

LES PARADOXES DE LA CRÍTICA TEXTUAL EN RELACIÓ AMB L'ESCRITURA AUTOMÀTICA: EL CAS DE *LES CHAMPS MAGNÉTIQUES* A LA «BIBLIOTHÈQUE DE LA PLEIADE»

Begoña CAPLLONCH
Universitat Pompeu Fabra

PART I. ELS PROBLEMES D'EDICIÓ D'UN ESCRIT AUTOMÀTIC

Quelles règles en tirer pour éditer un manuscrit surréaliste?

D'abord il n'est pas sûr qu'il faille éditer.

Jacqueline Chénieux-Gendron, «Du bon usage des manuscrits surréalistes».

1. RAONS EDITORIALS, DESRAÓ TEXTUAL

1.1. AUTOMATISME I CRÍTICA TEXTUAL

Editar un text produït mitjançant el procediment de l'escriptura automàtica planteja molts interrogants. Hom podria jutjar que l'edició idònia hauria de cenyir-se a la transcripció del manuscrit autògraf, atès que la intenció d'un autor de mostrar la imatge d'un escrit presumptament derivat de la seva psique i que no hagués sofert cap mena de modificació —ni en el mateix moment d'explicitar-se ni *a posteriori*— hauria de coincidir amb el resultat d'aquest primer i únic manuscrit. La formulació abstracta de l'hipotètic *prototext* que hauria de derivar-se de les diferents temptatives que, respecte d'un text convencional, mostrarien els seus possibles esbossos preliminars, doncs, no tindria aquí més sentit que el de verificar aquesta equivalència, ja que, en l'àmbit de l'escriptura automàtica, el concepte de *text* com a paradigma ideal de la intenció específica d'un autor hauria de trobar en el seu esbòs el correlat factual amb què identificar-se. Les dificultats, però, sorgirien en voler elaborar una edició crítica. En el procediment habitual, el curador hauria fet un recull exhaustiu dels diferents testimonis de l'obra i els hauria col·lacionat per tal de deduir-ne la filiació entre ells; i de l'anàlisi rigorosa de totes les variants —les

d'autor i les de tradició—, n'efectuaria la *selectio*. Aquesta tasca, a més, no solament culminaria amb la fixació de les lliçons adequades, sinó que podria reclamar un justificat procés d'*emendatio* ja de tipus mixt o bé conjectural (*divinatio*). En un escrit deliberadament aliè a qualsevol directriu lògica, però, aventurar-se a fer una esmena o bé fixar una altra lliçó que la del manuscrit autògraf suposaria una arbitrarietat que no s'adiria en absolut amb l'esperit de l'empresa filològica, perquè les raons que haurien d'actuar com a factor discernidor de la variant plausible haurien de bandejar-se i, conseqüentment, la possibilitat mateixa de dur a terme una veritable edició crítica. A més, si el text a establir no podria ser altre que el del manuscrit —que s'erigiria com a model irrecusable en encarnar el suposat producte genuí de la psique de l'autor—, ja no tindria sentit postular una *constitutio textus*, motiu pel qual Chénieux-Gendron (1995: 35) es qüestionava la necessitat de fixar els paràmetres per a la idònia edició crítica d'un manuscrit surrealista, atès que aquesta no faria sinó omplir d'intenció i de sentit allò que, precisament, hauria estat produït per a no tenir-ne.¹

En principi, el manuscrit surrealista no hauria de presentar senyals d'intervencions alienes, i les errades de l'autor que, en d'altres tipus d'escrits, podria esmenar legítimament el curador per tal de mostrar el text amb la major literalitat possible, no serien aquí sinó els vestigis d'una peculiar activitat escriptural que haurien d'ésser conservats.² L'objectiu de l'edició crítica de *fixar* el text, doncs, seria ja del tot inadequat, perquè més que no pas l'elecció d'un o altre element lingüístic, l'important per a l'autor rauria en la fortuitat de la tria. Això no obstant, les dificultats sorgeixen de vegades dels mateixos manuscrits, perquè sovint mostren unes correccions que evidencien una pluralitat de nivells de redacció que ja rebut el concepte mateix d'escriptura automàtica; i com que la finalitat de la crítica textual és la d'oferir el text depurat de tots aquells elements aliens a l'autor (Blecuca, 1983: 18-19), ens trobaríem amb la paradoxa que hauria estat el mateix autor qui hauria malbaratat la hipotètica versió fidedigna del seu text. Per aquesta raó, Riffaterre, tot considerant que l'automatisme «ne consiste pas à être une dictée du subconscient, mais à en avoir l'air» (Riffaterre, 1979: 249), preferia parlar d'*effet d'automatisme*, atès que l'essencial no seria el procediment automàtic *per se*, sinó que el text mostrés les característiques d'un escrit no sotmès al raciocini. Segons aquesta premissa, però, els escrits automàtics no només no es farien ressò del subconscient, sinó que, ben al contrari, es revelarien com el fruit d'un tipus d'escriptura de plena consciència. Això podria explicar l'abundància de correccions que mostren alguns manuscrits, però fóra excessiu generalitzar i radicalitzar

1. Evidentment, no tots els manuscrits surrealistes han estat produïts per mitjà de l'automatisme, però la generalització de Chénieux-Gendron podria justificar-se en tant que la definició que donà Breton del terme *surrealisme* al primer manifest del grup coincideix amb la finalitat d'aquesta escriptura: «Surrealisme: automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée» (Breton, 1988: 328). En aquest estudi, només ens referirem a aquells escrits que hagin estat titllats d'*automàtics* pels seus autors, atès que no necessàriament tots els textos surrealistes han de rebre un mateix tracte editorial.

2. Ens referim, per exemple, al clàssic *lapsus calami* que es relacionaria amb l'addició o bé l'omissió d'una lletra o síl·laba; un tipus d'error la rectificació del qual en res no desvirtuaria el text base, però que caldria no esmenar en un escrit automàtic en tant que producte d'una producció verbal lògicament descurada.

els supòsits de Riffaterre. Bona part dels surrealistes creia veritablement en la possibilitat de produir una escriptura alliberada de qualsevol tipus de coerció intel·lectual, per la qual cosa no podríem considerar com a espúries totes les obres produïdes mitjançant aquest procediment. Segons Blanchot, per exemple, la *facilitat* amb què l'autor duia a terme un escrit automàtic era, en el fons, quimèrica, perquè amagava la seva desconfiança en arribar pels seus propis mitjans a una poètica pristina. Les rectificacions dels manuscrits, en conseqüència, no serien les traces d'un malencert, sinó els senyals d'un ideal inabastable:

[L'écriture automatique a l'apparence] contraire de ce qu'elle signifiait: une méthode de facilité, un instrument toujours disponible et toujours efficace, la poésie rendue proche de tous et devenue la présence heureuse de l'immédiat. [...] C'était là l'apparence. [...] Mais, en réalité, là où se proposait le moyen le plus facile, ce qui se dissimulait derrière cette facilité, c'était une exigence extrême et, derrière cette certitude, ce don offert à tous et dévoilé en tous, sans appel au talent et sans recours à la culture, c'était l'insécurité de l'inaccessible, l'expérience infinie de ce qui ne peut pas même être cherché, l'épreuve de ce qui ne se prouve pas, d'une recherche qui n'en est pas une et d'une présence qui n'est jamais donnée. (Blanchot, 2003: 234).

Així, doncs, i tot considerant l'heterogeneïtat dels escrits automàtics, caldria destriar-ne la naturalesa abans d'emprendre qualsevol tipus de comesa editorial; i ja en el cas concret de *Les Champs magnétiques*, tenir en compte què pretenien els seus dos autors i quin sentit tenia per a ells l'escriptura automàtica.

1.2. AUTOMATISME I CRÍTICA GENÈTICA

Si prenem el manuscrit automàtic no com a signe símbol d'un determinat contingut semàntic sinó com a signe indiciari, com a traça que manifesta un determinat procés d'escriptura, la disciplina que millor ens pot conduir cap a la comprensió del text és la crítica genètica. Certament, en no tenir aquesta com a objecte d'estudi l'*obra* en tant que ideal que abastaria les intencions d'un escriptor, sinó l'anomenat *dossier genètic*, és a dir, les notes i els esborranys diversos que permetrien a l'especialista d'anar perfilant els estrats i la trajectòria de l'elaboració d'un escrit (Grésillon, 1994: 15), podria semblar una ciència poc adequada per al tractament dels manuscrits automàtics; però com ja hem advertit, aquests acostumen a ser mixtos i mostren diverses classes de correccions. Per tant, si «les brouillons [sont] les témoins indispensables pour la reconstruction de la genèse des textes et pour l'élucidation des mécanismes de l'écriture» (Grésillon, 1994: 86), les ratllades dels manuscrits automàtics es presten, com les de qualsevol altra producció literària, a l'anàlisi genètica. En el cas de *Les Champs magnétiques*, per exemple, analitzar certs aspectes materials —com els tipus de suport que s'utilitzaren— i formular una hipòtesi sobre els estris que haurien emprat els autors en l'escriptura ha estat definitori per demostrar que part de les correccions va efectuar-se molt més tard que la primera versió, perquè així ho corrobora l'estudi de les diverses tintes que han pogut destriar-se; i quant a l'anàlisi grafològica i la de la distribució dels espais, el que ha permès distingir és quins fragments correspondrien a Breton i quins a Soupault, per la qual cosa s'ha pogut determinar no

només quina era la dinàmica de l'execució del text per part d'un i altre, sinó també confirmar que Breton efectuà força correccions a la part escrita pel seu company. De tota manera, i ateses les característiques de *Les Champs magnétiques*, tal vegada caldria facilitar al lector tota la informació que donés compte dels aspectes que haurien envoltat la gènesi de l'obra, ja que, en ser aquesta el fruit d'un *experiment* i dut a terme, a més, per dos autors d'acusada distància estètica, oferir-ne sols els resultats —el text exempt de qualsevol notícia introductòria— sense indicar res del procediment ni dels objectius perseguits pels seus artífexs podria fer minvar la seva comprensió. Així, doncs, i independentment dels criteris que adoptés l'editor, considerariem oportuna l'addició d'una introducció explicativa que informés de les circumstàncies que haurien influït en la seva gènesi; unes dades que, a més, serien determinants per a la selecció dels criteris del tractament textual. En qualsevol cas, i encara que es tracti d'un escrit automàtic, cap obra no pot abstreure's ni del temps en què es va produir, ni de les petjades que hi deixa qui la va escriure:

La conception «génétique» donne au texte une cause: celle du sujet écrivant. Sa présence manifeste dans le manuscrit permet de penser à nouveau le rapport du sujet à l'œuvre qui était devenu comme une aporie de la réflexion critique. [...] En même temps qu'une cause, la genèse donne à l'œuvre une origine ou, plus exactement, un point de départ: c'est le moment où elle se fait écriture (Hay, 1989: 19).

Justament aquestes circumstàncies són cabdals a *Les Champs magnétiques*, per la doble autoria del text i per la primerenca data de producció de l'obra pel que fa a la història del surrealisme.

2. LES CHAMPS MAGNÉTIQUES EN LA SEVA CIRCUMSTÀNCIA

2.1. UN TEXT PIONER

La data en què van ser escrits *Les Champs magnétiques* —entre maig i juny de 1919— podria induir a confusió a l'hora de procedir a una anàlisi historiogràfica, ja que es tracta d'una data força anterior a la que, oficialment, hauria inaugurat la trajectòria del surrealisme: l'any 1924, en què es publicà el primer manifest del grup i es constituï el cèlebre *Bureau de recherches surréalistes* del carrer de Grenelle (Nadeau, 2001: 53). Encara que la institucionalització del moviment culminà un llarg període de gestació que podríem iniciar el 1916 —el moment simbòlic en què es produí la trobada entre Breton i Apollinaire—,³

3. Les relacions personals que establí Breton en aquells temps serien determinants per a la fundació del grup surrealista, i l'ànim exaltat d'Apollinaire resultà decisiu per a l'escriptor de Tinchebray. A més, no podem oblidar que la mateixa denominació de *surrealisme* provenia de l'epígraf «drame surréaliste» amb el qual Apollinaire encapçalà la seva peça teatral *Les Mamelles de Tirésias*; una obra que s'estrenà amb escàndol el 24 de juny de 1917. La coneixença fàctica entre ambdós autors —després d'un breu període epistolar— es produí a l'hospital de la Villa Molière, just l'endemà de la trepanació a la qual Apollinaire s'hagué de sotmetre en haver estat ferit al cap a la campanya de Buttes. Després d'aquella entrevista,

el conflicte sorgiria de la creença generalitzada que la cèdula originària del surrealisme no seria sinó una evolució de la facció francesa del dadaisme, un fet que hauria estat propiciat per l'arribada de Tzara a la capital gal·la. Amb tot, el romanès no arribà a París fins al gener de 1920, i malgrat que altres membres dadà com Picabia s'hi haurien instal·lat ja des del mes de març de 1919 —i precisament Picabia va ser l'encarregat d'il·lustrar la primera edició de *Les Champs magnétiques* amb els retrats dels perfils esquerres dels seus autors—, en cap cas la tesi no podria sostenir-se.⁴ No obstant això, com que el trencament entre el grup surrealista i la facció dadà parisenca es produí el 1922, tot just després de clausurar-se el «Congrès pour l'établissement et les directives de l'esprit moderne» —un esdeveniment que hauria evidenciat la ja insostenible rivalitat entre Breton i Tzara—, aquest fet podria, si més no indirectament, ubicar la producció de *Les Champs* en l'àmbit de l'estela dadaista; però caldria refutar enèrgicament aquesta idea, perquè malgrat que l'obra de Breton i Soupault pretén ser el producte de l'activitat del subconscient, respon a un pla lúcidament preconcebut, i sols l'evidència d'un *projet*e així ideat exclou la possibilitat de qualsevol influència dadà en l'experiment de *Les Champs magnétiques*. A més, el mateix Breton ho aclarí en afirmar que es tractava de «le premier ouvrage *surréaliste* (et nullement *dada*)» (Breton, 1969: 62). Per altra part, el mes de març d'aquell mateix 1919, Breton fundà, juntament amb Soupault i Aragon, la revista mensual *Littérature*; una publicació que havia de ser el relleu de la desapareguda *Nord-Sud* de Pierre Reverdy i que seria el primer suport en el qual es farien públics alguns fragments de *Les Champs magnétiques*.

Pel que fa a la doble autoria de *Les Champs magnétiques*, l'experiència d'una escriptura conjunta que no distingís les parts específiques de cadascun dels autors hauria estat inspirada per la divisa de Lautréamont «La poésie doit être faite par tous» (tot i que, de fet, aquesta manca d'identitat del *jo* líric havia estat ja postulada per Keats sota el concepte de la *negative capability*).⁵ Breton i Soupault haurien començat a escriure els seus respectius

el tracte entre ells es féu quasi diari i es perllongà fins a la mort d'Apollinaire, el novembre de 1918. Amb tot, la coneixença més preuada per a Breton fou la de Jacques Vaché, el delirant autor de *Blanche Acétylène* i *Le Sanglant Symbole*. El 1915, Vaché havia ingressat ferit a l'hospital de Nantes del carrer Boccage i, providencialment, allí va ser destinat Breton com a infermer militar. El tracte que mantingueren fou episdòic, però la personalitat excèntrica i jarryniana de Vaché (precisament l'individu que protagonitzaria l'escàndol —amb revòlver inclòs— de l'estrena de *Les Mamelles de Tirésias*) deixà una profunda petjada en l'ànim de Breton. El 6 de gener de 1919, Vaché fou trobat mort per sobredosi d'opi, i colpit per l'incident, Breton li dedicà *Les Champs magnétiques*, publicà les seves *Lettres de guerre* i li escriví un assaig apologetic —com també a Apollinaire— a *Les Pas Perdus* (1924).

4. De tota manera, el dadaisme teutó, actiu a Zurich des de 1916, hauria estat un incentiu per a tots els avantguardistes francesos, i el mateix Apollinaire havia figurat ja al legendari primer programa del Cabaret Voltaire. Fins i tot havia estat Breton qui, entusiasmat amb el *Manifest Dadà* de 1918, havia establert una correspondència amb Tzara un any abans que aquest arribés a França. Per aquest motiu, no podríem menystenir la importància que, en efecte, tingué el dadaisme per a la consecució de la llarga trajectòria del surrealisme francès. No obstant això, sempre caldrà diferenciar els escrits dadà, aleatoris per naturalesa, dels escrits surrealistes, tot sovint premeditats malgrat l'aparença de fortuïtat.

5. El 27 d'octubre de 1818, Keats li reportà a Richard Woodhouse en una carta que el poeta no tindria entitat individual identificable, que no existiria en si mateix: «As to the poetical Character itself [...] it is not itself —it has no self —it is every thing and nothing— It has no character— it enjoys light and shade; it lives gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated [...]. What shocks the virtuous philosop[h]er, delights the camelion Poet. [...] A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; be-

textos per separat, i, ja plegats, els haurien anat confrontant a mesura que avançava l'obra (una circumstància que hauria afavorit l'adveniment de correccions). El projecte que culminà amb *Les Champs magnétiques*, el primer pel que fa a l'experimentació de l'escriptura automàtica, va ser totalment ideat per Breton; i per això va ser ell l'encarregat de la revisió íntegra del text abans que aquest fos publicat (una *revisió* que es convertiria en una clara transformació de l'obra, tant dels continguts com de la disposició general del text). A part dels autors, Aragon hauria tingut un coneixement privilegiat del manuscrit, ja que, aquell mateix juny de 1919, Breton l'hi llegí —al cafè La Source— per tal de calibrar-ne un primer resultat. Aquesta lectura pública, però, ja permet sospitar que, tal vegada, se n'haurien produït d'altres, un fet que, de nou, hauria afavorit tant la revisió del text com la de les possibles correccions subsegüents. Com anirem revelant al llarg d'aquestes pàgines, la tasca de Soupault hauria estat molt més *honest*a que la de Breton pel que fa a la suposada espontaneïtat de l'automatisme, però també cal assenyalar que, així com per a Soupault la temptativa era ja un fi en ella mateixa, per a Breton sols es tractava, en canvi, d'un mitjà; de l'instrument per arribar a un tipus d'expressió lírica que anys més tard donaria el nom d'*analogia mística*. Així, doncs, si bé amb l'escriptura de *Les Champs magnétiques* Soupault hauria acomplert ja el seu disseny, l'experiència mai no en constituí, per a Breton, una fita acomplida, sinó sols l'esglaió d'una recerca incessant.

2.2. L'AUTOMATISME SEGONS BRETON I SOUPAULT

D'ençà el 1924, Breton hauria començat a escriure a l'entorn de l'automatisme; però Soupault, menys pròdig en declaracions, només va deixar-ne constància al recull de les seves memòries. Soupault estava veritablement convençut que, en ple estat de vigília, hom podria disposar de la capacitat de poder explorar els dominis ignots del subconscient i de poder explicitar-los lliurement per mitjà de l'escriptura. Així ho referia, ja des del record, tot fent a Breton partícip del seu entusiasme:

Nous voulions faire table rase [...] au domaine poétique. Breton et moi, nous parlions beaucoup de poésie. [...] Savons-nous ce qui influence nos rêves, ce qui les mène, ce qui les détruit? Et précisément, à l'état de veille, nous retrouvions l'illogisme, la poésie, l'extraordinaire lyrisme des rêves [...]. Ce qui est prodigieux, à mon avis, dans l'écriture automatique, c'est que vous êtes complètement lucide, et que la communication est directe entre la main qui écrit et le cerveau. Et c'est unique.

Pour nous c'était une aventure absolument merveilleuse, mais qui engageait toute notre vie: nous étions des cosmonautes, nous étions allés dans l'Inconnu. [...] [C'était] une espèce de libération totale, nous étions sortis des règles de la prosodie, de la versification, *Les Champs magnétiques* nous ont complètement libérés (Soupault, 1986: 15-16).

cause he has no Identity —he is continually in for —and filling some other Body —The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none [...]. When I am in a room with People if I ever am free from speculating on creations of my own brain, then not myself goes home to myself: but the identity of every one in the room begins to [for so] to press upon me that I am in a very little time an[ni]hilated» (Keats, 1966: 87-88).

Malgrat que el mateix concepte d'escriptura automàtica l'haurien pres els autors d'una lectura que ambdós feren de *L'automatisme psychologique*, una obra del psiquiatra Pierre Janet, el vincle de l'automatisme amb la psiquiatria i la parapsicologia era molt més ferm per a Breton que no pas per a Soupault.⁶ Tot començà amb la tasca que, al llarg de 1916, l'autor de *Nadja* hauria dut a terme com a voluntari al centre d'alienats de Saint-Dizier, així com de la que desenvolupà com a extern al Centre neurologique de la Pitié un any més tard (i, aquesta vegada, sota la supervisió del Dr. Babinski, un especialista que havia col·laborat amb el mateix Dr. Charcot). El volum de Janet associava l'escriptura automàtica amb la teràpia de certes patologies com els estats catalèptics o el somnambulisme (Bonnet, 1975: 106 i s.), però l'interès que l'assumpte despertà en Breton rauria en el fet que els resultats d'aquelles anàlisis il·lustraven la poderosa dimensió analògica de les imatges que perfilaven els individus afectats per aquelles patologies. Breton llavors cercava l'establiment d'un llenguatge poètic que pogués lliurar-se dels convencionalismes; i l'imaginari que li mostraven tant els somnis i els estats hipnòtics com els discursos que proferien els alienats que tractava diàriament —que no patien ni les coercions de la moral oculta que assetjaria llurs subconscients, ni les de la moral social— semblaven oferir-li el camí a seguir. Després d'aquella primera experiència de *Les Champs magnétiques*, tot un grup d'escriptors que més tard integraria el grup surrealista s'anà progressivament interessant per totes aquelles qüestions relatives als estats mentals no controlats per la raó; i per això Soupault va relatar que «après l'expérience de l'écriture automatique [referint-se només a la producció de *Les Champs*], René Crevel nous raconte qu'il avait été intéressé par des expériences d'hypnotisme» (Soupault, 1986: 21).⁷ Certament, Breton assajà l'automatisme per tal d'emular la hipotètica *llibertat creadora* d'alguns dels pacients que havia visitat, però el grau d'exigència que sempre s'imposà com a poeta seria la causa que malfiés dels resultats obtinguts i que considerés oportú introduir correccions al text de *Les Champs*. Soupault, en canvi, s'havia mostrat refractari a les esmenes, i encara que Breton finalment acceptà de no intervenir en l'obra *a posteriori*, més endavant constatarem que això va ser un fet.⁸ Amb tot, *Les Champs magnétiques* encara van

6. Així ho narrà Soupault (1981: 72): «C'est en effet Pierre Janet qui nous suggéra ce qu'il avait en premier désigné et décrit sous le nom d'écriture automatique. Pour le médecin que fut Janet ce n'était qu'une thérapeutique, pour nous c'était une méthode d'écriture». La importància que les teories de Janet haurien tingut en la gènesi del surrealisme ha estat un factor força debatut per la crítica, i si bé per a Balakian (1971) la influència del psiquiatra hauria estat determinant, per a Starobinski (1970), en canvi, ho serien la parapsicologia i l'espiritisme, pràctiques molt properes a Breton gràcies al llibre de F. W. Myers *La Personnalité humaine*. Amb tot, Balakian mai no menystingué la influència ocultista (vegeu, sobretot, Balakian, 1963).

7. Per altra part, tot i que la signatura de l'armistici s'esdevingué el novembre de 1918, aquells primers mesos de 1919 no havien encara pogut sostreure's de l'atmosfera bel·licista, i l'hàlit de llibertat que es desprenia de l'experiència automàtica s'avingué ràpidament amb la precarietat d'aquella circumstància històrica. De fet, quasi tots els joves que van integrar el grup surrealista havien estat mobilitzats, i d'ençà l'experiència de la guerra, el descrèdit de la raó governaria tots els nous projectes.

8. De nou, comptem amb el testimoni de Soupault (1986: 78): «Je refusai fermement de corriger ces textes, de les réviser ou de les améliorer, et Breton finit par approuver ma décision. Mais, plus inquiet que moi, il doutait encore». L'actitud de Soupault, a més, la referendà el mateix Breton al manifest surrealista: «Il [Soupault] s'oppose toujours [...] au moindre remaniement, à la moindre correction» (Breton, 1988: 326).

ser escrits amb una certa ingenuïtat; i per això les especulacions de Breton respecte de l'automatisme van ser força posteriors a aquella experiència de 1919.

El primer cop que Breton va referir-se a l'automatisme, al capítol «Entrée des médiums» de *Les Pas Perdus* (1924), explicà que per dur a terme la tasca hom havia de trobar-se en una certa disposició d'ànim; i ja detallant la seva pròpia experiència, declarà haver assajat diverses velocitats d'escriptura i que la sintaxi no s'hi hauria vist pas afectada:

En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre. [...] C'est plus tard que Soupault et moi nous songeâmes à reproduire volontairement en nous l'état où elles se formaient. Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur [...]. Chaque chapitre n'avait d'autre raison de finir que la fin du jour [...] et, d'un chapitre à l'autre, seul le changement de vitesse ménageait des effets un peu différents (Breton, 1988: 274).

Al primer *Manifeste du surréalisme* (1924), Breton va tornar a parlar de la idoneïtat d'un cert estat d'ànim que permetria d'escriure sense coercions, i que hauria estat motivat per la simulació de l'actitud amb la qual certs pacients haurien produït llurs seqüències verbals; una *actitud* que, segons ell, no conduiria sinó a una escriptura directament dimanada de l'activitat mental exercida en plena llibertat:

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue [...] sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement [...] et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*. [...] C'est dans ces dispositions que Philippe Soupault, à qui j'avais fait part de ces premières conclusions, et moi nous entreprîmes de noircir du papier (Breton, 1988: 326).

Al mateix *Manifeste*, però unes línies més endavant, Breton esbossà el procés que hom hauria de seguir per tal de practicar aquest tipus d'escriptura; i malgrat que referí la necessitat de no començar a escriure amb cap idea preconcebuda, tot seguit veurem que és quasi impossible d'endegar aquesta activitat sense un mínim plantejament conceptual, i que ell mateix no complia aquest principi. Però vegem què expressava al manifest:

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 [...] Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. [...] 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 noeuds sur une corde vibrante. [...] A 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 (Breton, 1988: 332).

Pel que fa a la informació que Breton ens remet a les darreres línies d'aquesta citació, perfectament podria identificar-se amb la forma amb què Raymond Roussel es plantejava alguns dels seus escrits, ja que es proposava, per exemple, finalitzar un text amb una frase determinada o bé emprar certs tipus de termes; i encara que mai no qualificàrem d'*automàtica* la producció de Roussel, va ser un dels escriptors que més preuà Breton a causa de la seva manera de manipular el llenguatge.⁹

No obstant això, i com ja hem mencionat més amunt, *Les Champs magnétiques* responien encara a l'etapa ingènua de l'automatisme, perquè més tard els surrealistes van sofisticar el procediment automàtic. L'any 1930, Breton sol·licità la col·laboració d'Éluard per a la producció de *L'Immaculée Conception*, una obra en la segona part de la qual —«Les possessions»— els autors executaven cinc tipus d'escriptura automàtica tot simulant les característiques de cinc patologies mentals.¹⁰ A partir d'aquest projecte, doncs, la suspicàcia envers l'autenticitat de l'automatisme augmentà, i quan Breton fou qüestionat sobre el tema per Rolland de Renéville, confessà que acceptava que l'autor d'un escrit automàtic seguís una directriu, perquè, en virtut de la dificultat d'alliberar-se completament de *tot ordre*, fóra millor, abans que deixar que els mots fossin convocats per a un *no-res*, d'imposar-se el *no-ordre* d'una patologia. Vegem un fragment d'aquesta «Lettre à A. Rolland de Renéville» que s'inclou a *Point du jour* (1934):

Nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple *parfait* d'automatisme verbal. Même dans le mieux «non dirigé» se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements [...]. Toujours est-il qu'un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'*arrangement en poème*. [...] Quoi de plus tentant, par suite, que de substituer à cette détermination qui spécifiquement est la nôtre une détermination d'un autre ordre, quelle qu'elle soit, et si particulière qu'on la veuille, pourvu que les mots

9. Precisament fou Pierre Janet un dels metges que tractà els deliris de Raymond Roussel; i fins i tot al seu llibre *De l'angoisse à l'extase* (1926), el psiquiatra descriuria la patologia de l'escriptor. Per tal de no revelar la identitat del seu pacient, Janet enregistrà la seva afecció sota el nom de *la crisi de Martial*, però Roussel mateix ho féu públic a *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1963).

10. Amb tot, l'objectiu d'aquella empresa continuava essent la recerca de *nouvelles formes poétiques*, i tal com assenyalen Bonnet i Hubert (dins Breton, 1988: 1632), els escrits de *L'Immaculée* van suposar, per a Breton, la confirmació de «la valeur expressive et la capacité créatrice de la folie dans le domaine poétique». De fet, val a dir que, l'any 1931, un article publicat al número 5 de la revista *Annales médico-psychologiques* que analitzava els escrits d'una pacient afectada de psicosi paranoica («Écrits 'inspirés': Schizographie») mencionà l'adequació amb què, al primer manifest surrealista i a l'obra *L'Immaculée conception*, els autors haurien descrit el tipus d'escriptura que seria el característic dels individus afectats per aquella patologia (Lacan, 1975: 365-382). L'article en qüestió, a més, no passà desapercebut, i Breton se'n féu ressò a *Point du jour* (Breton, 1992: 328-329). Els tres psiquiatres que signaren l'article (J. Lacan, J. Lévy-Valensi i P. Migault) explicaven que no tot era maquinal o irreflexiu en l'escriptura automàtica, i que fins i tot el ritme d'execució podria ésser deliberat. Els textos de la pacient presentaven una correcció sintàctica força elevada, però mostraven una incoherència semàntica molt productiva pel que fa a imatges suggeridores. Les incorreccions més severes, però, s'observaven en el control del que avui anomenem *dixi exofòrica*, en el mecanisme assenyalador del subjecte enunciatiu, i cal precisar que els punts de semblança entre aquests trets i els del manuscrit de *Les Champs magnétiques* són prou manifestos. L'única diferència remarcable és que els escrits de la pacient apareixien reblerts de neologismes —especialment, per derivació—; quelcom quasi inexistent a *Les Champs magnétiques*.

ne soient pas invités à graviter dans leur cercle *pour rien*? Il nous a paru que cette détermination *a priori* pouvait, par exemple, fort bien être le groupe de symptômes définis à ce jour comme pathognomonique de telle ou telle maladie mentale (Breton, 1992: 327).

L'any 1952, a una entrevista que Breton concedí a André Parinaud, l'autor encara insistia en aquell *abstreure's de tot* que reclamaria l'escriptura automàtica, però ja puntualitzant que precisament aquest *abstreure's* podria fer aflorar les inquietuds que cada escriptor provava d'amagar, i és per això que entenia l'automatisme com a escriptura del *subconscient*. Per a Breton, per tant, només la tècnica automàtica permetria que emergís el murmur de les pulsions, aquell que derivaria, segons una expressió d'Hugo, de la *bouche d'ombre*,¹¹ de la veu interior de l'home no sotmesa a la raó: «le surréalisme, en livrant des textes *pris sous la dictée* de la voix intérieure, décline toute responsabilité quant à la non-clarté de ces documents» (Breton, 1969: 237). Vegem ara, però, què podríem entendre *veritablement* per automatisme escriptural.

3. L'ESCRITURA IRREALITZABLE: ELS LLINDARS DE L'AUTOMATISME

Segons els estudis de psicolingüística, els surrealistes haurien errat en creure que l'automatisme revelaria *le fonctionnement réel de la pensée* (Breton, 1988: 328). Certament, no va ser fins als anys trenta que els treballs de psicologia cognitiva de Vygotskyi —així com indirectament els de Piaget a l'entorn de l'adquisició del llenguatge— no perfilaren la veritable impossibilitat que pogués haver-hi una connexió immediata entre el difós domini del pensament i el de la concreta producció verbal.¹² L'interès per les noves possibilitats que, pel que fa a l'expressió lírica, podia tenir la imaginació analògica, tot sovint era el motor que endegava el presumpte automatisme, i precisament l'anhel de deixar constància en els textos del vincle que s'hauria produït entre entitats que, en el món sensible, podrien semblar absolutament incompatibles —quelcom similar al procés de les associacions lliures— era el criteri que actuava com l'ocult *esmenador* d'aquest tipus d'escriptura.

Per altra banda, la circumstància que els practicants de l'automatisme fossin ja lectors acèrrims afavoria extraordinàriament la temptativa automàtica, ja que l'originalitat d'un escrit depèn essencialment de la reelaboració de la informació que l'individu emmagatzema a la seva memòria d'altres textos (Cassany, 1987: 120 i s.). Així mateix, l'elevada

11. Aquesta expressió provenia del poema «Ce que dit la bouche d'ombre», el XXVI del *Livre Si-xième (Au bord de l'infini)* de *Les Contemplations* de Victor Hugo, que abordava el descens de l'home *au gouffre universel* (Hugo, 1967: 801). Fins al 1855, Hugo va sotmetre's a constants experiències espiritistes, un fet que Breton coneixia molt bé, tal com li ho explicà a Parinaud (Breton, 1969: 86).

12. De fet, segons Vygotskyi (1934), en cap cas no podríem considerar que el llenguatge és la simple traducció dels pensaments; per no mencionar ja el problema de fins a quin punt les característiques de la llengua entesa com a abstracció, és a dir, sense arribar a la particularitat de la *parole* saussureana, podrien alterar allò que podríem creure que hauria estat un *pensament*.

correcció gramatical que mostren els manuscrits podria estar avalada pel fet que, en escriure intuïtivament, hom fa ús del *sistema adquirít* (el fonament del coneixement de la llengua adquirít sòlidament des de la infantesa); un sistema que, malgrat no tenir l'operativitat del *sistema après* (l'específic que hauria après puntualment el parlant i que seria emprat en rellegir i corregir), vetlla per la intel·ligibilitat dels escrits. De tota manera, haurem de puntualitzar que la qualificació d'*automàtica* referida a l'escriptura és absolutament fal·laç si prenem l'expressió en sentit literal, atès que l'operació motriu per la qual hom procedeix a l'acte d'escriure no és sinó el resultat d'un procediment molt més complex que es fonamenta en processos cognitius i motivacionals que ni tan sols són exclusius de l'activitat lingüística (Igoa / García Albea, 1999: 376 i s.). D'antuvi, moltes de les errades que mostren els manuscrits automàtics palesen la mateixa sistematització que revelen les errades espontànies de la parla;¹³ no són errades aleatòries, i delaten les restriccions subjacents a les quals se sotmet tot plantejament conceptual en codificar-se lingüísticament: ergo una *certa* planificació hauria tingut lloc amb més o menys consciència per part de l'emissor.¹⁴ En el cas de *Les Champs magnétiques*, a més, tant Breton com Soupault van dur a terme la tasca d'escriptura sota la tensió de la implícita exigència de mostrar imatges no convencionals i suggeridores; i aquesta circumstància hauria ja influït en el procés de la selecció lèxica.

En el camp de la psicolingüística, un dels inconvenients més sòlids amb què s'han hagut d'enfrontar les investigacions sobre la producció del llenguatge —oral o escrit— ha estat, precisament, la impossibilitat de precisar amb exactitud la naturalesa de l'*input*, és a dir, de l'element a partir del qual es desencadena el procés que culmina amb l'emissió d'un missatge. No obstant això, tots els estudis pressuposen l'existència d'una planificació conceptual i d'un sentit intencional a partir dels quals el missatge preverbal hauria de transformar-se en representacions progressivament més específiques, i sols a partir dels processos de codificació lingüística es procediria, en darrera instància, als desenvolupaments motrius i articularis que condueixen a un *output* perceptible. Encara que cap dels models teòrics no s'aventura en el difós àmbit de la conceptualització, i que tots ells incideixen directament en aquells processos de codificació als quals se sotmetrien uns missat-

13. Ens referim al paral·lelisme que pot establir-se entre les errades espontànies de la parla i les d'una escriptura també presumptament espontània, perquè quasi sempre un *lapsus linguae* pot equivaldre a un *lapsus calami*. A més, moltes de les variants no ja d'autor, sinó de tradició (és a dir, les que són fruit de la transmissió i obra de copistes, tipògrafs, etc.), mostren també les mateixes característiques que les d'aquests *lapsus*. Així, les quatre errades pròpies de la còpia (*adiectio, detractatio, transmutatio* i *immutatio*) serien homologables a les que es donen naturalment en la producció oral: addicions, supressions, desplaçaments i/o intercanvis, i substitucions per analogia formal i/o semàntica (vegeu Igoa / García-Albea, 1999: 390 i s.).

14. Fins i tot els errors *polars* o antonímics s'expliquen per la complementarietat semàntica de les peces que s'han intercanviat, perquè, efectivament, les errades revelen tant la jerarquia que s'estableix entre els processos mentals com l'existència d'una pauta organitzadora del lèxic; i el fet que alguna d'elles delati contaminacions extratextuals no sistematitzables —com la substitució d'un mot per un altre a causa de la interferència d'algun factor ambiental— no rebut l'evidència de l'estructuració abans mencionada. De fet, resulta molt més arbitrari voler vincular totes les errades als subterfugis d'un subconscient *en conflicte* —tal com ho postulava Freud— que no pas aduir una justificació pragmàtica (Timpanaro, 1977: 193).

ges que ja haurien estat ben delimitats per la intenció comunicativa de l'emissor, el que sí que poden confirmar —gràcies a l'evidència de les anticipacions o dels desplaçaments que són tan característics de les errades espontànies— és que la planificació es produeix indefectiblement. El model de Levelt (Valle Arroyo, 1991: 102 i s.), per exemple, ja va diferenciar entre els processos de *macroplanificació* i els de *microplanificació*; en els primers, i des d'una perspectiva tant semàntica com pragmàtica, es procediria a la selecció general dels continguts i també a la de l'estructura i estil retòric globals; i en els segons, es procediria ja a la determinació concreta de les bastides sintàctiques. Tota aquesta informació, a més, sols constituiria el *missatge preverbal*, perquè encara no s'haurien seleccionat les peces que haurien de furnir aquesta arquitectura. El model de Garrett, al seu torn, distingí un nivell *funcional* (sintacticosemàntic) d'un de *posicional* (sintacticofonològic), per la qual cosa en la formulació conceptual del missatge hi hauria un primer esbós de la seva possible estructura argumental (amb atribució abstracta de papers temàtics), i una ulterior distribució de peces lèxiques a les quals s'hi anirien ajustant les regulacions de la concordança i les relatives a l'ordre amb què haurien d'aparèixer els elements a l'oració. La paradoxa, doncs, és que aquest estudi descriuria l'automatisme com a empresa molt difícil, perquè l'escriptor hauria de contravenir la naturalesa mateixa del procés pel que fa a l'associació habitual de les peces lèxiques: associar a un verb que requerís un argument extern marcat pel sema [+Humà] un terme marcat pel sema contrari, per exemple, més que no pas característic d'una escriptura espontània, ho seria d'una d'elaborada.

Així mateix, com que les investigacions han pogut determinar que la producció del llenguatge s'esdevé de forma incremental, la planificació no es duria a terme clàusula per clàusula, sinó que tindria lloc una imbricació entre allò que pròpiament es planifica i allò que, en efecte, s'actualitza ja en forma d'emissió. En conseqüència, que *Les Champs magnétiques* es produïssin amb una elevada velocitat d'escriptura i hipotèticament sense pauses no implicaria que en el mateix moment de l'execució els autors no anessin planificant —sense ser-ne conscients— les emissions successives. A més, en declarar-se partidari Breton del *joc* de les associacions lliures, estava ja delatant quin hauria estat el procés de planificació de l'obra, perquè les mateixes seqüències prèviament emeses haurien actuat com a impulsores dels continguts que s'emetrien a continuació. En aquest cas, doncs, el procediment no només hauria estat incremental, sinó que també hauria tingut un caràcter retroalimentador. Com assenyala Pla (2003: 105), tot sovint els capítols de *Les Champs magnétiques*, encara que semblen reblerts de mots inconnexos, aconsegueixen de reflectir una imatge global coherent, com si tots els termes participants del fragment aconseguissin de projectar un mateix ressò, i el cert és que cadascun dels capítols sembla orbitar a l'entorn d'un assumpte que actuaria com a centre gravitatori.¹⁵ De fet, alguns dels arguments els va anotar el mateix Breton a l'exemplar *Gaffé* del qual més endavant en parlarem: així, 'la

15. Aquesta circumstància a penes la destaca l'edició de «La Pléiade» de *Les Champs magnétiques*. Possiblement, l'evidència d'eixos temàtics no s'avindria amb l'esperit d'automatisme que en tot moment pondera l'edició, però aquestes venes temàtiques no només són un dels elements més atractius de l'obra, sinó que, en tant que *pols magnètics*, en són la seva veritable essència. De tota manera, un tipus d'edició mai no hauria de coercir la naturalesa d'un text (i, menys encara, voler subjectar-la a un principi teòric que, a més, resulta factualment irrealitzable).

desesperació' presidiria «La glace sans tain»; 'l'ofuscació de l'individu', «Éclipses»; i el tema del 'viatger erràtic' s'intuiria a «En 80 jours»; a la resta de seccions, la temàtica és deduïble (com els 'records d'infància' a «Saisons»), i el que es conclou és que difícilment podria defensar-se que l'ànima que articula l'obra és la pura arbitriarietat.

Trenta anys més tard de l'experiència de *Les Champs magnétiques*, Breton va teoritzar sobre la imatge poètica a la introducció de *Signe ascendant*, on formulà la hipòtesi de l'*analogia mística* (Breton, 1991b: 7-13). A diferència de la clàssica *analogia proporcionalis*, el funcionament de la qual es regeix per un paràmetre lògic —«A és a B com C és a D» (Pla 2003: 14)—, la relació entre les entitats implicades en l'analogia de Breton tindria un origen *espiritual*, per la qual cosa les imatges que se'n derivarien haurien estat orientades, sempre segons l'autor, per l'existència d'un món ocult i suprasensible que res no tindria a veure amb l'empíric. I per tal d'il·lustrar aquesta analogia, Breton mencionà *Les Champs magnétiques*, perquè aquest pòsit espiritual seria el que hauria propiciat el *camp magnétique* al qual s'haurien sentit inevitablement atrets uns termes que, en condicions ordinàries, mai no s'haguessin aplegat. Aquest havia estat ja el principi estètic de Reverdy, per a qui la intensitat de les imatges derivava del vincle sorgit entre entitats alienes; i el mateix Breton havia transcrit, al primer manifest surrealista, les paraules amb què Reverdy ho havia expressat, el mars de 1918, a la seva revista *Nord-Sud*:

L'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte —plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique (Breton, 1988: 324).

La diferència entre aquesta declaració i la cèlebre de Lautréamont del *Chant Sixième de Maldoror* —la que proposava acostar un paraigua i una màquina de cosir en una taula de dissecció— rau en la motivació d'origen espiritual que vol destacar Reverdy i que contrasta amb l'anhel de la pura fortuïtat *secular* que veneraria Lautréamont; i l'*analogia mística* de Breton estaria fonamentada, doncs, en aquesta distinció.¹⁶ Amb tot, el problema d'aquest principi analògic és que el criteri que seleccionaria els diferents semes que enclouria la matriu lèxica que regiria cadascun dels mots seria el d'una laxa associació de tipus emotiu, per la qual cosa cada terme podria desplegar una matriu de semes contradictoris que podrien anar configurant una cadena d'associacions semàntiques virtualment infinita.

En qualsevol cas, la qüestió és que difícilment podríem considerar que l'escrit automàtic remet a un complet *non sens*, perquè com assenyalava Riffaterre, les imatges en el seu context generen el seu específic àmbit de significació (que no sempre ha de ser lògic, sinó que pot ser sensorial o emotiu):

16. Això no obstant, l'analogia de Breton tampoc no és perfectament assimilable a la de Reverdy, perquè un i altre concedien rols diferents al poeta autor de la imatge. El que ens interessa aquí, però, és sopesar el veritable grau d'arbitriarietat dels textos automàtics en relació amb el tractament de les variants per a una possible edició. Quant a la imatge com a creació poètica en Breton i Reverdy, vegeu Capllonch, 2011.

Les images surréalistes ne paraissent obscures et gratuites que si elles sont vues isolément. En contexte, elles s'expliquent par ce qui les précède [...]. A l'intérieur de ce microcosme, une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale: elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation où les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique (Riffaterre, 1979: 217).

En definitiva, encara que l'escriptura automàtica no derivés de la pura arbitrariedad sinó que tinguéssim com a principi regulador aquesta motivació analògica (per la qual cosa fóra millor d'anomenar el procediment *automatisme motivat* o bé *analògic*), en no poder aquest principi ésser sistematitzat a causa de la seva mateixa naturalesa extrasensible, no podria orientar plausiblement una tasca de selecció de variants (perquè llavors el terme *variant* sí que tindria raó de ser en no tractar-se ja de textos del tot atzarosos sinó d'escrits sotmesos a una especial intenció artística). L'objecció a les correccions del manuscrit de *Les Champs magnétiques*, doncs, més que referir-se a les que hauria efectuat Breton en els seus propis escrits en virtut de la seva exigència estètica, tindria a veure amb les que aquest va operar en els fragments de Soupault, qui, veritablement suggestionat per les suposades competències d'un automatisme il·lusori, s'hauria lliurat a l'arbitri de la seva imaginació espontània. Examinem, però, l'edició de *Les Champs magnétiques* a la «Bibliothèque de la Pléiade» per tal de confirmar o rebatre la nostra suspicàcia envers la viabilitat de dur a terme una tasca de crítica textual a propòsit d'un escrit automàtic i, en concret, d'aquesta obra.

PART II. L'EDICIÓ DE *LES CHAMPS MAGNÉTIQUES* A LA «BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE»

Je voudrais qu'on lise Les Champs magnétiques comme le voyageur ne conteste jamais ce qu'il voit par les fenêtres des trains [...] Laissez-vous mener. Nous n'avons plus l'âge du pourquoi.

Louis Aragon, «L'homme coupé en deux».

4. LA TRAJECTÒRIA EDITORIAL DE *LES CHAMPS MAGNÉTIQUES* I L'EDICIÓ DE «LA PLÉIADE»

4.1. TEXT I EDICIONS DE «*LES CHAMPS MAGNÉTIQUES*»

A banda que alguns fragments de *Les Champs magnétiques* van ser inicialment publicats a la revista *Littérature*, la primera edició de l'obra tingué lloc el juny de 1920 a Sans Pareil, una editorial que dirigia un antic company d'escola de Breton, René Hilsum. Des-

prés d'aquella edició de 300 exemplars que ràpidament s'esgotà, l'obra no va tornar a editar-se fins al desembre de 1967. Breton havia mort un any abans, però segons una carta que envià a Alain Jouffroy, aquesta nova edició acomplia els seus designis (Brochier, 1977: 81); la seva voluntat era que el text tornés a publicar-se juntament amb dues peces teatrals que també escriví amb Soupault: *Vous m'oublierez* i *S'il vous plaît*, i així va ser.¹⁷ Aquesta edició de 1967, a la *collection* «Blanche» de Gallimard, fou una reimpressió de la de 1920, i des de llavors *Les Champs magnétiques* han continuat reeditant-se a la *collection* «Poésie» de Gallimard, i sempre amb les dues altres peces dels autors. Per a l'edició de Sans Pareil, així com per a qualsevol altre detall pel que fa a la versió definitiva de l'obra, Soupault delegà en Breton tota la responsabilitat, i fou aquest qui s'encarregà de fer una còpia en net del manuscrit per tal de fer-li arribar a René Hilsum.

Malgrat que es cregué perdut durant molt de temps, el 1982 aparegué, d'una col·lecció privada, el manuscrit de treball de *Les Champs magnétiques* que va poder ser autènticat pel mateix Soupault.¹⁸ Un any més tard, el manuscrit fou adquirit per la Bibliothèque nationale, i el mes de gener de 1988, l'editorial Lachenal & Ritter en publicà el facsímil íntegrament confrontat, plana per plana, amb la seva transcripció diplomàtica duta a terme per Lydie Lachenal.¹⁹ Finalment, el maig de 1988, la «Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard edità el primer volum de les *Œuvres complètes* de Breton; volum que incloïa, amb un aparat crític establert per Marguerite Bonnet, el text anotat de *Les Champs magnétiques*.²⁰

De *Les Champs magnétiques*, a part del manuscrit original (*ms.* 1) i de la còpia incompleta que d'aquest en feren els mateixos autors —i que Bonnet anomena «manuscrit segon» (*ms.* 2)—,²¹ no es té notícia de cap més còpia (ni idiògrafa ni apògrafa), tot i que

17. Aquestes dues peces ja havien estat publicades a la revista *Littérature* (en 1920 i 1922, respectivament), i *Vous m'oublierez* fins i tot havia pogut estrenar-se (a la Salle Gaveau el 27 de maig de 1920). Els mateixos autors, juntament amb Éluard i Fraenckel, van fer d'actors.

18. Al capítol «Histoire d'un manuscrit» de les seves memòries, Soupault explica detalladament totes les passes del procés que va seguir-se d'ençà que, el dilluns 24 de maig de 1982, l'especialista Mme. Vidal-Mégret li trucà per tal de donar-li la notícia del descobriment del manuscrit (Soupault, 1986: 177-189). L'esmentat capítol, a més, informa de moltes altres qüestions relatives a la gènesi de *Les Champs*.

19. Precisament els responsables de l'editorial Lachenal & Ritter havien estat els qui, per mediació del Ministeri de Cultura francès, instigaren la Bibliothèque nationale per a que adquirís el manuscrit de *Les Champs* quan aquest sortí a venda pública. Quant a l'edició facsímil que en feren, consta també d'unes notes que, a càrrec de Serge Fauchereau, donen compte de les divergències que presenta el manuscrit front la primera edició que se'n va fer a Sans Pareil i front els textos que de l'obra es publicaren a la revista *Littérature*. Les notes de Fauchereau apareixen al marge i introduïdes per una «L» que indica el número de línia a la qual correspon el comentari, perquè l'edició, a fi i efecte de no interferir en l'obra ni destorbar la lectura, refusa el típic procediment de remissions que funciona mitjançant la introducció de números volats en el text.

20. Marguerite Bonnet havia ja publicat, el 1975, un dels llibres més documentats pel que fa als albers del surrealisme i, sobretot, pel que fa a la vida i obra de Breton: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*; el problema, però, és que quan el llibre s'edità encara es creia perdut el manuscrit de *Les Champs magnétiques*, i el capítol de l'obra dedicat a aquest text apareix lògicament mancat de molta informació essencial. Amb tot, l'estudi de Bonnet ha estat —i és encara avui— la font principal de què es forneix la major part de la bibliografia dedicada a Breton i al naixement del surrealisme.

21. Les sigles corresponents a cada testimoni són les que utilitza Bonnet en la seva edició crítica.

n'hi hauria hagut d'altres a càrrec del mateix Breton: com a mínim, la còpia en net que aquest hauria remès a Hilsun per a l'edició de Sans Pareil i que resta avui desapareguda, i una altra que Breton lliurà al seu company d'infància Théodore Fraenkel i que hauria heretat —i venut posteriorment— Mlle. Cabrini (una còpia de la qual Bonnet no en fa menció). Així mateix, malgrat que Bonnet esmenta l'existència d'un altre testimoni, el d'un fragment de *Les Champs* que, també de la mà de Breton, es trobaria als arxius de Tzara (Bibliothèque Jacques-Doucet) i que es correspondria al cinquè dels diàlegs del capítol «Barrières», l'editora prescindeix de les variants que d'aquest testimoni se'n podrien treure, així com també de les possibles dels capítols publicats a *Littérature*.²² L'edició de *Les Champs magnétiques* de «La Pléiade», però, no és pròpiament una edició crítica; i no només perquè Bonnet prescindeix de bona part del material que hauria estat necessari per a dur a terme una *recensio*: com que l'edició del text a Sans Pareil seria —tot exceptuant els fragments que de *Les Champs* aparegueren a *Littérature*— la primera i última edició que de l'obra es féu en vida de Breton, Bonnet l'hauria considerada com la que mostra el text definitiu, aquell que reproduiria la voluntat de l'autor;²³ i, en conseqüència, no prenent cap decisió a l'entorn de les variants col·legides, s'hauria limitat a reproduir exhaustivament el text de Sans Pareil, però acompanyant-lo d'un aparat crític en el qual dóna compte de les variants que, amb relació al text d'aquesta edició impresa, s'observen al manuscrit original i/o al segon manuscrit. Per tant, i tot considerant el text de Sans Pareil com a efectiva plasmació de l'ideal concebut per Breton, el que Bonnet fa és descriure les modificacions que els mateixos autors van introduir al manuscrit. Certament, a causa del control absolut que sobre l'escrit exercí Breton, i gràcies a la complicitat de Hilsun amb la qual aquest pogué comptar amb motiu de l'amistat que els unia, l'edició de Sans Pareil mostra el text tal com Breton hauria volgut fer-lo públic; però val a dir que les correccions que ell va fer van esborrar la major part dels rastres que testimoniarien el procediment automàtic (i això tenint en compte que l'*automatisme* com a tal seria utòpic i que hauríem sols de referir-nos a l'*automatisme motivat* o *analògic* del qual parlàvem a la part primera del treball). Així, doncs, ens trobaríem amb el dilema plantejat a l'inici d'aquest estudi, perquè salvaguardar la voluntat de l'autor implicaria acceptar la tergiversació de l'activitat escriptural que hauria tingut lloc veritablement i que, en principi, hauria

22. Als números 8, 9 i 10 de la revista *Littérature*, corresponents als mesos d'octubre, novembre i desembre de 1919, aparegueren, respectivament, els següents capítols de *Les Champs magnétiques*: «La Glace sans tain», «Saisons» i «Éclipses». La importància d'aquesta primera publicació rau en el fet que els mateixos Breton i Soupault eren els directors de la revista, per la qual cosa haurien pogut controlar directament la idoneïtat de la impressió. En aquest cas, Breton no hauria fet cap còpia *ad hoc* del text; i els senyals que hem pogut observar al facsímil del manuscrit demostren que, en efecte, aquest va servir de base per a la publicació en qüestió. Els fragments de *Les Champs* que aparegueren en aquesta revista ja no presenten errades ortogràfiques; un fet que assenyalava que, possiblement, la intenció dels autors mai no va ser la d'exposar el material tal i com aquest s'hauria produït *realment*. Això no obstant, s'hi poden observar variants en relació amb el text de Sans Pareil.

23. Malauradament, Breton sempre considerà Soupault no com un coautor, sinó com un col·laborador. Soupault, però, sempre estigué d'acord amb aquest paper secundari, i acceptà submís totes les modificacions que Breton operà en el manuscrit. A l'exemplar *Gaffé*, Breton anotà clarament la seva superioritat en aquella comesa («Le plan des *Les Champs magnétiques* a été entièrement arrêté par moi»); però a efectes de *creació* pròpiament dita, la part d'autoria de Soupault és irrecusable.

estat el motiu de la producció de l'obra. Atenent-nos a les directrius escollides per Bonnet, doncs, l'edició de «La Pléiade» de *Les Champs magnétiques* hauria pres part per la voluntat de Breton; i el problema deriva no tant del fet que l'edició es presenti com a definitiva, sinó que pretén ser-ne l'única possible. Una alternativa, però, hauria estat emprar el manuscrit com a testimoni base i, en tot cas, mostrar les modificacions que, respecte d'ell, presentés l'edició impresa.

4.2. ELS TESTIMONIS COL·LACIONATS PER MARGUERITE BONNET. LES TRANSFORMACIONS D'ESTRUCTURA DE L'OBRA²⁴

El manuscrit original i el segon manuscrit haurien estat, com dèiem, els únics testimonis de *Les Champs magnétiques* col·lacionats per Bonnet; però l'editora va comptar, per al seu aparat crític, amb dos exemplars impresos que contindrien anotacions manuscrites de Breton (els exemplars *Gaffé* i *Collinet* dels quals tot seguit parlarem); i com que aquests pertanyen al tiratge de l'edició de Sans Pareil, Bonnet sols va emprar llurs anotacions per tal de fornir les seves notes de comentari (les que separarà de les específicament de variants). A fi de copsar les transformacions del text, vegem tot seguit els trets d'aquests testimonis.

Encara que el manuscrit original (*ms.* 1) resta incomplet, és més voluminós que l'obra impresa, perquè molts dels paràgrafs dels diferents capítols van ser descartats per Breton (així com molts dels poemes que pertanyien a les dues seccions de «Le Pagure dit»). A l'edició impresa, la disposició general de les diverses seccions de l'obra difereix força de la del manuscrit original, per la qual cosa les repercussions de la intervenció de Breton es farien paleses *també* en aquest aspecte. El material constitutiu del *ms.* 1 és mixt, ja que compta amb un arranjament que, pels volts del desembre de 1919, féu Breton d'un dels fragments del text; aquest afegit l'adquirí la Bibliothèthe nationale juntament amb el material primigeni, i té a veure amb el capítol corresponent als diàlegs «Barrières»;²⁵ cadascun dels autors hauria escrit, per separat i a manera de monòleg, les intervencions que

24. Totes les referències al manuscrit autògraf de *Les Champs magnétiques* provenen de l'edició facsímil que publicà Lachenal & Ritter el 1988. Així, doncs, assenyalem les remissions mitjançant l'abreviatura «*Fac.:*» i, a continuació, el número de pàgina corresponent.

25. Segons Lydie Lachenal, quan Soupault autenticà el manuscrit pogué corroborar l'ordre original de les pàgines. Amb tot, després que el document fos restaurat pels serveis específics de la Bibliothèthe nationale, aparegué incomprendiblement muntat en tres fascicles que no seguien l'ordre primigeni. A més a més, al manuscrit van integrar-s'hi materials de diversa mena (entre ells, una carta autògrafa de Breton de 1939, en la qual l'autor li oferia l'obra al bibliòfil Jean Galli, sense que hagi pogut determinar-se si aquesta obra feia referència a un dels exemplars impresos de *Les Champs* o bé al manuscrit mateix). Com assenyala Lachenal al prefaci de l'edició facsímil (*Fac.:* 22), «Il semble que ce regroupement ait été inspiré davantage par un souci de protection matérielle que par celui d'une fidélité à la présentation du manuscrit». De tota manera, l'editorial Lachenal & Ritter va poder obtenir una reproducció del text abans que aquest fos desorganitzat per la Bibliothèthe, i Elisa Breton i Jean Schuster autenticarien l'escriptura de Breton. A l'edició facsímil del text, tot just després dels incomplets diàlegs «Barrières», pot també observar-se una reproducció —amb la seva corresponent transcripció— de la còpia que del capítol féu Breton.

hauria tingut en cinc *peculiaris* diàlegs (uns diàlegs en els quals una barrera separaria els interlocutors); i Breton en féu ja una còpia establint plegades les alternances dels hipotètics torns de paraula, que és tal i com els diàlegs apareixen a l'edició impresa. Malgrat que aquesta còpia és completa i conté les cinc interlocucions del capítol, al manuscrit original manquen les dues primeres. Breton, a part d'arranjar els fragments a la manera de converses, també en féu una tria, perquè en els tres diàlegs que es conserven al manuscrit, hem pogut comptabilitzar fins a dotze torns de paraula que van ser refusats a l'edició impresa (cinc de Soupault i set de Breton).

Vegem ara com es modificà la disposició originària de les diferents seccions del text (en el cas que algun dels capítols hagi estat íntegrament escrit per un dels dos autors, així ho apuntem amb el seu nom entre claudàtors; els altres, inclouen fragments d'un i altre):

<i>Edició impresa (Sans Pareil i Gallimard)</i>	<i>Manuscrit original (ms. I)</i>
La Glace sans tain	Dedicatòria a Jacques Vaché [Breton]
Saisons [Breton]	La Glace sans tain
Éclipses	Saisons [Breton]
En 80 jours [Soupault]	Éclipses
Barrières [cinc diàlegs]	En 80 jours [Soupault]
Ne bougeons plus	Barrières [hi manquen els dos primers diàlegs]
Gants blancs	Chapitre VI [es correspon amb «Gants blancs»]
Le Pagure dit: [Breton]	Le Pagure dit [Breton]
Le Pagure dit: [Soupault]	Le Pagure dit [Soupault]
La fin de tout	
Bois & Charbons [Breton] ²⁶	
Dedicatòria a Jacques Vaché [Breton]	

Quant al capítol «Ne bougeons plus», Breton deixà constància —a l'exemplar *Gaffé*— que fou afegit al recull tot just abans de la impressió, i, efectivament, al manuscrit pot observar-se que l'apartat no encara intitulat «Gants blancs» s'enregistrava com a sisè.²⁷ «Ne bougeons plus», però, que contenia material divers i quasi bé íntegrament no

26. Aquest apartat i l'anterior són extremadament peculiars. La frase «La fin de tout» apareix a manera d'epíleg enmig d'una pàgina en blanc; i el mateix succeeix amb l'expressió «Bois & Charbons», que, inscrita juntament amb l'enunciat «André Breton & Philippe Soupault», apareix a la següent plana com si es tractés de la imatge d'una targeta postal. Segons declarà Breton a les notes que, l'any 1930, inscriví a l'exemplar *Gaffé*, la llegenda «La fin de tout» indicaria la voluntat dels autors de desaparèixer sense deixar rastre (una idea relacionada amb el més que probable suïcidi de Vaché); i pel que fa a l'epígraf «Bois & Charbons», Breton s'hi referiria a la seva obra *Nadja*: pel que sembla, els humils comerços de venda de llenya que mostraven aquest rètol li produïen una intensa sensació d'angoixa, perquè llurs aparadors apareixien il·lustrats amb les reproduccions d'uns troncs tallats en secció (Breton, 1991a: 29-31).

27. Precisament pel que fa als títols, l'anàlisi grafològica i la de les tintes han pogut determinar uns trets gens *automàtics*: «La Glace sans tain» i «Saisons», de mà de Breton, van ser afegits *a posteriori*; «Éclipses», en canvi, de mà de Soupault, va ser escrit amb el mateix estri que Soupault va emprar en

inèdit, ni tan sols podria adscriure's a l'experiència de l'escriptura automàtica.²⁸ Pel que fa als dos capítols de «Le Pature dit», el descart de material també va ser considerable. A diferència dels textos precedents, que havien estat concebuts com a *prosa poètica*, aquests apartats inclouen poemes en vers sense metre ni rima; com sempre, la selecció va ser a càrrec de Breton (fins i tot en el cas de la secció corresponent als poemes de Soupault). Vegem ara els poemes que es van descartar de «Le Pature dit» de Breton, i els canvis d'ordre que s'efectuaren. Llevat de «Costume-tailleur», que encara que no està ratllat no s'inclouria a la impressió, els poemes que van ser refusats apareixen ja ratllats al manuscrit amb una barra obliqua (un senyal que la primera revisió va fer-se *in situ*); i si bé el poema «Ceintures» apareix a la impressió sota el nom de «Rideaux», el poema «Rideaux», en canvi, fou descartat:

Le Pature dit [Breton]

<i>Manuscrit original (ms. 1)</i>	<i>Edició impresa (Sans Pareil i Gallimard)</i>
J'ai beaucoup connu Par avance Supraterrestres Délivrances Rideaux Ceintures Perches La charité, s'il vous plaît	J'ai beaucoup connu Rideaux N'a jamais eu de commencement Grand luxe Délivrance Tempête dans un verre d'eau Détour par le ciel Les jeunes pousses

escriure la part del capítol que li corresponia, tot i que es desconeix si el títol precedí el text o va ser a la inversa. El fragment d'aquest mateix capítol escrit per Breton podria haver ocupat la primera posició en algun moment de l'organització del material, perquè torna a aparèixer el títol amb la corresponent xifra «III»; amb tot, el més probable és que el títol fos originari de Soupault i que el seu fragment precedís efectivament el de Breton. Bonnet (dins Breton, 1988: 1137-1138) proposa que Breton hauria llegit el fragment del seu company per tal d'inspirar-se, i estableix una sèrie d'analogies que es donarien entre els escrits d'ambdós autors; així, potser la idea originària hauria estat la d'escriure cadascun un capítol «Éclipses», tal com succeeix a «Le Pature dit», però res no corrobora aquesta hipòtesi. A l'edició impresa, el fragment de Soupault —amb el títol corresponent— aparegué en primer lloc; i el de Breton, en canvi, ja es consignà sense el títol. Pel que fa a «En 80 jours», el títol també va ser afegit *a posteriori*; inicialment, sols s'enregistrava la xifra «IV», i, segons els experts, encara que la cal·ligrafia és de Soupault, la «E-» inicial pertany a Breton. Ja per finalitzar, el títol de «Le Pature dit» —que al manuscrit no es veu seguit de «:»— hauria estat escrit en el mateix moment d'executar-se el capítol, i va ser ideat per Breton; al manuscrit, a la secció de «Le Pature dit» de Soupault, el títol no hi constava.

28. Breton també va aclarir-ho a les notes de l'exemplar *Gaffé*. El capítol de «Ne bougeons plus», a banda d'iniciar-se amb dos textos que, sense títol, s'atribueixen a Breton, consta de quatre parts; totes elles comencen amb un poema en prosa que es veu seguit d'unes frases a la manera d'aforismes. Pel que fa als poemes en prosa, tots havien estat ja publicats: «Hôtels» aparegué a la revista *Littérature*, 12 (febrer de 1920); «Trains», a *DADAphone (Dada 7)* (mars de 1920); «Lune de miel», a *Littérature*, 11 (gener de 1920), i «Usine», a *Littérature*, 7 (setembre de 1919). Els dos primers es publicaren amb la signatura de Soupault, i els dos restants, amb la de Breton. Segons hem pogut comprovar, no hi ha variants entre la primera impressió d'aquests poemes i les de Sans Pareil i Gallimard.

<i>Manuscrit original (ms. 1)</i>	<i>Edició impresa (Sans Pareil i Gallimard)</i>
Cinq Forêt-vierge Tempête dans un verre d'eau Costume-tailleur Après le bal Grand luxe N'a jamais eu de commencement Concours Les jeunes pousses Tout ce qu'il y a de mystérieux De fil en aiguille Haltères Rectifications Détour par le ciel Terre de couleur	Terre de couleur Tout ce qu'il y a de mystérieux

Pel que fa a «Le Pagure dit» de Soupault, ens caldrà descriure el testimoni que Bonnet denomina «segon manuscrit» (*ms. 2*). Segons indica l'editora, es tractaria d'una còpia que del manuscrit original haurien fet els autors (especialment, Breton); el testimoni, a penes puntuat, estaria reblert de faltes ortogràfiques, i d'aquí sorgeix el dilema, perquè Bonnet (dins Breton, 1988: 1132) afirma que es tractava d'una còpia preparada per a la impressió. En general, i especialment a la part que es correspon amb l'escriptura de Soupault, el manuscrit original de *Les Champs* es mostra força descuidat pel que fa a la puntuació i a l'ortografia (un fet lògic tenint en compte la velocitat d'execució de l'obra i l'esperit mateix del suposat automatisme); però precisament aquesta circumstància hauria estat *esborrada* per Breton si ens atenim a la correcció ortogràfica amb la qual conjecturem que hauria efectuat les seves còpies (a banda que, com ja hem mencionat, els fragments de *Les Champs* publicats a *Littérature* aparegueren ja sense faltes). La còpia en net que féu Breton del capítol «Barrières» —la que s'inclougué al manuscrit original—, tot i que no deuria formar part de la còpia definitiva que l'autor hauria lliurat a Hilsum (un fet que deduïm a causa que aquesta còpia mostra algunes divergències respecte del mateix capítol de l'edició impresa), es presenta perfectament puntuada i sense faltes ortogràfiques, per la qual cosa això ja ens indica quin tipus de material hauria proporcionat Breton a Sans Pareil per tal que el text es publicués. Difícilment, doncs, aquest manuscrit segon seria una còpia destinada a la impressió; amb tot, res més no podem especular a l'entorn d'aquest testimoni, atès que la descripció que en fa Bonnet és força exigua: pel que sembla, es tractaria d'una còpia també incompleta; Breton n'hauria dut a terme la major part, però fou Soupault qui copià el seu capítol de «Le Pagure dit» i el fragment que li correspondria d'«Éclipses». A banda de la ja previsible absència de «Ne bougeons plus», hi mancava «La Glace sans tain», però Bonnet, que no dóna més informació quant a la resta de capítols, sols descriu el material que inclouria «Le Pagure dit» de Soupault i que tot seguit mostrarem confrontant-lo amb la versió del *ms. 1* i amb la de l'edició impresa.

Segons hem pogut observar al facsímil del *ms. 1*, a la secció de «Le Pature dit» de Soupault els poemes que van ser refusats no apareixen ratllats com així succeeix a l'apartat de Breton; un fet que corrobora que la selecció l'hauria efectuada Breton amb posterioritat (possiblement, ja a la còpia que lliuraria a Hilsum). Vegem, doncs, les variacions que sofrí «Le Pature dit» de Soupault, i com els accents que hi mancaven als dos manuscrits van ser restituïts a l'edició impresa:

<i>Le Pature dit [Soupault]</i>		
<i>Manuscrit original (ms. 1)</i>	<i>Còpia del Manuscrit original (ms. 2)</i>	<i>Sans Pareil i Gallimard</i>
Les sentiments sont gratuits On applaudit Reglements Les modes perpetuelles Les centres ²⁹ Bulletins Les pluies Les Manufactures Au telephone L'Éternité Commandements	Les sentiments sont gratuits On applaudit Reglements Les modes perpetuelles Bulletins Les Manufactures Au telephone L'Éternité Commandements Au seuil des tours Les Masques et la chaleur colorée	Les sentiments sont gratuits On applaudit Règlements Les modes perpétuelles Bulletins Les Manufactures L'Éternité Commandements Au seuil des tours Les Masques et la chaleur colorée

Per a Bonnet, la informació revelada pel manuscrit original no hauria estat més important que la que proporcionaria l'exemplar número 1 de Sans Pareil (*ex. RG*); un exemplar que, l'any 1930, Breton hauria omplert de comentaris per al col·leccionista al qual hauria pertangut: René Gaffé. L'esmentat document, reblert de notes al marge de tot tipus (fins i tot hi consta un quadre en el qual apareixen les diferents velocitats d'escriptura amb què els autors haurien executat els seus fragments), incloïa una nota inicial de dues pàgines i mitja en la qual Breton, a part de declarar-se el director absolut del projecte de *Les Champs magnétiques*, donava compte de la gènesi de l'obra en relació amb la poètica surrealista. Entre altres coses, relatava que, pel fet de no haver donat preeminència al discurs regulat de la raó, i pel vincle que el text establiria amb l'esperit dels alienats, el títol que inicial-

29. Al manuscrit original, la grafia «centres» es confon fàcilment amb «autres», però segons anota Fauchereau a l'edició facsímil (*Fac.*: 225), el mateix Soupault certifica el primer terme. Bonnet (dins Breton, 1988: 1133) llegeix, de forma errònia, «autres», i així apareix a l'edició de «La Pléiade». Però el que resulta desconcertant és que a la mateixa edició facsímil, tot just després de la nota de Fauchereau, apareix esmentat el poema, tot i que intítulat «Les autres». Pel que fa a l'errada de Bonnet, hi ha una justificació manifesta: el vers vuitè del poema inclou l'expressió «autres univers», i com que l'*efecte d'automatisme* és molt acusat en aquest fragment, la presència explícita del terme hauria tingut prou pes com per dissipar el possible dubte que hauria pogut tenir l'editora.

ment s'havia plantejat per a l'obra havia estat el de *Les Précipités*;³⁰ però la imatge que li sobrevingué d'uns pols d'atracció magnètica va resultar molt més captivadora. Així mateix, a l'exemplar en qüestió, Breton va subratllar en color verd les parts que li corresponien; en vermell, les que jutjava més interessants, i ja en gris, les més forassenyades.

Com és evident, qualsevol editor desitjaria poder comptar amb els comentaris que un autor fes de la seva pròpia obra, però en aquest cas les circumstàncies eren un tant atípiques. Havien passat ja onze anys des d'aquella *ingènua* experiència d'escriptura automàtica; i pels volts de 1930, el surrealisme vivia la seva època més belligerant i començava a internacionalitzar-se. Les explicacions de Breton, doncs, llavors ja conscient del que suposava aquell testimoni per a la seva pròpia història i per a la del moviment —i no hem d'oblidar que el destinatari de l'exemplar era un col·leccionista—, haurien revestit el text d'un caire emblemàtic potser inexistent o, quant menys, no tan acusat. Certament, un autor té dret a modificar i reinventar la seva pròpia obra, però subreptíciament, amb els seus comentaris, Breton hauria convertit el text en l'obra que ell hagués escrit amb aquells deu anys de bagatge personal i literari; amb les conseqüències que això tindria pel que fa als fragments escrits per Soupault, i pel que fa a la naturalesa de l'automatisme que hauria tingut lloc en realitat. Per altra banda, tenim l'evidència que la informació que dona Breton en aquestes notes de vegades es veu contradita per alguns dels comentaris que, al respecte, inclogué Soupault a les seves memòries: així, per exemple, si bé Breton assenyala en vuit dies el termini previst per a la producció del text, Soupault (1986: 15) l'estableix en quinze; i tampoc la intensa dedicació diària que, segons Breton, els hauria ocupat l'escriptura de l'obra («huit ou dix heures consécutives») es correspondria amb el ritme fluït però descansat al qual Soupault fa referència. Sens dubte, les notes de comentari d'una edició de *Les Champs magnétiques* haurien de fer constar les interessants explicacions que Breton va consignar a l'exemplar *Gaffé*, però això no hauria de tergiversar les evidències: el problema de l'edició de «La Pléiade» és que, en ocasions, Bonnet interpreta el manuscrit esbiaixada per aquest text *ideal* que Breton hauria esbossat mitjançant els seus comentaris; i així, per exemple, encara que l'editora pren com a paràmetre l'edició de Sans Pareil en la qual la dedicatòria a Vaché apareix al final, a l'apartat de notes de Gallimard no menciona que, al *ms. 1*, aquesta dedicatòria apareixia a l'inici del volum; un fet que li permet, encoratjada per les anotacions de Breton al respecte, de fer tota una dissertació simbòlica a l'entorn de per què la dedicatòria s'hauria escrit al final, com si aquest epígraf *mai* no hagués constatat, com així va ser, a l'anvers mateix del títol de *Les Champs magnétiques*.³¹

Així mateix, Bonnet hauria pogut comptar amb un altre exemplar anotat (l'*ex. SC*): l'exemplar que Breton regalà i dedicà, l'estiu de 1920, a qui un any més tard seria la seva esposa, Simone Collinet. El 1924, i no casualment el mateix any en què l'escriptor començà a teoritzar sobre l'automatisme, Breton hi subratllà els fragments dels textos que ell va escriure; i també hi afegí alguns comentaris.

30. Segons Bonnet (dins Breton, 1988: 1122), aquest títol potser hauria estat motivat per la següent seqüència d'«Éclipses»: «Ce qui précède a trait aux singularités chimiques, aux beaux précipités certains».

31. De tota manera, a l'apartat on Bonnet descriu el *ms. 1* sí que ho esmenta, però després ho omet.

5. LES CORRECCIONS DEL MANUSCRIT. LES TRANSFORMACIONS INTERNES DEL TEXT

Després de l'anàlisi de les tintes que varen emprar-se i d'un exhaustiu estudi grafològic, Serge Fauchereau assenyala que, al manuscrit de *Les Champs magnétiques*,

on verra deux types de ratures: soit les ratures [...] au cours de la rédaction même, mots abandonnés ou corrigés sur-le-champ; soit les ratures, ou plutôt les *remaniements*, apportées plus tard, après réflexion —ces dernières sont à peu près toujours le fait de Breton (*Fac*: 16).

Efectivament, ens trobaríem amb unes variants immediates —anomenades d'*escriptura*— que, sorgides *au fil de la plume*, podrien deure's a la velocitat mateixa de l'execució del manuscrit (motiu pel qual podrien ésser admeses en una producció pseudoautomàtica); però també amb unes altres que, fruit d'una revisió i anomenades de *lectura*, difícilment s'adirien amb un projecte d'escriptura automàtica en tant que correccions sempre posteriors al moment inicial de la producció del text.³² Així mateix, al manuscrit hi és palesa la *intervenció editorial* de Breton, és a dir, la tasca de normativització lingüística que el mateix escriptor efectuà als seus textos i, especialment, als escrits per Soupault, molt més descuidats en tant que més espontanis. Certament, és en els fragments de Soupault on són més evidents la manca d'accents i la vaguetat en la puntuació. L'elevat grau de correcció de l'escriptura de Breton, en canvi, ens mostra que l'autor estava molt més interessat en el resultat estètic de l'experiència que no pas en l'automatisme com a tal; i els fets corroboren la diferència de criteri amb què els autors emprendre l'empresa. Les escasses correccions de *lectura* que mostren els fragments de Soupault no haurien estat fetes en un interval de temps massa llunyà al de l'execució del text, ja que són producte d'una mateixa ploma i tinta; en els fragments de Breton, però, si bé les variants d'*escriptura* són quasi inexistentes, les de *lectura* són múltiples i mostren diversos estrats de revisió.³³ A Breton correspon, doncs, la major part de les addicions interlineals; i fins i tot en algun cas es pot observar com va provar d'incorporar al text —i per diversos llocs— alguna clàusula especialment elaborada.³⁴ Així, doncs, Breton ja efectuà sobre el manuscrit una *mise au net* del text; i com que se serví del manuscrit per a publicar-ne alguns

32. La distinció entre variants podria fer-se segons un criteri de disposició: la d'*escriptura* s'emplaçaria «à droite de l'unité biffée, sur la même ligne»; i la de *lectura* s'ubicaria «dans l'espace interlinéaire ou dans les marges» (Grésillon, 1994: 246). Evidentment, també podrien donar-se variants lliures d'identificació imprecisa.

33. Per a una descripció més detallada del manuscrit pel que fa als tipus de paper emprats i a les diverses tintes dels instruments d'escriptura que s'utilitzaren, vegeu Anis / Viollet (1995: 45 i s.). Malauradament, com que l'edició facsímil de *Les Champs magnétiques* de Lachenal & Ritter no és en color, no poden copsar-se els diferents tipus de tinta, i només s'intueixen les correccions en llapis per la seva menor intensitat. Al marge inferior de les planes, els curadors descriuen aquests detalls, però les notes no són exhaustives.

34. Tal és l'exemple de la següent proposició inclosa a «La Glace sans tain»: «on a le calembour aux lèvres et des chansons étroites» (*Fac*: 46); ja afegida i ratllada en la interlínia, torna a aparèixer set renglons més avall (i de nou, inserida en la interlínia).

fragments a *Littérature*, s'hi poden veure termes repassats o bé ja reescrits per tal de fomentar llur llegibilitat.

En el text que precedeix l'aparat crític, Bonnet ja assenyala que no ha apuntat totes les variants, sinó només les que ha cregut més significatives; i el que s'observa, és que omet totes les relatives a la correcció ortogràfica. Certament, i seguint la distinció de W. W. Greg pel que fa a les conseqüències que, envers el *text*, tindrien les correccions, les que afecten el sentit —les *substancials*— serien més importants que no pas les *accidentals*, les que correspondrien a variacions d'ortografia i puntuació (Laufer, 1972: 65); però en aquest cas, i a banda que ja comprovarem que la intervenció ortogràfica de Breton tindria les seves conseqüències pel que fa al sentit, aquestes errades autògrafes serien un dels aspectes més característics de l'escriptura pseudoautomàtica; i la seva anàlisi podria aportar quelcom a l'estudi de la producció verbal amb motiu del seu elevat grau d'espontaneïtat. Per altra part, un dels aspectes més interessants de *Les Champs magnétiques* és el de poder observar la fisonomia del text tal i com aquest va ser escrit per primer cop, per la qual cosa l'ideal hagués estat el de confrontar, pàgina per pàgina, la versió manuscrita amb la versió impresa; d'aquesta forma, no només podrien observar-se totes les anomalies gramaticals i ortogràfiques que apareixien inicialment, sinó també les modificacions que, en l'aspecte estilístic, efectuà Breton, ja que sovint va substituir per sinònims les repeticions lèxiques del manuscrit.

Un dels casos més flagrants pel que fa a la intervenció de Breton s'hauria donat a «Éclipses», on reorganitzà uns paràgrafs de la part escrita per Soupault; segons Bonnet (dins Breton, 1988: 1138), aquest nou muntatge estaria motivat per la presència d'una sèrie de mots que els paràgrafs en qüestió tindrien en comú i que l'editora assenyala com a reclams fonètics i semàntics; però es tracta únicament de dos mots que podrien haver coincidit de forma accidental: «troupe» / «tropeaux» i «heure» / «heure». A parer nostre, però, la reorganització de Breton aniria més aviat lligada amb l'intent d'establir una possible seqüència narrativa; i precisament la *inconnexa* disposició de les imatges proposada per Soupault resultava molt més efectiva; de fet, el *sentit* d'aquelles imatges rauria, justament, en el seu adveniment fortuït: així, per exemple, la irrupció de la frase «L'heure des météores n'est pas encore venue» (*Fac.*: 78), que originàriament apareix en el text com un doll de llum, perd la seva força en ser col·locada per Breton després de «À cette heure tumultueuse les fruits pendus aux branches brûlaient» (Breton, 1988: 63); amb aquesta nova disposició, la primera oració es veu minvada del seu to apocalíptic, perquè 'l'hora en què els fruits maduren' és un temps quotidià i mesurable, mentre que 'l'hora dels meteors' és un temps *còsmic* que resulta inabastable per a la consciència de l'home. A més, l'expressió 'dels fruits', que inicialment apareixia seixanta renglons més avall que la primera, resta ratllada al manuscrit (*Fac.*: 84), per la qual cosa Breton l'hauria *recuperat* ben bé al seu criteri. En qualsevol cas, la modificació que féu Breton en aquesta part de Soupault és tan acusada que potser aquest cop sí que fóra necessari de confrontar ambdues versions, ja que les notes de Bonnet no en donen una descripció prou acurada. Així podria revelar-se, en definitiva, fins a quin punt l'*automatisme* representat per l'edició impresa (una edició absolutament controlada per Breton) difereix del text *real* que fou veritablement produït pels autors.³⁵

35. L'altra de les modificacions importants l'hauria efectuada Breton a «Saisons», un capítol íntegrament escrit per ell i que, a més, incorpora records de la seva infantesa. El text, fruit de múltiples ins-

6. LES CARACTERÍSTIQUES DE L'APARAT CRÍTIC DE «LA PLÉIADE»

6.1. L'ESTRUCTURA DE L'APARAT CRÍTIC

L'aparat crític de «La Pléiade» no només es compon de la secció *Notes et variantes*, sinó que aquesta es veu precedida d'una *Notice* que incorpora diversos apartats on es refereix informació de molts tipus: «Publication et genèse», «Les origines de l'écriture automatique» i «La pratique de l'écriture automatique» aborden diversos aspectes generals tant relatius a la gènesi de *Les Champs magnétiques* com a la mateixa història de l'automatisme; i així mateix, també hi consten aspectes més puntuals, com una informació a l'entorn dels documents on Breton donà a conèixer a d'altres artistes l'experiència automàtica, o bé quines foren les diferents velocitats que els autors pactaren a l'hora d'escriure les diverses parts de l'obra. Tot seguit, la *Notice* continua amb tres apartats més que descriuen els manuscrits: «Description des manuscrits», «Les enseignements des manuscrits» i «Fonction de l'écriture automatique». Després de la secció *Notice*, a un apartat que es titula «Réception de l'œuvre», de forma succinta se'ns dóna compte de les ressenyes que es van fer de *Les Champs magnétiques* a l'època en què l'obra es publicà per primera vegada; i ja finalment, apareix l'aparat de *Notes et variantes*. Com que aquesta secció distingeix les notes explicatives de les que incorporen variants, moltes de les dades que s'inclouen a les diferents parts de la *Notice* haurien pogut fornir les notes de comentari, perquè aquestes integren quasi exclusivament citacions que, malgrat que detallen algunes qüestions referides pel text, pròpiament no el comenten: en essència, descriuen els subratllats i els comentaris que Breton afegí als exemplars *Gaffé* i *Collinet*. El problema, però, és que com que tot sovint es refereixen a algun episodi biogràfic de Breton en funció del que ell hauria inclòs a les seves anotacions, més que no pas comentar el text, són un comentari de la nota del mateix Breton.

A la secció *Notes et variantes*, cadascun dels capítols de *Les Champs magnétiques* disposa d'una exigua introducció. Fonamentalment, se'ns informa d'on aparegué publicat per primera vegada el capítol si així va ser, del que d'ell hauria anotat l'exemplar *Gaffé* en cas de fer-ho i, sobretot, de quin dels dos autors l'hauria escrit; però quan l'autoria és compartida, no s'especifica on comença i on acaba la contribució de cada escriptor (una informació que, tenint en compte la considerable diferència entre les correccions d'un i altre, resultaria cabdal a l'hora de copsar les variants; amb tot, com que aquesta dada s'ha proporcionat al llarg dels apartats de la *Notice*, el lector es veu contínuament obligat a tornar enrere). Res no se'ns diu, però, a l'entorn de la temàtica que podria suggerir el fragment en qüestió; de fet, a cap dels apartats anteriors no es fa menció de la *poètica* que hauria orientat l'execució d'aquests escrits, i pel que hem aduït en relació amb les motivacions d'aquest automatisme analògic, la informació hagués estat del tot

truments d'escriptura, revela diverses fases de revisió (les tintes, a més, delaten que l'interval de temps que separa les correccions és força considerable); i segons detallen Anis i Viollet (1995: 54), s'hi poden rastrejar fins a una seixantena d'intervencions de *lectura*. Al facsímil del manuscrit s'observen, efectivament, des d'alteracions d'ordre sintàctic a addicions de paràgrafs al marge.

pertinent. A continuació, es consignen ja les notes: primer les que enclouen variants i, després, les de comentari.

6.2. L'APARAT DE VARIANTS ESTABLERT PER BONNET

L'aparat de variants establert per Bonnet descriu els tipus d'esmenes que mostren els testimonis *ms. 1* i *ms. 2* en relació amb el text imprès a Sans Pareil. Com de la disposició de les correccions es pot deduir —encara que no fefaentment— el tipus de variant, es constata, doncs, quines són les d'*escriptura* i quines les de *lectura*; i quan és Breton qui ha esmenat el text de Soupault, Bonnet incorpora a la nota les inicials «AB» (amb un interrogant en cas de dubte). Com que Bonnet reproduïx el text de Sans Pareil, l'aparat mostra directament la variant manifesta als manuscrits, perquè, com dèiem més amunt, els exemplars *RG* i *SC* només podrien ésser funcionals per a les notes de comentari. Vegem les característiques de la tasca de Bonnet.

Constitueixen variants d'*escriptura* els elements que al manuscrit apareixen ratllats i que, efectivament, s'han omès a l'edició impresa; i a la nota corresponent, Bonnet indica entre claudàtors aquest element ratllat juntament amb la indicació de «*biffé*», i la sigla del testimoni on consta la correcció. El següent exemple correspon a una variant d'*escriptura* que, de la mà de Soupault, pertany a «La Glace sans tain»; i també apuntem la transcripció que del facsímil del manuscrit fa l'edició de Lachenal & Ritter, que pot prescindir de les xifres volades en tant que facsímil i transcripció es confronten plana per plana:

<p><i>Text de «La Pléiade» (p. 54, L.5):</i> Ils passent au dessus des lacs, des marais fertiles</p>	<p><i>Aparat crític «La Pléiade» (p. 1149):</i> a. des lacs [dessechées et biffé] des marais <i>ms. 1</i></p>
<p><i>Manuscrit (facsímil Lachenal & Ritter p. 32):</i> Ils passent au dessus des lacs dessechées- et des marais fertiles</p>	<p><i>Transcripció (Lachenal & Ritter p. 33):</i> Ils passent au dessus des lacs [dessechées et] des marais fertiles</p>

Pel que fa a les variants de *lectura* (disposades en la interlínia), Bonnet les assenyala amb les abreviatures «*corr. interl.*» [corrigé en interligne]. Vegem-ho amb un altre fragment de «La Glace sans tain», aquesta vegada corresponent a Breton. En aquest exemple, a més, podem observar com Bonnet ha omès la variant de «Carême»; aquesta omisió podria semblar insignificant, perquè no es tracta d'una variació semànticament pertinent, però en treure Breton la majúscula, el text es revesteix d'una immediatesa que originalment no mostrava. La majúscula, per tant, delata que l'escrit s'hauria executat amb una lucidesa que en res no s'adiria amb l'automatisme. La variant, doncs, és prou eloqüent:

<p><i>Text de «La Pléiade» (p. 56, L.1):</i> [...] à la fin du carême. Notre squelette^a</p>	<p><i>Aparat crític «La Pléiade» (p. 1149):</i> a. carême. [Mon <i>biffé</i>] [Notre <i>corr. interl.</i>] squelette ms. 1</p>
<p><i>Manuscrit (facsimil Lachenal & Ritter p. 44):</i> Notre [...] à la fin du Carême. Mon squelette</p>	<p><i>Transcripció (Lachenal & Ritter p. 45):</i> Notre [...] à la fin du Carême. [Mon] squelette</p>

A les notes, Bonnet assenyala les addicions interlineals («*add. interl.*»), registra les ratlles que en llapis va efectuar Breton en els textos de Soupault —que indicarien un estrat de correcció diferenciat del de les correccions fetes amb tinta («*biffé au crayon AB*»)—, i marca amb una barra inclinada els punts i a part que, a diferència del que succeeix al manuscrit, apareixen sovint a l'edició impresa. Amb tot, el problema de l'aparat crític de Bonnet no rau en el que indica, sinó en allò que omet. Com hem vist, moltes de les modificacions introduïdes per Breton no semblen tenir excessiva rellevància, però justament per la veritable predisposició automàtica de Soupault i per la mateixa espontaneïtat que s'hauria derivat de la velocitat d'escriptura, els trets que hauria *esborrat* Breton serien, com ja hem apuntat, no només un magnífic testimoni pel que fa l'estudi de la producció verbal des de la perspectiva escrita (molt més difícil de poder analitzar que no pas des de la perspectiva oral, precisament a causa del grau d'elaboració al qual un text sempre es veu sotmès), sinó el veritable testimoni d'un *presumpte* automatisme que hauria estat el motiu que, en algun espai dels dominis literaris, els mots poguessin conjurar-se per atracció magnètica.

6.3. L'OMISSIÓ DE VARIANTS PER PART DE BONNET

En obviar les variants relatives a la normativització lingüística operada per Breton, l'edició de «La Pléiade» no pot donar compte de l'elevat índex de freqüència amb què al manuscrit es presenten les errades de concordança. Per una banda, i com ja hem assenyalat a la part primera, molts dels models teòrics que, en el domini de la psicolingüística, s'ocupen de la producció del llenguatge (tot i que hauríem de precisar que són uns estudis la pertinència dels quals sols pot adscriure's a l'àmbit de les llengües flexives), emplacen la codificació dels morfemes de nombre i gènere en un estrat ja força avançat de la planificació, per la qual cosa la freqüència d'aquestes errades, a part que certificaria la predisposició a l'automatisme de Soupault, en seria la prova; per altra banda, però, caldria assenyalar els problemes de concordança entre verb i subjecte en tant que indicadors de la tribulació que els hauria causat als escriptors el fet de prendre part en una escriptura conjunta que, a més, pretenia ser el fruit d'*una sola ment*.³⁶ La majoria de les variants

36. A Breton l'inquietava el fet que algú pogués distingir quines parts de l'obra hauria escrit cadascun d'ells, perquè com relatà Soupault, després d'aquella primera lectura de *Les Champs magnétiques* a Aragon, «[Breton] s'inquiétait de savoir si son ami allait reconnaître ce qui était de lui, ce qui était de

d'autor(s) a *Les Champs magnétiques* respon a aquesta vacil·lació a l'hora d'emprar un subjecte singular o bé plural, i la circumstància, que podria transferir-se al general comportament dític que pot apreciar-se a *Les Champs*, s'agreuja quan un dels autors reprèn el relleu d'escriptura en succeir l'altre en un mateix capítol.³⁷ Aquesta incertesa es fa evident, tot just iniciar-se l'obra, en una manca de concordança que sols revela el manuscrit (i amb una grafia molt clara), perquè va ser corregida a l'edició impresa i Bonnet l'omet seguint els seus criteris. Vegem, doncs, l'oració inaugural de *Les Champs magnétiques* a càrrec de Soupault:

Prisonnier des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels (*Fac.*: 28).

Aquest gir, en tant que estructura de participi en aposició a la qual segueix una construcció negativa, denota una excessiva elaboració, però si mantenim la manca de concordança, la seqüència pot suggestionar-nos que articula dos subjectes *diferents*, i amb aquest efecte de dislocació pel que fa a la persona, l'enunciat compareix reblert d'expressivitat. Així, el primer sintagma, com a intensa expressió de lament d'un *jo*, *transferiria* la seva agonia a la resta d'individus revertint en el subjecte col·lectiu del verb que apareix al segon sintagma; un efecte que desapareix si li afegim al terme «Prisonnier» el morfema plural que vetllaria per la concordança. En qualsevol cas, l'impuls primigeni de l'obra es correspondria amb aquesta vacil·lació, i tampoc no es té constància de què hauria enregistrat el *ms.* 2.

En altres casos, i sobretot quan ja el subjecte no és de persona, la manca de concordança podria estar relacionada amb algun altre tipus d'errada; ho podem veure en el següent exemple extret de l'inici d'«Éclipses», i que pertany a Soupault:

<p><i>Manuscrit (facsimil Lachenal & Ritter, p. 76):</i> Les cirques des bonds malgré l'odeur de sang et de lait caillé est plein de secondes mélancoliques.</p>	<p><i>Text de «La Pléiade» (p. 62, L.2-3):</i> Le cirque des bonds malgré l'odeur de lait et de sang caillé est plein [...]</p> <hr/> <p><i>Aparat crític «La Pléiade» (p. 1153):</i> a. l'odeur de sang et de lait caillé <i>ms.</i> 1, <i>ms.</i> 2</p>
--	---

La discordança podria haver estat causada per la interferència del *lapsus* d'intercanvi de termes que es produeix just abans de la posició del verb i que es deu a l'ambivalència de

moi [de Soupault]» (Soupault, 1986: 177). A més, un dels principis essencials que els autors van imposar-se fou el de no signar els fragments que els correspondrien: «Nous avions décidé de ne pas préciser ce qui était de Breton et ce qui était de Soupault» (Soupault, 1981: 79).

37. La vacil·lació es percep clarament en el moment en què Breton reprèn l'escriptura a «La Glace sans tain». Inicialment, consigna els subjectes en singular, però els corregeix tots per posar-los en plural (*Fac.*: 44); i quan Soupault el relleva i escriu els pronoms en singular, Breton també els commuta (*Fac.*: 51). En general, la manca de coherència en els elements dítics és un dels senyals més característics de l'automatisme; malauradament, però, els autors —i, especialment, Breton— van esborrar de l'edició impresa aquests trets.

l'adjectiu «caillé» (ahora 'quallat' i 'coagulat'). En pertànyer «lait», «sang» i «caillé» a la mateixa clàusula de planificació verbal (un fet que es veu reforçat per la conjunció copulativa), una errada en la posició dels termes s'argumentaria per l'atracció preeminent del valor de 'quallat' sobre el terme «lait» (el terme «sang» s'avindria amb el més específic de 'coaguler'), la qual cosa hauria provocat que el terme es desplaçés cap a la posició contigua a «caillé». De tota manera, al ms. 2 tornaria a consignar-se el sintagma «lait caillé», i com que Bonnet no recull les variants relatives als desajusts de concordança, desconeixem si també s'hagués mantingut el plural de «Les cirques». Ignorem, doncs, si la còpia efectuada per Soupault hauria resultat en aquest aspecte respectuosa. En qualsevol cas, Breton va disposar, sospitem que deliberadament, l'expressió menys comuna de «sang caillé»; i a més a més, va efectuar la pertinent modificació de nombre pel que fa al subjecte.

A banda de l'omissió de les variants relatives a la regulació ortogràfica, Bonnet també prescindeix de les que es derivarien de certes correccions immediates fruit de la mateixa velocitat d'execució, en tant que no tindrien pertinència per al contingut textual; un cop més, però, es tractaria dels rastres que hauria deixat el procediment *real* de l'escriptura de l'obra, i com que són bàsicament *anticipacions*, de nou corroborarien els estudis psicolingüístics relatius a la jerarquia del procés de la codificació verbal. Vegem un cas clar d'anticipació omès per Bonnet:

la fumée des cigares se ch cache (*Fac.*: 172).

Encara que Bonnet acostuma a assenyalar les correccions de *lectura*, no sempre les indica quan es tracta de substitucions per sinonímia, és a dir, quan, fruit d'una revisió, un mot és ratllat i substituït per un sinònim que s'afegeix a la interlínia. Bonnet actua, en aquests casos, de forma arbitrària; i només n'assenyala algunes sense justificació aparent. L'exemple que ve tot seguit mostra una substitució sinonímica i una anticipació sil·làbica:

reconnaître

Personne n'a pu distinguer ces voyageurs pa de race pâle (*Fac.*: 180).

Així mateix, si apareix un mot ratllat i a continuació el sinònim, com que es tractaria d'una substitució fruit de la immediatesa, Bonnet tampoc no la registra:

Il y a un verre tasse rose (*Fac.*: 172) [Breton col·locaria la marca de femení al determinant].

Bonnet prescindeix tot sovint d'unes correccions també immediates que podríem anomenar *penediments*, i que són mots o bé inicis de clàusules que serien bandejats i ratllats en el mateix moment de l'execució. En moltes ocasions, però, els *penediments* ens mostren interessants patrons d'escriptura: en el següent exemple, a banda de l'analogia fonètica que es dona entre el mot refusat i el que el succeeix, el *penediment* hauria estat provocat per la freqüència del patró Npl + «sont» + Adj:

Les couloirs des grands hotels sont deserts [...] Les vitres sont blanches [...] Les obstacles sont présents [...] Les grands rideaux du ciel sont s'ouvrent (*Fac.*: 173).

Alguns *penediments* demostren ser anticipacions i no només fonètiques, sinó de contingut lèxic; així, el segment ratllat del següent exemple pertanyeria a l'entorn semàntic de «passer», verb que apareix més endavant. El *penediment*, doncs, hauria pogut correspondre's a «Les passes» o bé a «Les passants»:

Les pass Vers 4 heures ce jour là un homme tres grand passait sur le pont (*Fac.*: 173).

Altres vegades, Bonnet prescindeix de les variants per omissió. A l'exemple següent, el sintagma «pour toujours» hauria estat eliminat de l'edició impresa per Breton; i això no obstant, el fragment constava al manuscrit original i a la revista *Littérature*:

Lorsque les grands oiseaux prennent leur vol pour toujours ils partent (*Fac.*: 30).

Els casos en què la substitució lèxica no ha estat producte de correcció al manuscrit, és a dir, quan es manifesta com a variant en relació amb l'edició impresa, Bonnet tampoc no els assenyala. Aquests canvis, que tot sovint delaten una justificació estilística, els hauria efectuat Breton directament a la còpia del text que hauria lliurat a Hilsun per a l'edició a Sans Pareil; així, per exemple, si bé al manuscrit consta el sintagma «imaginationes peureuses» (*Fac.*: 46), tant a *Littérature* com a Sans Pareil apareix «imaginationes fiévreuses». Mitjançant moltes d'aquestes substitucions, tot sovint sinonímiques, Breton hauria efectuat dissimilacions per tal d'evitar redundàncies fonètiques, malgrat que un suposat automatisme hauria afavorit la reiteració de sons. Així, «Drames sombres» (*Fac.*: 35), per exemple, fou substituït, a l'edició impresa, per «Drames obscurs» per tal de pal·liar l'afluència de sons nasals; i el mateix succeeix amb «belle barbe» (*Fac.*: 58), expressió que Breton va corregir —aquesta vegada, al manuscrit mateix— per «jolie barbe», a fi i efecte d'evitar les dues bilabials oclusives. En moltes ocasions, però, les substitucions sinonímiques no impedirien una reiteració fonètica, sinó una de lèxica; i Breton es mostra especialment rigorós en aquest aspecte: les «boissons froides» del manuscrit (*Fac.*: 28), per exemple, es convertiran en les «boissons fraîches» de la impressió, perquè cinc renglons endavant tornarà a aparèixer la veu «froides». Aquesta dada ja indica com d'acurada fou la revisió de Breton, perquè la distància hagués estat suficient com per no fer perceptible la repetició. En qualsevol cas, aquestes correccions sí que haurien contravint clarament l'automatisme, perquè tant la iteració lèxica com la fonètica són característiques provades de la producció verbal espontània (i això sense comptar que el lllindar d'activació d'un terme depèn de la freqüència d'ús; quelcom que, en el cas de «froides», hagués estat motiu de repetició quasi de forma sistemàtica).³⁸

Bonnet tampoc no assenyala moltes de les variants tipogràfiques: així, Soupault, a «En 80 Jours», havia subratllat uns fragments d'un elevat contingut simbòlic que feien referència a un somni (*Fac.*: 108 i 110); i Breton no els consignà, al text imprès, ni en cursiva

38. Cada individu, a més, disposa, en funció del seu vocabulari d'ús comú, d'un lllindar d'activació lèxica específic (llindar que la psicolingüística anomena *nivell de lexicalitat* de cada mot). L'escriptura automàtica, en tant que no deliberada, hauria d'explicitar aquest fenomen; i els textos en qüestió haurien de mostrar abundants repeticions de tota mena.

ni subratllats;³⁹ amb tot, sí que ho féu amb un altre fragment que, al mateix capítol, apareix més endavant i que fa referència a les notes que un individu hauria escrit a una llibreta. En aquest cas, el subratllat per Soupault (*Fac.*: 128) apareix en cursiva a l'edició impresa.

A banda que la major part de les variants omeses per Bonnet sols haurien il·lustrat part del procés de la gènesi de l'escriptura de *Les Champs* (i, en aquest aspecte, sembla que l'edició de «La Pléiade» pren part per la voluntat de Breton i no per la de la realitat del pseudoautomatisme), en algunes ocasions aquesta omisió té conseqüències en el contingut. Com es fa palès a les errades de concordança dels textos de Soupault, i sobretot perquè aquest escriptor tot sovint omet el morfema de gènere femení, de vegades un adjectiu pot crear ambigüïtat en poder referir-se a dos substantius circumdants de gèneres diferents. Les decisions de Breton al respecte, doncs, haurien tingut una rellevància que superaria els llinars *accidentals* de la correcció ortogràfica; al següent exemple, extret de «En 80 jours», amb motiu de la vacil·lació de gènere pròpia dels textos de Soupault, l'adjectiu «lapidés» podria referir-se tant al femení «sapinaies» com al masculí «yeux»; i Breton resol l'ambigüïtat mitjançant la puntuació i un arranjamant de la concordança. Vegem primer la versió original de Soupault:

A la lisiere des sapinaies lapidés dans les souterrains retrouvés les yeux s'habituent à cette lumière rigoureuse (*Fac.*: 132).

A l'edició impresa, i sense que Bonnet hagi fet constar cap alteració, Breton hauria afegit a l'adjectiu el morfema de gènere (per la qual cosa aquest es veuria vinculat a «sapinaies»), i hi hauria col·locat tot seguit una coma:

À la lisière des sapinaies lapidées, dans les souterrains retrouvés, les yeux s'habituent à cette lumière rigoureuse (Breton, 1988: 73).

Com que Soupault no ha puntuat el seu fragment, desconeixem si no hagués col·locat la coma abans de «sapinaies»; en aquest cas, «lapidés» es referiria a «yeux». Certament, aquesta opció podria ser del tot acceptable: el text es refereix a continuació a una «lumière rigoureuse» que tant podria ser 'il·luminadora' com 'cegadora', per la qual cosa tal vegada la seqüència precedent s'adiria més amb 'ulls lapidats' que no pas amb 'avetosa lapidada'; a més, unes línies enrere, Soupault fa referència a una «nuit d'argile», una expressió que afavoreix el vincle entre «lapidés» i «yeux». De nou, la contradicció rauria a voler trobar arguments versemblants, perquè precisament en el cas de Soupault, hauria estat provada la seva predisposició a l'automatisme (i amb totes les restriccions semàntiques que calguin per a aquest terme).

En definitiva, totes aquestes omissions de l'aparat crític de «La Pléiade» haurien contribuït a fer del text la imatge que n'hauria projectat Breton. Una imatge que no per-

39. Tot i que en menor mesura, Soupault també operà de forma aliena a l'automatisme. Precisament en aquests dos fragments referents al somni, l'autor va efectuar dues correccions interlineals — aquestes, sí que assenyalades per Bonnet—, per la qual cosa és molt probable que els subratllats siguin fruit d'una lectura posterior a l'execució.

met resseguir, doncs, les traces de la presumpta execució *automàtica* que, en el fons, no demostrarien sinó que l'automatisme li deu més a la lucidesa de la imaginació analògica que no pas a l'arbitri d'un ignot subconscient. Sens dubte, una edició que confrontés la versió manuscrita amb la versió impresa hagués resultat idònia per mostrar la distància que Breton imposà entre els seus designis i la realitat; en el seu defecte, però, emprar com a testimoni base el manuscrit autògraf —en demèrit del de Sans Pareil— hagués estat, com a mínim, més respectuós quant al material de Soupault. Això no obstant, en no poder ser més que *raisonable* un criteri de selecció de variants, qualsevol decisió raonada rebatria l'essència mateixa de l'obra —encara que, com hem vist, tampoc no podria correlacionar-se amb la pura fortuïtat—, perquè, tal com apuntava Aragon a l'epígraf amb què encapçalàvem aquesta part segona de l'estudi, *Les Champs magnétiques* no pertanyen ja a *l'âge du pourquoi*: cadascun dels seus capítols suposa, en efecte, una constel·lació d'imatges que, fluctuant intermitentment, afigura un *sentit* que no deriva de les significacions proposicionals de les clàusules del text, sinó de la mateixa luminescència que emeten; de la que fulgura de la imaginació analògica dels autors i per mitjà de la qual els mots s'haurien aplegat com atrets per la intensa atracció d'uns camps magnètics.

BIBLIOGRAFIA

- ANIS, Jacques / VIOLLET, Catherine (1995): «L'automate et son double: Breton et Soupault». DIDIER, Béatrice / NEEFS, Jacques (ed.): *Manuscrits surréalistes*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, p. 41-66.
- BALAKIAN, Anna (1963): «André Breton et l'hermétisme: Des *Champs magnétiques* à *La Clé des champs*». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. Núm. 15, p. 127-139.
- BALAKIAN, Anna (1971): *André Breton. Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press.
- BLANCHOT, Maurice (2003 [1955]): «L'inspiration, le manque d'inspiration». *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard (Folio Essais, 89).
- BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- BONNET, Marguerite (1975): *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti.
- BRETON, André / SOUPAULT, Philippe (1988 [1919]): *Les Champs magnétiques*. Facsímil i transcripció del manuscrit autògraf a cura de Lydie Lachenal i Serge Fauchereau. Paris: Lachenal & Ritter.
- BRETON, André / SOUPAULT, Philippe (2002 [1919]): *Les Champs magnétiques*. Prefaci de Philippe Audoin. Paris: Gallimard (Poésie, 74).
- BRETON, André (1991a [1928]): *Nadja*. Paris: Gallimard (Folio, 73).
- BRETON, André (1991b [1949]): *Signe ascendant*. Paris: Gallimard (Poésie, 330).
- BRETON, André (1952 [1969]): *Entretiens (1913-1952)*. Paris: Gallimard (Idées, 284).
- BRETON, André (1988): *Œuvres complètes*. Vol. I. Edició de Philippe Bernier, Margueri-

- te Bonnet, Étienne-Alain Hubert i José Pierre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 346).
- BRETON, André (1992): *Œuvres complètes*. Vol. II. Edició de Marguerite Bonnet, Étienne-Alain Hubert i José Pierre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 392).
- BROCHIER, Jean-Jacques (1977): *L'aventure des surréalistes (1914-1940)*. Paris: Stock.
- CAPLLONCH, Begoña (2011): «La noción de realidad como fundamento de la imagen poética analógica: un análisis comparativo entre las poéticas de Ponge, Reverdy y Breton». *Castilla. Estudios de Literatura*. Núm. 2, p. 1-20.
- CASSANY, Daniel (1987): *Descriure escriure*. Barcelona: Empúries.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1995): «Du bon usage des manuscrits surréalistes». DIDIER, Béatrice / NEEFS, Jacques (ed.): *Manuscrits surréalistes*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, p. 15-40.
- IGOA, José M. / GARCÍA-ALBEA, José E. (1999): «Unidades de planificación y niveles de procesamiento en la producción del lenguaje». DE VEGA, Manuel / CUETOS, Fernando (coord.): *Psicolingüística del español*. Madrid: Trotta, p. 375-468.
- GRÉSILLON, Almuth (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HAY, Louis (1989): «Critiques du manuscrit». HAY, Louis (ed.): *La naissance du texte*. Paris: José Corti, p. 9-20.
- HUGO, Victor (1967): *Œuvres poétiques*. Vol. II. Edició de Pierre Albouy. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 195).
- KEATS, John (1966 [1818]): *Selected Poems and Letters of John Keats*. Edició, introducció i comentaris de Robert Gittings. London: Heinemann, p. 87-88.
- LACAN, Jacques *et al.* (1975 [1931]): «Écrits 'inspirés': Schizographie». LACAN, Jacques: *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil, p. 365-382.
- LAUFER, Roger (1972): *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*. Paris: Librairie Larousse.
- Littérature*. Núm. 1-20 (1978 [1919- 1921]). Paris: Éditions Jean-Michel Place. [Edició facsímil].
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (coord.) (2001): *L'edició de textos, història i mètode*. Barcelona: Pòrtic.
- NADEAU, Maurice (2001 [1964]): *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil.
- PLA, Maurici (2003): *Sobre la imaginació analògica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- RIFFATERRE, Michael (1979): *La production du texte*. Paris: Seuil.
- SOUPAULT, Philippe (1981): *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*. Paris: Lachenal & Ritter.
- SOUPAULT, Philippe (1986): *Mémoires de l'oubli (1923-1926)*. Paris: Lachenal & Ritter.
- STAROBINSKI, Jean (1970): *La relation critique*. Paris: Gallimard.
- TIMPANARO, Sebastiano (1977 [1974]): *El lapsus freudiano. Psicoanálisis y crítica textual*. Traducció de Carlos Manzano. Barcelona: Crítica.
- VALLE ARROYO, Francisco (1991): *Psicolingüística*. Madrid: Morata.
- VYGOTSKY, Lev S. (1977 [1934]): *Pensamiento y Lenguaje*. Traducció d'Alex Kozulin. Buenos Aires: La Pléyade.

RESUM

En aquest estudi examinarem, a partir de l'anàlisi de l'edició de *Les Champs magnétiques* de Breton i Soupault a la «Bibliothèque de la Pléiade», les dificultats que planteja editar un escrit elaborat mitjançant el procediment de l'escriptura automàtica, atès que, si bé una edició crítica, en encerrar la màxima literalitat i el sentit genuí del text podria arribar a contradir la naturalesa mateixa del procediment automàtic, les correccions que sovint mostren els manuscrits autògrafs surrealistes i les variants que s'observen en les diferents edicions impreses tampoc no asseguren que una elemental transcripció dels manuscrits resultés idònia. L'anàlisi, doncs, se servirà dels arguments de la crítica genètica per tal de comprendre el procés d'escriptura de Breton i Soupault, i suposarà una reflexió a l'entorn de la producció del llenguatge i de la, a parer nostra, dubtosa espontaneïtat del procediment automàtic a la llum d'algunes de les premisses de la psicolingüística.

MOTS CLAU: escriptura automàtica, crítica textual, crítica genètica, *Les Champs magnétiques*, psicolingüística.

ABSTRACT

The paradoxes of textual criticism in relation to automatic writing:
The case of *Les Champs magnétiques* in the «Bibliothèque de la Pléiade»

On the basis of an analysis of *Les Champs magnétiques* by Breton and Soupault, as published by the «Bibliothèque de la Pléiade», this study will examine the difficulties involved in editing texts that have been written using the automatic writing technique. Although, in its attempt to encompass maximum literality and the genuine meaning of the text, a critical edition may contradict the very nature of the automatic technique, the corrections that are often found in the manuscripts written by the Surrealists themselves and the variations that appear from one edition to the next also indicate that a simple transcription of the manuscripts may not be ideal either. Therefore, this analysis will use arguments from genetic criticism in order to understand Breton and Soupault's writing process, and will be a reflection on language production and on the (in our opinion) dubious spontaneity of the automatic writing process in the light of certain psycholinguistic premises.

KEY WORDS: automatic writing, textual criticism, genetic criticism, *Les Champs magnétiques*, psycholinguistics.