Fabula-LhT
n° 3, 2007
Complications de texte : les microlectures
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.1021

Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications

Anne Reverseau

Pour citer cet article

Anne Reverseau, « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », dans *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », dir. Marc Escola, Septembre 2007, URL : https://fabula.org/lht/3/reverseau.html, article mis en ligne le 14 Septembre 2007, consulté le 09 Mai 2025, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.1021

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications

Anne Reverseau

Un « texte automatique » surréaliste, écrit réputé sans intervention consciente, est un produit de l'écriture automatique, un « monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*[1] ». Dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, André Breton va jusqu'à définir le surréalisme par la pratique de l'écriture automatique, comme « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale[2]». Les textes automatiques surréalistes ont fleuri entre 1919 et 1926, date à laquelle est supprimée la rubrique « textes surréalistes » de *La Révolution surréaliste,* qui avait pourtant publié un grand nombre de ces textes depuis 1924. À ce corpus de la revue, il faut ajouter les textes automatiques d'Éluard et d'Aragon*,* les textes de Desnos(*Nouvelles Hébrides* et *Deuil pour deuil*), de Pierre Naville (*Les Reines de la main gauche)*, de Roger Vitrac (*La Lanterne noire*)et les textes automatiques de Breton écrits seuls ou en collaboration (*Les Champs magnétiques*, *Poisson soluble, L'Immaculée conception*, *Ralentir Travaux*, jusqu'à *Le La* en 1960).

La découverte, ou l'invention, de l'automatisme est attribuée aux *Champs magnétiques,* écrit au printemps 1919 par Philippe Soupault et André Breton, et rapidement suivi par de nombreux textes adoptant la même méthode. Assez vite, ces textes ont acquis la réputation d'être répétitifs et surtout illisibles. Cette illisibilité, terme vague, recouvre en fait plusieurs types de critiques : manque de cohérence thématique, narrative et même stylistique, difficultés de lecture dues à la multiplication des lieux et des temps, des personnages et à une certaine préciosité dans les images. La lecture en est rendue complexe, en outre, par la disparition ou l'effacement des liens logiques, par l'irruption surprenante du fantastique, par la perte des repères, le brouillage de la référentialité, et par la difficile identification des comparants et comparés dans les images.

[1] André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t.I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 326.

[2] *Ibid*., p. 328.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cette complexité des textes a rapidement été redoublée par les commentaires et analyses de l'automatisme : débats sur la question de la pureté et de la spontanéité de l'acte d'écriture, ainsi que sur la question des influences. Leur lecture est compliquée par le fait que les textes automatiques sont présentés très tôt comme illustration de la théorie surréaliste[3]. *Poisson soluble*, le recueil de textes automatiques d'André Breton, étiquetés « historiettes », est ainsi initialement publié à la suite du *Manifeste du surréalisme.* Le rôle important donné à ces textes a fait que, très vite, les surréalistes ont insisté sur leurs insuffisances, jusqu'à parler d'échec, pour sauver, d'une certaine manière, la théorie de l'automatisme au détriment des textes. Lorsqu'il revient sur cette période de « l'automatisme psychique » dans « Le message automatique[4] », André Breton évoque « l'infortune continue » de ces textes. Sources de déception, les textes automatiques sont considérés comme illisibles, répétitifs et obscurs par les surréalistes eux-mêmes. C'est donc le discours même des auteurs qui a orienté la réception critique des textes automatiques pendant de nombreuses années.

Textes complexes encore compliqués par leurs lectures critiques, les textes automatiques surréalistes font peur. « Tomber sur un texte surréaliste » pour l'explication hors programme constitue aujourd'hui l'une des inquiétudes des candidats aux concours littéraires de l'enseignement : l'explication de ce genre de textes paraît tout simplement impossible. Plus grave sans doute est la réticence à ouvrir un recueil de textes automatiques pour le plaisir, par peur de « ne rien comprendre », de passer à côté du sens parce qu'on ne posséderait pas la clé ou la grille de lecture adéquate. Comme a pu le dire Gilbert Boissier, « réputés illisibles, ces textes semblent se dérober à ce qu'apporte toute lecture critique : un surcroît de sens[5] ».

La faute est imputable aux textes, bien entendu, mais aussi aux lectures qu'on en a faites. Dans un premier temps subordonnés aux développements théoriques du surréalisme, les textes automatiques ont été analysés en tant que gestes. Lorsque les textes ont commencé à être étudiés en tant qu'objets littéraires, les lectures de détail ont fait apparaître deux directions principales. Issue du modèle de lecture proposé par le groupe surréaliste lui-même, la première lecture privilégie la trouvaille, la surprise et, en se concentrant sur les images, se transforme souvent en lecture anthologique et citationnelle des textes automatiques. Le second type de microlectures, pratiqué avec talent par Michaël Riffaterre et Laurent Jenny, s'attache

[3] Pas en 1919, mais lors de la « redécouverte » de l'automatisme par André Breton, en 1922.

[4] André Breton, « Le message automatique » (déc. 1933), *Point du jour,* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 171.

[5] Gilbert Boissier, « Insignifiance et sursignifiance : lecture des *Champs magnétiques* », *Le Génie de la forme*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 578.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

davantage aux unités de texte pour présenter une lecture formaliste axée sur les formes narratives.

En retraçant les étapes de la réception des textes automatiques surréalistes, nous serons amenés à nous arrêter sur les méthodes et les enjeux de ces deux types de microlectures, avant de proposer, dans un deuxième temps, une autre forme de microlecture axée sur la dimension visuelle et visant à rendre compte à la fois du récit et des images : cette lecture, nous la concevons davantage comme une simplification que comme une complication de texte.

1. Réception et lectures des textes automatiques surréalistes

a. Parcours critique de l'automatisme

Dans un article intitulé « De l'illisible au poncif[6] », Antoine Compagnon retrace le parcours critique des textes automatiques surréalistes : après une période de « mise au placard », conséquence de l'attitude du groupe surréaliste vis-à-vis de leurs textes, Maurice Blanchot dès 1945joue la carte de la réévaluation en déplaçant la valeur de l'automatisme du côté des pouvoirs du langage. Les textes automatiques sont alors envisagés comme écriture plutôt que comme texte, comme processus plutôt que comme résultat. Dans « Quelques réflexions sur le surréalisme[7] », Maurice Blanchot écrit que « l'automatisme est une machine de guerre contre la réflexion et le langage » : « le langage disparaît comme instrument, mais c'est qu'il est devenu sujet ». Plus tard, dans *L'Espace littéraire*[8], il envisage l'automatisme comme renouvellement de l'inspiration poétique, aux confins du langage, comme une tentation qui attire [l'artiste] hors des chemins sûrs et l'entraîne vers le plus difficile et le plus lointain[9] ». L'automatisme comme mise à l'épreuve des limites du langage et de la communicabilité est également la perspective que choisit Sartre : celle-ci le conduit à interpréter ce mode d'écriture de façon négative, comme une entreprise de destruction du langage, autrement dit comme une forme de nihilisme. La formule « un château sans signification roulait à

6 *Cahiers de l'Herne*, n° 72, *André Breton*, sous la dir. de Michel Murat, 1998.

7 Maurice Blanchot, « Quelques réflexions sur le surréalisme », *L'Arche*, n° 8, 1945, p. 93-104.

8 *Id.*, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955. Le chapitre « L'inspiration, le manque d'inspiration », p. 235-250, porte sur l'écriture automatique.

9 *Ibid*. p. 242.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la surface de la terre[10] », qui ouvre le recueil *Poisson soluble,* pourrait par exemple être placée en exergue de ce genre de lecture critique.

L'histoire de la réception des textes automatiques est quelque peu chaotique, en raison de l'abondant discours critique négatif émis par leurs auteurs, et en particulier par Breton. Nous nous trouvons en fait devant une série d'impasses : ces textes sont-ils faits pour être lus ? Ne sont-ils que l'illustration d'une théorie ? Leur valeur dépend-elle de la lecture ou des conditions de leur production ? Le lien très fort entre la théorie surréaliste et la pratique des textes automatiques, lien récurrent jusqu'à aujourd'hui, contribue à dévaluer et à isoler ces textes en opposant, selon la formule de Laurent Jenny, « l'intérêt poétique (médiocre) des *textes* automatiques et la portée (considérable) du *geste* automatique[11] ».

Le mode de production des textes automatiques ne peut, en effet, pas être oublié à la lecture : la confusion du littéral et du figural, qui entrave la compréhension, ne peut qu'être imputée à l'état de semi conscience que demande l'automatisme. Le fait que la parole ne soit pas adressée, qu'elle semble sortir d'une « bouche d'ombre », peut donner l'impression que le lecteur en est exclu. Laurent Jenny caractérise cette écriture « sans visée de l'autre » comme une « expansion indéfiniment narcissique[12] ». Enfin, les textes surréalistes automatiques semblent aux marges de la littérature : simples documents, traces d'une activité passée, résultats d'une expérience… Tout concourt à les faire sortir du champ littéraire, marquant clairement la différence entre « écrire » et « donner à lire ».

Dès les années 1940 apparaît toutefois une autre forme de lecture qui envisage davantage les textes que la démarche. Cette lecture attentive, que l'on peut déjà appeler microlecture, est par exemple celle de Julien Gracq, en 1948, dans *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain*[13], avec son analyse de la « phrase » et de la prose de Breton, ou, plus tard, de Michaël Riffaterre, avec celle de la métaphore filée dans les textes automatiques. La réévaluation des textes automatiques surréalistes pour eux-mêmes est une étape importante du parcours critique. Envisageant dans un cadre plus large que celui du mouvement surréaliste l'apport de l'automatisme à la littérature, ces lectures se focalisent sur la poéticité des textes, et en particulier sur les images qui les peuplent. Ce type de lecture de détail, très pratiquée depuis les années 1960 pour les textes surréalistes, peut donner lieu à une lecture citationnelle qui prélève au fil du texte les trouvailles, images frappantes ou aphorismes. C'est ainsi que *Les Champs magnétiques* ou *Poisson*

10 André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit*., p. 349.

11 Laurent Jenny, « L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992,p. 27.

12 *Ibid.*,p. 31.

13 Julien Gracq, *André Breton, Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1948, p. 181-195.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

soluble ont longtemps été perçus comme de beaux répertoires d'images. Cette lecture est appelée par les surréalistes eux-mêmes, comme le montre Michel Murat dans « Jeux de l'automatisme[14] », en rappelant que Breton pratiquait une lecture citationnelle et fragmentaire de ses propres textes, et qu'en valorisant une esthétique de la surprise et de la « trouvaille » dans le premier *Manifeste*, il nous engageait à pratiquer une « lecture exploratrice, qu'aimante la recherche de la merveille, du trésor à extraire[15] ».

Cette lecture, axée sur les images, les réseaux métaphoriques et les jeux du signifiant, est une forme de lecture thématique. La lecture de Julien Gracq, « Spectre du *Poisson soluble*[16]», fonctionne de la sorte : à la façon d'un Jean-Pierre Richard, Julien Gracq repère les images récurrentes et les classe en réseaux sémantiques – matières premières, animaux, végétaux, mais aussi accessoires féminins :

> Diamants, voilettes, gants, chaussons de danseuse, éventails, aigrettes, colliers, bouquets, bagues, plumes, loups de dentelle – certains de ces poèmes (qu'on relise en particulier le treizième) semblent tout pailletés de la pluie scintillante et tendre qu'égrène autour d'elle une femme qui se dévêt[17].

À partir de ces énumérations, Julien Gracq fournit une interprétation de ce qu'il appelle « ces grandes rosaces d'images élues[18] », en reliant les thèmes omniprésents de la nature et de la femme :

> Breton se meut en imagination, et par grande préférence, dans une nature *déjà en marche vers l'homme*, ayant fait plus de la moitié du chemin à sa rencontre, et comme aspirant d'avance à lui plaire, à le refléter et à le servir, une nature dégrossie, prête pour le dernier coup de baguette de la fée. [...] [La pensée poétique de Breton] va dans le sens d'un rêve de félicité réconciliatrice et édénique ; [...] bien loin de réarmer la *formidable* étrangeté du monde, elle sollicite les choses vers l'homme, les apprivoise, les baigne d'avance d'une espèce de vouloir-être humain. Et la médiatrice naturelle, celle dont la fonction par excellence est de rapprocher les choses de l'homme, de se dissoudre dans ce rapprochement même, réalisé [...], c'est bien entendu la femme[19].

Cette méthode est donc naturellement à la base de toute lecture d'influence psychanalytique. Les analyses de *Poisson soluble* que Marguerite Bonnet présente dans un chapitre d'*André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste* sont à cet égard

---

14 Michel Murat, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve, op. cit.*, p. 5-25.

15 *Ibid.,* p. 16.

16 Julien Gracq, « Spectre du *Poisson soluble », Préférences,* Paris, José Corti, 1961, repris en préface à l'édition Poésie/Gallimard de *Poisson soluble*, 1996.

17 *Ibid.,* p. 19.

18 *Ibid*., p. 18.

19 *Ibid.* p. 21-23.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

représentatives des difficultés de lecture et de méthode qu'engendrent ces textes[20]. Après s'être attachée à comprendre et classer les « modes d'engendrement du texte » en repérant les « souches-mères », elle se pose la question des « déterminations », c'est-à-dire des raisons de telle ou telle « bifurcation », et, constatant l'impossibilité de trouver une réponse à ce type de question, développe une analyse thématique d'orientation psychanalytique, en recherchant « les forces qui orientent les ensembles ». Dans la lecture précise que Marie-Paule Berranger fait du recueil *Poisson soluble*[21], cette méthode conduit à une interprétation métapoétique de la plupart des images. Par exemple, les réseaux sémantiques et les évolutions des personnages du texte 26[22] (« la femme aux seins d'hermine », « Le Rendez-Vous » et « La Porte Albinos ») sont interprétés comme une figuration, dans le texte, de la tendance de l'automatisme à l'introspection :

> La tentation du suicide à deux par dégoût de l'amour humain plein d'embûches, par fascination pour cette Porte-Albinos « qui s'ouvre en dedans toujours » peut s'interpréter comme un attrait fatal pour l'intériorité – et pour l'écriture automatique si l'on voit dans cette porte blanche une figure de la voix neutre, porte ouverte sur l'inconscient[23].

De même, dans le texte 8, « le bestiaire fabuleux », « les attributs érotiques », « les divers objets féminins », et même l'abreuvoir de la Montagne Sainte-Geneviève, où viennent se rafraîchir à la nuit tombée les bêtes et d'où s'échappe du sang[24], sont interprétés par Marie-Paule Berranger comme des métaphores de l'écriture.L'analyse que propose Julia Kristeva[25] de *Poisson soluble* est fondée sur la même méthode de repérage des images récurrentes, des interactions et des passages entre les différentes sphères thématiques, bien qu'elle soit orientée vers une interprétation plus clairement psychanalytique.

Les textes automatiques, sans doute davantage que d'autres textes littéraires, font l'objet de la part du critique qui les commente d'une explication de méthode, d'un exposé des différentes lectures possibles suivi de la justification de la lecture choisie. C'est entre autres ce que fait Marie-Paule Berranger lorsqu'elle définit deux modèles de lecture à la fin de son analyse :

---

20 Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, chapitre 8 : « Défense et illustration du surréalisme : *Manifeste du Surréalisme*, *Poisson soluble* ».

21 Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, *op. cit.*, p. 93-111.

22 André Breton, *Poisson soluble*, *op. cit.,* p. 382-385.

23 Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », art. cit., p. 95.

24 André Breton, *Poisson soluble*, *op. cit.,* p. 360-361.

25 Julia Kristeva, « L'inquiétante étrangeté de l'automatisme. À propos de *Poisson soluble* », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, *op. cit.*, p. 113-124.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> La lecture requise par *Poisson soluble* dédouble donc le lecteur en un lecteur-scripteur porté par la course de vitesse d'une image à une autre, traversant des abîmes sur des ponts d'une fragilité inouïe, et un lecteur observateur qui procède par sauts et rebonds, remonte le fil du discours, écoute, derrière le texte, les échos d'éboulements lointains[26].

Les difficultés de lecture et l'impossibilité d'une explication de texte « dans les règles de l'art » font que se multiplient à propos de ces textes les méthodes et les grilles de lecture. Il faudrait donc examiner les solutions qui ont pu être proposées pour d'autres textes qui suscitent de la même façon polémiques de lecture et interprétations multiples.

b. « Complication de texte » de Todorov : Rimbaud et l'automatisme ?

Dans l'article intitulé « Une complication de texte : les "Illuminations"[27] », Tzvetan Todorov explique qu'un texte comme celui de Rimbaud exige une lecture complexe et ouverte, une lecture qui ne vise pas à une explication et une interprétation uniques, une lecture qu'il appelle « complication de texte ». Todorov propose de ne pas renoncer à la recherche du sens et de

> prendre au sérieux la difficulté de lecture ; à ne pas la considérer comme un accident de parcours […] à se demander si le principal message des *Illuminations*, plutôt que dans un contenu établi par des décompositions thématiques ou sémiques, n'est pas dans le mode même d'apparition (ou peut-être de disparition) du sens. Si, pour se placer sur un autre plan, l'explication de texte ne doit pas céder le pas, dans le cas des *Illuminations*, à une *complication de texte*, qui mettrait en évidence l'impossibilité principielle de toute « explication ».[28]

Parmi les éléments qui rendent la poésie de Rimbaud complexe, Todorov relève le caractère fictif des référents, la discontinuité à l'échelle des mots, des phrases et des paragraphes, le fait que les articulations logiques tournent à vide, que les pronoms de reprise et tous les « liants » du discours fonctionnent à contretemps. Todorov insiste également sur le goût de l'abstraction, la convocation de symboles ou de termes abstraits. Grammaticalement, les objets évoqués sont déterminés et démonstratifs, sans avoir été explicités auparavant : les référents rimbaldiens sont doués d'une présence invisible comme si le texte montrait, pointait du doigt, de façon déictique, une image. À ceci près, comme le précise Todorov, que les

26 Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », art. cit., p. 106-107.

27 Tzvetan Todorov, « Une complication de texte : les "Illuminations" », *Poétique*, n° 34, avril 1978, p. 241-253.

28 *Ibid*., p. 244.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Illuminations ne sont pas une description d'images, mais créent les images qui les composent.

Ce sont tous ces éléments qui nous engagent à mettre en relation la poésie rimbaldienne des *Illuminations* et les textes automatiques surréalistes. « Lorsque l'indétermination, la discontinuité, le morcellement des êtres et l'abstraction se conjuguent, il en résulte des phrases dont on a envie de dire qu'on ne sait pas, non seulement de quoi elles parlent, mais aussi ce qu'elles veulent dire[29] » : cette remarque de Todorov pourrait s'appliquer aux textes automatiques publiés dans *La Révolution surréaliste*, aux *Champs magnétiques*, à *Poisson soluble,* ou encore aux textes automatiques d'Aragon qui n'hésitait pas à revendiquer le patronage de Rimbaud et de Lautréamont[30].

En feuilletant le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (1er décembre 1924), qui est celui où la rubrique « textes surréalistes » est la plus fournie, il apparaît, si l'on exclut les textes dialogués[31], que les textes peuvent se diviser en deux catégories selon deux axes que l'on peut qualifier, de façon schématique, de « lyrique » et de « prophétique ». Les deux tonalités à la base de ce classement sont également au cœur des *Illuminations*. Le texte de Marcel Noll qui ouvre la série des « textes surréalistes » peut ainsi être rapproché de « Barbare » par l'emploi des exclamations, répétitions, invocations, apostrophes, effets de liste, déictiques, articles définis, pluriels, comparaisons inattendues, jeux sur le signifiant, etc. Dans les deux textes, le « je » est présenté dans un environnement fantastique, un décor fantasmagorique. On relèvera même dans ces deux poèmes une proximité des thèmes : satire virulente de l'héroïsme, présence d'une violence physique scandaleuse et recherche d'un abri, d'une protection.

> L'or chantant, l'or saignant, l'or blessant, l'or chevauchant, l'or s'enivrant, voici l'oraison du quatrième linge de Saint-Malthus ! La tour penchée qui m'abrite, air pur et soleil du son, ô amour, vos habits brillants m'attendent au dortoir. Petites âmes, cristal, cristal, ô amour, je dors et je dors. La milliardaire me protège et l'aigrette du chapeau de la dame d'en face me conte ses aventures. Roses rouges que l'on écrase entre les dents, le soir venu : une bataille où l'héroïsme fait figure de heurtoir ! Flots de murmure qui retombent en cendre fine comme le duvet sur le crâne entr'ouvert d'un nouveau-né[32]. […].
> […] Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.)
> Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la

29 *Ibid*., p. 251.

30 Aragon a rapproché l'obscurité de certains textes de Rimbaud et de Lautréamont avec l'écriture automatique en 1924 dans *Une vague de rêves*, Seghers, 1990, et, plus tard, dans « L'Homme coupé en deux », *Les Lettres Françaises*, n°1233, 1968.

31 Nous estimons que les textes dialogués ou dramatiques, part importante du corpus de textes automatiques, constituent un genre à part, très proche des jeux collectifs des surréalistes. Nous reviendrons plus loin sur cette différence de « régime ».

32 *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er déc. 1924, réed. Jean-Michel Place, 1975, p. 7.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> tête – loin des anciens assassins – [...].
> Ô Douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs ! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques[33]. [...].

Le type « prophétique », très présent dans les écrits automatiques publiés dans la revue, peut être illustré par le texte de Jacques-André Boiffard, paru dans la revue en 1925 :

> Sur l'établi des voluptés à venir, les volutes de caresses se détendent en fermant les bras ; l'étau des cheveux alterne sa chanson avec celle du vilebrequin du désordre. On rabote les matières premières des solutions de continuité dont les copeaux s'entassent sur le plancher arborescent. [...] C'est ainsi que passe dans un sablier de chair le temps de la vie : globules[34]...

L'utilisation du futur et du présent de vérité générale, les éléments de totalisation, le pronom « on », les présentatifs, les enchaînements didactiques et les connecteurs logiques et argumentatifs, se retrouvent dans certains poèmes de Rimbaud, dans un texte comme « Génie » par exemple. La proximité des thèmes est là aussi frappante : attention portée au corps et à la santé, vocabulaire abstrait et métaphysique, présence de la musique, etc.

> [...] Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase [...] ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie [...].
> Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes [...].
> Son jour ! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense [...][35].

Naturellement, il ne s'agit ici que de rapprochements stylistiques que l'on peut interpréter comme effet d'échos et comme réminiscences des textes de Rimbaud chez les surréalistes. En effet, séduit par « l'incohérence harmonique » des poèmes en prose de Rimbaud, selon l'expression de Paul Valéry, Breton considère les *Illuminations* comme un modèle au moment de l'écriture des *Champs magnétiques*, et le souvenir de Rimbaud hante son « désir d'écrire un livre dangereux[36] ». L'influence est donc bien réelle, et les problèmes de lecture et d'explication sont

---

33 Arthur Rimbaud, « Barbare », *Illuminations,* dans *Œuvres complètes,* éd. Antoine Adam, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 144-145.

34 *La Révolution surréaliste,* n°5, 15 octobre 1925*, op. cit.*,p. 13.

35 Arthur Rimbaud, *Illuminations, op. cit.*, p. 154-155.

36 Comme l'écrit André Breton dans les considérations portées sur les pages de garde de l'exemplaire n° 1 sur chine annoté en 1930 pour le collectionneur René Gaffé. Pour le détail et le texte *in extenso*, voir la Notice de Marguerite Bonnet dans André Breton, *Œuvres complètes*, t.I, *op. cit.* p. 1127-1130.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

finalementdu même ordre : ce que propose Todorov à propos des *Illuminations* est donc en grande part applicable aux textes automatiques surréalistes.

Le regard rétrospectif que nous posons sur les *Illuminations* en les considérant comme l'ouverture d'une nouvelle voie dans la poésie moderne – ce que fait Todorov en conclusion de son étude[37] – met en avant les caractéristiques suivantes : subversion du langage, rupture de la *mimesis*, détournement des codes communicationnels, et insiste sur l'importance donnée aux images et à leur autonomisation par rapport à un discours narratif ou rhétorique. La notion de « poésie lexicale » que propose Todorov à propos de la poésie rimbaldienne, c'est-à-dire le fonctionnement énumératif des images dans un rapport de « coprésence », est essentielle pour la lecture et la compréhension de la poésie moderne. C'est cette caractéristique en particulier qu'ont poussée à l'extrême les surréalistes dans les textes automatiques.

Comme l'a montré Hugo Friedrich[38], ces difficultés sont communes à une grande part de la poésie moderne. D'une certaine manière, la complexité des textes – en ce qu'ils semblent rétifs à toute « explication » – pourrait bienêtre devenue un critère de la modernité en poésie. Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi les textes automatiques surréalistes ont suscité à la fois l'embarras des critiques et une multiplication des approches et des méthodes de lecture. Ce que propose Todorov dans cet article, c'est une lecture de détail prenant en compte la multiplicité du sens et la diversité des pistes de lecture. C'est donc dans les microlectures que l'on perçoit le mieux ces difficultés et les réponses qui sont apportées au problème de lecture que posent les textes automatiques surréalistes. Aussi voudrions-nous maintenant analyser deux exemples de ces microlectures.

c. Riffaterre et Jenny : deux microlectures de *Poisson soluble*

Michaël Riffaterre et Laurent Jenny se penchent tous deux sur des textes automatiques considérés comme produit, et non comme démarche, et cherchent à en dégager l'économie verbale, à en décoder les ressorts formels, en particulier narratifs, en étudiant les modes d'engendrement du texte.

37 « […] aucune œuvre particulière n'a déterminé plus que les Illuminations l'histoire de la littérature moderne » (Tzvetan Todorov, « Une complication de texte : les "Illuminations" », art. cit., p. 252).

38 Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans l'un de ses deux articles sur les textes automatiques[39], Michaël Riffaterrepropose une microlecture des textes 22 et 29 de *Poisson soluble.* Son introduction peut être lue comme un approfondissement des réflexions de Todorov sur les *Illuminations* :

> L'écriture automatique des Surréalistes se dérobe à l'interprétation, mais ce n'est que parce que ses exégètes font de la psychologie au lieu de s'en tenir au texte ; et, quand ils s'en tiennent au texte, c'est parce qu'ils se contentent d'en faire la grammaire. En parlant de dictée du subconscient, il est vrai, André Breton donnait à penser que l'analyse psychologique était pertinente. Mais en pratique elle aboutit à une impasse [...]. L'approche grammaticale promet plus, puisqu'elle porte sur le texte même. Malheureusement, la syntaxe d'un texte automatique n'est en rien différente de celle d'un texte ordinaire[40].

Prenant acte de ces difficultés, Riffaterre se place du point de vue du lecteur et analyse les bifurcations, les « possibles » du texte, sa « prévisibilité »[41]. Sa méthode de microlecture se fonde sur l'étude de séquences narratives : le modèle du récit permet d'analyser le texte en termes de normes et de ruptures. Cette polarisation du texte automatique est illustrée par exemple dans l'analyse du poème 22 de *Poisson soluble*, récit de poursuite, proche du modèle du conte. Dans sa lecture critique, il désigne les passages « inintelligibles » du poème en les capitalisant : il s'agit de ce qui sort de la norme choisie par le texte – le conte – et donc de ce qui n'appartient pas au schéma de la poursuite :

> Cette femme, je l'ai connue dans une VIGNE IMMENSE, quelques jours avant la vendange et je l'ai suivie un soir autour du mur d'un couvent. Elle était EN GRAND DEUIL et je me sentais incapable de résister à CE NID DE CORBEAUX que m'avait figuré l'éclair de son visage, tout à l'heure, alors que je tentais derrière elle L'ASCENSION DES VETEMENTS DE FEUILLES ROUGES dans lesquels brimbalaient des GRELOTS DE NUIT. D'où venait-elle et QUE ME RAPPELAIT CETTE VIGNE S'ELEVANT AU CENTRE D'UNE VILLE, à l'emplacement du théâtre, pensais-je ? [...]
> J'ai mis en majuscules les passages inintelligibles : aucun ne peut s'expliquer par les péripéties de la poursuite, ou les symboles sexuels qui relancent le suiveur [...] Certains (*le couvent, en grand deuil*) sont simplement des données inexpliquées, comme dans tout récit, mais avec une différence qui produit l'effet d'automatisme : le détail, du fait même qu'il reste en l'air, tend l'appât de correspondances, de réminiscences vagues d'où tôt ou tard jaillit l'étincelle [...][42].

39 Michaël Riffaterre,« Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte,* Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 235-249.

40 *Ibid*., p. 235.

41 Cette méthode d'analyse est proche de celle de Michel Charles dans *Rhétorique de la lecture* et *Introduction à l'étude des textes,* par exemple.

42 Michaël Riffaterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », art. cit. p. 245.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L'explication se fait ici complication, car Riffaterre ajoute un niveau de discontinuité au sein du texte en désignant, pour mieux l'écarter, ce qui est superflu pour la lecture qu'il a choisie.

Riffaterre conclut que « l'absurde, le non-sens, par le fait même qu'ils gênent le décodage, contraignent le lecteur à une lecture directe des structures[43] ». En invitant le lecteur à se focaliser sur le fil conducteur narratif, aussi ténu soit-il, Riffaterre l'invite aussi par conséquent à mettre de côté le superflu, « ces restes visuels, ces accessoires[44] » qui bien souvent renvoient à d'autres textes.Or on pourrait inverser la conclusion et montrer que le « superflu », ce qui n'est que détail dans l'ordre du récit, constitue le nécessaire dans l'ordre poétique. Mais cette microlecture vise avant tout à mettre en valeur la logique interne du texte, en montrant qu'il n'est pas gratuit. Compliquant littéralement le texte, la microlecture procède par ajout d'étapes, de bornes et de chaînons manquants, et utilise des conditionnels pour modifier le texte, le soumettre à des tests. C'est par exemple ce que fait Riffaterre dans un autre article sur la poésie surréaliste, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste[45] » : à propos d'une micro unité textuelle, « Et quand tu renais du phénix de ta source[46] », il écrit « il faudrait *cendres* en contexte *phénix, rocher* ou *sol desséché* en contexte *source.Source* et *phénix* devraient être en fonction de sujet, puisque c'est la seule fonction où ces mots auraient le symbolisme requis[47]». Le « contexte », c'est-à-dire l'environnement syntaxique et sémantique des termes « phénix » et « source », est en quelque sorte complété par le critique, dans une entreprise d'explicitation de la métaphore.

Comme Riffaterre, Laurent Jenny estime que « la liberté analogique ne cède pratiquement jamais à un arbitraire total[48] » dans les textes automatiques. Plus exhaustive et systématique que celle de Riffaterre, la lecture que propose Laurent Jenny du poème 27 de *Poisson Soluble* procède également par analyses du « principe structural d'ensemble », des ruptures des codes et des attentes déjouées. Jenny identifie les « principes organisateurs du récit surréaliste » et les classe en « réseau rhétorique » (narratif), « réseau paradigmatique » (sémantique) et « réseau intertextuel ». C'est la superposition de ces réseaux qui crée ce qu'il appelle un « effet de récit ». Dans le détail, Jenny procède comme Barthes dans *S/Z* et, en décomposant le poème en lexies, procède à une « lecture horizontale ». La

43 *Ibid*., p. 249.

44 *Ibidem.*

45 Michaël Riffaterre, *La Production du texte, op. cit.*, p. 217-234.

46 André Breton, *Oubliés,* « Écoute au coquillage », *Œuvres complètes*, t.III, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 417-418.

47 « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », art. cit.,p. 230.

48 Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n°16, 1973, p. 507.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

microlecture explicite les métaphores et les enchaînements sémantiques par une recherche de sèmes communs et des ajouts de chaînons manquants, ce qui constitue une sorte de reconstruction du texte par le critique. L'explication de texte en général, et cette méthode de microlecture en particulier, sont donc des tentatives de rationalisation du texte automatique. Par exemple, l'expression « s'allumer au grand soleil » du texte 27[49], est explicitée par Laurent Jenny qui en « reconstitu[e] les deux équations sémantiques qui cautionnent l'acceptabilité de la métaphore : 1. Lumière = vie ; 2. S'allumer = vivre, revivre ». Jenny peut alors écrire que « "s'allumer au soleil", c'est sans doute "renaître avec le jour" ». Sa microlecture est à la fois explicitation d'une progression, d'une cohérence, et analyse de l'engendrement du texte dans le détail. Pour une expression comme « méduse à bec papillon[50] », Jenny explique qu'il y a une superposition de deux codes sémantiques, le code marin et le code rural, ce qui crée une « surdétermination de l'image[51] ». Mais, comme Riffaterre, Jenny place la cohérence, l'économie générale du texte automatique au centre de son analyse et conclut, légitimant ainsi sa méthode, que « le récit surréaliste se définit par des critères structurels et non par des indices stylistiques ». C'est cette perspective rhétorique adoptée pour la lecture de détail qui conduit Laurent Jenny à expliquer l'échec historique et poétique des textes automatiques par des « faiblesses d'ordre rhétorique » dans « Les aventures de l'automatisme[52] ».

Laurent Jenny et Michaël Riffaterre adoptent une méthode d'analyse qui met de côté, volontairement, ce qui sort du schéma généralement narratif des textes automatiques. Ces scories sont envisagées comme digressives et extérieures à la logique interne des textes. Dans ces deux exemples de microlectures, c'est principalement l'aspect visuel de ces textes qui est écarté de l'analyse générale, ce qui crée une opposition entre récit et image. Chez Riffaterre, les passages « inintelligibles », c'est-à-dire tout ce qui sort de la logique des actions, sont mis de côté, et chez Jenny, le visuel est considéré comme un facteur de discontinuité : il est donc soumis au régime narratif qui fait l'objet de la microlecture. Jenny interprète la discontinuité et l'incohérence du régime représentatif comme une faiblesse du texte imputable au narrateur : « la *plaisanterie* semble bel et bien à usage personnel du narrateur. Cet égoïsme du narrateur engendre une certaine incohérence du récit[53] ».Mais, dans le cours de son analyse, il donne à penser que ces perspectives pourraient être inversées, et l'accent davantage porté sur le visuel, puisque le récit

49 « Il y avait une fois un dindon sur une digue. Ce dindon n'avait plus que quelques jours à s'allumer au grand soleil et il se regardait avec mystère dans une glace de Venise disposée à cet effet sur la digue. » (André Breton, *Poisson soluble*, texte 27, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit*. p. 385).

50 *Ibid*. p. 386.

51 Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », art. cit. p. 508.

52 Laurent Jenny, « Les aventures de l'automatisme », *Littérature,* n°72, décembre 1988.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ne sert que de prétexte, de support et de cadre à une écriture poétique débridée : « ce que le récit perd en logique des actions, il cherche à le retrouver au niveau représentatif[54] ». Dans sa conclusion, Jenny évoque le phénomène d'autonomisation du visuel à l'œuvre dans les textes automatiques : « le code descriptif qui, dans le récit traditionnel, se voit assigner une fonction d'indice de réalité, est ici, au contraire, le lieu privilégié de la liberté analogique[55] ». Une méthode de lecture qui se focaliserait uniquement sur les structures narratives, sur les divers modèles de récit avec lesquels ces textes jouent, court alors le risque de passer à côté de ce qui fait sans doute la richesse de ces textes : la dimension visuelle.

2. Visuel, visions, images : vers une simplification de texte ?

L'équilibre entre le narratif et le visuel, à première vue précaire dans les textes automatiques surréalistes, est encore compliqué par des lectures et analyses qui se focalisent sur l'un ou l'autre de ces aspects. Sans renvoyer dos à dos les lectures citationnelles et les lectures formalistes, nous voudrions proposer une approche qui pourrait rendre compte à la fois du régime narratif et du régime représentatif. Cette piste de lecture passerait par un rapprochement des textes automatiques avec le cinéma et la photographie. Aussi surprenante que cette hypothèse puisse paraître, nous pensons que les arts visuels non textuels peuvent nous aider à comprendre le rapport du récit et de l'image ainsi que le jeu des temps dans ces textes. Nous espérons ainsi qu'une simplicité inattendue, de l'ordre de l'évidence, au sens de « ce qui se voit immédiatement », pourra surgir de ces textes, et nous les rendre peut-être moins effrayants.

a. Le récit-vision, une marque stylistique du texte automatique ?

Il nous semble que la ligne de rupture au sein des textes automatiques surréalistes ne se situe pas entre le récit et l'image, mais entre un « régime oral » et un « régime visuel ». Parce qu'ils appartiennent à un autre régime énonciatif, les textes dialogués

53 *Ibid.* p. 504. À propos de l'ellipse, dans le texte 27 de *Poisson soluble,* entre « la lexie (D) », « C'est ici qu'intervient la main de l'homme, cette fleur des champs, dont vous n'êtes pas sans avoir entendu parler » et « la lexie (E) », « Le dindon qui répondait au nom de Troisétoiles, en matière de plaisanterie, ne savait plus où donner de la tête ».

54 *Ibid*. p. 504.

55 *Ibid*. p. 507.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ou de structure dramatique ont été mis de côté dans cette étude. En revanche, le récit et l'image nous semblent fonctionner ensemble dans le second type de texte. Nous appelons « récit-vision » une série de petits tableaux, micro-récits de longueur inférieure à la phrase, qui, mis bout à bout, constituent une série d'images au sein d'un texte automatique. Le récit-vision est composé de prises de vues successives, au présent, qui, mises en série, donnent à la lecture une impression de coprésence, de saisie globale. Cette alliance intime du récit et de l'image, peut servir dans le texte à une mise en mouvement de paysages, réels ou mentaux, à un arrêt sur anecdote, à un récit symbolique, une description animée, etc. Le poème 4 de *Poissonsoluble* est un bon exemple de cette forme hybride, récit-vision faisant défiler une image sous forme de fragments de récits immobilisés et mis bout à bout :

> Mes gants jaunes à baguettes noires tombent sur une plaine dominée par un clocher fragile. Je croise alors les bras et je guette. […] Au sud, dans une anse, l'amour secoue ses cheveux remplis d'ombre et c'est un bateau propice qui circule sur les toits. Mais les anneaux d'eau se brisent un à un et sur la haute liasse des paysages nocturnes se pose l'aurore d'un doigt. La prostituée commence son chant[56]…

Une caractéristique essentielle de cette écriture poétique réside dans le jeu des temps : en général au présent de narration ou d'énonciation, le texte surréaliste utilise aussi beaucoup le futur proche et le passé immédiat, avec les périphrases verbales « Aller + infinitif » et « Venir de + infinitif ». La phrase tirée du texte de Marcel Noll cité précédemment est à cet égard exemplaire : « Les cartes qui viennent d'être caressées par mes mains s'annoncent comme étant terriblement ravageuses[57] ». Les textes automatiques cherchent à donner une impression d'immédiateté : le passé et le futur ne sont évoqués que par rapport au présent, à ce qui est donné à voir dans le texte. Passé immédiat et futur proche interviennent donc dans ces textes comme des hypothèses, des possibilités ouvertes par l'image, par la vision présentée. Ce phénomène est très clair dans un texte de Philippe Soupault, publié dans le numéro 4 de la revue : « Elle est assise devant son piano comme devant un miroir ; elle ferme les yeux, elle trempe les mains dans une écume de musique et son corps tout à coup va glisser dans le courant ; une source chante et bondit, ses doigts ont des reflets qui là-bas s'envolent sur les paysages[58] ».

La périphrase verbale « va glisser » n'a pas ici une fonction de futur, mais plutôt de possible engendré par les deux premières « actions » de la phrase. Placé en fin de période, ce fragment a une valeur d'élan, de départ de l'imagination, comme lorsqu'on imagine, à partir d'une image ce qui va ou ce qui vient de se produire. Le

56 André Breton, *Œuvres complètes*, t.I, *op. cit.*, p. 354-355.

57 *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er décembre 1924, *op. cit*., p. 7.

58 *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, *op cit*., p. 8.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fragment sert aussi à introduire la deuxième image, de la source, séparée de la première par le point virgule.

Le récit-vision et le jeu des temps – qui d'une certaine manière « tournent autour du présent » – sont des éléments qui font qu'à la lecture, ces textes peuvent faire penser à des commentaires d'images fixes, ou plutôt à des photographies qui, mises en série, créent une image animée.

b. Modèle cinématographique et modèle photographique

En effet, en analysant le visuel dans ce type de poésie, il apparaît que beaucoup de textes automatiques peuvent être lus comme des ébauches de scénarios, longs plans séquences ou au contraire montages alternés, ou encore albums d'images fixes. Beaucoup de textes surréalistes, sans être à proprement parler automatiques, jouent avec le modèle cinématographique, comme certains des contes de Benjamin Péret, en particulier *Le Gigot, sa vie, son œuvre*[59], ou des poèmes de Philippe Soupault comme *Poèmes cinématographiques* (1917-1919) et *Photographies animées* (1918)[60]. Ces textes suivent les principales règles de l'écriture scénaristique : n'est écrit que ce qui pourra être vu, excluant ainsi les pensées, intentions et sous-entendus. Le présent est doublé par le gérondif qui renforce grammaticalement l'instantanéité et les actions s'enchaînent chronologiquement : il n'y a ni prolepse, ni analepse et les liens logiques ne sont pas ou très peu exprimés. Nous pensons que le récit-vision est une forme d'écriture scénaristique qui n'est pas destinée à devenir image si ce n'est dans l'imagination du lecteur.

Une telle lecture est une simplification de texte en ce qu'elle oblige le lecteur à visualiser chaque fragment du récit-vision, à prendre le temps de la lecture, et surtout à se focaliser sur le sens littéral autant que possible. Ce type de lecture « visualisante » consiste à prendre au sérieux les images qui défilent avec le caractère de l'évidence sans chercher à les interpréter ou à en retrouver la source. Roger Vitrac, par exemple, développe un récit-vision sur deux phrases dans un poème intitulé « Les bienfaits de l'ombre[61] » :

> Le petit garçon en prenant la branche qui flambe se rougit les paupières / mais, concentriquement à ses yeux embrasés un cercle rouge de deux mètres de diamètre / lui révèle le premier souterrain de l'air / / C'est par là que vient la

59 Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, José Corti, 1987, p. 29-134.

60 Ces deux recueils ont été publiés dans Philippe Soupault, *Poèmes retrouvés (1918-1981)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982.

61 Roger Vitrac, « Poèmes surréalistes » dédiés à André Breton, *La Lanterne noire*, dans *Dés-lyre,* Paris, Gallimard, 1964, p. 139.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> colombe au fichu de laine, / celle qui de son côté en écrasant une fourmi / s'ouvrait une tombe profonde où repose le fiancé futur.

Grammaticalement, la coprésence est marquée par les déictiques, présentatifs, gérondif et enchâssements de relatives. Ce que nous appelons simplification de texte serait ici la reconnaissance des six visions[62], six images fixes, que le lecteur fait défiler mentalement. Le texte est alors envisagé fragment par fragment, comme on regarde un tableau avant d'en saisir l'ensemble, d'en faire la synthèse. Sans entrer dans les débats autour de la différence entre les arts de la succession (texte) et les arts de l'immédiateté (visuel), il nous semble que dans le récit-vision, qui constitue le cœur de bien des textes automatiques surréalistes, chacune des vignettes peut prendre valeur de photogramme.

Ce modèle cinématographique est évoqué par Daniel Briolet[63] et par d'autres commentateurs. Mais il est concurrencé par la référence à d'autres arts visuels, et en particulier à la photographie. Le modèle photographique paraît sans doute plus légitime pour la plupart des commentateurs, car il est convoqué par le groupe surréaliste même, dans leurs pratiques et leurs travaux théoriques. André Breton, en particulier, place la photographie au cœur de l'esthétique surréaliste, dans le *Manifeste* et dans *L'Amour fou* par exemple, avec la notion d'« explosante-fixe ». La photographie sert donc de modèle théorique, mais de façon plus concrète, elle est aussi très présente dans la revue *La Révolution surréaliste* : dans le premier numéro, nous pouvons voir, un photomontage et une surimpression en regard des textes automatiques publiés.

La photographie ne sert donc pas seulement de modèle à la lecture, à la perception successive des fragments d'un récit-vision, mais peut aider à la compréhension générale de l'écriture automatique que Breton appelle « véritable photographie de la pensée » dans son essai sur Max Ernst[64]. Le texte automatique est envisagé comme un fragment de la voix intérieure, souterraine, infinie, comme un prélèvement dans une réalité, qui, bien qu'intérieure, ne fournit pas moins un hors-champ.

À cet égard, les analyses de l'automatisme que propose Aragon dans le *Traité du style* peuvent nous être utiles. Après avoir vivement critiqué le manque d'intérêt poétique des textes surréalistes, celui-ci ajoute :

---

62 que nous avons choisi de marquer dans le texte par les barres obliques : « / ».

63 « À ces forces de concentration s'opposent pourtant des forces tout aussi importantes d'éparpillement, de dispersion, d'éclatement, dont la réalité nous est rendue sensible par le retour de certains leitmotivs, ou, plus exactement, par l'extraordinaire rapidité de défilés d'images qui, comme au cinéma, s'avèrent capables de briser systématiquement toute aspiration à la linéarité du discours » (Daniel Briolet, « Écritures automatiques, écriture romanesque », *Modernités,* n° 1, Université de Nantes, 1986, p. 134-135).

64 André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 245.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Seulement, le malheur, c'est que même, c'est que surtout quand la critique discursive ne sévit plus, la personnalité de celui qui écrit s'objective, et à cet égard, on peut dire en quelque sorte qu'un texte surréaliste, en fonction de son auteur, atteint à une objectivité analogue à celle du rêve, qui dépasse de beaucoup le degré d'objectivité relative des textes ordinaires, où les défaillances n'ont aucune valeur, alors que dans le texte surréaliste elles sont encore des faits *mentaux*, intéressants au même titre que leurs contraintes. La valeur documentaire d'un tel texte est celle d'une photographie[65].

La référence à la photographie est ici négative pour Aragon, mais elle n'en exprime pas moins un point de contact crucial avec les textes automatiques, par sa valeur documentaire.

c. Une simplification de texte par le visuel

Revenant sur l'échec relatif des produits de l'automatisme, André Breton explique, sur un ton parodique, que « le surréalisme en livrant des textes "pris sous la dictée" de la voix intérieure, décline toute responsabilité quant à la non-clarté de ces documents[66] ». Dans ce terme de « documents », qui répète le refus de la « littérature » affirmé depuis les années 1920, réside sans doute une des clés de lecture de ces textes. Photographie de la pensée, fragments, clichés : les références explicites à la photographie sont nombreuses lorsque les surréalistes commentent les textes automatiques. D'une certaine façon, aborder ces textes comme des « documents » est une simplification, rejoignant l'exigence de pureté, de spontanéité et de simplicité de l'automatisme.

Il nous semble que les textes automatiques peuvent être rapprochés du type de poésie descriptive parfois documentaire qui se met en place avant guerre et se développe dans les années 1920. Cette poésie anecdotique ou poésie de notation, vivement critiquée par Pierre Reverdy dans les premières années de l'entre-deux-guerres[67], est par exemple présente chez des auteurs comme Valéry Larbaud, Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Henry J.-M Levet, ou Pierre Albert-Birot[68].

---

65 Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 188-189.

66 André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 234.

67 En particulier dans *Self defence,* plaquette publiée en déc. 1919, et dans *Nord-Sud.* Voir par exemple « Essai d'esthétique littéraire » (*Nord-Sud* n°4-5, juin-juillet 1917) où Pierre Reverdy critique « l'anecdote et le fait-divers » en littérature car « c'est confondre la description d'un fait réel avec la réalité. C'est vouloir mettre de l'art autour d'une réalité et c'est ainsi subordonner son art à cette réalité. C'est le mettre en état d'infériorité. [...] un art de *réalité* ne doit pas avoir besoin de cette imagination étrangère et l'œuvre créée doit s'imposer telle qu'elle est ».

68 Pour ne citer que quelques exemples : Blaise Cendrars, *Feuilles de route* (1924),Henry J.-M Levet*, Cartes postales* (écrit avant 1906, publié dans les années 1920),Pierre Mac Orlan*, Boutiques* (1925) et *Fêtes foraines* (1926) et les textes de Pierre Albert-Birot publié dans *SIC* (1916-1919).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pourtant, la différence est de taille, puisque dans les textes automatiques, la démarche documentaire est tournée vers une intériorité et non vers une réalité extérieure : la source en est interne. À ce sujet, Michel Beaujour a analysé le caractère anthropologique et scientifique que donnent les surréalistes à l'automatisme et le rapport complexe de ces textes à la *mimesis* :

> Il ne s'agit jamais, du moins en principe, d'imiter le monde objectif des choses et des actions, mais de décalquer, pour ainsi dire, le discours endophasique. La fidélité à cette dictée, l'absence d'écart entre ce que la voix dit et ce que la main écrit, voilà où réside et s'abolit la *mimesis* surréaliste[69].

Les traces que constituent les textes ne sont plus l'empreinte d'un temps et d'un espace défini, mais celle d'une pensée en mouvement. Le « documenté » est situé à l'opposé, mais la posture du poète, sa méthode, est la même. Cette démarche suppose un abandon à la technique, une passivité lors de l'enregistrement de la « pensée ».

Technique, passivité, enregistrement, contraintes, règles, procédés quasi « magiques[70] », on voit en quoi l'écriture automatique peut être rapprochée de la technique photographique. Les textes automatiques comme les objets photographiques ont le même statut ambigu : comme une photographie n'est pas par définition une « œuvre d'art », le texte surréaliste n'est pas par nature un poème. Empreintes, traces, comptes rendus d'expériences, ces deux objets existent par la technique avant d'entrer dans la sphère de l'art, ce pour quoi ils ont besoin d'un second niveau de définition et d'identification, mettant en jeu d'autres critères[71].

Ce que nous appelons simplification de texte est en fait la reconnaissance d'une simplicité visuelle de l'ordre de l'évidence. À la lecture, il nous semble important de garder à l'esprit lasimplicité et surtout la liberté de la démarche automatique des premiers textes surréalistes[72]. En prenant au sérieux les images engendrées par les textes, en tentant de les visualiser, il est possible d'élaborer une lecture proprement surréaliste, une lecture qui donne la première place au désir, que le texte fait passer du scripteur au lecteur comme dans un vase communicant.

Pourtant, il est des images qui « résistent » à la visualisation. En prenant l'exemple d'un des rares textes automatiques qu'Aragon a publiés, « La ville assise dans les

69 Michel Beaujour, « La poétique de l'automatisme chez André Breton », *Poétique,* n° 25, 1976, p. 121-122.

70 Voir par exemple la rubrique « Secrets de l'art magique surréaliste » dans le *Manifeste* de 1924, *op. cit.*, p. 331-334.

71 C'est précisément la définition de ces critères qui est au cœur des débats autour de la valeur de la photographie comme des textes automatiques.

72 Michel Murat explique dans « Jeux de l'automatisme» (art. cit.) que l'histoire de l'automatisme est un passage de la simplicité du modèle de la dictée sans contrôle à une complication du modèle avec davantage de collages, de textes mixtes, etc.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pavés[73] », on peut remarquer que des images comme celle de la main blanche géante en arrêt au-dessus des boulevards, ou celle des carrefours encombrés de cadavres d'agents de police au milieu d'un amoncellement de pavés et de panneaux de signalisation[74] sont facilement visualisables et extrêmement frappantes. Mais d'autres comme « région d'épidémies et de drapeaux », « œillets sauvages aux fenêtres convulsées des maisons » ou encore l'image du fantôme avec « ses grandes dents sonores » rendent difficile, sinon impossible, le processus de visualisation. Nous pouvons interpréter cette surenchère visuelle comme une façon de faire concurrence aux images réelles et de démontrer la supériorité du textuel sur le visuel dans l'ordre de l'imagination. Le surréalisme en général et les textes automatiques en particulier cherchent à créer un visuel de l'impossible. Cette impossibilité ne doit pas arrêter ou perturber la lecture, puisque c'est justement là la puissance du surréalisme : rendre existants des objets faits de mots. Dans cette découverte de la surréalité, la lecture visualisante joue un rôle clé, car en essayant de se représenter ce qu'il lit, le lecteur fait advenir le texte.Dans cette perspective, l'automatisme pourrait être une réponse au développement des images de toutes sortes dans l'entre-deux guerres, une tentative désespérée pour atteindre, comme elles, évidence et simplicité, surenchère qui, tout en reconnaissant son incapacité de nature, la dépasse.

***

Les textes automatiques surréalistes offrent donc un terrain rêvé pour comprendre l'idée de « complication de texte » développée par Todorov. Ces textes compliqués, réputés illisibles, ne comportent pourtant pas d'« agrammaticalités » : les anomalies, si anomalies il y a, sont d'ordre sémantique, comme l'a montré le mêmeTodorov dans un article de linguistique convoquant de nombreux exemples tirés de textes surréalistes[75]. Ces anomalies sont la conséquence d'un débordement et d'une libération de l'écriture, portant davantage sur le détail des textes que sur leurs structures. C'est ce déferlement sauvage de mots qui oriente la lecture vers une saisie fragmentaire et visuelle.

---

73 Louis Aragon, *Le Mouvement perpétuel,* Paris,Poésie/Gallimard, 1994, p. 145.

74 « Au grand saisissement des nuages la main blanche s'était arrêtée au dessus des boulevards extérieurs faisant de grands gestes de ses articulations claquantes qui emportaient l'esprit vers une région d'épidémie et de drapeaux Par l'intervalle des phalanges un rayonnement violet s'abattait comme une trombe en mer sur la ville assise dans des amoncellements de pavés et les pancartes de sens unique renversées les cadavres d'agent pourrissants aux carrefours… » (*Ibidem*).

75 Tzvetan Todorov, « Les anomalies sémantiques », *Langages. Recherches sémantiques*, n° 1, mars 1966, Didier/Larousse, p. 100-123.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Aragon a pu parler à propos de l'automatisme de « nominalisme absolu[76] », ce qui rappelle le terme de « poésie lexicale » que Todorov applique aux *Illuminations.* La lecture et la démarche critique doivent donc tenir compte de la spécificité de ces textes, qui n'est, somme toute, qu'une radicalisation des caractéristiques majeures de la poésie moderne. L'une des réponses pourrait donc être de privilégier la légèreté et la simplicité du visuel plutôt que la complexité du linguistique, et plus encore de son analyse, sans pour autant revenir à une pratique seulement citationnelle, à une lecture anthologique.

Lorsque, dans une conférence de 1935, André Breton évoque les « restes visuels[77] » qui servent de base aux créations surréalistes verbales ou plastiques, il revient sur le phénomène d'objectivation des perceptions que cherche à produire le surréalisme, avec l'automatisme en particulier : « ces perceptions, de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur réponde[78] ». Breton insiste donc sur le processus de visualisation qui devrait être au cœur de toute lecture de textes surréalistes. Il place également au premier plan la notion d'échange et de passage, entre le texte et les lecteurs, entre un monde intérieur et un monde extérieur, et entre la sphère de l'imagination et la réalité. La lecture est ainsi simplifiée et peut devenir lecture de plaisir. Les textes automatiques sont fondés sur une libération de l'écriture et ont pour moteur le désir d'écriture, d'invention, d'images. Idéalement, cette libération devrait s'accompagner d'une libération de la lecture, déculpabilisée en acceptant d'être partielle et sélective.

Issue à la fois de cette exigence de simplicité, paradoxalement formulée par ces textes complexes, et des conclusions que l'on peut tirer du parcours critique des textes automatiques surréalistes, notre démarche se veut ouverture. Il s'agit d'une microlecture puisque, attachée aux détails de ces textes, elle met de côté le contexte théorique et même historique, en leur refusant la seule fonction d'illustration du *Manifeste.* Pourtant, l'approche est historique, puisqu'elle présente les textes surréalistes comme héritiers de la littérature de notation, de la poésie « sur le vif », proche de la technique photographique[79]. En plaçant ces textes dans la continuité d'un type de poésie descriptive qui s'est développé dans les vingt premières années du xxe siècle, nous faisons des textes automatiques surréalistes les héritiers, non assumés, d'un certain courant moderniste et nous nous plaçons

76 Louis Aragon, *Une vague de rêves, op. cit.*

77 André Breton, « Situation surréaliste de l'objet », *Position politique du surréalisme*, Denoël/Gonthier, 1972, p. 157.

78 *Ibid*. p. 168.

79 Qui fait actuellement l'objet de notre travail de doctorat de Littérature française, « Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste : changer le regard du poète. 1905-1930 » (Paris IV-Sorbonne, sous la dir. de Michel Murat).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

donc en opposition au mythe de la rupture au cœur de l'avant-garde, en particulier surréaliste.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- 1. Réception et lectures des textes automatiques surréalistes
  - a. Parcours critique de l'automatisme
  - b. « Complication de texte » de Todorov : Rimbaud et l'automatisme ?
  - c. Riffaterre et Jenny : deux microlectures de Poisson soluble
- 2. Visuel, visions, images : vers une simplification de texte ?
  - a. Le récit-vision, une marque stylistique du texte automatique ?
  - b. Modèle cinématographique et modèle photographique
  - c. Une simplification de texte par le visuel

AUTEUR

Anne Reverseau
Voir ses autres contributions

Courriel : annerever@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.