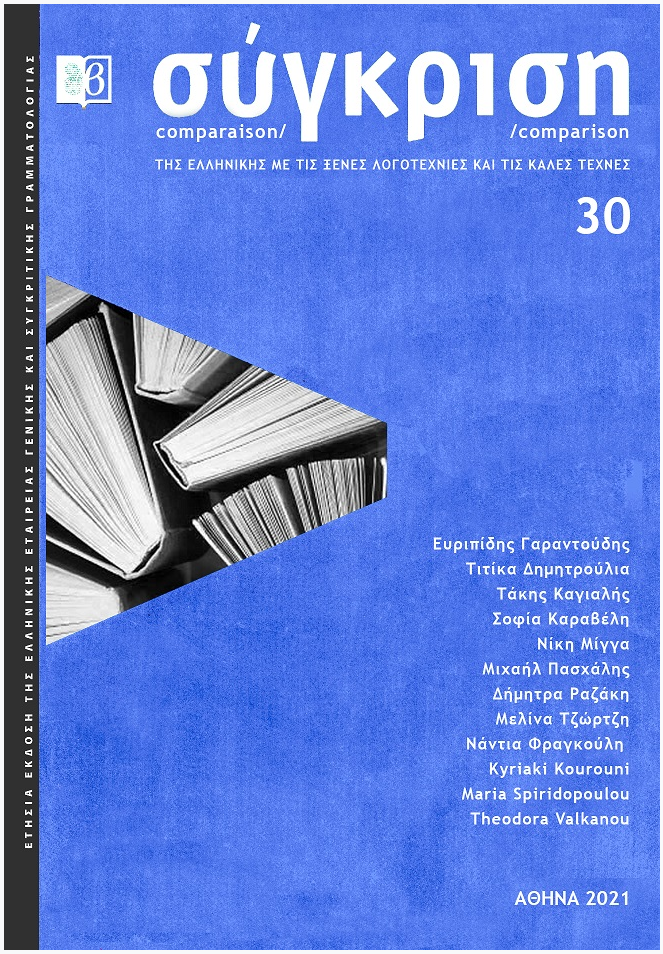
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση

Τόμ. 30 (2021)

Σύγκριση, τομ. 30, 2021



La conception du langage chez les surréalistes: données et réflexions

Maria Spiridopoulou

doi: 10.12681/comparison.26880

Copyright © 2021, Μαρία Σπυριδοπούλου

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Spiridopoulou, M. (2021). La conception du langage chez les surréalistes: données et réflexions. *Σύγκριση*, *30*, 87–103. https://doi.org/10.12681/comparison.26880

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 21/07/2025 09:04:12

MARIA SPIRIDOPOULOU

La conception du langage chez les Surréalistes: données et réflexions

Prémisses: le langage et l'orphelinat de l'écriture automatique

Si tout au long du XIXe siècle le langage et l'écriture étaient des «instruments transparents où venait se réfléchir, se décomposer et se recomposer le monde», il faudra attendre la découverte de l'écriture automatique et de l'entrée de l'inconnu et de l'impensable dans l'acte d'écrire afin de le soustraire aux lois de la raison et d'y créer un anti-monde et un «contre-univers des mots» nous dit Foucault au moment de la mort de Breton en 1966 (1966, 555-556). L'abandon à la force immaîtrisable du langage, d'un langage à l'état nu, est étroitement lié à la production d'une «écriture si radicale qu'elle arrive à compenser le monde, à le détruire absolument, à scintiller hors de lui» (ibid, 555). C'est pourquoi le langage issu dans cette écriture subversive constitue «le non-lieu des rencontres impossibles» (Foucault, 1966, 8), telle la fameuse «table d'opération». Le surréalisme ne visait rien de moins que l'affranchissement du langage et, en libérant le langage, l'émancipation de la pensée et la liberté absolue de l'homme. Et lorsque Breton affirme que «le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste» (1924a, 46), il entend par là l'émancipation du langage de son devoir de signifier et de la fonction poétique conçue comme «travail de laboratoire portant abstraitement sur les mots» (1926, 42).

Par ailleurs il a été le premier du groupe surréaliste ainsi que le premier au XXe siècle qui se soit interrogé maintes fois sur le langage et ait énoncé ses réflexions avec tant d'insistance et de clarté dans plusieurs écrits. Il affirme dans une déclaration tardive: «Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage» (1953, 179). Et bien qu'il ne se soit jamais présenté en linguiste ou en philosophe mais plutôt en poète-explorateur de l'inconnu, Breton a toujours essayé d'expliciter l'emploi surréaliste du langage par une riche production de remarques et de considérations qui pourraient constituer une théorie implicite. Dans cet article nous nous proposons d'esquisser les notions fondamentales de ce que pourrait être une conception surréaliste du langage, qui se voudrait non contrôlé et dont l'énergie transformatrice bouleversait les coordonnées du monde réel en devenant en même temps l'essence de la liberté humaine.

Nous devons souligner que l'importance attribuée à «ce langage sans réserve» et l'élaboration d'une sorte de doctrine surréaliste se rattachent inévitablement à la problématique du symbolisme du XIXe siècle et notamment à celle de Mallarmé qui se penche sur l'être du langage et son accomplissement ainsi que sur l'absence de l'objet dans le langage authentique[1] (Blanchot, 1949b). Toutefois, la découverte de l'écriture automatique elle-même se présentant

[1] Blanchot précise que, selon Mallarmé, il y a deux langages, l'un qui est essentiel et authentique et l'autre qui immédiat et brut. Dans le premier, qui se rattache à la poésie, les mots ont une fonction destructrice et font disparaître les objets, les font anéantir; ainsi, leur raison d'être est de nous épargner la présence ou «le concret rappel» (p. 37).

comme opérateur fondamental du langage surréaliste, à savoir de sa façon de se produire, abolit toute tentative de rapprochement ou d'affinité entre Breton et Mallarmé en tant que poètes-penseurs. Si d'une part l'écriture surréaliste veut se libérer des convenances et des conventions en supprimant toute contrainte, d'autre part elle tend à être une «écriture sans personne qui écrive» affirme Blanchot (1986, 604) en 1966, dans «Le demain joueur» à l'occasion de la mort de son ami Breton. Il est bien là une écriture produite non plus par «une main à plume» mais par une «passivité souveraine» et «une puissance indépendante» qui fait surgir à la surface le «murmure continu» et la profondeur du langage, insiste Blanchot en mettant l'accent sur l'écriture automatique (1955, 187). Ainsi la pratique d'écriture surréaliste devient une tentative d'objectivation du lyrisme et d'abolition de la subjectivité de l'écrivain lui-même. Aragon l'exprime très clairement dans le *Traité du style* lorsqu'il parle du degré élevé d'objectivité des textes surréalistes qui ont une «une valeur documentaire» ressemblant à une photographie: «la personnalité de celui qui écrit s'objective, et à cet égard, on peut dire en quelque sorte qu'un texte surréaliste, en fonction de son auteur, atteint à une objectivité analogue à celle du rêve» (1928, 188).

Par conséquent, il s'agit bien là d'une écriture sans sujet, d'une écriture orpheline qui se relie à une stratégie de dépersonnalisation et de disparition de l'écrivain-créateur. Le langage devient autonome, impersonnel et anonyme, de même que protagoniste de l'apparition de l'indéterminé, de l'inattendu et de l'imprévisible. Le moi qui parle n'existe plus et à sa place c'est le langage qui se parle dans un flux d'autoproduction et d'autorévélation. C'est ce que déclare aussi Pierre Reverdy –l'un des inspirateurs du surréalisme, dont la conception sur l'image a été invoquée par Breton dans son premier *Manifeste*– dans un aphorisme extrait du *Livre de mon bord*, où nous trouvons rassemblées différentes considérations d'ordre esthétique: «Les mots sont les ailes des idées, ils doivent les porter librement loin de toi, le plus loin possible de toi, les détacher de toi, les dépersonnaliser, elles vaudront d'autant plus qu'elles seront plus aux autres qu'à toi» (2000, 78).

I. Les écrits théoriques des surréalistes

Un des traits saisissants du projet surréaliste est, comme on le sait, l'exercice d'une double activité qui se base sur l'expérience en tant que pratique de vie et en même temps pratique d'écriture ou acte d'écrire; il s'agit donc d'une expérimentation élargie qui ne s'adonne pas à des recherches spéculatives ayant pour objet la connaissance pure mais qui traduit toute découverte d'existence en savoir et qui vise à se proposer comme une «théorie pratique» (Blanchot, 1986, 597). Ainsi théorie et pratique, expérience et écriture, écriture et savoir sont étroitement liés et deviennent des vases communicants.

L'écriture surréaliste, qu'il s'agisse de récits de rêve ou d'hallucination, de poèmes en prose, de poèmes en vers ou bien de «romans»,[2] se déroule parallèlement à une suite des manifestations écrites de caractère théorique. C'est bien

[2] Voir à ce propos l'analyse intéressante de Jacqueline Chénieux qui au lieu de considérer le roman dans le surréalisme comme un genre condamné, en dresse la spécificité en divisant les textes narratifs en deux: ceux «à fonctionnement *d'abord* métonymique et ceux dont le fonctionnement est *d'abord* métaphorique» (1983, 7).

le cas de Breton qui premièrement élabore soigneusement ses théories et ensuite se livre à la production des textes poétiques. Durozoï et Lecherbonnier nous le confirment fort bien: «Dès les *Pas Perdus* (1924) la réflexion linguistique précède la réflexion poétique» (1974, 13). En effet, la production des écrits de Breton est remarquable et couvre une étendue de presque trente ans, dès ses deux premières interventions pendant la publication de *Littérature* (*Entrée des médiums* et *Les Mots sans rides*, au mois de novembre et de décembre 1922 respectivement) jusqu'au texte *Du Surréalisme en ses œuvres vives* datant de 1953. Dans cette période assez longue,[3] nous assistons à une prolifération d'énoncés de caractère nettement théorique qui constituent tout de même un corpus assez hétérogène se composant de manifestes, de réflexions sur les données, les découvertes primaires et les pratiques du groupe ainsi que des réponses à des entretiens.

Bien que les considérations de Breton soient les plus riches et les mieux organisées, il est indispensable de tenir compte de certains textes d'Aragon[4] et d'Éluard,[5] acteurs incontournables de l'avant-garde et parmi les plus importants membres du groupe, qui ont produit eux-aussi un discours théorique dont certaines lignes de force s'entrecroisent avec le discours de Breton. Et quoique tous ces écrits présentent plusieurs remaniements, reprises et variantes, nous pouvons tout de même y distinguer des constantes thématiques et dégager les idées directrices de la «théorie» surréaliste du langage.

Toutes les interrogations soulevées et les problèmes posés par le surréalisme confluent au langage qui constitue le mobile de toute contestation de Breton. Qu'il s'agisse de l'action sociale, de l'humour, du hasard objectif, de l'image, du matérialisme historique ou bien de la pensée écrite, des récits de rêve et de l'écriture automatique, tout cela est dicté, comme on l'a déjà souligné, par la nécessité de libérer le langage qui «peut et doit être arraché à son servage» (Breton, 1924b, 24) et par conséquent l'homme lui-même ancré dans le plus monstrueux asservissement. L'expérimentateur indissociable du surréalisme l'affirme expressément dans le *Second Manifeste*:

> Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage... (108-109).

---

[3] Ce discours théorique se diviserait en trois phases, la première allant jusqu'à la publication du *Second Manifeste*, la deuxième jusqu'à la guerre et la troisième contenant les énoncés datant d'après la guerre. Les textes examinés sont les suivants: a) *La confession dédaigneuse*, *Entrée des médiums, Les mots sans rides,* tous les trois publiés dans *Les Pas perdus* (1924); *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924); *Manifeste du Surréalisme* (1924); b) *Second manifeste du Surréalisme* (1930); *Les Vases communicants* (1932); *Le Message automatique* (1933); *Position politique de l'art aujourd'hui* (conférence prononcée en 1935 à Prague); c) *Entretiens* (1952); *Du Surréalisme en ses œuvres vives* (1953).

[4] De Louis Aragon nous prenons en considération *Une vague de rêves* (1924), légèrement antérieur au *Manifeste* de Breton) et le *Traité de style* (1928).

[5] De Paul Éluard nous prenons en considération *L'évidence poétique* (1937), *Avenir de la poésie* (1937), *Donner à voir* (1939) et *Notes sur la poésie* (1936), qui a été écrit de conserve avec André Breton.

Il s'agit donc de remettre en discussion les modules expressifs existants et de secouer les fondements du langage en contestant les contraintes auxquelles il était assujetti et sa «raison d'être» conventionnelle. Les interdictions du rationalisme qui dictait ses lois, le despotisme de la morale qui se présentait sous forme de tabous sexuels, le bannissement de tout langage considéré hors de norme comme celui du rêve et de la folie, et la prédominance du «bon sens» et de la «logique commune» qui déterminaient le sens critique sont les entraves qui pèsent sur le langage (Breton, 1969, pp. 85-86). Il faudrait donc le soustraire aux codes logiques, moraux et esthétiques de l'époque pour réussir à «rendre le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelles» (ibid., 85).

II. La «matière première» et la fonction référentielle

Avant d'aborder le problème du nouveau langage et des caractéristiques qu'il doit avoir, Breton dénonce son caractère fictif et principalement référentiel par une suite des négations et de contestations parsemées tout au long de ses postulats théoriques. En tant que vrai théoricien, dès *Les Pas Perdus*, il s'adresse à la matière du langage, aux mots qui se comportaient «en épaves à la surface d'une mer morte» (1953, 179) et en dénonce leur emploi utilitaire et leur asservissement au sens vide et raide qu'on leur assigne. Et dans *Les mots sans rides* il précise que les mots:

> demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris. Certains pensaient qu'à force de servir ils s'étaient beaucoup affinés, d'autres que, par essence, ils pouvaient légitimement aspirer à une condition autre que la leur, bref, il était question de les affranchir (1924c, 131).

La rédemption du langage est étroitement liée à la vraie essence des mots et à leur libération totale qui, certes n'a rien à faire avec le sens figé des dictionnaires et avec leur usage comme outils de communication et instruments de l'acte verbal quotidien. Il s'agissait là de surpasser la fonction référentielle du langage, de cesser de traiter les mots comme des signes des choses et comme concepts figés. Ainsi, dans *Point du jour*, Breton méprise l'emploi utilitaire du langage: «Le but, assure-t-on, en matière de langage, c'est d'être compris. Mais compris! Compris de moi sans doute, quand je m'écoute à la façon des petits enfants qui réclament la suite d'un conte de fées» (1924b, 24).

Il se dresse contre le sens qui repose sur la convention et contre l'aspect communicatif-référentiel du langage de même que contre son caractère institutionnel dicté par les normes de la raison qui s'imposent à l'esprit de la même manière que des dogmes. Selon lui, tous les modes d'expression sont établis et fondés sur les règles de la logique qui oblige l'homme à désigner les objets par leur nom précis, accepté par le sens commun et présent dans le dictionnaire. Et cela ne mène qu'à la théologie verbale et à une espèce de métaphysique du langage:

> Les inspecteurs lamentables, qui ne nous quittent pas au sortir de l'école, font encore leur tournée dans nos maisons, dans notre vie. Ils s'assurent que nous appelons toujours un chat *un chat* et, comme après tout nous faisons bonne contenance, ils ne nous défèrent pas obligatoirement à la chiourme des asiles et des bagnes. N'en souhaitons pas moins qu'on nous débarrasse au plus vite de ces fonctionnaires... (Breton, 1924b, 27).

Selon Blanchot (1949a), l'écriture automatique, une des plus grandes découvertes du surréalisme, est vraiment «une machine de guerre contre la réflexion et le langage» (91); mais, précisons-nous, qu'elle est contre la réflexion en tant que préméditation et rationalisme et contre le langage en tant que signification ordinaire, conventionnelle, raisonnée. De plus, Breton non seulement dénonce l'aliénation du langage mais en même temps il sent le besoin de proposer son propre mode de voir la réalité, d'avancer une nouvelle hypothèse de signe, d'établir sa propre façon de nommer les objets. C'est ce qu'affirme Blanchot à propos de ce qui nous frappe aujourd'hui dans le surréalisme: «d'une certaine manière, il a besoin de faire table rase, mais c'est qu'avant tout il cherche son *Cogito*» (ibid.). Dans le même passage du *Point du Jour*, Breton essaie de redéfinir la dénotation[6] à travers le surpassement des limites de la réalité et la création d'un nouveau mot/objet. Par conséquent, il surpasse les frontières posées par la raison à l'égard du référent, procède à la démolition de toute certitude à l'égard de la perception objective et s'avance jusqu'à désigner comme lit réel un lit dont les constituants n'existent pas:

> L'idée d'un lit de pierre ou de plumes m'est également insupportable: que voulez-vous, je ne puis dormir que sur un lit de moelle de sureau. Essayez à votre tour d'y dormir [...]. Ne sentez-vous pas que ce lit - oh! très simple, seulement comme on n'en fabrique pas - est promu tout à coup à une existence pleine d'attraits, que vous cessez déjà de lui préférer le vôtre? Vous n'avez donc pas tant de préjugés sur la matière première qui peut entrer dans la composition d'un lit. *En réalité*, est-ce que je dors sur un lit de moelle de sureau? Assez! Je ne sais pas: ce doit être vrai en quelque sorte, puisque je le dis (1924b, 27).

Que ce lit soit vrai ou irréel, ce n'est pas vraiment très important du moment que le fait de le créer verbalement, de le nommer, lui assigne sa place dans la réalité de celui qui l'énonce. Les mots, matière première du langage, se mettent au service de la création d'un anti-monde en perdant leur valeur représentative qui les rattachait aux choses. C'est bien là la stratégie «d'épuration absolue des mots» et de leur libération «des référents collectifs» (Durozoï, 1974, 15). De cette façon-là le langage forme sa propre réalité, il est la réalité même *tout court* et sa première raison d'être –sa ressemblance aux choses– (Foucault, 1966)[7] est

[6] Par le terme «dénotation» nous entendons ici le synonyme de la fonction référentielle que Tzvetan Todorov (1970, 133) désigne comme le rapport de signification entre le signe et le référent.

[7] Sur les mots et leur valeur représentative voir pp. 11-13.

anéantie en présence de la force désacralisante d'une nouvelle dénotation. Ainsi, Breton nie catégoriquement toute liaison naturelle entre l'objet réel/référent et le mot/signe qui le désigne en fondant son propre nominalisme sur une fonction anti-mimétique du langage. De même, dans *Donner à voir*, Éluard (1939) proclame une nouvelle utilisation du langage par le moyen d'une anti-matière désirante et sensorielle et parle du procédé de l'invention des objets qui deviennent toutefois réels par l'intermédiaire des sens et en plein respect des mots:

> Je n'invente pas les mots. Mais j'invente des objets, des êtres, des événements et mes sens sont capables de les percevoir. [...] S'il me fallait douter de cette réalité, plus rien ne me serait sûr, ni la vie, ni l'amour, ni la mort. Ma raison se refuse à nier le témoignage de mes sens. L'objet de mes désirs est toujours réel, sensible (979).

La force de la perception se pose contre la logique et la fabrication des mots, alors que ce que les sens perçoivent est toujours réel en tant qu'essence du désir. Chez Éluard, le sensoriel désigne donc une relation nouvelle entre les mots et les objets qui consolide tout de même le pouvoir métamorphique du langage.

Quant aux postulats d'Aragon, il faut bien noter qu'il assigne un rôle limité aux mots quand on les traite comme de simples instruments de l'acte communicatif. Ainsi, dans le *Traité du style* il affirme que «le sens des mots n'est pas une simple définition de dictionnaire» (191) mais que tout au contraire ils sont porteurs de sens dans toutes leurs parcelles, qu'il s'agisse de syllabe ou de lettre. Et plus loin de préciser:

> si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses. Et particulièrement si vous appartenez à cette lamentable espèce de particuliers qui ignorent le sens des mots, il est vraisemblable que la pratique du surréalisme ne mettra guère en lumière autre chose que cette ignorance crasse (192).

Les mots en tant que matière verbale primordiale, surgis de la profondeur de l'être, forment leur propre sens, qui se veut indépendant et étrange à celui attribué par l'usage et le temps. Cela ne veut pas dire, d'après Aragon, qu'on peut se passer du sens des mots dans l'écriture automatique, mais qu'il faut surpasser leur sens figé pour en faire un usage surréaliste.

III. L'emploi surréaliste des mots

L'importance que Breton assigne aux mots et à leur rôle est fondamentale pour la compréhension de sa conception du langage. Les mots –le pivot de son système de pensée– ne nécessitent d'aucun changement pour qu'ils se rendent aptes à jouer entre eux, à agir pour leur compte, à créer des images et à matérialiser l'essence du désir: «Les mots font l'amour» (1924c, 134). Ainsi, ce qui est indéniablement décisif dans la pensée bretonienne c'est la façon dont ils sont réunis, à voir «les lois qui président à leur assemblage» (1924b, 23). Tout d'abord ces règles dépendent de la source d'énonciation si bien que si celle-ci

est pauvre et usée le résultat en est affecté et on ne produit que des lieux communs et des métaphores-catachrèses:

> La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation? La poésie, dans ses plus mortes saisons, nous en a souvent fourni la preuve: quelle débauche de ciels étoilés, de pierres précieuses, de feuilles mortes (23-24).

Le mauvais usage des mots, attesté maintes fois par Breton, est dû foncièrement à leur enchaînement ordinaire. C'est pourquoi il faudrait détraquer leur mécanisme assembleur ce qui aboutira à l'union originale des mots et à la liaison des réalités langagières énormément éloignées. Ainsi la poésie surréaliste s'enrichit par des images saugrenues se présentant comme de nouveaux éléments cognitifs issus de l'«anti-matière du monde» (Foucault, 1966, 556). Breton n'hésitera pas à se lancer dans une proposition posée d'une façon provocatrice comme principe libératoire de l'expression verbale. Et bien qu'il avouera que «l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme […] serait celle d'une infortune continue» (1933, 164), il accomplit un acte volontaire de «recette» poétique dont la fortune sera vérifiée dans la création des métaphores hardies et inouïes du surréalisme. Après une première période intensive de pratique automatique, il affirmera dans *Point du jour*:

> Je crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses! (24)

La propriété d'assemblage du mot est inhérente à son pouvoir protéiforme et métamorphique de sorte qu'il se transforme lui-même en agissant sur les mots qui l'entourent et qu'il les transforme, dès qu'il se met en contact avec ceux-ci. Breton connaît parfaitement bien la force du mot dès lors qu'il en parle en termes de «véritable chimie qui tout d'abord s'était employée à dégager les propriétés de ces mots, dont une seule, le sens, est spécifiée par le dictionnaire» et qu'il propose «1o de considérer le mot en soi; 2o d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres» (1924c, 131). On dévide le mot de son sens en délivrant la pensée du contenu propre du mot et ensuite on le laisse agir librement sur et avec les autres afin d'aboutir aux effets de production surréaliste par des combinaisons nouvelles. Et si l'enchaînement indéterminé et spontané des mots repose sur leur interaction libre, c'est que les mots sont libres, «ils bougent, ils ont leur exigence» (Blanchot, 1949a, 93), ils se sont libérés de toute valeur d'échange et de toute usage utilitaire et ils cessent d'être des supports d'objets. Par surcroît, ils deviennent au sein du surréalisme les agents d'une véritable révolution sociale qui vise à l'égalité de tous les êtres humains. Et c'est encore à Breton (1933) de développer l'idée d'une écriture comme pratique sociale et de préciser que la libération des mots par le message automatique-subliminal s'inscrit pleinement dans le cadre de la libération de l'homme:

> ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-unes. Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation. (176)

Ainsi, il ne s'agirait plus de mots qui deviennent libres mais c'est plutôt que «le mot et la liberté ne font plus qu'un» (Blanchot, 1949a, 93).

Or, le surréalisme, se proposant d'exprimer «le fonctionnement réel de la pensée», veut assurer une continuité parfaite entre la pensée et le langage en délivrant les mots de leur densité pour qu'ils deviennent reflet absolu de la pensée. Il est vrai que la dictée de la pensée, soit-elle écrite ou orale, à la suite des expériences d'écriture ou de sommeils, peut produire des «bouillons» (1924a, 35) à cause des distractions extérieures de sorte que cette pensée parlée, immédiate et infaillible peut s'interrompre. Aragon (1924), de son côté, dans son propre manifeste du surréalisme intitulé *Une vague de rêves*, constate l'apparition d'«une matière mentale» qui coïncide avec «le vocabulaire même» et qui se coalise avec la pensée même étant donné qu'«*il n'y a pas de pensée hors des mots*» (16-17). Et il s'accorde avec Breton sur la difficulté de saisir sans interruption cette coïncidence/continuité dans le surréel, une notion qui est «un rapport entre l'esprit et ce qu'il n'atteindra jamais» (18). Plus tard, Aragon (1928) mettra l'accent sur «la rigueur» que nécessite l'écriture surréaliste et l'emploie comme "mot d'ordre" de la naissance des phrases automatiques, quoiqu'il ne l'entende pas comme un ensemble de règles fixes. Ainsi il précise:

> on aurait bien tort de conclure que ce qui s'est formé ici est vraiment n'importe quoi. C'est quand vous rédigez une lettre pour dire quelque chose, par exemple, que vous écrivez n'importe quoi. Vous êtes livrés à *votre* arbitraire. Mais dans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable. Le sens se forme en dehors de vous (190).

Le caractère «inévitable» de cette rigueur marque l'infaillibilité de la source du langage en tant que matière psychique et par conséquent l'inéluctabilité des textes surréalistes. Malgré le résultat inconnu, indéterminé et déconcertant, malgré l'écriture dépersonnalisée («[l'homme] se sent étranger à ce qui a pris par sa main une vie», ibid) et le rôle principal des mots qui ont l'initiative, d'après Aragon la rigueur est essentiellement une qualité intrinsèque des phrases automatiques dans le sens où elle leur est consubstantielle comme un don inné. Le groupement des mots dans la production automatique produit des phrases qui sont rigoureuses "par nature" et bien écrites, comme elles doivent l'être, selon le dire d'Aragon, qui insiste sur le potentiel des mots à créer de nouveaux sens et sur leur réalité qui défie les «formes fixes» et les «recettes» (ibid., p.193). Par conséquent, il ne s'éloigne point de Breton lorsqu'il s'agit de la puissance révélatrice des mots assemblés en phrases: «Les mots groupés finissent par signifier quelque chose, au lieu que dans l'autre cas ils voulaient dire primitivement ce qu'ils n'ont que très fragmentairement exprimé plus tard» (ibid.).

Le mot, donc, est «matière associative, et non "sonore" ou "sémantique", il est contexte et mémoire et communique avec les autres mots avant de communiquer avec le monde» affirme justement Henri Meschonnic (1970, 90) à propos de son usage par les surréalistes. Bien qu'il se soit affranchi de son poids individuel se transformant en particule précieuse dans l'univers alchimique du langage surréaliste, le mot «s'est libéré, non du sens, mais du monde» (ibid., 86). Octavio Paz (1967) désigne les mots et leurs composants comme des «champs d'énergie, comme les atomes et leurs particules» (p. 610) qui attirent l'un l'autre de la même façon que les corps célestes. Breton (1924c) les définit comme des «créateurs d'énergie» (133) qui cherchent à vivre leur vie propre en dehors de toute contrainte logique et Blanchot comme des «centres d'activité magique» (1949a, 94). Ainsi, le mot se présente comme un centre virtuel d'irradiation de nouveaux sens dès qu'il s'émancipe de la position sémantiquement stable qu'on lui a assignée et qu'il commence à se rapporter à ses semblables. En fin de compte, pour les surréalistes mais ont une puissance magique qu'on relève dans leur pouvoir d'assemblage, «un pouvoir latent qui nous échappe», comme l'a déjà dit Blanchot (1949a, 93), qui précise:

> Les surréalistes se sont très bien aperçus – et ils s'en sont servis admirablement – du caractère bizarre des mots; ils ont vu qu'ils avaient leur spontanéité propre. Depuis longtemps déjà le langage prétendait à un type d'existence; il refusait la simple transparence, il n'était pas seulement un regard, un moyen vide de voir; il existait, il était une chose concrète et même une chose colorée. Les surréalistes comprennent en outre que ce n'est pas une chose inerte, il a une vie à lui (ibid.).

En définitive, la création du contre-univers de la sur-réalité se fait par la vertu de ces mots et les réactions qu'ils ont les uns sur les autres dans leurs arrangements.

IV. Les traits des mots, le langage poétique et l'observance de la syntaxe

Dans *Les mots sans rides* Breton attribue à Rimbaud le mérite d'une opération subversive sur le langage qui visait à détourner de façon consciente «le mot de son devoir de signifier» (132). À la suite de «l'audition colorée», il constate la complexité des mots qui sont loin d'être innocents et met l'accent sur leur trait sonore: «On leur connaît maintenant une sonorité à tout prendre parfois fort complexe; de plus ils tentent le pinceau et on ne va pas tarder à se préoccuper de leur côté architectural» (ibid.). Bien qu'il ne s'exprime pas en termes de linguistique, il fait ressortir un des traits essentiels du signe dans sa manifestation verbale, le trait acoustique; en même temps, il fait penser aussitôt à l'importance de l'aspect formel du signe, de son image visuelle ainsi qu'à son contenu sémantique, considérés comme concomitants, tout en contestant implicitement leur fausse unité. Voyons le passage dont il est question: «En effet, l'expression d'une idée dépend autant de l'allure des mots que de leurs sens. Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer» (ibid.).

Breton relève donc trois aspects des mots (sonore / visuel / sémantique) tout en admettant la complexité de leur "réalité" et la difficulté de définir leur statut en précisant que «c'est un petit monde intraitable sur lequel nous ne pouvons faire planer qu'une surveillance très insuffisante» (ibid.). Il ne professe ni l'abolition du contenu sémantique des mots ni leur élaboration formelle afin de les «les faire servir à la création d'un style» et il se dresse contre leur «savante manipulation» et le «travail de laboratoire» (1926, 42-44). Et dès *La confession dédaigneuse* (1924d) précise l'importance du sens en traitant de façon égalitaire tant l'expression que ce dernier, les deux faces indivisibles de tout énoncé:

> On croit communément que le sens de ce que nous écrivons, mes amis et moi, a cessé de nous préoccuper, alors qu'au contraire nous estimons que les dissertations morales d'un Racine sont absolument indignes de l'expression admirable qu'elles empruntent. Nous tentons peut-être de restituer le *fond* à la forme (14).

Quant à Aragon, il s'accorde parfaitement avec Breton et, tout en mettant l'accent sur la force et la nouveauté du «sens cristallisé» des phrases surréalistes, il critique, comme nous avons déjà relevé, la facilité d'écrire n'importe quoi «comme une diarrhée inépuisable» (1928, 188): «On a trop facile à croire que dans le surréalisme le fonds et la forme sont indifférents. Ni l'un ni l'autre, mon cher» (ibid, 190).

Si, dans l'univers des surréalistes, les mots ne sont pas les concepts figés et ne constituent pas les signes communs ne renvoyant plus aux référents de la réalité, comment se transformeraient-ils en matière poétique? Selon ce que nous avons mis en évidence, le langage surréaliste ne doit plus remplir ni sa fonction dominante, celle de la communication, ni celle esthétique-poétique condamnée par ses protagonistes comme préméditation et formalisme, comme «l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable» (Breton, 1924a, 17). Aragon raille l'excessive recherche verbale qui devient inévitablement artifice et met en doute que «pour bien écrire il faut s'arrêter sept ans entre chaque mot» (1928, 189). De sa part, Breton défend «les hommes qui ont voulu vraiment dire quelque chose» mais se dresse contre ceux qui ont fait «un usage immodéré du don verbal» (ibid, 128-9). Ainsi, d'une part les surréalistes restaurent une partie de la tradition soulignant la valeur et l'innovation de la poésie de Baudelaire, de Lautréamont, de Rimbaud et d'autre part, ils visent à une opération d'épuration du langage poétique des rebuts du passé et à la redéfinition de l'acte poétique en proposant leurs propres moyens et leurs propres techniques et découvertes. Il est clair que «la poésie devait être autre chose qu'un simple bouleversement de ce qui existait jusqu'à présent» (Siepe, 2010, 48).

Les impertinences les plus productives manifestées dans la poésie surréaliste seraient celles qui se basent sur l'incompatibilité du sujet et du prédicat («la terre est un cerveau de papier», «l'homme est un escalier»), à savoir les «anomalies sémantiques» dont parle Todorov (1966). Pourtant elles sont loin d'être inintelligibles ou des non-sens, quoique produits d'une activité qui serait «spontanée ou *plus* spontanée, directe ou *plus* directe», selon l'aveu de Breton (1924a, 109): elles visent toujours à créer un effet de surprise et à provoquer un effet de satisfaction absolue grâce à la formation d'un anti-monde d'autant réel que le nôtre. Toutefois, pour que cela advienne il faudra maintenir la syntaxe intacte

de sorte que l'enchaînement des mots dans une proposition puisse assumer la déviation sémantique qui sera immédiatement perceptible à l'esprit. C'est pourquoi les surréalistes n'auront recours dans leurs poèmes ni à des désagrégations des paroles, ni à des disséminations des lettres ni à des jeux typographiques mais respecteront rigoureusement l'ordre naturel des syllabes dans les mots de même que leur morphologie et leur succession pertinente. La syntaxe est respectée, il n'y a point d'«agrammaticalismes» (Cohen, 1966, 176) et c'est la sémantique habituelle qu'on doit détruire en établissant de nouveaux rapports entre les signes et les choses. Et Breton (1924b) ôte toute trace de doute à cet égard en affirmant: «Qu'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe *naturellement* la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline)» (24).

Ainsi la syntaxe n'est pas une imposition artificielle mais tout au contraire, elle constitue un ordre primitif et primordial auquel on se conforme, une disposition naturelle de l'esprit. Même les phrases «de demi-sommeil» ou «de rêve» se forment en plein respect des règles de la grammaire et de la syntaxe, comportent «fort peu de néologismes» et aucun «démembrement syntactique ni désintégration du vocabulaire» nous assure Breton (1953, 181). Tous les produits verbaux des surréalistes sont grammaticalement et syntaxiquement irréprochables et se disposent en groupes de mots qui «pratiquent entre eux la plus grande solidarité» (Breton, 1924a, 47): une solidarité entre les composantes de la phrase qui renvoie étrangement aux «solidarités syntagmatiques» des unités du langage (Saussure, 1997, p. 176) permettant aux signes linguistiques de s'enchaîner dans l'axe des successivités (ibid.), renommé aussi plus tard axe de contiguïté par Jakobson: un axe qui opère «l'alignement effectif des différentes unités constitutives de l'énoncé» (Agosti, 2008, 171).

Par conséquent, si la pratique automatique suit «naturellement» les impératifs grammaticaux construisant une structure linguistique correcte et «orthodoxe» et s'appuyant sur «une syntaxe parfaitement correcte» (Breton, 1924e, 118) c'est que les surréalistes privilégient le "jeu" et l'alternance des signes tout le long de l'axe paradigmatique, de similarité ou équivalence, où les paradigmes[8] se disposent. Ainsi, la liberté dans les combinaisons des mots proclamée, théorisée et réalisée dans les écrits des surréalistes, ne se caractérise que par la déviation sémantique, les écarts logiques.

Après tout, la théorisation surréaliste ne prime ni les «messages formels»[9] – la formation de sens produites par les formes– (Agosti, 2008, 177) telle l'allitération par exemple, ni les mots en liberté,[10] qui caractérisent les poétiques des autres avant-gardes «où les mots semblent avoir perdu leurs indices de connexion syntaxique» (Cohen, 1966, p. 176); par contre, elle marque

[8] On se rapporte à l'emploi du mot par Jakobson qui fonde la relation paradigmatique sur la similarité ou bien «toute classe d'éléments linguistiques, quel que soit le principe qui amène à réunir ces unités» (Ducrot & Todorov, 1970, 142), une association par ressemblance, soit-elle même par contraste.

[9] La dénomination a été avancée par le critique littéraire et professeur universitaire Stefano Agosti en 1972 dans *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Elle porte sur le contenu-matériel informatif qui découle de la structure phonétique-grammaticale-syntaxique et rythmique et qui n'est pas sémantique stricto sensu mais va au-delà du sens rationnel.

[10] Voir à propos la réaction de Breton (1926) à l'égard de cette technique futuriste: «il faut etre le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste des "mots en liberté", fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots» (43).

l'abandon des poétiques de l'expression qui ont déterminé toute la poésie jusqu'à la fin du XIXe siècle et constitue un changement du paradigme esthétique voulant promouvoir principalement une fonction libératoire du langage, de l'homme et de son désir de même qu'une fonction cognitive de l'écriture par le biais d'une nouvelle co-(n)naissance du monde. Dans les *Notes sur la poésie* Éluard (1936) le dit expressément: le poète interroge le monde du langage en tant qu'explorateur qui s'enfonce dans un bois des signes obscurs,[11] en tant que décodeur d'un cryptogramme visant à porter au jour tout ce qui est caché: «la poésie est l'essai de représenter, ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets, *ces choses ou cette chose que tend obscurément d'exprimer le langage articulé*» (475).

VI. L'arbitraire de l'image-métaphore et du signe

D'après ce que on vient d'analyser la poétique surréaliste respecte le niveau syntaxique (le rapport des positions des mots entre eux et leur succession) tandis qu'elle trouble le niveau sémantique portant sur les rapports entre signifiants et signifiés, entre signes et choses est troublé. L'opérateur sémantique le plus impertinent dans le langage surréaliste est l'image vue que «la plus forte est celle qui présente de degré d'arbitraire le plus élevé […]; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique» déclare Breton (1924a, 52). Il s'agit bien là d'une image qui serait donc presque intraduisible se composant de signes qui ne se rattachent pas à des interprétants mais qui maintiennent un rapport lâche avec la réalité extérieure et la pragmatique. Breton, on le sait, remplace la notion de la justesse énoncée par Reverdy[12] en mettant en avant la notion de l'arbitraire ce qui nous fait penser à l'arbitraire du signe de Saussure (1997, 100-101). Durozoï (1974, 13) nous informe que les trois cours de linguistique de Saussure, tenus de 1906 à 1911, furent publiés en 1915 à Genève pour la première fois et qu'en 1922 Breton conçoit le projet d'une bibliothèque idéale à réaliser pour Jacques Doucet; parmi les livres cités par Breton on ne trouve pas celui de Saussure, alors qu'on y trouve l'*Essai de Sémantique* de Michel Bréal et *La Vie des mots étudiées dans leurs significations* d'Arsène Darmesteter. Il est très probable donc qu'à l'époque Breton ne connaissait pas la théorie de Saussure et qu'il arrive à ce genre de réflexions empiriquement, grâce à son esprit de grande envergure. Par surcroît, dans son discours théorique le terme de l'image se dédouble en signifiant tantôt le produit mental (l'image-hallucination) tantôt le produit du langage qui englobe aussi la métaphore. De fait, Breton précise (1935) que le poète «doit résolument creuser toujours davantage le fossé qui

[11] Il faut remarquer que dans les postulats surréalistes la pensée raisonnée et son langage articulé sont décrits par des sèmes proches de l'obscurité et du manque de clarté, alors que la source du langage surréaliste, l'imagination libre et la nouvelle poésie elle-même sont qualifiées par des sèmes inhérents à la lumière et à la lucidité, aptes à dissoudre «les étendues de la nuit» (Éluard, 527). En effet, Éluard désigne la poésie comme «l'art des lumières» (ibid) alors que Breton affirme que la source du langage surréaliste est caractérisée par une «intensité lumineuse» (1924a, 181).

[12] Étant remarquable la récurrence du terme «justesse» dans le *Livre de mon bord*, nous rapportons quelques exemples: «la justesse devenue évidente entre les éléments rapprochés» (94), «image créée de rapports justes entre ce monde insensible et lui [l'homme]» (152), «l'excellence d'une image est dans la justesse des rapports qui la créent» (156).

sépare la poésie de la prose; il dispose pour cela d'un outil et d'un seul, capable de forer plus profondément, qui est *l'image* et, entre tous le types d'images, la *métaphore*» (105).

Si l'on considère d'une part cette conception plus vaste de l'image qui met en évidence l'importance de la métaphore et d'autre part les élucidations supplémentaires à propos de sa composition et de la présence de «deux réalités», ou «deux conducteurs» ou encore «deux termes»[13] (1924a, 51), on passe aisément de l'arbitraire de l'image à l'arbitraire de la métaphore, de la métaphore *tout court* à la métaphore à deux termes, qui seraient «en présence» et «simultanés» (ibid). Ces deux termes sont si fortement reliés qu'ils ne constituent qu'un ensemble, dès que l'identité individuelle de chacun d'eux cesse d'exister après leur union:

> Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s'exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport (Breton, 1932, 129).

Toutefois cette dualité nous ramène au cœur de la métaphore nominale, soit-elle prédicative ou bien appositionnelle, ainsi qu'à la bifacialité saussurienne du signifié /signifiant: «l'argent enfantin n'est que l'écume de la vague» (Breton, 1933, 154), «une paupière immense horloge» (Aragon, 1925-26, 139). L'arbitraire de l'image-métaphore qui rapproche deux termes éloignés et incompatibles reflète et redouble l'arbitraire et l'immotivé du signe linguistique. En outre, la syntaxe nominale dans ces nouveaux syntagmes ne distingue pas entre sujet et prédicat, et en l'occurrence entre le figuré et le propre, abolissant toute hiérarchie positionnelle et sapant toute tentative interprétative. Par conséquent, cette construction est appropriée à endosser une relation où le sujet ne se distingue pas de l'objet, à savoir une relation immédiate et antéprédicative au monde, antérieure à la conscience réflexive. De fait, c'est ce qui s'avère dans l'acte d'écrire des surréalistes lorsque le sujet élocutoire ne se distingue pas de son objet scriptural dans une identification absolue qui soustrait la plume de la main l'écrivain-créateur.

Ainsi la métaphore, «prototype de la phrase surréaliste» (Violato, 1975, 59), devient l'emblème de la conception du langage chez les Surréalistes qui leur permet de définir la lisière la plus révélatrice de leur pouvoir d'invention en la traitant de modèle heuristique d'un monde «à venir» et «à vivre» dans leur poésie.

Conclusion

L'écriture automatique est liée à l'objectivation du lyrisme surréaliste qui se présente comme l'envers de la réalité et qui vise à la création d'un anti-monde à

[13] Il faut noter le glissement terminologique effectué par Breton concernant les composants de l'image (réalités→conducteurs→termes).

l'aide d'une anti-matière désirante et saugrenue. Il s'agit bien là de l'anti-matière des mots qui sont vidés de leur sens ordinaire, écartés de leur fonction référentielle ainsi que poétique, détournés de leur devoir de signifier à tout prix. L'emploi surréaliste des mots en tant que matière associative crée de nouveaux syntagmes de sens, des pluri-signes arbitraires qui toutefois observent la syntaxe. Et c'est l'image-métaphore nominale qui devient l'un des opérateurs sémantiques le plus important de la conception du langage surréaliste.

Références bibliographiques

Agosti, S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli.
Agosti, S. (2008). L'invention du poétique. *Le genre humain*, 47. Paris: Seuil, 171-180. https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2008-1-page-171.htm.
Aragon, L. (1925-26). La faim de l'homme. Les destinées de la poésie. *Le mouvement perpétuel*. Paris: Gallimard, 138-140.
Aragon, L. (1928). *Traité du style*. (2000). Paris: Gallimard.
Blanchot, M. (1949a). Réflexions sur le surréalisme. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 90-102.
Blanchot, M. (1949b). Le mythe de Mallarmé. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 35-48.
Blanchot, M. (1955). L'inspiration, le manque d'inspiration. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 185-196.
Blanchot, M. (1986). Le demain joueur. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 597-605.
Breton, A. (1924a). *Manifeste du surréalisme*. In *Manifestes du surréalisme*. (1981). Paris: Gallimard.
Breton, A. (1924b). «Introduction au discours sur le peu de réalité». In *Point du Jour*. (1970). Paris: Gallimard, 9-30.
Breton, A. (1924c). Les mots sans rides. *Les Pas perdus*. (1969). Paris: Gallimard, 131-134.
Breton, A. (1924d). La confession dédaigneuse. *Les Pas perdus*. (1969). Paris: Gallimard, 7-21.
Breton, A. (1924e). Entrée des médiums. *Les Pas perdus*. (1969). Paris: Gallimard, 116-124.
Breton, A. (1926). Légitime défense. *Point du Jour*. (1970). Paris: Gallimard, 32-52.
Breton, A. (1932). *Les Vases communicants*. (1955). Paris: Gallimard.
Breton, A. (1933). Le message automatique. *Point du Jour*. (1970). Paris: Gallimard, 159-183.
Breton, A. (1934). Violette Nozières. *Clair de terre*. Paris: Gallimard, 151-154.
Breton, A. (1935). Position politique de l'art aujourd'hui. *Position politique du surréalisme.* (1991). Paris: Livre de Poche.
Breton, A. (1953). Du surréalisme en ses œuvres vives. *Manifestes du surréalisme*. (1981). Paris: Gallimard, 179-188.
Breton, A. (1969). *Entretiens*. Paris: Gallimard.
Chénieux, J. (1983). *Le Surréalisme et le roman*. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme.
Cohen, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
Ducrot, O. & Todorov, T. (1970). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil.
Durozoï, G., & Lecherbonnier, B. (1974). *André Breton: l'écriture surréaliste*. Paris: Larousse.
Éluard, P. (1936). Notes sur la poésie. En collaboration avec André Breton. *Œuvres complètes.* (1993). Paris: Gallimard. Éditions de la Pléiade, 473-482.
Éluard, P. (1939). Donner à voir. *Œuvres complètes.* (1993). Paris: Gallimard. Éditions de la Pléiade, 919-1004.
Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1966). C'était un nageur entre deux mots. *Dits et écrits 1954-1988*. (1994). Paris: Gallimard, 554-557.
Meschonnic, H. (1970). *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard.
Paz, O. (1967). André Breton ou la recherche du commencement. *Nouvelle Revue Française*, 172, 606-619.
Reverdy, P. (2000). *Le livre de mon bord*. Paris: Mercure de France.
Saussure, F. (1997). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
Siepe, H.T. (2010). *Le lecteur du Surréalisme, Problèmes d'une esthétique de la communication*. Paris: Association pour l'étude du Surréalisme et les auteurs.
Todorov, T. (1966). Les anomalies sémantiques. *Langages*, 1, 100-123.
Violato, G. (1975). «Il surrealismo e il problema della scrittura», *Micromega*, *2*.

Περίληψη

Μαρία Σπυριδοπούλου

Η αντίληψη της γλώσσας στους Σουρεαλιστές: δεδομένα και σκέψεις

Ο σουρεαλισμός είχε ως στόχο τη χειραφέτηση της γλώσσας και της σκέψης καθώς και την απόλυτη ελευθερία του ανθρώπου. Όταν ο Breton ισχυρίζεται ότι «η γλώσσα έχει δοθεί στον άνθρωπο για να μπορέσει να κάνει σουρεαλιστική χρήση», εννοεί την απελευθέρωση της γλώσσας από το καθήκον της να αναπαριστά, να έχει επικοινωνιακή χρήση αλλά και τη συνήθη ποιητική λειτουργία, εννοούμενη ως «εργαστηριακό έργο που ασχολείται αφηρημένα με λέξεις». Παρόλο που δεν υπήρξε γλωσσολόγος ή φιλόσοφος αλλά ποιητής-εξερευνητής του άγνωστου, ο Breton προσπάθησε πάντα να εξηγήσει τη σουρεαλιστική χρήση της γλώσσας με μια πλούσια παραγωγή παρατηρήσεων και θεωρητικών κειμένων που θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα είδος άτυπης θεωρίας. Στόχος του άρθρου αυτού είναι να περιγράψει τις θεμελιώδεις έννοιες της αντίληψης των Σουρεαλιστών για τη γλώσσα και τις λέξεις, των οποίων η μεταμορφωτική ενέργεια αναστάτωσε τις συντεταγμένες του πραγματικού κόσμου και ταυτόχρονα αποτέλεσε την ουσία της ανθρώπινης ελευθερίας. Εστιάζει σε κείμενα του Μπρετόν, του Αραγκόν και του Ελυάρ, των τριών βασικών εκπροσώπων της πρωτοπορίας αυτής, με βασικούς άξονες ανάλυσης τις λέξεις και τα χαρακτηριστικά τους, τη συντακτική δομή της πρότασης, την απρόσωπη αυτόματη γραφή και την αυτονόμηση της γλώσσας από το γράφον υποκείμενο, καθώς και τη μεταφορά, που αποτελεί έμβλημα της αντίληψής τους περί αυθαίρετου αλλά και ευρετικό μοντέλο ενός άλλου κόσμου ο οποίος βιώνεται και υφίσταται μόνο στην ποίησή τους.