



ANNALISA LOMBARDI

## “MAIS CE SOIR JE SUIS SEUL”

*Philippe Soupault romancier moderniste*

**ABSTRACT:** The year 1922 marked Philippe Soupault's withdrawal from the Surrealist movement and his entry into the novelistic genre, with the writing of *Le Bon Apôtre*, which appeared the following year. In this novel, we will read signs of the author's need for individualisation and resonances with modernist narrative research.

**KEYWORDS:** Soupault; Surrealism; *Le Bon Apôtre*; 1922; Modernism.

Surréaliste, Philippe Soupault l'a été dès la première heure. Co-auteur des *Champs Magnétiques* en 1919, co-fondateur de la revue *Littérature* la même année, il constituait avec André Breton et Louis Aragon le noyau déclencheur du groupe d'avant-garde. Son premier roman, *Le Bon Apôtre*, canalisait pourtant une tentation d'affranchissement de l'aventure collective qu'il avait lui-même orientée. En effet, même si l'exclusion de Soupault du Surréalisme ne sera formalisée qu'en 1926, sous prétexte de divergences politiques, la rupture se prépare dès 1922, une année de transition dans le parcours de l'auteur, qui compte la gestation de ce premier roman parmi de nombreux autres signes avant-coureurs de la crise.

*Le Bon Apôtre* a inauguré un versant de l'œuvre de Soupault encore relativement sous-estimé, et pas seulement à cause de l'interdit romanesque qui a pesé sur les surréalistes quand ils se sont consacrés à l'écriture narrative. On sait que l'adhésion au roman a joué un rôle polarisant au sein du groupe et que les restitutions historiques ont généralement identifié le projet esthétique collectif à l'orthodoxie bretonienne, systématisée à partir de 1924 : dans cette logique, le procès du genre romanesque, contenu dans le premier manifeste de Breton, aurait suffi à cantonner l'idée d'un roman surréaliste au domaine de l'oxymore. Dans le cas de Soupault, d'autres facteurs auraient conditionné la réception des romans : une certaine dévalorisation de textes qu'il prétendait soumis à des exigences financières et, plus généralement, l'extraordinaire discrétion d'un auteur qui aurait « tout fait pour se faire oublier » (Aragon 1968, 4). Enfin, les romans publiés par Soupault entre 1923 et 1934 auraient été victimes de la résistance de l'historiographie littéraire à intégrer

les aboutissements des avant-gardes au modernisme<sup>1</sup> : l'accentuation de la singularité de la parabole surréaliste, conçue comme très spécifique au sein de la modernité, aurait prolongé un effet de séparation entre les romans issus, à n'importe quel degré, de cette expérience et le reste de la production romanesque des années vingt, que l'on n'a d'ailleurs commencé que très récemment à lire sous le signe de la catégorie de modernisme.<sup>2</sup>

Soupault a pourtant indiqué l'*Ulysse* de Joyce comme l'un des modèles<sup>3</sup> de son premier roman, *Le Bon Apôtre*, qui manifeste une cohérence très forte avec le laboratoire romanesque de la saison moderniste, tant dans ses nœuds thématiques que dans la structure énonciative, dans les techniques mises en œuvre, comme dans le dépassement ironique des codes génériques. Soupault connaissait d'ailleurs personnellement Joyce<sup>4</sup>, Pound, échangeait avec Eliot, côtoyait Faulkner, Williams, Wolfe à Montparnasse, fera traduire Pirandello, Unamuno, Scott Fitzgerald, Mann dans la collection qu'il dirigera chez Kra. Paradoxalement, alors que le projet bretonien de fédération du modernisme faisait faillite, avec le fameux échec du projet d'un Congrès International voué à la défense de l'Esprit moderne, Soupault se lançait au cœur de la modernité par son activité d'éditeur et par l'écriture romanesque. Bilan et liquidation de sa jeunesse militante d'avant-gardiste, *Le Bon Apôtre* peut être lu comme son premier roman moderniste. L'examen de certains aspects de ce texte nous servira donc à éclaircir la valeur inaugurale de 1922. Étape déterminante dans l'itinéraire d'individualisation d'un écrivain resté fidèle à son esprit de révolte peut-être plus que ceux qui l'accusaient d'y avoir renoncé, ce tournant nous offre aussi l'occasion de repenser aux rapports entre surréalisme et modernisme sous le signe de la continuité, plutôt que de l'antinomie.

---

<sup>1</sup> En 2010, Emmanuel Rubio invitait à dépasser ces limites « pour saisir à quel point certains romans des surréalistes se lisent mieux dans un autre contexte que celui du groupe, mais aussi pour rapporter le champ du roman surréaliste lui-même à un contexte élargi » (Rubio 2010, 30).

<sup>2</sup> Le récent ouvrage d'Émilien Sermier, *Une Saison dans le roman* (2022), met justement l'accent sur la lacune que le roman moderniste aurait représentée dans l'histoire du roman francophone.

<sup>3</sup> « J'avais été très intéressé par la lecture d'*Ulysse* de James Joyce et par les "procédés" utilisés par Joyce pour "différencier" les chapitres de son livre », a écrit l'auteur dans l'introduction à une réédition de son roman (Soupault 1980, XX). Même si le rôle inspirateur du texte joycien pourrait avoir été en quelque sorte accentué *a posteriori*, les correspondances entre *Le Bon Apôtre* et le paradigme du roman moderniste, qui a trouvé dans *Ulysse* l'un de ses modèles principaux, sont en tout cas nombreuses : elles seront illustrées au cours de l'article.

<sup>4</sup> Les deux auteurs se rencontrent pour la première fois au printemps de 1920 et ils se lient d'amitié (Mousli 2010, 243) ; Soupault participera aux travaux de traduction d'un chapitre de *Finnegans Wake*, au tout début des années trente.

## Une année de départ

Le premier poème de Soupault s'appelle « Départ ». Il avait été publié en 1917, dans la revue *Sic*, grâce à la médiation d'Apollinaire, qui introduira le jeune poète à Breton peu de temps après.<sup>5</sup> L'évolution esthétique de l'auteur connaîtra, dès lors, de très nombreuses transformations, entremêlées, au début, aux vicissitudes du Surréalisme naissant. Mais ce thème du départ restera capital, tant dans l'œuvre littéraire que dans son trajet biographique.

En 1928, après la rupture de Soupault avec le groupe, Aragon se jouera de cette obsession thématique : « j'ai pris en horreur les individus qui vous racontent leurs vacances, » écrivait-il, à propos d'un auteur qui aurait produit « depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe partir. Le départ, on ne sait pour où, pourquoi ni comment, mais le départ » (Aragon 2000, 80-81). Il suffit de repenser aux personnages en fuite qui habitent les textes narratifs de Soupault pour enregistrer l'assiduité de ce motif. « M'échapper, c'est ce que je veux et je ne sais de quelle prison » (Soupault 1988, 170), avoue Jean, le protagoniste du *Bon Apôtre*, premier prototype d'une longue liste de figures amenées à prendre congé, autant de variations romanesques sur le thème de l'évasion. David Aubry, par exemple, un aventurier qui se réinvente à chaque étape de ses voyages, *À la dérive*, selon le titre du roman qui en raconte les vicissitudes ; ou le protagoniste du *Voyage d'Horace Pirouelle*, qui incarne la gratuité<sup>6</sup> absolue du geste de départ, alors que le vieux Henri Simonnet, dans le même texte, vit isolé en proximité du Pôle Nord, ayant effacé toute trace mémorielle ; dans *Le Grand Homme*, Ralph Putnam vit aussi animé d'un « désir d'oubli [...] ardent et impérieux comme la soif » (2001, 102), tandis que le suicide de l'inquiet Julien, à la fin d'*En Joue !*, offre le versant le plus tragique de ce retour du motif de la fuite. Infidèles, anxieux de se débarrasser du poids des souvenirs, des obligations relationnelles, des rôles qui les aliènent en les fixant, ces personnages cherchent, par l'exil, de satisfaire un besoin absolu de liberté, analogue au désir radical d'émancipation et de recommencement, manifesté à plusieurs reprises par l'auteur.

Il y a une surproduction de pages de la mémoire chez Soupault, qui a écrit sa première autobiographie à trente ans et continué à accumuler les bilans par la suite : il recompose un parcours de vie ponctué de ruptures et d'inaugurations, souvent mythifiées, comme dans la découverte de Lautréamont, qualifiée de transformatrice : « depuis ce jour-là personne ne m'a reconnu » (2002, 82).

<sup>5</sup> Soupault a raconté l'épisode dans ses mémoires, les deux jeunes poètes auraient quitté ensemble le Café de Flore, où Apollinaire les avait invités : « Vers sept heures du soir, un peu impatientés par le bavardage de Max Jacob et les ricanements de Francis Carco, André Breton et moi nous "filâmes à l'anglaise". Ce fut notre première rencontre » (1981, 41).

<sup>6</sup> « Horace ne partait pas à cause d'un chagrin d'amour, d'une dette de jeu ou d'une désillusion [...] il partait pour partir » (1983, 17).

Or, 1922 est pour Soupault une année de départ. Ce moment marque une transition majeure pour l'avant-garde surréaliste. Breton essaye d'organiser le déjà cité « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne, » une tentative d'agrégation des identités du modernisme, qui voit l'opposition nette de Tzara et ne rencontre pas l'enthousiasme de Soupault.<sup>7</sup> La faillite du projet fait précipiter les relations déjà compromises entre Breton et le fondateur du Dadaïsme : l'exubérante saison Dada de l'avant-garde parisienne touche à sa fin. La même année, à l'ombre de cette rupture, le processus de retrait de Soupault s'amorce. Parmi les bannissements successifs qui ont marqué l'histoire du mouvement, le recul progressif de l'un de ses initiateurs paraît moins spectaculaire, en conformité avec le profil d'un auteur réticent à occuper les devants de la scène. Après le tournant politique du groupe en 1926, cet éloignement subit cependant une accélération brusque. On discute le cas Soupault, on lui reproche ses absences, un éclectisme étranger à la direction du mouvement, ses collaborations avec des revues contre-révolutionnaires, un excès de littérature : « chez Soupault, on constate une activité littéraire désordonnée, une activité surréaliste réduite et opportuniste, et une activité révolutionnaire absente » (Bonnet 1992, 56-57). La résignation de l'accusé laisse jaillir l'ironie avec le ressentiment : « je demande à être exclu du surréalisme. Mais qu'on me fasse confiance comme communiste » (63), conclut-il. Ses relations avec les membres du mouvement ne cesseront pas après cette précipitation dramatique, mais cela n'amoindrit pas le poids symbolique de la rupture. La prise de distance de Soupault traduit une méfiance plus radicale vers les encadrements qui pesaient toujours davantage sur la constellation surréaliste, en train de s'institutionnaliser : « André Breton voulut [...] codifier le surréalisme, imposer des règles et des directives » (Soupault 1963, 168) et « il a voulu donner des "structures" claires et définitives à ce qui existait depuis 1919 » (1986, 98). La sauvegarde de l'autonomie rend la rupture libératrice : « après cette exclusion, je me suis senti soulagé. Délivré [...] Je n'avais plus à tenir compte des interdictions » (1986, 166-167).

Ce besoin d'affranchissement, fidèle à la revendication de liberté absolue qui, tout compte fait, avait défini le Surréalisme à partir de sa préhistoire, Soupault le manifeste dès 1922, véritable année charnière. Parmi les épisodes décisifs menant à la rupture, on compte la publication de *Westwego*, un long poème au titre évocateur<sup>8</sup>, imprégné d'un désir de départ plus relationnel que géographique : « j'avais l'intention, en publiant ce poème, de m'acquitter d'une dette et de rendre hommage à des poètes que j'avais admirés. C'était aussi un adieu à mes amis. Et un défi. » (1981, 166) À cela fait suite la

<sup>7</sup> Il est curieux qu'à ce moment les doutes de Soupault concernent cet éclectisme dont il sera lui-même accusé plus tard : « Quel éclectisme ! pensai-je. Et je fis comprendre à Breton que je ne pouvais pas m'associer à cette entreprise » (1981, 153).

<sup>8</sup> Nom d'une ville de l'État de Louisiane et d'un pétrolier de l'époque, le mot de *Westwego* contient tout l'élan symbolique vers l'Ouest américain mythifié. Voir, à ce propos, Leroy 1992 ; Boucharenc 1993 ; Cortiana 1999.

cession à Breton de la direction de *Littérature*, la revue créée avec lui et Aragon en 1919, première expression de la recherche du groupe et image ponctuelle de son évolution identitaire, rapide et inquiète : « Je décidai d'abandonner la direction de *Littérature* à Breton, qui me remercia en me déclarant que pour lui c'était une bonne nouvelle. Pour moi aussi » (166). Peu après, l'auteur assume la direction de la *Revue Européenne*, un observatoire éclectique du modernisme européen<sup>9</sup>, ouvert à de collaborations diversifiées : il s'agit, pour Soupault, de s'ouvrir aux suggestions les plus novatrices de la littérature contemporaine (« j'apprenais à découvrir un autre monde » [1986, 80]), ainsi que d'une nouvelle démonstration d'indépendance du groupe, qui serrait les rangs autour de Breton. L'entrée en roman de Soupault avec le *Bon Apôtre*, écrit en 1922 et paru l'année suivante, premier volume de la collection éditoriale de la *Revue Européenne* chez Kra, porte à son accomplissement ce long parcours de détachement : « Tout est fini maintenant. J'écris des romans, je publie des livres. Je m'occupe. Et allez donc ! » (186), affirme l'auteur, dans une des notes ajoutées en bas de page à son texte.

### « Tout finit par un roman » ?<sup>10</sup>

Par référence à la figure évangélique de Judas, l'expression « faire le bon apôtre, » au sens de tromper sans en avoir l'air, éventuellement d'aduler, renvoie au champ sémantique de l'hypocrisie. Il s'agit d'une allusion au profil du protagoniste, Jean, un menteur « à sa façon » (26), tel qu'il est défini dans l'introduction au roman. « Atteint de mimétisme » (32), Jean est conditionné par les attentes d'autrui, qui l'amènent à se métamorphoser selon les circonstances, les interlocuteurs, les exemples à suivre, incapable de se fixer et, en aucun cas, authentique. « *Semblable*, sauf à lui-même » (33), il s'obstine à adhérer à fond, mais provisoirement, à des rôles différents – bon élève, malade psychiatrique, ermite, homme d'affaires, poète –, tout en faisant preuve d'une incapacité foncière à demeurer dans l'une des identités multiples qu'il joue.

Cependant, l'idée d'apostolat introduite dès le titre renvoie aussi aux dynamiques du groupe surréaliste, que Soupault était en train de récuser au moment de la rédaction. « [Breton] aima exercer des influences et il choisit non pas pour amis, mais pour apôtres des êtres plus faibles que lui » (1981, 146), dira l'auteur, en se servant de cette appellation au sens péjoratif. Il utilisera à nouveau cette formule pour donner une définition négative de son idée de littérature, déjà détournée de la militance surréaliste : « Je considère la littérature [...] comme un apostolat » (2002, 105). En effet, ce roman est l'occasion de revenir sur une saison révolue de son parcours, pour en renier des

<sup>9</sup> « J'étais heureux de pouvoir accueillir des écrivains à qui je faisais confiance. Particulièrement ces écrivains étrangers que je voulais connaître mieux que par ouï-dire », écrit Soupault (1986, 80).

<sup>10</sup> Il s'agit de la première des trois épigraphes d'un roman paru en 1927, *Le Cœur d'or*; au lieu d'être des citations d'autres auteurs, les phrases sont toutes les trois de Soupault.

éléments : « J'avais besoin, en écrivant cet "examen de conscience," de prendre mes distances » (1981, 172). Cinq ans plus tard il remettra l'accent sur le processus d'individualisation sous-jacent à la rédaction du texte : « je voulais oser une nouvelle expérience. Pour être seul. Je voulais me détacher » (1986, 80-81).

L'emphase sur la condition de solitude est fondamentale, dans la mesure où elle renverse la dimension de collectivité qui avait été à la base de l'expérience avant-gardiste, à partir du partage de l'auctorialité des *Champs Magnétiques*, en passant par la collégialité de la direction de *Littérature*, jusqu'à la cohésion du groupe à l'occasion des premières actions publiques inspirées de Dada. En ce sens, le lien posé entre *Le Bon Apôtre* et *Westwego* est assez éloquent. Un vers est placé en exergue au roman, « Le soleil a bien changé depuis six mois ». Dans le poème, cette phrase à l'apparence banale était suivie par l'énumération des noms des surréalistes et préluait au congé de l'auteur, qui affirmait son identité en se dégageant du collectif :

André aux yeux couleur de planète  
 Jacques Louis Théodore  
 le grand Paul mon cher arbre  
 et Tristan<sup>11</sup> dont le rire est un grand paon  
 vous êtes vivants  
 j'ai oublié vos gestes et votre vraie voix  
 mais ce soir je suis seul je suis Philippe Soupault  
 je descends lentement le boulevard Saint-Michel  
 je ne pense à rien (2013, 42-43)

Tout est changé par rapport aux *Champs Magnétiques* : au « ce soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir » (Breton et Soupault 2014, 29) du texte automatique, répond à distance, et de manière définitive, l'adversative du poème : « mais ce soir je suis seul ». Au seuil du roman, la citation du vers rebondit sur la clôture d'une saison marquée par la communion.

Cet adieu, le roman ne se contente pas de l'annoncer d'entrée de jeu, il le met en scène. *Le Bon Apôtre* est effectivement l'histoire d'une amitié et de sa fin. Jean et Philippe Soupault, le personnage qui porte le même nom que l'auteur, sans être pourtant la banale projection autobiographique de celui-ci<sup>12</sup>, se connaissent au collège et fondent leur amitié sur une passion totalisante et partagée pour la lecture : « ils lurent comme des maniaques ; Frédéric Moreau parlait pour eux » (41). Leurs idoles sont les mêmes que celles des Surréalistes : « ils lurent toutes les *Illuminations*. Rimbaud devint un ami lointain » (41), ou « Je viens de lire pendant trois jours les *Chants de Maldoror* » (162). Après les nombreuses métamorphoses de Jean et des phases de séparation, les deux amis

<sup>11</sup> Il s'agit de Breton, Rigaut, Aragon, Fraenkel, Éluard, Tzara.

<sup>12</sup> Soupault joue délibérément avec les codes de l'écriture autobiographique. Dans *L'Échec et son double : Philippe Soupault romancier*, Myriam Boucharenc souligne que les éléments effectivement autobiographiques ont été plutôt distribués entre les deux personnages du roman.

s'approchent du monde des avant-gardes parisiennes. Le milieu littéraire du début du siècle se trouve ainsi directement mis en scène, toile de fond à l'étape ultime de l'évolution de Jean, avant sa décision de tout quitter. Ce n'est pas un hasard si le « départ définitif » (167) d'un protagoniste qui a multiplié les occasions de fuite tout au long du roman a été placé juste après sa fréquentation de la scène artistique, le plus intenable parmi les contextes d'identifications potentiels que le personnage traverse.

La représentation de ce milieu n'est, en effet, pas élogieuse : « Paris était devenu le repaire des littérateurs. Il s'agissait d'être moderne et on ne parlait plus que d'esprit nouveau. Jean X... et Philippe Soupault fréquentaient des cafés littéraires, des salons où l'on préparait le mariage de la politique et de la littérature. Toute cette agitation, ce bouillonnement faisait penser à une foire » (147). Idolâtrie de la modernité, engouement collectif, mondanité, snobisme, saturation, mode, monotonie, hypocrisie générale : voici les attributs du monde des lettres que le roman décrit. L'obsession pour l'action collective, transformée en affiliation, se trouve à nouveau stigmatisée, de l'intérieur du roman : « Nous, écrivaient-ils, nous, nous, nous... » (148), le texte se joue de la dimension du groupe, confiant au protagoniste le jugement final : « Jean X... comparait ces mœurs à celles des affaires ou des salons et les trouvaient charmantes, plus ridicules aussi » (148). Les expressions de désenchantement et de fatigue que Jean emploie à l'égard des mécanismes inhérents à l'ambiance littéraire (« [les poètes] se disputent comme des chiffonniers » (159), « ces éternelles discussions sont fatigantes » (163), « cela ne put pas durer » (165)) recourent fidèlement des considérations analogues que Soupault enregistrera plus tard dans les pages de ses mémoires : « Je commençais à en avoir assez. Je m'éloignais » (1981, 163) ou, encore, « que m'importaient les discussions, les réunions [...] ? On tendait à m'oublier et moi, de mon côté, je cherchais à oublier » (182). Soupault qualifie de « misérables parades » (161) les manifestations Dada, il parle de la transition vers la nouvelle phase du Surréalisme comme d'une « faillite » (183), il rappelle la monotonie des réunions, il juge « pénibles » (1986, 30) les séances des sommeils hypnotiques ainsi que l'émergence des rivalités<sup>13</sup>, insupportable<sup>14</sup> la facilité de jugement de ceux qui ne s'alignaient pas aux pratiques partagées.

Le personnage fictionnel de Jean incarne donc le mécontentement conflictuel ressenti par Soupault devant la dérive du groupe : le passage à l'action, qui tardera à se manifester dans la réalité, se réalisera en revanche sur le plan romanesque : « Je m'en vais. Je retrouve cette liberté perdue », annonce Jean, dans une lettre à Philippe, « Mes amis [...] je vous aime bien, mais vos mains voulaient prendre les miennes et nous tournions

<sup>13</sup> « À la pureté de la révolte, à la gaité des débuts, à l'esprit d'équipe, à la communauté des idées, des affections et des haines se mêlaient déjà des rivalités d'autorité, des ambitions. Ils étaient plusieurs à vouloir être le patron. C'était pénible » (1986, 53).

<sup>14</sup> « Des jugements. "Et que devient X ou Y ? Il y a longtemps qu'on ne l'a pas vu, celui-là." Insupportable. Injustifiable » (1986, 149).

en rond » (168). En dépit du sentiment d'abandon de son ami, Jean n'envisage pas ce départ comme le signe d'une trahison, mais comme l'aboutissement naturel d'un besoin d'autonomie impossible à endiguer : « Tout ce que je croyais aimer et que j'aime peut-être, demeure, mais mon sang coule et je m'en vais », précise-t-il, « Je ne me retournerai pas. Je n'ai ni regrets ni remords. J'étouffe où je m'attache » (167).

Comme dans le cas de *Westwego*, la parution du *Bon Apôtre* se veut délibérément provocatrice<sup>15</sup>. Mais, contrairement à la détermination de son personnage, l'attitude de Soupault envers le Surréalisme restera ambivalente jusqu'à 1926, à en juger par ses mémoires et par sa participation à un nombre significatif d'initiatives du mouvement. Le roman oppose, en effet, la disparition de Jean à la permanence de Philippe Soupault, le personnage qui reste : l'architecture duale peut traduire l'hésitation de l'écrivain qui, au moment de la rédaction du texte, demeurerait actif à l'intérieur du groupe, malgré les signaux d'éloignement que nous avons évoqués. « Mes souvenirs sont des filets dont je ne puis m'échapper » : ainsi se termine la lettre de Philippe qui clôt le roman. Des pages consacrées à la fuite s'achèvent, paradoxalement, par une attestation de fidélité : « Très affectueusement à toi. / PHILIPPE SOUPAULT » (179). En lettres capitales, le nom de l'auteur émerge, tout comme dans le poème, après la séparation.

### Un roman moderniste

Dans le sillage du mythe rimbaldien, célébré par les surréalistes, *Le Bon Apôtre* raconte un adieu à la littérature. Après son départ de Paris, le protagoniste se serait lancé dans l'élevage de chevaux au Canada. Et on a montré à quel point cette œuvre de la fuite reflète l'aspiration de Soupault à s'émanciper des cercles littéraires, dont il n'a pas hésité à dénoncer les limites. Pourtant, il ne s'agit pas, pour lui, d'un renoncement à la pratique littéraire. D'autres romans suivront le premier, ainsi que des recueils poétiques majeurs. Soupault continuera à publier ses textes dans les revues, y compris dans *La Révolution Surréaliste* et sollicitera les contributions des membres du mouvement pour la *Revue Européenne*. Très engagé dans son activité de directeur, il travaillera aussi pour les éditions Kra, où il éditera deux importantes anthologies<sup>16</sup> et s'occupera de l'établissement des collections : c'est cette maison d'édition qui publie le manifeste de Breton en 1924.

<sup>15</sup> Soupault parlera plus tard de la « publication provocatrice de deux "romans" » (1986, 78), qu'il fait paraître en 1923. En effet, il continuera d'envisager son écriture romanesque en termes de « défi – aux interdits et à mon ami André Breton » (111).

<sup>16</sup> L'*Anthologie de la nouvelle poésie française* (1924) et l'*Anthologie de la nouvelle prose française* (1926) sont deux documents fondamentaux pour s'approcher de la diversité de la littérature moderniste française.



L'activité éditoriale fébrile, la collaboration étroite avec Valery Larbaud (qui intégrait aussi le comité de rédaction de la *Revue Européenne*<sup>17</sup>), les échanges avec les auteurs français et étrangers qui interagissent avec la maison d'édition, ainsi que l'élargissement des relations personnelles et des lectures (dont il témoigne dans ses textes autobiographiques), relie directement Soupault aux préoccupations du modernisme, français et international. Aussi sous-estimés qu'ils l'aient été par leur auteur, ses romans subissent les influences du ferment littéraire de l'époque en matière de réinvention du genre : « ceux qui craignent les influences et s'y dérobent font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme » (23), écrit notre auteur, en citant Gide en exergue de son premier roman<sup>18</sup>. On pourrait se demander si cet éclectisme dont on l'accusait pour l'inviter à quitter le groupe surréaliste n'était pas, en fin de compte, qu'un autre nom du modernisme<sup>19</sup>, cette catégorie à la définition si problématique dans l'historiographie francophone, longtemps négligée au profit de la notion de « crise du roman ».

C'est en répertoriant les effets de cette crise majeure du genre après le naturalisme que Michel Raimond identifiait dans la variation entre les points de vue l'une des ressources majeures de l'écriture narrative dans les années vingt<sup>20</sup>. Or, *Le Bon Apôtre* fait de la diffraction des perspectives et du décalage entre les points de vue son principe de structuration. Pendant que des voix y alternent, dans la tentative de circonscrire l'identité du protagoniste, des versions différentes, et souvent contradictoires, des mêmes événements s'enchaînent, sans qu'il soit possible d'en déterminer la valeur de vérité : les doutes du lecteur demeurent, à certains endroits, insolubles.

Cet effet de polyphonie et de dissolution de l'objectivité se trouve accentué par la multiplication des supports d'énonciation : narration à la troisième personne, journal intime du protagoniste, conversations, monologues, lettres et procès-verbaux brisent l'uniformité du discours. Les composantes du paratexte amplifient les effets de pluralisation. Quatre citations en exergue (dont l'une de Soupault lui-même), une introduction signée par l'auteur (aussi peu fiable que le journal de Jean dans la mesure

---

<sup>17</sup> En revenant sur la constitution du comité de rédaction, Soupault insiste sur l'admiration portée à Larbaud par les écrivains de sa génération : « Il était l'auteur de *Barnabooth* et des *Poèmes d'un riches Amateur* qui, pour beaucoup d'entre nous, passaient à juste titre pour des chefs-d'œuvre » (1981, 191). Figure clé du modernisme européen et promoteur de Joyce en France, l'auteur avait été invité à collaborer à la revue surtout pour son rôle de médiateur avec tant d'écrivains étrangers (voir 1981, 192-193).

<sup>18</sup> Cette référence à la question de l'influence, unie aux considérations déjà citées à propos de l'influence joycienne que le livre aurait subie, sont d'autant plus intéressantes qu'elles concernent un roman focalisé sur le besoin d'affranchissement de l'influence d'autrui.

<sup>19</sup> Soupault nous invite à revisiter le sens de l'expression, pour lire derrière l'incohérence apparente attribuée à son parcours d'écrivain les signes du renouvellement de sa recherche : « Éclectisme, éclectisme, que pourrait-on dire en ton nom, paraphrasaient certains de mes amis. Pour moi, j'apprenais à découvrir un autre monde » (1986, 80).

<sup>20</sup> Voir « Les scrupules du point de vue », « Les significations du point de vue », « Les modalités du point de vue » (Raimond 1967, 299-389).

où elle veut attester l'authenticité des personnages en recourant au motif du manuscrit retrouvé et simulant une inscription du texte dans le genre autobiographique), plusieurs notes en bas de page qui compliquent la séparation entre fiction et réel : ces éléments jouent explicitement avec les conventions romanesques mais, en même temps, ajoutent à leur tour des perspectives ultérieures aux plans multiples du roman. L'effet de prolifération affecte le nom même de Philippe Soupault, à la fois auteur, personnage, signataire de l'introduction.

La multiplication des points de vue n'est pas une ressource formelle gratuite, elle amène dans l'écriture l'interrogation pleinement moderniste relative à la possibilité de saisir une identité. Objet du discours collectif, lacunaire et incessamment repris, Jean est exposé au regard d'autrui, à la mise en forme des discours qui le concernent : « personne ne le connaissait mais peu à peu chacun le limitait » (30-31). Il demeure insaisissable, en fuite même des définitions, comme l'inconnue d'une équation<sup>21</sup>, que le X associé à son prénom semble évoquer. D'ailleurs, le journal intime du protagoniste, englobé dans le texte, ne se différencie pas des autres supports en termes de fiabilité. « Je me sens étranger » (96), écrit Jean, et ses pages sont contradictoires, incomplètes, exposées à la fabulation du personnage qui s'en rend compte : « je me mystifie moi-même » (47), admet-il, laissant l'imposture envahir jusqu'à l'espace de l'écriture personnelle. Dans cette compromission du domaine de la subjectivité par le mensonge, on perçoit le signe, encore une fois moderniste, d'une écriture confrontée à l'invalidation du paradigme introspectif qui avait fondé l'écriture de l'intime au siècle précédent. « Je pense à ce conseil de Socrate : "Connais-toi toi-même !" Quel optimisme ! » (97), écrit Jean à ce propos.

Des *Faux-monnayeurs* de Gide à *Thomas l'Imposteur* de Cocteau, jusqu'à *Hécate* de Jouve et aux romans de Giraudoux, nombreuses sont les œuvres qui, dans l'entre-deux-guerres, mêlent les motifs de la théâtralité et de l'imposture à l'exploration de la subjectivité. La confrontation du *Bon Apôtre* avec ce genre de textes serait aussi pertinent, voire plus, que son encadrement dans les détours du Surréalisme. Assimilable à maints égards aux recherches des auteurs qui ont servi à définir le canon moderniste, *Le Bon Apôtre* est tant l'annonce d'un adieu qu'une œuvre de commencement. Elle perturbe ainsi les pratiques critiques qui consistent à reconduire les romans issus du mouvement aux seules tentatives d'escamoter les interdits bretoniens, pour nous inviter à les intégrer au laboratoire romanesque du modernisme. Cela est possible à condition d'étendre notre idée du Surréalisme au-delà de celle codifiée par Breton : « le surréalisme n'est pas une église [...] Personne n'en a le monopole » (1986, 166), écrivait Soupault. Son œuvre nous encourage, d'ailleurs, à remettre en question les définitions, comme le faisait déjà son auteur aux lendemains de l'institutionnalisation du mouvement qu'il avait initié : « si dans cette tempête que j'ai traversée il est resté un radeau, c'est bien celui de cette pureté

<sup>21</sup> « Il lui semblait résoudre une équation. Cette illusion de simplicité lui faisait accepter une image de Jean qui n'était qu'un résumé imparfait », pense Jean (58,59).

que j'avais rêvée et qui reste encore ma seule planche de salut. Qu'on nomme mysticisme cet état d'esprit, je m'en moque bien. Le mot et le nom n'y changent rien » (2002, 108).

**BIBLIOGRAPHIE**

- ARAGON, L. 1968 "L'Homme coupé en deux." *Les Lettres françaises* 1233 :3-9.
- . 2000 [1928]. *Traité du Style*. Paris : Gallimard.
- BONNET, M., 1992. "Adhérer au Parti communiste ?" In *Archives du Surréalisme*. Vol. 3. Paris : Gallimard.
- BRETON, A., SOUPAULT, Ph. 2014 [1968]. *Les Champs magnétiques*. Paris : Gallimard. Première édition 1920. Paris : Au Sans Pareil.
- BOUCHARENC, M. 1993 "Westwego ou le dur désir de renaître." *Europe* 769 :27-35.
- . 1997. *L'échec et son double. Philippe Soupault romancier*. Paris : Honoré Champion.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. 2014. *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris : Honoré Champion.
- CORTIANA, R. 1999 "Westwego : Le vent d'ouest." Dans Myriam Boucharenc, Claude Leroy (éds.). *Présence de Philippe Soupault*, Caen : Presses universitaires de Caen.
- LEROY, C. 1991 "Westwego ou le passage du témoin." Dans Jacqueline Chénieux-Gendron (éd.). *Philippe Soupault, le poète*. Paris : Klincksieck.
- MOUSLI, B. 2010. *Philippe Soupault*. Paris : Flammarion.
- RAIMOND, M. 1967. *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti.
- SERMIER, É. 2022. *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*. Paris : José Corti.
- SOUPAULT, Ph. 1963. *Profils perdus*. Paris : Mercure de France.
- . 1980. Introduction à *Le Bon Apôtre*. Paris : Garnier.
- . 1981. *Mémoires de l'oubli, 1914-1923*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 1983 [1925] *Voyage d'Horace Piruoelle*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 1986. *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 1988 [1923]. *Le Bon Apôtre*. Paris : Lachenal & Ritter.
- . 2001 [1929]. *Le Grand Homme*. Paris : Gallimard.
- . 2002 [1927]. *Histoire d'un Blanc*. Paris : Gallimard.
- . 2013 [1973]. "Westwego (1917-1922)." In *Poèmes et Poésies*. Paris : Grasset. Première édition 1922. Paris : Éditions de la Librairie Six.
- .