contre-culture. Selon Lancelot, André Breton aurait même ouvert la voie à la direction purement ésotérique de cette culture contestataire. Nous avons tenté, entre autres, de démontrer la présence d'une sensibilité jumelle reliant Breton et Marchessault par le recours aux contenus ésotériques susceptibles de traduire une esthétique particulière. Le fil subtil qui unit la création littéraire à travers les âges et la

²⁰⁹ Dans un entretien intitulé significativement « Entendre ma naissance » qu'elle accorde à Pierre Boileau et Jean-Claude Klein, Marchessault affirme se souvenir de sa naissance (*Le Berdache*, vol. 14, octobre 1980, pp. 18-23).

²¹⁰ James Dauphiné, « Préface », in *Création littéraire et traditions ésotériques*, op. cit., p. 9.

conscience ésotérique ne se noue évidemment pas ici. Si nous acceptons l'usuelle division relative aux mouvements littéraires généraux, nous nous apercevons que classicisme, romantisme, symbolisme, surréalisme, pour ne nommer que ceux-là, ont tous été parcourus par le souffle vital de la tradition occulte.

Dans la littérature québécoise, non seulement la contre-culture et l'ésotérisme se rejoignent-ils chez quelques auteurs, mais certaines implications surréalistes s'y combinent avec aisance. Jacques Renaud, celui-là même qui nous a offert *le Cassé*²¹¹, a publié quelques recueils de poésies dans lesquels l'ésotérisme traverse les textes d'un bout à l'autre : tarot, numérologie, réflexions cabalistiques parsèment cet univers éclaté, relié à la contre-culture, où tous les possibles sont permis par le biais du langage. Son recueil *Arcane seize*²¹², sous le pseudonyme d'Élie-Pierre Ysraël –le changement d'identité à caractère hébraïque témoigne indubitablement de la prise en charge d'une tradition ésotérique, voire d'un discours qui ne peut se transmettre qu'entre initiés-, semble faire écho à l'œuvre canonique de Breton. Poésie totalement hermétique, aux deux sens du terme, qui se veut similaire aux obscures images alchimiques et dont les surréalistes auraient probablement été très friands. De plus, la présence de collages à partir des lames de tarot, que nous retrouvons à chaque page, renvoie directement à une esthétique de la fragmentation, de prime abord, mais qui amorce plutôt l'aube d'une nouvelle interaction entre l'être et l'univers. Le rapprochement des oppositions langagières et picturales demeure effectivement omniprésent chez Renaud.

²¹¹ Jacques Renaud, *Le Cassé*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1990, [c1964], 187 p.

²¹² Élie-Pierre Ysraël, *Arcane seize*, Montréal, Éditions de la lune occidentale, 1976, 16 p.

Surréalisme, contre-culture et ésotérisme composent le tissu même du récit *Franchir les miroirs*²¹³ de Michel Bélair. Ce « cheminement intérieur d'un marginal séduit par la contre-culture²¹⁴ » qui tente l'exploration des frontières du réel s'articule autour de la magie de l'écriture et de la formation des images. Nicolas Flamel, kabbale, gnose, Cathares sont autant de références explicites du narrateur qui voyage de la ville à la campagne, rencontre l'amour fou et recherche l'harmonie universelle. Le récit se clôt sur une « Lettre à la Belle, à l'Enfant et au Monde à venir ». Avec ce récit de Michel Bélair, non seulement ésotérisme et contre-culture s'agencent avec la création littéraire, mais nous sommes presque en présence d'une réécriture de *L'Amour fou* de Breton.

Finalement, nous ne pouvons passer sous silence l'œuvre de Yolande Villemaire qui, « [h]antée par l'ésotérisme et la parapsychologie²¹⁵ », emploie les techniques langagières et ludiques chères aux surréalistes. *La Vie en prose*²¹⁶, principal roman de l'auteure, rend compte du brouillage total entre la réalité et la fiction tout en s'appuyant sur le concept du karma, inséparable de la notion de réincarnation²¹⁷. La liberté d'écriture et l'approche mystique expérimentale des années 1970 s'allient dans ce roman acclamé par la critique.

Si l'ésotérisme et la littérature forment un duo explosif, à première vue, il faut convenir que l'éclat qu'ils offrent a tout pour fasciner de multiples consciences créatrices qui pouvaient sembler, de prime abord, trempées dans sa négation même. Mémoire, mère

²¹³ Michel Bélair, *Franchir les miroirs*, Montréal, Parti Pris, coll. « Paroles », 1977, 220 p.

²¹⁴ Gilles Dorion, « *Franchir les miroirs*, récit de Michel Bélair », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI (1976-1980), *op. cit.*, p. 352.

²¹⁵ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La Poésie québécoise des origines à nos jours: anthologie*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Typo poésie », 1990, p. 528.

²¹⁶ Yolande Villemaire, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Lecture en vélocipède », 1980, 261 p.

²¹⁷ Soulignons également que Marchessault, dans l'entrevue accordée à Claudine Potvin que nous avons citée à diverses reprises, réclame la venue d'une critique littéraire karmique qui sonderait les vies antérieures des auteurs afin de bien comprendre les multiples facettes de leurs œuvres.

de l'ésotérisme, disions-nous. Quoi qu'il en soit, la présence d'une mémoire ésotérico-littéraire semble vouloir se manifester de plus en plus. Comme le rêve total qui la soutend.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres à l'étude

BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, [c1937], 176 p.

BRETON, André, *Arcane 17*, édition ornée de 4 lames de tarot par Matta, New York, Brentano's, 1945, 176 p.

BRETON, André, *Arcane 17 enté d'ajours*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1965, 183 p.

MARCHESSAULT, Jovette, *Comme une enfant de la terre /1. Le crachat solaire*, Montréal, Leméac, 1975, 348 p.

MARCHESSAULT, Jovette, *La Mère des herbes* – préface par Gloria Feman Orenstein, Montréal, Quinze, coll. « Réelles », 1980, 241 p.

Œuvres d'André Breton

L'Art magique – avec le concours de Gérard Legrand, Paris, Phébus, 1991, [c1957], 358 p.

La Clé des champs, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967, [c1953], 440 p.

Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud et D. Arban, J.-L. Bédouin, R. Balance, C. Chonez, P. Demarne, J. Duché, F. Dumont, C.-H. Ford, A. Patri, J.-M. Valverde, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, [c1952], 312 p.

L'Immaculée Conception (co-auteur : Paul Éluard), Paris, Seghers, 1972, [c1930], 95 p.

Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, [c1955], 188 p.

Nadja, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1970, [c1928], 187 p.

Œuvres complètes, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1798 p.

Œuvres complètes, tome II, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1857 p.

Œuvres complètes, tome III, édition de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1492 p.

Les Pas perdus, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, [c1924], 182 p.

Point du jour, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, [c1934], 189 p.

Position politique du surréalisme, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « Bibliothèque médiations », 1971, [c1935], 177 p.

Signe ascendant, suivi de *Fata Morgana*, *les États généraux*, *Des épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations*, *Le la*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, 188 p.

Le Surréalisme et la peinture, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1965, [c1928], 427 p.

Ouvrages et articles consacrés à Breton et au surréalisme

ALEXANDRIAN, Sarane, *André Breton par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1971, 189 p.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, 505 p.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, 186 p.

BEAUJOUR, Michel, « André Breton mythographe : *Arcane 17* », in Marc Eigeldinger, *André Breton : essais recueillis par Marc Eigeldinger avec quatre portraits*, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, coll. « Langages », 1970, pp. 221-240.

BEAUJOUR, Michel, « André Breton ou la transparence », in André Breton, *Arcane 17 enté d'ajours*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, pp. 161-183.

BÉDOUIN, Jean-Louis, *André Breton ; oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1963, 229 p.

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Librairie José Corti, 1975, 460 p.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, 376 p.

CRASTRE, Victor, *André Breton, trilogie surréaliste*, *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*, Paris, SEDES, 1971, 113 p.

CRASTRE, Victor, *Poésie et mystique*, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, coll. « Langages », 1966, 181 p.

DANIER, Richard, *L'Hermétisme alchimique chez André Breton : interprétation de la symbolique de trois œuvres du poète*, Villeselve, Éditions Ramuel, 1997, 173 p.

DUITS, Charles, *André Breton a-t-il dit passe*, Paris, Les Lettres nouvelles, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », 1969, 195 p.

DUMAS, Marie-Claire, *André Breton en perspective cavalière, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas ; avec des inédits d'André Breton*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1996, 107 p.

EIGELDINGER, Marc, « L'art de brûler la chandelle par les deux bouts », in *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, coll. « Langages », 1973, pp. 253-284.

EIGELDINGER, Marc, « Poésie et langage alchimique chez André Breton », in *Lumières du mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, pp. 175-196.

EIGELDINGER, Marc, « Structures mythiques d'*Arcane 17* », in *Lumières du mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, pp. 197-220.

GRACQ, Julien, *André Breton : quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Librairie José Corti, 1966, 207 p.

HERVÉ, Claude, *André Breton et l'ésotérisme*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, mai 1974, 102 f.

LAMY, Suzanne, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 265 p.

LIGOT, Marie-Thérèse, *Marie-Thérèse Ligot présente L'Amour fou d'André Breton*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1996, 199 p.

MAURIAC, Claude, *André Breton*, Paris, Bernard Grasset, 1970, 327 p.

MOURIER-CASILE, Pascaline, *André Breton : explorateur de la Mère-Moire : trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 230 p.

SCHWARZ, Arturo, « L'amour est l'érotisme. De quelques correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie et du tantrisme », *Mélusine*, no 4, 1983, pp. 179-202.

STEINMETZ, Jean-Luc, *André Breton et les surprises de l'amour fou*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1994, 126 p.

TAMULY, Annette, *Le Surréalisme et le mythe*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, 285 p.

Œuvres de Jovette Marchessault

Des cailloux blancs pour les forêts obscures, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1987, 165 p.

Madame Blavatsky, spirite, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1998, 95 p.

La Pérégrin chérubinique : confessions, Montréal, Leméac, 2001, 69 p.

La Saga des poules mouillées, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « Théâtre », 1981, 178 p.

La terre est trop courte, Violette Leduc, Montréal, Éditions de la Pleine lune, coll. « Théâtre », 1982, 157 p.

Triptyque lesbien, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 1980, 125 p.

Articles et entretiens de Jovette Marchessault

« Ainsi qu'une pluie cyclonale... », *Le Devoir*, samedi 19 avril 1980, p. 25.

BOILEAU, Pierre et Jean-Claude KLEIN, « Jovette Marchessault. Entendre ma naissance », *Le Berdache*, vol. 14, octobre 1980, pp. 18-23.

« ...et d'autres rumeurs », *Le Devoir*, 24 novembre 1979, p. XVI.

HOUDE, Sylvain, *Entretien avec Jovette Marchessault dans le cadre de l'émission « Jamais sans mon livre »*, Montréal, Société Radio-Canada, 15 avril 2001, réalisation : Manon Giguère.

MOLIN VASSEUR, Annie, « Jovette Marchessault. « Ce qui nous veut seul, nous veut aussi parmi les autres » », *Arcade*, no 42, 1999, pp. 75-90.

POTVIN, Claudine, « Entrevue avec Jovette Marchessault », *Voix & Images*, no 47, hiver 1991, pp. 218-229.

« Pourquoi j'écris. Jovette Marchessault : Écrire... », *Québec français*, no 47, octobre 1982, p. 33.

SMITH, Donald, « Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la mythification sociale », *Lettres québécoises*, no 27, automne 1982, pp. 52-58.

TODD HÉNAUT, Dorothy (réalisatrice), *Les Terribles vivantes : Louky Bersianik, Jovette Marchessault, Nicole Brossard*, Montréal, Office National du film du Canada, 1986, 84 min.

Ouvrages, parties d'ouvrages et articles critiques consacrés à Marchessault

BEAUDET, Marie-Andrée, « Comme une enfant de la terre /1. Le crachat solaire, roman de Jovette Marchessault », in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome V (1970-1975)*, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1987, pp. 168-169.

BEAUDET, Marie-Andrée, « La Mère des herbes, roman de Jovette Marchessault », in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome VI (1976-1980)*, sous la direction de Gilles Dorion, Montréal, Fides, 1994, pp. 512-513.

CÔTÉ, Audrey, *La Mère des herbes de Jovette Marchessault : quand le littéraire est politique*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 138 f.

FEMAN ORENSTEIN, Gloria, « Jovette Marchessault. The Ecstatic Vision-Quest of the new feminist Shaman », in *Gynocritics: feminist approaches to Canadian and Quebec women's writing = Gynocritiques: démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, edited by Barbara Thompson Godard, Toronto, ECW Press, 1987, pp. 179-196.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980) », *French Review*, vol. 63, no 4, mars 1990, pp. 632-641.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », *French Review*, vol. 71, no 6, mai 1998, pp. 1036-1047.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, « Réécriture du mythe et création d'une utopie chez Jovette Marchessault », in *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, sous la direction de Joëlle Cauville et Metka Zupancic, Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1997, pp. 177-187.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, P. Lang, coll. « Francophone cultures and literatures », 1997, 385 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, « Jovette Marchessault : envers et contre tous », *Perspectives*, vol. XXIII, no 12, 21 mars 1981, pp. 22-25.

RICOUART, Janine, « Jovette Marchessault's matriarchy in her autobiographical triptych », in *Women by women: the treatment of female characters by women writers of*

fiction in Quebec since 1980, edited by Roseanna Lewis Dufault, Madison-N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1997, pp. 230-240.

ROSENFELD, Marthe, « The development of a lesbian sensibility in the work of Jovette Marchessault and Nicole Brossard », in *Traditionalism, nationalism, and feminism: women writers of Quebec*, edited by Paula Gilbert Lewis, Westport-Connecticut, Greenwood Press, coll. « Contributions in women's studies », 1985, pp. 227-239.

ROYER, Jean, *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, L'Hexagone, 1985, 320 p.

ROYER, Jean, « Jovette Marchessault. « Il faut se rendre visible... » », *La Presse*, 3 mars 1979, pp. 19-20.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.

TRACY, Carolyn, *Énonciation et subjectivité au féminin dans Comme une enfant de la terre /1. Le crachat solaire de Jovette Marchessault*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 139 f.

Ouvrages et articles critiques

AMADOU, Robert, *L'Occultisme : esquisse d'un monde vivant*, Saint-Jean-de-la-Ruelle, Éditions Chanteloup, 1987, [c1950], 249 p.

ARNOLD, Paul, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1972, 192 p.

BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1994, 285 p.

BECQ, Annie, « L'imagination créatrice et la tradition ésotérique », *Revue des Sciences humaines*, « Enjeux de l'occultisme », Lille-III Université, no 4, 1979, pp. 43-55.

BIRO, Adam et René PASSERON, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les grands dictionnaires », 1982, 464 p.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, H à PIE, vol. 3, Paris, Seghers, 1974, [1969], 391 p.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, 608 p.

CORSETTI, Jean-Paul, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, coll. « Sciences de l'homme », 1992, 343 p.

CORSETTI, Jean-Paul, « Poésie et initiation dans l'œuvre de Rimbaud », in *Rimbaud multiple*, colloque de Cerisy-la-Salle, 26 août – 5 septembre 1982, dirigé par Alain Borer, Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy, Paris, D. Bedou & J. Touzot, coll. « Reliefs », 1987, pp. 81-99.

Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles), colloque international de Pau 16, 17, 18 novembre 1989, actes recueillis et publiés par James Dauphiné, Pau, J&D Éditions, 1991, 372 p.

Dictionnaire critique de l'ésotérisme, sous la direction de Jean Servier, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 1449 p.

DORION, Gilles, « *Franchir les miroirs*, récit de Michel Bélair », in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI (1976-1980), sous la direction de Gilles Dorion, Montréal, Fides, 1994, p. 352.

DUCHASTEL, Jules, « La contre-culture : l'exemple de *Main Mise* », in *L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, sous la direction de Jacques Pelletier, Les Cahiers du département d'études littéraires, no 5, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 61-81.

FAIVRE, Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1986, 406 p.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, 496 p.

GUSDORF, Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, 471 p.

GUTHRIE, W. K. C., *Orphée et la Religion grecque. Étude sur la pensée orphique*, Paris, Payot, 1956, 328 p.

HEUGEL, Jacques, *Essai sur la philosophie de Victor Hugo du point de vue gnostique*, Paris, Calmann-Lévy, 1922, 143 p.

JACQUES-CHAQUIN, Nicole, « L'anankiâtre, ou l'occultisme à l'épreuve de la fiction », *Revue des Sciences humaines*, « Enjeux de l'occultisme », Lille-III Université, no 4, 1979, pp. 57-76.

KANTERS, Robert et Robert AMADOU, *Anthologie littéraire de l'occultisme*, Paris, Éditions René Julliard, 1975, [c1950], 326 p.

LANCELOT, Michel, *Le Jeune lion dort avec ses dents... Génies et faussaires de la contre-culture*, Paris, Albin Michel, coll. « J'ai lu », 1974, 350 p.

LASNIER, Louis, *La Magie de Charles Amand : imaginaire et alchimie dans « Le chercheur de trésors » de Philippe-Aubert de Gaspé*, Montréal, Québec / Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1980, 224 p.

LEVAILLANT, Maurice, *La Crise mystique de Victor Hugo (1832-1856)*, Paris, Librairie José Corti, 1954, 296 p.

LOSSIER, Jean-G., « Sur la poésie et la musique contemporaines », in *De Ronsard à Breton : recueil d'essais. Hommages à Marcel Raymond*, Paris, Librairie José Corti, 1967, pp. 257-264.

MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La Poésie québécoise des origines à nos jours : anthologie*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Typo poésie », 1990, 642 p.

MERCIER, Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914), volume 1 : Le symbolisme français*, Paris, Nizet, 1969, 251 p. ; *volume 2 : Le symbolisme européen*, Paris, Nizet, 1974, 252 p.

NÉDONCELLE, Maurice, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Initiation philosophique », 1967, 124 p.

PAUWELS, Louis et Jacques BERGIER, *L'Homme éternel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970, 367 p.

PAUWELS, Louis et Jacques BERGIER, *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960, 638 p.

RICHER, Jean, *Aspects ésotériques de l'œuvre littéraire : Saint Paul – Jonathan Swift – Jacques Cazotte – Ludwig Tieck – Victor Hugo – Charles Baudelaire – Rudyard Kipling – O. V. de L. Milosz – Guillaume Apollinaire – André Breton*, Paris, Dervy-Livres, coll. « L'œuvre secrète : l'ésotérisme dans l'art et la littérature », 1980, 308 p.

RICHER, Jean, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris, Éditions du Griffon d'or, 1947, 213 p.

RIFFARD, Pierre A., *Ésotérismes d'ailleurs : les ésotérismes non occidentaux : primitifs, civilisateurs, indiens, extrême-orientaux, monothéistes*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1997, 1242 p.

RIFFATERRE, Hermine B., *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970, 306 p.

ROCHON, Gaétan, *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, Cahiers du Québec, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Science politique », 1979, 211 p.

SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane, *La Contre-culture. Etats-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires » no 47, 1997, 217 p.

SAURAT, Denis, *La Religion ésotérique de Victor Hugo*, Paris, La Colombe, coll. « Investigations », 1948, 347 p.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.

VADÉ, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1990, 489 p.

VERNETTE, Jean, *Le New Age*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992, 127 p.

VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme : illuminisme-théosophie 1770-1820, tome premier : Le préromantisme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, 331 p. ; *tome second : La génération de l'Empire*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, 332 p.

VIATTE, Auguste, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 284 p.

WAGNEUR, Jean-Didier, « Introduction », in *Dictionnaire de la littérature française XXe siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Encyclopaedia Universalis », 2000, pp. 7-8.

Œuvres ésotériques

AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius, *La Philosophie occulte ou la Magie*, divisée en trois livres et augmentée d'un quatrième, apocryphe, attribué à l'auteur. Précédée d'une étude sur la vie et l'œuvre de l'auteur et ornée de son portrait, Paris, Éditions Traditionnelles, 1962, [c1532], [s.p.].

FLAMEL, Nicolas, *Le Livre des figures hiéroglyphiques : Le sommaire philosophique : Le désir désiré ; précédés d'un « avant-propos » de René Alleau et d'une « étude historique » sur Nicolas Flamel par Eugène Canseliet*, textes revus sur éditions anciennes et suivis d'un glossaire et de notes bibliographiques par Maxime Preaud, Paris, S.g.p.p. Denoel, coll. « Bibliotheca hermetica », 1970, [c1612], 230 p.

LEVI, Éliphas, *La Clef des grands mystères*, présentation de Henri J. Marteau, Verviers-Belgique, Marabout, coll. « Marabout – Univers secrets », 1974, [c1861], 308 p.

LEVI, Éliphas, *Dogme et rituel de la haute magie*, édition complète en un volume avec 24 figures dans le texte, Paris, Éditions Bussière, 1999, [c1855], 460 p.

LEVI, Eliphas, *Histoire de la magie*, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères, Paris, Éditions de la Maisnie, 1974, [c1860], 560 p.

Le Livre des morts des Anciens égyptiens, introduction, traduction, commentaires de Paul Barguet, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « Littératures anciennes du Proche-Orient », 1967, 307 p.

Le Livre des Morts. Papyrus égyptiens (1420-1100 av. J.-C.), commentaires de Evelyn Rossiter, traduits par Bernard Soulié, Paris, Seghers, 1979, 119 p.

Œuvres littéraires diverses

BÉLAIR, Michel, *Franchir les miroirs*, Montréal, Parti Pris, coll. « Paroles », 1977, 220 p.

COELHO, Paulo, *L'Alchimiste*, traduit du portugais par Jean Orecchioni, Paris, A. Carrière, 1994, [c1988], 252 p.

COELHO, Paulo, *Manuel du guerrier de la lumière*, traduit du portugais par Françoise Marchand-Sauvagnargues, Paris, A. Carrière, 1998, [c1997], 156 p.

GASPÉ, Philippe-Aubert de, *Le Chercheur de trésors : ou l'influence d'un livre*, Montréal, Réédition-Québec, 1968, [c1837], 98 p.

HUGO, Victor, *Les Contemplations*, texte établi avec introduction, chronologies des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Éditions Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1969, [c1855], 814 p.

KEROUAC, Jack, *Sur la route*, traduction de l'anglais par Jacques Houbard, préface de Michel Mohrt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960, 436 p.

YSRAËL, Élie-Pierre [pseudonyme de Jacques Renaud], *Arcane seize*, Montréal, Éditions de la lune occidentale, 1976, 16 p.

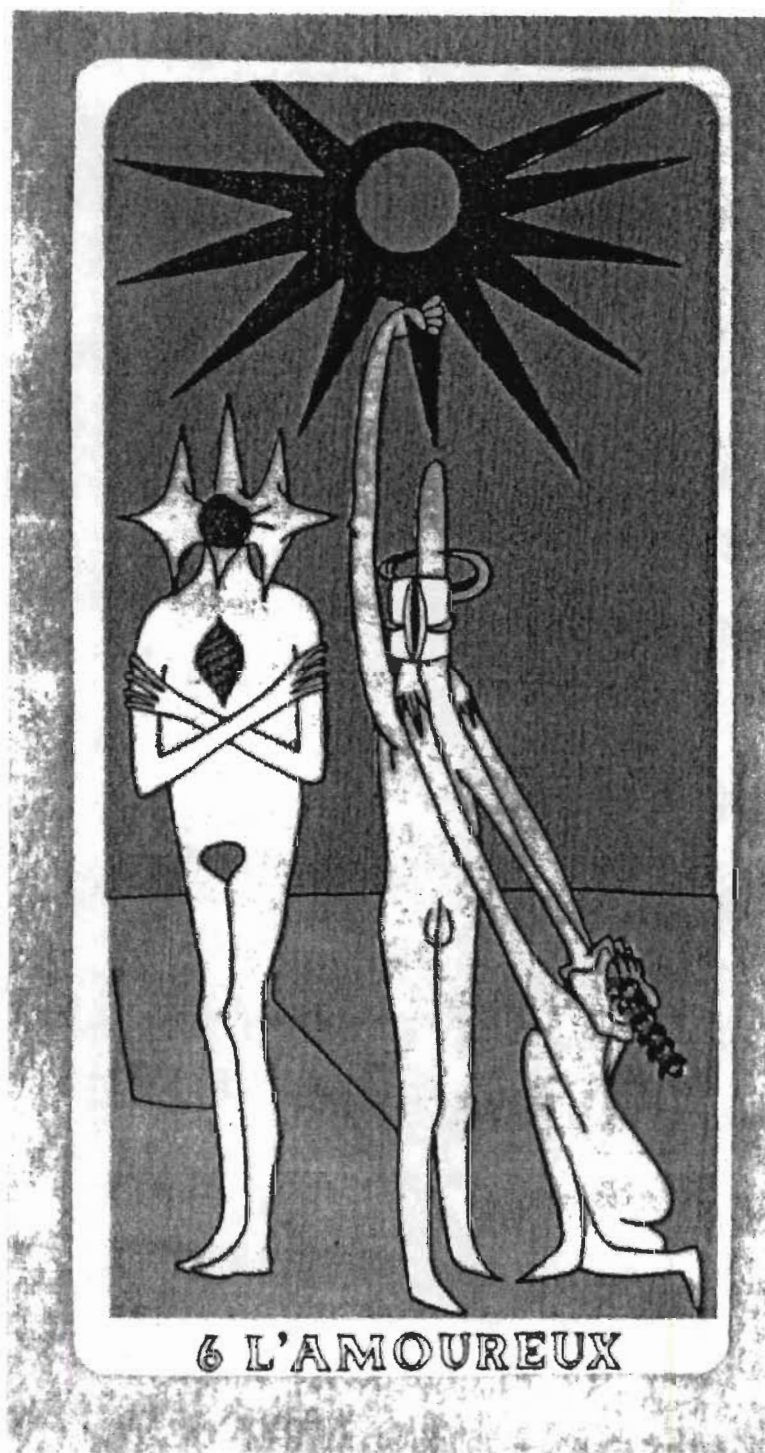
RENAUD, Jacques, *Le Cassé*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1990, [c1964], 187 p.

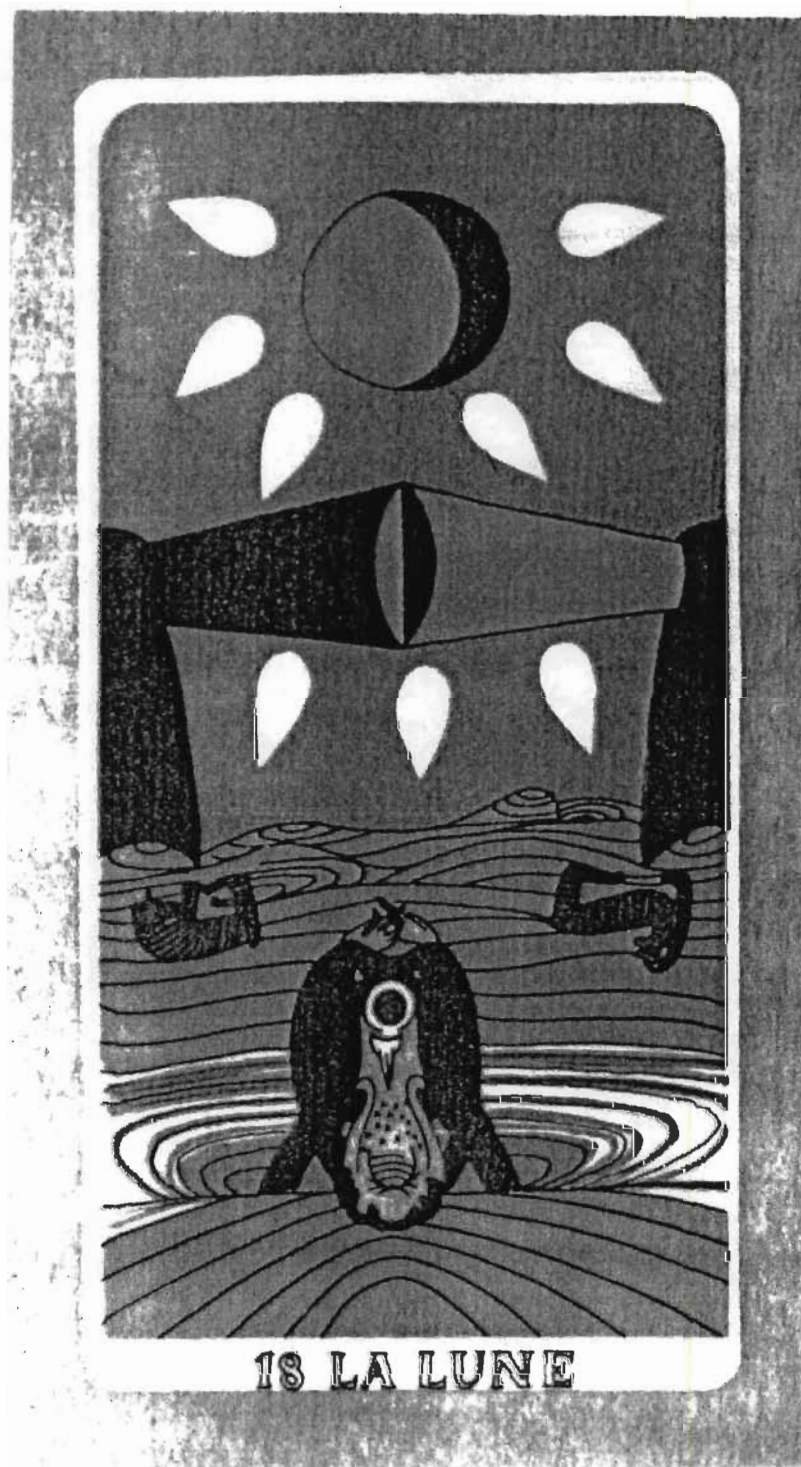
VILLEMAIRE, Yolande, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Lecture en vélocipède », 1980, 261 p.

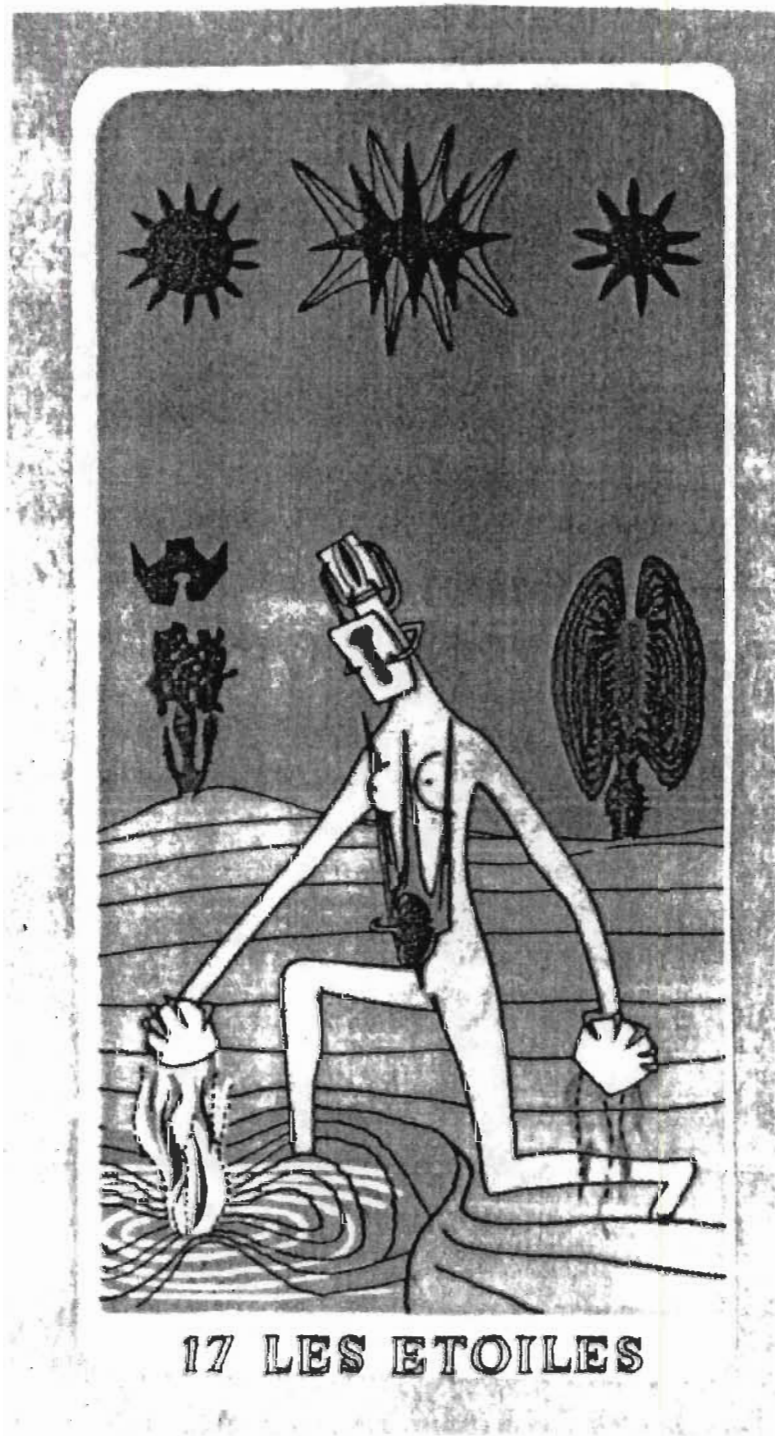
YOURCENAR, Marguerite, *L'Oeuvre au noir*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1968, 384 p.

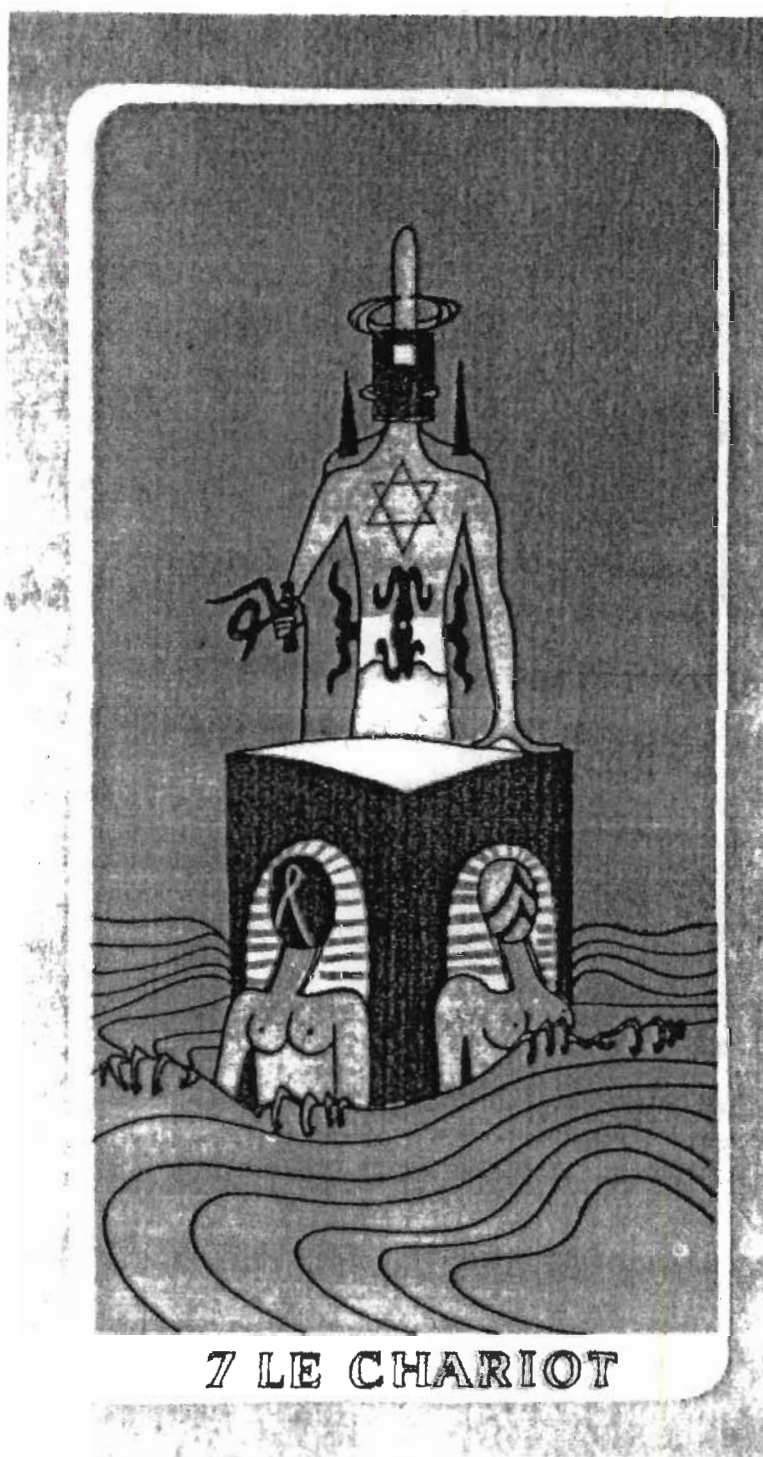
A N N E X E :

**Quatre lames de tarot par Matta (*Arcane 17*, 1945) et
reproductions d'une fresque (*Le Crachat solaire*, 1975)
et d'une sculpture (*La Mère des herbes*, 1980)
réalisées par Jovette Marchessault**









jovette marchessault

comme une enfant de la terre / le crachat solaire

roman



JOVETTE MARCHESSAULT

La Mère des herbes



collection
réelles