

« L'idée de surréalisme, écrit André Breton, tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite... »² À cet effet Breton préconisait, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, l'usage de l'automatisme mental sous toutes ses formes ; et principalement celui de l'écriture automatique, du récit des rêves, auxquels vinrent s'ajouter plus tard l'« objet surréaliste » et la « trouvaille ». Il y définissait le surréalisme comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »³. Rolland de Renéville résume la doctrine en ces termes : « ... la nécessité pour le poète de se laisser écrire, sans qu'il y ait lieu pour lui d'intervenir sur les mots qui se font jour à travers lui »⁴.

Ces assertions posent, et résolvent à leur manière, le problème difficile de la création poétique dans son rapport avec le langage. Est-on en droit de confondre le processus de l'invention avec l'enregistrement passif d'expériences mentales qui ne laissent dans le langage spontané de l'instant qu'une trace imparfaite et discontinue ? Les poètes se feraient-ils vraiment « les sourds réceptacles de tant d'échos ? » Une telle conception de la poésie relève de la méthode descriptive, elle tend à créer des figures statiques, des documents plutôt que des œuvres vivantes. Elle pêche dans la mesure où elle identifie l'expression verbale immédiate avec les forces psychiques cachées « en pleine zone interdite », dans les régions du rêve et de l'enchantement, et substitue à la continuité de celles-ci le dénombrement fragmentaire de l'écriture automatique.

Pour juger des principes de Breton, il faut reprendre un à un les éléments mis en jeu dans la méthode décrite. Quels rapports entretiennent entre eux le rêve, le récit du rêve, l'automatisme mental, l'écriture automatique, et le « fonctionnement réel de la pensée ? » Comment faut-il envisager leurs relations avec la poésie ? Breton met un signe d'égalité entre tous ces termes : le rêve et son récit, l'automatisme mental et l'écriture automatique expriment indistinctement la « réalité supérieure » de la pensée et se confondent nécessairement avec la poésie. Reste à savoir si ces équations se justifient, ou si elles remplacent la vérité psychologique par un cercle de synonymes qui l'éludent.

*

-
- 1 Claude Vigée, *Révolte et louanges : Essais sur la poésie moderne*. Paris : Corti, 1962, pp. 83-100.
 - 2 *Second Manifeste du Surréalisme*. Paris : Kra, 1930, p. 23.
 - 3 *Manifeste du Surréalisme*. Paris : Kra, 1929, p. 46.
 - 4 Roland de Renéville, *L'Expérience poétique*. Paris : N.R.F., 1938 p. 55.

Examinons d'abord les notions que cultive une certaine critique de notre temps sur les liens du rêve et de la poésie. Certes, il existe une parenté entre ces deux formes d'activité intérieure. La source d'énergie affective dont vivent les images mentales semble plus apte à se manifester dans un état de coupure où l'être gagné par le sommeil cesse d'agir utilitairement : encore est-ce au prix de la communication de ces images, proprement ineffables, et sujettes seulement à décalque verbal. La transe hypnotique et le rêve ne constituent cependant pas un état idéal, dans lequel l'impulsion pure de l'esprit créateur ou le « Mystère » d'André Breton se livreraient directement au regard explorateur. Les « formes d'associations, négligées jusqu'à lui », que le surréalisme provoque par l'intermédiaire du rêve transcrit ou de l'écriture automatique, possèdent-elles vraiment une « réalité supérieure » ? Comme nous l'indique Breton au début du premier « *Manifeste* », tout le mouvement *repose sur cette croyance*.⁵ On peut la mettre en doute. Connue dans l'allégorie de Claudel, le roi secret de l'âme reste à jamais caché derrière la Muraille intérieure. À l'état de veille et dans le rêve on n'en devine la présence que par l'ombre interceptée et projetée sur l'écran des formes objectives par le travail de l'imagination. C'est ainsi que, dans la Genèse, selon certains exégètes, les anges ou Elohim créèrent Adam en laissant tomber leur silhouette sur le limon, et le formèrent à l'image de *leur* ombre où Dieu lui-même ne s'était point révélé.

Si l'on examine les caractères principaux du l'activité onirique et de la création de l'art, on se rend compte que le rêve, comme la vision extérieure du monde, remplit les conditions posées par Croce pour la seule expression esthétique. L'existence séparée du rêve, de la nature, et de l'art, est la meilleure critique que l'on puisse faire du concept esthétique de Croce. Le rêve est vraiment une œuvre d'art au sens de Croce, une perception formelle à base affective du type « intuition-expression ». Mais son milieu d'épanouissement, et le mécanisme auquel il obéit, sont sans rapports immédiats avec l'univers spatialisé où se meuvent notre corps et notre esprit éveillés.

Comme toute œuvre d'art le rêve est particulier, il s'achève chaque fois sur lui-même : c'est une expérience totale que l'on ne saurait transposer directement dans une autre sphère d'existence (par le récit qu'on en fait, ou par le procédé du rêve éveillé dont se prévalait Desnos), ni généraliser autrement que sous l'aspect imagé du mythe. Reverdy, parlant de l'expérience directe des sens, fait une remarque qui s'applique aussi bien ici : « Les sensations sont le combustible du néant. Inutile de les noter, de les embaumer. Elles ne ressuscitent, avec leur sève et leur parfum, que lorsqu'elles ressurgissent on ne sait plus d'où – quand on les avait oubliées –, qu'elles sont retordues, transformées, adaptées au moment précis où elles doivent être libérées. Non plus pour être exprimées elles-mêmes, mais pour exprimer »⁶. La poésie s'accommode mal de l'exploitation brutale de l'esprit. Il lui faut des étendues de silence et d'oubli qui la nourrissent, lui donnent le temps d'éclore, de s'ouvrir à elle-même !

Le rêve rétrécit le rôle du langage jusqu'à en faire un instrument accessoire dont il se passe souvent tout à fait pour lui substituer l'action pure, exactement comme dans la vie pratique. Le rêveur est un homme

5 *Manifeste du Surréalisme, op. cit.*, p. 46.

6 Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*. Paris : Mercure de France, 1948, p. 217.

très occupé. C'est ici l'image animée qui domine et incarne la psyché, à laquelle revient le rôle principal dans l'expression interne du rêve.

La poésie, au contraire, confie au langage la fonction exercée par l'imagination motrice dans le rêve. Il secrète la substance même du sentiment poétique, mais le « décrit » aussi peu que les images mouvantes du rêve expliquent le sens du songe au rêveur. Celui-ci s'identifie avec la scène rêvée comme l'amateur de poèmes avec la page lue. Aux yeux du lecteur poème et langage se confondent pour le désigner lui-même, comme l'image de rêve est une avec la personne qui la subit.

Ainsi, prendre les images oniriques découvertes par « l'illumination systématique des lieux cachés » pour matière d'un poème ou d'un tableau (Breton parle du « modèle intérieur » dans son essai sur le *Surréalisme et la peinture*), c'est tenter d'en faire une reproduction, une description maladroite, effectuée au mépris de la différence radicale entre les milieux d'expression imposés par le rêve et le langage articulé. Valéry nous met en garde contre cette erreur : rien de plus difficile que d'écrire son rêve, et rien de moins spontané. Le résultat ne saurait être qu'une approximation plus ou moins grossière et schématique.

C'est là une première objection que l'on peut formuler contre le principe surréaliste : l'analogie finale du rêve et du poème empêche tout saut de l'un à l'autre, toute utilisation immédiate de l'un pour l'autre dans le processus créateur. Les critiques du Symbolisme nous ont utilement rappelé que la poésie n'était pas la musique. Il serait opportun aujourd'hui de nous faire souvenir des différences qui séparent le rêve de la poésie. C'est abuser du sens des mots que d'assimiler le poète créant à l'esprit qui songe dans le sommeil. Tous deux certes peuvent nous captiver, mais combien divergents sont leurs moyens !

La technique d'expression poétique n'est pas tenue de se référer aux conditions de l'état de rêve dont l'automatisme de Breton est une forme affaiblie et au fond assez suspecte : « Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez... » Elle ne leur doit aucune fidélité : appliqué ici, ce mot n'a pas de sens. Les poètes ne sauraient se réduire à de « modestes appareils enregistreurs ».

Paul Éluard le reconnaît, qui écrit en 1939 dans *Donner à voir* : « On ne prend pas le récit d'un rêve pour un poème. Tous deux réalité vivante, mais le premier est souvenir, tout de suite usé, transformé, une aventure, et du deuxième rien ne se perd, ni ne change ». Le rêve, création automatique, et l'art, création active du moi, sont deux formes très différentes de vision spirituelle. L'un nous sépare du monde, nous livre sans défense et sans voix aux monstres de la vie préconsciente. L'autre nous le rend transformé. baigné par la lumière de notre nouvelle connaissance, intégré à nos fibres les plus secrètes qui trouvent en lui leurs attaches.

Notre plus grande intimité, écrit Pierre Reverdy, nous ne pouvons l'exprimer qu'avec des matériaux qui nous sont extérieurs et étrangers. Ce sont les objets dont un peintre se sert – ou le poète les mots qui les désignent – qui deviennent les moyens d'expression les plus près, les seuls propres à rendre ses sentiments et ses idées sensibles et intelligibles. Parce qu'ils sont la forme que ses sentiments et ses idées doivent prendre, ils deviennent lui-même autant qu'il est obligé, lui, de devenir eux-mêmes. De sorte que si un peintre ne peut jamais mieux s'exprimer qu'en employant la mer, l'autre des ponts jetés par-dessus les torrents, l'autre des femmes nues et le

- 11 -

dernier des pommes, il n'y a qu'à bien regarder comment chacun traite ou maltraite ces différents objets pour trouver le niveau de son pouvoir humain, et le secret total de sa conscience d'artiste.⁷

- 12 -

Pierre Reverdy décrit ici le mécanisme de l'« introjection active » analysé par Ferenczi et esquissé par Freud dans son étude sur l'identification. Il nous paraît suggérer aussi la critique de l'imagination matérielle, dont Jung et Bachelard ont sondé les structures dans leurs ouvrages sur les archétypes de la conscience collective et la psychanalyse des quatre éléments. Une telle démarche, mettant à nu le pouvoir de transformation matérielle de l'impulsion affective, nous fera probablement pénétrer plus avant dans les arcanes de la création poétique que le recours à l'automatisme mental. Breton, dans ses ouvrages plus récents, semble s'orienter lui-même dans cette direction : il exalte le mythe primitif de la résurrection, parle de la nécessité d'un « détour par l'essence »⁸, qui, en temps de crise, substitue à l'actuel faussé une image parfaite de l'inactuel dont la substance est éternelle.

Affirmant l'identité de la poésie et du rêve, le premier *Manifeste* proclame également leurs affinités étroites avec l'automatisme verbal, qu'il assimile à la pensée authentique. Dans sa définition célèbre du mouvement surréaliste, Breton entend « exprimer le fonctionnement réel de la pensée » par l'écriture automatique, de préférence à toute autre méthode si l'on juge l'ordre dans lequel il range les différents moyens.

Cette idée implique l'identité immédiate de la « réalité supérieure » de l'esprit avec ce mode d'expression particulier, d'origine extérieure et conventionnelle, qu'est une langue écrite. Bien mieux : Breton nous apprend dans « Les Mots sans Rides » que ceux-ci vont dorénavant « commander à la pensée ».

Si nous pénétrons dans les intentions du *Manifeste* de 1924, Breton établit une équivalence entre la pensée libérée et l'automatisme mental d'une part, – (la pensée réduite à un instinct psychique) –, entre l'automatisme mental et la technique de l'écriture automatique d'autre part (cet instinct psychique réduit à un instinct verbal); enfin, entre ce dernier et la création poétique. Deux problèmes se posent : ceux-là justement qu'éclaire Breton en postulant, par un acte de foi, l'identité profonde des termes mentionnés.

Dans quelle mesure peut-on affirmer que l'écriture automatique, où intervient non seulement le langage appris dans les rapports sociaux, mais encore celui des livres et des écoles, donne une transcription authentique du « fonctionnement réel de la pensée » ? Sans prétendre exprimer la psyché entière, dont Breton ne veut voir que certains aspects, traduit-elle l'automatisme mental proprement dit, avec ses composantes affectives et imaginatives, ses manifestations paralogiques ou parfois étrangement rationnelles ?

Quelle que soit la réponse apportée à ces questions dont il ne suffit pas de se débarrasser par simples décrets, reste à savoir jusqu'à quel point on s'en servira pour expliquer la nature de la création poétique. Est-on en droit de faire dépendre exclusivement celle-ci, soit de l'automatisme mental pur, soit de l'automatisme verbal en jeu dans la « dictée » surréaliste ?

7 Pierre Reverdy, « La Nature aux abois », *Revue Verve*, II, 8, 1940, p. 54-55.

8 André Breton, *Arcane 17*. New York : Brentano's, pp. 29-30.

La théorie sur laquelle se fondent le *Manifeste* de 1924 et les écrits antérieurs de Breton recueillis dans *Pas Perdus*, affirme que notre vie intérieure, consciente et inconsciente, se fait à partir des mots. Elle estime que le reste de notre activité psychique est illusoire ou ne compte pour rien. L'impulsion affective elle-même, qui est à la racine de la pensée manifestée, serait de nature verbale. En tout cas, elle n'acquerrait de valeur ou d'efficace qu'au niveau de l'univers nominal.

Dès lors la technique surréaliste se justifie. L'automatisme linguistique posséderait une assise primordiale dans l'esprit créateur. On pourrait assimiler le langage, même orthographié, à un instinct psychique magnifiquement développé qui se serait spécialisé au cours de l'histoire humaine en donnant à chaque tribu ses mots. Du point de vue psychogénétique, il n'y aurait pas rupture entre la matière verbale inconsciemment agrégée, et l'état mental profond de l'Être absolu, qui tendait à passer du monde improféré des émotions et du rêve dans celui de l'écriture ou de la parole articulée.

Ainsi, nul acte de la volonté, nul effort vers l'expression ne seraient requis pour adapter l'un à l'autre le langage et la pensée. Le poème, assemblage verbal, naîtrait d'un état affectif ou imaginatif comme surgit l'écume à la pointe extrême d'une vague, de l'océan tout entier qui la supporte et partage sa nature marine.

Nous trouvons ici la marque d'un nominalisme extrême. Cette tendance caractérise les écrits les plus importants de la jeunesse de Breton. Elle s'affirmait déjà dans des œuvres théoriques antérieures au *Manifeste*. Nous lisons dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, qui lui est à peu près contemporain, et dont le titre semble révélateur :

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel, que dis-je, comme si cette réalité était immuable. Mais, je l'ai déjà dit, les mots de par la nature que nous leur reconnaissons méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de l'univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?... Qu'est-ce qui nous retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence tout apparente des choses ? Le langage peut et doit être arraché à tout servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, – afin qu'où nul n'a jamais passé, je passe. Silence ! – Après toi, mon beau langage.⁹

Dans le second *Manifeste* Breton fait allusion à « ces produits de l'activité psychique... aussi indépendants que possible de tout ce qui n'est pas la vie passive de l'intelligence, ces produits que sont l'écriture automatique et les récits des rêves... Le tout est qu'il (l'homme) continue à parler tout le temps que dure cette mystérieuse sonnerie ; c'est en effet par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient »¹⁰. Le principe nominaliste ressort bien, ici, du parallélisme établi entre la parole automatique et le mystère psychique commun à toute l'espèce humaine, qu'elle est censée transcrire intégralement.

9 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Commerce*, III, Hiver 1924, pp. 47-49.

10 *Op. cit.*, pp. 54-55

La doctrine surréaliste orthodoxe nie l'autonomie de la sensibilité, et l'antériorité de la conscience individuelle ; elle l'ignore, ou lui refuse toute signification primordiale : « Après toi, mon beau langage. » Elle est fondée sur une interprétation métaphysique du monde et sur une théorie de la nature de l'esprit qui ferait du mot – c'est-à-dire de la convention arbitraire liée aux accidents de l'histoire – l'unique réalité et la seule méthode possible de connaissance. Nous ne sommes pas loin de la thèse extrême que soutient Carnap dans ses études sur la structure logique du langage.

C'est réduire étrangement le domaine et la force de l'esprit.

Le langage, écrit Jules Monnerot, n'est qu'une zone moyenne que bornent à ses deux frontières extrêmes l'algèbre et l'ineffable, la mathématique et le couple mystique-musique. Il n'est qu'un auxiliaire rétif, il faut que d'autres puissances sachent le tenir en bride, l'abandonner même à l'occasion pour quelque moyen plus adéquat. »¹¹ Valéry nous dit ce qui se passe en lui quand il essaie de « remplacer les formules verbales par des valeurs et des significations non verbales, qui soient indépendantes du langage adopté. J'y trouve des impulsions et des images naïves, des produits bruts de mes besoins et de mes expériences personnelles. *C'est ma vie même qui s'étonne*, et c'est elle qui me doit fournir, si elle le peut, mes réponses, car ce n'est que dans les réactions de notre vie que peut résider toute la force, et comme la nécessité, de notre vérité »¹².

Il semble que le secteur le plus important de l'univers intérieur soit ainsi contourné dans l'interprétation que nous donne Breton de la vie mentale ! S'il existe des relations évidentes entre l'intention intellectuelle et la réalisation verbale qui la retrace en symboles plus ou moins abstraits, une certaine continuité de l'une à l'autre que l'on appelle le sens des mots ou du discours, l'identité substantielle de la pensée et d'un langage parlé postulée par Breton ne nous paraît pas correspondre à la vérité :

L'homme pour l'œil humain n'est qu'une vision.
Quand tu veux remonter de ta langue à ton âme,
Néant. Ton propre fil en toi-même est rompu.
Tu ne sais pas ton verbe et veux savoir le sien ?¹³

Un abîme originel se creuse entre le langage et le réel. La réfutation du nominalisme prométhéen qu'entreprend Victor Hugo dans ce poème de *Dernière Gerbe* s'applique également au principe de l'écriture automatique.

Il y a disparité, non seulement entre la pensée logique et la construction grammaticale comme l'a montré Charles Serrus,¹⁴ mais encore entre la pensée imaginative du poète pénétrée d'affectivité et les structures linguistiques qui sont sa contrepartie extérieure. À défaut de la transmutation si particulière qui caractérise l'acte poétique total, et ne se retrouve qu'en lui, le langage échoue dans la recreation authentique

11 Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*. Paris : N.R.F., 1945, p. 145.

12 Paul Valéry, *Variété V*. Paris : N.R.F., 1945, p. 134.

13 Victor Hugo, *Dernière Gerbe*, *Œuvres complètes*. Paris : Albin Michel, 1941, XXIV, p. 326.

14 Charles Serrus, *La langue, le sens et la pensée*. Paris : P.U.F., 1941, pp. 168-169.

des états affectifs et des images mentales, tout comme le mécanisme syntaxique trahit la démarche logique véritable de l'esprit.

Le langage brut, non transfiguré par l'opération de l'esprit poétique, ou purifié à l'usage de la science par la rigueur mathématique, n'offre qu'un à peu près inepte des événements intérieurs. D'où l'échec à la fois du naturalisme poétique et de la vieille rhétorique à recettes. D'où, faut-il ajouter, la faiblesse du principe surréaliste.

Le sens des mots souffre d'une indétermination due à leur double nature : ils sont à la fois pensée et langage. Profitant de cette équivoque, les nominalistes et leurs alliés surréalistes tentent de tirer à eux tout le jeu. Dans le second *Manifeste* Breton caractérise ainsi l'inspiration :

Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit, qui, de loin en loin, empêche que tout problème posé, nous soyons le jouet d'une solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa *répondante* (écrite par exemple)...

Le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits...¹⁵

Les surréalistes substituent à la tension bipolaire qui s'établit entre la pensée et le langage un centre de force unique, véritable rocher miraculeux dans le désert spirituel, qu'il suffirait de frapper pour faire jaillir en flots de paroles les eaux vives de l'esprit.

L'origine probable du nominalisme de Breton est à trouver chez Rimbaud, et, dans la lignée des grands philosophes du XIX^{ème} siècle, chez Hegel. Rimbaud exprime dans ses lettres comme dans ses œuvres poétiques l'ambition de recréer le monde par l'invention d'un nouveau langage. Mais il échoue dans cette tâche titanesque. Lui qui s'était cru mage ou prophète, il est « rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! »¹⁶ Ce retour brutal au réalisme, ce rejet du nominalisme démiurgique et prométhéen expliquent les sentiments ambivalents qu'entretiennent les surréalistes à l'égard de Rimbaud, qui fut à la fois précurseur et renégat de leur mouvement.

Dans ses *Recherches sur la Nature et les Fonctions du Langage* Brice Parain étudie la position de la philosophie moniste allemande par rapport au langage. Il définit cette philosophie comme la « cosmologie du nominalisme »¹⁷. Analysant l'expressionnisme hégélien, il nous livre le secret de ce monisme. : « Toute la philosophie de Hegel est construite sur ce postulat : images et mots forment ensemble le tout de notre conscience et se combattent à l'intérieur de ce tout, qui tantôt, ainsi, paraît se détruire et tantôt se reconstituer, pour de nouveau se détruire, puis se reconstituer sans fin. »¹⁸ Brice Parain conclut en rejetant la conception hégélienne et ses conséquences, qui demeurent incertaines du fait que nous ne connaissons pas l'origine du langage –, connaissance sur laquelle s'appuie le postulat de Hegel et dont procède la dialectique des images et des mots.

15 *Second Manifeste du Surréalisme, op. cit.*, p. 54.

16 Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer, Œuvres*. Paris : Mercure de France, 1952, p. 198.

17 Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Paris : N.R.F., 1942, p. 144.

18 *Ibid.*, p. 159.

*

Le sens du discours est la résultante d'un couple de forces qui, prises isolément, s'avèrent inaptes à traduire la vie de l'esprit. L'intention poétique est d'abord une impulsion informe –, un cri dont l'écho se perd dans la sombre et sonore citerne de l'âme. Le mécanisme verbal, trop rigide, paraît à première vue peu propice à l'expression des affections ou à la création imaginative, qui sont l'apanage unique de l'individu. La pensée explore les ressources dont dispose le langage, elle tente de deviner quels êtres neufs sauraient en surgir. Dans ce but elle le transforme et se l'approprie après l'avoir soumis à une critique qui, bien plus que l'automatisme, constitue la clef de l'invention poétique.

Le « fonctionnement réel de la pensée » ne s'accomplit pas dans les mots, mais *avant eux*, dans leur direction, et se complète enfin par leur intermédiaire. La nuance est considérable. La durée intérieure ne se tisse dans aucun langage acquis. Tout au plus peut-elle s'y réfléchir après s'être propagée dans les profondeurs du corps qui est son premier organe expressif.

Ce n'est pas en vain que Thomas Hobbes se défait de « la traduction du discours de l'esprit dans le discours de la langue et des erreurs qui en résultent »¹⁹ L'esprit se vit d'autant moins par l'intermédiaire des mots que l'attitude mentale est plus proche de la transe contemplative, de l'épreuve du surréel – c'est-à-dire d'une réalité concentrée et parvenue à son point extrême d'acuité émotive. Bergson, dans la quatrième partie de *l'Évolution créatrice* met à sa place véritable ce langage muet, fait d'absence, que toute parole proférée est impuissante à traduire. Mallarmé, dans ses poèmes, tenta de réverbérer le soleil obscur de l'âme dont le souvenir, de Nerval à Maurice Blanchot, n'a cessé de hanter notre littérature. La poésie, en ce qu'elle a d'essentiel, est cette intention de la pensée tacite le vers le langage *impossible* – un drame de l'incarnation.

À l'autre extrémité de la vie mentale le calcul, langage-type, ne peut se dispenser de la propriété d'unités mobiles, et substituables *sans résidu* (Valéry), que confèrent les mots à certaines conceptions abstraites. Selon le dogme surréaliste le relâchement de l'attention permettrait aux mots de « se faire jour à travers nous ». On peut se demander dès lors ce qui est le plus étranger en nous, le moins authentique au niveau de l'âme profonde, – le langage acquis entaché d'impersonnalité, ou nous-mêmes saisis dans « notre plus grande intimité », liés à cette expérience centrale de l'esprit dont Valéry disait : « C'est ma vie même qui s'étonne. »

Si notre être crée un obstacle aux mots, c'est que les éléments du langage lui sont à l'origine extérieurs, non pas confondus d'emblée avec notre vie cachée, qui reste toujours celle de l'origine. Elle ne possède pourtant d'autre instrument pour se manifester clairement. C'est là sa tragédie, et la gloire du poète. L'intimité spirituelle n'est pas visitée par la lumière déformante de la conscience pratique : le langage appauvri qui lui sert d'organe ose à peine l'effleurer. L'art seul sait poser un masque de quartz translucide sur le visage fuyant des eaux souterraines.

*

19 Thomas Hobbes, *Treatise on Human Nature*, V.

L'acte créateur et la contemplation esthétique en général s'accompagnent d'une dépersonnalisation. Le poète est sollicité dans un sens différent de l'égotisme banal où se comptait ordinairement l'individu. Dans l'instant inspiré il s'abandonne à une certaine distraction, il devient la proie d'une torpeur physique où s'affaiblissent les contraintes extérieures qui régissent d'habitude sa conduite.

Cet état ne correspond nullement à une baisse de sa lucidité intérieure, mais au contraire, à une restriction de son champ, à sa convergence sur elle-même. Cette absorption, qui se produit aussi dans l'expérience réceptive (l'audition musicale en particulier), est en rapports étroits avec l'hypnotisme.

Loin d'acquérir pour nous-mêmes – afin d'en jouir sur le champ – les richesses qui se proposent alors à l'œil intérieur nous sommes conquis par leur éclat, médusés d'horreur ou divinément fascinés, ravis toujours à notre précédente condition et intégrés à quelque nouvel univers. « Les grandes œuvres, écrit André Gide, ne nous instruisent pas tant qu'elles nous plongent dans une sorte d'hébétude presque amoureuse. Ceux qui cherchent partout leur profit, je les compare à ces prostituées qui, avant de se livrer, demandent : « combien tu donnes ? ».

L'esprit créateur ne se comporte pas en témoin d'un spectacle : il participe à une naissance dont il sort lui-même transformé. L'hypnose scientifiquement définie est une concentration d'attention qui exclut ou inhibe toute autre activité mentale. C'est la condition même de la création ou de la « re-crédation » esthétique dont parle Croce dans son *Bréviaire*. Dans un tel état le poète est d'abord tout-à-fait dégagé de l'emprise verbale, produit par excellence (le la communauté historique et du monde ambiant. Prononcer immédiatement, et sans trahir, dans un langage acquis, est la dernière éventualité à laquelle il puisse songer s'il prétend poursuivre l'expérience étrange qui consiste à pénétrer au cœur de la réalité intérieure. Igitur, au terme de sa descente dans l'escalier spirituel, marche dans le silence et sur la cendre.

Ce n'est que bien plus tard, vers la phase ultime de l'alchimie poétique, que le langage occupera la place principale dans les opérations de l'esprit créateur. Sous sa forme primaire, tant qu'elle n'a pas été purifiée par une rude ascèse, l'éruption verbale automatique, loin de correspondre à la réalité spirituelle et de devenir la « musicienne » de son silence, ne sait ni la traduire en signes, ni la communiquer. Elle se situe plutôt aux antipodes de notre être profond. Elle constitue le vomissement de tout ce qui reste en nous de mécanique, d'étranger, d'inassimilable.

Le torrent de l'avenir inouï enfonce le barrage des mots qui s'opposait à son expansion. Ses vagues irritées en portent les débris sur le rivage immobile des choses. L'explosion de cette gangue asphyxiante devient un moyen de lutte et de sauvegarde ; la rupture l'armure verbale, provoquée ou spontanée, ressortit à la pratique psychanalytique si elle n'est pas simple jeu d'intellectuels en vacances.

Les éruptions verbales à l'état de veille apparaissent en clinique chez les individus qui présentent un syndrome d'automatisme mental généralisé, d'allure incontrôlable, et sont en voie de perdre l'unité de leur personnalité. En simulant ces symptômes Breton croyait faire parler au plus vif de lui-même la voix impersonnelle de l'humanité entière : ce n'est pas l'homme générique qui s'exprime ainsi, mais l'absence d'homme, le haut-parleur intarissable de *personne*.

Chez les malades affligés d'un tel signe, les échanges normaux entre l'intellect et la sensibilité sont rompus. Il se produit un dévergondage des facultés mentales à la fois au niveau affectif et au niveau intellectuel. Les manifestations d'automatisme moteur (agitation convulsive) et mental (déluge verbal) sont

le témoignage d'une dissolution et non d'une intégration vitale de l'esprit sur un plan nouveau. Par là, elles s'opposent à l'expérience créatrice.

Le débordement verbal involontaire qui se manifeste parfois chez l'homme sain dans les nuits d'insomnie, les époques de surmenage intellectuel et physique, présente le même caractère : c'est un bavardage lassant et débridé, un retour insupportablement ennuyeux de paroles stéréotypées.

La plupart des poèmes surréalistes écrits sous « dictée » ou prétendus tels, sont, eux aussi, d'une monotonie effrayante qui n'est pas seulement l'effet d'un procédé littéraire abusif. Goethe et Flaubert nous mettent en garde contre ces débauches verbales gratuites, que certains ont tendance à confondre avec l'inspiration véritable, mieux encore, avec « le fonctionnement réel de la pensée ».

Jean Paulhan écrit dans les *Fleurs de Tarbes* : « La terreur est verbale, et plus soucieuse de langage que n'ont jamais été les Rhétoriques... Il n'est pas d'écrivain mieux occupé des mots que celui qui se propose à tout instant de les pourchasser, d'être absent d'eux, ou bien de les réinventer. Ce serait peu encore d'établir qu'il les a réinventés, d'apporter les preuves de son innocence. Or, ces preuves... sont elles-mêmes, et jusqu'au désordre et au défaut, de nature langagière. Ce sont d'autres mots qui établissent que l'on a échappé aux mots. D'où vient qu'un poème surréaliste s'imite plus aisément qu'un sonnet ? L'écrivain de terreur, en cette aventure, fait étrangement songer à Gribouille, qui se jette à l'eau pour éviter la pluie ».

Dans *Roméo et Juliette* (I, 5 ; II, 2) l'étincelle amoureuse jaillit entre les jeunes gens avant qu'ils n'aient pris connaissance de leur origine et de leurs noms respectifs. La possession érotique est entière à l'instant même : « Did my heart love till now ? forswear it, sight ! / For I ne'er saw true beauty till this night. »... « Go, ask his name : if he be married, / My grave is like to be my wedding bed. » La reconnaissance passionnelle s'effectue au niveau de la réalité absolue. Les amants ne découvrent leur identité qu'après la révélation du sentiment. Leur appartenance les emprisonne dans la facticité historique et sociale, à laquelle la passion pure s'oppose. Dans le nom de Roméo, Juliette lira comme en un miroir l'image de leur malheur commun. Il sera cause du désastre extérieur qui les attend. Saut de l'instant éternel dans le temps des hommes, de l'inexprimable vérité de l'être dans le langage meurtrier de l'histoire : « 'Tis but thy name that is my enemy. »

Juliette songe alors à débaptiser Roméo pour réparer le destin. « O be some other name ! / What's in a name ?... »

Changeant son nom, elle croit sauver son être, et mettre sur la réalité transcendante de l'amour un mot de passe terrestre qui le préserve pour eux seuls : « Call me but love, and I'll be new baptized, » s'écrit Roméo. Ils tentent ainsi, dans un élan suprême qui les projette hors du monde, de dépasser et de nier l'univers verbal dont le sens leur est si funeste. C'est en lui qu'ils rencontrent leur fin tragique. La situation shakespearienne n'est pas sans évoquer les rapports douloureux du langage et de l'inspiration poétique.

Le langage automatique est un fait. Mais aucune donnée actuelle sur la structure et l'activité de l'esprit ne permet d'affirmer, avec Breton, que ce langage et l'expression poétique soient identiques ou même comparables. L'automatisme constitue sans doute un aspect de la création poétique, mais ne la définit nullement. C'est ce que reconnaît Éluard dans ce passage de *Donner à Voir*.

On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non : elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique, en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments du monde extérieur s'équilibrent. Réduits alors à l'égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique.

De ce texte capital il faut retenir l'insistance sur l'hégémonie de la « conscience parfaite » dans le processus poétique. L'invention constitue une tentative difficile de l'être affectif pour échapper à la fois à l'automatisme stérile d'un langage appris qui trahit la sensibilité personnelle comme le psittacisme trahit l'intelligence, et à la camisole de force de la conscience vulgaire qui les dépasse tous deux en les utilisant à des fins pratiques ou purement abstraites. Aussi ne se laisse-t-elle définir ni par l'automatisme mental, ni par une technique empirique, ni par l'intelligence rationnelle intéressée à ses propres fins. Le problème de la création poétique se pose en tout autres termes. Nous ne pouvons que les esquisser ici.

Il existe une différence de nature entre le murmure intérieur authentique, qui est kl'écho conscient d'une mystérieuse et permanente croissance de l'esprit dans la durée concrète du monde dont l'homme fait partie, et ce qu'entend Breton quand il nous engage à nous « **fier au caractère inépuisable du murmure** » : un murmure *verbal* qu'en vrai nominaliste il prend pour la substance originelle de la pensée.

Dans la mesure où nous n'avons pas à faire à une écholalie pure, ce murmure sensible est déjà prise de forme, projection extérieure du murmure intime sans visage, de la muette parole de l'être en nous. Il se révèle SIMULACRE verbal, musical, plastique ou musculaire de son vivant silence. Celui-ci précède tout langage déterminé comme la pensée, – l'activité ignée d'un moi pensant) –, devance toutes les pensées. C'est la différence entre la *natura naturans* et la *natura naturata* de Spinoza. Aucun des arts n'échappe à cette loi. Il serait plus exact de dire qu'elle seule les explique et justifie leur existence. La dialectique des grands théoriciens surréalistes, en aboutissant à la négation de tout art, constitue une démonstration par l'absurde de cette vérité.

« L'art, dit Valéry, s'oppose à l'esprit ». Il y a naissance d'art quand la scission originelle entre la durée intérieure et le monde des choses déterminées (réelles ou imaginaires), est abolie par la faculté de simulation amoureuse de l'esprit créateur, qui se retourne sur lui-même et saisit sa propre réalité. L'esthétique grecque définissait cette action comme une *mimesis*, une sorte de danse par laquelle la conscience extériorise, en s'y ouvrant, l'être caché. Valéry, avec son laconisme habituel, parle à ce propos du *passage par les mots*.

Il faut cerner et tracer le profil visible d'une force nue, tailler la statue de l'ineffable enfoui au plus secret de nous-mêmes. Le monde entier se cristallise alors dans le poème comme l'univers dans l'œil humain qui s'invente en le percevant. Les mots chargés de transmettre l'émotion illuminante deviennent la surface animée, à la fois des objets visibles du ciel et de la terre, et de notre intériorité latente, qui trouve enfin sa forme et s'y dévoile : ainsi l'être du monde, mêlé au nôtre dans les champs de force du langage, devient connaissance.²⁰

Je songe à ce vers admirable de Guido Cavalcanti, l'ami de jeunesse de Dante : « ... È bianca neve scender senza venti... » La sensation de chute mate et silencieuse dans la pure lumière hivernale m'étreint

20 Cf. *Les Artistes de la Faim*. Paris : Calmann-Lévy, 1960, pp. 135-160, et le « Courrier International d'Études Poétiques », n° 18, 1958, pp. 7-13.

avec une douceur poignante quand j'entends chanter ces six mots. Par un miracle de transmutation poétique, les mots et les choses inertes prennent vraiment une âme qui touche la nôtre, fait frémir les racines de notre être, nous entraîne dans la danse et la communion universelles. « Pour se rendre à soi-même son émotion, dit Thomas Mann, il faut que l'artiste la spatialise en quelque sorte, et devienne l'imitateur de lui-même ».

Les dieux ne parlent que par mythes et figures où s'épanouit leur mystère qui est nôtre : mais ceux-ci ne sont pas donnés à l'homme par dictée comme le voudrait la doctrine de Breton. Il dépend de l'homme de les faire surgir dans un douloureux effort créateur, auquel participent également la conscience personnelle et l'imagination collective. Sans cette tension où s'ordonnent les contraires, l'esprit ne rencontre en lui-même et dans le monde informe qui assiège ses sens, d'autre réalité que le chaos.

