

CLAUDE COURTOT

Benjamin Péret et l'automatisme

Vous me demandez de parler de l'automatisme chez Péret. Je me bornerai à regarder du côté des *Contes*. Pour trois raisons. La première, toute personnelle et affective : c'est par la lecture des *Contes* que j'ai découvert Péret, c'est elle qui provoqua d'entrée mon enthousiasme pour ce poète. Ferveur qui se traduisit par un essai que j'adressai à Breton, qui m'encouragea. Je retrouve donc aujourd'hui avec plaisir ma première approche de Péret.

La deuxième raison est que Péret écrivit la plupart de ses *Contes* avant 1924, c'est-à-dire dans cette période qui des *Champs magnétiques* (1919) à la grande époque des «sommeils» (1922-1923) voit s'épanouir l'écriture automatique dont Breton ne fera la théorie qu'en 1924 dans le *Manifeste*.

La dernière raison enfin est que le tome IV des *Oeuvres complètes* de Péret, paru l'année dernière chez Corti, nous permet de lire un inédit capital pour notre sujet, intitulé *L'Écriture automatique*. Ce court texte (quatre pages) destiné au journal brésilien «Diário da Noite» n'y a jamais été publié. On le date généralement de l'été 1929. Mon propos sera essentiellement consacré à l'analyse de ce texte qui commence par une sorte de mode d'emploi de l'automatisme et se prolonge par une application pratique d'écriture automatique, qui prend aussitôt et, comme *naturellement*, la forme... d'un conte.

*

Il me paraît utile de lire le début de ce texte et tout de suite après de relire le passage célèbre du *Manifeste* où Breton propose la recette de l'écriture automatique. L'examen des menus écarts entre les deux pages nous aidera à mieux définir la conception de l'automatisme de Breton et de Péret.

Qui donc parmi les lecteurs de ce journal n'a pas été frappé par l'étrange poésie qui se dégage de ses rêves ! Qui n'a pas vécu pendant son sommeil une ou plusieurs vies trépidantes, tourmentées, autrement plus réelles et plus prenantes que la misérable vie quotidienne ? Avant de dormir et de rêver n'avez-vous pas été étonnés, alors que vous étiez plongés dans une sorte de somnolence, des idées, des images, des phrases qui vous venaient à l'esprit et vous révélaient à vous-mêmes des préoccupations qu'à l'état de veille vous ne vous

connaissiez point ? Vous avez pu en outre constater que le même phénomène se produit aussitôt que vous laissez votre esprit errer à l'aventure. C'est que là la conscience est abolie ou presque. La raison est rentrée dans sa niche et ronge son os éternel.

Il suffit donc de chasser cette chienne de raison et d'écrire sans s'arrêter, sans tenir compte de la bousculade des idées. Plus n'est besoin de savoir ce qu'est un alexandrin ou une litote. Prenez une main, du papier, de l'encre et un porte-plume avec une plume neuve et installez-vous confortablement à votre table. Maintenant oubliez toutes vos préoccupations, oubliez que vous êtes marié, que votre enfant a la coqueluche, oubliez que vous êtes catholique, que vous êtes commerçant et que la faillite vous guette, oubliez que vous êtes sénateur, que vous êtes disciple d'Auguste Comte ou de Schopenhauer, oubliez l'antiquité, la littérature de tous les pays et de tous les temps. Vous ne voulez plus savoir ce qui est logique et ce qui ne l'est pas, vous ne voulez plus rien savoir que ce qu'on va vous dire. Écrivez le plus vite possible pour ne rien perdre des confidences qui vous sont faites sur vous-même et surtout ne vous relisez pas. Vous remarquerez bientôt qu'au fur et à mesure que vous écrivez, les phrases viennent plus rapides, plus fortes, plus vivantes. Et si par hasard vous vous trouvez subitement arrêtés, n'hésitez pas, forcez la porte de l'inconscient et écrivez la première lettre de l'alphabet par exemple. La lettre A en vaut une autre. Le fil d'Ariane reviendra de lui-même. Ceci dit, je commence.

Benjamin Péret
L'Écriture automatique (1929)

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fixez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre « l » par exemple, toujours la lettre « l », et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra.

André Breton
Manifeste du surréalisme (1924)

Passons sur ce qui est commun aux deux poètes : je n'insisterai que sur les nuances qui révèlent, me semble-t-il, une appréhension différente de l'automatisme.

Il m'apparaît d'abord qu'ils ne s'adressent pas exactement aux mêmes lecteurs. Breton parle ironiquement à un artiste, à un homme qui a l'habitude d'écrire, un lecteur qui a depuis longtemps perdu toute sa naïveté d'enfant. On se souvient que dans ce moment du *Manifeste*, Breton, tel un camelot, énumère les « secrets de l'art magique surréaliste ». Il propose là un « truc » à toute épreuve, un truc « anti-trucs » à un écrivain qui les a déjà tous épuisés ! Le but de Breton est de subvertir le langage *littéraire* avant tout. Péret s'adresse aux lecteurs d'un journal, à chacun d'entre nous donc, et particulièrement à ceux qui, ne possédant aucune culture, n'ont pas besoin de savoir ce qu'est le style, ceux qui n'ont ni talent ni génie à oublier. C'est déjà bien assez qu'ils fassent abstraction de leurs ennuis quotidiens et de la plate logique de la vie diurne ! Aussi Péret se borne-t-il à leur recommander de s'installer « confortablement » à leur table. Alors que Breton, imposant une sorte de cérémonial dont l'écrivain professionnel ne saurait se passer, évoque un endroit favorable à la « concentration » de l'esprit ! Qu'il y a loin d'un lieu à l'autre. Il serait fort surprenant que la dictée de l'inconscient se manifeste de la même manière.

Ainsi pour Breton qui affirme que « la première phrase viendra toute seule », le problème réside surtout dans la succession des phrases. Le risque est grand de voir s'installer le silence ou — pire encore peut-être — de laisser s'opérer un retour en force de la conscience, à la faveur d'une relecture de la phrase automatique. Péret pense au contraire que plus on avancera, plus la dictée, emportée par son propre élan, se fera rapide et irrésistiblement convaincante. En cas d'arrêt, Breton recommande de « ramener l'arbitraire » en écrivant un mot commençant par exemple par la lettre « l ». Péret propose la lettre A, qui, dit-il, « en vaut une autre ». Est-il si sûr que la lettre A en vaille une autre ? En tout cas, aucune autre lettre ne vaut celle-là qui a le privilège de commencer l'alphabet, de prendre le langage à son point de départ. A comme l'initiale d'Ariane. Rien n'est moins arbitraire que le fil d'Ariane !...

Tout se passe donc comme si l'automatisme chez Breton était de nature *verticale*. Je veux dire que les phrases dictées sont autant de messages debout, sans liens apparents entre eux, autant de phrases de réveil mises bout à bout : il y a un jour et une nuit entre chacune d'elles. Au lieu que chez Péret les phrases se lient l'une à l'autre très étroitement : l'écriture automatique me semble dans ce cas de nature *horizontale*. D'où des textes automatiques qui, chez Breton, sont beaucoup plus proches de poèmes en prose et chez Péret, de récits.

Mais je tiens ici à souligner à l'intérieur même de l'œuvre poétique de Breton, la différence déjà sensible entre les proses automatiques et les poèmes. Permettez-moi de citer à ce propos l'extrait d'une étude que j'ai consacrée aux poèmes de Breton, et qui doit paraître prochainement dans un numéro de la revue *Mélusine*.

*

Relisons les proses des *Champs magnétiques*, de *Clair de terre* ou de *Poisson soluble*, nous serons frappés de la merveilleuse transparence des mots, de la limpidité du propos et de l'enchaînement nécessaire des phrases. Là est la véritable évidence poétique.

«Quand les fenêtres comme l'œil du chacal et le désir percent l'aurore, des treuils de soie me hissent sur les passerelles de la banlieue. J'appelle une fille qui rêve dans la maisonnette dorée; elle me rejoint sur les tas de mousse noire et m'offre ses lèvres qui sont des pierres au fond de la rivière rapide. Des sentiments voilés descendent les marches des édifices...»¹

Vocabulaire usuel, syntaxe tout à fait normale, avec des temporelles, des relatives et des indépendantes, ponctuation soigneusement indiquée : ces textes que l'apparence ne distingue en rien de n'importe quel discours rationnel, nous ne pouvons pas les lire autrement que comme des *réçits*. Relations de rêves présents ou passés. Narrations d'événements reliés entre eux par le tissu de la pensée vivante — la pensée qui fonctionne réellement.

En revanche, si nous lisons un poème extrait du même recueil, nous sommes aussitôt surpris par le caractère décousu des phrases accentué par la juxtaposition des vers :

Les oiseaux s'ennuieront

Si j'avais oublié quelque chose

*Sonnez la cloche de ces sorties d'école dans la mer
Ce que nous appellerons la bourrache pensive*

*On commence par donner la solution du concours
À savoir combien de larmes peuvent tenir dans une main de femme
1° aussi petite que possible
2° dans une main moyenne*

*Tandis que je froisse ce journal étoilé
Et que les chairs éternelles entrées une fois pour toutes en possession du
[sommet des montagnes
J'habite sauvagement une petite maison du Vaucluse*

Cœur lettre de cachet²

Chaque vers est un murmure fugitif qui s'évanouit dans le silence final, dans la respiration qui seule assure le lien entre ces prises de parole qui jamais n'aboutissent. Subsiste tout un espace pour la résonance, pour l'écho poétique boomerang. Les vers deviennent vraiment avec Breton des lignes inégales; des fragments du continuum automatique. Dictée lacunaire. Les silences blancs portent pourtant des messages; l'haleine suspendue du lecteur laisse passer tout un peuple muet de fantômes.

*Et toi couchée sur l'effroyable mer de pierrieres
Tu tournais
Nue
Dans un grand soleil de feu d'artifice
Je te voyais descendre lentement des radiolaires
Les coquilles même de l'oursin j'y étais
Pardon je n'y étais déjà plus³*

Et quand le poème s'achève, rien n'est fini, au contraire, tout, peut-être, commence.

1929. Breton et Éluard inversent, une fois de plus, dans leurs *Notes sur la poésie*, une affirmation de Valéry : « Tandis que l'intérêt des écrits en prose est comme en eux-mêmes et naît de la non consommation du texte — l'intérêt des poèmes les quitte et peut s'en éloigner. »

1924. *Manifeste du surréalisme*. Breton laisse clairement entendre qu'il existe une différence fondamentale entre les proses automatiques qu'il désigne sous le nom d'*historiettes* (très précisément, les textes de *Poisson soluble*) et les poèmes :

« Il est même permis d'intituler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. »

Titres ou fragments de titres : chaque vers devient donc commencement.

Dis ce qui est dessous parle

Dis ce qui commence

Et polis mes yeux qui accrochent à peine la lumière

*Comme un fourré que scrute un chasseur somnambule**

Au commencement était le verbe. Jamais les majuscules traditionnelles au début de chaque vers n'ont été plus justifiées que dans les poèmes de Breton. Perpétuelle création du monde, le poème énonce les êtres et les choses. Il est énumération, recensement des merveilles, inventaire des mystères.

Ces précisions concernant Breton étant apportées, il n'en reste pas moins que ses proses automatiques paraissent très « fragmentaires » comparées à celles de Péret. Breton s'efforce de ne garder dans l'épuisette que les pépites. Rappelons-nous ce qu'il écrit en 1957 à Jean Gaulmier : « Je me garde de relire les textes de *Poisson soluble* sans doute parce que la manière dont ils ont été obtenus m'empêche de porter sur eux un jugement serein, qu'« à tête reposée » ils auraient vite fait de m'accabler de leurs faiblesses — ce qui, en profondeur, ne s'oppose pas à ce que je reste *jalousement fidèle à l'esprit qui les a commandés*. Il présentera de même son *Ode à Charles Fourier* comme « un texte passablement surveillé (débarrassé autant que possible des scories qui encombre les textes automatiques) ». Péret qui se relit rarement et oublie même ses textes, non seulement conserve le sable autour des pépites, mais il tente de retenir jusqu'à l'eau elle-même !

En fait, Breton m'apparaît surtout comme le poète des « premières phrases » (« la première phrase viendra toute seule ») ou des « phrases de réveil » (*Le La*, livre ultime, en 1960, composé de quatre phrases retenues au réveil). En définitive il ne conçoit le discours que sous sa forme logique. Et lorsqu'il prétend retrouver le vrai cours de la pensée, grâce à l'écriture automatique, il ne ramène le plus souvent au jour que les lambeaux d'un propos éclaté. La tentative de Péret consiste précisément à subvertir le continuum logique. Là est son originalité. Et son incontestable réussite.

*

Ceci ne va pas sans conséquences importantes. On a dit et répété que l'œuvre

de Péret est tout entière placée sous le signe de l'automatisme. Soit. Mais, en admettant qu'il n'existe qu'une profondeur à laquelle on atteigne en chacun à la parole automatique, il me semble que nous ne possédons pas tous les mêmes substrats ! L'inconscient se compose de plusieurs sortes de sédiments. Il existe des automatismes. Je suis presque tenté de dire : il existe des *styles* automatiques.

Une anecdote : récemment dans un restaurant, un ami qui mangeait un hamburger, commença une phrase ainsi : «L'œuf était sur le steak...» j'ai aussitôt — automatiquement — achevé : «... et regardait Caïn». Pourquoi avais-je irrésistiblement pensé au vers de Hugo — extrait de «La conscience» pour tout arranger ! — «L'œil était dans la tombe et regardait Caïn» ? Il y avait le rythme — 6 syllabes bien nettes — l'intonation peut-être. L'analogie sonore entre *l'œuf* et *l'œil*, deux mots suivis du même verbe *était*. La représentation visuelle aussi : un œuf sur le plat figure assez bien un œil. Il y avait surtout l'élan, le mouvement des mots. On descend dans le labyrinthe, de plus en plus vite. Ariane n'existait pas, ni son fameux fil. Mais il y avait la pente conduisant vers le Minotaure, et cela suffisait !

Quoi qu'il en soit, cette fin de phrase m'est venue bien vite à la bouche et en cela je la tiens pour automatique (question de *vitesse* donc). Pourtant, elle ne m'a pas surpris : en cela je la reconnais pour très consciemment acceptable. (J'ai toujours détesté Hugo — mon ami au contraire le tient en haute estime — et je n'étais pas mécontent de souligner une fois de plus le côté saugrenu de ce verbiage boursouflé).

Cette petite histoire pour confirmer que les *Contes* de Péret mêlent étroitement des automatismes disons *culturels* à des automatismes plus inattendus, plus *sauvages*. Lorsque Péret écrit dans «Il était une boulangère» : «Maintenant que nous avons situé l'action, passons à notre héroïne», il est évident que, si automatisme il y a, il s'agit d'une imitation automatique des clichés romanesques. «Mort aux vaches et au champ d'honneur», ouvrage annoncé d'abord comme un «roman», est tout entier constitué à partir d'automatismes de ce genre. Il s'agit de lancer sur les rails de discours traditionnels, des trains de mots inhabituels, de façon à provoquer des déraillements exemplaires.

Péret multiplie les accidents de ce genre et il recourt pour les susciter à toutes les astuces que la syntaxe lui offre. Emploi de relatives qui sans cesse relancent la phrase, emploi de locutions conjonctives qui permettent de savoureuses contradictions entre principale et subordonnée : «à peine... que...», emploi de locutions consécutives qui justifient n'importe quelle conséquence «si bien... que» «si fort... que», etc. Il arrive plus simplement encore que Péret s'abandonne à l'association des mots qui entraînent tout naturellement association des idées, à moins que ce ne soit l'inverse !

Je voudrais vous en donner un exemple, l'exemple que Péret lui-même choisit dans son texte *L'Écriture automatique*. Souvenez-vous qu'après nous avoir indiqué dans quelles conditions on doit pratiquer l'écriture automatique, Péret s'écriait : «Ceci dit, je commence.» Voici la suite promise :

Une botte d'asperges qui n'avait pas tout à fait sept lieues s'étendue à découper un arc-en-ciel dans une boîte à cirage. L'arc-en-ciel court sur la plage à la recherche d'une pipe en écume. Il entend la mer dans le creux de sa main et devient, après des années d'études sur une île de sables mouvants, capitaine de vaisseau. C'est alors que le roi d'un pays quelconque lui fait cadeau d'une

soupière. Il y dépose des œufs de tortue et au changement de lune la soupière s'envole comme le dernier soupir d'un poitrinaire. Il faisait pourtant une bien belle nuit et les étoiles après avoir beaucoup perdu au baccara s'en étaient allées pêcher la truite avec des phares d'automobile. Tout cela se serait fort bien passé si la grande duchesse Anastasie n'avait pas ce jour-là mangé une grande feuille de papier émeri. En un rien de temps, la grande duchesse ayant pris la banque perdit la tête. Le reste du corps suivit rapidement et bientôt il ne resta plus que les ongles des orteils qui s'en furent dessiner une enseigne lumineuse dans un coin sombre plein de bruits de mâchoires s'ouvrant et se fermant suivant le rythme de «au clair de la lune, mon ami Pierrot...» Il ne restait plus au spectateur désolé de cette scène qu'à avaler une grande tasse d'encre bien noire. Il le fit sans trop de répugnance, bien que la température fort élevée eût fait germer des porte-plumes dans son encre. Après cela il ferma les volets de sa fenêtre et s'endormit comme une soucoupe qu'on a oublié de coiffer d'une tasse à café.

Remarquons au passage — on ne le dira jamais assez — combien les Contes de Péret sont faits pour être lus à haute voix. À chaque expérience, le succès est assuré. C'est vraiment une voix cocasse qu'on entend là. Analysons rapidement les premières lignes. Tout commence par un jeu sur le mot *botte* pris dans deux sens : une botte d'asperges et une botte de sept lieues. Quant à l'*arc-en-ciel*, il évoque les couleurs d'une *boîte* de couleurs. Péret ne retient pourtant pas le mot couleurs, mais seulement le mot *boîte* qu'il associe de préférence à *cirage*. Il y a donc ici comme une association de mots explicite et une association implicite, une association manifeste et une association latente. On devine comme un sous-langage derrière ce langage de l'inconscient. Cela reviendrait à repousser d'un cran encore la quête du fonctionnement réel de la pensée... Une trappe en cacherait-elle toujours une autre ?

Restons au niveau de ce qui est manifeste : la deuxième phrase reprend un terme de la première dont elle fait son sujet : «*L'arc-en-ciel court sur la plage à la recherche d'une pipe en écume.*» Les mots *plage* et *écume* entraînent dans la phrase suivante les termes désignant des réalités voisines : *île, mer, sables mouvants* et *capitaine de vaisseau*. Il n'est même pas interdit d'imaginer que *plage* a aussitôt «déclenché» le mot *écume*, lequel a suscité en l'antéposant *pipe* : *pipe en écume*.

Le conte est désormais «introduit». Le *C'est alors* qui ouvre la quatrième phrase est clairement posé comme une charnière obligée du récit merveilleux. «C'est alors que le roi d'un pays quelconque lui fait cadeau d'une soupière.» Le *pays quelconque* est lié au voyage sur la mer, de même que les *œufs de tortue* ont quelque chose d'exotique. La *soupière* certes est étonnante mais elle annonce si bien, par contagion phonétique, le *soupir* du poitrinaire, qu'elle n'apparaît nullement gratuite, cependant que la *lune* amène tout naturellement la *nuit*, les *étoiles*, les *phares d'automobile* et le casino, dont on ne retient que le *baccara* : «Il faisait pourtant une bien belle nuit et les étoiles après avoir beaucoup perdu au baccara s'en étaient allées pêcher la truite avec des phares d'automobile.» On pourrait continuer et justifier aussi aisément les trois pages qui composent ce conte.

Ce récit pourrait aussi bien couvrir une dizaine de feuillets ou davantage comme certains autres contes de Péret. La longueur des textes automatiques

de Péret ne me paraît nullement poser problème. On objectera que l'attention — plus exactement l'inattention — ne saurait se soutenir pendant plusieurs pages consécutives. On remarquera à juste titre que certains *Contes* présentent des retours de personnages, des dénouements qui répondent aux introductions, proposent même en conclusion la solution de questions énoncées dès le départ. Tout ceci n'implique-t-il pas un minimum de mémoire *consciente* du conteur ? Pourquoi pas, de temps en temps, des remontées en surface, des reprises de souffle, des ponctuations conscientes qui sont toujours clairement indiquées ? Voilà qui n'est pas de nature, à mes yeux, à remettre en cause l'authenticité de l'automatisme des *Contes*.

Ouvrons ici une parenthèse : je profite de l'occasion pour dire que la question de l'authenticité de l'expérience automatique m'importe hautement. Pas tant la question à vrai dire, que la réponse qu'on lui donne. C'est pourquoi je n'ai pas abordé ce problème. J'en arrive sur ce point, paradoxalement, aux mêmes conclusions que Michael Riffaterre : considérant la question de l'authenticité comme dépassée et dépourvue d'intérêt, il se croit sur son terrain et s'estime ainsi doublement qualifié pour commenter les textes automatiques ! En ce qui me concerne, ce n'est que parce que je pose en préalable l'authenticité de l'écriture automatique de Péret qu'il me semble intéressant d'en parler.

Je crois qu'on peut fort bien écrire automatiquement une vaste histoire : car le début n'est jamais le vrai début, ni la fin la vraie fin. Un conte de Péret est une tranche du récit ininterrompu qui suit son cours souterrain derrière notre apparence chaque jour morcelée, une coupe arbitraire dans la *viande* du langage.

Claude Courtot

1. *Clair de terre*, 1923, *Amour parcheminé*.
2. *Clair de terre*, *Le buvard de cendre*.
3. *L'Air de l'eau*.
4. *Les États généraux*.

HERVÉ TÉLÉMAQUE
Vallée de l'Omo



Hervé Télémaque
Vallée de l'Omo. 1986
180 x 1 295 cm (partie gauche)
Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette