

L'Autre dans la poésie surréaliste: une étude praxématique

Myriam Mallart Brussosa
Universidad de Barcelona

La praxématique, qui naît à partir des réflexions linguistiques de Robert Lafont¹ se veut une linguistique de la production sociale du sens. “Au carrefour de la sémiotique, de la sociologie, de la sociolinguistique et de la psychanalyse, Robert Lafont développe une interprétation dynamique des rôles dans l'échange langagier, des représentations et des conflits”². S'intéressant aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, la praxématique s'est attaché à saisir l'énoncé non pas comme un produit mais comme un processus dynamique, en s'inspirant explicitement de l'affirmation de Guillaume (1968: 8) selon laquelle “La pensée en action du langage exige du temps”. Et, c'est précisément sur ce temps pendant lequel l'esprit “agit”, que Lafont s'interroge, et non sur le produit de cette action comme il l'affirme:

La praxématique, en insistant sur la lettre du guillaumisme, développe le problème du temps concret en une théorie de l'actualisation, phénomène du ressort de l'activité mentale matérielle entre l'à-dire et le dit, et dont la mesure des pauses permet une approche. Lafont (1990: 263)

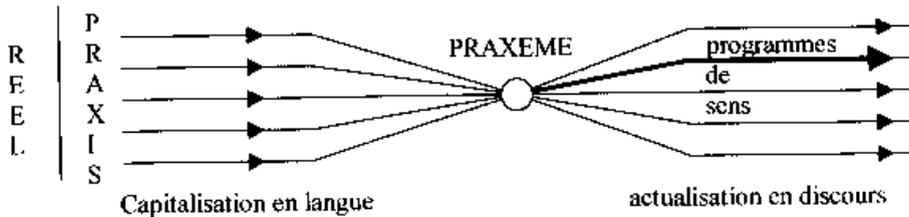
Si la plupart des disciplines s'intéressent au sens une fois produit, c'est dans une perspective dynamique que la praxématique travaille c'est-à-dire en cherchant le processus à travers lequel le sens est construit et non pas le produit de ce processus. Le nom donné à cette discipline souligne d'ailleurs, par opposition à la pragmatique –*pragma* se référant à l'action comme un résultat–, cette initiative; la *praxis* étant entendue comme action dans le cours de sa

1. Réflexion qu'il développe surtout à partir d'un travail sur la langue occitane, mais qui aboutit à une réflexion plus générale et que l'on retrouve, entre autres, dans des textes tels *Il y a quelque'un* ou encore *Le travail et la langue*.

2. Citation tirée de la présentation du livre *Le dire et le faire* de Lafont (1990) qui réunit une série d'articles du linguiste.

réalisation. Le travail d'analyse se penchera alors aussi bien sur l'actualisation en discours, c'est-à-dire l'"opération concrète qu'effectue le sujet en acte de parole. Dotée d'une durée propre –le temps opératif de l'à-dire–, elle consiste à réaliser les potentialités de la langue" (Détrie, Masson et Verine, 1999: 309) que sur le réglage de sens: "ce processus par lequel l'actualisation discursive d'un praxème sélectionne une acception particulière parmi toutes les potentialités signifiantes capitalisées en langue"(ibid: 311).

Ce concept de *praxème*, Lafont l'introduit comme critique du signe saussurien pour "marquer que le sens ne lui est pas inhérent mais résulte de son actualisation en discours; et que les potentialités signifiantes capitalisées en langue par cet outil de la nomination résultent des savoirs acquis sur le monde par la praxis"(ibid: 310). Le schéma suivant tente de représenter cette nouvelle façon de comprendre le signe, c'est-à-dire le mot:



Après plusieurs années de réflexion autour de cette nouvelle façon de comprendre le signe, d'analyser le système de la langue, et le langage lui-même, la praxématique s'est penchée plus expressément sur l'activité vivante du locuteur et sur sa production écrite.

Le texte, littéraire ou non, est devenu le champ d'étude de la praxématique qui tente d'en discerner le fonctionnement. Quels sont les outils du langage mobilisés dans chaque texte, et propres à chaque production? Comment ces outils fonctionnent créant des effets de sens? La praxématique tente, à travers l'analyse textuelle, de mettre à jours ces fonctionnements, de comprendre comment le sens est construit aussi bien au niveau de la production (c'est-à-dire de l'énonciateur) comme de la réception (rôle assumé par l'énonciataire). Le texte est donc appréhendé d'une autre façon puisque l'on cherche à savoir de quelle manière celui qui le reçoit arrive à le comprendre, comment il doit procéder à certains choix pour lui donner toute sa cohérence. Comment donc s'opèrent les réglages de sens?

Cette question que pose tout message écrit ou oral, est cependant particulièrement problématique dans le cas de la poésie surréaliste qui se joue de la logique cartésienne d'après laquelle l'homme occidental est habitué à observer le monde. Ce jeu, les poètes surréalistes l'organiseront au moyen du langage. En

envisageant le langage de façon différente, ils procèdent à une véritable révolution sémantique, comme le déclare Breton:

Dans le langage sont incluses des possibilités de contact beaucoup plus étroit que les lois qui président (à sa fonction d'échange élémentaire) ne le font généralement supposer; la culture de ces possibilités ne mènerait à rien moins qu'à la recréation du monde³.

Donnant aux mots une liberté et matérialité qu'ils n'avaient jamais jusqu'alors reçu en poésie, leur actualisation en discours tout comme leur réglage de sens deviennent alors plus compliqués. Comment tenter de comprendre des praxèmes souvent utilisés non pour le ou les multiples sens qu'ils expriment, pour leur signifié donc, mais souvent pour leur signifiant? Des praxèmes qui perdent alors leur relation avec la réalité qu'ils désignent. Comment pouvoir dégager les isotopies⁴ dans un texte où le *stupéfiant-image* est à l'ordre du jour, cette image qui au dire d'Aragon dans une *Vague de rêve* "à chaque coup vous force à réviser tout l'univers". Car, c'est du contact des mots, de la relation physique des mots les uns avec les autres, côte à côte, que doit naître cette étincelle dont Breton parle dans son *Premier Manifeste du surréalisme*:

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image (...) La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue (...) Pour moi la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire plus élevé, je ne le cache pas; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique. (Breton, 1924: 49-50).

Cette étincelle va alors donner naissance à une autre réalité. Le langage n'est plus utilisé pour tenter de retransmettre une vision –toujours subjective– de la réalité, mais pour créer un autre monde. Si cette autre réalité peut prendre forme, c'est surtout parce que le poète surréaliste joue avec les repères énonciatifs en créant des mondes où, comme dans les rêves, il est possible de traverser temps et espace, de déjouer les lois de la physique, de se dédoubler. Ainsi, sans toucher à la syntaxe, au moyen de mots connus de tous, la poésie surréaliste peut créer une autre réalité. Mais, si le langage n'est plus utilisé dans une finalité pratique –dans sa fonction d'échange élémentaire– comment peut-on analyser la construction du sens dans un texte surréaliste, comme le prétend l'analyse textuelle? Dans un texte surréaliste, qui met sur pied un monde incohérent en relation à une

3. Phrase de Breton dans *Le Merveilleux contre le mystère* (1936) cité par Durozoi et Lecherbonnier (1974: 19).

4. La praxématique reprend ce concept de la sémantique structurale, non pas comme un résultat, mais comme un acte dynamique: "Pour la praxématique, l'isotopie est à comprendre d'abord comme l'effet de l'actualisation en discours de programmes de sens, compatibles entre eux, dans différents praxèmes." Détrie, Masson et Verine (1999: 187).

perception cartésienne de la réalité, est-il possible de reconstruire une cohérence textuelle? Sans aucun doute, le texte surréaliste intéresse pour l'usage surprenant qu'il fait des outils du langage, en créant une cohérence textuelle qui lui est propre. Le poème de Philippe Soupault, "Les Mois"⁵, est un exemple parmi tant d'autres de cet usage surréaliste du langage qui déjoue les mécanismes linguistiques communs en empêchant l'énonciataire de fixer des repères énonciatifs concrets. Naviguant dans un espace-temps qu'il ne peut délimiter, le récepteur du poème ne pourra que difficilement donner une valeur référentielle aux embrayeurs / déictiques utilisés (tels les pronoms personnels). A travers une analyse textuelle de ce poème, nous tenterons de percevoir comment Soupault parvient à déstabiliser son lecteur.

C'est en 1917, à peine âgé de 20 ans, que Philippe Soupault fait publier son premier recueil *Aquarium*, avant même la découverte de Dada ou l'invention du surréalisme. Ce recueil dont les poèmes épars ne sont plus trouvables que dans des anthologies de l'auteur, est le témoin de l'émergence poétique de Soupault dans un style, souvent influencé d'Apollinaire et de Cendrars, qui ne va pas sans annoncer cette écriture qui transformera le panorama littéraire du XX^{ème} siècle, une écriture où la perception cartésienne de la réalité est abolie, déclarée hors-la-loi. Ainsi, le poème "Les Mois", avant l'heure, se joue de la réalité en détruisant vers après vers le temps, lieu d'inscription de la subjectivité. Le tissu verbal se morcelle et cette instabilité de la chronothèse empêche de pouvoir fixer un repère temporel, de pouvoir déceler la voix de celui qui s'énonce dans le texte: le *je*.

Ce *locuteur*, sujet d'énoncé, sans doute est-il possible de le rapprocher de celui que la praxématique nomme, pour le distinguer de lui, *énonciateur*, c'est-à-dire le sujet d'énonciation, "l'être engagé dans la communication effective du message linguistique" selon Détrie, Masson et Verine (1999: 296). En effet, comme Soupault l'explique lui-même dans son autobiographie *Mémoires de l'Oubli*, il passa quelques mois à l'hôpital pendant la première guerre mondiale car un vaccin expérimental contre la typhoïde le met à l'article de la mort: "Pendant dix jours, je délirais". C'est alors qu'il écrit son premier poème "Départ". Bien entendu, l'isotopie se rapportant au monde hospitalier qui se révèle dans la deuxième strophe du poème "Les Mois", nous mène à rapprocher la biographie de l'énonciateur au monde du locuteur. Grâce à l'apparition du "premier médecin" et à une indication précise en majuscules "HOPITAL AUXILIAIRE 172", deux références qui permettent par cataphore de faire l'actualisation du programme de sens des "seize lits rangés", et des "esclaves" parmi lesquels le *je* locuteur s'inclut: la topothèse se pose au lecteur. Ainsi, l'énonciataire, récepteur véritable de l'acte d'énonciation, s'il connaît ce passé de l'écrivain, recevra alors ce poème comme autobiographique, justifiant alors l'apparence chaotique du poème par le délire vécu par son énonciateur. Au

5. Le poème en question est reproduit à la fin de cette étude.

contraire l'énonciataire qui méconnaîtrait la vie de l'énonciateur Philippe Soupault, ne pourra faire ce type d'association. Pour ce dernier la difficulté de trouver des repères stables aussi bien au niveau de la chronothèse, de la topothèse ou de l'inscription du sujet dans son énoncé et des autres figures qui l'accompagnent, ne trouvent pas de justification.

En effet, ce poème "Les Mois" –dont le titre révélateur semble annoncer l'importance accordée au temps–, déconcerte d'emblée l'énonciataire. Le temps subjectif se décompose sur deux axes: passé et présent entre lesquels le *je* locuteur va fluctuer, va lui aussi se disloquer en entraînant avec lui d'autres figures, sujettes elles aussi à l'instabilité. C'est le mélange sans transitions de trois temps verbaux de l'indicatif: présent, passé simple et imparfait qui provoque la confusion. Gustave Guillaume (1974) distingue trois étapes dans la chronothèse qui correspondent chacune à un état du sujet: *in posse*, *in fieri* et *in esse*. Ainsi, les trois temps qui occupent tout l'espace du poème de Philippe Soupault appartiennent à l'étape *in esse*.

Ce n'est qu'à l'indicatif, dans *l'in esse*, que le sujet en Ipse va prendre place, grâce au dégagement d'une époque présente. L'étape *in esse* de l'actualisation correspond donc à l'installation d'un sujet pleinement constitué, dans une position centrale d'observation. Ce sujet-point de repère définit, spatialement, l'ici, et temporellement, le maintenant. Ces deux positions déictiques sont le point d'intersection de l'expérience du sujet comme être au monde, avec la fluence de l'espace et celle du temps. DETRIE, M., MASSON, B., VERINE, B. (éds). (1999: 192)

Mais, le poème de Philippe Soupault justement, empêche de pouvoir fixer ce sujet de l'énoncé dans un "ici" et "maintenant". Benveniste (1966), qui introduit la notion d'énonciation dans son analyse du système indicatif, distingue deux systèmes distincts et complémentaires: le plan d'énonciation de *l'histoire* et celui du *discours*; deux systèmes que Weinrich (1973) reprend en introduisant quelques changements et qu'il nomme *commentaire* et *récit*. Le *discours* serait donc le moment même de l'instance d'énonciation, tandis que le *l'histoire* selon Maingueneau (1993: 35) serait "un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation"; ainsi les traces de l'énonciateur, du moment et du lieu de l'énonciation sont effacés de l'énoncé. Le récit est donc un énoncé marqué par l'absence de "subjectivité". Chacun de ces deux modes d'énonciation se distingue dans la langue grâce à deux éléments: les temps utilisés et les pronoms personnels introduits. Ainsi, le temps de base du *discours* est le présent de l'indicatif auquel s'ajoutent deux temps du passé –imparfait et passé composé– et le futur. Tandis que les temps de *l'histoire* sont le passé simple aoriste, l'imparfait et le plus-que-parfait. L'imparfait, qui pour Benveniste appartient aussi bien au mode du *discours* que de *l'histoire*, pour Weinrich ne se retrouve que dans le *récit*.

Pourtant, le temps ne peut se concevoir sans la personne, c'est pourquoi ces deux modes d'énonciation n'ont de sens que si on les rattache aux *sujets* de l'énonciation, dans l'énoncé. Même si Benveniste nuance quelque peu ses affirmations, les deux linguistes posent une restriction essentielle et controversée. *L'histoire* ou *récit* serait l'espace de ce que Benveniste (1966) nomme la *non-personne*. Tandis que le *discours* ou *commentaire* serait celui du *je* et implicitement ou pas celui d'un *tu*, car comme la linguistique depuis Bakhtine l'affirme, le *je* ne peut pas exister sans le *tu*, un *tu* donc toujours présent d'une façon ou d'une autre dans tout acte de langage. Mais la non-personne *il* n'est pas non plus exclue de ce système même si elle n'a pas la même valeur que dans le discours historique où elle ne s'oppose à aucune autre. Comme l'affirme Benveniste (1966: 242): "Dans le discours un locuteur oppose une non-personne *il* à une personne *je/tu*".

Cette distinction de Benveniste fournit un bon cadre de réflexion pour une analyse textuelle, car il est toujours important de définir sur quel plan d'énonciation l'on se trouve. Le poème de Soupault, en effet, semble résister à ce système de modes d'énonciation car il fait apparaître au milieu du poème, vers 26, un *je* locuteur accompagné d'un passé simple: "Je sortis pour aller vivre". Même si Benveniste élimine la première personne de *l'histoire*, il nuance pourtant cette affirmation en soulignant que le romancier utilise souvent l'aoriste aux premières personnes du singulier et du pluriel. Cette association d'un pronom personnel sujet de première personne du singulier à un passé simple, n'est pas vraiment déconcertante pour l'énonciataire, sans doute déjà familiarisé avec ce type de formation qu'il est courant de trouver dans une autobiographie. Dans ce genre narratif, le *je* à la fois énonciateur et locuteur dans le mode du discours, se prend lui-même pour sujet et apparaît sous forme de personnage dans un monde passé. Philippe Lejeune (1992), considère même que c'est précisément parce qu'il y a coïncidence entre ces trois pôles (énonciateur/locuteur/personnage) qu'il y a autobiographie.

Cette condition sine qua non de l'autobiographie, semble se retrouver dans le poème de Philippe Soupault qui mêle temps du *discours* et de *l'histoire*, tout en faisant surgir une image du sujet dans un passé révolu. Ainsi, à plusieurs reprises dans ce poème, le locuteur *je*, être du *discours* par excellence, se donne-t-il à voir comme être *d'histoire*: il raconte *je* comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. Le *je* locuteur instaure donc un écart avec cet autre *je* personnage: deux *je* ayant un même référent dans le réel, mais se distinguant dans le temps. Ainsi, le sujet d'énonciation Philippe Soupault (énonciateur), pose un sujet d'énoncé *je* (locuteur) que l'on retrouve surtout en rapport au présent de l'indicatif: "Oh, j'ai chaud", "Tiens, je m'assois", "je jette", "je leur prends la main", "je crois" – constructions au présent, paradigmatiques de ce mode du *discours* ou *commentaire* dont parlent Benveniste et Weinrich –, qui pose à lui-même un *je* personnage au passé. Ce jeu sur le *je* semble déjà annoncé par le titre et le

signifiant du praxème “mois” qui révèle doublement par anticipation, les enjeux linguistiques de ce poème. N’oublions pas que la poésie surréaliste donnera au signifiant une place d’honneur, comme Breton le souligne à de nombreuses reprises: “L’expression d’une idée dépend autant de l’allure des mots que de leur sens”⁶. Ainsi, le praxème du titre introduit d’abord une référence conventionnelle de la division du temps, donnant à celui-ci une place centrale dans le poème. Le temps apparaît d’emblée comme un des motifs du poème. Pourtant, cette conception du temps si clairement posée dans le titre à travers un praxème se rapportant un espace chronologique connu de tous –chacun sait que 12 mois forment une année–, se brouille dans le poème en jours, parfois en heures, mais toujours un temps qui passe à sa manière. Mais d’un autre côté, le signifiant du praxème “mois” rappelle son homonyme, le pronom personnel tonique “moi”, un pronom dont le pluriel semble faire allusion à cette pluralité de *je* qui traversent le poème, des *je* qui s’adressent à multiples figures. Ces multiples figures ne peuvent jamais être fixées avec précisions, qu’elles soient allocutaires ou non-personnes, elles subissent d’incessantes mutations, confusions.

Dans le mode du discours (temps du raconter, du racontant), le locuteur *je* s’adresse à un allocutaire *tu*, sous la forme de l’impératif: Figure-toi”, “Tiens” ou de présents: “Tu ne peux pas savoir”, c’est-à-dire soit à travers la violence d’un verbe performatif, l’impératif –injonction qui a pour finalité de faire agir sur le monde, qui est une demande d’action transformant l’allocutaire en objet (actant en puissance)–, soit à travers la négation excluante, qui incarne la négation de l’action. Pourtant, l’allocutaire n’est pas unique. La voix du locuteur se divise s’adressant dans un même texte à différents allocutaires. Outre ce *tu*, il s’adresse à des livres qui jouent un rôle surprenant “livres vous m’écoutez” et à ses compagnons disparus: c’est-à-dire des allocutaires qui n’ont aucune possibilité de pouvoir répondre au locuteur. Ces objets et êtres sans voix, viennent rompre toute possible communication.

De même, dans le mode de *l’histoire*, un *tu* surgit à la fin de poème: “tu m’abordas”, devenant lui aussi un personnage du récit. Pourtant, rien ne permet de savoir si le *tu* du discours et le *tu* de l’histoire ne font qu’une seule et même personne. Par analogie sans doute avec la figure du *je*, pouvons-nous penser que cet autre privilégié, car faisant partie de l’acte de communication (à la différence de la *non-personne*), est la même personne dans le *discours* comme dans *l’histoire*. A la fois allocutaire et personnage, sa figure se dédouble comme celle du *je*, parallèlement au *je*. Il y a donc un effet de reflet puisque le statut du *je* conditionne celui du *tu*.

Jusqu’alors, le poème de Philippe Soupault ne semble que reprendre des caractéristiques propres à l’autobiographie. Pourtant, une analyse plus précise du texte dévoile que la frontière entre le *maintenant* du *je*, mode du *discours*, et son

6. Phrase de Breton tirée des *Mots sans rides* et citée par Durozoi et Lecherbonnier (1974: 19).

hier, mode de *l'histoire*, n'est pas si clairement posée. Dès la première strophe, qui alterne imparfaits et présents, s'installe une hésitation sur le mode d'énonciation due au mélange des deux modes. Cette hésitation surgit, non pas tant de l'usage de la temporalité ou des traces du sujet dans l'énoncé, mais à travers l'apparition d'une non-personne sous le praxème "esclaves" dans un premier moment. Le signifié du praxème "esclave" rappelons-le, n'est pas d'entrée totalement réglé par l'énonciataire du poème qui n'a pas les outils linguistiques nécessaires pour en comprendre le sens métaphorique: le réglage de sens de ce praxème étant ainsi retardé jusqu'à la deuxième strophe.

Pourtant ce n'est pas tant la difficulté de comprendre l'actualisation véritable de cette figure de l'altérité qui est problématique, mais plutôt l'apparition sans transition aucune de celle-ci dans un monde passé puis présent: traversant le temps à travers le regard (ou plutôt l'oreille) du locuteur: "Couché sur mon lit j'écoutais la joie des autres esclaves / et le bruit de leurs chaînes / Ils passent se raidissent et chantent". Ce premier imparfait du texte: "j'écoutais" –qu'il est d'emblée difficile de placer sur un mode d'énonciation précis même s'il est repris ensuite dans l'ensemble du poème, en relation avec le passé simple et qui semble alors par cataphore être énoncé sur le mode de *l'histoire*⁷– nous plonge pourtant dans un monde passé qui débouche dans la continuité de la phrase sur un monde présent: "ils passent...". Ce déplacement temporel des esclaves qui ne font que perpétuer une action commencée dans le passé, entraîne au même moment le *je*. Cet imparfait et ce présent qui appartiennent, comme nous l'avons déjà remarqué à *l'in esse*, ne se distinguent pas l'un de l'autre comme il devrait et comme l'affirme Guillaume:

Le trait caractéristique du temps *in esse* est de se diviser en trois époques: futur, présent, passé. Cette division résulte du recouplement du temps par la visée au moment où, sous l'action réalisatrice de celle-ci..., l'image-temps, jusque là amorphe, prend dans l'esprit la forme linéaire. (1968: 51)

Et, c'est précisément cette linéarité à laquelle il est habitué, que l'énonciataire ne peut reconstruire dans le poème de Philippe Soupault puisqu'il lui est difficile de pouvoir fixer le sujet parlant, dans ce va et vient de passés et présents.

Si, dans un premier moment ce sont les "esclaves", ce même groupe dans lequel il s'inclut, qui entraînent le *je* dans le présent, dans la deuxième strophe une autre figure de l'altérité joue le même rôle: "le médecin". Ainsi, le texte de Soupault pose deux figures de l'altérité qui l'accompagnent dans ce passage de l'histoire au discours. En effet, ce praxème "médecin", qui dès sa première

7. Surtout si on tient compte que pour Weinrich (1974) l'imparfait est un temps spécifique du récit.

apparition permet de régler le sens du praxème “esclave”, est attribué à trois reprises à des êtres dont la principale caractéristique est d’écouter une toux, la respiration ou le coeur du *je*. Au contraire, les praxème “esclaves” –placé comme complément d’un nom COD du verbe “écouter”–, fait l’objet d’écoute du *je*. Tout semble opposer entre elles ces deux figures de l’autre, nommées sous formes de non-personne, mais qui pourtant se réfèrent à un même espace: l’hôpital. Cependant ce “médecin” placé d’entrée sur le mode de *l’histoire*, fait subitement son apparition sur le mode du *discours*: “Il *écouta* battre ma respiration et battre mon coeur / Ses cheveux *sont* noirs et gris”. De cette façon, ces deux figures de l’altérité, qui appartiennent au même monde de l’hôpital, même si elles y occupent des statuts différents, ont le pouvoir de faire plonger le sujet *je* dans le présent.

Ainsi, ces sortes de dérapages entre la narration d’un fait passé et le discours au présent, qui entraînent aussi bien personnes comme décor et temps, semblent reproduire un état de délire du sujet. Le délire qui est le plus souvent une production verbale –mais peut aussi être purement perceptif puisque les hallucinations peuvent être sensorielles, auditives en général–, désigne une production psychique transformant ou remplaçant la réalité extérieure par ce qu’on appelle une “néoréalité”, c’est-à-dire une réalité fictive. Sans aucun doute, l’espace de l’hôpital, lieu de maladie par excellence, favorise cette interprétation. Néanmoins, une fois de plus, même ce lieu est perçu par le *je* en constante métamorphose: il devient lieu d’esclavage où l’on voit presque apparaître des champs de coton; les frontières entre cet espace fermé et l’extérieur ne sont pas fixées car le *je* est transporté de son lit (entre deux visites des médecins) vers d’autres horizons (une gare, un boulevard...). Une fois de plus, tout comme pour la chronothèse, les sujets de l’énoncé et les figures de l’autre qui accompagnent le sujet, il est impossible à l’énonciataire de pouvoir fixer le repère spatial de l’énonciation. Même s’il lui est possible de faire des réglages de sens de praxèmes se référant clairement à des espaces (tels l’hôpital bien sûr, mais aussi la ville qui apparaît de la main du métro et des boulevards), les frontières physiques séparant un lieu d’un autre n’existent plus.

Ainsi, après cette succession d’échecs, ne reste-t-il plus qu’à recourir au désordre mental pour expliquer cette destruction de la logique qui pourtant en engendre une autre. En effet, désirant “traduire en langage pratique” le poème, l’énonciataire ne peut qu’associer cet espace de la maladie à l’état même du *je* fiévreux. Même si cette intuition n’est pas véritablement linguistique, il ne faut pas oublier qu’elle voit le jour à travers un dysfonctionnement des outils communicatifs, de telle façon que malgré les réglages de sens qui s’opèrent dans le texte, il est impossible d’opérer un réglage global, de pouvoir lier les uns aux autres les différents réglages de façon logique. Pourtant, on ne peut, comme on l’a souvent affirmé du surréalisme, penser que ce texte n’a aucun sens. Même si le réglage de celui-ci n’est pas immédiat, et ne se fait pas en suivant notre logique cartésienne, des réglages se construisent, des isotopies prennent place, des images

se répètent. Il est possible de parler d'une certaine cohérence textuelle dans ce poème. Selon Maingueneau (1993: 157) la cohérence textuelle de tout message "résulte d'un équilibre variable entre deux exigences fondamentales: une exigence de progression et une exigence de répétition. En d'autres termes, un texte doit pour une part se répéter (pour ne pas passer du coq à l'âne), pour l'autre part intégrer des informations nouvelles (afin de ne pas 'faire du sur place')". Effectivement, le poème de Soupault insère toute une série d'éléments qui se répètent: références spatio-temporelles, figures de l'altérité comme médecins, esclaves ou cet allocataire privilégié, isotopies autour de l'idée de liberté et d'esclavage, de mémoire et d'oubli... Pourtant, même si le poème n'est pas statique (le *je* semble accéder à cette liberté si désirée au vers 43), on arrive difficilement à pouvoir déterminer avec précision la progression de ce poème. Il y a pourtant bien organisation des éléments linguistiques puisque le délire est la construction verbale d'une autre réalité. Il serait absurde d'affirmer qu'au moyen de cette utilisation étrange de temps linéaires, par exemple, l'énonciateur détruit la temporalité.

En fait, tout ce passe comme si, voulant reconstruire cet épisode passé dans un hôpital, le locuteur se surprenait à revivre ce passé sous forme de présent. C'est en revoyant ces personnes qui l'entouraient, qui dans son délire le ramenaient à la réalité, qu'il retombe dans ce délire. Moments de conscience (mode de l'histoire) s'alternent avec des moments de délire, d'inconscience (mode du discours). En reprenant les termes de Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*, qui tente de définir le rêve (dont le lien avec le délire est évident puisqu'il s'agit dans les deux cas de poussées de l'inconscient), le monde de l'inconscient a sa propre organisation:

Selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arrose le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve. (1924: 21)

Ainsi, avant même la naissance du surréalisme que l'on situe normalement avec l'invention de l'écriture automatique (que Breton découvre précisément en compagnie de Soupault), Philippe Soupault écrit un poème qui se dévoile une première tentative de faire pénétrer l'inconscient dans le langage poétique, de donner une place d'honneur à ce que Breton décrit comme cette "dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison. En dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (1924: 36). Et, comme le Durozoi et Lecherbonnier l'expliquent en parlant de l'écriture de Breton, cette entrée de l'inconscient ne suppose en aucun cas une destruction du langage:

il respecte la syntaxe, il ne fait pas un usage excessif de graphies aberrantes, ni de néologismes frappants. Le langage, avec ses propriétés structurales habituelles, fait partie de la vie intime de l'esprit. L'ignorer revient

à s'éloigner de ce qui constitue l'essence de la poésie: la plongée dans l'être.
(1974: 17)

Même si l'énonciataire peut trouver des difficultés au moment de faire les réglages de sens, ce n'est que parce que l'inconscient a sa propre structure, sa propre organisation. Il n'y a pas destruction du temps, de l'espace ni du sujet et des êtres qui l'accompagnent mais reconstruction. Ainsi, le monde du rêve, comme celui du délire n'est pas exempt du temps ni de l'espace, mais crée une condensation de ceux-ci. C'est la loi de *l'extrême raccourci* dont parle Breton dans *Les Vases communicants*: "Le temps et l'espace du rêve sont donc bien le temps et l'espace réels: "La chronologie est-elle obligatoire? Non! (Lénine)." BRETON (1955: 60). Ainsi, même s'il est impossible de retrouver une chronologie claire, les mois passent dans ce poème de Soupault, à travers la mise en place d'isotopies qui donnent une vision personnelle du temps (vers 1, 10, 18, 23, 31, 33) que le *je* traverse en se métamorphosant et en transformant les êtres qui vivent près de lui. C'est donc en compagnie de ces multiples figures de l'autre que Soupault peut entrer dans ce monde autre qui, pour exister, pour être dit, réclame un langage autre. L'énonciataire au lieu d'apprendre à lire le langage surréaliste, ne doit-il pas plutôt le "délire"?"

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard.
- BRETON, A. (1924): *Manifestes du surréalisme*, Paris: Folio.
- BRETON, A. (1955): *Les Vases communicants*, Paris: Folio.
- DETRIE, M., MASSON, B., VERINE, B. (éds.) (1999): *Pratiques textuelles*, Montpellier: Praxiling.
- DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B. (1974): *André Breton l'écriture surréaliste*, Paris: Librairie Larousse.
- GUILLAUME, G. (1968): *Temps et verbe*, Paris: Champion.
- GUILLAUME, G. (1974): *Leçon de linguistique 1949-1950, Structure sémiologique et structure psychique de la langue française II*, Québec et Paris: Klincksieck.
- LAFONT, R. (1978): *Le Travail et la langue*, Paris: Flammarion.
- LAFONT, R. (1990): *Le Dire et le faire*, Montpellier: Praxiling.
- LAFONT, R. (1993): *Il y a quelqu'un*, Montpellier: Praxiling.
- LEJEUNE, P. (1975): *Le Pacte autobiographique*, Paris: Points-Essais.

- MAINGUENEAU, D. (1993): *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris: Dunod.
 SOUPAULT, P. (1984): *Georgia, Epitaphes, Chansons*, Paris: Gallimard.
 WEINRICH, H. (1973): *Le Temps*, Paris: Le Seuil.

LES MOIS

Depuis des heures le soleil ne se levait pas	Elle a beaucoup de fièvre ce soir
Une lampe faible et les seize lits rangés	la Les yeux surtout les yeux
routine	Le roulement du métro effraya les jours qui
Mais pas seulement la routine	l'esclavage s'en allèrent
Quelques éclairs réguliers	À la file indienne
Couché sur mon lit j'écoutais la joie des autres	
esclaves	Il semble que le soleil baisse
Et le bruit de leurs chaînes	L'heure
Ils passent se raidissent et chantent	Vingt-deux lits d'où hurlent quelques-uns
Une figure se penche	Tiens je m'assois par terre encore longtemps
Figure-toi tu ne peux pas savoir	Il fut le troisième médecin
La nuit augmente jusqu'au lever du soleil	Il écouta ma respiration et battre mon cœur
Une gare une gare	Allez il était chauve
	Il faut se baisser pour passer
L'oubli	Le couloir est gris et les carreaux cassés un
	arbre
Oh j'ai chaud	L'herbe pousse près des murs sales
Il fut le premier médecin qui vint près de moi	Liberté
HOPITAL AUXILIAIRE 172	Je jette sur le boulevard toute ma fatigue
Des regards une toux la routine	Les fenêtres ferment leurs verticales paupières
Mais pas seulement la routine	Mes souvenirs bondissent dans ce calme
l'esclavage	Farandole
Chaque jour un chant très doux	Et je leur prends la main
Livres vous m'écoutez	
Il fut le deuxième médecin	Qu'êtes-vous devenus compagnons
Il écouta ma respiration et battre mon cœur	La brume est épaisse aveuglante
Ses cheveux sont noirs et gris	Sans attitudes des visages
Au son du gramophone les jours passèrent et	L'autre jours vendredi je crois tu m'abordas
dansèrent	Tes yeux étaient pleins de souvenirs
	Mais tu avais perdu ton nom
La routine	Nous nous étions crispés ensemble
Mais pas seulement la routine l'esclavage	Et je te serrai la main en y laissant ce poème
Je sortis pour aller vivre	
Une lettre	Philippe Soupault, <i>Aquarium</i> (1917).
Le chant est plaintif aujourd'hui	