

« Je serai trappeur, mineur... »

Aventuriers sans aventures et voyageurs en chambre dans les romans de Philippe Soupault

“I’ll be a trapper, or a miner...”

Adventurers without adventures and travellers never leaving home in Philippe Soupault’s novels

Ivanne Rialland

Volume 44, numéro 1, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018466ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018466ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rialland, I. (2013). « Je serai trappeur, mineur... » : Aventuriers sans aventures et voyageurs en chambre dans les romans de Philippe Soupault. *Études littéraires*, 44(1), 67–79. <https://doi.org/10.7202/1018466ar>

Résumé de l'article

Perçus à l'époque comme typiques du « nouveau mal du siècle », tel que le nomme en 1924 Arland dans *La Nouvelle revue française*, les romans de Soupault mettent en leur cœur l'aventure pour montrer l'impossible adhésion au monde de l'homme occidental moderne : l'homme blanc n'y trouve qu'ennui tandis que l'écriture romanesque empêche tout départ véritable en perpétuant la chaîne des souvenirs. Il ne reste au romancier qu'à se faire le témoin émerveillé de l'énergie de l'homme noir. Celui-ci introduit non seulement dans la prose narrative un autre rapport au monde et au temps, mais ce faisant bouleverse l'écriture en la fragmentant : au lieu de dissoudre le réel dans le souvenir et l'ennui, la prose parvient alors à lui rendre son opacité significative.



« Je serai trappeur, mineur... »
Aventuriers sans aventures et
voyageurs en chambre dans
les romans de Philippe Soupault

IVANNE RIALLAND

D énonçant la littérature d'évasion dans le *Traité du style*, Aragon vitupère celui qui a été exclu en novembre 1926 du surréalisme, « M. Philippe Soupault, qui fait depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe *partir*¹ ». Depuis son premier roman, *Le Bon apôtre*, paru en 1923, il n'est en effet pas un roman de Soupault qu'on ne puisse analyser à l'aune de ce verbe, qu'il faudrait toutefois conjuguer bien plus souvent sous une forme négative ou subjonctive qu'à l'indicatif. Ces romans-témoignages, comme les qualifie l'écrivain², sont le miroir d'une génération inquiète, celle du « nouveau mal du siècle », pour reprendre l'expression forgée par Arland en 1924³, dont François Mauriac, à la suite de Benjamin Crémieux, reconnaît la marque dès *Le Bon apôtre*⁴. Dans ces romans, les personnages d'aventuriers ne manquent pourtant pas, modèles pour le narrateur qui, presque toujours immobile, retrace leur geste, semblant doubler et interroger la figure matricielle du départ de Rimbaud, qui fascine Soupault comme tant d'autres poètes de sa génération. L'aventurier authentique, qu'incarne de façon paradigmatique le *nègre*, se révèle finalement opaque, parce qu'absolument autre : c'est que pour trouver cette liberté que Soupault appelle à chaque page de ses

1 Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2004 [1928], p. 80. S'ensuit un long développement sur la fascination des écrivains pour l'aventure et l'évasion, auxquelles est assimilé le suicide.

2 À propos d'*En joue !*, Soupault écrit dans le deuxième volume des *Mémoires de l'oubli* : « ce "roman" qui, comme tous mes pseudo-romans, était un témoignage » (*Mémoires de l'oubli (1923-1926)*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986, p. 134). Plus haut, il qualifie *Le Bon apôtre* de « témoignage » (p. 80) et *À la dérive* de « roman-témoignage » (p. 90).

3 Marcel Arland, « Sur le nouveau mal du siècle », *La Nouvelle revue française*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 149-158.

4 « Il n'a pas échappé en effet à M. Benjamin Crémieux que *Le Bon apôtre* est une œuvre-type où se trahit le nouveau "mal du siècle" : la crise de la personnalité » (François Mauriac, « *Le Bon apôtre*, par Philippe Soupault », *La Nouvelle revue française*, n° 122, 1^{er} novembre 1923, cité par Lydie Marie Lachenal, « Préface », Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, op. cit., p. 15).

voeux⁵, il faudrait soulever la chape d'ennui et d'indifférence et retrouver un désir dont l'Occident déclinant a épuisé les sources — le thème du « déclin de l'Occident », expression popularisée par l'ouvrage de Spengler, hante la littérature des années vingt. L'aventure dans les romans de Soupault n'est ainsi pas la quête d'un Graal mais l'épreuve de la force pure du désir : elle se confond avec le mouvement et un rapport au temps, éliminant passé et avenir. Cette aventure inaccessible au *nègre blanc*⁶ que se rêve Soupault, celui-ci peut tâcher d'écrire à son école, recueillant dans le sillage de ses élus l'intensité d'instant qu'il faut apprendre à laisser dans leur isolement, sans les dissoudre dans le flot de la prose narrative.

« **J'ai rêvé que je vivais**⁷ »

Après une introduction résumant la trajectoire de Jean X... et interrogeant sa portée, *Le Bon apôtre* s'ouvre sur une anecdote à valeur symbolique :

Un hurlement. Un chien renversé et coupé en deux par une automobile. Une flaque de sang. Deux amis regardaient cette tache rouge sur la chaussée. [...] C'était leur première émotion commune. L'un acceptait joyeusement, l'autre un peu douloureusement, mais presque avec indifférence⁸.

Dans cette différence émotionnelle s'inscrit le dispositif de ce roman biographique : l'indifférent, Philippe Soupault, interroge le mystère de Jean X... qui, seul, par la fascination qu'il exerce sur lui, paraît à même de l'(É)mouvoir. Nombre des romans de Soupault naissent de ce différentiel presque électrique entre une figure mouvante et un narrateur-auteur indifférent que l'aventurier de passage entraîne un moment dans son sillage. Si l'on peut considérer *Les Dernières nuits de Paris*, paru en 1928, comme la réplique de Soupault à *Nadja*⁹, la prostituée Georgette, qui enseigne elle aussi au narrateur à repérer et à interpréter les signes, est d'abord provocatrice d'un mouvement, le roman s'ouvrant sur la promenade que le narrateur fait à sa suite : « Elle se leva, et moi en même temps qu'elle ; je marchais à ses côtés sur le boulevard Saint-Germain [...]»¹⁰. » À la différence de *Nadja*, elle s'exprime très peu et, comme son frère Octave, elle est avant tout une silhouette que l'on suit. Incarnation d'un authentique mystère, elle paraît absolument nécessaire à la bande

5 Voir par exemple ce cri dans son texte autobiographique, *Histoire d'un blanc* : « Liberté que je veux, Liberté dont je suis malade et qui me torture et qui me tue comme la soif, je voudrais une fois au moins dans ma vie apercevoir ton visage » (Philippe Soupault, *Histoire d'un blanc*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2003 [1927], p. 45).

6 « Ce n'est pas en vain que mes cheveux sont frisés, que mes pommettes sont saillantes, que mes lèvres sont épaisses et mes épaules trop larges. J'ose vous ressembler lorsque je vis » (Philippe Soupault, *Le Nègre*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997 [1927], p. 32).

7 Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, Paris, Grasset, 1927, p. 257.

8 Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 29.

9 Le roman de Soupault relate les promenades du narrateur dans un Paris nocturne, théâtre de scènes mystérieuses dans lesquelles la prostituée Georgette et son frère Octave, un marin assassin et la bande de Volpe (masque de Breton) jouent les rôles principaux.

10 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997 [1928], p. 7.

de Volpe, ces « aventuriers sans aventures¹¹ » brocardés par le narrateur, qui « pour chasser [l'ennui], [...] poursuivaient le mystère et créaient des fantômes¹² ».

Cet ennui n'est pas l'absence circonstancielle d'aventure : il signifie l'incapacité profonde des personnages à s'y abandonner, plongés qu'ils sont dans une immobilité qui résiste à un mouvement réduit, dans leur cas, à une agitation nerveuse. *En joue !* propose le cas le plus exemplaire de cette impuissance, et ce, dès la mise en scène fictionnelle de son écriture. À la fin de l'« avant-propos » du *Voyage d'Horace Pirouelle*, en effet, le narrateur accompagne Pirouelle en partance pour le Groenland à la gare et connaît un profond sentiment de solitude et de découragement. Il précise : « Si je raconte complaisamment et avec abondance la soirée de ce jour c'est qu'il me semble que la vie d'Horace Pirouelle serait incomplète si je ne parlais pas de son absence¹³. » Or cette soirée coïncide avec l'invention d'un personnage, Julien¹⁴, le héros d'*En joue !*, surgissant de la sorte de l'absence même de l'aventurier noir. Ils semblent partager tous deux ce goût de « l'acte gratuit » dont le souhait ponctue en épigraphes répétées le *Voyage d'Horace Pirouelle*¹⁵. Mais les actes de Julien ne sont qu'agitation : « Il a la manie de faire plusieurs choses à la fois. “Je suis vivant”, répond-il à chaque instant et, pour le prouver, il s'agite¹⁶. » Ce qui manque à Julien, pourtant « taill[é] pour l'action¹⁷ », est la capacité à désirer : « Je fuis les grands désirs, ceux qu'on ne peut satisfaire. Je m'éloigne doucement, je ferme les yeux, et ils passent comme des archanges. Il me reste les chatouillements et ces piqûres d'insectes qui font du mal et du bien¹⁸. » De ce fait, sa mobilité se réduit à une nervosité :

Il ne sait pas partir. Il ne sait pas rester, il part, il revient, il est là, il est ailleurs.
« J'ai eu raison de partir. Je pars toujours. C'est une façon comme une autre de revenir. [...] Je m'ennuie¹⁹. [...] »

Sans désir, le déplacement ne parvient pas à provoquer le dépaysement²⁰ ni à libérer le personnage de lui-même : « Il est parti, mais quelqu'un le poursuit, quelqu'un qui est lui et qui le guette à chaque défaillance [...]»²¹. » La seule échappatoire possible est le suicide, sur lequel s'achève l'ouvrage. Ce drame de l'absence de désir est rejoué dans *Le Cœur d'or* en 1927, version augmentée d'un précédent roman, *Corps perdu*, publié l'année précédente. Dans les deux cas, l'histoire, racontée à la première personne, repose sur la rencontre par l'écrivain d'une femme, Françoise, qui s'apprête à s'embarquer pour l'Afrique. Décidé à l'imiter, il la suit à son insu

11 *Ibid.*, p. 110. Soupault se moque là du groupe surréaliste.

12 *Id.*

13 Philippe Soupault, *Voyage d'Horace Pirouelle*, Paris, Lachenal & Ritter, 1983 [1925], p. 19.

14 « Tout à coup un de ces visages me dicta un nom : “Julien...” » (*ibid.*, p. 20).

15 « Un seul acte gratuit, s.v.p. PHILIPPE SOUPAULT » (*ibid.*, p. 23). La prière est répétée et amplifiée à chaque chapitre, p. 40, 45, 58, 67 et 75.

16 *En joue !* (1925, rééd. revue par l'auteur 1979), Paris, Lachenal & Ritter, 1984, p. 15.

17 *Ibid.*, p. 164.

18 *Ibid.*, p. 123.

19 *Ibid.*, p. 188.

20 « Rien ne sut l'étonner, il ne fut jamais dépaycé » (*ibid.*, p. 196).

21 *Ibid.*, p. 190.

jusqu'au port de B*** où ils se rencontrent à nouveau, mais il renonce finalement au voyage et rentre à Paris. *Corps perdu* et *Le Cœur d'or* présentent ainsi à nouveau le dispositif duel liant un narrateur-écrivain à une figure aventurière. Si, dans *Le Nègre* ou *Le Bon apôtre*, l'accent est mis sur la figure observée, dans ce cas au contraire celle-ci n'est qu'une apparition fugace, dont l'inconsistance exhibée est le prétexte à une longue méditation de l'écrivain, en laquelle consiste presque tout le livre tant l'anecdote y est réduite. L'histoire d'amour que semble promettre le début avorte aussitôt, le désir pour la femme étant remplacé par un désir de voyages : « Françoise s'en va, elle va prendre le train dans quelques heures. [...] Je pense, je pense à mon désir de voyager et non au désir que je m'accuse de ne pas avoir pour cette femme²². » Ce désir de voyages est un désir de rupture avec soi-même — « Je pars, et c'est non seulement une ville que je voudrais quitter, mais le passé, une vie tissée de souvenirs²³ » — qui se révèle inopérant : non seulement le narrateur ne part pas pour l'Afrique, mais le livre consiste en une longue suite de souvenirs, une « analyse perpétuelle », encore amplifiée dans la version de 1927²⁴. C'est l'écriture elle-même qui s'oppose de la sorte à la possibilité du départ, parce qu'elle est *inventaire* alors qu'il est renouveau :

Je pars. C'est un refrain, un beau refrain qui est aussi une rengaine.
Les inventaires toujours les mêmes !
Je suis devant moi-même et je regarde ce personnage qui s'agite. Il faut que je refasse toute la route pour retrouver mon point de départ mais surtout pour me rendre compte que je ne suis jamais parti. [...]
Recueillir et non cueillir. Conserver. Je désire être un voyageur sans bagage et n'est-ce pas pour cela que je laisse derrière moi des souvenirs²⁵.

Et le narrateur de déclarer : « Mémoire. Mémoire. Mon ennemie quotidienne, ma terreur²⁶. » Le véritable départ, à l'image de celui de Rimbaud, doit coïncider avec un silence pour rompre la chaîne des jours, s'arracher à la causalité quotidienne et détruire l'ancien moi. Écrire en effet, c'est relier, se souvenir, expliquer ce qui doit garder l'opacité d'un acte gratuit : « faire de la littérature avec le verbe *partir* », comme le reproche Aragon à Soupault, rend le départ impossible.

22 Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, *op. cit.*, p. 55.

23 *Ibid.*, p. 114.

24 Dans *Corps perdu* en 1926, la référence à *Adolphe* dans l'épigraphe de la première partie met en exergue cette impossibilité de la rupture et souligne son déplacement de la rupture amoureuse à l'incapacité à voyager : « J'ai voulu peindre dans *Adolphe* une des principales maladies morales de notre siècle, cette fatigue, cette incertitude, cette absence de force, cette analyse perpétuelle qui place une arrière-pensée à côté de tous les sentiments et qui par là les corrompt dès leur naissance... Benjamin Constant » (*Corps perdu*, Paris, Au sans pareil, 1926, p. 2). L'épigraphe de la deuxième et dernière partie lie la maladie de l'analyse au souvenir : « Votre souvenir sera comme de la cendre. Job » (*ibid.*, p. 59). Dans *Le Cœur d'or*, l'épigraphe de Constant est remplacée par un texte de Soupault insistant sur l'identité à soi et la solitude, et s'ajoute une troisième partie, sans épigraphe.

25 Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, *op. cit.*, p. 119-120.

26 *Ibid.*, p. 249. À la fin du *Bon apôtre*, Philippe Soupault s'excuse de même auprès de Jean X : « Mes souvenirs sont des filets dont je ne puis m'échapper », (*Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 179).

À la dérive

Si le départ de Jean X... pour le Canada s'accompagne d'une lettre adressée à Philippe Soupault, Jean y précise d'emblée : « Les raisons de mon départ, je ne les connais pas. Elles sont comme les battements de mon cœur²⁷. » La lettre est suivie par l'envoi d'une carte postale depuis le Canada, où aux « quelques mots²⁸ » que Philippe Soupault ne reproduit pas se substitue l'évidence énigmatique de la photographie, déjà évoquée dans l'avant-propos du roman : « C'était la photographie d'un homme très grand, très fort, devant une petite maison de bois. Vêtu très simplement, un sourire sur les lèvres, une pipe à la bouche. C'était Jean X...²⁹ » À cette énigme que lui oppose son ami, Soupault répond dans une lettre qui est comme l'ensemble du roman doublement inadéquante à la nature de Jean X... : il cherche à cerner l'identité de qui n'en a pas et pour cela puise dans des souvenirs qui ne peuvent par essence saisir ce qu'est une authentique rupture³⁰.

Jean X... est-il, pour autant, une véritable figure d'aventurier ? Les personnages principaux des deux premiers romans de Philippe Soupault, Jean X... et David Aubry, le héros d'*À la dérive*, partagent tous deux une particularité : leurs ruptures successives témoignent d'une fidélité à un caractère qui met étrangement hors jeu l'intensité passionnelle associée à l'aventure. Jean X... est ainsi le « bon apôtre » parce qu'il est « cet individu qui voulait à tout prix s'adapter³¹ ». Atteint de « mimétisme³² », il est un être essentiellement discontinu :

Je ne m'appelle plus Jean X... mais lundi X..., mardi X..., mercredi X... [...] Un choix n'est pas possible. En m'endormant ce soir je serai décidé ; en m'éveillant je m'étonnerai de ma décision et la jugerai absurde. Cette instabilité m'oblige à ne pas réfléchir, à ne jamais attendre qu'un désir et à obéir de toutes mes forces³³.

Alors que le caractère de Jean X... corrige l'incapacité de Philippe Soupault, du narrateur du *Cœur d'or* ou de Julien à s'oublier, celui de David Aubry est construit de même à partir d'un trait qui interdisait à l'écrivain l'aventure — ou du moins la mobilité : la faiblesse du désir. Les départs réitérés de David qui font la matière du roman se révèlent en bien des points similaires aux métamorphoses de Jean X... : ils ne relèvent pas d'un choix³⁴ et se font « sans raison, sans regret, sans remords³⁵ ». Mais à la discontinuité de Jean X... s'oppose l'extrême cohérence de la vie de David

27 *Ibid.*, p. 167.

28 *Ibid.*, p. 171.

29 *Id.*

30 « Cette carte, cette image que tu m'as envoyée je ne sais qui me l'adresse. [] Jean je veux te retrouver. Je te cherche partout. Je me souviens et je fouille dans ces années rageusement comme pour y découvrir une fleur, un ami, une clef » (*id.*).

31 *Ibid.*, p. 27.

32 *Ibid.*, p. 32.

33 *Ibid.*, p. 99-100.

34 « David Aubry cherchait une route sans pouvoir faire un choix. Il penchait la tête et allait droit devant lui, sans s'inquiéter de la direction » (Philippe Soupault, *À la dérive*, Paris, J. Ferenczi et fils (Colette), 1923, p. 9).

35 *Ibid.*, p. 20. Voir la lettre de Jean X... déjà citée : « Je n'ai ni regret ni remords. J'étouffe où je m'attache » (Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 167).

Aubry, « image même d'un caractère³⁶ », qui se résume au seul désir de partir : « David était né pour partir ; c'était une tare, comme le génie³⁷. » Ce désir, force abstraite comparée à la pression de l'eau ou à la résistance d'un ressort³⁸, ne s'attache à aucun but autre que la mobilité :

Pour se reposer il aurait fallu attendre un but, s'arrêter devant un résultat, mais les repos et les arrêts n'étaient pour lui que des chutes ou des stations, ces périodes où son désir se gonflait, s'étirait jusqu'à faire éclater sa volonté³⁹.

Ses aventures sont une errance dont le caractère mécanique évoque la malédiction de Melmoth, l'homme errant.

Si le roman fait ainsi alterner des stases et des ruptures brusques qui ne paraissent qu'accessoirement dépendre de la volonté de David Aubry, celui-ci est cependant animé par un refus — celui du passé :

Il ne comparait rien. Seule l'illusion du déjà-vu l'exaspérait, et lorsque trop longtemps un regard ou la lumière d'un paysage le limitait, il réagissait violemment, brisant tout, ce qui fixait ou risquait de fixer une étape de sa vie⁴⁰.

Mais son manque d'adhésion au présent l'empêche de percevoir la singularité et le condamne à cette *illusion du déjà-vu* :

De nouvelles rues, de nouveaux visages passaient devant ses yeux ; mais il ne les voyait plus. Leur forme ou leur couleur lui restituait un visage déjà vu, une rue déjà traversée ; il n'y distinguait plus que les traits communs⁴¹.

Alors que, pour lui, « [s]e souvenir était une souffrance⁴², relier était douloureux⁴² », sa mobilité ne peut le faire échapper au même, jusqu'à ce que sa vieillesse se confonde avec une manie du souvenir qui substitue aux voyages la recherche d'une cohérence — « David liait les jours en gerbes⁴³ » — et du « secret de son éternelle poursuite⁴⁴ » : le ressort du désir usé, il rejoint la figure du narrateur-écrivain à qui il raconte ses aventures au crépuscule de sa vie. De celle-ci, un seul épisode se détache, finalement : l'aventure de l'assassin Samuel dont David n'est qu'un acteur marginal. La description de la scène de crime par les détectives, écoutée à la fois par David et Samuel que le hasard a placés dans le même compartiment de train, est d'une minutie exceptionnelle dans le roman qui souligne l'attention de David : « Il voyait tout ce sang [...]. Il imaginait le crime lent et raffiné [...]. Tous les détails

36 Philippe Soupault, *À la dérive*, *op. cit.*, p. 10.

37 *Ibid.*, p. 12.

38 « Cette vie ne s'épuisait que pour reprendre de la force plus abondamment comme un jet d'eau ; un obstacle se présentait, elle se butait, le ressort se tendait, la force s'accumulait et le renversait brusquement » (*ibid.*, p. 11).

39 *Ibid.*, p. 12.

40 *Ibid.*, p. 73.

41 *Ibid.*, p. 28.

42 *Ibid.*, p. 72.

43 *Ibid.*, p. 184.

44 *Ibid.*, p. 185.

se pressaient devant ses yeux, tout rouges, tout humides encore⁴⁵. » Son rôle de spectateur lui permet soudain de sortir de lui-même⁴⁶ et d'adhérer passionnément au monde : « [...] devenu simplement un spectateur, il se passionnait pour une destinée⁴⁷. » Le paradoxe de David Aubry est bien que le désir qui l'habite lui interdit l'intensité de l'instant en le projetant sans cesse, comme le narrateur du *Cœur d'or*, du passé au futur, sans que le présent jamais s'impose ou résiste. La scène du jeu de dés y est en cela exemplaire : le hasard, loin de s'opposer au désir, s'identifie si complètement avec lui que les gains ou les pertes s'accordent à la force de la volonté de David⁴⁸. Au contraire, face à l'énigme qu'est l'autre — « Il s'efforçait de comprendre Samuel. [...] Mais David ne pouvait se mettre à sa place⁴⁹ » — David parvient à ressaisir le réel, la vie de Samuel suscitant le même mot que celle de Jean X... : « La volonté de Samuel et ce sang-froid qu'il estimait supérieur à sa propre volonté l'émerveillait⁵⁰. » Ni la légèreté de Jean X... ni le désir abstrait de David ne permettent de rendre au présent sa saveur : le goût de vivre semble devoir être nourri par un désir mimétique, Samuel jouant vis-à-vis de David Aubry le rôle que celui-ci occupe vis-à-vis du narrateur du roman. L'intensité passionnelle de l'aventure vécue, réservée à quelques êtres d'exception, est alors convertie en une fascination qui bouleverse l'écriture narrative.

« Sa vie m'émerveillait⁵¹ »

Contre une mobilité masquant l'impossibilité de vivre au présent — celle de Julien, ou de David Aubry — l'aventure véritable est une rupture qui dissipe à la fois le passé et l'avenir, produisant de ce fait une narration fragmentée. Si l'écriture de soi immobilise, parce qu'elle alourdit la chaîne des souvenirs, que toute narration, parce qu'elle relie et explique, empêche d'échapper à la malédiction du *déjà-vu*, l'aventure vient redonner à la trame romanesque comme au réel leur densité poétique.

L'aventurier ne raconte guère ses propres aventures, déléguées à un témoin immobile. Lorsqu'il écrit, sa prose prend la forme fragmentée du journal : c'est le cas du *Voyage d'Horace Pirouelle* ou du journal de Jean X... qui ponctue *Le Bon apôtre*. Mais tandis que les notes de Pirouelle forment un journal de bord relatant ses actions avec sécheresse, le journal de Jean X... s'apparente plutôt à un journal intime analysant ses états d'âme, et son objectif est de ce fait proche de la narration de Philippe Soupault. Ce qui diffère est d'abord le système temporel, le présent du discours s'opposant au passé de la reconstitution, et ce caractère fragmenté, inhérent au genre, mais que renforce le choix de Philippe Soupault de n'en donner que des extraits. Certaines périodes cruciales manquent, mettant en échec la tentative

45 *Ibid.*, p. 88.

46 « [...] il s'était vraiment oublié et il revivait intensément, plus facilement cette période de sa vie parce que pendant ces quelques journées il était un spectateur et non l'acteur » (*ibid.*, p. 104).

47 *Ibid.*, p. 100.

48 *Ibid.*, p. 50-54.

49 *Ibid.*, p. 99.

50 *Id.*

51 Philippe Soupault, *Le Bon apôtre*, *op. cit.*, p. 25.

de reconstitution de la vie de Jean X..., en particulier les notes qui concerneraient son séjour en prison : « Malgré toutes les recherches de Philippe Soupault, il fut impossible de retrouver le journal de Jean dans sa prison. Le gardien qui le surveillait déclara qu'il ne vit jamais Jean écrire⁵². » Et de façon significative, le départ final de Jean X... coïncide avec un tarissement de l'écriture, du journal à la lettre, de la lettre à la carte postale, à laquelle succède le silence : « Soupault écrivit au Canada. Il ne reçut jamais de réponse⁵³. »

Jean X... paraît le cas unique d'un Occidental qui réussit un départ définitif⁵⁴ — et d'un écrivain qui échappe à l'écriture — après cependant une agitation qui l'apparente au personnage d'*En joue !*. Aux yeux de Soupault, l'homme noir est, lui, aventurier par essence, parce qu'étranger à l'ennui et aux souvenirs que charrie la vieille civilisation occidentale⁵⁵ :

Je songe à votre joie, ô nègres, qui préférez notre chair blanche à notre désespoir. Nègres, c'est à vous que je pense, lorsqu'il s'agit pour moi d'étreindre des souvenirs et de les jeter au vent comme des drapeaux⁵⁶.

Les trois Noirs que l'on rencontre dans l'œuvre romanesque de Soupault, Pirouelle, Edgar Manning dans *Le Nègre* et Putnam dans *Le Grand Homme*, ont tous cette capacité à la joie et cette facilité à partir, qui les opposent dans les deux premiers cas aux narrateurs, dans le dernier à la fois à l'autre grand homme, l'industriel bourgeois, et à sa femme, Claude, incarnation de l'ennui occidental. Parmi eux, Edgar Manning apparaît comme le personnage archétypique, le nègre par excellence, qui bouleverse à la fois l'*ethos* et l'écriture du narrateur, sans parvenir toutefois à la conversion de l'Occidental en aventurier.

Comme celle de Putnam⁵⁷, l'apparition de Manning est dramatisée et préparée par un jeu d'opposition : le roman est précédé par l'histoire de Soulouque, sous le

52 *Ibid.*, p. 74.

53 *Ibid.*, p. 171.

54 Une nouvelle de Soupault témoigne de cette étrange impossibilité : dans « Le roi de la vie », le Portugais enthousiaste « qui avait décidé de quitter l'Europe où il prétendait étouffer » (p. 13) est puni de son *hybris* en attrapant la lèpre, tandis que le narrateur rentre sagement en Europe. Voir « Le roi de la vie » (1928), *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, Paris, Lachenal & Ritter, 1992, p. 13-18. « Ce vertige », publié juste après la parution d'*À la dérive* dans la revue *Intentions*, présente de façon non problématique la transformation de l'Occidental Aubry en aventurier authentique, mais ce texte a été de fait écarté du roman (voir *Le Roi de la vie*, *op. cit.*).

55 Myriam Boucharenc rappelle, dans sa préface au *Nègre*, la vogue du jazz et de l'art africain qui marque les années vingt et la valeur régénératrice du continent noir face au « déclin de l'Occident ». Ce thème est au cœur de *Batouala, véritable roman nègre*, roman de René Maran, lauréat du prix Goncourt en 1921. Voir Myriam Boucharenc, « Préface », Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. IV.

56 Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 32.

57 L'apparition du ténor noir est précédée par le portrait de l'industriel Lucien Gavard, forme antithétique de grandeur, et elle est annoncée par une campagne de publicité affichant son nom en capitales sur les murs de Paris : « PUTNAM PUTNAM PUTNAM / De grandes affiches vertes, de grandes affiches rouges hurlaient ce nom » (*Le Grand Homme*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2009 [1929], p. 52).

titre « Le nègre blanc ou le mauvais exemple », et s'ouvre par un intertitre, « LE NÈGRE. IL VIT⁵⁸ », puis, à la page suivante : « C'EST LUI⁵⁹... », Edgar Manning se présente ainsi d'emblée comme un type, le « nègre noir » pourrait-on dire, qui se caractérise par l'évidence d'une existence qui n'a que faire des définitions. Le diptyque que forme le titre avec *Histoire d'un Blanc*, volume de mémoires publié par Soupault la même année et, à l'intérieur du roman, l'assassinat de la prostituée Europe par Manning disent assez la négation de l'Occident qu'incarne le nègre dont le narrateur s'efforce de saisir la silhouette. Il est certes mobile, et le roman le suit de Londres à Paris, de Paris à Barcelone et Lisbonne, mais, surtout, il vit au présent : « Rien ne le retenait, rien ne l'attirait. Le centre de sa vie était le présent, la minute même qu'il vivait⁶⁰. » À la différence de Jean X... cependant, cette adaptation au moment ne va pas de pair avec une labilité de sa personnalité : « La porte s'ouvre un jour. Il est bien le même. On lui rend sa cravate rouge et son canotier (il pleut)⁶¹. » Elle se traduit par une intensité de la perception et, à l'inverse, par un renoncement à comprendre, qui fait de Manning l'opposé des narrateurs des romans de Soupault :

Il est comparable au cavalier qui est en même temps un homme qui voit, écoute et dirige, et le cheval qui galope avec des pattes féroces. [...]

Les visages des blancs sont identiques : toujours cette angoisse dans leurs yeux, ce calcul sous les paupières, toujours ces lèvres qui remuent et ces rides sans fin, toujours ce mouvement du nez pour renifler, supputer et comprendre, toujours comprendre. [...]

Mais ces petits blancs ne voient pas qu'une route vous saisit tout à coup et vous mène où elle veut et qu'il n'y a qu'à se laisser aller gentiment, comme ça⁶².

Cette opposition est mise en scène par l'alternance des chapitres, tantôt menés à la première personne par le narrateur, tantôt à la troisième personne, en adoptant le point de vue de Manning. Le récit passe alors au présent et les notations sensorielles se multiplient :

Celui qu'on nomme l'homme à la tête de velours s'en va. Il quitte les bords tout fleuris encore de la poudre des canons, tout sonores des bavardages des mitrailleuses. Il regarde encore une fois les petites maisons vertes qui sont à l'orée de la ville et il tourne sa tête, ses yeux, ses pas vers ce grand chemin rouge [...]⁶³.

Cette répartition n'est pas systématique. Le chapitre consacré au séjour en prison de Manning s'ouvre au passé, en lien avec l'évocation de l'Europe, avant de revenir au présent : « La prison, c'est aussi l'Europe. Edgar Manning laissa le temps couler⁶⁴. » À l'inverse, la mise en contact du narrateur avec Manning génère fugacement un présent de narration :

58 Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 17.

59 *Ibid.*, p. 19.

60 *Ibid.*, p. 28.

61 *Ibid.*, p. 38.

62 *Ibid.*, p. 39 et 40.

63 *Ibid.*, p. 111.

64 *Ibid.*, p. 35.

[...] j'escaladais cette colline bleue et verte au sommet de laquelle Edgar avait élu domicile.

Je *monte*, portant le soleil sur mon dos, avec je ne sais quelle impatience. La chaleur me guettait à chaque croisement de rue⁶⁵.

Cette mise en contact s'accompagne également d'une intensification des sens : « J'assistai, bouche bée, au départ d'un vapeur et à la vente d'une orange, à un accident de tramway et au chaste baiser d'une fiancée⁶⁶. » À Lisbonne, sur les pas de Manning, le narrateur adopte ainsi, un moment, l'*ethos* de l'aventurier, de même que Manning peut parfois être contaminé par l'ennui européen — chute d'énergie qui s'accompagne d'une longue confession ravalant Manning au rang du narrateur : « Pour la première fois je vis la faiblesse d'Edgar qui avait succombé un instant, qui était malade de déception, qui semblait européen. Il *parlait*⁶⁷. » Ces contaminations sont toutefois temporaires, et Manning reste absolument autre, comme le souligne le narrateur dans les dernières lignes :

Je sais bien qu'en pensant à lui, qu'en essayant de définir sa puissance, je ne prouverai que ma propre faiblesse parce que je ne puis mesurer son indépendance qui est absolue. [...] Je sais bien, et cela seulement, en quoi il m'est inférieur, mais sa supériorité m'échappe. Elle me semble mystérieuse. Je ne suis qu'un blanc et je ressemble aux autres visages pâles.

LA RÉPONSE EST ÉCRITE DANS LES ÉTOILES⁶⁸.

Cette opacité du nègre interdit les tentatives d'explication qui hantent *Le Cœur d'or* ou *Le Bon apôtre* : face à lui, il ne reste plus qu'à témoigner, et à prendre acte du caractère fragmentaire d'une existence qui échappe en bonne part au narrateur tant en raison des éclipses de Manning que du mystère de ses actes. La figure du nègre rejoint là celle de la prostituée Georgette, elle aussi par essence inexplicable : « Car Georgette, pour tous, était le mystère. [...] Nul ne savait d'où elle venait et l'on ne pouvait expliquer les raisons qui l'associaient à ce groupe⁶⁹. » Tous deux ont la particularité de susciter un regard scrutateur, qui fait lever des signes dans un réel jusque-là désenchanté :

Je surpris des grimaces qui ressemblaient à des signaux. Il frappait plus longuement et plus énergiquement sur les cymbales et affirmait de la tête. Le client auquel il avait fait signe se levait quelques minutes après et se dirigeait tantôt vers la toilette, tantôt vers la sortie⁷⁰.

Ces marques de l'accointance de Manning avec un monde interlope, pour n'être pas explicitées, résistent à l'interprétation pour acquérir ce que Barthes nomme la *signifiance* :

65 *Ibid.*, p. 92. C'est moi qui souligne.

66 *Ibid.*, p. 93.

67 *Ibid.*, p. 108. C'est moi qui souligne.

68 *Ibid.*, p. 122.

69 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 109.

70 Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 47.

[...] le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas ; il est dans un état permanent de *déplétion* [...] ; on pourrait dire aussi, à l'opposé — et ce serait tout aussi juste —, que ce même signifiant ne se vide pas (n'arrive pas à se vider) ; il se maintient en état d'éréthisme perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à ce spasme du signifié, qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations⁷¹.

Il en va de même pour le comportement de Georgette, en dépit de sa banalité. Le narrateur a beau comprendre que son énigmatique promenade nocturne n'est que la ronde monotone de la prostituée cherchant ses clients, il reste fasciné par ses déambulations, et d'autant plus que cette fascination semble n'avoir pas de cause. Tâchant de ramener Georgette à son identité triviale de fille de joie, il couche avec elle, mais cette épreuve se révèle inefficace : « [...] l'expérience tentée dans ces conditions était inutile. Impossible décidément de chasser une ombre ou de la détruire⁷². » Georgette comme Manning, absolument autres, mettent en échec les tentatives du narrateur afin de les comprendre et pour cette raison même, ils tiennent lieu de muses⁷³, leur énigme appelant une écriture renouvelée : si l'écriture analytique, psychologisante condamne à l'immobilité, le personnage de l'aventurier parvient à introduire dans la prose une densité poétique qui substitue à l'ennui des « jours liés en gerbe » la fulgurance de l'instant signifiant, du fragment, de la tache, de cette cravate rouge de Manning dont la couleur sanglante essaime de page en page du *Nègre*.

L'aventure est doublement interdite au romancier occidental, que l'écriture comme la civilisation vieillissante à laquelle il appartient empêchent de se détacher du passé et de son identité. Si *Les Frères Durandeanu* sont « une vengeance et une caricature⁷⁴ » de Philippe Soupault dirigées contre sa famille, le roman dénonce plus largement l'enracinement bourgeois dont la puissance empêche même le plus jeune des frères, aux velléités poétiques, d'échapper à la famille. Le roman, à valeur d'exorcisme, pose cependant question par sa facture classique, en interrogeant la complicité de la forme romanesque avec la chaîne des souvenirs : l'interrogation est au centre du *Corps perdu* et du *Cœur d'or*, qui l'aggrave en la prolongeant en amont et en aval de l'embryon d'aventure. L'aventurier, dont l'écrivain se fait le témoin émerveillé, introduit non seulement dans la prose narrative un autre rapport au monde et au temps, mais ce faisant bouleverse l'écriture en la fragmentant : au lieu de dissoudre le réel dans le souvenir et l'ennui, la prose parvient alors à lui rendre son opacité signifiante. Face aux affiliations des *Frères Durandeanu* avec le

71 Roland Barthes, « Le troisième sens » (1970), *Œuvres complètes*, nouv. éd. revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. 3, p. 501.

72 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 67.

73 Manning est « une figure inspiratrice, une muse au masculin » (Myriam Boucharenc, « Préface », Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. V). Dans « Ce vertige », la fascination du narrateur pour Aubry qui est le déclencheur de l'écriture se dissipe dès lors qu'Aubry parvient à lui expliquer sa vie, entraînant le tarissement de l'écriture. Voir « Ce vertige » (1923), Philippe Soupault, *Le Roi de la vie*, *op. cit.*, notamment p. 39-40, 43 et 48.

74 Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, *op. cit.*, t. 2, p. 113.

roman réaliste ou du *Cœur d'or* avec la tradition française du roman d'analyse, les collages du *Bon apôtre* et les notes qui émaillent *Le Nègre* de faits divers ou de conseils aux voyageurs paraissent une réponse narrative à la démarche aventureuse, qui disloque l'enchaînement des jours et des mots pour leur rendre leur irradiation poétique, faisant bifurquer le roman vers la poésie, seule aventure possible pour Soupault, *nègre blanc*.

Références

- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2004 [1928].
- ARLAND, Marcel, « Sur le nouveau mal du siècle », *La Nouvelle revue française*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 149-158.
- BARTHES, Roland, « Le troisième sens » (1970), *Œuvres complètes*, nouv. éd. revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. 3, p. 485-506.
- MARAN, René, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921.
- MAURIAC, François, « *Le Bon apôtre*, par Philippe Soupault », *La Nouvelle revue française*, n° 122, 1^{er} novembre 1923, p. 610-612.
- SOUPAULT, Philippe, *À la dérive*, Paris, J. Ferenczi et fils (Colette), 1923.
- , *Le Bon apôtre*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988.
- , *Le Cœur d'or*, Paris, Grasset, 1927.
- , *Corps perdu*, Paris, Au sans pareil, 1926.
- , *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997.
- , *En joue !*, Paris, Lachenal & Ritter, 1984 [1925].
- , *Le Grand Homme*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2009 [1929].
- , *Histoire d'un blanc*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2003 [1927].
- , *Mémoires de l'oubli (1923-1926)*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986.
- , *Le Nègre*, préface de Myriam Boucharenc, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1997 [1927].
- , *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, Paris, Lachenal & Ritter, 1992 [1928].
- , *Voyage d'Horace Pirouelle*, Paris, Lachenal & Ritter, 1983 [1925].