

André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, suivi de *Vous m'oubliez* et de *S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1967, 192 p.

Léon Somville

Volume 1, Number 3, décembre 1968

Le Poète dans la société contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500049ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500049ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Somville, L. (1968). Review of [André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, suivi de *Vous m'oubliez* et de *S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1967, 192 p.] *Études littéraires*, 1(3), 442–445. <https://doi.org/10.7202/500049ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1968

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

représente même un cas limite de la position intuitionniste dans son exigence de pureté qui exclut presque tout dans le domaine des arts comme impur. La poésie devient chez lui état mental, elle est condamnée à rester toujours virtuelle. On voit là, du même coup, la grandeur et l'échec d'une pensée qui voulut demeurer pure elle-même en se défendant contre tout compromis.

Marshall LINDSAY

*University of California (Davis)*

□ □ □

André BRETON et Philippe SOUPAULT, **les Champs magnétiques**, suivi de **Vous m'oubliez** et de **S'il vous plaît**, Paris, Gallimard, 1967, 192 p.

*Les Champs magnétiques*, dont les premiers extraits parurent en 1919 dans la revue *Littérature*, ont été replacés au centre de l'actualité par une sorte de polémique diffuse. Assez diverses ont surgi les réponses à cette question d'ordre majeur : l'entreprise commune d'André Breton et de Philippe Soupault s'inscrit-elle dans la tradition du Symbolisme ou intronise-t-elle le Surréalisme ? Tiendra-t-on les auteurs pour surréalistes *avant* 1920 ? M. Sanouillet voudrait nous faire dire : *après*. Après Dada, naturellement.

La réédition des *Champs* et des deux sketches vient à son heure pour dissiper les équivoques ; il suffit d'une lecture, ou d'une relecture, pour nous édifier sur le caractère d'absolue évidence poétique que revêtent de pareilles pages. Elles ont sacré Breton écrivain surréaliste (ou penseur, ou mage, ou pape, peu importe), comme elles ont transformé le don d'improvisation particulier à Soupault. La première expérience surréaliste digne du nom

s'effectua dans ce laboratoire du langage, *les Champs magnétiques*. Ensuite se produira la secousse dadaïste, belle occasion pour un chacun de jeter sa gourme. Quoi de moins contesté ? *Vous m'oubliez* et *S'il vous plaît* servirent à meubler, c'est assez connu, les « soirées Dada » des 27 mars et 26 mai 1920. Publié pour la première fois, le dernier acte du second sketch n'est rien d'autre qu'une provocation au public, à qui on passe d'ailleurs la parole :

« Depuis quelque temps, sous prétexte d'originalité et d'indépendance, notre bel art est saboté par une bande d'individus dont le nombre grossit chaque jour et qui ne sont, pour la plupart, que des énergumènes, des paresseux ou des farceurs ».

Le caractère insolite du propos (exprime le « fonctionnement réel de la pensée ») et la méthode (l'écriture automatique), voilà qui rend vaines les cogitations d'une certaine critique. Libre à elle d'exhumer le passé, folklorique et tumultueux, des années 20 et suivantes. Le registre des *Champs magnétiques* fait office d'état civil : il était urgent de le rouvrir pour y lire — en lettres de poésie — la naissance du Surréalisme.

« On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part ». Le mot de Breton est des plus révélateurs : tout a commencé par le langage, pour finir peut-être ailleurs. Mais *les Champs* ont gardé intacte leur saveur de « début du monde », leur spontanéité. Grâce à eux, quelque chose de neuf est apparu en littérature : tour de force que les auteurs ne pourront guère répéter. (Une saynète comme *Vous m'oubliez* recueille les retombées de l'explosion. Déjà la réussite paraît moindre.) D'où leur viennent cette résonance unique, cette vibration si durable ? La plupart du temps, et de bonne foi, les critiques

ont professé qu'à l'image de Freud, les auteurs s'étaient livrés à une sorte de jeu : le dévidage ou l'exploration de l'inconscient. Prenons garde cependant : les illusions des surréalistes furent de courte durée, quant aux résultats des investigations psychanalytiques ; Aragon rectifiera : « Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités ».

« Le fond d'un texte surréaliste importe au plus haut point », le même Aragon nous convie à éviter ce malentendu qui entoure les productions surréalistes. On a trop insisté sur le caractère « expérimental » des *Champs magnétiques*. Si expérience il y eut, elle ne fut pas l'œuvre de prétendus psychiatres, mais de poètes. Aujourd'hui, on s'en rend compte : c'est leur *langage* qui fait des *Champs* un chef-d'œuvre, c'est la rencontre d'un certain sens et d'une certaine facture qui garantit leur survie.

Leur originalité a donc été placée à tort dans l'annexion du subconscient. Ce serait faire bon marché de la forme choisie : l'écriture automatique, instrument du merveilleux moderne. Et si l'on veut entrer dans leur œuvre (au sens où l'on a dit : « entrer en poésie »), c'est l'écriture automatique qu'il importe de saisir dans son principe et son fonctionnement. Nous actualiserons notre émotion à condition de nous rendre familier un certain mode d'expression. Pour avoir découvert un langage nouveau, établi de nouvelles coordonnées, les Surréalistes n'ont pas laissé, au demeurant, de remplacer un système de références par un autre, et ce au niveau des images, la grammaire restant sauve. Débrouiller l'entrelacs des images, là réside le travail du lecteur ; là, son plaisir.

Il en va des images comme des mots. Il faut reconstituer leur lexique. *Les Champs* sont une mine pour le chercheur de pépites rares . . .

« Quelquefois, le vent nous entoure de ses grandes mains froides et nous attache aux arbres découpés par le soleil ».

Dès la première page, nous accédons de plain-pied à un monde transformé par l'imagination, selon des constantes à déceler. Est-ce un hasard si *les Champs* possèdent leur faune particulière :

« Un poisson à la chevelure mouillée glisse entre les bras des plantes ».

« Aux quatre coins cardinaux, la nuit se lève et tous les grands animaux s'endorment douloureusement », et leur flore :

« Dans l'enclos, les graminées attendent l'arrivée de la batteuse jaune et bleue ».

« Les petits enfants de l'école qui voient cela ont oublié leurs mains dans l'herbier », et leur ciel de fumées, de nuages, d'étoiles :

« Les planètes s'approchaient à pas de loup et des silences obscurs peuplaient les étoiles ».

Des morceaux d'un pareil style, nous n'en trouverons guère que chez ceux-là dont les Surréalistes se sont, à juste titre, réclamés : Lautréamont, Reverdy . . . Quant à nous, nos habitudes logiques sont dérangées : la phrase, nous a-t-on répété, possède un début, une fin (qui est aussi une finalité). Breton et Soupault rompent avec ce conformisme, mais par le biais de la parodie . . .

« L'histoire rentre dans le manuel argenté avec des piqûres et les plus brillants acteurs préparent leur entrée. Ce sont des plantes de toute beauté plutôt mâles que femelles et souvent les deux à la fois. Elles ont tendance à s'enrouler bien des fois avant de s'éteindre fougères. Les plus charmantes se donnent la peine de nous calmer avec des mains

de sucre et le printemps arrive. Nous n'espérons pas les retirer des couches souterraines avec les différentes espèces de poissons. Ce plat ferait bon effet sur toutes les tables. C'est dommage que nous n'ayons plus faim ».

D'un point de vue strictement formel, le paragraphe semble répondre aux exigences de tout discours : la *fin* de chaque énoncé (le prédicat) fournit le *début* (le sujet) du suivant . . .

- a) les plus brillants acteurs [ . . . ]. Ce sont . . .
- b) des plantes [ . . . ]. Elles ont . . .
- c) fougères. Les plus charmantes . . .
- d) nous calmer [ . . . ]. Nous n'espérons pas . . .
- e) poissons. Ce plat ferait . . .

Mais l'humour, prôné si souvent par Breton, vient détruire cette logique que nous croyons discerner de prime abord. Il manque à ces phrases d'être ordonnées autour d'une intention unifiante : leur enchaînement est mécanique, absurde, « automatique ». Au lieu de rester dans un même registre, la pensée extravague, avance d'un mouvement somnambulique et, comme épuisée, s'anéantit dans la grisaille et la platitude :

« C'est dommage que nous n'ayons plus faim ».

Outre son allure raisonneuse qui la fait passer du déterminé au déterminant, du connu à l'inconnu, la phrase française traditionnelle est encore prisonnière d'autres carcans. Ainsi, elle s'organise par masses « croissantes » ou « décroissantes » (Cressot). L'humour étant pince-sans-rire et fait de respect simulé, nous aurons droit aux cadences accoutumées . . .

« Tu m'as blessé avec ta fine cravache équatoriale, beauté à la robe de feu. Les défenses des éléphants s'arc-boutent aux

marches lever d'étoiles pour que la princesse descende et les troupes de musiciens sortent de la mer ».

Qui reste insensible à cette retombée du rythme, souveraine d'aisance : « . . . beauté à la robe de feu » ? Les deux phrases citées s'insèrent d'ailleurs dans un paragraphe fondé sur un module musical identique. Pourtant l'harmonie de l'expression ne doit pas nous leurrer : ce qui est ici en passe d'être roulé dans un « linceul de pourpre », ce sont les règles du style figuré. Le souci de la cadence (comme celui de la syntaxe) sert de masque ; quasi à notre insu, s'opère l'attentat au bon sens. Un auteur, en effet, vit d'habitude dans une relation d'*altérité* : sa conscience est une parmi d'autres, elle s'observe (se contrôle) elle-même, autant qu'elle se sent contrôlée (ou en mesure de l'être) par les autres (Edmond Ortigues). Cette proposition, le Surréalisme la rejette, la combat. Il récuse d'avance cette approbation de soi par soi, de soi par les autres. Freud, nous l'accordons, l'a aiguillé hors des voies communes, où l'écrivain croise l'homme de lettres ; et l'homme de lettres, l'homme du monde. L'écriture automatique se définit pour une bonne part dans l'interdiction faite à l'écrivain de se relire (donc de s'approuver peu ou prou). Breton a souligné combien il fut reconnaissant à Soupault d'avoir refusé d'apporter la moindre « correction » aux *Champs*, sitôt qu'ils les eurent couchés sur le papier (ce papier malheureusement perdu . . .). C'est que l'« automatisme psychique », s'il existe, ne recourt pas à la méthode des essais et erreurs ; en particulier, il ne s'accommode pas de visées littéraires, du désir de plaire à un public. Il est de premier jet, ou n'est pas. Insoucieux d'être approuvé au regard du sens commun, l'écrivain surréaliste n'a plus à grouper en allégories ses gerbes

de métaphores ; il perd l'obsession du « comme », ce garde-fou planté par la logique : « Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose . . . »

Les images ont cessé d'être complémentaires, le discours a perdu sa cohérence. De phrase à phrase, le lien ne subsiste qu'en apparence. Davantage : c'est dans la phrase, au niveau du syntagme (ou segment), que la rupture se produit insidieusement. La *base* est souvent concrète, rassurante :

- a) Une pie [...] saute un à un les sillons . . .
- b) Les bouquets [...] des fiançailles
- c) Un paysan [...] au gilet blanc
- d) Les égoutiers [...] connaissent bien ces rats [...] qui courent . . .

Le chimérique fait irruption dans les *expansions* qui complètent le segment, et que nous rétablissons :

- a) Une pie d'ivresse saute un à un les sillons empourprés de nielle.
- b) Les bouquets de lait des fiançailles
- c) Un paysan crapaud au gilet blanc
- d) Les égoutiers du paradis connaissent bien ces rats blancs qui courent sous le trône de Dieu.

. . . Dérèglement verbal, lapsus ininterrompu, l'écriture automatique ne nous a pas livré tous ses secrets ; il suffit que sa magie opère. Si la réflexion sur le langage hante les meilleurs esprits (poètes, romanciers, dramaturges, etc.) depuis bon nombre d'années, on est justifié de trouver dans *les Champs magnétiques* autant le langage de la poésie qu'une poésie du langage.

« Le caractère historique de cette première réédition intégrale des *Champs magnétiques* n'échappera donc à personne », espère Alain Jouffroy. Nous tombons d'accord avec le préfacier, . . . mais *les Champs* marquent bien plus qu'une

date : à l'aube du Surréalisme, ils en figurent la jeunesse et l'essor. Ils rejoignent par là cette galerie de chefs-d'œuvre où le Temps n'est jamais qu'un visiteur importun.

Léon SOMVILLE

*Université Laval*

□ □ □

Henri BÉHAR, *Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, Collection « les Essais », CXXXI, 1967, 356 p.

Voici deux ans, Henri Béhar avait attiré l'attention des milieux littéraires parisiens par sa belle thèse de 3<sup>e</sup> cycle sur *Roger Vitrac, un réprouvé du Surréalisme*, parue chez Nizet. Ce premier ouvrage sur l'auteur de *Victor ou les Enfants au pouvoir* attestait déjà un beau talent de critique. Avec la présente étude, plus générale et plus ambitieuse, Béhar, mûri, délivré des contraintes académiques, prend d'emblée place parmi les meilleurs représentants de la nouvelle génération universitaire.

C'était, au vrai, une belle gageure que de prétendre s'engager dans cette jungle que constitue le théâtre français d'avant-garde depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, s'y frayer une voie et y entraîner son lecteur, sans le perdre en chemin. Il y fallait une vaste culture générale, une connaissance approfondie d'œuvres difficiles, un sens inné de l'équilibre pour apprécier judicieusement les mérites et les défauts des hommes et des textes, pour isoler ce qui méritait d'être retenu sans pour autant avaliser le fatras environnant et la médiocrité. On peut dire sans ambages, en refermant ce livre, que Béhar a gagné son pari.

L'ouvrage se présente sous la forme d'une série d'essais sur les