

## Les chansons de Philippe Soupault: forme poétique ou mode d'écriture?

MYRIAM MALLART  
Universidad de Barcelona

### Resumen:

A lo largo de su trayectoria poética Philippe Soupault ha desvelado su predilección por la canción, agrupando en diferentes antologías una serie de poemas sin música que el propio autor distingue de sus otras creaciones poéticas. Este escritor, enemigo de la tradición literaria, no pretende con la elección de este término, clasificar su obra en función de una tipología textual, sino que mediante él pone de manifiesto un modo de producción que se distingue del automatismo propio de *Los campos magnéticos* que escribió junto a André Breton y de otros textos escritos por él mismo. Sus canciones son fruto de una voz que atraviesa el autor y se impone a él, haciendo resurgir en su mente, pero transformados, proverbios, canciones, expresiones e imágenes de su infancia.

### Palabras clave:

Surrealismo, escritura automática, Philippe Soupault, canciones, tipología textual.

### Abstract:

Throughout Philippe Soupault's poetic works, his preference towards song writing has been unveiled and a series of poems without music have been compiled in different anthologies that the author himself distinguishes from other poetic creations. This writer, contrary to any literary tradition, does not intend through the use of the term *song*, to label his works according to a specific textual typology. On the contrary, it is by means of it that he acknowledges a means of production that distinguishes itself from the kind of automatism displayed, among others, in *Les Champs magnétiques*, co-authored by André Breton. His songs stem from a voice that goes beyond the writer himself and even surpasses him, echoing in his mind, once transformed, proverbs, songs, expressions and images from childhood.

### Key-words:

Surrealism, automatic writing, Philippe Soupault, songs, textual typology.

Philippe Soupault, l'autre des *Champs magnétiques* – le livre genèse du Surréalisme – est côte à côte avec André Breton et Louis Aragon, le troisième fondateur de ce mouvement qui provoque une redéfinition de la création poétique et, de ce fait, du travail du poète. Au moyen de l'écriture automatique, ce piège à loup de la vitesse", la poésie cesse d'être rature et devient jaillissement spontané de la parole, une parole libérée de la dictature de la raison.

Expulsé du mouvement en 1926, Philippe Soupault restera viscéralement surréaliste. Ne pouvant se résoudre à considérer la poésie comme une simple typologie textuelle, un genre littéraire, celle-ci est pour lui quelque chose de plus profond, de plus vital:

Je ne sais pas ce que je serais devenu si je n'avais pas connu la poésie; j'ai voué ma vie à la poésie. Je sais que c'est une libération, que grâce à elle je me détache, je m'évade... je rencontre un moi qui, j'en suis sûr, est sincère, naturel, sans arrière-pensées, lorsque je puis, sans circonstances atténuantes, subir la poésie. (Soupault 1953: 374)

La poésie de Philippe Soupault touche à la question essentielle de la recherche de soi; c'est pourquoi elle s'avère vitale pour le poète. Pourtant, quand Bernard Morlino dans son *Entretien* à Philippe Soupault lui demande si ses poèmes sont des autoportraits, l'écrivain semble réticent à accepter de définir ses textes ainsi. Pour lui, en effet, il ne s'agit pas de se peindre, de faire son propre portrait puisque, au contraire, il désire se libérer de lui-même, se détacher de tout. La poésie serait plutôt la rencontre d'une voix, la voix de ce *moi* qui surgit sous forme de chant, de "rêve chanté": "Je les vois plutôt comme des rêves chantés" (Morlino 1987: 270). Or, il est vrai que le chant occupe une place essentielle dans son œuvre. Il suffit de remarquer que les textes qui l'ont marqué sont souvent sous le signe du chant: Les *Chants de Maldoror* de Lautréamont, en premier lieu, mais aussi la "Chanson de la plus haute tour" de Rimbaud ou encore la "Chanson du mal aimé" d'Apollinaire. Deux textes dont il fait la traduction sont eux aussi des chants: les *Chants d'Innocence et d'Expérience* de William Blake et le *Chant* du Prince Igor. De même, nombreux sont les recueils poétiques de Soupault portant le titre de chanson: *Chansons des Buts et des rois* en 1921, *Chansons des Buses et des rois* et *Chansons vécues* en 1949 et *Chansons du Jour et de la nuit* en 1949. Au contraire, aucun recueil ne porte le nom de poésie, seules trois anthologies du poète: *Poèmes et poésies* en 1973, *Poèmes retrouvés 1918-1981* en 1982 et *Poésies pour mes amis les enfants* en 1983, dans lesquelles on retrouve de nombreuses chansons. Sans doute, les termes *poème* et *poésie* utilisés pour les anthologies tentent de rendre compte de la diversité de formes adoptées par le poète: poèmes cinématographiques, photographies animées, épitaphes, odes et chansons. Les chansons seraient donc une forme poétique choisie par l'auteur. Définissant certains de ses textes comme des chansons et d'autres comme des poésies, une distinction semble se mettre en place pour Philippe Soupault entre deux types de productions. Selon Laurent Flieder, dans "Chansons, poèmes, poésies: le "comme si" et le "pas tout à fait"', dans l'œuvre poétique de Philippe Soupault, l'écriture automatique aurait laissé place à d'autres types de productions:

Notons ce qui a changé radicalement depuis l'époque glorieuse de l'écriture automatique: il ne s'agit plus de "construction poétique" mais, indifféremment, de poème ou de chanson. Modestie, simplicité, évidence de ce qui n'a rien d'évident: poème ou chanson ? Poésie ou rengaine ? (Flieder 1999: 54)

Le terme de chanson semble bien inaugurer un nouveau type de production, qui se distinguerait de l'écriture automatique. Toutefois, Soupault utilise-t-il vraiment "indifféremment" les termes de *poésie* et de *chanson* ? Lui, qui a toujours nié toute tradition littéraire, fait-il une distinction d'ordre typologique ou, au contraire, tente-t-il de confondre son lecteur, en nommant de façon différente des textes similaires ? Le terme de chanson pose véritablement un problème au sein de l'œuvre poétique de Philippe Soupault comme il le constate lui-même dans le texte *Avertissement* qu'il publie dans son recueil de chansons en 1949 : "On pourrait aussi bien s'étonner que l'on appelle Chansons ce qu'on ne sait pourquoi on nomme poèmes" (Soupault 1949: 240).

Il s'avère difficile, il est vrai, de distinguer *chanson* et *poésie*, comme deux formes lyriques différentes car, les textes de Soupault ne sont régis par aucune règle rhétorique et de plus, tous sont nés de façon apparemment similaire. Néanmoins, étant donné que le poète choisit en 1949 de reprendre certains de ces textes dans une anthologie nommée *Chansons*, excluant d'autres productions poétiques, c'est bien qu'il existe pour lui une différence qui ne serait pas simplement d'ordre typologique.

Selon Marie-Paule Berranger, si Soupault choisit d'écrire des chansons c'est parce qu'il désire montrer son mépris des grands genres lyriques : "Sans doute, la place marginale que les Belles Lettres concèdent à la chanson, séduit-elle un poète qui joue volontiers avec le masque de l'anodin, de l'anonymat, du raté" (Berranger 1993: 36). Il s'agirait donc d'une tentative pour "réhabiliter la poésie involontaire et les genres mineurs contre les grandes orgues du lyrisme" (Berranger 1993: 36). En écrivant des chansons, une fois de plus Soupault déclare son refus de la doxa littéraire. Lorsqu'il publie l'anthologie *Chansons* en 1949 qui regroupe tous les recueils de chansons écrit jusqu'alors, il ressent le besoin de justifier son penchant pour ce genre mineur, peu sérieux, tandis que le monde tente tout juste de se remettre des événements qui l'ont bouleversé<sup>1</sup> : "Que dans l'immense désarroi dans lequel nous vivons [...] un poète n'hésite pas à publier des "chansons", cela mérite sans doute quelque explication" (Soupault 1949: 238). C'est en effet, après chacune des deux Guerres Mondiales que la production de chansons est le plus fertile : "Bien que Soupault ne cesse jamais d'écrire des chansons, les dates de publication font apparaître deux séries principales : *Chansons des Buts et des rois*, publiées en 1921 [...]. Le second noyau paraît en 1949 chez Eynard, sous le titre *Chansons*" (Berranger 1993: 37). On peut en effet distinguer deux périodes d'écriture des chansons de Philippe Soupault. La première période se trouve sous l'influence du dadaïsme. Le choix d'écrire des chansons dévoile alors un désir de transgresser le lyrisme poétique :

---

1 C'est lui-même, qui affirme que cette voix qui « lui dicte » se fait le plus entendre au lendemain de la deuxième guerre mondiale : « Depuis le 14 décembre 1945, je me réveillais chaque nuit vers 3 heures du matin [...] je pouvais noter ce qui me paraissait être une chanson que j'entendais assez distinctement m'être dictée comme si je me souvenais d'un rêve » (Soupault 1949 : 241).

Les premières chansons de Soupault naissent en pleine éruption dadaïste; procédant d'un violent refus des alibis artistiques, elles resteront fidèles à cette perspective en se présentant comme alternative au lyrisme convenu de la poésie, à la prosodie, à la versification, au calcul savant d'une poésie réduite à une science des effets. (Berranger 1993: 37)

La deuxième période, même si l'influence dadaïste est loin, et depuis Soupault a été exclu du mouvement surréaliste, se révèle comme une continuité de la première. Dans les deux cas, en effet, le poète se joue de la poésie classique; dans les deux cas, les chansons ne sont pas véritablement des chansons; dans les deux cas, elles sont des souvenirs d'enfance. Ainsi, Soupault, dans *Apprendre à vivre*, texte dans lequel il entreprend une étude de ses chansons, en dévoile-t-il l'origine:

Après avoir, à tort ou à raison, publié ces chansons, comme d'autres ont publié le récit de leurs rêves, j'ai cherché à savoir pourquoi j'entendais ces chansons. Elles étaient suggérées par des souvenirs. Il fallait donc que je retrouve mon enfance. (Soupault 1977: 9)

Rengaines, chansons, berceuses, formules entendues pendant son enfance rejaillissent transformées: "Dans mes rêves où j'écoutais des chansons tout était métamorphosé" (Soupault 1977: 15). Les personnages sont remplacés: Solomon Grundy laisse place à Philippe dans "Pour un dictionnaire" (Soupault 1984: 141), le Doctor Foster à Breton dans "Tout de même" (Soupault 1984: 136), à son petit ami Edouard dans "Bébé et Cie" (Soupault 1984: 145). Les formules sont transgressées: ainsi l'expression souvent entendue par le jeune Philippe Soupault "quand les poules auront des dents" est-elle reprise dans le poème "Les Cinq frères":

Quand les éléphants porteront des bretelles  
Quand les magistrats auront des chapeaux  
Quand les escargots seront des chamelles  
Quand les asticots boiront du Bovril  
Quand les chemisiers auront des autos  
Nous crierons merci (Soupault 1984: 147)

Si Soupault justifie ces écarts comme étant le fruit de sa mauvaise mémoire: "on ne peut pas empêcher la mémoire de nous jouer des tours" (Soupault 1977: 15), il est aussi conscient qu'ils sont causés par le rêve: "En vérité, nos rêves et nos souvenirs, nous le savons bien, ne sont que des approximations" (Soupault 1977: 15). En effet, Soupault remarque dans *Apprendre à vivre* que souvent ce n'est plus le souvenir qui surgit en lui, mais un délire onirique fruit d'un souvenir – sorte de cauchemar dont l'écriture lui permet de se délivrer. Le

rêve se dévoile donc comme un médiateur “imparfait” du souvenir, puisqu’il transpose des rengaines, des images, des formules, mais en les transgressant jusqu’au point que le poète se demande ce qu’elles signifient et tente de percer le mystère de cette poésie écrite dans un langage qu’il taxe lui-même d’incompréhensible. Ainsi, en se référant au poème “Crimes”<sup>2</sup> – un exemple de ce type de chansons cauchemardesques – Philippe Soupault écrit:

J’ai retrouvé plus tard ces cauchemars. Pour m’en délivrer sans doute, j’ai entendu cette chanson, la plus difficile à “justifier” et à interpréter. Plus proche du délire onirique que du souvenir. C’est quand j’ai noté cette chanson que je me suis posé la question: que signifie-t-elle? Qu’évoque-t-elle pour moi? Le goût, le besoin, l’ivresse de l’insolite? Un langage que les “autres” ni moi-même ne peuvent comprendre. Ce n’était pas une provocation, mais une interrogation. (Soupault 1977: 27)

Ainsi, cette chanson, comme bien d’autres et comme *Les Champs magnétiques*, dictée par cette voix qui se fait entendre, parle un langage que même Soupault ne peut déchiffrer. Il s’agit donc bien de créations que l’auteur ne contrôle pas, même si elles sont retranscrites par lui, puisque leur sens apparaît dans certain cas comme caché. Les chansons posent donc problème à l’auteur lui-même, elles sont en fait une éternelle interrogation.

À de nombreuses reprises Philippe Soupault, face sans doute à cette interrogation que lui posent ces textes, tente de les comprendre, de les définir et de les justifier. À plusieurs occasions en effet, tout au long de sa vie, il s’intéresse de près à ses chansons dans l’*Avertissement* au volume intitulé *Chansons*, qu’il publie en 1949, dans son entretien avec Cluzel, publié dans le recueil *Sans phrases* en 1953, dans *Apprendre à vivre* – texte autobiographique – écrit en 1977, dans *Vingt mille et un jours* livre qui regroupe des entretiens avec Serge Fauchereau en 1980. Le choix de la chanson semble ainsi problématique aussi bien pour Soupault que pour les possibles lecteurs. Souvent, en effet, le poète souligne l’incompréhension des autres, face à ce type de créations. Ainsi, le texte *Apprendre à vivre* s’ouvre-t-il sur l’affirmation suivante: “On m’a parfois reproché d’avoir écrit des chansons. Et, à mon tour, je me suis demandé pourquoi j’ai écrit des poésies que j’appelais *chansons*” (Soupault 1977: 9). De même, dans *Avertissement*, il avoue l’incompréhension de certains écrivains devant ses textes:

J’ai lu quelques-unes de mes chansons de nuit à des hommes qui font professions d’écrire des vers et qui passent aux yeux de leurs contemporains pour des poètes. J’ai bien deviné qu’ils pensaient que ces “expériences” n’étaient que des absurdités. L’un d’entre eux a même précisé que j’étais un fumiste. (Soupault 1949: 242)

2 «Enfants des ruches / enfants du ciel / enfants du miel / têtes de bois de ruches / mes amis / Morts d’hier et d’aujourd’hui / Morts de demain mes amis / Nous n’en finirons jamais / On nous trompe à qui mieux mieux / Mes ennemis / Coureurs à pied vélocipèdes / Motocyclettes ou galopades / Les bruits courent volent rampent / Et reviennent des antipodes aujourd’hui / Vive la nuit vivent mes rêves / où je retrouve mes ennemis / où je m’accuse sans fin ni trêve / pour des crimes que j’ai commis » (Soupault 1987: 162).

Toutefois, dans le même texte et peut-être pour se justifier, Soupault souligne l'importance croissante de la chanson au sein de la société:

Il faudrait être joliment sourd pour ignorer la passion de presque tous nos contemporains pour les chansons de tous les temps et de tous les pays depuis les troubadours jusqu'au be-bop et aux sambas. Sans doute la radio, le disque, le cinéma ont beaucoup contribué à répandre le goût des rengaines de plus ou moins bonne qualité. (Soupault 1949: 238)

Il ne faut donc pas s'étonner qu'un homme "de son âge" publie des chansons, puisque celles-ci hantent la vie de tous les jours. Néanmoins, les chansons de Soupault ne sont en aucun cas des pièces musicales, ni des "textes mis en musique, généralement divisés en couplets et refrain et destinés à être chantés" selon la définition du terme donnée par le *Petit Robert*. Les chansons de Philippe Soupault ne sont pas des textes écrits pour être mis en musique, mais ils proviennent du chant d'une voix. Comme les poèmes, les chansons surgissent d'une voix, mais plus précisément d'un chant:

Je me réveillais chaque nuit vers trois heures du matin, quelquefois un peu plus tard. Si j'en avais le goût et le courage [...], je pouvais noter ce qui me paraissait être une chanson que j'entendais assez distinctement m'être dictée comme si je me souvenais d'un rêve. (Soupault 1949: 240)

Toutefois, si les poèmes sont dictés au poète, les chansons lui sont chantées, à l'image d'Apollinaire: "Je me souviens avoir entendu Apollinaire écrire un "poème" qu'il fredonnait au fur et à mesure qu'il traçait des lignes. C'est une des raisons pour lesquelles il refusait de ponctuer ses œuvres" (Soupault 1949: 240). Comme Apollinaire, Soupault retranscrit, mécaniquement, le chant qu'il entend; comme lui, il ne ponctue jamais ses poèmes.

La définition traditionnelle littéraire de la chanson semble mieux s'adapter aux textes de Soupault. Ainsi, selon Michèle Aquien le terme de chanson, depuis le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, désigne pour certains poètes des "poèmes qui ne sont pas destinés à être chantés, mais qui présentent des caractéristiques de la chanson dans son sens courant: strophes très rythmées, en vers courts" (Aquien 1993: 79-80). Il est vrai que les chansons de Soupault présentent parfois une structure plus élaborée, ce qui n'est pas aussi souvent le cas dans ses autres poésies. En effet, certaines sont structurées en strophes régulières, comme dans le texte "Rêves" (Soupault 1987: 174), organisé en cinq quatrains qui riment en aabb; de même, "Poussières" (Soupault 1987: 160) se compose de quatre quatrains tout au long desquels se succèdent aléatoirement des vers non rimés et aux diverses longueurs (octosyllabes, décasyllabes et heptasyllabes). Trois quatrains écrits aussi en vers libres forment la chanson "Lendemain matin" (Soupault 1987: 168). Le texte "Silence S.V.P." (Soupault 1987: 170) se divise en trois quintiles sans rimes. Parfois, la structure utilisée est moins sévère, comme dans "Voi-

ci et voilà” (Soupault 1987: 169) qui alterne des strophes de quatre, trois et deux vers ou “Petite chanson pour une orpheline” (Soupault 1987: 180) dans laquelle se succèdent quatrains et tercets. De nombreuses chansons se divisent en deux strophes de longueur différente comme “Mais vrai” (Soupault 1987:159) faite d’un neuvain et d’un distique ou “Marchand de sang” (Soupault 1987: 161) composé par un huitain et un quintile. D’autres poèmes, comme “C’est vrai”, présentent une structure plus complexe et osée dans la disposition typographique. Des quatre quatrains qui forment le poème, trois sont placés à droite de la feuille, tandis que le deuxième – dont deux des vers sont beaucoup plus longs – est placé à gauche:

C’est vrai

Sept veaux  
c’est peu  
sept oeufs  
c’est beaucoup

Mille huit cent quatre-vingt-douze

c’est sec

Mille huit cent quatre-vingt-dix-septièmes

c’est trop

Pomme poire et pendulette

c’est émouvant

Rien n’égale la satinette

c’est évident

N’essayez pas de m’arrêter

c’est décidé

la lune l’orage et le poirier

c’est lune (Soupault 1987: 171)

Même si cette structure scande le rythme de la chanson, la répétition de quatre quatrains, la réitération du présentatif c’est et surtout l’affluence d’allitérations et d’assonances contribuent à créer un rythme qui se superpose à la rupture rythmique provoquée par la deuxième strophe. Ainsi, même si toutes les chansons ne présentent pas une composition si élaborée, Soupault tente de retranscrire le chant qu’il entend dans ses rêves et reproduit sans cesse un rythme créé par les répétitions de sons et de mots ou de syntagmes. Jacqueline

Chénieux-Gendron, insiste sur cette caractéristique de la poésie de Soupault: “[...] tout se passe comme si, au départ, il y avait chez lui un souffle, un rythme – rythme long ou rythme troué, court – ce dernier rythme, ô combien celui de la comptine qui chante comme un insecte fou de l’été, qui tourne comme un manège [...]” (Chénieux-Gendron 1999: 41). Ainsi les chansons de Soupault semblent-elles avoir quelque chose de commun avec les chansons littéraires. Pourtant, dans son *Avertissement*, il affirme qu’il est impossible de rapprocher ses chansons des chansons traditionnelles: “Ce qui importe donc, puisqu’il s’agit d’un avertissement, c’est d’affirmer que les chansons telles que celles que l’on a groupées dans ce recueil ont d’autres sens que ceux qu’on accorde généralement à des “pièces de vers”” (Soupault 1949: 240).

Parallèlement, ce qu’il souligne à de nombreuses reprises dans ce texte, c’est que la chanson est pour lui une rengaine, c’est-à-dire un refrain banal, une chanson ressassée. C’est ce qui l’attire par exemple de la Chanson de la plus haute tour” de Rimbaud: “On retrouve dans la “Chanson de la plus haute tour”, par exemple, le détachement, la gratuité des ballades populaires, des rengaines qui font penser à ces peintures idiotes que Rimbaud lui-même affirmait aimer” (Soupault 1949: 239).

En effet, les chansons de Soupault sont des emprunts de nombreuses rengaines populaires, de discours quotidiens comme l’affirme Marie-Paule Berranger: “Par ses chansons, Soupault s’est senti fidèle à la voix intérieure de l’automatisme verbo-auditif, surgi d’un fonds commun” (Berranger 1993:37). C’est donc sur fond de rengaines scolaires, berceuses, comptines que sont écrites les chansons de Philippe Soupault. En effet, cette voix qui lui dicte va puiser dans le langage quotidien et dans celui de son enfance, les mots, les structures, les images. Cette voix, que Soupault cite souvent, c’est celle que Amy Smiley et Marie-Paule Berranger nomment la voix intérieure: “Un lien dynamique entre deux voix se révèle: une voix extérieure émise par la radio, et une voix intérieure qui dicte à Soupault ses écrits” (Smiley 1993: 100); “Par ses chansons, Soupault s’est senti fidèle à une voix intérieure...” (Berranger 1993: 37)

Ainsi, Amy Smiley, en opposant la voix extérieure de la radio à la voix intérieure qui dicte les poèmes à Soupault, reprend-elle la vieille dichotomie dedans/dehors. Mais, elle affirme surtout, que c’est le langage commun, le langage de tous que cette voix retransmet au poète. Cette voix revient telle une rengaine et reproduit le langage issu d’un fonds commun. Le poète entend une voix qui fait émerger des paroles qui l’ont traversé pendant son enfance; mais ce sont aussi les mots qui appartiennent au langage quotidien – structures banales formant des sortes de rengaines, ritournelles – qui reviennent à la surface. Involontairement, refrains de l’enfance et rengaines quotidiennes que le poète a incorporés ressurgissent et harcèlent le poète. Pour Soupault, dans son *Essai sur la poésie*, la poésie existe, en effet, dans le langage populaire et c’est ce même langage qui ressurgit dans ses rêves:

Ces images imprécises, négligées, considérées comme sans valeur (sauf pour

les psychopathes) jouent un rôle décisif pour la découverte du monde. On les rencontre dans tous les domaines. On les entend, on les voit aussi bien à tous les coins de rue que dans ce qu'on nomme la rhétorique [...] Le langage populaire est un tissu d'images. Sont-elles nées des rêves ou font-elles partie d'une sorte de tradition orale ? On ne les reconnaît que rarement. (Soupault 1982: 107)

Refusant la rhétorique, c'est dans ce tissu d'images que le poète va puiser, dans le langage qui le traverse et qu'il ne tente pas de dominer au moyen de vers ou de rimes. Philippe Soupault "découpe ses chansons dans le tissu des discours quotidiens" (Berranger 1993: 39): un discours dans lequel il va chercher des "voix fraternelles", une voix extérieure que le poète entend, qui vient se loger en lui, se transformant en une voix intérieure. Philippe Soupault parle en effet d'une "force extérieure" à lui-même dans une citation reprise par Dupuy: "Lorsqu'un peu plus tard je me relis, je suis étonné et il m'arrive souvent de partir d'un grand éclat de rire solitaire. Il me semble m'être prêté à une force extérieure à moi-même" (Dupuy 1979: 88). Ce que Soupault entend, c'est donc une sorte d'écho. Ce qu'il écrit a déjà été dit et entendu. Ainsi Soupault n'est pas le producteur effectif des mots qu'il écrit, mais il est, dans un premier moment, récepteur. Lacan dans *Les Psychoses* souligne d'ailleurs que les schémas de la communication ont tendance à oublier que celui qui parle s'entend aussi:

Le phénomène de la parole, sous ses formes pathologiques comme sous sa forme normale, peut-il être dissocié de ce fait qui est pourtant sensible, que lorsque le sujet parle, il s'entend lui-même? C'est une des dimensions essentielles de la parole que l'autre ne soit pas le seul qui vous entende [...] On semble oublier que dans la parole humaine, entre beaucoup d'autres choses, l'émetteur est toujours en même temps un récepteur, qu'on entend le son de ses propres paroles. (Lacan 1981: 33)

Pourtant, Soupault n'a pas la sensation d'être l'émetteur de ses mots: il ne se perçoit que comme un simple scribe. Les mots deviennent étrangers au poète, au point souvent de ne plus en savoir le sens. À de nombreuses reprises, il a avoué son impossibilité de pouvoir comprendre les mots qu'il a écrits. Ces mots ont une présence physique, matérielle, mais ils ne renvoient à aucune signification. Toutefois quand, dans *Apprendre à vivre*, il s'intéresse de près à ces chansons dictées par "une force extérieure", il ne cherche pas à en décrypter le sens, mais à savoir pourquoi elles jaillissaient: "Après avoir, à tort ou à raison, publié ces chansons, comme d'autres ont publié le récit de leurs rêves, j'ai cherché à savoir pourquoi j'entendais ces chansons. Elles étaient suggérées par des souvenirs. Il fallait donc que je retrouve mon enfance" (Soupault 1977: 9). Soupault entreprend alors de retrouver les véritables refrains, formulettes, rengaines entendus pendant son enfance, et qui forment ce qu'il nomme son "décor sonore":

La rengaine de l'orgue de Barbarie, que chaque semaine à cette époque d'avant 1900, un vieil homme venait égrener sous la fenêtre de ma chambre, les cris des écoliers à la sortie de l'école, l'écho des pas d'un noctambule, le roulement d'une voiture, le ronflement du vent dans la cheminée. J'écoutais chaque Jeudi un autre vieil homme qui criait: "Chands d'habits...Chands d'habits" [...]. Tous ces bruits forment le décor sonore de l'époque où je commençais à découvrir l'univers. (Soupault 1977: 10)

Il retrouve ainsi les bruits mais aussi les mots de son enfance. Ces mots souvent transformés par le rêve, ces mêmes mots dont il ne comprenait pas toujours le sens alors:

Je grandissais et je découvrais, au hasard pêle-mêle, des mots, de plus en plus de mots qui n'avaient aucun sens mais qui étaient des sons. Ces mots, je m'amusais à les lancer comme je lançais (une de mes distractions favorites) des bulles de savon. Ils se précipitaient les uns à la suite des autres dans le plus grand désordre. Un mot ou un autre. Un mot entendu et retenu sans rime ni raison. (Soupault 1977: 20)

Ce passage d'*Apprendre à vivre* qui laisse imaginer le jeune Philippe, apprenant à parler, fait place au règne du signifiant: "Fascination des mots qui ne signifient rien, mais qu'on aime comme des jouets. Tout était jouet pour les enfants de mon âge et surtout pour moi qui n'a jamais accepté la discipline qu'on voulait lui imposer ni la logique" (Soupault 1977: 21).

Ainsi, Soupault, dans ses rêves, entend des mots qui n'avaient d'abord été perçus que comme de simples signifiants. Cette primauté du signifiant qui caractérisait l'écriture des *Champs magnétiques* est aussi le fondement des chansons de Philippe Soupault. Le signifiant gouverne à nouveau le discours. À l'instar de l'enfant, Philippe Soupault, poète, joue avec les signifiants comme s'il s'agissait de "bulles de savon". Ces signifiants, qui traversent le jeune enfant, sont donc saisis dans leur matérialité première, ils ne sont que des sons que le poète "lance".

Soupault est donc habité la nuit par des signifiants qu'il entend, prononcés par une voix extérieure. Et, c'est précisément l'union arbitraire de signifiants qui, d'après les surréalistes, produira les images les plus inattendues; ces mêmes images qui surprennent souvent le propre Soupault lorsqu'il lit et découvre les mots qu'il a transcrits.

Soupault, qui n'a jamais entrepris de théorisation des idées du mouvement surréaliste, semble néanmoins avoir l'intuition que l'étincelle poétique surgit lorsqu'un signifiant a été remplacé par un autre signifiant. Soupault, en effet, se rend à l'évidence que les refrains ou formulettes de son enfance ont été transformés par cette voix qu'il entend: "Dans mes rêves où j'écoutais des chansons tout était métamorphosé" (Soupault 1977: 14). En fait, des signifiants ont été changés par d'autres signifiants. La voix n'est en aucun cas fidèle aux signifiants déjà entendus: d'autres signifiants les remplacent. Soupault, avoue effectivement que tandis qu'il découvre l'existence des mots, ceux-ci surgissent déjà dans le plus grand désordre. Il les prononce sans tenir compte de leur signifié, et remplaçant alors souvent un

signifiant par un autre signifiant. “Un mot ou un autre”, écrit-il. Un signifiant pour un autre, faudrait-il préciser.

Conscient de l’existence d’écarts entre les chansons originales et celles qu’il entend dans son sommeil – surtout dans le cas des *Nursery rhymes* chantées par une gouvernante anglaise<sup>3</sup> –, Soupault se demande d’abord si ces divergences sont le fruit de la mauvaise mémoire de la gouvernante anglaise: “Miss, dont la mémoire était infidèle, ne se souvenait pas toujours du texte original des rimes et improvisait. Elle inventait” (Soupault 1977: 14). Néanmoins, le poète doute que ces “improvisations” – ou substitutions de signifiants par d’autres signifiants – soient uniquement dues à la gouvernante: “Est-ce Miss, ou est-ce moi, qui inventait des fausses rimes?” (Soupault 1977: 15). Si, sans aucun doute, certaines substitutions de signifiants ont pour origine la mémoire infidèle de la Miss, Soupault avance aussi en être la cause.

Cette voix que le poète entend, fait donc surgir des signifiants – ou chaîne signifiante – que le poète reconnaît comme appartenant à des formulettes de l’enfance, mais qu’il ne reconnaît pas et ne comprend pas. C’est donc le langage qui jaillit dans ses rêves, ce langage que Lacan définit comme *le trésor des signifiants* et qui est une figure de l’Autre. Ce langage s’avère sous le signe de l’altérité absolue, puisque, selon Soupault, il s’agit d’un langage que ni les autres ni lui-même ne peuvent comprendre. La problématique du sens surgit à nouveau dans les chansons de Philippe Soupault, comme dans *Les Champs magnétiques*. Le poète, comme le lecteur, est incapable de déchiffrer ses propres mots, ces mots que lui a dictés la voix de l’Autre. Le poète se place ainsi du côté du lecteur.

Pascaline Mourier-Casile affirme que toute la poésie de Soupault est en fait la dictée d’une voix qu’elle nomme la voix de l’Autre ou voix de l’inconscient:

Dès son origine, dès 1917, la pratique poétique est liée au jaillissement automatique d’une parole incontrôlable. Et son efficacité libératoire affirmée. À partir de sa donne initiale (“une phrase”), le poème tout entier est dicté par la voix de l’Autre. (Mourier 1993: 18)

Soupault semble ainsi se situer en continuité avec l’écriture des *Champs magnétiques*. Cette voix de l’Autre, le poète l’incorpore et passivement, il en devient l’instrument, comme il l’affirme en se souvenant de ses premières expériences poétiques:

Depuis cette époque, ma vie fut partagée en deux parts égales. L’une d’elles était vouée à la découverte de ce domaine quasi stellaire, la poésie. Je m’étonnais de découvrir en moi une disposition d’esprit que je ne puis comparer qu’à un mur où des échos de plus en plus violents résonnaient. Mes sens conduisaient les sons et mon cœur peut-être les jetait contre le mur. Le monde était transfiguré. Je me fis l’effet d’un instrument. (Soupault 1986: 88-89)

3 « Les parents de mes cousins avec qui je jouais presque tous les jours avaient engagé une jeune Anglaise [...] que nous appelions Miss. Pour nous distraire, elle nous récitait des Nursery rythmes qui me plaisaient beaucoup » (Soupault 1977: 12).

Si le poète se voit comme un instrument, c'est parce qu'il se sent en quelque sorte utilisé. Il est, en effet, l'instrument d'une voix qu'il ne contrôle pas. Le poète est alors perçu comme un intermédiaire, un lieu de passage, un "objet servant à exécuter quelque chose" dit *Le Petit Robert*, et non pas comme un être conscient, actif qui tente de retranscrire sa propre voix. Philippe Soupault est avant tout instrument de musique et non musicien: "je rencontre un moi qui, j'en suis sûr, est sincère, naturel, sans arrière-pensées, lorsque je puis, sans circonstances atténuantes, *subir* la poésie" (Soupault 1953: 374). Morlino souligne cette particularité d'écriture de Soupault, poète traversé par les mots:

D'autres poèmes coulent du cerveau de Soupault jusqu'à l'extrémité de ses doigts: "des gouttes de sueur". [...] Les mots se manifestent d'une manière harcelante. Il les connaît par cœur jusqu'à ce qu'il les écrive. Dès qu'il les couche sur papier, il est incapable de s'en souvenir, de les restituer. Il est le propre instrument de sa poésie qui surgit sans qu'il la commande de ses zones d'ombre et de lumière. (Morlino 1987: 41)

Cette distinction dans le mode d'écriture invite à une redéfinition complète du travail du poète et du poète lui-même, que les surréalistes – avec, en tête, André Breton – tâcheront d'établir. Soupault lui-même affirme clairement qu'il ne conçoit pas la poésie de la même façon que la plupart de ses contemporains: "Je suis persuadé que je ne comprendrai jamais ce que la plupart des gens appellent poésie ou considèrent comme de la poésie" (Soupault 1949: 242). Pour lui, il existe deux façons d'écrire des poèmes, deux modes d'écriture:

Il y a deux façons d'écrire des poèmes, me dit Philippe Soupault, du moins en ce qui me concerne. La première, c'est celle qui m'est dictée. Je veux dire par là qu'à la suite d'un choc quelconque, je sens se former en moi une sorte de nébuleuse: j'entends des mots, je vois naître des vers ainsi que des rythmes. Cette espèce d'incubation peut durer plusieurs jours et même plusieurs semaines. Et puis, un soir, souvent même en pleine nuit, à la suite d'un autre choc, je prends mon stylo et du papier rayé et je me mets à écrire ce poème qui m'a été, en quelque sorte, imposé. Chose curieuse, tant que je ne l'ai pas écrit, je le sais par cœur. Dès qu'il est écrit, je l'oublie. (Dupuy 1979: 87)

L'analogie entre cette façon d'écrire et celle des chansons est évidente. Une fois de plus, Soupault se dévoile comme étant l'instrument de mots qui le hantent, de mots dictés formant des "vers et des rythmes" et dont il ne peut se libérer que par l'écriture. Le poète ne fait que retranscrire ce qu'il entend de cette voix qui lui est extérieure.

Néanmoins, les poèmes de Soupault ne sont pas toujours provoqués par le surgissement d'une voix obsédante. L'écriture de Soupault naît aussi du vide qui parfois s'empare du poète:

Il est une autre forme d'écriture. Supposez que j'éprouve une sorte de vide en moi, un vertige. Je me mets devant une feuille de papier qui n'est pas rayée,

je prends mon stylo et j'écris sans avoir auparavant connu ce que j'allais écrire. (Dupuy 1979: 87)

Soupault ne retranscrit plus des mots qui le harcèlent et qu'il connaît par cœur jusqu'au moment de les écrire. Dans ce contexte, les mots surgissent automatiquement, il ne les connaît pas à l'avance, c'est pourquoi souvent ils le surprennent:

Lorsqu'un peu plus tard je me relis, je suis étonné et il m'arrive souvent de partir d'un grand éclat de rire solitaire. Il me semble m'être prêté à une force extérieure à moi-même. Quand on s'abandonne à cette écriture automatique, on emploie parfois des expressions d'un humour extravagant. Au temps des *Champs Magnétiques*, André Breton et moi-même étions les premiers à être surpris et amusés de la drôlerie de nos textes, de leur humour cinglant et parfois grossier dont nous n'aurions pas été capables à l'état qu'on dit normal. (Dupuy 1979: 88)

Ainsi, Soupault associe-t-il cette forme d'écriture à celle des *Champs Magnétiques*, c'est-à-dire l'écriture automatique. Néanmoins, il faut souligner qu'en faisant cette remarque, il ne précise pas à quel mode d'écriture – chansons ou poésies – il fait référence, sans doute parce que ces deux modes d'écriture ont un point en commun: ils ne sont pas le fruit d'un travail conscient, mais celui d'un jaillissement spontané de la parole, d'une parole que le poète ne contrôle pas. En effet, Soupault non seulement laisse l'initiative aux mots, mais en plus il affirme à plusieurs reprises qu'il ne rature jamais ses textes. Quand Morlino lui demande s'il recopie ses textes, il répond: "Je ne rature pas" (Morlino 1987: 272). De même il déclare à Dupuy: "Je m'exprime sans aucune rature. Je ne m'autorise même pas dans ce cas à me corriger" (Dupuy 1979: 87). Corriger ses textes se serait en effet les manipuler en toute conscience, ce que Soupault ne veut pas faire. Le poète dévoile ainsi sa fidélité au surréalisme. Ne pas raturer, c'est adopter la même attitude que le rêveur qui ne peut transformer le fil de son rêve:

Un rêveur est d'accord avec son rêve. Il en accepte définitivement et absolument non seulement la soudaineté, l'évidence et l'éclairage, mais le rythme et ce qu'on nomme son illogisme [...] Le rêveur voit, entend, sent et ne discute pas. Il ne corrige pas. Son rêve lui est intégralement donné. (Soupault: 1982: 106)

Toutefois, si dans le premier mode d'écriture –propre à la création des chansons–, Soupault parle d'une voix qui le harcèle, dans le deuxième cas il ne fait référence à aucune voix "extérieure". Les mots surgissent au moment même où il les retranscrit, sans pour autant les contrôler. Il ne s'agit donc pas, comme pour les chansons, d'écrire une rengaine, une rictournelle, ni de reproduire les mots d'une voix qui le hante – "cette voix qui depuis trente ans n'a pas cessé de se faire entendre" (Smiley 1993: 100) – mais d'écrire des mots qui viennent

automatiquement, qui jaillissent du poète sans pour autant que celui-ci soit capable de les dominer et ne le tente aucunement. Soupault ne cherche pas ses mots, il les laisse jaillir, comme s'ils n'étaient pas voulus, comme si finalement ils ne lui appartenaient pas.

Ainsi, toute la création poétique de Philippe Soupault – qu'il s'agisse de chansons ou de textes automatiques –, s'avère le produit de la voix de l'Autre. Soupault semble donc être la proie d'échos, il entend non pas plusieurs voix, mais une voix qui n'est pas, en apparence la sienne. Mais, en distinguant deux modes d'écriture, Soupault dévoile en fait que cette voix qui se fait entendre n'est pas la même dans chacun des cas. Même s'il s'agit toujours de la voix de l'Autre, cet Autre s'avère pourtant différent selon la façon d'écrire adoptée. Le terme de chanson, si présent dans l'œuvre poétique de Philippe Soupault, ne s'avère pas pour lui une simple catégorisation typologique et révèle en fait que tout au long de sa vie, il ne s'est jamais éloigné du surréalisme qui n'est pas pour lui une méthode d'écriture mais plus profondément un mode d'écriture auquel il ne pourra jamais échapper. Soupault écrit de façon automatique, mécanique, parce que c'est sa nature; ce que Claude Leroy nomme un "état d'esprit":

Soupault a été la victime du surréalisme. Son exclusion du mouvement en novembre 1926, n'est pas en cause ici. Blessures à part, elle venait sans doute à son heure mentale. Qui donc aurait eu vocation à l'exclure de ce qui pour lui n'était pas une chapelle, mais un état d'esprit auquel il assure être resté fidèle? (Leroy 1993: 4).

## Références Bibliographiques

- AQUIEN, Michèle. 1993. *Dictionnaire de poétique*. Paris, Livre de Poche.
- BERRANGER, Marie-Paule. 1993. "Fêtes de l'impatience. Les chansons de Philippe Soupault", *Europe* n° 769, 36-49.
- BRETON, André; Soupault, Philippe. 1998. *Les Champs magnétiques*. Paris, Poésie Gallimard.
- CHÉNIÉUX-GENDRON, Jacqueline. 1999. "A l'irréel du passé, Philippe Soupault surréaliste ?" in Myriam Boucharenc, Claude Leroy (ed.), *Présence de Philippe Soupault*. Caen, Presses Universitaires de Caen, 37-49.
- DUPUY, Henri-Jacques. 1979. *Philippe Soupault*. Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui.
- FLIEDER, Laurent. 1999. "Chansons, poèmes, poésies: le "comme si" et le "pas tout à fait"" in Myriam Boucharenc, Claude Leroy (ed.), *Présence de Philippe Soupault*. Caen, Presses Universitaires de Caen, 51-64.
- LACAN, Jacques. 1981. *Séminaire III Les Psychoses*. Paris, Editions du Seuil.
- LEROY, Claude. 1993. "Portrait de l'artiste en fantôme", *Europe* n° 769, 3-6.
- MORLINO, Bernard. 1987. *Philippe Soupault qui êtes-vous?*. Lyon, La Manufacture.
- MOURIER-CASILE, Pascaline. 1993. "Vous avez dit Pagure?", *Europe* n° 769, 15-26.
- SMILEY, Amy. 1993. "Parole et résistance en Afrique du nord", *Europe* n° 769, 97-103.
- SOUPAULT, Philippe. 1949. *Chansons*, Lausanne, Eynard.
- 1953. *Sans phrases*. Paris, Girard.
  - 1973. *Poèmes et Poésies*. Paris, Grasset.
  - 1977. *Apprendre à vivre*, Farigliano, Editions Rijois.
  - 1980. *Vingt mille et un jour*. Paris, Belfond collection Entretiens.
  - 1982. *Poèmes retrouvés 1918-1981*. Paris, Lachenal et Ritter.

- 1983. *Aquarium*. Paris, Lachenal et Ritter.
- 1983. *Georgia*. Paris, Lachenal et Ritter.
- 1984. *Georgia, Epitaphes, Chansons*. Paris, Gallimard.
- 1986. *Histoire d'un Blanc*. Paris, Lachenal et Ritter.
- 1987. *Poèmes et poésies*. Paris, Les Cahiers Rouges Grasset.

