

La table de dissection : penser / classer le « texte surréaliste »

Thierry Roger
Université de Rouen-Normandie
CÉRÉdI – EA 3229

« Je détruis les tiroirs du cerveau. »
Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*

« L'intraitable manie qui consiste à ramener
l'inconnu au connu, au classable, berce les
cerveaux. »
André Breton, *Manifeste du surréalisme*

Le « texte surréaliste » a été *pensé / classé* par André Breton. Nous sommes, dès 1923-1924, avec *Les Pas perdus*, puis le premier *Manifeste du surréalisme*, devant un déjà classé. C'est la raison pour laquelle nous voici condamnés d'abord à *penser / classer le penser / classer* du chef de file du mouvement. Notre propos, tout en tenant bien évidemment compte de la critique universitaire relative à notre sujet¹, sera surtout théorique, et plus précisément, donc, méta-théorique. Il sera essentiellement question ici, mais pas exclusivement, de la généricité que Jean-Marie Schaeffer nomme « auctoriale² ».

La haine du classement : avant-gardisme, irrationalisme, nominalisme, communisme

À un premier niveau d'analyse, assez général, on peut rappeler qu'avec le surréalisme, il n'y a pas d'« œuvre inclassable » parce qu'il n'y a pas d'œuvre. La meilleure manière d'échapper au classement des œuvres consiste à renoncer à la notion d'œuvre. L'apport premier et fondamental à nos yeux du surréalisme à la question qui nous occupe est donc le suivant : non pas l'absence de classement, l'impossibilité du classement, mais en deçà, ou au-delà, l'absence d'œuvre³. Le surréalisme entendu comme *praxis*, « activité », fait voler en éclat la première distinction fondatrice entre

¹ Voir en particulier Maurice Blanchot, « *Le demain joueur* », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 597-606 ; Michael Riffaterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 ; *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, éd. Marie-Paule Berranger et Michel Murat, Lyon, PUL, 1992 ; Michel Murat, « Les lieux communs de l'écriture automatique », *Littérature moderne*, Genève, Champion-Slatkine, n° 1, 1998, p. 123-134 ; Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 71-72.

² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 147-155.

³ Sur cette question cruciale, voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (1974), Paris, Questions théoriques, 2013, p. 91-97.

littérature et non-littérature. Comme l'a souligné Maurice Blanchot, le surréalisme fut d'abord « pure pratique d'existence⁴ ». Voilà l'essentiel de ce qu'on doit « en propre » à Breton, soutient aussi Michel Foucault en 1966, au moment de sa mort, dans « C'était un nageur entre deux mots » : « c'est la découverte d'un espace qui n'est pas celui de la philosophie, ni celui de la littérature, ni celui de l'art, mais serait celui de l'expérience⁵. » Il ajoute : « cette découverte du domaine de l'expérience permettait à Breton d'être complètement hors de la littérature⁶. » On sait que Peter Bürger, dans sa *Théorie des avant-gardes*, récemment traduite en français, fera de cette « reconversion de l'art dans la vie concrète⁷ » l'enjeu majeur de tout avant-gardisme, ce grand projet de dépassement de l'antinomie entre autonomie et hétéronomie, reformulant radicalement les débats propres au XIX^e siècle entre « art pour l'art » et « art social », esthétisme et humanitarisme⁸. Le disciple de l'École de Francfort affirme ainsi : « Il n'y a pas de style dadaïste, de style surréaliste. » De fait, selon lui, ce qui caractérise l'avant-garde, ce n'est pas un style nouveau, un genre nouveau, mais une création affranchie d'un « principe stylistique » unique. Il s'agit de la « reconnaissance de la totalité des moyens artistiques disponibles ». Dès lors, l'acte avant-gardiste est moins transgressif que cumulatif. Il faudra garder à l'esprit cette idée précieuse pour analyser « le texte surréaliste⁹ ».

Ainsi donc, c'est la définition du genre entendu comme « convention constituante », dans sa dimension pragmatique, qui se trouve ici remise en question. Il s'agit de donner raison au soldat de Baltimore évoqué par Stendhal, dès lors que l'on décide avec Breton et les siens de faire enfin de l'action « la sœur du rêve », que l'on met en avant ce jeu de « vases communicants » entre le rêve et la vie, la scène et la salle, le livre et la rue, la personne et le personnage. Que veut le surréalisme ? Un livre « battant comme une porte » dira *Nadja*. Le panthéon surréaliste se construit d'abord sur le silence de Rimbaud, le suicide de Jacques Vaché, « l'importance des gestes¹⁰ » chère à André Gide. Au-delà ou en deçà des limites entre le classé et l'inclassable, il y a la question « Pourquoi écrivez-vous ? » posée à deux reprises dans *Les Pas perdus*. En fait, cette position de Breton, proche de la négation Dada, dont elle procède, ne débouche pas pour autant sur un nihilisme littéraire. Dès *Les Pas perdus* de 1923, de nombreuses déclarations vont dans ce sens : « la poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être¹¹ » ; « on sait maintenant que la poésie doit mener quelque part¹². » La poésie n'a de sens qui si elle suggère « une solution particulière du problème de notre vie¹³ ». La poésie n'émane pas de « l'écrit » d'un auteur, mais de « la vie d'un homme ». Ces manières de vivre, promues contre des manières d'écrire, ne se confondent pas avec la somme, toute extérieure, sociale, des actes d'un individu – ce qui sera sanctionné par deux types de coupe classificatrice, « l'échafaud », ou couperet de la guillotine pénale, le « dictionnaire », ou découpe de l'analyse lexicographique. On sait que pour Breton la *correction* linguistique va de pair avec l'orthopédie sociale, que

⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 597.

⁵ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots » (1966), *Dits et écrits*, éd. Daniel Defert et François Ewald, t. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 584.

⁶ *Ibid.*, p. 585. Bien évidemment, il faudrait distinguer ici l'idée, ou l'esprit, du surréalisme, de son institutionnalisation progressive, qui invalide le propos trop radical du duo Blanchot-Foucault.

⁷ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 89.

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ André Breton, *Les Pas perdus*, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 199.

¹¹ *Ibid.*, p. 267.

¹² *Ibid.*, p. 232.

¹³ *Ibid.*, p. 267.

« l'écriture automatique » libérée, en théorie, de la relecture, permet de s'affranchir de la « vieille maison de correction¹⁴ », et de renouer ainsi avec « les livres érotiques sans orthographe » chers à Rimbaud. L'enjeu sera de nature métaphysique, éthique, puisqu'il s'agit de savoir comment cet homme aura « accepté l'inacceptable condition humaine¹⁵ ». Le surréalisme renoue avec la philosophie antique telle qu'elle a été décrite par Pierre Hadot ; ou bien il doit être situé dans la série des « techniques de soi » analysée par Foucault. Ce dernier soulignait en 1966 combien ce mouvement d'avant-garde cherchait à fonder une nouvelle « éthique de l'écriture », questionnant non pas « ce qu'on a à dire », mais « l'acte même d'écrire ». De ce fait, Breton « remoralisait l'écriture en la démoraleant complètement¹⁶ ». L'enjeu du surréalisme n'est pas esthétique, encore moins esthétisant. Breton le répète dans le *Second Manifeste* : non plus « produire des œuvres d'art », mais « éclairer la partie non révélée et pourtant révélable de notre être¹⁷ ». Gracq, dans « Spectre du *Poisson soluble* », le dira en ces termes : « la poésie surréaliste qui est, non pas création, mais dévoilement¹⁸ ». C'est dans cette perspective qu'il faut rappeler le lien fondateur du mouvement avec la psychiatrie, la métapsychologie freudienne, comme l'ambition d'une connaissance de l'inconscient qui serait la véritable connaissance de l'homme, très loin des préoccupations purement « littéraires ». Ainsi, le lieu par excellence de cette *praxis*, ce n'est pas seulement « Le Bureau des Recherches surréalistes » de la rue de Grenelle, c'est aussi la rue parisienne, le passage parisien, le marché aux puces, tous ces lieux de passage où souffle le « vent de l'éventuel¹⁹ ». Il y a en effet une topologie de l'inclassable, une géographie de l'inclassable : appelons-là *hétérotopie*. La *rue*, qui n'était pas, ou ne pouvait pas, être une « hétérotopie » chez Foucault, en devient une ici. Elle incarne la rencontre, la rencontre d'un homme et d'une femme, mais aussi « la rencontre de deux séries causales indépendantes », à savoir le hasard, « l'inimitable hasard²⁰ », pour reprendre la formule d'Aragon dans *Les Collages*. Le surréalisme, dans cette haine du classement qui se renverse en amour du hasard²¹ hérité de Dada, de Duchamp, joue la rue contre le musée et la bibliothèque, ces deux grandes institutions de la pensée classificatrice. Au total, la notion de « texte surréaliste » s'oppose à celle d'« œuvre littéraire ». Le surréalisme peut se voir comme une réponse possible à la grande question de Duchamp, qui retentit dans toute l'histoire des avant-gardes : « comment faire une œuvre qui ne soit pas d'art ? ».

Mais le refus de faire œuvre se double d'un refus de la notion de classement. Le surréalisme, comme Dada, se présente, inutile d'insister longuement sur ce point, comme un violent irrationalisme, marqué par une haine de la logique aristotélicienne, inséparable du rejet de la pensée classificatrice : « nous vivons sous l'empire de la logique » déclare amèrement le *Manifeste* de 1924. Dans *Les Pas perdus*, Breton écrit de même : « Jusqu'à nouvel ordre tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot entretenir l'équivoque, a mon approbation²². » Il salue aussi en Picasso

¹⁴ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, t. II, Paris, Gallimard, 1992, p. 376.

¹⁵ André Breton, *Les Pas perdus, op. cit.*, p. 265.

¹⁶ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », art. cité, p. 584.

¹⁷ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 810.

¹⁸ Julien Gracq, « Spectre du *Poisson soluble* » (1961), André Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, 1996, p. 17.

¹⁹ André Breton, *Les Pas perdus, op. cit.*, p. 196.

²⁰ Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 151.

²¹ Sur cette question délicate du hasard surréaliste, voir en particulier Maurice Blanchot, « *Le demain joueur* », *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 606-610; Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 106-112.

²² André Breton, *Les Pas perdus, op. cit.*, p. 196.

le premier qui a senti que l'art devait être « *hors la loi*²³ ». Dans *Point du jour*, le chef de file du surréalisme verra dans le « débit torrentiel » propre au « message automatique » la manière la plus efficace pour réaliser le « nettoyage définitif des écuries littéraires²⁴ ». On retrouve la rhétorique « terroriste » typiquement avant-gardiste. Breton soulignera combien le surréalisme rompait avec tous les enjeux purement « formels » de la littérature, dans son attaque féroce contre Desnos dans le *Second Manifeste du surréalisme*, balayant d'un revers de la main tous les débats sur l'alexandrin, la césure, ou le vers libre : « il est vrai que la question poétique a cessé ces dernières années de se poser sous l'angle essentiellement formel ». Ou encore : « tous ces *sonnets* qui s'écrivent encore²⁵ » déplore, consterné, Breton dans *Point du jour*. Ce qui compte désormais, c'est la « valeur subversive²⁶ » des œuvres. Dans le sillage de Dada, le surréalisme, envisagé comme « autocritique de l'art dans la société bourgeoise²⁷ », rejette ainsi toutes les catégories liées au fait littéraire dans sa définition institutionnelle, universitaire, ou académique, qui permettent de quadriller ou d'arpenter la notion de « littérature » ou, plus largement, le « monde de l'art », ce que Breton appelle « le rite littéraire » – Barthes parlera du « rituel des Belles-Lettres » – ou encore « l'alibi littéraire²⁸ ». L'avant-gardisme décline au sens où il désacralise : œuvre achevée, vocation littéraire, carrière littéraire, genre littéraire, auteur conscient et volontaire, projet littéraire, travail littéraire, jugement de goût, valeur littéraire, canon littéraire. Cette haine de la *res literaria* traditionnelle culmine dans le choix ironique d'un titre de revue avant-gardiste, « Littérature », qui publie récits de rêve, et textes automatiques.

Cette démolition de la logique classique s'appuie sur des forces nouvellement célébrées. Pour Dada, l'anti-logos s'appuie sur la force vitale, apparentée à « l'instinct », à la « spontanéité », ces valeurs qui conduisent à se tourner vers le primitivisme d'Océanie et d'Afrique, et à conclure : « la pensée se fait dans la bouche » (Tzara). Pour les surréalistes, l'anti-logos recueille la force libidinale et subliminale, et tend à se confondre avec la parole donnée à l'inconscient freudien, et ses lieux privilégiés : clinique de la psychose, psychopathologie de la vie quotidienne, interprétation des rêves. Ainsi, si l'on refuse la classe textuelle, c'est que l'on rêve d'immédiateté. Sur *le plan théorique*, avec le texte automatique, on n'a sans doute jamais poussé si loin la volonté d'échapper au classement entendu comme médiation. Comme l'a très bien souligné Barthes, le surréalisme a cherché des « techniques d'immédiateté ». C'était reprendre le mot même de Breton, rappelant dans le *Second Manifeste*, que l'exploration de la « *féerie intérieure* » devait paradoxalement passer par des « moyens immédiats²⁹ ». De son côté, Blanchot, avec son habituel goût des renversements paradoxaux, a repris à Éluard sa formule de « vie immédiate » pour faire de cette poésie une poésie du Cogito, une poésie de la transparence intérieure, et donc simultanément, une poésie de l'opacité sémantique³⁰. Si l'on fait du sujet créateur un « sourd réceptacle », du texte « l'enregistrement » d'une « *pensée parlée* », on récuse toutes les médiations classiquement attachées à la création volontariste d'une « œuvre », comme à la réception fondée sur la lisibilité donnée par la médiation générique : ce

²³ *Ibid.*, p. 297.

²⁴ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 380.

²⁵ *Ibid.*, p. 375.

²⁶ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 815.

²⁷ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 33.

²⁸ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 811.

²⁹ *Ibid.*, p. 810.

³⁰ Maurice Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 94.

« travail de filtration³¹ » récusé par le *Manifeste* de 1924. Le poème n'est pas précédé d'une poétique – c'est la modernité dans sa tradition romantique, mais d'une génétique (rêvée) immédiate – c'est la modernité surréaliste. Bien évidemment, le genre n'est pas perçu ici comme convention indépassable, norme régulatrice, structure, horizon d'attente, mais comme contrainte prescriptive, norme aliénante. Nous allons y revenir.

Philosophiquement, l'attaque contre la classe rencontre le vieux nominalisme médiéval, que le surréalisme reprend à son compte. Autant qu'un freudo-marxisme artistique, le surréalisme se présente lui-même comme un certain nominalisme, que l'on peut gloser de trois manières. *Nominalisme critique* : il n'y a que des individus ; toutes les généralités, toutes les idéalités, sont des fictions verbales. Un tel nominalisme converge avec le « matérialisme historique » et la critique de la culture. *Nominalisme enchanté* : le réel est un effet du langage ; toucher à la langue revient à toucher à la société. Un tel nominalisme qui se confond avec un matérialisme sémantique cette fois, rejoint les grands mots d'ordre du surréalisme, celui de Rimbaud (« Changer la vie »), celui de Marx (« transformer le monde »), celui de Fourier (« réformer l'entendement humain »). Aragon proclame cette thèse dès *Une vague de rêves* :

[...] il n'y a de pensée que dans les mots [...]. Le *nominalisme absolu* trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante, et cette matière mentale dont je parlais, il nous apparaissait qu'elle était le vocabulaire même : *il n'y a pas de pensée hors des mots*, tout le surréalisme étaye cette proposition [...]³².

Breton, dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » de 1924, reprend la question des « universaux ». Il cite Porphyre : « Les genres et les espèces existent-ils en soi ou seulement dans l'intelligence ? ». Il commente : « On a tranché une fois pour toutes : « je vois bien le cheval ; je ne vois pas la “chevalité”³³. » Avec le langage instrumental, « tout se passe comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable³⁴ ». Le surréalisme, c'est donc l'amour, anti-essentialiste, anti-conceptuel de *l'individuel*³⁵. Ce nominalisme artistique est un réalisme du psychisme individuel, enregistré ou révélé photographiquement par un « texte » ou un « objet », lui-même individuel. *Nominalisme générique* : il n'y a que des textes individuels, le genre littéraire n'est qu'une fiction inutile. Le « texte surréaliste », « indice », au sens de Peirce, d'un inconscient individuel, se fait *hapax*. Breton condamne le poème en prose devenu très vite un « genre » proprement dit, depuis Aloysius Bertrand et Baudelaire, à l'époque de Max Jacob et de Reverdy :

C'est que tous deux ne cessèrent en écrivant de se placer dans le cadre du « poème », en sorte qu'il s'établit promptement un modèle du genre et qu'on put apprendre la règle du nouveau jeu. On « composa » dès lors des poèmes en prose tout comme des sonnets³⁶.

³¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 330.

³² Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers, 2006, p. 17.

³³ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 275.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ C'est la raison pour laquelle il convient de nuancer selon nous la thèse de Bürger, qui voit dans l'avant-garde en général, et dans le surréalisme en particulier, une attaque en règle, pensée sur le modèle du *ready-made* de Duchamp, contre le « caractère individuel de la production artistique », solidaire à ses yeux, de la « société bourgeoise » (*Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 86). Le théoricien allemand oublie le lien entre automatisme et nominalisme. Il semble difficile de ne pas lier « œuvre non organique » – concept de Bürger hérité d'Adorno dont nous allons reparler – et individualité de l'œuvre. Autrement dit, il faut établir une distinction, mieux que ne le fait Bürger, entre *individualité de l'auteur* et *individualité de l'œuvre* ; il convient donc de compléter cette théorie de l'art, cette esthétique des œuvres, par une poétique des genres, ce que nous essayons de proposer ici, après d'autres, à travers l'exemple du « texte surréaliste ».

³⁶ André Breton, *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 243.

Ainsi, si l'on envisage cette logique anti-idéaliste du point de vue de la création artistique, toutes les « œuvres » doivent rester des individus, des singularités, des entités insulaires, autonomes, en un mot : des *termes* sans relations. Tout l'enjeu du « texte surréaliste » envisagé comme texte anomal, est là : ne pas être l'occurrence d'un idéal-type, ne pas être « composé », ne pas susciter de « règle du jeu ».

On reconnaît ici la fameuse théorie avant-gardiste de l'œuvre fondée sur le mythe de la rupture. C'était déjà l'image du Kamtchatka littéraire chère à Sainte-Beuve : le kiosque baudelairien situé au bout d'une péninsule extrême-orientale. L'inclassable, l'inaccessible, l'illisible. Thibaudet en 1928 énoncera la nouvelle loi du poème moderne, qui a rompu avec l'horizon du *commun*, lieux communs, langage commun, communauté des lecteurs :

La poésie française, celle de la Renaissance, celle du classicisme, celle du romantisme, a été faite par des poètes qui exprimaient des émotions communes, qui manifestaient dans la lumière le monde de tous les hommes. On retrouvait dans les poètes un soi-même amplifié et sonore, une transfiguration des lieux communs de la vie. Nous sommes aujourd'hui plus exigeants. Nous demandons au poète de créer son monde³⁷.

C'est un *topos* critique touchant la poésie moderne, qui trouvera sa meilleure amplification chez Hugo Friedrich. C'est aussi le concept d'*ostranenie* (« défamiliarisation ») cher aux formalistes russes, qui le théorisent à partir de la langue « zaoum » des futuristes russes : rupture avec les habitudes perceptives. Au même moment, Breton ne cesse de parler de « dépaysement », Freud d'« inquiétante familiarité » (puisqu'il faut corriger la mauvaise traduction de Marie Bonaparte), ou encore, Malinowski, de « coefficient d'étrangeté³⁸ ». L'auteur de *Clair de terre* ajoute « l'éducation (pratiquement la déséducation) de tous les sens reste à faire³⁹ ».

Mais le surréalisme refuse le solipsisme, ou tout au moins doit sans cesse lutter contre cette tendance inséparable de son projet fondateur tourné vers la « liberté couleur d'homme », comme le remarque Peter Bürger⁴⁰. Si « la poésie doit être faite par tous et non par un » ainsi que le programmait Ducasse, si le poète vise « l'horizon de tous », comme le proclamera le « frère voyant » Éluard, il convient de passer du régime de *l'hapax* à celui du *prototype*, inséparable de la mise en *série*. On sait que telle fut la grande utopie politico-artistique du surréalisme, ce *communisme*, ou ce *collectivisme*, littéraire, cette fraternité dans la voyance, et non plus comme à l'époque romantique, la génialité magique dans la voyance, ou la marginalité maudite dans la voyance : avènement glorieux de la société-artiste, fondée sur « l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal⁴¹ ». Avec l'automatisme, voici le trésor intérieur mis « à la portée de tous⁴² », voici légués aux hommes et aux femmes de nouveaux moyens de création, démocratiques, puisque chacun dispose d'un inconscient, d'une famille, d'une feuille de papier, et d'une plume. Une telle conception égalitariste de l'acte créateur constitue une rupture forte tant avec la rhétorique classique, l'individualisme romantique, que le formalisme mallarméen-valéryen. L'avant-gardisme *théorique* promeut la « recette de cuisine ». Bürger a bien souligné cette dimension horizontale, qui revient, au nom de la synthèse entre l'art et la vie, à effacer la distinction verticale, aristocratique ou bourgeoise, entre artiste et public, entre écriture et

³⁷ Albert Thibaudet, « Sur la poésie », 1^{er} février 1928, *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, 2007, p. 1239.

³⁸ Nous reprenons cette formule à Jérôme Rothenberg, qui la donne dans ses *Techniciens du sacré* (1968), Paris, Corti, 2007, p. 18.

³⁹ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 390.

⁴⁰ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 88.

⁴¹ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 387.

⁴² *Ibid.*, p. 388.

lecture : « il n'y a plus ni producteur ni récepteur, mais seulement la poésie comme moyen de vivre sa vie⁴³ ». L'automatisme annule toutes les médiations (auteur, genre, lecteur) en se faisant « pratique » transversale, intégrée, fondue dans l'expérience vécue, cette « vie esthétique » récemment célébrée par Laurent Jenny⁴⁴ : « les textes automatiques sont des instructions pour une production propre. Mais une telle production ne peut être considérée comme une production artistique ; il faut la concevoir comme faisant partie d'une vie émancipatrice⁴⁵ ».

Nous venons de rappeler à grands traits l'idée surréaliste de la « littérature » entendue comme anti-littérature, et attaque généralisée contre toutes les formes de pensée classificatrice. Il nous reste à la confronter à la pratique réelle.

L'automatisme comme « reclassement général des valeurs lyriques » (Breton)

Pour commencer, on serait tenté de dire que le « texte surréaliste » ne pose aucun problème de classement. Un texte automatique, si l'on considère les rubriques de *La Révolution surréaliste* dans les années 1920, c'est tout simplement un « texte surréaliste », existant à côté d'autres productions rangées dans les catégories « Rêves », ou « Idées ». L'identité générique est rabattue sur l'identité stylistique, à condition de viser ici un style d'époque, quelque chose comme un style 1920, à savoir une catégorie tout à la fois historique et esthétique. C'est ainsi que le jeune André Malraux rend compte des *Champs magnétiques* dans la revue *Action*, en octobre 1920 : « le livre que citeront les critiques de 1970 lorsqu'il sera question de l'état d'esprit des artistes en 1920⁴⁶ ». L'objet se voit auto-défini : il est déjà classé par les représentants du mouvement eux-mêmes qui se sont chargés du baptême auctorial, d'un point de vue nominaliste. C'est donc une production verbale éminemment datée, située, et par conséquent aussi destinée à être vite pastichée – Aragon ironisera sur ce point dans son *Traité du style* –, vite périmée, vite oubliée, prise dans le jeu de la surenchère avant-gardiste. Nous avons une première manière de comprendre pourquoi « l'histoire de l'automatisme » fut celle d'une « infortune continue⁴⁷ ».

C'est alors qu'il faut rappeler combien il y a, chez les surréalistes, et chez Breton en particulier, une véritable passion du classement. Le mouvement, par-delà son immense volonté de subversion, ne va cesser de classer : classer ses productions (« texte surréaliste », « dessin automatique », « parole automatique », « récit de rêve », « objet surréaliste », jeu du « cadavre exquis », jeu de « l'un dans l'autre », etc.) ; classer les « images surréalistes » dans le *Manifeste* de 1924 ; classer ses ancêtres (« Jarry est surréaliste dans l'absinthe ») ; classer ses amis et ses ennemis (Naville dans le militantisme, Artaud dans le délire mystique, Bataille dans la philosophie-excrément, Péret dans le « surréalisme pur », etc.) ; classer ses goûts et ses dégoûts, puisque le surréalisme fustige le canon scolaire, académique, universitaire de son temps, en parodiant ses pratiques, et invente un nouveau canon, dont nous sommes les héritiers (jeu de la « Liquidation » de 1921 ; jeu du *Lisez / Ne lisez pas* de 1931) ; s'inspirer de la taxinomie et de la nosographie psychiatriques dans *Immaculée Conception*, pour proposer des « essais de simulation » du discours psychotique, identifié en fonction de catégories classificatrices (la section « les possessions » déclinant « débilité mentale », « manie aiguë », « paralysie générale », « délire d'interprétation », et « démence précoce »). Tout cela culminera dans le fameux *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

⁴³ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 88.

⁴⁴ Laurent Jenny, *La Vie esthétique. Stases et flux*, Paris, Verdier, 2013.

⁴⁵ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 88.

⁴⁶ Cité par Marguerite Bonnet, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1131.

⁴⁷ André Breton, *Point du jour*, *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 380.

Cette volonté de classement était déjà en germe dans le *Manifeste* de 1924, quand Breton parodiait, ou mimait, la notice encyclopédique pour définir ce néologisme destiné à entrer dans les classifications des lexicographes de demain : « *SURRÉALISME, n. m. : Automatisme psychique pur [...] etc.*⁴⁸ » Comme tout mouvement de pensée, le surréalisme va penser et donc classer, tout en faisant de la haine du classement son mythe fondateur. Breton n'est pas dupe, lui qui visait dans le *Second Manifeste* un « reclassement général des valeurs lyriques⁴⁹ ». Le surréalisme, en toute lucidité, n'a pas « cassé la classe ». Ce fut peut-être l'illusion de Dada. Il a tenté de remplacer un *jeu de langage* par un autre : « désormais, les mots font l'amour ». Comme le souligne Bürger, l'avant-garde ne détruit pas la notion d'œuvre ; elle la « transforme⁵⁰ ».

Breton, dès 1923-1924, propose un cadre d'intelligibilité destiné à rendre lisible l'expérimentation des *Champs magnétiques*. Dans le *Manifeste* de 1924, à propos de « la prose surréaliste », il estime avoir donné « les caractères communs à tous les textes du genre », tout en laissant ouvert « beaucoup d'autres que seules une analyse logique et une analyse grammaticale serrée⁵¹ » pourraient livrer. Le soi-disant nominaliste n'abandonne donc pas si facilement l'horizon du « genre », tout en affirmant, dans la même phrase, qu'il ne craint pas « l'établissement d'un poncif surréaliste ». Il s'agit moins d'échapper au classement que de créer une nouvelle classe de textes, tout en fuyant son propre devenir-stéréotype, à savoir le pastiche du surréalisme par le surréalisme. Breton en tout cas reviendra sur l'automatisme toute sa vie, dans ses essais ou ses entretiens, en particulier en 1933, dans « Le message automatique », texte repris dans *Point du jour*. Il est le premier à penser / classer cet objet, sans pour autant chercher à le « codifier⁵² ». Grand logicien anti-logicien, comme le soulignera Foucault en 1966, il ne faut pas voir en lui un « poète de la déraison », mais un « écrivain du savoir », « un peu notre Goethe⁵³ ».

Il y a toute une mythologie du texte automatique relative à sa genèse, d'autant que ces productions ont pu être corrigées « dans le sens de *l'arrangement en poème*⁵⁴ », comme le confesse Breton dans *Point du jour*. D'autre part, la révélation par la revue *Change* en 1970 des notes de 1930 rédigées par Breton à l'attention du collectionneur René Gaffé⁵⁵ a rendu publiques de nouvelles indications très précieuses sur la genèse *réelle* des *Champs magnétiques*. Si l'on veut rester fidèle à l'esprit surréaliste, la meilleure manière de trancher la question de « l'authenticité » consiste à passer du versant *génétique* au versant *pragmatique*, en étudiant les *effets d'automatisme*. Cependant, du point de vue de l'identité générique, on ne fait que déplacer le problème. Nous proposons ici de parcourir les types de généricité que suppose l'existence du « texte surréaliste ».

Critères de type extra-littéraire : la généricité analogique⁵⁶

⁴⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 328.

⁴⁹ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 820.

⁵⁰ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*, p. 85.

⁵¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 340.

⁵² André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 380.

⁵³ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », art. cité, p. 583.

⁵⁴ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 327.

⁵⁵ Voir Marguerite Bonnet, Notice des *Champs magnétiques, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1127-1130.

⁵⁶ Nous n'employons pas ce terme, ici, dans le sens de Schaeffer, la « généricité analogique » désignant dans sa terminologie la généricité par modulation regroupant des textes qui se ressemblent, par opposition à des textes qui s'engendrent (modulation « hypertextuelle », ou « généalogique »).

On peut penser / classer cette forme en fonction des transferts conceptuels opérés à partir de modèles non littéraires. Si l'on se réfère au *modèle psychanalytique*, le « texte surréaliste », mise par écrit d'une parole « non-dirigée », peut se définir comme l'équivalent du monologue analytique, reposant sur la pratique des « associations libres ». Marguerite Bonnet, à ce sujet, a montré comment Breton avait joué Richet (automatisme métapsychique) contre Janet (automatisme psychologique). L'écriture automatique pose le problème de sa lecture : faut-il répondre aux « associations libres » par « l'écoute flottante » ? Faut-il pratiquer, inventer, une *lecture automatique* ? Le « texte surréaliste » serait-il le seul texte qui légitime vraiment, de par sa généricité transcendante, une « psychocritique » ? « J'ai seul la clé de cette parade sauvage », disait Rimbaud : tel doit être aussi le mot, le dernier mot, du texte automatique, qui nous conduit à répondre plutôt par la négative à ces questions, même si certaines de ces caractéristiques formelles rappellent les grands attributs propres aux formations de l'inconscient (indifférence au principe de non-contradiction, surdétermination, symbolisation du désir sexuel). Ainsi, un certain horizon herméneutique pourrait se dessiner malgré tout, indépendamment des enjeux thérapeutiques bien évidemment : c'est l'herméneutique freudienne. Un horizon de lecture pourrait donc exister à travers le type verbal du lapsus (« Je glisse sur le toit des vents » dit « La parole » éluardienne), de l'association libre, le type somatique du symptôme hystérique (ce sera la « beauté convulsive »), ou encore le type de l'image onirique (le « travail » du texte pourrait se décrire en termes de *condensation*, *déplacement*, *dramatisation*). Ce que cela indique aussi, c'est que le texte n'est pas une forme, mais une force qui travaille.

Mais on peut aussi convoquer le *modèle machinique*. Les poètes-automates se désignent en 1924 comme de « modestes *appareils enregistreurs* », « sourds réceptacles de tant d'échos⁵⁷ ». Il s'agit de la reprise implicite du programme d'Apollinaire de 1917 (« machiner la poésie comme on a machiné le monde »), avec la substitution du modèle photographique⁵⁸ aux modèles télégraphique ou phonographique. Le « texte surréaliste » se définit alors comme une « photographie de la pensée » (*Les Pas perdus*) ; il est ce *révélateur* de la profondeur psychique comme du monde pulsionnel. Son énonciation, neutre, est celle du « ça parle » lacanien. Le modèle machinique converge avec le paradigme freudien. La dynamique textuelle épouse les « processus primaires ». Une telle objectivation textuelle de l'intériorité profonde peut alors être rapprochée du « régime nocturne » de l'image cher à Gilbert Durand, marqué par un imaginaire *gliscomorphe*, et non *schizomorphe*⁵⁹. L'indifférenciation prime sur le différencié, « l'indiciaire » sur le « symbolique ». Cette parole « non-dirigée » tient de l'infra-langue, du pré-réflexif, de l'anté-discursif, du « murmure qui se suffit à lui-même⁶⁰ ».

Cependant cet ancrage « moderniste » n'empêche pas les surréalistes de renouer aussi, en le transformant, avec l'ancien modèle prophétique, et la vieille théorie des « fureurs ». Ils se définissent comme des « poètes-voyants » et non comme des « poètes-artisans » pour reprendre la distinction fameuse de Marcel Raymond. Le texte automatique fait sourdre une parole oraculaire, pythique, dionysiaque, marquée par la dépossession du sujet⁶¹ : « tout ce que je salue est le retour de ce *furor* duquel Agrippa

⁵⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 330.

⁵⁸ Voir Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002 ; Anne Reverseau, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, PUF, 2016.

⁵⁹ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1963), Paris, Dunod, 1993.

⁶⁰ André Breton, *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 275.

⁶¹ Sur cette question du lyrisme impersonnel ou dépersonnalisé, voir en particulier, *Figures du sujet lyrique* (1996), dir. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001 ; *Le Sujet lyrique en question*, dir. Dominique Rabaté, Jean de Sermet et Yves Vadé, *Modernités 8*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996 ; Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, Corti, 1997.

distinguaient vainement ou non quatre espèces. Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce *furor* que nous avons à faire⁶² ».

Ces trois modèles décrivent l'acte créateur. Breton définit le « texte surréaliste » par ses conditions de production, par sa genèse ; le seul ancrage générique est un ancrage génétique. On bascule du genre à la génération. C'est un protocole d'écriture qui fonde le texte automatique. On ne s'intéresse plus à la poésie comme genre (question rhétorique ou stylistique dans les années 1930), mais à la poésie dans son mode de « germination⁶³ » : question psychique, linguistique, voire anthropologique. On proclame le primat de l'état poétique sur le fait du poème : « recreation d'un état qui n'a plus rien à envier à l'aliénation mentale⁶⁴ ». On tente de renouer avec la *source* même de l'inspiration : « puiser aveuglément dans le trésor subjectif⁶⁵ » ; « braquer le projecteur sur la région où s'érige le désir sans contrainte⁶⁶ ». Il s'agit de s'intéresser exclusivement à l'acte créateur : « se reporter d'un bond à la naissance du signifiant⁶⁷ ». Le surréalisme se targue d'avoir exhumé le point de départ de toute création : « la matière première (au sens alchimique) du langage⁶⁸ ». Breton concède ainsi qu'il est inutile de reproduire cette découverte « à satiété » ; d'où le fait d'avoir « délaissé si vite la pratique de l'écriture automatique⁶⁹ ».

Reposant sur une génétique spontanée, le texte automatique procède à la réfutation *en règle* de tous les formalismes antiques ou modernes, de Quintilien à Valéry. De ce point de vue, on pourrait classer le « texte surréaliste » au sein des genres définis par Jean-Marie Schaeffer avec l'idée d'« application d'une règle⁷⁰ ». À ceci près, tout est là, que la seule règle est justement de se libérer de toute contrainte logique, rationnelle, réflexive, intentionnelle. Le « texte surréaliste » se présente comme l'exact négatif de la forme fixe, type sonnet. On peut aussi le considérer comme une inversion carnavalesque de l'art du discours hérité de la vieille rhétorique. La section du *Manifeste* de 1924, intitulée ironiquement « Secrets de l'art magique surréaliste », vient subvertir les premières parties de l'art oratoire (*invention, composition, disposition*). Antoine Compagnon a rappelé à ce propos combien le rejet du surréalisme de la part d'un Albert Thibaudet pouvait s'expliquer, entre autres choses, par un conflit de génération, doublé d'une divergence profonde en matière de culture rhétorique⁷¹. Breton et son groupe appartiennent à cette classe d'âge qui a été formée après la réforme de l'Enseignement de 1902, lorsque, comme l'a montré Gérard Genette, la rhétorique ne constitue plus un « modèle », mais un « objet⁷² ». Dès lors, la notion même de subversion de l'ordre rhétorique peut sembler problématique, puisque que l'on ne subvertit que ce que l'on connaît : Breton n'est pas Rimbaud ni Ducasse. Le principe (ou anti-principe) de non-composition du « texte surréaliste » s'enracine aussi sans doute dans cette éducation nouvelle, affranchie des humanités classiques.

⁶² André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 820.

⁶³ André Breton, *Le Surréalisme en ses œuvres vives, Œuvres complètes*, éd. Margueritte Bonnet, t. IV, 2008, p. 21.

⁶⁴ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 820

⁶⁵ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁶ André Breton, *Le Surréalisme en ses œuvres vives, Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraires ?*, *op. cit.*, p. 164-171. Rappelons que le théoricien distingue deux grandes logiques génériques, le genre par « exemplification » d'une propriété (par exemple le genre « récit ») et le genre par « modulation » (par exemple le genre « sonnet »).

⁷¹ Antoine Compagnon, « Dévaluations de la littérature », *Les Valeurs dans / de la littérature*, textes réunis par Karl Canvat et Georges Legros, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2004, p. 83.

⁷² Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement » (1966), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 30.

Le surréalisme repose ainsi sur un véritable mythe de la transparence, phonocentrique comme l'atteste le culte de la « voix surréaliste⁷³ », assez rousseauiste, qui consiste à annuler le langage comme médiation, en se tenant au plus près du psychisme : « *pensée parlée* ». D'où l'idée de pureté psychique (« automatisme psychique pur »), qui rapproche finalement, contre toute attente, Breton de Bremond, face à la pureté médiologique, formelle, d'un Mallarmé ou d'un Valéry⁷⁴. Nous retrouvons ici ce que nous avons mentionné plus haut à propos de cette quête des « moyens immédiats » qui fait de l'automatisme une variante matérialiste de la *prière*. Une telle définition détruit la notion même de genre, puisque l'accent est mis sur le processus créateur, et non sur le produit créé. L'étiquette « texte surréaliste », synonyme de « texte automatique », a quelque chose de tautologique, de minimal : c'est le degré zéro de la généricité, qui ne dessine aucun horizon herméneutique, *d'un point de vue littéraire*, puisque c'est un protocole *a priori* inédit, qui ne livre de prime abord ni thème privilégié, ni registre privilégié, ni style privilégié, ni forme privilégiée, ni mode privilégié. C'est une manière de souscrire à la thèse de Peter Bürger, en l'explicitant, selon laquelle l'avant-gardisme serait moins innovation que réintégration de la totalité des moyens d'expression existants : « tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable⁷⁵ ». De ce point de vue, le surréalisme, avec son « écriture automatique », joue un rôle central dans ce processus consistant à substituer la catégorie *générale*, transversale, hybride, indifférenciée, agénérique, ou plutôt transgénérique, *d'écriture*, si décisive pour les années 1950-1970, à une rhétorique ou une stylistique des genres, par définition différentialiste. Le choix du mot même *d'écriture*, ou de celui de *dictée*, ne préjuge en rien du contenu ni de la forme. Il n'en demeure pas moins que l'étiquette « texte surréaliste » désigne une rubrique au sein des revues, par opposition à la rubrique « Rêves », ou à la rubrique « Idées ».

Pour le dire autrement, il s'agit d'une conception transcendantale du genre, indépendamment de toute empiricité. À ce premier niveau d'analyse, l'étiquette « texte surréaliste » renvoie aux conditions de possibilité du texte, sans rien dire de la diversité empirique des occurrences particulières. On peut le voir seulement comme un simple négatif de toute la littérature canonique ; il serait une nouvelle manière d'organiser le possible littéraire, la totalité des potentialités verbales, quelque chose comme une anticipation rêvée de la « poétique » d'inspiration valéryenne de Genette. Le « texte surréaliste », matriciel, ne constitue pas un genre parce qu'il les contient virtuellement tous. À la limite, on peut prendre tous les genres et toutes les formes hérités de la tradition, en produire de nouvelles occurrences à travers le protocole de la « dictée », et imaginer un *roman automatique*⁷⁶, une *comédie automatique*, une *ode automatique*, un *sonnet automatique*, etc. Ainsi, à l'époque des *Champs magnétiques* (1920), l'automatisme se déverse dans la prose poétique narrative (« La glace sans tain », texte d'une dizaine de pages) ; le récit autobiographique en prose (« Saisons ») ; le dialogue en prose (« Barrières ») ; le poème en vers libre non ponctué d'une page (« La pagure dit » ; ici « Grand luxe ») ; le poème en prose de quelques lignes accompagné d'aphorismes (« Ne bougeons plus »). Mais il travaille aussi le genre théâtral avec *S'il vous plaît*, pièce en 4 actes, et *Vous m'oublierez*, sketch de 3 scènes représenté Salle Gaveau en 1920. Les produits de l'automatisme traversent donc les grands genres institués, à l'exclusion du roman, et déploient alors tous les possibles discursifs et

⁷³ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 329.

⁷⁴ William Marx, « Musique et poésie pure : la fin d'un paradigme », *Poétique*, n° 131, septembre 2002.

⁷⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 341.

⁷⁶ Breton a d'ailleurs rêvé, dans une note du *Second Manifeste*, d'un « nouveau roman », capable de révéler « l'envers du réel ». L'exclusion du romanesque n'est donc que relative.

narratifs. Il faut donc distinguer ici le romanesque du narratif, en rien exclu, comme en témoigne l'existence de récits, en particulier ces « historiettes⁷⁷ » de *Poisson soluble*⁷⁸.

Critères de type systémique : la généricité différentielle⁷⁹

Dès 1924, Breton fait dialoguer la notion nouvelle de *surréalité* avec la catégorie ancienne de *merveilleux*, qu'il oppose à la notion mallarméenne et symboliste de « mystère⁸⁰ ». Les productions de l'automatisme psychique vont ainsi se ranger au voisinage du genre du conte de fée, ce « tissu des invraisemblances adorables⁸¹ ». Breton estime de fait qu'« il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus⁸² ». À propos des textes de *Poisson soluble*, il parlera d'« historiettes ». Certains « textes surréalistes » se présentent comme des modulations rimbaldiennes sur *Peau d'âne* : petites histoires brisées, elliptiques. En outre, on peut penser que dans le « système » surréaliste, il y a un envers du *murmure*, à savoir le *mythe*. L'automatisme vise à « braquer le projecteur sur la région [...] qui est aussi celle où les mythes prennent leur essor⁸³ ». On peut rattacher en effet la plupart de ces productions aux grandes « formes simples » chères à André Jolles⁸⁴. Il convient donc de relativiser cette idéologie de l'immédiateté. Il y a toute une série de médiations littéraires qui s'interposent bien évidemment entre le psychisme pur et le papier sensible du scripteur. Pour le dire autrement, la « voix surréaliste » cache la voix de la mémoire littéraire.

En 1952, dans ses fameux *Entretiens radiophoniques* avec André Parinaud, Breton établira une typologie de la création surréaliste, contribuant à élargir le champ de ce que l'on nomme « poésie ». Il y aura ainsi trois grandes orientations : le « surréalisme pur », dit aussi « à l'état natif », donnant des textes automatiques et des récits de rêve ; le « courant lyrique » incarné par Éluard et le Desnos des poèmes dédiés *À la Mystérieuse* par exemple ; enfin, les textes qui expérimentent la « matière des mots » (Roussel, Leiris et son *Glossaire*, le Desnos des aphorismes inspirés par Rose Sélavy ou de *Langage cuit*⁸⁵). Ce travail de classement définit l'automatisme par la négative, de manière dichotomique, en superposant des critères hétérogènes : point de vue génétique (*automatisme*) ; point de vue tonal, énonciatif, ou rhétorique (*lyrisme*) ; point de vue linguistique (*matérialisme* verbal). Breton attaque assez durement Éluard ici, fidèle à cette « division par genres » que le chef de file du mouvement juge « ultra-rétrograde », « en contradiction formelle avec l'esprit du surréalisme⁸⁶ ». Sa typologie rappelle étrangement celle de l'auteur de *Capitale de la douleur*. En effet, Éluard, en 1926, avait

⁷⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 341.

⁷⁸ Il s'agit donc de nuancer considérablement l'idée d'« exclusion du narratif » défendue par Dominique Combe (*Poésie et récit*, Paris, Corti, 1989). On ne saurait réduire la poésie surréaliste au refus incarné par le fameux « La Marquise sortit à cinq heures ». Ce que l'on refuse ici, c'est le *romanesque* et non le *narratif*.

⁷⁹ Nous partons ici de l'idée, en théorie littéraire, et ce depuis Platon et Aristote, selon laquelle, pour les genres, exister, c'est différer : il n'y a pas de genre isolé, mais un système des genres. Même lorsque, en régime post-romantique, les genres se dissolvent ou se mélangent, des formes existent en se plaçant dans un jeu de différences et de répétitions.

⁸⁰ Voir « Le Merveilleux contre le Mystère », *La Clef des champs*, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, t. III, 1999, p. 653-658.

⁸¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 320.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Le Surréalisme en ses œuvres vives*, 1953, p. 167.

⁸⁴ André Jolles, *Formes simples* (1930), Paris, Éditions du Seuil, 1972.

⁸⁵ André Breton, *Entretiens*, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 494.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 493.

pris très tôt ses distances avec l'automatisme, dans la « Prière d'insérer » aux *Dessous d'une vie* :

Il est extrêmement souhaitable que l'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre : rêves, textes surréalistes et poèmes.

Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé de merveilleux, la réalité vivante. Mais des poèmes, par lesquels l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir des enchantements, il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé.

Inutilité de la poésie : le monde sensible est exclu des textes surréalistes et la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l'esprit jouit d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier⁸⁷.

Ici, Éluard semble distinguer des formes en dissociant l'idée de poésie et l'idée de « poème », au sens de texte *composé*, et donc plus ou moins « cohérent », plus ou moins « construit », plus ou moins « organique ». C'est aussi le sens étymologique du terme qu'Éluard maintient, en rapport avec son esthétique personnelle, marquée par le primat de la vue sur la vision, à savoir le résultat d'un *faire*. *A contrario*, on définit le texte automatique par le donné, le déposé, l'enregistré, et non par le construit : *automatisme* s'oppose en toute logique à *volontarisme*. Il est intéressant de noter ici que tout un pan de l'expérimentation poétique menée à partir des années 1950-1960 cherchera plutôt, non pas la poésie sans le poème (« automatisme »), mais le poème sans la poésie (« objectivisme », « littéralisme »).

En 1953, Breton situera le « texte surréaliste » par rapport au « monologue intérieur » de Joyce. Il y voit un produit proche, mais finalement repoussé en raison de la fidélité à l'horizon du roman, genre honni, comme l'on sait. L'auteur d'*Ulysse* « imite la vie », écrit Breton, et retombe ainsi dans « l'illusion romanesque », à savoir dans « le cadre de l'art⁸⁸ ». Voilà des propos typiquement avant-gardistes, associant attaque contre l'institution « art » et désir de dépassement de l'antinomie entre art et existence concrète. L'automatisme ne se veut pas *symbole* ni *icône* de « la vie », mais *indice* de « la vie », texte « battant comme une porte » pour reprendre la formule fameuse de *Nadja*.

Critères de type stylistique : la généricité formelle

Nous partirons de deux exemples, « Grand luxe », tiré des *Champs magnétiques*, et « Grandes conspiratrices... », emprunté à *Capitale de la douleur* :

Grand luxe

Arbres empaillés des palaces
 Prisonniers graciés pour leur bonne conduite
 État solide liquide gazeux
 Action d'éclat du soleil
 Manivelle marchant à la vapeur des prés le matin
 Il faut tenir compte de la distance admirable
 C'est moi qui fais les premiers pas
 Si seulement mes amis n'avaient pas été changés en statues de sel
 Espace d'une minute que je parcours à cheval
 Villégiatures prochaines
 Porches dans le désert ô ces cathédrales qui sont des pyramides de singes
 Je crois que je brouille les civilisations odeur de pourpre
 Encore un fait divers

⁸⁷ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, t. I, p. 1388.

⁸⁸ André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 20.

Mon Dieu nous ne serons donc jamais
 Sacre du poulpe sur le cristal de roche
 C'est la broche de Son corsage
 Papier d'étain non papier déteint
 Comme il y a tablette et papyrus
 Idéologie ardente
 Beau mollet
 Trompette du square

*

Grandes conspiratrices, routes sans destinée, croisant l'x de mes pas hésitants, nattes gonflées de pierre ou de neige, puits légers dans l'espace, rayons de la roue des voyages, routes de brise et d'orages, routes viriles dans les champs humides, routes féminines dans les villes, ficelles d'une toupie folle, l'homme, à vous fréquenter, perd son chemin et cette vertu qui le condamne aux buts. Il dénoue sa présence, il abdique son image et rêve que les étoiles vont se guider sur lui.

Cet aspect, peu commenté par Breton, a été principalement analysé par Hugo Friedrich d'abord⁸⁹, puis par Michel Murat⁹⁰. Nous nous proposons de synthétiser et de compléter ces travaux. L'enjeu ici serait de montrer que le texte acquiert son statut d'« automatique » par des critères internes et pas seulement externes, qu'ils soient génétiques ou purement assertifs (le nominalisme du genre, le baptême auctorial).

En premier lieu, le « texte surréaliste » repose, comme l'on sait, sur une autre pratique de l'image poétique, héritée de Ducasse, de Rimbaud, de Saint-Pol Roux, de Reverdy. Comme l'a souligné Friedrich, cette nouvelle dynamique du « stupéfiant image » cherche non plus à révéler *l'analogie*, mais à rapprocher le *différent* (« arbres empaillés » ou « routes de brise » ici). Cette relation comparant / comparé marquée du sceau de l'arbitraire, de l'écart, ou de la distance, cette image « hyperbolique », et non « parabolique » commentée par Genette à propos du baroque⁹¹, débouche ensuite sur une contre-logique, tendue entre paradoxe et tautologie. Breton parlait en 1924 d'un « très haut degré d'absurdité immédiate⁹² ». L'idée d'« arbre empaillé » brouille bien évidemment la distinction logique entre le végétal et l'animal ; de même, chez Éluard, les routes dites « viriles » et « féminines » effacent la frontière entre humain et non-humain. Tout cela conduit à des énoncés qui vont allier la grammaticalité syntaxique pure et l'incongruité sémantique totale : c'est bien ce qui intéresse Breton dans l'endophasie – les phrases de demi-sommeil –, phénomène « absurde » qui doit bien être distingué du « torpillage de l'idée au sein de la phrase⁹³ », cette agrammaticalité complète que l'on trouvait chez les dadaïstes les plus nihilistes. En outre, l'enchaînement de cette « pensée parlée », proche de la technique des « associations libres », procède, comme le souligne Murat, d'une « induction par le signifiant ». Cette motivation analogique du signe fait du poète-automate un « amant des aumonymes », pour reprendre la formule de Desnos ; Breton disait dans *Les Pas perdus* : « les mots font l'amour. » Sans parler du tissu allitératif ou assonancé, le texte d'Éluard montre la greffe des *topoi* de *l'homo viator* et de *la roue de Fortune* sur la figure dérivative liant

⁸⁹ Hugo Friedrich, « La poésie a-logique », *Structure de la poésie moderne* (1956), Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 276-280. On laissera de côté les jugements de valeur du romaniste allemand, pour ne retenir que les descriptions, qui gardent à nos yeux tout leur intérêt, comme en témoigne l'immense succès international de cet essai critique incontournable. Pour une mise en perspective de la thèse de Friedrich, voir Thierry Roger, « Hugo Friedrich lecteur de la poésie moderne », *France / Allemagne : regards et objets croisés. Actes du colloque de l'Université d'Osnabrück (11-13 novembre 2010)*, éd. D. Alexandre et W. Asholt, Tübingen, Gunter Narr, Édition lendemain, 2011 ; et Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 97-98.

⁹⁰ Michel Murat, « Les lieux communs de l'écriture automatique », art. cité.

⁹¹ Gérard Genette, « Hyperboles », *Figures I* (1966), Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 245-252.

⁹² André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 327.

⁹³ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 807.

destinée à destination, sur la paronomase liant *route* à *roue*, comme sur une syllepse portant sur les objets du verbe « fréquenter » (animé et inanimé). Le texte va alors tresser quatre grandes isotopies, réunies toutes par une dimension éminemment dynamique (le voyage, l'amour, la révolution politique, le cosmos). Dans « Grand luxe », les substantifs « roche » et « broches » surgissent par contamination phonique, le tout culminant par le calembour façon « rime équivoquée » *déteint / d'étain*). Un tel jeu sur « la matière des mots » montre bien la fragilité de la typologie de 1952, même si un tel procédé ne constitue pas le ressort premier du texte, comme cela arrive dans *Corps et biens* par exemple. Les commentateurs du « texte surréaliste » insistent aussi sur les effets d'accumulation, qui font de ces textes, souvent très énumératifs, de véritables poèmes-listes, suscitant un effet de catalogue, le tout s'expliquant par le critère génétique d'une parole envisagée comme flux. On note également la présence fréquente, comme chez Éluard ici, d'une énonciation d'allocution (apostrophe, invocation). Texte vocatif, le produit de l'automatisme renoue, comme on l'a dit plus haut, avec un certain « haut langage » propre au lyrisme d'une parole sacrée, travaillée par une manière de style noble. Mais il faudrait signaler aussi la présence d'une stylistique du « proverbe » cher à Paulhan et Éluard, du collage verbal. « Grand luxe » exhibe un tel travail sur les stéréotypes linguistiques, un « jeu sur les expressions toutes faites » comme le dira Aragon dans *Les Collages* : nombreux sont ici les vers (« Prisonniers graciés pour leur bonne conduite », « État solide liquide gazeux », etc.) qui charrient du déjà-dit⁹⁴, une parole commune, quotidienne, puisée dans une *doxa* journalistique ou pédagogique. Le vers 4 de « Grand luxe » épingle deux locutions plus ou moins figées, pour former une sorte de mot-valise : *coup d'éclat* et *coup de soleil*. Ce qui caractérise un tel texte, c'est bien une polyphonie énonciative, voire une cacophonie, passant par la parataxe et les ruptures permanentes d'isotopie. La « voix surréaliste » mêle la voix de l'inédit et la voix du déjà-dit, si bien que l'origine de la parole n'est plus centrée ni assignable. Cette indétermination situe le « texte surréaliste » entre le « ça a l'air de rimer » de « Lundi rue Christine » et le « ça parle » lacanien, comme on l'a dit plus haut.

Un tel trait générique nous renvoie directement à la poétique simultanée du « poème-conversation » inventée par Apollinaire, célébrée par Breton en 1930⁹⁵, comme au ready-made verbal⁹⁶, dès lors que le déjà-dit devient un équivalent verbal du déjà-fait. Il faut mentionner aussi bien évidemment les expérimentations de Dada autour du collage. Dans sa lettre-préface à Jacques Doucet de 1922 à propos de *25 poèmes*, Tzara écrit :

En 1916, je tachais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits, des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer un parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des matières différentes⁹⁷.

Breton lui-même rappelait en 1924 qu'à l'époque de *Mont de piété*, il avait donné dans cette esthétique en partie puisée dans le *Coup de dés* mallarméen, republié en 1914 par la NRF, comme le montrent les poèmes typographiques insérés dans le premier *Manifeste* : « Je me sauvais la mise comme je pouvais, bravant le lyrisme à coups de définitions et de recettes (les phénomènes dada n'allaient pas tarder à se produire) et

⁹⁴ Sur l'importance de l'écoute du déjà-dit chez Éluard, voir Nicole Boulestreau, *La Poésie de Paul Éluard : la rupture et le partage*, Paris, Klincksieck, 1985, et Agnès Fontvieille-Cordani, *L'Inquiétude des formes*, Lyon, PUL, 2013.

⁹⁵ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 815.

⁹⁶ Voir Gaëlle Théval, *Poésies ready-made*, Paris, L'Harmattan, 2015.

⁹⁷ Cité par Henri Béhar, *Dada est tatou, tout est Dada*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 340.

faisant mine de chercher une application de la poésie dans la publicité⁹⁸. » Si le surréalisme abandonne ensuite les recherches typographiques, il n'en demeure pas moins tributaire de ce travail consistant à *monter* ensemble des segments hétérogènes.

Ajoutons enfin que le niveau stylistique dialogue bien évidemment avec le niveau génétique puisque la variation des vitesses d'écriture conduit à des textes plus ou moins discursifs, en un mot, plus ou moins immédiatement lisibles. En outre, il existe un autre trait générique avancé par la critique universitaire, celui de la réflexivité liée au protocole d'écriture. Il est souvent facile de repérer dans ces productions des images de l'automatisme, ces « figures de soi » ou « auto-allégories » (Michel Murat). Déjà, le titre inaugural de la série, en convoquant l'idée de « champs magnétiques », faisait de l'espace verbal un lieu dynamique et turbulent traversé de forces invisibles, tout en connotant le sème de la bipolarité, celle du conscient / inconscient, incarnée par l'écriture bicéphale. Le dispositif scripturaire, joint au modèle psychanalytique, ouvrent sur un monde marqué essentiellement par trois grandes caractéristiques : la vitesse des parcours ; le tropisme de la profondeur verticale ; la non-intentionnalité du processus physique. L'automatisme générera ainsi ses propres images, celle de la *fuite* chez Soupault, de la *source* chez Breton, de la *course* chez Éluard. Ici, « Grandes conspiratrices... » évoque un mouvement aléatoire, arraché à la sphère des « buts », et donc anti-finaliste, immoraliste, orienté contre le temps linéaire chrétien (« routes sans destinées » ; « toupie folle »). Tout se joue « dans l'espace d'une minute » nous dit « Grand luxe », tandis que la référence au « poulpe » associe comme souvent chez les surréalistes, et déjà chez certains symbolistes comme Maeterlinck, le subconscient au sub-aquatique.

Ainsi donc, on peut dire que « le texte surréaliste » peut se voir situé, pensé-classé, en *synchronie*, si l'on construit un horizon d'attente « moderniste », marqué par la notion centrale, bien connue, depuis Friedrich, de *discontinuité*, dans sa relation, du point de vue d'une esthétique de la production, avec les pratiques du *montage* et du *collage*. Le « texte surréaliste » constitue donc un cas exemplaire d'« œuvre d'art non organique⁹⁹ », caractérisé par une autre relation entre partie et totalité, les parties pouvant acquérir un fonctionnement autonome. C'est « l'unité » de l'œuvre, ou plutôt cette « cohérence textuelle » décrite par la grammaire du texte actuelle, avec ses deux règles cardinales de « progression » et de « répétition », qui se trouve radicalement remise en question.

Critères de type « généalogique¹⁰⁰ » : généricité intertextuelle

Friedrich et Todorov¹⁰¹ ont bien souligné l'importance du modèle textuel des *Illuminations* pour comprendre et situer « l'hermétisme » moderne. Ce grand référent rimbaldien propose un vaste mouvement de re-catégorisation du réel, placé sous le signe de la « féerie », des « brèches opéradiques », ces trouées dans le mur de la Logique. Dans *Point du jour*, Breton célèbre la « main négativiste » de la poésie, qui conduit à cette apologie de la désorientation : « nature, elle nie tes règnes¹⁰² ». Le réel travaillé par la merveille ne peut plus se laisser éclairer par la lumière de la science. Il baigne dans un « clair de terre », fait scintiller la « lumière de l'anomalie ». Si les grandes composantes formelles des *Illuminations* mises en évidences par Todorov ne

⁹⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 324.

⁹⁹ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 91-134.

¹⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰¹ Tzvetan Todorov, « Les *Illuminations* », *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 139-160. Voir aussi « La poésie sans le vers », *ibid.*, p. 76-84.

¹⁰² André Breton, *Point du jour*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 274.

s'appliquent pas forcément bien sûr toutes aux « textes surréalistes », en particulier l'imaginaire métonymique et la subversion de l'usage de déictiques spatiaux, en revanche, on retrouve cette tendance à la « fantasmagorie » (onirisme, effet hallucinatoire) qui conduit à transgresser toutes les frontières entre les êtres dressées par la pensée rationnelle. Breton, avec « Grand luxe », en énonce ici la loi générale, de manière réflexive : « je brouille les civilisations ». Bien évidemment, ce *brouillage* catégoriel ne concerne pas que les époques ou les espaces culturels, mais toutes les distinctions du sens commun ; ce sont toutes les classifications construites par la pensée scientifique qui se voient poétiquement balayées. Le « texte surréaliste » appartient à cette classe de textes qui subvertissent la notion même de classement envisagée comme mode de construction de la notion de « réel ».

Le verdict de Todorov relatif aux *Illuminations* peut être transposé au « texte surréaliste », promoteur lui aussi d'une esthétique de « la présentation » : « la signification est bien là, mais non la représentation¹⁰³. » Le critique ajoute plus loin : Rimbaud « a inventé une langue et l'a léguée comme modèle à la poésie du XX^e siècle¹⁰⁴ ». Bien évidemment, on voit quelles peuvent être les limites d'une telle caractérisation, à cause de son grand degré de généralité. Cela nous reconduit vers ce que Friedrich a appelé « structure de la poésie moderne ». Il est difficile de construire les schèmes d'une pratique sans verser dans le schématisme. Mais les tendances dégagées gardent leur valeur heuristique.

Critères de type esthétique : la généricité pragmatique

Breton évoque aussi en passant l'effet esthétique produit par le texte automatique : « déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie¹⁰⁵ », idée qui rappelle les fameuses « valeurs de choc » condamnées par Valéry. Cela reste encore très général, et renvoie à toutes les avant-gardes. On sait que chez Breton, cette esthétique de la « secousse », ou de la « saccade » comme il l'écrira dans *Nadja*, aura pour nom « beauté convulsive », variante surréaliste de la beauté « bizarre » baudelairienne.

De toutes ces remarques se dégage un certain profil générique. L'automatisme textuel, produit de l'automatisme psychique, s'oppose d'un côté au *roman* par *l'historiette*, et de l'autre au *poème* par la *dictée* ou la *coulée*, genres entendus comme entités stables et cohérentes, œuvres construites, « arrangées », en un mot *composées*. Cette « œuvre non organique », qu'il faut entendre comme la réplique verbale donnée à cette vie conçue « hors de son plan organique¹⁰⁶ », sera *déposée*, donnée sans être construite, « précipitée¹⁰⁷ ». Le surréalisme joue le mécanisme contre l'organicisme ; de manière radicale, cette tendance aboutira au « corps sans organes » d'Artaud. Une telle *production* se verra donc dotée de traits génériques négatifs, qui en feront quelque chose comme *l'envers du discours*, apte à révéler « l'envers du réel¹⁰⁸ ». Écoutons Breton : « en poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits¹⁰⁹ ». C'est bien cette rupture avec « l'idéologie du continu¹¹⁰ » qui intéressera Blanchot dans ses recherches autour du « fragmentaire ». Mais le « texte surréaliste » se

¹⁰³ Tzvetan Todorov, *La Notion de littérature et autres essais*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁵ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 802.

¹⁰⁶ André Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 651.

¹⁰⁷ On sait que Breton et Soupault ont songé à intituler *Les Champs magnétiques* « Les précipités ». Voir *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1128.

¹⁰⁸ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 810.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 809.

¹¹⁰ Maurice Blanchot, « *Le demain joueur* », *L'Entretien infini*, op. cit., p. 604.

dote aussi de traits génériques plus positifs, dès lors qu'il mime son surgissement, décrit son mode de production, et re-catégorise le « réel », par cette « révolution » cosmopolitique du « clair de terre ».

Reclassement de l'automatisme

Tous les textes automatiques seraient voués à se ressembler. La « révolution surréaliste » déboucherait sur le « poncif surréaliste », écarté hâtivement dans le *Manifeste* de 1924, assumé et reconnu dans celui de 1930 : « il faut avouer que leur intérêt a quelquefois peine à s'y soutenir ou qu'ils y font un peu trop l'effet de morceaux de bravoure¹¹¹ ». On rêvait de « conversion », on butte sur le cliché ou le pastiche. Cet aspect a été souligné par Laurent Jenny dans son article intitulé « L'automatisme comme mythe rhétorique¹¹² ». Très vite, l'inouï escompté bascule dans le kitsch ; le prototype cache le stéréotype. La parole automatique ne produit rien de neuf ; rétrospective, elle retrouve des lieux communs. Elle ne saurait s'installer « hors-genre », et ne fait qu'opérer un « brassage éclectique des genres ». Elle relèverait plutôt de « l'intergénéricité ». Nous retrouvons la thèse de Peter Bürger.

De fait, la question est de savoir *qui parle là ?* Est-ce bien « cette voix¹¹³ » profonde, profondément individuelle, en un mot une parole, la *parole*, ou bien n'est-ce encore que la *langue*, à savoir, la convention, le *topos* ? Le surréalisme fait-il entendre l'inconscient individuel ou le code collectif ? Laurent Jenny tranche : si le « texte surréaliste » est décevant, médiocre, illisible, en revanche, le geste automatique est capital. C'est une nouvelle idée de la littérature, une nouvelle « conscience rhétorique ». Mais le discrédit qui a pesé sur le texte automatique (produit particulier, historiquement daté) n'a pas empêché Breton de rester fidèle au principe même de l'automatisme psychique (processus universel, invariant anthropologique). Le meilleur emblème de cette fidélité est le poème fameux « Tournesol » publié dans *Clair de terre* (1923) et glosé dans *L'Amour fou* (1937). Cette permanence apparente permet aussi de noter une mutation intéressante. Comme l'a suggéré Breton dans le « prologue » de *Nadja*, en mettant en parallèle les « faits-glissades », les « faits-précipices » et « le texte "automatique"¹¹⁴ », comme l'a ensuite montré plus longuement Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité*, il y a en fait deux automatismes : ultime classement. On peut en effet essayer de distinguer l'automatisme *verbal* (rencontre fortuite entre les mots sur la page, sur la « table de dissection » chère à Ducasse) de l'automatisme *vital* (rencontre fortuite des êtres, des objets, des lieux, sur le plan de l'existence, ou « hasard objectif »). L'un serait le développement *photographique* de l'autre, et pas seulement la réalisation d'une annonce « prophétique » (mot de Breton dans *L'Amour fou*), puisqu'un automatisme des comportements vient redoubler un automatisme des inscriptions¹¹⁵.

Finalement, puisque le « texte surréaliste » oscille entre déclassement et reclassement, l'inclassable, comme l'existence, *est ailleurs*. C'est le fameux « infracassable noyau de nuit¹¹⁶ » de *Point du jour*, irréductible, malgré « les coups de sonde¹¹⁷ » de Sade et de Freud. Si Foucault voyait en Breton un « écrivain du savoir », il s'empressait d'ajouter que ce savoir avait pour fonction première et dernière de

¹¹¹ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 806.

¹¹² Voir *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, *op. cit.*, p. 27-32.

¹¹³ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 807.

¹¹⁴ André Breton, *Nadja, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 652.

¹¹⁵ Laurent Jenny, « Un automatisme qui en déchiffre un autre », *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 146-150.

¹¹⁶ André Breton, *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 359.

¹¹⁷ *Ibid.*

« pousser l'homme hors de ses limites », de « l'acculer à l'infranchissable », pour « le mettre au plus près de ce qui est le plus loin de lui », à savoir l'inconscient, la folie, le rêve¹¹⁸. Plus largement peut-être ici, l'inclassable se nomme *la vie*, « plutôt la vie », « la vie à perdre haleine », dans sa dimension de surgissement, d'évidence, et d'énigme. Le surréalisme entend fonder une *herméneutique de la vie*. Le « message automatique » n'a pas d'autre contenu que cet énoncé, toujours le même : « il y a à interpréter », ou encore : « Il y a un message au lieu d'un lézard sous chaque pierre¹¹⁹ ».

¹¹⁸ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », art. cité, p. 583.

¹¹⁹ André Breton, *Clair de terre, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 160.