



حوليات آداب عين شمس المجلد 49 (عدد أكتوبر – ديسمبر 2021)

<http://www.aafu.journals.ekb.eg>

(دورية علمية محكمة)



Cohésion et cohérence : Les enjeux de la réception des textes surréalistes

Siaf AL-SOUDI*
Atika K. SALMAN**

Department of French and English Languages / Faculty of Arts / Al-Zaytoonah
University of Jordan / Queen Alia Airport St 594, Amman, Jordan
siaf67@hotmail.com
atunivtip@yahoo.com

Résumé :

L'écriture surréaliste, dite automatique, déroute certes le lecteur et le déconcerte lors de ses premières lectures, car elle laisse surgir des analogies et des images absurdes et disparates. Les textes surréalistes rapprochent des éléments insolites et éloignés dans des énoncés condensés qui choquent ou surprennent le lecteur. Dans la présente étude, nous avons tenté de répondre aux questions suivantes :

- D'où viennent les difficultés de la réception de l'écriture surréaliste, dite automatique ?
- Quel est le rôle de la cohérence et de la cohésion textuelles dans la compréhension de l'écriture automatique ?
- Quelles sont les stratégies de lecture susceptibles de favoriser la réception d'un texte surréaliste ?

Le premier objectif est d'examiner l'efficacité de l'exploitation de l'approche textuelle dans la compréhension de l'écriture automatique. Un autre objectif est visé, celui de la contribution au développement des études effectuées sur les différents enjeux de la textualité et leur rapport avec l'interprétation des textes littéraires dont l'accès au sens semble difficile.

Mots clés : Cohérence, cohésion, écriture automatique, stratégies de réception, surréalisme.

Les textes surréalistes ont fait l'objet d'une critique acharnée en raison de leur étrangeté thématique dont l'effet est doublé d'une complexité sémantique et conceptuelle. De ce fait, l'interprétation de l'écriture automatique, pratiquée par les écrivains surréalistes comme un mode de création littéraire, s'avère parfois contradictoire. C'est, essentiellement, cette constatation qui nous a amenés à réexplorer les labyrinthes de ce genre d'écriture et nous a guidés vers les questions suivantes :

-D'où viennent les difficultés de la réception de l'écriture surréaliste, dite automatique?

-Quel est le rôle de la cohérence et de la cohésion textuelles dans la compréhension de l'écriture automatique ?

-Quelles sont les stratégies de lecture susceptibles de favoriser la réception d'un texte surréaliste ?

L'objectif principal de cette étude est donc d'examiner l'efficacité de l'exploitation de l'approche textuelle pour la compréhension de l'écriture automatique. Un autre objectif est visé, celui de la contribution au développement des études effectuées sur les différents enjeux de la textualité et leur rapport avec l'interprétation des textes littéraires dont l'accès au sens semble difficile. Pour mener à bien ce travail, nous ferons référence aux divers textes surréalistes : *Champs magnétiques* (1919); *Poisson soluble* (1924); *Manifestes du surréalisme* (1924); *Nadja* (1928), *L'amour la poésie* (1929); *Le Mauvais Rêveur* (1968). Ce choix s'explique par le fait que ces écrits sont les plus emblématiques du point de vue des surréalistes eux-mêmes.

Dans l'analyse de ce corpus qui réunit des extraits significatifs des textes dits « automatiques », nous nous pencherons vers une étude de l'organisation structurale des textes et des outils permettant d'examiner concrètement les règles de la textualité et les éléments assurant l'unité du sens, ainsi que leur efficacité discursive. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton définit l'art surréaliste par la pratique de l'écriture automatique qui est selon lui la « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »¹ Dans le *Second Manifeste* (1929), André Breton synthétise la pensée surréaliste en disant que : « L'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique », ce qui complique davantage l'interprétation exacte des productions de cette pensée. D'ailleurs, le texte de *Nadja*, publié d'abord en 1928 et corrigé par Breton lui-même en 1962, est un « texte indéfini et inclassable ». Ce texte semble particulièrement éclairant de l'écriture automatique qui est une incitation à l'expression de l'inconscient et du merveilleux provenant de la beauté intérieure de l'individu et de sa force psychique. Pour les surréalistes, la notion de la beauté va au-delà des apparences limitées du « visible ». Le merveilleux représente, à leur sens, la véritable source de beauté : « Le

merveilleux est beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a que le merveilleux qui soit beau. »²

Les critiques littéraires trouvent dans l'écriture automatique un nouvel art d'écrire dont les fils conducteurs sont l'inconscience, l'imaginaire, le rêve et surtout le hasard objectif. Il s'agit d'une manière insolite de transmettre la pensée et d'une forme de dictée téméraire. Cette écriture, qualifiée d'illisible, de compliquée, d'obscur, voire d'impossible à déchiffrer, est une technique surréaliste qui se caractérise par le rejet du discours narratif ou rhétorique, le caractère fictif des référents, l'indétermination, la discontinuité des mots, des phrases et des paragraphes, le détournement des codes communicationnels et la polysémie des images.³ Or, rien n'est jusqu'à présent définitif, d'où l'intérêt de la présente étude dont les hypothèses de départ sont les suivantes :

- Étant donné que le texte est un ensemble structuré et cohérent de phrases véhiculant un message et réalisant une intention communicationnelle, une approche textuelle est censée dépasser la conception limitée de la syntaxe pour développer la compétence de réception. Nous supposons que l'organisation interne du texte, ou sa cohésion thématique et sémantique ainsi que sa cohérence sont des moyens susceptibles de développer la compétence textuelle qui se manifeste par des savoir-faire linguistiques, pragmatiques et communicatifs.
- La distinction des signifiants et des signifiés permet de faciliter l'accès au fonctionnement relationnel des composants textuels.
- Dans les textes dits automatiques, l'analyse du domaine pictural dépasse, le plus souvent, la compétence textuelle en faveur de l'exploration de champs de réflexion plus libres.

Afin de confirmer ou d'infirmer ces hypothèses, et pour apporter des réponses satisfaisantes aux questions soulevées par ce travail, nous optons pour l'organisation suivante : Nous proposons, d'abord, un développement théorique dans lequel nous exposons brièvement les résultats des études déjà effectuées sur les difficultés de compréhension des textes surréalistes. Nous nous intéressons ensuite à l'analyse des notions de la cohérence et de la cohésion et leur rôle sur la compréhension. Enfin, nous envisageons des stratégies de lecture susceptibles de favoriser la réception d'un texte surréaliste.

1. Les difficultés de la réception des textes surréalistes

Les résultats des études effectuées sur les difficultés de la réception des textes surréalistes montrent que quand nous pensons au surréalisme, nous imaginons tout de suite un monde déformé où la raison est abandonnée pour donner naissance à une réalité fantastique ou absurde. Les écrits surréalistes enrichis par des images sont le produit du rêve et de l'inconscient des auteurs, d'où l'ambiguïté immédiate de la réception. Mais, pour André Breton, père des surréalistes, la cohérence textuelle existe forcément dans les textes surréalistes, puisque « L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister. »⁴ Elle est tout simplement cachée et c'est à l'intelligence humaine de tisser les liens entre les composantes grâce à l'inconscient et au rêve, d'autant plus que le monde réel et le monde du rêve sont inséparables.

En effet, dès la fin de 1922, surtout sous l'influence des thèses freudiennes, le surréalisme développe un concept selon lequel il importe de chercher les réponses aux énigmes de l'inconscient dans les profondeurs du rêve. C'est dans le monde des rêves que nos sentiments les plus profonds se manifestent, prennent forme et vont au-delà du vécu et du visible. C'est ainsi aussi qu'on expérimente un monde surréaliste dont les limites semblent infinies et où les barrières de l'espace et du temps sont fragmentées pour laisser place à une opération mentale plus profonde. L'écriture surréaliste est certes la : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »⁵ De ce fait, le processus de la compréhension passe par la méditation et les rêves qui ont fait l'objet de discussions problématiques. Mais il y a beaucoup plus que le monde des rêves dans l'écriture surréaliste. Selon André Breton,

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.⁶

Il mélange ainsi des objets, des sentiments, des concepts que la raison garde séparés, des associations de termes inattendues, des métaphores inhabituelles, des images chimériques et même délirantes.

D'ailleurs, pour les surréalistes, le langage conventionnel porte un lourd fardeau, voire un fardeau destructeur. Une fois ce langage libéré, l'inconscient se dégage pour révéler le sens ultime de la réalité, une réalité « supérieure ». La découverte de cette réalité plus large implique le recours à l'imagination et au rêve auquel les surréalistes accordent une entité plus importante que celle de la conscience. Par conséquent, l'analyse des mécanismes de l'inconscient permet à fortiori d'accéder plus facilement au sens réel d'un message grâce à la flexibilité herméneutique du lecteur vigilant.

Voici un exemple de l'écriture automatique, passage extrait des *champs magnétiques*, l'une des œuvres majeures des surréalistes dont les thèmes sont l'isolement de l'âme errante, la désespérance et la solitude:

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts; nous regardons les visages ; et nous soupçons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille.⁷

Pour David Vrydaghs, auteur de l'article « Les surréalistes face au travail » publié dans la revue *Études littéraires*, les deux pionniers de l'art surréaliste ne sont que deux jeunes oisifs et insoucians :

Une sensation d'étouffement dans le présent se dégage de ce passage. La séquence des indicatifs présents souligne combien le temps semble s'être arrêté. D'autres aspects du passage concourent à créer cette impression : il en va ainsi, dans la première phrase, de l'antithèse entre le caractère éphémère d'une goutte d'eau et l'aspect perpétuel de ce qu'elle renferme ; ou, à la fin du paragraphe, de l'aspect poisseux des tables, signe que le temps s'est écoulé sans entraîner de changement notable.⁸

D'autres critiques voient dans ce même passage deux jeunes révoltés et angoissés : « des jeunes surréalistes traumatisés par les atrocités de la 1^{ère} guerre mondiale ». ⁹ Néanmoins, l'adjectif « engagé » et les termes « engouements », « engagement politique », « intérêt pour la psychanalyse », sont omniprésents chez la plupart des critiques lors de leur mention des écrivains surréalistes. D'ailleurs, pour les surréalistes eux-mêmes, l'écriture automatique exprime la voix intérieure et les désirs profonds paralysés par des convictions absurdes, d'où la nécessité de la résurgence des forces de l'esprit.

Or, quand on parle d'écriture surréaliste, *Nadja* ne peut manquer à la liste. Écrite par André Breton en 1928, *Nadja* est une œuvre autobiographique qui relate la rencontre hasardeuse mais décisive d'une jeune femme excentrique. Le texte de *Nadja*, accompagné de photographies qui remplacent la description romanesque traditionnelle des personnages et des lieux, est peut-être le texte le plus **déformé** des œuvres surréalistes, non seulement dans son dialecte surréaliste, mais dans son identité qui ne peut être soumis à aucun critère de classification. C'est un texte sans limites, ouvert au « hasard objectif » qui témoigne de l' « état d'esprit » du

surréalisme. Le texte incarne l'expérience de la recherche de « réalité supérieure » qui résulte d'une fusion chimique profonde entre la réalité et le rêve ou l'« herméneutique passionnée » de la réalité que Breton voit avec un regard romantique. Poussés par cette passion herméneutique, les peintres et les artistes surréalistes, s'imprègnent, quant à eux, des traces laissées par les cultures primitives tels que les mythes, les contes fantastiques, les dessins excentriques, etc. Ils entrent dans le monde primitif, avec l'intention d'en arracher la richesse imaginaire. En ce sens, ils ont éveillé l'intérêt pour un monde qui, bien qu'il appartienne aux ethnologues, a maintenu vivement son attraction poétique.

Dans la poésie, comme dans la peinture, les surréalistes explorent le champ du symbolisme alchimique et produisent une grande variété de textes ornés de dessins qui surgissent au hasard comme les éléphants à tête de femme ou la superposition de figures formant des créatures étranges ou des animaux grotesques, semblables à ceux qui apparaissent dans de nombreuses cultures anciennes. Dans tous ces cas, le surréalisme a su incorporer une tradition initiée dans les temps anciens dans une langue moderne.

Disons pour terminer cette partie, que la production littéraire des surréalistes est liée à l'art du visionnaire, à l'art primitif et à l'art psychédélique et pathologique. Le parcours surréaliste est ainsi inséparable d'une vision inhabituelle et insolite. Comprendre ces faits mène le lecteur à mieux saisir ses messages. L'intégration de la photographie et le recours au style documentaire sont, en outre, des pratiques artistiques servant d'outils discursifs. Le poids de leur rôle dans le processus de la réception dépasse en général celui des éléments textuels, c'est pourquoi l'accès au sens repose plutôt sur des processus pragmatiques et herméneutiques. Tout comme les expressions idiomatiques, l'usage seul peut fixer leur sens. Autrement dit, « Ce n'est pas l'écrit, mais bien nous qui sommes responsables du sens ».¹⁰

2. L'Analyse textuelle en vue de la compréhension de l'écrit

La textualité est conçue comme étant: « une notion située au carrefour de la linguistique, de la logique et de la stylistique. »¹¹ Selon les termes de J.M. Adam, c'est « l'indissociable relation d'un texte aux énoncés péritextuels qui en délimitent les frontières, aux commentaires qui l'entourent directement ou plus lointainement, et qui pèsent d'une façon ou d'une autre sur le sens. »¹² Il est à noter que la notion de textualité est généralement associée à deux termes étroitement liés : le texte et la littérature. Du point de vue étymologique le mot « texte » vient du latin « *textus* » qui veut dire tissu, trame ou entrelacs. Il renvoie, à l'origine, à un discours écrit et cohérent. Le mot « littérature » emprunté du latin « *litteratura* » (de *litterae* « lettre ») signifie, dans son sens premier, l'« ensemble de ce qui a été écrit sur un sujet donné ». ¹³ Le texte littéraire est « celui qui emploie le langage littéraire, un type de langage qui obéit à des préoccupations esthétiques afin de capter l'intérêt du lecteur. »¹⁴ Il traduit

souvent la sensibilité de son auteur ainsi qu'une vision particulière du monde.

Traditionnellement, le texte écrit est destiné à être lu par un public varié. Pour saisir le message émis par l'auteur à travers les énoncés produits, il incombe au lecteur des tâches cognitives dont la plus pertinente est de découvrir les relations entre les mots et groupes de mots. L'analyse des règles textuelles qui régissent le texte peuvent créer des raisonnements à partir de données syntaxique, sémantique et pragmatique. Ces règles, qui sont censées réaliser « la cohérence » et la « cohésion » du discours, attirent l'attention d'un grand nombre de linguistes et de pédagogues. Une écriture textuelle, dit Barthes, est « la véritable assomption de la théorie du texte. »¹⁵

Notons qu'à partir de 1976, Michel Charolles et Bernard Combettes publient, dans les deux revues *Pratiques* et *Langue française*, une série d'articles traitant des problématiques liées à l'approche textuelle. Dans le numéro (11/12), apparaît l'article de Michel Charolles: « Grammaire de texte, théorie du discours, narrativité » dans lequel l'auteur établit une synthèse de travaux déjà effectués sur les notions de la compétence et de la performance textuelles, de la compétence et de la performance discursives, de la cohérence textuelle et discursive (macrostructures et microstructures) et de la pragmatique textuelle. Selon cette synthèse, la cohérence, la cohésion, et la progression thématique sont les critères essentiels de la textualité. De son côté, Bernard Combettes affirme que : « Le terme de cohérence inclut toutes les relations sémantiques reliées aux phénomènes sémantiques de thématisation »¹⁶. Cette notion implique l'organisation logique dans un texte. Elle est caractérisée par l'unité thématique, la non contradiction et la relation.

Pour qu'un texte soit cohérent, il doit conserver le même thème. Ajoutons à cette exigence que tous les éléments qui le composent doivent nécessairement pointer vers ce thème. En d'autres mots, un texte n'est cohérent que lorsque chacune de ses parties est liée au thème central. Dans le cas de *l'écriture automatique*, le texte peut présenter au premier abord un aspect d'incohérence. Mais, un lecteur averti est capable de découvrir que ce texte est construit de telle sorte qu'il est possible de lui assigner un thème et une unité, bien qu'il soit d'une nature différente de ce à quoi il est habitué. L'unité thématique d'un texte est d'ailleurs assurée par plusieurs moyens. L'anaphore, qui consiste à répéter un même mot ou une expression au début d'une proposition, d'un vers, d'une phrase ou d'une strophe en est un. Les expressions anaphoriques sont souvent d'ordre grammatical comme l'anaphore nominale, l'anaphore pronominale, l'anaphore verbale, l'anaphore adverbiale, l'anaphore adjectivale. L'écrivain peut également utiliser les substitutions lexicales pour éviter les reprises et pour garantir en même

temps le rappel. C'est-à-dire, il s'agit de l'utilisation de groupes nominaux contenant un substantif qui n'a pas été signalé dans le contexte.

Les différents **types de progression** thématiques, à savoir **sont** la progression à thème constant, la progression linéaire et la progression à thèmes dérivés.¹⁷ Ils permettent, à leur tour, de déterminer la démarche adoptée par l'auteur pour organiser son texte d'une manière cohérente. De ce fait, un texte qualifié de *cohérent* ne se contente pas de répéter les mêmes éléments thématiques, car il s'y trouve des éléments nouveaux (des *rhèmes*) qui font évoluer le texte. Mais,

Pour qu'un texte soit micro-structurellement ou macro-structurellement cohérent, il faut que son développement n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence.¹⁸

Quant à la règle de la relation, elle est de nature fondamentalement pragmatique : « Pour qu'une séquence ou un texte soient cohérents, il faut que les faits qu'ils dénotent dans le monde représenté soient reliés ». ¹⁹ Les idées doivent être donc organisées de manière ordonnée et logique. En d'autres mots, il doit y avoir une séquence interne **permettant** de suivre le texte et de parvenir à une meilleure compréhension de l'information. Cette cohérence locale se manifeste par la présence ou l'absence de certains éléments qui permettent de relier les différentes phrases composant le texte.

Mais, l'enchaînement des énoncés à l'intérieur d'un texte est souvent désigné par le terme *cohésion*.²⁰ Il s'agit de moyens linguistiques ayant pour rôle d'assurer des liens intra et inter-phrastiques qui correspondent à un réseau de relations sémantiques et qui permettent, par la suite, de construire un sens. Les différents procédés de la cohésion textuelle sont: la référence, la substitution, la récurrence, la connexion, l'ellipse et les signes de ponctuation.²¹

La référence assure la cohésion textuelle en résumant une partie de texte par l'emploi des mots comme : tout, cela, cette question, ce problème, ces préliminaires, ces suggestions, etc.

Ce type d'anaphore synthétise le contenu d'une phrase, d'un passage ou de toute une partie. « L'anaphore résumptive résume ou encapsule une partie du texte antérieur, en hypostasiant un contenu propositionnel en entité nominale. Elle crée, en d'autres mots, un nouveau référent discursif, sur lequel l'émetteur peut enchaîner en y portant des nouvelles prédications. »²²

La référence textuelle peut être de deux types. La première c'est la référence exophorique qui se produit quand un élément du texte fait allusion à des éléments de réalité ou à des facteurs extra-linguistiques qui ne sont pas dans le texte mais dans le contexte situationnel. La deuxième c'est la référence endophorique. Cela se produit lorsque la relation est établie avec une référence qui est présente dans le même texte.

La substitution lexicale est une forme de cohésion qui consiste à remplacer un terme par un autre. Cette substitution peut être produite par plusieurs mécanismes. Nous en citons la substitution synonymique et la substitution par métaphore ou par métonymie. Quant à la récurrence, c'est la réutilisation d'un terme ou d'un syntagme dans le développement linéaire du texte. Elle marque ainsi la continuité de la thématique.

La connexité est d'ailleurs l'étude des mots de liaison appelés également « connecteurs logiques ». Elle participe à la cohésion textuelle et indique les liens sémantiques et syntaxiques entre les propositions. Les connecteurs sont en effet des unités grammaticales de statuts divers: adverbes, locutions adverbiaux, syntagmes nominaux, qui ont tous des fonctions de conjonction, decoordination ou de subordination.²³

Reste l'ellipse qui consiste à omettre l'un ou plusieurs éléments dans un texte à condition que ces éléments ne changent pas la compréhension globale du message émis. Du point de vue linguistique, c'est l'omission syntaxique d'un ou plusieurs mots que l'esprit remplace de façon plus ou moins spontanée. D'autres notions linguistiques se classent sous le phénomène de l'ellipse. Nous en citons, à titre d'exemple, la parataxe qui consiste à supprimer la subordination entre les propositions. « Les propositions paratactiques sont des propositions juxtaposées sans outil de coordination ou de subordination. »²⁴ Il est à noter que la juxtaposition de mots-images et le recours à l'ellipse sont les caractéristiques premières de l'écriture automatique.

Bref, pour qu'un texte ait du sens et de l'unité, il est essentiel que les phrases se suivent de manière connectée et qu'elles permettent une lecture et une compréhension fluides. Sinon, nous serions confrontés à une succession de déclarations qui, bien qu'elles puissent avoir un sens en accord les unes avec les autres, sont déconnectées. Cela signifie que pour qu'un texte soit une unité de communication, il est nécessaire que les lecteurs reçoivent un message compréhensible. Dans cette perspective, sans les règles de cohérence et de cohésion, le geste de communication ne serait pas possible. Ainsi, le texte est non seulement un fait linguistique, mais aussi un objet appartenant à plusieurs domaines d'études tels que la sémiologie, la sociologie, la psychanalyse et la littérature. Il ne s'agit donc pas d'une totalité de phrases juxtaposées l'une après l'autre, mais d'un discours composé d'énoncés régis par des règles particulières assurant son unité interne.²⁵ Autrement, il serait impossible de comprendre des suites de phrases composant un texte tel celui d'Antonin Artaud « Le Mauvais Rêveur »:

Mes rêves sont avant tout une liqueur, une sorte d'eau de nausée où je plonge et qui roule de sanglants micas. Ni dans la vie de mes rêves, ni dans la vie de ma vie je n'atteins à la

hauteur de certaines images, je ne m'installe dans ma continuité.[...] Et quant à l'apparence physique de mes rêves, je vous l'ai dit: une liqueur.²⁶

Des études récentes montrent que le processus de la compréhension d'un message écrit repose sur trois grands axes. Le premier axe repose sur la structure et le contenu du texte. Le deuxième dépend des processus cognitifs et affectifs du lecteur. Quant au troisième, c'est le contexte, psychologique et social.

Avec l'essor des sciences cognitives, l'acte de lecture paraît comme « un processus interactif » qui « fait maintenant l'unanimité chez les chercheurs. »²⁷ Les résultats des expériences de ces derniers montrent également que l'interprétation pragmatique des textes compte plus que l'analyse linéaire. Mais, le texte, de par sa structure et sa représentation sémantique applique des règles de cohérence ayant deux niveaux : « le niveau de la base du texte linéaire (base propositionnelle) et le niveau de la macro- structure (signification globale). »²⁸ Ainsi, les relations entre les phrases sont désormais décrites de deux façons: les relations sémantiques et les relations pragmatiques. Les premières sont directement observables et sont présentes dans le texte. Etant cachées, les secondes doivent être intuitionnées. Or, les deux sont complémentaires et ne peuvent être conçus séparément.

Un texte donné n'est donc pas formé d'une simple succession d'éléments, mais d'une combinaison de constructions qui forment ses constituants, eux-mêmes formés par des constituants de rang inférieur; par conséquent, la compréhension est le résultat de plusieurs niveaux de travail mental ayant pour matières premières différentes formes de composantes souvent complexes et entremêlées.

Dans le cas des textes surréalistes, les modalités cognitives de la réception, dont l'une est la compréhension de l'écrit, s'avèrent encore plus compliquées. Les surréalistes veulent que les images puissent naître d'un assemblage spontané d'éléments variés dans le but d'exprimer l'inexprimable. Leurs phrases disloquées, inédites et arbitraires ébranlent les pensées et choquent la logique chez le lecteur. L'un des objectifs du surréalisme est de perturber, voire de refuser la logique occidentale, une logique fondée depuis longtemps sur la raison et le calcul. Ce qui est d'original chez les surréalistes c'est que l'image est renouvelée surtout par des associations de mots que la logique ordinaire et l'imaginaire commun n'approuvent pas. Précurseur du surréalisme, Rimbaud écrit: « *il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.* »²⁹ Le renouvellement des manières de créer et d'être devient une exigence chères aux surréalistes. L'amour, la création poétique, la libération du langage et de la pensée que ce soit au niveau de la construction ou au niveau de l'image sont des préoccupations primordiales. L'amour doit être fou, contre la raison et contre l'ordre social.

Le langage doit aussi se libérer de la raison jusqu'alors despotique. Ainsi les surréalistes cherchent l'image extrême et traduisent les sentiments et les émotions les plus intenses. Cette subversion d'images, engendrée par le rapprochement inconscient et presque automatique d'éléments disparates, crée des pulsions et des réactions diverses.

3. Stratégies de lecture des textes dits automatiques

Analysons, à titre d'exemple, « La terre est bleue comme une orange », tiré de *L'amour la poésie* de Paul Eluard :

La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre
Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
À la croire toute nue.
Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres
Des ailes couvrent les feuilles
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil sur la terre
Sur les chemins de ta beauté.

À la première lecture du poème, on est confronté à l'aspect insolite et déroutant d'images superposées qui contrarient la logique ordinaire. Le premier vers déclenche cette impression et apparaît absurde, car le lecteur s'attend au moins à lire une phrase comme la suivante: « la terre est ronde comme une orange » ou bien comme « La mer est bleue comme le ciel ». La difficulté du poème est due non seulement à la juxtaposition d'images insolites mais à l'absence de ponctuation dont le rôle est de définir les parties essentielles des énoncés. On peut relever d'ailleurs quelques étrangetés de langage, comme “Elle sa bouche d'alliance” causée par non seulement l'absence de ponctuation mais aussi du verbe.

Les quatre premiers vers ainsi que le dixième et le treizième vers forment chacun une proposition indépendante. Le onzième et le douzième vers forment tous les deux une seule phrase ainsi que les trois derniers vers. Par contre les cinq derniers vers de la première strophe n'ont aucun lien syntaxique ni logique, dû en grande partie à l'absence des verbes conjugués. Le poème a l'apparence hétérogène car on n'y trouve que la juxtaposition d'éléments disparates, d'où la difficulté de compréhension. Le premier vers

commence par « La terre » qui semble être le thème principal du poème mais on est surpris de passer aux « mots » et au pronom sujet « ils » auxquels il renvoie, puis à « Elle », pronom énigmatique car il peut désigner à la fois la terre et la femme aimée. On quitte « Les guêpes », mot qui ouvrent la deuxième strophe pour parler tout de suite de « L'aube » et des « ailes » et pour passer enfin à un interlocuteur avec le pronom « Tu ». Ces ruptures au niveau de l'énonciation s'ajoutent aux autres difficultés du poème. C'est après avoir fait les remarques ci-dessus qu'il devient pressant d'aborder la question de cohérence et de cohésion afin de prononcer un jugement équitable à propos du poème.

On pourrait accuser le poète, lors de la lecture du premier vers, d'être pris de transes, état souvent obtenu par la consommation excessive d'alcool ou de drogue, ou d'être emporté par l'écriture automatique, moyen qui lui permet d'écrire tout ce qu'il lui passe par la tête sans que sa volonté ni sa conscience n'interviennent. Sa production poétique serait ainsi le fruit du hasard car il ne sait pas à l'avance ce qu'il va écrire. Mais notre poète dément dès le deuxième vers ces accusations et affirme que ce qu'il vient de dire et ce qu'il va dire portent des vérités incontournables: « Jamais une erreur, les mots ne mentent pas ».

Après ce vers rassurant, le lecteur n'a qu'à recommencer la lecture pour cerner des sens qui s'étaleront et se multiplieront à ses yeux. Le premier vers finit par imposer sa légitimité et ne cesse plus de révéler sa richesse. Il n'est donc pas aussi déroutant ou absurde qu'il le paraît. La figure de style dans ce vers, riche en connotations, est certainement explicable comme c'est le cas pour toutes autres figures de style. C'est donc au lecteur de se donner la peine de rafraîchir sa vision pour mieux capter les sens sous-jacents dans le poème. Le lecteur est invité ainsi à une lecture active du texte pour deviner où s'arrêtent et débutent les phrases pour une meilleure compréhension.

Le premier vers du poème définit la technique surréaliste de l'image. Il mêle de façon inattendue des éléments disparates qui appartiennent à des réalités différentes : la planète terre, le fruit et la couleur bleue. Le vers apparaît à la première lecture énigmatique. Mais une relecture attentive dévoile la richesse de l'image. Il s'agit d'une assertion essentiellement verbale où le présent de l'indicatif, temps privilégié surtout dans l'expression des faits constatés, met l'accent sur la vérité absolue prononcée par le poète. C'est une formation syntaxique simple, courante, parfaitement grammaticale qui emprunte un modèle connu et presque minimal: un sujet, un verbe, un prédicat, un outil comparatif et un comparant. C'est vrai que cette phrase qui ouvre le poème est en apparence un délire poétique absurde, mais elle n'empêche pas toutefois le sens de surgir. Le poète rassure immédiatement le ? lecteur, dans le deuxième vers, que les images exprimées sont légitimes et ne sont pas arbitraires: « Jamais une erreur les mots ne mentent pas ». C'est donc au lecteur de saisir les points communs

que connotent le comparant et le **comparé** pour se délecter de la nouveauté et de la beauté de la vision exprimée: la terre est **sphérique** et féconde comme une orange ; c'est la seule planète à notre portée qui embrasse la vie et la développe. D'ailleurs, La terre est confondue avec la femme aimée qui est elle-même symbole de fécondité, de vitalité et de bonheur. Quant à la couleur bleue, elle ajoute la dimension de l'immensité, de la pureté, de l'azur et de l'Idéal. Ainsi, la comparaison dans le premier vers invite le lecteur à chercher les correspondances et les associations entre les réalités éloignées. Le bleu c'est l'eau, c'est l'infini. Tandis que la terre c'est la rondeur, c'est le berceau de la vie, c'est la patrie de l'homme, c'est la mère nourricière, la mère nature. Quant à l'orange, c'est la vie, c'est le fruit qui traduit la joie, et c'est aussi la rondeur. De plus, ce fruit fait appel au rayonnement du soleil présent à deux reprises dans la deuxième strophe. Il est à noter que c'est chez la femme d'élection que l'on trouve réunis tous ces éléments. On constate donc que l'image choquante ne l'est plus, tant qu'elle renvoie à la personne aimée, à ses yeux et à la couleur orange de sa chevelure. Il est vrai que chanter la femme est un thème aussi ancien que la poésie elle-même. C'est une tradition qui remonte à Ovide, à Pétrarque et à Ronsard, mais cette fois renouvelée profondément par le travail du langage. Nous venons d'assister dans ce poème à la création d'un nouveau langage qui s'appuie sur des associations surprenantes et non sur des images usées ou conventionnelles. Pour mieux comprendre ce poème surréaliste, il faut **se** concentrer sur les associations et les connotations des mots et jamais sur leurs dénnotations naïves. Ainsi, à la manière des **images surréalistes superposées**, les éléments de la composition autorisent des lectures qui se superposent et s'enrichissent mutuellement.

L'éloignement entre les termes mis en rapport est le fondement de la technique surréaliste qui vise à surprendre le lecteur afin de créer chez lui d'autres réalités et d'autres dimensions poétiques. Le poète emploie de nouveau cette technique dans le premier vers de la deuxième strophe: « les guêpes fleurissent vert ». En fait le poème regorge d'exemples. On peut lire: « sa bouche d'alliance », « quels vêtements d'indulgence », « l'aube se passe autour du cou / un collier de fenêtres ». Il reste au lecteur de saisir les rapports entre les éléments constitutifs. D'ailleurs nous trouvons dans ces phrases une autre technique chère aux surréalistes. C'est le rapprochement d'éléments abstraits et concrets. La « bouche d'alliance » et « Quels vêtements d'indulgence » sont de bons exemples de ce type de rapprochement. L'abstraction exprimée par le mot « indulgence » n'a rien à voir avec « les vêtements », substance concrète. Pourtant ce rapprochement peut traduire la transparence des vêtements de la femme aimée et révèle sa nudité et sa beauté physique.

L'image que produit le langage surréaliste dans sa toute-puissance a toujours le support du concret, du physique. D'ailleurs, le vocabulaire concret dont se sert le poète traduit un monde perceptible par les sens. Ce langage des réalités physiques fait surtout de substantifs devient le symbole des sentiments et des perceptions. La femme, devient un « aube » qui se pare d' « un collier de fenêtres », image certes très riche en **connotations**. Ainsi, le cou de la femme engendre des réalités imaginaires multiples, voire infinies et invite à la découverte de nouveaux horizons.

La spécificité de la poésie surréaliste, c'est qu'elle est caractérisée à la fois **par le** mystère et **la** clarté, **le** desserrement et **la** cohésion. L'absence de ponctuation, l'absence d'un titre, l'absence des rimes et l'absence d'une métrique régulière produisent une ambiguïté grammaticale et lexicale croissantes et nous donnent l'impression que le poème manque d'unité et de cohésion. Cette ambiguïté est encore ressentie dans les nombreuses phrases **où les verbes sont absents**. Le poète omet tous les signes de ponctuation mais nous surprend par l'emploi du point final à la fin de chacune des deux strophes. C'est que ce point final n'a pour fonction que de préciser l'unité sémantique, syntaxique et musicale des strophes et c'est ce qui marque la cohérence et la cohésion dans le poème.

L'aptitude à percevoir ensemble certaines sensations, bien qu'elle soit inégale **chez les humains**, est le propre de l'homme. Il s'agit de la synesthésie qui fonctionne sur le mode associatif et qui produit des liens absurdes entre des éléments qui appartiennent à des domaines sensoriels différents. Il n'est donc pas étrange de lire que la terre est bleue comme une orange. Le pouvoir du langage devient manifeste car il peut paradoxalement tout exprimer : l'inexprimable et l'impossible, le contradictoire et l'inconcevable. Percevoir une nouvelle réalité où l'orange bleu ou bien le bleu orange pourraient exister, c'est justement la preuve que le poète nous donne à propos du langage et son pouvoir associatif. La mission primordiale du poète est dorénavant de trouver les mots qui « ne mentent pas » et ne peuvent tromper afin de libérer le langage qui à son tour changera la vision du monde chez le lecteur. Ainsi le poète cherche à rendre évidentes les associations de mots et d'images qui échappent à tout lien logique. Car si « la terre est bleue comme une orange », c'est que pour le poète tout est possible à qui sait *voir*. C'est en affranchissant la pensée de ses limites qu'on peut atteindre l'absolu poétique. Nous venons de constater que la plupart des substantifs employés dans le poème proviennent des domaines perceptibles par les sens. Il s'agit d'un langage concret fait de mots familiers dont le rapport est **souvent insolite** dû à la libération de la pensée qui est normalement soumise à l'autorité impériale de la raison. En conséquence, la compréhension d'un tel langage nécessite une grande participation, surtout synesthésique, de la part du lecteur.

Par ailleurs, l'absence de conjonction dans le titre du recueil confirme que l'amour et la poésie sont deux thèmes indissociables. Les deux

premiers vers du poème laissent voir que le poète célèbre la femme et chante son amour pour « les mots ». C'est grâce à l'amour que le langage se transforme pour nous donner accès à de nouvelles réalités. Il s'agit d'un amour fou qui se dresse contre la raison et contre la norme. Mentionnés au milieu de la première strophe, les amants « fous » et leurs « amours » annoncent l'emploi d'un langage fou, extrême et intense. Cet amour fou engage le poète dans une aventure poétique qui rend sensibles les écarts du langage qui sont à la fois une libération de l'expression et une libération du désir. Ainsi, l'amour devient à la fois libérateur et inspirateur. D'un côté, il inspire la poésie et la sincérité du langage dont « les mots ne mentent pas », et par conséquent, tout ce qui émane de la bouche du poète est vérité. De l'autre, il libère le langage poétique des contraintes de l'écriture et de la versification. Le poète adopte une forme libre: les vers sont blancs et de longueurs variées. De plus, le poète se débarrasse des verbes dans beaucoup de phrases tout en abandonnant la ponctuation. Ainsi les phrases deviennent spontanées et disloquées tout comme le veut l'écriture automatique chère à tous les surréalistes qui veulent s'affranchir des barrières de la conscience pour arriver à la libération de la pensée et du langage.

Les champs lexicaux assurent la progression de l'information et renforcent la cohésion et la cohérence thématique dans le poème. Ce sont les générateurs des mots clés qui facilitent la compréhension des textes. Leur étude, indispensable notamment quand il s'agit d'un texte difficile, peut révéler l'intention cachée de l'auteur et permet de lire entre les lignes. Le lecteur doit désormais observer les champs lexicaux qui dominent le texte, car c'est en les mettant en évidence qu'il peut bien cerner et dégager les différents thèmes qui en découlent. Le poème de Paul Eluard est construit autour de plusieurs champs lexicaux. Nous avons tout d'abord le champ lexical de la femme aimée, et plus précisément celui de son corps. Il peut être vu dans des mots tels que « bouche », « cou », « sourires », « baisers », « colliers », « nudité ». Nous avons, ensuite, le champ lexical de l'amour associé aussi à celui de la femme dans des mots comme « baisers », « amours », « bouche d'alliance » et « joies solaires ». D'ailleurs, la femme est idéalisée et elle est assimilée à des réalités cosmiques qui sont « la terre », « le soleil » et « l'aube » parmi d'autres éléments de la nature. En fait, le poème regorge de mots qui renvoient au champ lexical de la nature. « La terre », « bleue », « une orange », « des guêpes », « fleurissent », « l'aube », « des ailes », « les feuilles », « le soleil ». Tous ces mots qui appartiennent au même domaine prouvent l'amour du poète et sa prédilection pour la nature, source de vie et de bonheur. Les mots qui appartiennent au champs lexical de la couleur dominant de leur côté le poème. Le « bleu », l'« orange », le « vert », l'« aube » et « le soleil » avec leurs couleurs se trouvent au début, au milieu et à la fin du poème. Ainsi,

l'étude des champs lexicaux donne accès à une meilleure compréhension du poème et contribue à la création de sa cohésion et sa cohérence.

Pour conclure, l'écriture surréaliste, dite automatique, dérouté certes le lecteur et le déconcerte lors de ses premières lectures, car elle laisse surgir des analogies et des images absurdes et disparates. Les textes surréalistes rapprochent, en fait des éléments insolites et éloignés dans des énoncés condensés qui choquent et surprennent le lecteur. Mais c'est pour engager ce dernier dans une activité mentale qui vise à démystifier le langage poétique, source inépuisable d'image et de sens. C'est pour cela que les images sont juxtaposées librement et sont assemblées de façon originale et audacieuse.

Les outils « classiques » de compréhension, dont les fameuses règles de la cohérence et de la cohésion textuelles, semblent souvent inadéquates dans le processus de la compréhension des textes automatiques car le sens n'est pas apparent. Il faudrait donc aller vers une perception plus profonde des signes symboliques. Il est vrai que l'étude des champs lexicaux peut donner accès à la compréhension du texte et permet, en quelque sorte, d'assurer sa cohérence, mais ce n'est pas tout à fait suffisant. Dans les textes automatiques, la cohérence n'est plus uniquement linguistique, mais pragmatique et contextuelle, d'autant plus que la recherche sémantique ne suffit pas à elle seule à la compréhension approfondie du texte. La réception des textes automatiques, est donc un processus cognitif complexe qui requiert des mécanismes de perception particulière pour pouvoir créer des liens menant à la compréhension, puis à l'interprétation. Il s'agit d'une compétence de savoir et de savoir-faire référentiels sans laquelle le texte reste incompréhensible au niveau du sens. S'entraîner à certaines stratégies où le lecteur s'implique activement, peut aider à mieux saisir le sens. Le lecteur est donc invité à un décodage actif du texte surréaliste afin de deviner l'essentiel du message émis et de mieux capter les sens sous-jacents des énoncés. Il doit rafraîchir sa vision des choses et mobiliser ses capacités synesthésiques où divers sens sont impliqués.

Une lecture attentive finit par établir des liens textuels et révèle que les images ne sont plus aussi arbitraires qu'elles le paraissent. C'est grâce aux procédés libérateurs employés par l'écrivain surréaliste que celui-ci parvient à émerveiller le lecteur. L'interprétation devient ainsi une aventure visant à rendre sensibles les écarts du langage qui représentent une libération de l'expression, du désir, de l'inconscient et de l'amour, principales valeurs de l'esthétique surréaliste. Il est à noter enfin que les différentes interprétations des textes littéraires en général, et automatiques en particulier, sont des signes d'implication directe d'un lecteur ayant une compétence argumentative. Grâce à une démarche d'exploration, la lecture d'un texte apparemment difficile se transforme en plaisir intellectuel et c'est là où réside l'enjeu de la littérature !

المستخلص:

التماسك و الترابط : تحديات تلقي النصوص السريالية

سياف السعودي

عائكة العبيدي

إن الكتابة السريالية والمعروفة أيضاً بالكتابة التلقائية، قد تترك القارئ لدى القراءة الأولى لأنها تخلق نوعاً من المقاربات والصور العبثية البعيدة عن المنطق المتعارف عليه. حاولنا في هذه الدراسة الإجابة على الأسئلة التالية:

- من أين تأتي صعوبات تلقي وفهم الكتابة السريالية التي تسمى الكتابة التلقائية؟

- ما هو دور التماسك و الترابط النصي والوسائل اللغوية الشكلية للربط بين الجمل والفقرات في فهم الكتابة التلقائية؟

- ما هي استراتيجيات القراءة التي تقودنا لفهم الكتابة السريالية؟

إن الهدف الأول لهذه الورقة البحثية هو الكشف عن مدى فعالية استخدام أدوات اللسانيات النصية في فهم الكتابة التلقائية. أما الهدف الثاني فهو المساهمة في تطوير الدراسات النقدية اللسانية التي أجريت حول مختلف المسائل المتعلقة بالنصية وعلاقتها بتفسير النصوص الأدبية التي يبدو الوصول إلى مغزاها الحقيقي صعباً.

الكلمات المفتاحية: الكتابة التلقائية، استراتيجيات التلقي، التجانس، التماسك، السريالية.

➤ Notes

¹BRETON, A., 1988, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 326.

² Ibid.

³ Voir: Michel MURAT, 2013, *Le Surréalisme*, éd. Livre de Poche.

⁴BRETON, A., 1955, *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, p. 148.

⁵ BRETON A., éd : 1985, « Manifeste du surréalisme » in *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, p. 36.

⁶ Idem.

⁷ BRETON, A. et SOUPAULT P., 1988, *Les champs magnétiques*, dans *André Breton Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 53.

⁸ VRYDAGHS, D., 2009, « Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences d'une condamnation », *Études littéraires*, 40(2), p. 127-140.

⁹ BIDDAU Constance, BRILLANT Sibylle, GALLAND Aurélie, d'ANTHOÛARD Raphaëlle. Groupe surréaliste [en ligne], consulté le 9 juillet 2018. URL: <http://surrealismestvincent.wikispaces.com/Groupe%20surr%C3%A9aliste>

¹⁰MANFRED, F., 1987, "Qu'est-ce qu'un texte littéraire et que signifie sa compréhension?", in *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 41, n° 162/163 (3-4), « Philosophie de la Littérature », p. 378-397.

¹¹ALAIN, V. et all, 2010, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

¹² ADAM, J.M., 2006, « Texte, contexte et discours en questions ». *Pratiques* n°129-130, p. 21-34.

¹³ CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)

¹⁴ Ibid.

- ¹⁵ BARTHES, R., « TEXTE THÉORIE DU », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 février 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- ¹⁶ COMBETTES, B., 1988, *Pour une grammaire textuelle*, Gembloux: De Boeck, Paris: Duculot, p.7.
- ¹⁷ Ibid. p. 76.
- ¹⁸ Id.
- ¹⁹ Id.
- ²⁰ HALLIDAY, M.A.K. et HASAN, R., 1976, *Cohesion in English*, London: Longman Group Limited, p.30.
- ²¹ FAVART M., 2005, « Les marques de cohésion : leur rôle fonctionnel dans l'acquisition de la production écrite de texte », *Psychologie Française*, 50-3, p. 305-322.
- ²² LUNDQUIST, L. et all., 2012, « La navigation discursive. L'anaphore résomptive et mouvement discursif », *L'analyse du discours dans la société*, Honoré Champion, p.365-389.
- ²³ Voir : WEINRICH, H., 1989, *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier.
- ²⁴ Op.cit : CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)
- ²⁵ CHAROLLES, M., 1995, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours. Travaux de Linguistique », *Revue Internationale de Linguistique Française*, De Boeck Université, p.125-151.
- ²⁶ ARTAUD, A., 1968, *L'Ombilic des Limbes. Œuvre complète*, Paris, Gallimard, p. 327.
- ²⁷ In GIASSON, J., 1990, "La compréhension en lecture", De Boeck, Université, p. 255.
- ²⁸ LASCU, C., 2005, « La grammaire de texte », *Dialogue : modèles théoriques*, p.79.
- ²⁹ RIMBAUD, A., 1972, Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade , p. 253.

➤ Références

- ADAM, Jean-Michel. 2006. « Texte, contexte et discours en questions ». *Pratiques* n°129-130.
- ALAIN, Viala. et all. 2010. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF.
- ARTAUD, Antonin. 1968. *L'Ombilic des Limbes*. Paris, Gallimard /Collection Poésie (n° 33).
- BARTHES, Roland. « TEXTE THÉORIE DU », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 février 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- BIDDAU Constance, BRILLANT Sibylle, GALLAND Aurélie, d'ANTHOÛARD Raphaëlle. Groupe surréaliste [en ligne], consulté le 9 juillet 2018. URL: <http://surrealismestvincent.wikispaces.com/Groupe%20surr%C3%A9aliste>
- BRETON, André. 1955. *Les vases communicants*. Paris, Gallimard.
- BRETON, André. 1985. « Manifeste du surréalisme » in *Manifestes du surréalisme*, Folio
- BRETON, André et SOUPAULT, Philippe. 1988. *Les Champs magnétiques*, dans *André Breton Œuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard.
- BRETON, André. 1988. *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- CHAROLLES, Michel. 1995. « Cohésion, cohérence et pertinence du discours. Travaux de Linguistique ». *Revue Internationale de Linguistique Française*, De Boeck Université.
- CILIANU-LASCU Corina. 2005. « La grammaire de texte ». *Dialogue : modèles théoriques*.
- CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), consulté le 8 juillet 2018. <http://www.cnrtl.fr/>
- COMBETTES, Bernard. 1988. *Pour une grammaire textuelle*. Gembloux: De Boeck, Paris, Duculot.
- FAVART M, Monik. 2005. « Les marques de cohésion : leur rôle fonctionnel dans l'acquisition de la production écrite de texte », *Psychologie Française*, 50-3.

-
- FRANK, Manfred. 1987. "Qu'est-ce qu'un texte littéraire et que signifie sa compréhension?", in *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 41, n° 162/163 (3-4), « Philosophie de la Littérature ».
- GIASSON Jocelyne. 1990. « *La compréhension en lecture* », De Boeck, Université.
- HALLIDAY Michael et HASAN Ruqaiya. 1976. *Cohesion in English*. London: Longman Group Limited.
- LUNDQUIST, Lita et al. 2012. « La navigation discursive. L'anaphore résomptive et mouvement discursif ». *L'analyse du discours dans la société*, Honoré Champion.
- MURAT, Michel. 2013. *Le Surréalisme*, éd. Livre de Poche.
- RIMBAUD, Arthur. 1972. Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- VRYDAGHS, David. 2009. « Les surréalistes face au travail. Ambiguïtés et ambivalences d'une condamnation ». *Études littéraires*, 40(V. 2).
- WEINRICH H. 1989. *Grammaire textuelle du français*. Paris : Didier.