

L'AMORALE OU LA MORALE DE L'ECRITURE AUTOMATIQUE

On sait combien les surréalistes, et Breton singulièrement, ont posé le problème de la morale de l'écrivain :

« Je ne suis pas loin de penser, avec Barrès, que " la grande affaire, pour les générations précédentes, fut le passage de l'absolu au relatif " et qu' " il s'agit aujourd'hui de passer du doute à la négation sans y perdre toute valeur morale ". La question morale me préoccupe. L'esprit naturellement frondeur que j'apporte au reste m'inclinerait à la faire dépendre du résultat psychologique si, par intervalles, je ne la jugeais supérieure au débat. Elle a pour moi ce prestige qu'elle tient la raison en échec. Elle permet, en outre, les plus grands écarts de pensée. Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation. » (O. C. I, 194-95)¹

Passons sur le rapprochement paradoxal de Vauvenargues et de Sade et notons, pour y revenir par la suite, le lien établi, même négativement, avec la raison. Outre que le sujet a déjà été excellemment traité, à deux reprises, par Jeanne-Marie Baude, organisatrice de ce colloque², il faut bien convenir qu'il n'est pas à l'ordre du jour de notre propos, même s'il pointe constamment à l'horizon de la réflexion sur la morale de l'écriture.

Or, s'il est admis, avec Breton, que "le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage"³, il faut aussi concéder que, pour cet auteur, le surréalisme s'entend avec l'avènement des *Champs magnétiques*, composés en collaboration avec Philippe Soupault au printemps de 1919, qui susciteront, par la suite, la figure éponyme et quelque peu mythique de l'écriture automatique.

Il n'échappera à personne que cela soulève d'emblée deux sortes de contradictions.

1. La première oppose cette morale surréaliste, postulée par Breton tout au long de son existence, et la définition qu'il donne, en forme de notice de dictionnaire, dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) : "Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (O. C. I, 128). Comment peut-on, dans le même mouvement, prôner une éthique de l'écriture, une "poétique", comme dit Jeanne-Marie Baude, et mettre entre parenthèses tout souci moral ?

2. La seconde oppose le refus du dédoublement qu'impliquerait, toujours selon Breton, toute écriture romanesque ou dramatique,⁴ à l'attitude pour le moins distanciée de qui s'adonne à l'écriture automatique en observant ce qui se passe en lui ou, plus précisément encore, à la nécessaire dissociation de la personnalité des auteurs de *L'Immaculée conception* (1930) lorsqu'ils se livrent à des essais de simulation de diverses formes de pathologie mentale, au chapitre des "Possessions".

¹. André Breton : *Les Pas perdus*, (1924), *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. Désormais, les citations de Breton renvoient à cette édition, avec l'indication du tome en chiffres romains, des pages en chiffres arabes.

². Voir : Jeanne-Marie Baude : "Culpabilité et valeurs morales selon André Breton", *Méluise n°VII*, 1986, pp. 19-36 ; et "La morale poétique d'André Breton", *Europe*, n° 743, mars 1991, pp. 72-80.

³. André Breton : "Du surréalisme en ses oeuvres vives", (1953), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Idées, 1972, p. 179.

⁴. Rappelons, pour mémoire, la condamnation "de tous les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes et les campent physiquement, moralement, à leur manière, pour les besoins de quelle cause on préfère ne pas le savoir" (*Nadja*, O. C. I, 650) et celle du théâtre : "L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort après les avoir créés de toutes pièces" (*Point du jour*, O. C. II, 266).

Certes, le problème est de savoir si cet ouvrage, qui ne comporte aucune indication générique, pas plus que *Les Champs magnétiques*, relève de l'écriture automatique. Du moins peut-on le qualifier de "texte surréaliste", syntagme désignant, à l'origine, toute écriture relevant, peu ou prou, de l'automatisme, lequel couvre plusieurs formes, moins canoniques. Il y a l'automatisme de Breton et Soupault, celui d'Eluard et Breton, celui de Tristan Tzara dans *Grains et issues*, celui enfin de Picasso.⁵

Dans tous les cas, la même question se pose : le scripteur serait-il la proie d'une schizophrénie permanente dont Breton fait état, avec humour dans une note du *Manifeste du surréalisme* (O. C. I, 344), lorsqu'il imagine un tribunal face à de tels écrits dont l'auteur, qui s'est borné à les noter, approuve la mise en cause ?

Ne peut-on dépasser ces contradictions, soit en faisant qu'une "morale nouvelle se substitue à la morale en cours, cause de tous nos maux", comme le suggère Breton dans la même note, soit en proposant une autre pratique scripturale, telle que le plagiat à la manière de Lautréamont, dont je rappelle la valeur germinative pour les inventeurs du surréalisme, qui "serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste"⁶, ce qui, en somme, procède d'une révision des valeurs morales qu'emporte l'écriture ?

Examinons d'abord l'écriture automatique comme exigence éthique, d'après les propos théoriques d'André Breton, toujours formulés a posteriori, remarquons-le.

Au début, les expériences auxquelles il se livrait avec son ami Philippe Soupault ne visaient qu'à forcer l'inspiration et à en déterminer l'origine. Tour à tour abattu par l'épreuve qui frisait la dissolution de la personnalité, exalté par le résultat, Breton devait déclarer à Adrienne Monnier : "Si c'est ça le génie, c'est facile !" Plus tard, dans le *Manifeste du surréalisme*, il allèguera la psychanalyse, et y reviendra ensuite dans un passage de *L'Amour fou* où, évoquant l'interprétation par Freud d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, il traite de la transformation du scripteur, de sujet devenant objet :

"C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle a retenu le *surréalisme*. Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités d'extension à tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture. Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose : un son persistant et vague véhicule, à l'exclusion de toute autre, la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter. Le plus frappant est qu'une activité de ce genre qui, pour être, nécessite l'acceptation sans réserves d'une passivité plus ou moins durable, bien loin de se limiter au monde sensible, ait pu gagner en profondeur le monde moral." (O. C. II, 753)

Retenons le dernier adjectif : il importe particulièrement à notre propos, puisqu'il établit une relation entre l'inspiration recherchée et son incidence sur l'éthique du créateur. Dans le cas particulier de l'écriture, celui-ci doit se confier à la voix intérieure, endogène, qu'il perçoit, car Breton postule que les poètes sont des "auditifs" et non des "visionnaires", ou plutôt que "l'illumination" est postérieure à l'audition. C'est du moins ce qu'il explique dans un article de 1933, "Le Message automatique", et reprend dans *La Clé des champs*, en insistant sur la démarche du scripteur :

⁵. Voir, à ce sujet, mon article "Picasso au miroir d'encre" dans : René Démoris : *L'Artiste en représentation*, Desjonquères, 1993, pp. 199-213.

⁶. Isidore Ducasse : *Poésies II*, Gallimard, 1976, p. 306.

"Mais surtout l'indépendance de la pensée intérieure par rapport aux obligations sociales et morales auxquelles doit s'astreindre le langage parlé ou écrit la met dans la seule nécessité de s'accorder avec la musique intérieure *qui ne la quitte pas*."

Le fait est, selon Breton, que l'attention scrupuleuse portée à cette voix intérieure peut être prémonitoire, comme le montre son analyse dans *L'Amour fou* du poème "Tournesol", "produit de l'écriture automatique ou inspirée".⁷

S'il comptait sur cette découverte pour nettoyer les écuries littéraires, Breton a dû bien déchanter par la suite. Toutefois, il s'est, quant à lui, déclaré satisfait de l'aide qu'elle lui a toujours apportée dans son existence, dans la mesure où il s'est placé hors de la littérature, au sens institutionnel et courant du terme :

"D'un immense prix, par suite, m'ont toujours été ces phrases ou tronçons de phrases, bribes de monologue ou de dialogue extraits du sommeil et retenus sans erreur possible tant leur articulation et leur intonation demeurent nettes au réveil--réveil qu'ils semblent produire car on dirait qu'ils viennent tout juste d'être proférés. Pour sibyllins qu'ils soient, chaque fois que je l'ai pu je les ai recueillis avec tous les égards dus aux pierres précieuses. [...] Même si, à beaucoup près, ? ne m'a pas parlé avec la même générosité qu'à Hugo et s'est même contentée de propos décousus, L'essentiel est qu'elle ait bien voulu me souffler parfois quelques mots qui me demeurent la *pierre de touche* , dont je m'assure qu'ils ne s'adressaient qu'à moi seul (tant j'y reconnais, mais toute limpide et portée à la puissance incantatoire, ma propre voix) et que, si décourageants qu'ils soient pour l'interprétation au pied de la lettre, sur le plan émotif ils étaient faits pour me donner le *la* ."⁸

Cependant, la première question qui se pose, au sujet de l'écriture automatique, et que Breton ne manque pas de soulever en 1938, à Mexico, est celle de son *authenticité*, c'est-à-dire de l'absence de contrôle rationnel, esthétique ou moral (*O. C. II*, 1282). S'il concède à son auditoire qu'il n'y en a pas d'exemple parfait, ses écrits précédents, dans *L'Amour fou* notamment, ont souligné la liberté d'indifférence requise pour échapper aux rigueurs de la logique et de la morale ambiantes. En somme, l'automatisme est en mesure de procurer les images les plus inattendues, constitutives de la beauté convulsive, pour peu que l'artiste, l'écrivain, et même tout un chacun, soit absolument réceptif, débarrassé de toute entrave, de tout conditionnement culturel. Dans de telles conditions, une fois le message parvenu, semblable à un bloc de cristal, il ne faut surtout pas y apporter de retouche :

"Qu'on entende bien que cette affirmation s'oppose pour moi, de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer. (*O. C. II* 681).

Contre les tenants du classicisme, de l'effort et de l'arrangement esthétique, il soutient que ce n'est pas là paresse ni veulerie mais, au contraire, difficulté. Et, dans *La Clé des champs*, il admet que "quelques lignes d'écriture automatique *véridique*", aussi rares soient-elles, permettent d'illuminer le monde et donnent une idée de l'utopie à laquelle aspirait le mouvement.

Pourtant, il devait reconnaître, dans "Le message automatique" que "l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait [...] celle d'une infortune continue" (*O. C. II*, 380). D'aucuns en ont conclu, un peu trop hâtivement, qu'il n'y avait plus rien à tirer d'une telle expérience. C'était faire fi des conditions de l'époque, qui n'étaient pas pour favoriser "l'asepsie morale" qu'en bon médecin-auxiliaire Breton préconisait dans les *Manifestes*. De

⁷. André Breton : *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 93.

⁸. Id. *Signe ascendant* (1960), Poésie/Gallimard, 1968, pp. 174-175.

fait, il reproche à ses compagnons de n'avoir pas adopté l'attitude du chercheur, qui d'abord s'assure qu'aucune nuisance ne viendra troubler son expérience, et qui, surtout, doit être à même d'en analyser toutes les conditions, en n'oubliant pas de s'y inclure :

"Il est regrettable, je commençais à le dire plus haut, que des efforts plus systématiques et plus suivis, comme n'a pas encore cessé d'en réclamer le surréalisme, n'aient été fournis dans la voie de l'écriture automatique, par exemple, et des récits de rêves. Malgré l'insistance que nous avons mise à introduire des textes de ce caractère dans les publications surréalistes et la place remarquable qu'ils occupent dans certains ouvrages, 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 bravoure". L'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes est aussi tout à fait préjudiciable à l'espèce de conversion que nous voulions opérer par eux. La faute en est à la très grande négligence de la plupart de leurs auteurs qui se satisfirent généralement de laisser courir la plume sur le papier sans observer le moins du monde ce qui se passait alors en eux, - ce dédoublement étant pourtant plus facile à saisir et plus intéressant à considérer que celui de l'écriture réfléchi -- ou de rassembler d'une manière plus ou moins arbitraire des éléments oniriques destinés davantage à faire valoir leur pittoresque qu'à permettre d'apercevoir utilement leur jeu. (*Second Manifeste*, O. C. II, 806)

A quoi fera écho, trente ans plus tard, cette réponse à Madeleine Chapsal :

"L'écriture automatique ne saurait être une fin en soi. Le tout est de l'avoir obtenue aussi pure que possible car, à partir de là, il est facile de reconstituer et de reproduire la série d'opérations mentales qu'elle suppose au préalable. Encore faut-il parvenir à se rendre machinal le déroulement de ces opérations mêmes. On n'est pas loin du tir à l'arc et du gardiennage des vaches dans la philosophie zen."⁹

L'explication, permettez-moi de le dire, est un peu tirée par la queue de la vache et ne résout pas la contradiction que je signalais au début. Je doute que l'inspiré puisse, simultanément, percevoir et se livrer à l'analyse des conditions de la perception. C'est le fameux apologue de l'introspection qui empêcherait la chenille de devenir papillon. Restent, et ce n'est pas rien, les quelques exemples d'automatisme absolu dont Breton a fait état.

Qu'il me soit permis d'en introduire d'autres, moins purs peut-être, mais non moins intéressants sur le plan éthique. Je veux parler ici de *L'Immaculée Conception*¹⁰, non pour en présenter une étude exhaustive qui a été plus qu'amorcée, ces dernières années, par plusieurs chercheurs en France et à l'étranger¹¹, mais pour examiner la morale qui s'y trouve mise en pratique dans une écriture rapide (moins de quinze jours) à plusieurs mains "de telle façon qu'il s'en dégageât une philosophie poétique, qui, sans jamais mettre le langage à la raison, conduise pourtant un jour à l'élaboration d'une véritable philosophie de la poésie" comme l'écrivait Eluard (p. 165).

⁹. André Breton : *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 206.

¹⁰. André Breton et Paul Eluard : *L'Immaculée Conception*, Editions surréalistes, 1930. Le texte a été repris, abondamment annoté, aussi bien dans les *Oeuvres complètes* d'Eluard que de Breton (Gallimard, Pléiade) mais je ferai plutôt référence ici à la réédition procurée par Marguerite Bonnet et Etienne-Alain Hubert chez Corti en 1991 pour les documents annexes qu'elle contient.

¹¹. Celle-ci a été conduite par les présentateurs dans l'édition précédente, comme dans leurs notes du volume de la Pléiade, par Jacqueline Chénieux-Gendron : "Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique : l'exemple de *L'Immaculée Conception*", *Dada-Surrealism*, Iowa, n° 17, 1988, pp. 74-90, en anglais, avant de paraître dans *Comme une pelle au vent*, Presses universitaires de Lyon, 1992, et par Paolo Scopelliti dans sa Tesi di laurea : *L'Immaculée Conception* di Eluard e Breton, Rome, 1989, 396 p. dactyl.

Le texte comporte quatre parties : L'Homme, Les Possessions, Les Médiations, Le Jugement originel. Certainement influencée par la notice de Breton, la critique de l'époque a d'emblée porté sur la deuxième, simulant diverses pathologies mentales. En général, elle est plus favorable aux surréalistes, et au renouvellement de l'écriture qu'ils proposent, qu'on ne l'imaginerait.¹² Parlant tantôt de rajeunissement de l'écriture surréaliste, tantôt d'automatisme, ou encore d'expériences positives, les critiques, à l'exception de Rolland de Renéville, sur lequel je reviendrai, n'abordent jamais le problème moral.

Celui-ci se pose d'autant plus que les quatre parties énumérées procèdent chacune, l'établissement du texte, à partir du manuscrit et des documents conservés au Musée Picasso l'a montré, d'une technique d'écriture décalquée d'un schéma préexistant. Il y a plus de trois lustres, déjà, que je signalais, le premier, la réécriture du *Kama Soutra* dans le chapitre "L'Amour" de la troisième section, suggérant par là-même d'autres pistes d'emprunts qui se révélèrent fructueuses pour d'autres chercheurs, de la même façon que j'ai récemment détecté le collage d'un fragment du traité de physique acoustique d'Helmoltz dans *Les Chants de Maldoror*.¹³ Je sais bien que tous les français pratiquent, d'une main diurne et nocturne, le traité de Vatsyayana pour sa haute philosophie et qu'ils sont tous à même de reconnaître ses mots dans le texte d'Eluard et Breton. Encore fallait-il l'écrire, et dire la portée d'une telle pratique de réécriture transformant le texte dans un sens plus poétique. Or les travaux actuels indiquent que trois procédés d'écriture sont à l'oeuvre dans *L'Immaculée Conception*.

Le premier utilise un cadre de pensée ou un schéma rythmique : c'est le cas de la première section, qui, selon la démonstration de Marguerite Bonnet, s'inspire du chapitre "Anthropologie" de la *Philosophie de l'esprit* d'Hegel, dans la traduction de Vera ; et de la dernière, qui se coule dans le moule aphoristique des *Vers dorés* de Pythagore comme de certaines formules bibliques ou peut-être, je le maintiens, de je ne sais quelles nouvelles *Nouvelles Nourritures terrestres* de Gide. Mais, il est clair que les auteurs, s'ils suivent une progression pré-établie et s'imprègnent d'un philosophe admiré, ne doivent à personne la forme ni la substance de leur dire.

Le second procédé tient davantage du calque. Par une étude aussi minutieuse qu'élégante, Alain Chevrier a montré que la section Les Possessions, entendue au sens psychiatrique du terme, est directement inspirée des traités de Rogues de Fursac : *Les Ecrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales* (Masson, 1905) et de Chaslin : *Eléments de sémiologie et clinique mentales* (Asselin et Houzeau, 1912) dont elle suit la désignation, la progression et surtout les principales caractéristiques sémiotiques relevées dans les exemples.¹⁴

Le troisième relève du plagiat tel que l'énonce Isidore Ducasse, c'est-à-dire de ce que nous nommons désormais collage, avec ses différentes variantes, allant du collage pur au collage aidé qui retourne une expression, rectifie une notion désuète, améliore la formulation ; ou enfin le puzzle de segments divers, provenant, si je puis dire, d'une attention flottante, ou d'une réminiscence involontaire. C'est précisément le cas de trois des six chapitres des Médiations, comme le montre, fac-similés à l'appui, l'édition Bonnet-Hubert. Il n'est pas interdit de penser que d'autres chercheurs identifieront les collages des trois autres chapitres.

A la suite de tels repérages, la critique traditionnelle conclurait : la preuve est faite, Eluard et Breton se sont contentés de reproduire, sans le dire, des textes antérieurs. S'ils ne

¹². Voir, à cet égard, le dossier de presse reproduit dans Eluard, *O. C.* I 1424-1428 et Breton, *O. C.* I 1653.

¹³. Henri Béhar : "Le pagure de la modernité", *Cahiers du XXe siècle*, n° 5, 1976, pp. 43-68, repris dans *Littératures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, pp. 183-205 ; ainsi que "Beau comme une théorie physiologique", *Cahiers Lautréamont*, n° XV-XVI, 2e semestre 1990, pp. 51-55, repris dans l'édition de Lautréamont, présentée par Jean-Pierre Goldenstein, Presses Pocket, coll. Lire et voir les classiques.

¹⁴. Voir : Alain Chevrier : "Une source secrète de *L'Immaculée Conception*", *Mélusine XIII*, 1992, pp. 49-70.

tombent pas sous le coup de la loi sur le droit d'auteur, ils n'en sont pas moins moralement coupables et leur belle vertu surréaliste est disqualifiée à jamais. Ce serait vrai s'ils n'avaient posé eux-même, dans le texte et le para-texte, des indices parfaitement explicites à qui veut bien entendre que nous ne sommes pas dans le cadre conventionnel de l'écriture.

Parmi ces indices, et sans pouvoir tous les gloser, signalons les calembours, ces messages à double entente, qui révèlent tout en aiguillant sur d'autres pistes. Le titre du recueil d'abord, à fonction antireligieuse, si l'on veut, désignant surtout la conception sans tache, et sans tâche, des auteurs conjoints. Celui d'un chapitre ensuite : "Le sentiment de la nature", qu'il faut comprendre comme l'opinion de la revue *La Nature*, dont on sait qu'elle servit de maquette pour *La Révolution surréaliste*, à laquelle nos auteurs empruntent bien des passages. L'exergue qui, sous le titre de la section "L'Homme" place cette formule : "Prenons le Boulevard Bonne-Nouvelle et montrons-le". Je veux bien qu'il y ait un retournement du religieux, ou encore une allusion à la fréquentation par Breton de ce boulevard dont il attendait certaines révélations, mais la disposition typographique de la publication pré-originale dans *Le Surréalisme au service de la révolution* comme dans le manuscrit montre bien qu'il s'agit d'une anthropologie, telle qu'en propose Hegel : montrer l'homme dans sa marche. "Les Possessions" quel que soit le sens démoniaque ou psychologique qu'on donne à ce vocable, ne désigne-t-il pas d'abord, et avant toute chose, une appropriation ? Enfin "Les Médiations" n'annonce-t-il pas un ensemble de textes proposés grâce à un médiateur ou, pour parler le langage quotidien et du quotidien, un média ? Autre indice, le titre d'un chapitre, "Il n'y a rien d'incompréhensible", emprunté aux *Poésies* de Ducasse rectifiant *Les Pensées* de Pascal. Tout indiquait donc que le terrain était miné, et qu'il fallait mettre l'attention en éveil.

Comme à plaisir, les auteurs ont multiplié les avertissements, équivoques j'en conviens. Puis ils ont poursuivi dans la prière d'insérer (même si le premier rédacteur en est Salvador Dali, ce sont eux qui l'ont remise en français standard et diffusée). Écoutons attentivement :

"*L'Immaculée Conception* est le livre par lequel, au mépris de toute généalogie, nous entrons dans la "vie de la connaissance" et poursuivons l'adaptation de la connaissance aux désirs grâce aux possessions et aux médiations, opposées grossièrement les unes aux autres du point de vue social mais *dialectiquement* conciliables. *L'Immaculée Conception* est le livre de la "possession" idéale."

Il faut être particulièrement sourd pour ne pas entendre le message d'appropriation qui nous est ici délivré, par un manuel mettant en pratique les leçons qu'il donne. Dans une note postérieure, Eluard s'explique un peu plus sur cette collaboration :

"Être deux à détruire, à construire, à vivre, c'est déjà être tous, être l'autre à l'infini et non plus soi."

Qu'est-ce que cette destruction-construction, sinon celle d'un texte élaboré à partir et contre la littérature précédente ? On songe évidemment à l'aphorisme ducassien, dans le sens démocratique que lui attribuent, malencontreusement, les surréalistes : "La poésie sera faite par tous. Non pas un". Venons-en maintenant à l'introduction des "Possessions", rédigée par Breton, telle que la laisse transparaître le manuscrit autographe :

"Les auteurs se font un scrupule de garantir la loyauté absolue <l'authenticité parfaite des cinq textes qui suivent> de l'entreprise qui consiste pour eux à soumettre, tant aux spécialistes qu'aux profanes, les cinq essais suivants, auxquels la moindre <toute> possibilité d'emprunt à

des textes cliniques ou de pastiche plus ou moins habile de ces mêmes textes suffirait évidemment à faire perdre toute raison d'être, <et> à priver de <enlever> toute efficacité."¹⁵ Sauf à imaginer que Breton ne savait pas s'exprimer en français académique, que veut dire "se faire scrupule de qqch." sinon "hésiter ou renoncer à faire cette chose par scrupule", selon la définition du *Petit Robert* ? Puisqu'il n'y a pas renoncement, c'est du moins le trouble qui prévaut, y compris lorsqu'il pose une belle dénégation concernant le rapport de ces textes aux ouvrages cliniques qu'en tout état de cause il avait pratiqués dans sa jeunesse studieuse. Il poursuit :

"<Ils entendent d'une part> Loin de sacrifier <essentiellement> par goût au pittoresque en adoptant tour à tour, de confiance, les divers langages tenus, à tort ou à raison, pour les plus inadéquats à leur objet, non contents d'en attendre <aucunement un effet réel de> même un réel effet de curiosité, ils espèrent, d'une part, prouver que l'esprit, dressé *poétiquement* chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales <toutes> les plus paradoxales, les plus excentriques, qu'il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa *faculté* d'équilibre."

On notera l'extraordinaire différence de ton avec les propos qui suivirent *Les Champs magnétiques*. Et pour cause ! L'hallucination ne risque pas de gagner, ni les requins de la folie, selon le mot d'Aragon, puisque l'esprit est maintenant "dressé poétiquement", ce qui, si je comprends bien, signifie conditionné, soit par le titre posé initialement sur la page blanche, soit, plus généralement, par l'objectif final. Le lecteur ne saurait donc prétendre qu'il n'a pas été prévenu, d'autant plus lorsqu'on lui parle des "intentions confusionnelles" qui ont présidé à l'élaboration de ces pages...

Dans un compte rendu pour *La Nouvelle Revue française* du 1er février 1932, André Rolland de Renéville a soulevé l'objection majeure aux Possessions : l'esprit ne peut simuler un délire sans en être lui-même atteint ; d'autre part, l'écriture automatique lui semble désormais induite, dans un sens préalablement choisi par le titre, ce qui va à l'encontre de la libération recherchée. Breton lui répond aussitôt par la même voie, concédant qu'il n'a "jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple *parfait* d'automatisme verbal" et "qu'un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème*." (*O. C.* II, 327) Quant aux essais de simulation, il ne s'agissait nullement d'éprouver les états de conscience correspondants. Et pour cause ! Selon lui, l'attention doit désormais se porter sur "l'interprétation des textes automatiques". Autrement dit, la polémique est sans objet. Ce n'est pas le mode d'élaboration du texte qui importe mais le résultat, et son effet sur le lecteur. On en revient donc à la réaction des animateurs de *Littérature* découvrant *Les Chants de Maldoror* et leur contrepartie, les *Poésies* d'Isidore Ducasse. Qu'importe le plagiat, c'est l'appropriation, le résultat auquel on aboutit qui compte ! Dans un de ses premiers poèmes, Breton écrivait :

"Mieux vaut laisser dire
qu'André Breton
receveur de Contributions Indirectes
s'adonne au collage
en attendant la retraite" (*O. C.* I 13)
s'égayant de ce que Jean Paulhan, pourtant subtil lecteur, le crût employé du fisc.

¹⁵. Je mets entre <> les passages biffés, lisibles sur le manuscrit reproduit dans les annexes de la réédition Corti. Le premier paragraphe a été présenté, de la même façon, par Alain Chevrier, art. cité p. 62.

Avec *L'Immaculée Conception*, le jeu, plus élaboré, dure encore. En dépit de tous les faux-semblants, des plaidoyers équivoques, les divers procédés du collage sont venus résoudre les contradictions supposées de l'automatisme. Une nouvelle morale s'impose, tracée par Isidore Ducasse, qui fait de l'écriture une pratique matérialiste, élimine l'inspiration au profit du travail intertextuel et privilégie le jeu des collaborateurs. Ceux-ci ne se privent pas de rire en inventant à partir du matériau emprunté, laissant pressentir de nouvelles formes poétiques. Leur honnêteté ne peut être mise en doute, dès lors qu'ils ont, par des signes convenus, indiqué leur plagiat. Lequel, je le répète, est extérieur à la loi sur le droit d'auteur. Ce faisant, le lecteur est invité à une nouvelle pratique de lecture, binoculaire si je puis dire, qui, tout en reconnaissant l'hypertexte (pour parler comme Gérard Genette), s'attache à l'examen du texte produit, de la même façon que l'amateur des collages de Max Ernst s'en réjouit d'autant plus quand on lui montre les gravures des revues anciennes dont il s'est servi.

Les contradictions soulevées par l'écriture automatique du type canonique, telle que Breton l'a théorisée, sont donc abolies désormais dans *L'Immaculée Conception* qui concilie la morale surréaliste et l'absence de contrôle, le passage du sujet à l'objet à travers l'appropriation d'un texte stimulateur, sans risque de simulation.

Henri BEHAR