



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Mythes surrealistes dans les romans de Philippe Soupault -
« Le Nègre » et « Les dernières Nuits de Paris »

verfasst von / submitted by

Claudia Schmidt

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 347 412

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Französisch, UF Physik

Betreut von / Supervisor:

O. Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen von Herzen danken, die mich sowohl während meiner Studienzeit als auch im Rahmen dieser Diplomarbeit begleitet und unterstützt haben.

Zunächst gebührt mein besonderer Dank Frau Prof. Dr. Birgit Wagner, die mir bei der Themenfindung geholfen und diese Arbeit betreut hat. Ihre Anregungen und die konstruktive Kritik haben maßgeblich dazu beigetragen, dass meine Diplomarbeit in dieser Form vorliegt. Merci beaucoup!

Ich möchte diese Gelegenheit auch nutzen, um meine Wertschätzung gegenüber Frau Mag. Christelle Beccavin zum Ausdruck zu bringen, deren lehrreiche Sprachkurse mir das Verfassen dieser Arbeit erleichtert haben.

Weiters danke ich meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mich während der gesamten Studienzeit sowohl emotional als auch finanziell unterstützt haben, stets ein offenes Ohr für meine Sorgen hatten und nie damit aufgehört haben, an mich zu glauben. Danke, dass ihr mir immer das Gefühl gebt, dass ich es schaffen kann!

Ein herzliches Dankeschön geht auch an meinen Freund Mario, der es mit seiner positiven Einstellung immer wieder schafft, mich zu motivieren. Danke für dein Interesse am Thema meiner Arbeit, für dein Verständnis, dein Vertrauen in mich und vor allem dafür, dass du mich bei allem unterstützt, was ich tue!

Ebenfalls möchte ich mich bei meinen lieben Studienkolleginnen und mittlerweile besten Freundinnen Ivana, Angelika und Desiree bedanken, die mir in den letzten fünf Jahren immer zur Seite gestanden haben und mit denen ich eine unvergesslich schöne und amüsante Studienzeit verbracht habe.

Zu guter Letzt möchte ich meiner Klavierlehrerin Eva Mannsberger-Pusch gegenüber meine Dankbarkeit ausdrücken, die mich meine gesamte Schul- und Studienzeit begleitet hat und immer aufmunternde und einfühlsame Worte für mich bereit hatte.

*Heureux celui qui ignore le départ et l'arrivée
parce que pour lui la terre est sans limite
et que ce royaume lui appartient !*

*Heureux celui qui ignore les limites de cette terre
et celui qui est maître
d'un royaume sans frontières.*

Philippe Soupault (dans *Le Nègre*, p. 39)

Table des matières

1. Introduction	1
2. Le mouvement du Surréalisme	3
2.1. Qu'est-ce que le Surréalisme ?	3
2.2. Un bref aperçu : Le début, le développement et la fin du mouvement surréaliste	4
2.3. Les valeurs surréalistes	5
2.4. Les mythes - éléments surréalistes récurrents	8
2.4.1. La ville de Paris	8
2.4.2. La passante	9
2.4.3. Le suicide et la mort	10
2.5. Les notions rejetées par les surréalistes	11
3. Philippe Soupault	13
3.1. Sa jeunesse	13
3.2. Son accès au Surréalisme et les années surréalistes	15
3.3. Son exclusion du groupe surréaliste	18
3.4. Les années après la rupture	19
4. Le roman « Le Nègre » (1927) de Philippe Soupault	21
4.1. Informations générales sur le roman	21
4.2. Edgar Manning – l'idéal surréaliste de Philippe Soupault ?	22
4.3. Mythes surréalistes dans « Le Nègre »	23
4.3.1. La folie	24
4.3.2. L'aspiration à la liberté et l'esprit de révolte	26
4.3.3. Le hasard et la rencontre	30
4.3.4. La femme – la faiblesse d'Edgar Manning	35
4.3.5. La mort et son sens symbolique	38
4.3.6. La magie de Paris – les lieux surréalistes	40
4.3.7. Lisbonne – l'eau et le feu	45
4.3.8. La nuit	48

5. Le roman « Les dernières Nuits de Paris » (1928) de Philippe Soupault.....	51
5.1. Informations générales sur le roman	51
5.2. Mythes surréalistes dans « Les dernières Nuits de Paris »	52
5.2.1. Le hasard et la rencontre & La magie des signes	53
5.2.2. La passante aux deux visages – Georgette	57
5.2.3. La folie	63
5.2.4. L'eau et le feu.....	66
5.2.5. La nuit	70
5.2.6. Le Paris surréaliste – les merveilles et le mystère quotidien de la ville.....	72
5.2.6.1. Les gares.....	77
5.2.6.2. La banlieue	79
6. Comparaison des deux romans	83
6.1. Les points communs	83
6.2. Les différences.....	85
7. Résumé et conclusion	87
8. Bibliographie	89
8.1. Sources primaires	89
8.2. Sources secondaires	89
8.3. Documents en ligne	91
8.4. Index des figures	92
9. Abstract	93

1. Introduction

Ce mémoire de fin d'étude se concentrera sur les deux ouvrages *Le Nègre* écrit en 1927 et *Les dernières Nuits de Paris* écrit en 1928 par Philippe Soupault. Il s'agit de deux romans issus du mouvement littéraire et artistique du Surréalisme.

Les valeurs ainsi que les thèmes centraux du Surréalisme français ont été définis par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* en 1924. On y trouve entre autres la folie, la liberté, le hasard, le rêve, l'imagination et le merveilleux. Dans le cadre de ce dossier, nous essayerons de dégager et analyser les mythes surréalistes qui ressortent des deux romans de Philippe Soupault, cofondateur du mouvement surréaliste. Bien que ce dernier ait été exclu du groupe surréaliste pour diverses raisons en 1926, *Le Nègre* et *Les dernières Nuits de Paris* - qui ont été rédigés après cet événement - contiennent paradoxalement un grand nombre d'éléments caractéristiques surréalistes et constituent ainsi une bonne base de départ pour une telle analyse. Dans notre mémoire, nous nous intéresserons également aux points communs et aux différences que les deux ouvrages montrent à cet égard.

Le premier roman à analyser dans ce dossier - *Le Nègre* - raconte l'histoire d'Edgar Manning, un Noir de mauvais renom, connu pour son commerce illicite de drogues et autres activités criminelles. À Barcelone, il tue une prostituée qui se prénomme Europe avant de se réfugier à Lisbonne et de partir finalement en Afrique. Le narrateur se montre fasciné par son ami Edgar Manning, par sa manière de penser, par son esprit de révolte et son aspiration à la liberté.

Le deuxième roman qui se trouve au centre de notre intérêt - *Les dernières Nuits de Paris* - compte parmi les plus beaux textes surréalistes. Le roman met en scène un narrateur qui rencontre, lors de ses balades nocturnes dans la ville de Paris, par hasard une prostituée du nom de Georgette et un marin, trouve que ces derniers font partie d'une bande et devient témoin d'une succession d'événements mystérieux. Paris devient dans ce roman un immense pays merveilleux aux visages multiples.

Dans ce mémoire nous suivrons l'ordre suivant : dans un premier temps, nous présenterons le mouvement du Surréalisme, ses débuts et son développement ainsi que ses valeurs et les notions rejetées. Par la suite, nous donnerons un aperçu de l'auteur des deux ouvrages, Philippe Soupault, pour mieux connaître son importance dans le mouvement surréaliste.

Puis, nous proposerons une analyse détaillée du roman *Le Nègre* lors de laquelle nous nous concentrerons sur les mythes surréalistes que nous pouvons y repérer. Ensuite, nous étudierons les éléments surréalistes présents dans *Les dernières Nuits de Paris* et finalement, nous essayerons de comparer ces deux romans afin de voir quels mythes ils ont en commun et en quoi ils se distinguent.

Remarque :

Dans son ouvrage *Le Nègre*, Philippe Soupault emploie souvent le mot *nègre* qui a, avec le temps, pris une connotation péjorative. Si nous l'utilisons dans notre mémoire, nous le placerons entre guillemets afin d'indiquer l'attitude raciste qui se cache derrière ce mot.

2. Le mouvement du Surréalisme

Étant donné qu'il s'agit de deux ouvrages surréalistes que nous analyserons dans ce mémoire, il nous paraît important de donner quelques informations importantes sur le mouvement littéraire et artistique du Surréalisme ainsi que sur ses valeurs et les notions rejetées. Dans les chapitres suivants, nous nous pencherons sur trois livres spécialisés sur le Surréalisme écrits par Yves Duplessis dans l'année 1958, par Robert Bréchon en 1971 et par Gérard Durozoi en collaboration avec Bernard Lecherbonnier en 1972.

2.1. Qu'est-ce que le Surréalisme ?

Gerard Durozoi et Bernard Lecherbonnier soulignent dans leur livre *Le Surréalisme* la difficulté de définir le mouvement car définir signifie en effet borner, ce qui est pratiquement impossible dans ce cas-là. (cf. Durozoi / Lecherbonnier 1972 : 79) Cependant, on peut trouver une définition du mot « Surréalisme » dans le *Manifeste du surréalisme*, publié par André Breton, le chef de file du mouvement, en 1924. Il y définit le mot comme suit :

[...] Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Breton 1924 : 12)

Cette définition attire l'attention des lecteurs et lectrices sur les objectifs que les membres du groupe surréaliste poursuivent, soit de s'exprimer le plus librement possible, sans censure de la raison et sans préoccupation de l'ordre esthétique.

André Breton distingue entre le Surréalisme « historique » et le Surréalisme « éternel ». (cf. Bréchon 1971 : 8) Le Surréalisme « historique » se réfère à l'activité d'un groupe d'écrivains et d'artistes autour d'André Breton à Paris dans la période de l'entre-deux-guerres. C'est André Breton qui recrute de nouveaux adhérents du groupe et qui exclut des anciens. (cf. *ibid.* : 9-10) Le Surréalisme « éternel », par contre, désigne la constante de l'esprit humain, de la sensibilité et de l'imagination. (cf. *ibid.* : 8)

Influencés par le mouvement Dada, les adhérents du mouvement surréaliste s'expriment à travers leurs formes de révolte que sont le scandale, la provocation ainsi que le non-conformisme. (cf. *ibid.* : 113) Les surréalistes visent à « *libérer l'homme des contraintes*

d'une civilisation trop utilitaire ». (Duplessis 1958 : 5) De plus, ils luttent contre le fascisme et le capitalisme et désirent déclencher une révolution supprimant le refoulement des désirs et la domination de l'argent. (cf. Bréchon 1971 : 125)

Brièvement dit, on peut considérer le mouvement surréaliste comme l'origine d'une vision nouvelle et unique du monde. (cf. *ibid.* : 8) Faire de l'exception la règle est la doctrine du Surréalisme. (cf. *ibid.* : 9)

2.2. Un bref aperçu : Le début, le développement et la fin du mouvement surréaliste

Il est difficile de définir avec précision le début du mouvement du Surréalisme. Un point de départ peut être la période « dada » à Paris dans l'année 1919 ainsi que la constitution du noyau du groupe que forment André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon. Ceux-ci fondent la revue *Littérature* cette même année et commencent à pratiquer l'écriture automatique. Comme deuxième point de départ peut être considérée la publication du *Manifeste du surréalisme* par André Breton en 1924 et l'organisation du groupe surréaliste. (cf. Bréchon 1971 : 12)

Tout comme les autres mouvements littéraires et artistiques le mouvement surréaliste passe par deux phases successives. Premièrement, il passe par une phase communautaire d'exploration pendant laquelle la cohésion du groupe est importante. Ce groupe définit l'orientation générale du mouvement et fait les expériences préliminaires. Deuxièmement, le mouvement passe par la phase d'exploitation où les membres, appartenant au groupe ou non, rentrent en eux-mêmes et poursuivent leur évolution personnelle. Les œuvres réalisées durant cette phase ne sont pas aussi conformes à la doctrine du groupe que celles issues de la période militante mais elles sont réalisées d'une manière plus exigeante et révélatrice. (cf. *ibid.* : 13-14)

La détermination de la fin du mouvement du Surréalisme pose un problème similaire à celui de la définition de son début. Selon Maurice Nadeau, l'année 1939, alors le début de la Seconde Guerre mondiale, marque la fin du mouvement surréaliste. Mais l'activité des surréalistes ne s'arrête pourtant pas. Des groupes continuent à se former autour d'André Breton - à New York pendant la période de la guerre et plus tard de nouveau à Paris jusqu'à la mort de ce dernier en 1966. (cf. *ibid.* : 12-13) D'autres considèrent que le *Second*

Manifeste du surréalisme publié en 1929 marque la véritable rupture. La période du Surréalisme militant aurait donc duré moins de dix ans. Ce qui le rend difficile de définir la fin du mouvement est le fait que les membres poursuivent leur activité, leur travail créateur individuellement. (cf. *ibid.* : 13)

2.3. Les valeurs surréalistes

Dans le *Manifeste du surréalisme* publié en 1924, André Breton se penche sur les valeurs sur lesquelles le mouvement repose, soit l'imagination, la liberté, la folie, le rêve, le hasard, le merveilleux, la poésie, l'image et l'enfance. Dans ce qui suit, nous essayerons de démontrer ce qu'il entend par ces notions pour mieux comprendre les idées fondamentales du Surréalisme.

Commençons par l'imagination. Selon le manifeste, l'imagination ne permet pas de bornes, elle ne peut pas connaître de limites : « *La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit.* » (Breton 1924 : 2) André Breton fait l'éloge de l'imagination et rend hommage aux théories freudiennes. L'essentiel est que l'expression de l'imagination soit libre et qu'elle ne soit pas soumise à des restrictions. Cela nous amène au prochain aspect, soit la liberté.

La liberté de l'esprit est également une valeur surréaliste très importante. André Breton écrit : « *Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. [...] Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit nous est laissée. À nous de ne pas en mésuser gravement.* » (*ibid.* : 2) Le thème de la liberté, ainsi que celui du rêve qui sera examiné ci-dessous, est le plus important du mouvement surréaliste étant donné que la revendication de la liberté est le moteur de l'activité des adhérents du groupe surréaliste. La liberté, dont on parle ici, n'est pas de nature théologique, métaphysique ou politique mais elle se réfère à la morale, au domaine des valeurs. (cf. Bréchon 1971 : 116-117) Bref, selon les surréalistes, il faut être libéré du contrôle de la raison et des normes fixées par la société.

Le manifeste préconise aussi la folie. D'après le chef de file du mouvement surréaliste, les fous sont des « *victimes de leur imagination* ». (Breton 1924 : 2) Ces êtres vivent dans un univers de fantaisie et de rêves. Ils sont obligés de rester en marge de la société en raison de leur maladie mentale alors qu'ils savent selon Sigmund Freud plus sur la réalité

intérieure et peuvent nous révéler certaines choses qui resteraient sinon impénétrables. (cf. Duplessis 1958 : 34) Les surréalistes protestent violemment contre la mise à l'écart de ces individus. Ils considèrent que la folie est l'achèvement de la pensée car elle est en rupture avec son environnement. (cf. Durozoi / Lecherbonnier 1972 : 118-119) La folie permet donc en quelque sorte de quitter la vie consciente et de découvrir un monde différent, un endroit privilégié.

Non seulement la folie suscite l'admiration et la fascination des surréalistes, mais aussi le rêve. André Breton écrit : « *Il est inadmissible [...] que cette part considérable de l'activité psychique [...] ait encore si peu retenu l'attention.* » (Breton 1924 : 5) La philosophie occidentale néglige tout ce qui échappe à la raison et limite ainsi la connaissance de l'homme et de l'univers. Les surréalistes, pourtant, réhabilitent le rêve et lui attribuent une grande importance. (cf. Duplessis 1958 : 33) Rêver nous permet de pénétrer dans un monde d'images et de souvenirs refoulés, loin de toute logique et de tout raisonnement. Sigmund Freud mène des recherches importantes dans le domaine du rêve. Pour lui, l'univers de rêve est le symbole des désirs inconscients dont le déchiffrement pourrait admettre à l'homme d'arriver à une conscience totale de lui-même. (cf. *ibid.* : 31) Le rêve offre la possibilité de transgresser les limites ordinaires de l'existence humaine.

Le prochain aspect important dans le mouvement surréaliste est le hasard. Dans le manifeste, André Breton le désigne comme « *divinité plus obscure que les autres* ». (Breton 1924 : 6) La société inquiète tente de se prémunir contre toutes les formes du hasard alors que les adhérents du groupe surréaliste se passionnent pour le hasard au lieu de le craindre. C'est là que réside l'originalité des surréalistes. Ils acceptent le hasard et en ce faisant, leur vie devient une aventure. (cf. Bréchon 1971 : 47) Mais qu'est-ce que le hasard ou, comme le nomment les surréalistes, le hasard *objectif* ? Il s'agit de certaines circonstances de la vie qui produisent un effet de surprise, comme par exemple la rencontre de personnes inattendues, la présence d'objets improbables, la répétition fortuite d'événements et les coïncidences stupéfiantes. (cf. *ibid.* : 46) L'automatisme est un moyen possible d'explorer le hasard objectif car ce dernier joue un rôle majeur dans le déroulement de la dictée de la pensée. Au thème du hasard est lié celui de la rencontre. La quête d'aventures signifie pour les surréalistes se promener dans la ville de Paris en attendant une rencontre. (cf. *ibid.* : 48)

La passion des surréalistes pour le merveilleux se montre également dans le *Manifeste du surréalisme* où André Breton écrit : « [...] *le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.* » (Breton 1924 : 7)

ainsi que « [...] *le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman [...]* ». (ibid. : 7) En se libérant du contrôle de la raison humaine, de l'esprit critique, on arrive à plonger dans le monde extraordinaire des apparitions et des fantômes, le monde surréel. L'essentiel est de voir le merveilleux partout dans le quotidien et dans l'ordinaire. La sensibilité au merveilleux est une qualité précieuse qu'il faut absolument protéger parce qu'elle peut aussi se perdre. (cf. Duplessis 1958 : 28-29) Il est également important de mentionner ici que la littérature surréaliste ne s'intéresse pas aux personnages du merveilleux traditionnel, comme les génies ou les fées. (cf. Bréchon 1971 : 91)

L'activité poétique est aussi mise en relief par le chef de file du mouvement surréaliste. D'après lui, la poésie « [...] *porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. [...] Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie.* » (Breton 1924 : 8) La poésie n'est ni un art, ni un état d'esprit mais elle-même est la vie et l'esprit. Elle est une méthode de connaissance, un mode de sentir, un moyen d'accès à des terres immenses. (cf. Duplessis 1958 : 53) Il s'agit de quitter le réel qui est soumis à des limites afin qu'une libération de l'esprit puisse s'effectuer, ce qui permet l'essor de la pure inspiration. (cf. ibid. : 50) Pour les surréalistes qui saisissent le merveilleux à travers le réel, le monde entier peut avoir un aspect poétique, comme par exemple les affiches, les réclames ou bien les coupures de journaux qui peuvent être réunies au hasard à des poèmes. (cf. ibid. : 48-49)

La création et l'emploi passionnel d'images est une caractéristique essentielle du Surréalisme. André Breton l'évoque dans son manifeste : « *C'est du rapprochement [...] fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ;* » (Breton 1924 : 18) Selon André Breton, le procès spontané de l'écriture mécanique pratiqué par les surréalistes est à l'origine des plus belles images. (cf. ibid. : 18) Les images arbitraires, contradictoires et difficiles à exprimer sont les images les plus fortes car celles-ci déconcertent en même temps la raison et le sens et dégagent une atmosphère unique. (cf. Duplessis 1958 : 58) Ces images peuvent aider les surréalistes à oublier les obstacles opposés à leurs rêves par le monde. (cf. ibid. : 48)

Le dernier aspect que nous aborderons dans ce chapitre est l'attachement des surréalistes à l'enfance. Dans le manifeste, cette dernière est idéalisée par André Breton : « *Des souvenirs d'enfance [...] se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dévoyé, que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la*

« vraie vie » ; » (Breton 1924 : 20) Ce n'est pourtant pas l'innocence enfantine qui exalte les surréalistes mais l'ingénuité, la naïveté et la primitivité de l'enfant ainsi que sa capacité de jeter un regard neuf sur le monde. La pensée de l'enfant échappe à l'objectivité et aux contraintes de la logique. (cf. Bréchon 1971 : 146-147) André Breton affirme que le Surréalisme possède la force de ramener l'homme à l'enfance : « *L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance.* » (Breton 1924 : 20) Le Surréalisme montre le chemin d'une régression culturelle régénératrice, il enseigne de désapprendre. (cf. Bréchon 1971 : 147)

2.4. Les mythes - éléments surréalistes récurrents

Outre les valeurs surréalistes, telles que la liberté, le merveilleux, la folie, le hasard et la rencontre, il existe d'autres éléments qui sont employés dans plusieurs textes surréalistes et particulièrement dans les deux romans de Philippe Soupault que nous analyserons dans ce mémoire.

Claude Leroy explique la construction d'un mythe par la récurrence de personnages ou d'événements dans de différentes œuvres littéraires :

C'est par le réemploi qu'une figure et un scénario changent de destin et accèdent ou non au mythe. Métamorphoses et variations décident seules de sa fortune. Sans la chaîne d'une tradition, pas de mythe qui prenne et mérite ce nom. [...] Ces deux ingrédients sont nécessaires à la formation d'un mythe [...]. (Leroy 1999 : 58)

Dans les sous-chapitres suivants, nous présenterons brièvement le mythe de Paris, celui de la passante et nous parlerons également du sujet du suicide et de la mort.

2.4.1. La ville de Paris

La capitale de la France a nettement inspiré les surréalistes français de l'entre-deux-guerres, ce qui se montre surtout dans le roman *Les dernières Nuits de Paris*. La ville de Paris est devenue une véritable source du merveilleux pour les surréalistes qui sont constamment à la recherche de l'originalité dans la vie quotidienne.

Les manifestations et les événements du mouvement surréaliste se sont déroulés à Paris et c'est la raison pour laquelle cette ville peut être considérée comme la capitale du Surréalisme. Mais quels sont les lieux surréalistes de Paris ? Les membres du groupe surréaliste valorisent la rive droite de la Seine, les grands boulevards, les passages et les monuments regardés jusque-là comme ordinaires. Le Surréalisme est lui-même le créateur de hauts lieux et la particularité réside dans le fait que les surréalistes cherchent le merveilleux dans le banal quotidien et dans la rue populeuse et non dans l'insolite ou le pittoresque. Leur Paris est celui de leur temps, de l'entre-deux-guerres. (cf. Clébert 1996 : 433) Les surréalistes ne se promènent pas dans les hauts lieux surréalistes mais ils sont promenés par une force mystérieuse qui les mène au merveilleux. (cf. ibid. : 435)

Jean-Paul Clébert décrit dans son dictionnaire du Surréalisme le Paris auquel s'intéresse Philippe Soupault : il s'agit d'un « *Paris nocturne, secret, plein de signes, de rencontres, de hasards et de bonheurs trouvés comme des objets aux puces* » (ibid. : 547). Adrienne D. Hytier précise dans son article : le Paris de Philippe Soupault est le Paris autour de la Seine, entre Notre-Dame et la Tour Eiffel, le Luxembourg, l'Institut, la place de la Concorde, les Champs-Élysées, la rue de Rivoli, le Louvre, le Pont-Neuf ainsi que le Palais Royal. (cf. Hytier 1976 : 830)

Mais Paris ne sert pas simplement de décor dans le roman. La citation suivante tirée de l'article *Les dernières nuits de Paris. Un roman mythique* écrit par Alain Meyer et publié dans le livre *Présence de Philippe Soupault* en 1999 appuie sur l'importance de la ville :

Paris et sa périphérie ne sont plus alors un simple décor insolite, nonchalant et charmeur. [...], ils deviennent ce que Bakhtine appelle le chronotope, c'est-à-dire le paysage prépondérant, le topos où s'inscrivent les marques du temps et de l'histoire. (Meyer 1999 : 222)

2.4.2. La passante

Le poème *À une passante* publié par Baudelaire en 1860 fait naître la figure de la passante qui dès lors réapparaît de différentes manières dans d'autres poèmes et récits. (cf. Leroy 1999 : 2) Il s'agit d'une rencontre d'un instant, d'une apparition fugitive d'une femme inconnue qui exerce un incroyable pouvoir de fascination sur celui qui la voit. (cf. ibid. : 4)

Le promeneur qui est attiré par la passante s'intéresse toujours à son identité. La passante peut être décrite comme séduisante, inconnue et inquiétante reconnue. De quelle façon la

passante se présente-t-elle ? Certaines passantes passent à visage découvert, d'autres restent sous le masque. À titre d'exemple nous pouvons mentionner la Nadja de Breton, la Gradiva de Jensen et la Georgette de Soupault. (cf. *ibid.* : 5) C'est à cette-dernière que nous accordons une attention particulière dans ce mémoire.

Une grande ville, telle que Paris, donne bien des chances à l'apparition de l'inconnue parce que personne ne s'y connaît et les lieux publics sont dominés par la juridiction du hasard. (cf. *ibid.* : 76) La rencontre avec la passante est soumise à des règles. (cf. *ibid.* : 5) En ce qui concerne la durée de la rencontre, la passante tient son pouvoir de l'éphémère. (cf. *ibid.* : 80) Mais Philippe Soupault montre un certain intérêt pour les passantes qui passent plusieurs fois, ce qui se voit aussi dans la figure de Georgette dans *Les dernières Nuits de Paris*.

Finalement, il faut remarquer que : « *Toute femme qui passe n'est pas une passante : pour qu'elle le devienne, il faut un promeneur et il suffit d'un regard pour l'élire parmi la foule et se l'approprier.* ». (*ibid.* : 75)

2.4.3. Le suicide et la mort

Le refus est une attitude fondamentale du Surréalisme et sa forme la plus radicale est le suicide. C'est surtout au début du mouvement que les surréalistes sont tentés par le suicide. (cf. Bréchon 1971 : 111)

Les surréalistes s'interrogent sur la part de la volonté en ce qui concerne la vie et la mort. Dans le préface de la revue *La Révolution surréaliste* publiée en décembre 1924 une enquête est lancée à cet égard : « *On vit, on meurt. Quelle est la part de la volonté en tout cela ? Il semble qu'on se tue comme on rêve : Ce n'est pas une question morale que nous posons : Le suicide est-il une solution ?* ». (Boiffard et al. 1924 : 2)

Les réponses à cette enquête sont publiées le 15 janvier 1925 dans le deuxième numéro de la même revue. René Crevel dit clairement que le suicide est une solution. Selon lui, le suicide permet de faire un choix, il est donc un moyen de sélection. (cf. Jammes et al. 1925 : 13) Pierre Reverdy considère le suicide comme un empiètement, comme un acte de rébellion, comme une porte de sortie pour ceux qui ne veulent plus subir les coups du sort. (cf. *ibid.* : 8)

Selon ses propres déclarations, Philippe Soupault n'est pas effrayé par la mort. (cf. Soupault 2002 [1927] : 36) Encore jeune, à l'âge de sept ans, il se voit confronté à la mort de son père apprécié. Plusieurs années plus tard, il écrit à ce sujet dans ses mémoires : « *C'était la première fois que j'approchais la mort. Elle ne me fit pas peur. J'étais trop jeune pour m'attrister. La mort me parut une chose très simple et très naturelle, une fin nécessaire.* » (ibid. : 35) Philippe Soupault aborde la mort avec sérénité même s'il ne croit pas en une vie après la mort :

Si je pense à elle sans dégoût, ce n'est pas parce que je crois à un au-delà quelconque, ce n'est pas non plus parce que je m'imagine qu'il existe ce qu'on nomme la postérité. Je songe banalement à un grand sommeil, large comme une plage d'océan. (ibid. : 36)

2.5. Les notions rejetées par les surréalistes

Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier abordent dans leur ouvrage sur le Surréalisme trois termes que les adhérents du groupe surréaliste rejettent car contre les principes du mouvement surréaliste : la logique, la morale et le goût.

Premièrement, les surréalistes s'expriment contre la logique, le rationalisme et les idées de causalité et de toute-puissance de la conscience. Ils sont réceptifs aux découvertes de Sigmund Freud et fascinés par le rêve qui libère l'inconscient. (cf. Durozoi / Lecherbonnier 1972 : 34) Il faut donc échapper aux contraintes de la logique de sorte que la voix intérieure puisse s'exprimer librement.

Deuxièmement, la conception surréaliste est en opposition avec la morale et les tabous religieux, sexuels et sociaux. (cf. ibid. : 34) Les surréalistes veulent se libérer des contraintes de la civilisation afin de pouvoir vivre leurs passions, leurs plaisirs et accomplir leurs désirs.

Troisièmement, les membres du groupe surréaliste se révoltent contre le goût déterminé par les conventions sophistiquées du « bon ton ». (cf. ibid. : 35) Ils ne se préoccupent pas de l'esthétique parce qu'ils ne cherchent pas à plaire au public.

Dans son *Manifeste du surréalisme* André Breton mentionne également trois notions qui vont contre les idées du Surréalisme. Parmi ceux-ci se trouvent, outre la logique, l'attitude réaliste, et le roman.

Selon André Breton, l'attitude réaliste a « *l'air hostile à tout essor intellectuel et moral* ». (Breton 1924 : 2) Elle est « *faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance* ». (ibid. : 2) Le chef de file du mouvement surréaliste préconise une réintroduction de l'imaginaire dans la littérature.

Le roman est refusé en raison de ses descriptions qu'André Breton désigne comme « *superpositions d'images de catalogue* ». (ibid. : 3) De plus, le style d'information des romanciers est considéré comme « *pure et simple* » (ibid. : 3) et le caractère du roman est vu comme « *circonstanciel, inutilement particulier* ». (ibid. : 3) Ce sont les descriptions minutieuses qui privent les lecteurs de toute possibilité d'utiliser leur imagination parce que toutes les informations sont déjà données.

3. Philippe Soupault

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à savoir plus sur Philippe Soupault (voir figure 1), l'auteur des deux romans *Le Nègre* et *Les dernières Nuits de Paris* et sur son importance pour le mouvement du Surréalisme. L'accent sera mis particulièrement sur sa jeunesse, ses années surréalistes ainsi que sur la rupture avec le groupe surréaliste et nous donnerons un bref aperçu de sa vie après son exclusion du groupe.



Figure 1: Philippe Soupault

Nous nous pencherons surtout sur le livre *Philippe Soupault* publié par Béatrice Mousli en 2010 mais également sur *Philippe Soupault : Qui êtes-vous ?* écrit par Bernard Morlino en 1987 et sur une interview que Pascal Durand et Jean-Pierre Bertrand ont menée avec Philippe Soupault en 1981.

3.1. Sa jeunesse

Philippe Soupault est né à Chaville le 2 août 1897. Il est le troisième des quatre enfants de Cécile Dancongnée et Maurice Soupault. Dès son jeune âge, Philippe Soupault se passionne pour la nature où il fait souvent de longues promenades et pour les objets trouvés au grenier où il voyage dans le passé familial. (cf. Mousli 2010 : 17-18) La famille possède également une résidence dans le 8^e arrondissement de Paris, près du parc Monceau entre les boulevards Haussmann et Malesherbes, un endroit peu fascinant pour Philippe Soupault. (cf. *ibid.* : 19-20) Il écrit plus tard :

Mes parents habitaient dans le VIII^e arrondissement. C'est un des quartiers les plus sinistres que je connaisse. Les rues sont froides et tristes. Le vent passe et repasse, soulevant la poussière. [...] Parc Monceau, square lugubre, panthéon des fausses gloires ! Dans chaque allée on croise une statue miraculeusement horrible. (Soupault 2002 [1927] : 29-30)

Comme un grand nombre de familles de la bourgeoisie parisienne de la fin du 19^{ème} siècle, ses parents engagent une nurse allemande. (cf. Mousli 2010 : 20-21) Suite à une affection diabétique, son père Maurice Soupault décède en 1904, ce qui est pour Philippe Soupault la première rencontre avec la mort. (cf. *ibid.* : 23) Sa bonne lui dit : « *Votre père est parti au ciel* ». » (Soupault 2002 [1927] : 35)

À l'âge de sept ans, Philippe Soupault entre au collège Fénelon-Sainte-Marie, une institution religieuse tenue par des prêtres. Cet établissement lui apparaît comme une prison et l'enseignement religieux ne l'intéresse point. Élève distrait, il provoque souvent la colère de ses professeurs. Les menaces et punitions, les contraintes physiques et morales font naître chez lui un besoin immense de liberté, d'échapper à toute suggestion et à toute pensée. (cf. Mousli 2010 : 25-26) C'est par l'ennui et par l'envoûtement qu'il se met à lire. Il se passionne pour les contes et les frères Grimm et comprend grâce à ces derniers, comment survivre dans le monde des adultes. Il découvre Robinson Crusoé ainsi que des comics américains et des récits d'aventure des Indiens, des Esquimaux et des Noirs. (cf. *ibid.* : 27-28)

Après la mort de Maurice Soupault, Cécile déménage plusieurs fois avec ses enfants avant de s'installer au 250 rue de Rivoli en 1913. (cf. *ibid.* : 28) En 1912, la famille passe un mois en Allemagne où surtout les bords du Rhin fascinent le jeune Philippe Soupault. Ce premier voyage le transforme profondément, le faisant sensible à la poésie. (cf. *ibid.* : 29-30) Il rencontre même Marcel Proust dans le Grand Hôtel à Cabourg, ignorant qu'il s'agit d'un écrivain. Plus tard, Philippe Soupault reçoit *Du côté de chez Swann*, le premier volume du roman célèbre de Proust. (cf. *ibid.* : 30-31) Cette même année, Philippe Soupault entre en seconde au lycée Condorcet, un établissement réputé pour ses idées libérales et son esprit ouvert. Les ouvrages de Gide et Rimbaud le font plonger dans un monde différent qui ne cesse de l'attirer. (cf. *ibid.* : 32-33)

Dans l'année 1914, la famille se réfugie à Saint-Jean-de-Luz suite au début de la Première Guerre mondiale. Ses deux frères aînés sont envoyés au front suivis deux ans plus tard par Philippe Soupault. Après être devenu artilleur à Angers, il doit servir de cobaye à un nouveau vaccin contre la typhoïde, ce qui a pour conséquence qu'il doit être hospitalisé à Paris. Finalement, il est officiellement renvoyé dans ses foyers. (cf. *ibid.* : 41-42) Philippe Soupault se révolte contre la guerre, contre ce conflit dont les capitalistes tirent leur profit : les usines Renault, par exemple, fabriquent des obus et des tanks en quantité qui par la suite tuent un grand nombre de personnes. La lecture de Rimbaud, Apollinaire et Musset et la rêverie sont ses principales distractions. (cf. *ibid.* : 43-44) En 1916, Philippe Soupault entre à la faculté de droit et de lettres à Paris. (cf. *ibid.* : 36)

3.2. Son accès au Surréalisme et les années surréalistes

À partir de 1917, les événements poétiques s'enchaînent rapidement formant le substrat sur lequel repose l'œuvre à venir de Philippe Soupault. Madame de Chaumont-Quitry lui demande d'organiser une matinée poétique pour *L'Œuvre du Soldat dans la Tranchée*. À cette occasion, il entre en contact avec Guillaume Apollinaire dont l'œuvre poétique, *Alcools* et *Calligrammes*, est d'une variété et d'une audace exceptionnelles dans les yeux de Philippe Soupault. (cf. Mousli 2010 : 47-48) Apollinaire présente ce dernier à son groupe d'amis, entre autres à André Breton. (cf. *ibid.* : 50) Philippe Soupault et André Breton deviennent des amis et se retrouvent presque chaque jour afin de discuter de poésie et des écrivains. Ils font des promenades à Paris, échafaudent des projets extravagants et fréquentent des cafés et librairies. Philippe Soupault est capable de composer des poèmes n'importe où et en peu de temps. Les résultats de cette méthode sont d'intérêt assez variable mais valent sous l'angle de la liberté et la fraîcheur. (cf. *ibid.* : 52-53) Vers la fin de l'année 1917, Philippe Soupault fait la connaissance de Louis Aragon, jeune médecin auxiliaire. (cf. *ibid.* : 54)

Pierre Reverdy fonde la revue *Nord-Sud* qui s'impose rapidement parmi les poètes dits d'avant-garde. Il critique les poèmes cinématographiques publiés par Philippe Soupault dans *Sic*. Néanmoins, ce dernier respecte profondément Pierre Reverdy et désire être publié dans sa revue exigeante. (cf. *ibid.* : 55-56) En réaction à la parution d'*Aquarium*, le recueil de poèmes de Philippe Soupault, Pierre Reverdy publie un article élogieux dans sa revue *Nord-Sud*. (cf. *ibid.* : 57)

En 1918, Philippe Soupault tombe sur *Les Chants de Maldoror*, un petit volume de poésie écrit par Lautréamont. Cette découverte est considérée comme l'un des moments essentiels et fondateurs du mouvement du Surréalisme et influence profondément la trajectoire de poète de Philippe Soupault. André Breton et Louis Aragon partagent cet enthousiasme. (cf. *ibid.* : 60-61) Ce qui est nouveau et extraordinaire dans cet ouvrage, ce sont l'imagination illimitée, la rupture avec la réalité et l'audace de la forme et de l'écriture. (cf. *ibid.* : 62)

La mort de Guillaume Apollinaire causée par la grippe espagnole en 1918 laisse un grand vide. Philippe Soupault a des difficultés à surmonter le décès de son guide, son père en poésie, de celui qui l'avait introduit à un monde qui est désormais devenu le sien. (cf. *ibid.* : 64-65)

Avec André Breton et Louis Aragon, Philippe Soupault fonde la revue *Littérature* qui paraît pour la première fois le 1^{er} mars 1919. (cf. Morlino 1987 : 80) Cette revue constitue un lieu qui leur permet d'expérimenter en toute liberté et d'exprimer leurs dégoûts. Elle traite de sujets comme le suicide, Lautréamont, Rimbaud, Dada et la naissance du Surréalisme. (cf. Mousli 2010 : 68-69) *Littérature* parle également de Tristan Tzara et ses manifestes. (cf. ibid. : 71) Pourtant, André Breton et Philippe Soupault ne sont bientôt plus satisfaits et cherchent autre chose. Ils commencent à lire les travaux de Sigmund Freud mais aussi ceux de Pierre Janet qui utilise l'écriture automatique en tant qu'instrument thérapeutique et décident d'appliquer cette technique à la poésie. (cf. ibid. : 73-74) C'est ainsi qu'ils écrivent *Les Champs magnétiques* qui est le premier pas vers le Surréalisme. (cf. ibid. : 77) Tristan Tzara, un jeune Romain exilé à Zurich, invite Philippe Soupault et André Breton à participer au mouvement Dada. Philippe Soupault est fasciné par son *Manifeste Dada 1918*. (cf. ibid. : 78-79) Pourtant, les manifestations dada qui se succèdent ne lui apportent pas la satisfaction qu'il attend. (cf. ibid. : 85)

Après la guerre, Philippe Soupault continue à diriger les activités de la flotte pétrolière française, un travail qui ne l'enthousiasme guère et en août 1920, sa fille Nicole vient au monde. (cf. ibid. : 94) En été 1921, Philippe Soupault est le seul à travailler à la revue *Littérature* mais cette première série s'éteint bientôt suite à ses complications sentimentales et professionnelles, aux difficultés financières et au désintérêt d'André Breton. (cf. ibid. : 106) Tandis qu'André Breton est d'avis que le mouvement Dada n'a plus de raison d'être et qu'il faut lui donner un nouveau sens, Philippe Soupault n'est pas prêt à laisser derrière lui ses années dada et veut continuer seul. Il veut provoquer et créer de l'absurde d'où naît une poésie du quotidien avec des rencontres insolites et inattendues. (cf. ibid. : 107-108)

Vers la fin de l'été, Philippe Soupault, sa femme Mic (de son vrai nom Suzanne (cf. ibid. : 46)) et leur fille déménagent dans le 7^{ème} arrondissement où ils ouvrent une librairie. Celle-ci devient ensuite l'endroit de la fameuse exposition du peintre américain Man Ray dont les travaux s'inscrivent dans la lignée des créations dada. (cf. ibid. : 110-111)

Son poème *Westwego* publié en 1922 est l'affirmation d'une poétique qui est personnelle à Philippe Soupault. Il ne s'agit plus de Dadaïsme ou de Surréalisme. André Breton et ses amis y voient une trahison de ce qu'ils ont défendu jusqu'ici. La revue *Littérature* réapparaît en mars 1922 mais le nom de Louis Aragon n'apparaît plus sur la ligne des directeurs et finalement, André Breton prend seul les rênes. (cf. ibid. : 116-117) Cette même année, Philippe Soupault divorce de sa femme Mic (cf. ibid. : 127) parce qu'il est tombé

amoureux de Marie-Louise Le Borgne avec laquelle il partage l'intérêt pour la littérature anglosaxonne. (cf. *ibid.* : 123) Philippe Soupault est lassé du commissariat des Essences et Pétroles et cherche un nouvel emploi. (cf. *ibid.* : 127) En 1923, il devient éditeur de *La Revue européenne* (cf. *ibid.* : 133) et collabore avec André Germain, Edmond Jaloux et Valéry Larbaud. (cf. *ibid.* : 128)

Philippe Soupault épouse Marie-Louise Le Borgne et leur voyage de noces les amène à Lisbonne. (cf. *ibid.* : 133) Entre-temps, la dernière manifestation dada a lieu à Paris et celle-ci se termine par un scandale. Tzara se détourne de Paris et porte son attention vers d'autres scènes dadaïstes. Philippe Soupault montre de l'intérêt pour les nouvelles expérimentations d'André Breton et son groupe de suiveurs et il publie son premier roman *Le Bon Apôtre*. (cf. *ibid.* : 137-138) André Breton désapprouve cette activité de romancier mais Philippe Soupault veut oser une nouvelle expérience et reprendre sa liberté. (cf. *ibid.* : 141) Ce dernier essaye de gagner sa vie par sa réputation littéraire, il publie des romans et des essais et multiplie ses collaborations aux revues et journaux. (cf. *ibid.* : 153)

René Crevel introduit le groupe, qui montre déjà un grand intérêt pour l'inconscient et le rêve, à la notion des sommeils hypnotiques. (cf. *ibid.* : 154) Philippe Soupault est immédiatement très proche de René Crevel bien que la personnalité de ce dernier l'effraie parfois. (cf. *ibid.* : 155) Robert Desnos, ayant manqué l'aventure dada, se joint également au groupe. (cf. *ibid.* : 157)

En 1924 apparaît le *Manifeste du surréalisme* signé par André Breton et le premier numéro de *Révolution surréaliste* sous la direction de Pierre Naville et Benjamin Péret. Philippe Soupault est heureux de ce renouveau de l'amitié et du fait qu'ils forment à nouveau un groupe, une équipe. La publication du tract *Un cadavre* le 18 octobre 1924 est la première manifestation proprement surréaliste. Les auteurs sont Louis Aragon, Joseph Delteil, Paul Éluard, Pierre Drieu La Rochelle, André Breton et Philippe Soupault. (cf. *ibid.* : 160)

En plus de son travail en tant qu'éditeur, Philippe Soupault reste au printemps 1925 très lié aux surréalistes et participe aux réunions, publications et actions d'éclat. (cf. *ibid.* : 168) Le groupe surréaliste commence à s'engager en politique et André Breton et Louis Aragon envisagent même d'adhérer au Parti communiste. (cf. *ibid.* : 171) C'est surtout au moment de la guerre du Rif que les surréalistes se rapprochent des communistes. (cf. Boucharenc, préface dans Soupault 1997 [1927] : II) Philippe Soupault pourtant veut être indépendant. Il n'est pas un suiveur en politique et n'est pas toujours d'accord avec l'engagement

politique de ses amis. (cf. Mousli 2010 : 172) Lui, il se montre d'accord avec les pensées humanistes et démocratiques ainsi que l'universalisme culturel, politique et moral. (cf. Boucharenc, préface dans Soupault 1997 [1927] : II)

Étant donné que ses revenus ne sont ni fixes ni réguliers, Philippe Soupault doit lutter avec des problèmes financiers et est forcé d'écrire sans cesse afin de pouvoir gagner sa vie. Il se met également à écrire des romans, ce que ses camarades surréalistes, qui se trouvent d'ailleurs dans une situation financière bien meilleure que lui, condamnent. (cf. Mousli 2010 : 181)

3.3. Son exclusion du groupe surréaliste

André Breton s'oppose à la politique coloniale française et aux engagements nationalistes du gouvernement et adhère au Parti communiste en automne 1926. Il attend de ses compagnons de faire pareil. (cf. Mousli 2010 : 197) Pourtant, Philippe Soupault préfère être poète que militant. Lors d'une réunion du groupe surréaliste le 23 novembre 1926, les membres discutent de son cas. (cf. *ibid.* : 198) On lui reproche « *une activité littéraire désordonnée, une activité surréaliste réduite et opportuniste, et une activité révolutionnaire absente* ». (Bonnet 1992 : 56-57) Finalement, Philippe Soupault demande lui-même son exclusion du groupe :

Il y a parmi vous une méfiance contre moi plus personnelle que justifiée, car enfin si mes romans sont contre-révolutionnaires, ils peuvent quand même avoir une certaine excuse. Étant donné cette défiance, je demande à être exclu du Surréalisme. (Philippe Soupault cité par Bonnet 1992 : 63)

Quatre jours plus tard, lors de l'assemblée du 27 novembre 1926, l'exclusion de Philippe Soupault est formellement déclarée en son absence :

Considérant que de la discussion du 23 novembre 1926, il résulte une méfiance générale à l'égard de Soupault, que, sur le plan où se place notre activité, qui mérite la méfiance est contre-révolutionnaire, [...], que, prévenu par les soins de Marcel Fourier que son absence ce soir entraînait son exclusion, Philippe Soupault n'est pas venu ; le groupement déclare Philippe Soupault exclu avec toutes les sanctions que l'exclusion entraîne. (Bonnet 1992 : 69-70)

Dans une interview avec Pascal Durand et Jean-Pierre Bertrand le 19 novembre 1981 à Paris, Philippe Soupault expose les raisons pour lesquelles une atmosphère hostile s'est installée dans le groupe ou plus précisément entre André Breton et lui. André Breton désapprouve le fait que Philippe Soupault se met à écrire des romans. Dans l'entretien,

l'excommunié mentionne : « *Breton détestait les romans, je ne sais pas pourquoi, puisqu'il en a écrit un, Nadja.* » (Philippe Soupault cité par Durand / Bertrand 2009 : 9) et « *Il m'a alors accusé d'écrire des romans, d'écrire dans les journaux.* » (ibid. : 10) De plus, Philippe Soupault parle d'un différend entre lui et André Breton qui surgit au sujet d'une galerie de tableaux. André Breton veut ouvrir *La Galerie Surréaliste*, ce qui ne va pas dans les yeux de Philippe Soupault : « [...] *je me suis révolté : on ne vend pas des tableaux quand on est un écrivain, un poète ! [...] Je me suis révolté et ça a beaucoup choqué Breton, qui a cherché [...] à m'être hostile.* » (ibid. : 9) Et finalement, André Breton lui reproche même la consommation de cigarettes anglaises. (cf. Durand / Bertrand 2009 : 10)

Toutefois, son exclusion du groupe ne l'empêche pas de se considérer comme un surréaliste : « *Je ne puis oublier que, en dépit des excommunications qui me parurent toujours ridicules comme toutes les excommunications, je n'ai cessé d'être surréaliste.* » (Philippe Soupault cité par Boucharenc 1997 : 33) et de rester fidèle à ce qu'est pour lui le Surréalisme, soit :

Le surréalisme a été une expérience et une libération, mais ça n'a pas été une école littéraire, pas du tout une école avec des règles, avec des tabous, des interdits. Non, au contraire, ça a été une sorte de libération totale, et c'est ça qui, je crois, a fait la valeur du surréalisme et son impact. (Philippe Soupault cité par Durand / Bertrand 2009 : 15)

3.4. Les années après la rupture

En 1927, à l'âge de trente ans, Philippe Soupault se met à écrire *Histoire d'un Blanc*, sa première autobiographie qui sera plus tard, dans les années soixante, suivi des *Mémoires de l'oubli*. Dans *Histoire d'un Blanc* il se consacre à la recherche de son identité et montre la haine qu'il ressent envers la bourgeoisie. (cf. Mousli 2010 : 204)

Exclu du groupe surréaliste et éloigné de ses « amis », il trouve des compagnons en littérature dans la communauté des Américains expatriés à Paris et commence à collaborer à des publications étrangères. (cf. ibid. : 207) Deux revues montrent particulièrement de l'intérêt pour les écrits de Philippe Soupault : *transition* fondée en 1927 et *Tambour* fondée en 1929. (cf. ibid. : 214-215) Philippe Soupault pousse le directeur de *transition* à publier le volume *Le Nègre qui chante* dans lequel le jazz et Joséphine Baker sont critiqués pour le « faux exotisme » et les Français sont accusés de vouloir s'appropriier l'âme noire et de

transformer les traditions en folklore sans âme. Plus tard en 1927, Philippe Soupault publie le roman *Le Nègre*. (cf. *ibid.* : 217)

L'Allemagne et les États-Unis deviennent de plus en plus importants pour Philippe Soupault et son travail comme journaliste. (cf. *ibid.* : 224) Il se rend également à Prague et visite les lieux que Guillaume Apollinaire a visités. (cf. *ibid.* : 228) Plus tard, il fait la connaissance de la communauté tchèque parisienne parmi laquelle se trouvent des artistes et des peintres attirés par le Surréalisme. (cf. *ibid.* : 229) En 1928, Philippe Soupault écrit le plus surréaliste de ses romans intitulé *Les dernières Nuits de Paris*. (cf. *ibid.* : 243) Un an plus tard, en 1929, sa deuxième fille, Christine, vient au monde. (cf. *ibid.* : 261)

Philippe Soupault est fasciné par le cinéma et devient critique de cinéma de *L'Europe nouvelle*. (cf. *ibid.* : 262) Il se passionne particulièrement pour le cinéaste et acteur Charlie Chaplin. (cf. *ibid.* : 264) En juin 1931, Philippe et Marie-Louise Soupault partent vers les États-Unis. (cf. *ibid.* : 270) Philippe Soupault enseigne pendant six semaines à l'Institut pour l'enseignement du français du Pennsylvania State College. (cf. *ibid.* : 272)

Après sa séparation avec Marie-Louise, Philippe Soupault rencontre en 1933 la jeune photographe et journaliste allemande, Ré Richter. (cf. *ibid.* : 281) Il l'épouse en 1937 et ils voyagent en Tunisie. (cf. *ibid.* : 300) De 1938 à 1940, il dirige Radio-Tunis en tant que directeur des services de presse, de l'information et de radiodiffusion et il fait une violente campagne contre le fascisme. (cf. Morlino 1987 : 206) Figurant sur la liste des opposants au régime de Vichy, il est arrêté et emprisonné en 1942. (cf. *ibid.* : 207) Faute de preuves, il est relâché six mois plus tard. (cf. *ibid.* : 209) Chargé de mission à l'UNESCO, il entreprend de nombreux voyages entre 1947 et 1950. (cf. *ibid.* : 221) En 1950, Philippe Soupault se réconcilie avec André Breton. (cf. Lachenal 1997 : 14)

À partir de 1973, son état de santé se détériore et en août 1982, une corde vocale doit être ablatée en urgence à l'hôpital Laennec. Sa voix modifiée l'affecte grandement et le conduit à un certain mutisme et par la suite à une vie plus recluse. (cf. *ibid.* : 15-16) Il meurt dans son lit le 12 mars 1990 et est enterré au cimetière de Montmartre dans une stricte intimité et sans cérémonie. (cf. *ibid.* : 17)

4. Le roman « Le Nègre » (1927) de Philippe Soupault

Cette partie de notre mémoire se concentrera sur l'ouvrage *Le Nègre* écrit par Philippe Soupault en 1927. D'abord, nous proposerons quelques informations générales sur le roman et après, nous analyserons les mythes surréalistes que nous y pouvons identifier.

4.1. Informations générales sur le roman

Nous avons déjà souligné que le roman *Le Nègre* est issu du mouvement surréaliste. En effet, il s'agit d'un récit mosaïque qui se compose de différents textes qui ont été publiés dans des revues dès l'année 1925. (cf. Boucharenc, préface dans Soupault 1997 [1927] : I) Au début de l'année 1926, Philippe Soupault confie à un journal de Toulouse : « *Je prépare actuellement un gros ouvrage intitulé Le Nègre. C'est, sous la forme d'un roman, une sorte de réquisitoire contre la civilisation européenne.* ». (Philippe Soupault cité par ibid. : I) Vers la fin de cette même année - encore lors de la rédaction de ce roman - Philippe Soupault compte parmi les premiers exclus du groupe surréaliste. (cf. ibid. : I) Dans l'année 1927, à l'âge de trente ans, il ne publie pas seulement *Le Nègre* mais aussi son autobiographie *Histoire d'un blanc* dans laquelle il décrit sa vie jusque-là comme une lente libération de son origine bourgeoise vers une existence en tant que poète. Il est par conséquent possible que *Le Nègre* contienne certains aspects biographiques. (cf. Gerstner 2007 : 78-79)

Edgar Manning, le personnage principal du roman, est l'un des quatre grands héros noirs de Philippe Soupault. (cf. Boucharenc 1997 : 91) Dans le roman en question qui est divisé en 11 chapitres, le narrateur homodiégétique rencontre Edgar Manning lors d'un séjour à Londres et apprend d'un pasteur que le « nègre » est un homme de mauvais renom connu pour la vente de drogues et l'exploitation éhontée de filles. Il est condamné à trois ans de prison. Quand il est libéré de prison, il quitte les îles Britanniques en bateau et arrive finalement à Paris où le narrateur le rencontre par hasard dans le café Wepler sur la place Clichy. Peu de temps après, Edgar Manning est arrêté pour trafic de stupéfiants et mis à la prison de la Santé. Par la suite, les lecteurs et lectrices apprennent de la rencontre qui a lieu entre le héros noir et la prostituée blanche du nom d'Europe à Barcelone. Pendant leur acte sexuel, Edgar Manning la tue avec son couteau et quitte la chambre par la gouttière. Arrivé

sur le port, il prend le bateau pour Lisbonne. Là-bas il habite la rue Coelho-da-Rocha et invite le narrateur à lui rendre visite. De la fenêtre d'une pièce de la maison d'Edgar Manning, ils observent l'éclatement de violences armées - une révolte qui échoue. Finalement, Edgar Manning quitte le continent européen et part vers l'Afrique.

4.2. Edgar Manning – l'idéal surréaliste de Philippe Soupault ?

Dans les années vingt, la ville de Paris est un pôle d'intérêt pour les noirs de toutes origines. L'enthousiasme de Philippe Soupault envers les noirs et surtout les musiciens de jazz se montre à travers ses écrits. (cf. Scharfman 1992 : 57) Les aspects les plus importants de cette admiration pour les « nègres » des années vingt se retrouvent dans le personnage principal de son roman *Le Nègre*, Edgar Manning. Ce dernier qui est libéré des contraintes de la civilisation et qui vit pour le moment devient le modèle par excellence de l'indépendance et de la liberté. (cf. Gerstner 2007 : 79) Il s'agit ici de caractéristiques et valeurs très importantes du mouvement surréaliste.

Selon les déclarations de Philippe Soupault, le protagoniste de son roman *Le Nègre*, a été inspiré par un musicien de jazz :

J'ai [...] beaucoup fréquenté les musiciens de jazz, dès 1920. Dans une cave de Montmartre, ils m'avaient accepté parmi eux. J'étais très heureux d'être témoin de leur dynamisme. Ils s'appelaient « Syncopated Orchestra ». D'un de ces amis musiciens, j'ai fait le personnage principal du *Nègre*. (Philippe Soupault cité par Morlino 1987 : 279-280)

Le Southern Syncopated Orchestra a été mis en route en mai-juin de l'année 1921 par l'artiste Harry Wellmon. (cf. Tettamanzi 2012 : 267) Ce dernier est également mentionné dans *Le Nègre*, où le narrateur raconte : « *Mon ami Welmom, le chef d'orchestre de ce prodigieux Syncopated Orchestra, était assis devant le piano [...]* » (Soupault 1997 [1927] : 21)

Le narrateur de première personne qui est en même temps l'ami du protagoniste peut, selon Myriam Boucharenc, être considéré comme le porte-parole de l'auteur Philippe Soupault (cf. Boucharenc 1997 : 95). C'est sa liberté intérieure et intellectuelle qui fait du « nègre » Edgar Manning l'idéal du narrateur. (cf. Sekora 2002 : 44)

Le roman révèle la fascination de Philippe Soupault pour l'Autre et pour le différent (cf. Mousli 2010 : 218), ce qui ressort clairement de la citation suivante de Myriam Boucharenc :

Par l'autofiction, Soupault rêvait de se réincarner en nègre, sûr de sa puissance et de sa rupture, possédant la vie sans arrière-pensées, imprimant au monde la marque de ses pulsions et de sa révolte. La place accordée à la fiction du nègre, figure dans ses romans la poursuite d'un idéal auquel s'était déjà voué, sous une [sic] autre nom, Philippe Dada. (Boucharenc 1997 : 96)

C'est surtout dans ses œuvres de jeunesse que Philippe Soupault privilégie un tel autre, une figure de l'étranger. S'identifier au « nègre » lui permet de jeter un regard différent sur sa propre société, sur la bourgeoisie française. (cf. Scharfman 1992 : 56) Edgar Manning se distingue par son opposition à tout ce qui est conventionnel. Philippe Soupault est particulièrement fasciné par ce non-conformisme scandaleux. (cf. *ibid.* : 63) Il faut également mentionner que le « nègre » chez Philippe Soupault est quelqu'un qui circule et nomadise et qui représente donc un principe dynamique. L'auteur qui revendique la liberté, la révolte et la solitude suit l'étranger dans ses pérégrinations fictives. (cf. Scharfman 1992 : 56)

Bref, on peut partir du principe que le protagoniste de son roman *Le Nègre* représente pour Philippe Soupault en quelque sorte un idéal surréaliste parce qu'il se révolte contre les oppressions et il incarne, comme nous verrons dans le chapitre suivant, la liberté et l'indépendance ainsi que la folie.

4.3. Mythes surréalistes dans « Le Nègre »

Le roman contient plusieurs éléments typiques du mouvement surréaliste que nous analyserons dans les sous-chapitres suivants. D'abord, nous parlerons de la folie qui s'exprime au travers du caractère d'Edgar Manning. Puis, nous discuterons la valeur de la liberté qui ressort clairement du roman : c'est grâce à elle que le « nègre » devient une figure inspiratrice pour le narrateur. Nous verrons également que le hasard et la rencontre jouent un rôle important dans le roman. De plus, nous nous intéresserons à la prostituée qui s'appelle Europe et à sa mort qui est la conséquence de la rage d'Edgar Manning. Finalement, nous parlerons des villes de Paris et de Lisbonne qui sont présentes dans le roman et nous verrons de quelle manière celles-ci sont décrites.

Maintenant, nous procéderons à l'analyse détaillée de ces éléments qui s'effectue au niveau du style et du contenu. Nous nous pencherons alors aussi sur les procédés littéraires dont l'auteur Philippe Soupault fait usage afin de renforcer ses idées.

4.3.1. La folie

Comme nous l'avons constaté dans la partie théorique, les surréalistes portent un grand intérêt aux aliénés ou principalement à la folie. À première vue, Edgar Manning n'a pas l'air fou. Même si les lecteurs et lectrices n'apprennent que très peu sur son apparence physique, la première impression est très positive si l'on considère les quelques détails qui sont mentionnés à cet égard : il est habillé de façon très soignée, il porte des vêtements à la mode, un élégant smoking (cf. Soupault 1997 [1927] : 25) et une cravate rouge. (cf. *ibid.* : 29) Néanmoins, une lecture attentive nous fait découvrir la folie du « nègre » qui se voit surtout à travers son caractère et ses actions. C'est donc à la folie d'Edgar Manning que nous nous intéresserons dans ce sous-chapitre. Nous analyserons quelques scènes du roman afin de donner des exemples.

Après avoir tué la prostituée Europe à Barcelone, Edgar Manning s'engage comme soutier sur un bateau qui se dirige vers Lisbonne. Il agit de façon bizarre quand il écrit une lettre d'adieu à l'assassinée qui se termine par les mots : « *Je suis heureux de t'avoir tuée.* » (*ibid.* : 86) Au moment où il rédige cette lettre, il sait déjà que personne ne la lira et qu'elle atterrira dans la poubelle, ce qui est exprimé par une métaphore : « [...] *la lettre ira pourrir dans le grand cimetière des déchets. Edgar sourit à lui-même.* » (*ibid.* : 86) Il semble donc absurde et en vain qu'il écrit cette lettre mais cela lui donne une certaine satisfaction, comme le montre son sourire.

Arrivé à Lisbonne, Edgar Manning écrit une lettre destinée au narrateur dans laquelle il lui demande de venir lui rendre visite à Lisbonne. Le narrateur donne suite à cette invitation. D'une fenêtre de la maison d'Edgar Manning, les deux hommes observent une révolte dont le « nègre » est le meneur. Suite à cette révolte qui échoue finalement, la ville de Lisbonne lutte contre les incendies. Cet échec bouleverse le « nègre » complètement comme le fait voir son comportement : il n'arrête pas à crier et répéter « *Merde* » et « *les salauds* ». (cf. *ibid.* : 96) Puis, il ne dit plus rien et semble oublier le présent : « *Edgar était immobile : il avait oublié ma présence.* » Le narrateur le compare directement à un fou : « *Il regardait*

comme un fou qui a tout oublié et qui ne voit que la seconde qui est là sous ses yeux, dans son crâne, près de ses mains. » (ibid. : 98) Edgar Manning quitte la vie consciente et découvre son intérieur en s'immergeant dans un autre monde auquel le narrateur ne semble pas avoir accès. Tout se passe au niveau de son esprit.

Plus tard, Edgar Manning et le narrateur se trouvent dans un café. D'abord, le « nègre » est mentalement absent, son esprit est ailleurs : « *Il resta quelques heures sans parler [...]* ». (ibid. : 103) Puis, il commence une « *conversation interrompue* ». (ibid. : 103) Les propos qu'il tient ne présentent aucune cohérence. Edgar Manning semble également, pour un moment, parler à un interlocuteur invisible, comme le narrateur le constate : « *Ce n'était pas à moi qu'il parlait.* » (ibid. : 103) Il se détourne de la réalité extérieure et s'adonne à des récits détaillés de son passé : « *Il racontait ses années de prison, son amour pour la femme d'un bordel de Barcelone, qu'il avait tuée. Il l'appelait Europe.* » (ibid. : 103) Il semble être étrangement absorbé dans ses pensées. Il arrive à « sortir » de lui-même et de plonger dans son imagination qui lui permet de parler de la perspective des autres : « *Ce n'était plus lui qui parlait. C'était elle-même, ou c'était un compagnon de la prison.* ». (ibid. : 103) Ensuite, Edgar Manning se lance dans un long monologue dans lequel il exprime toutes les pensées qui viennent dans sa tête et qu'on pourrait désigner comme des élucubrations. Ses paroles semblent décousues. Retiré dans sa propre sphère, il parle de la terre, de Dieu et d'accidents différents.

Le chapitre suivant qui s'intitule *Le Couteau* est voué à l'éloge qu'Edgar Manning fait de son couteau au moyen duquel il a tué Europe à Barcelone. Il s'agit ici également d'une scène intéressante dans le cadre du présent chapitre. Ce qui semble bizarre est le fait qu'il s'adresse directement à son couteau, qu'il parle avec lui : « *Mon beau couteau des dimanches, tu es mon repos et ma joie.* ». (ibid. : 113) Edgar Manning apprécie visiblement son couteau qui représente pour lui un fidèle compagnon : « *[...] mon ami de chaque jour.* ». (ibid. : 113) Il sait que son ami est toujours à ses côtés, ce qui lui donne un sentiment de sécurité : « *[...] je me sens seul mais alors je pense à toi qui dors encore dans l'ombre de ma poche et qui attends ma main [...]* ». (ibid. : 113) L'auteur personnifie ici le couteau afin de lui attribuer des traits humains et de faire comprendre qu'il s'agit, pour le protagoniste, de plus que d'un simple objet - aussi étrange que cela puisse paraître. Edgar Manning craint qu'un jour son couteau puisse l'abandonner et il éprouve le besoin de le toucher : « *[...] je dormais et tu étais près de moi. J'eus peur de te perdre, et je dus m'éveiller pour m'assurer de ta présence, pour que mon désir cesse et que je te touche au*

moins pendant dix minutes. ». (ibid. : 114) Il poursuit glorifier son couteau qui est selon lui d'une spécificité absolue. Ceci est mis en évidence par une comparaison : « *Mon couteau, mon couteau, ta lueur est comme la découverte d'une perle dans une huitre [...]* ». (ibid. : 113) Par le biais de cette figure de style, l'auteur appuie encore une fois sur le fait que le couteau a une grande importance pour le « nègre ». Edgar Manning est à tel point plongé dans l'éloge qu'il semble oublier le reste du monde.

Nous venons d'analyser quelques scènes importantes qui démontrent la folie du protagoniste Edgar Manning. Premièrement, comme nous l'avons vu, celui-ci agit de façon tout à fait différente qu'un personnage « normal » - on pourrait dire d'une manière étrange. Deuxièmement, son esprit lui permet même de quitter le présent ou bien la réalité extérieure et de s'immerger dans un autre monde, celui de l'imagination. C'est exactement ce que les surréalistes trouvent absolument fascinant dans les fous.

4.3.2. L'aspiration à la liberté et l'esprit de révolte

Comme déjà mentionné, la liberté est une valeur très importante pour les surréalistes et particulièrement pour Philippe Soupault. Dans le roman *Le Nègre*, la liberté est incarnée par Edgar Manning, le personnage principal. Il voyage à travers des pays européens, commet des crimes et cherche toujours à préserver la plus grande liberté possible. Le narrateur est fasciné par son caractère indépendant. Dans ce qui suit, nous citerons et analyserons quelques passages qui démontrent l'indépendance d'esprit d'Edgar Manning. À la fin de ce sous-chapitre, nous nous intéresserons aux éléments autobiographiques que le roman contient à l'égard de l'aspiration à la liberté et de la révolte.

Dès le début du roman, le narrateur homodiégétique reconnaît la supériorité d'Edgar Manning : « *Lorsque ce grand nègre daignait jeter sur moi un regard, je me sentais tout embarrassé de liens, tout alourdi de chaînes.* » (Soupault 1997 [1927] : 28) Se comparant à lui, le narrateur se sent absolument inférieur. Il est, au sens figuré, retenu par des chaînes, c'est-à-dire soumis à des contraintes. Philippe Soupault emploie dans cette phrase une métaphore afin d'illustrer que le narrateur n'est pas aussi libre qu'Edgar Manning. Il semble que rien ne puisse ébranler le « nègre », ce qui n'est pas vrai pour le narrateur homodiégétique : « *Il était le plus riche et le plus dénué, et ce qui ne l'atteignait pas semblait me percer de part en part.* ». (ibid. : 28) Il arrive également à sortir de chaque

situation et de la considérer à distance, sous un autre angle : « *Il se contentait de regarder de très haut avec un inconcevable détachement.* ». (ibid. : 58)

Edgar Manning exprime sa liberté par ses mouvements de corps : « *Ses gestes prouvaient sa liberté. Il regardait devant lui avec une merveilleuse certitude. Je savais déjà que rien ne pouvait l'atteindre.* ». (ibid. : 28) Son regard montre qu'il est absolument sûr de lui-même et que rien ni personne n'arrive à le déboussoler. Myriam Boucharenc y fait référence dans la préface du roman : « *La clairvoyance est l'un des attributs de Manning, prénom Edgar qui, vu autrement, se lit aussi « regard ».* ». (Boucharenc, préface dans Soupault 1997 [1927] : V) D'autres attitudes corporelles font preuve de sa liberté : « *[...] le balancement de ses bras, le mouvement des lèvres, les clignements d'yeux... Ce qu'on nomme liberté d'allure.* ». (ibid. : 30) Ici, l'auteur emploie un rythme en trois temps afin de montrer qu'il s'agit d'un grand nombre de gestes.

Il ne se laisse pas poser de limites par le monde qui l'entoure, ce que l'auteur exprime par le biais d'une métaphore : « *Je croyais, comme je le crois encore, qu'il voyait très loin, derrière l'horizon. Un geste de sa main lourde et fine écartait tout ce qui aurait pu gêner son regard.* ». (Soupault 1997 [1927] : 28) Edgar Manning élimine tous les obstacles qui pourraient menacer sa liberté. De plus, il ne s'occupe de rien, il vit dans le présent sans penser aux événements du passé : « *Il ne se retournait pas. À quoi bon ? Rien ne le retenait, rien ne l'attirait. Le centre de sa vie était le présent, la minute même qu'il vivait.* ». (ibid. : 28) S'accrocher au passé n'a, de toute façon, aucun sens comme l'indique la question rhétorique. Il ne veut pas se retourner.

L'emprisonnement d'Edgar Manning est également un passage intéressant du livre. Enfermé dans sa cellule de prison, il fait comprendre qu'il se considère prisonnier d'Europe : « *La prison. Comme toujours. La prison, c'est aussi l'Europe.* » (ibid. : 35) L'auteur emploie ici des propositions courtes, juxtaposées l'une à l'autre afin de souligner la rapidité avec laquelle on peut être jeté en prison en Europe. La liberté des hommes est restreinte par l'existence du grand nombre de lois. Mais le « nègre » semble maîtriser la situation car il est supérieur et fort et il dispose d'armes que sont, dans son cas, la ruse et la patience. (cf. ibid. : 35) Le narrateur qui admire la puissance d'Edgar Manning dit : « *[...] je compris son incomparable force. Il semblait au-dessus de l'Europe et ne la connaissait que pour s'en servir.* ». (ibid. : 58) Le « nègre » abuse de l'Europe à son propre profit. Il ne la prend pas au sérieux et ses règles non plus : « *[...] il ne considérait ses lois, ses institutions, ses coutumes que comme des moyens d'abuser d'elle.* ». (ibid. : 58) De nouveau, l'auteur use

d'un rythme en trois temps afin d'appuyer sur le grand nombre de limites conventionnelles qui existent dans le monde civilisé. Mais Edgar Manning dispose librement de sa personne et se moque des lois qui lui sont imposées : « [...] *en abusant de lois qu'il ne connaissait que de nom, de coutumes qui lui paraissaient plus vieilles que le monde, plus désuètes encore que le reste [...]* ». (ibid. : 121) Il arrive à ignorer les causes qui le déterminent dans ses désirs et ses actions. En se fondant sur les citations, on voit clairement l'esprit de révolte qui est incarné par Edgar Manning.

Quel est donc le secret d'Edgar Manning ? La réponse est la suivante : « *Edgar est plus grand [...] parce qu'il ne craint ni la mort ni une blessure. Lui ne craint pas la peur [...]* ». (ibid. : 39) Si l'on est constamment dans un état d'anxiété et qu'on se laisse toujours envahir par les sentiments négatifs, on n'arrivera jamais à être libre. Edgar Manning l'a bien compris. Il faut qu'on cesse de s'inquiéter, de se préoccuper de quoi que ce soit : « *Il ne faut plus penser à rien et se laisser aller à soi-même hors de son âge et de sa vie ; il faut détacher ces jours et rompre cette chaîne qui fait trop de bruit.* ». (ibid. : 87) Là encore, Philippe Soupault utilise la métaphore de la chaîne et insiste ainsi sur l'idée qu'on doit se débarrasser une fois pour toutes des menottes qui bornent l'existence de l'homme.

En ce qui concerne son aspiration à la liberté, Edgar Manning ressemble parfaitement aux surréalistes qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2.3., veulent s'affranchir de toute contrainte extérieure. La citation suivante tirée du roman le montre très bien :

Heureux celui qui ignore le départ et l'arrivée parce que pour lui la terre est sans limite et que ce royaume lui appartient ! Heureux celui qui ignore les limites de cette terre et celui qui est maître d'un royaume sans frontières. Ainsi Edgar. (ibid. : 39)

L'anaphore qui ressort de ces phrases crée un effet d'insistance et souligne le fait qu'on ne peut être content de son existence que si on arrive à être libre. Le « nègre » devient le modèle même de l'indépendance et de la liberté. Il sait qu'il faut devenir maître d'un monde qui ne connaît pas de contraintes.

À la fin du roman, Edgar Manning quitte les « *terres mortes* » (ibid. : 120), c'est-à-dire l'Europe, afin de passer en Afrique, un continent qui lui est encore inconnu. Et il sait que rien ne lui manquera : « *Il avance sans rien laisser derrière lui.* ». (ibid. : 122) Déjà au cours de son voyage en bateau, il se sent libéré : « *Manning respire. Le sud, rien que le sud.* ». (ibid. : 120) L'Afrique que Philippe Soupault évoque dans son roman peut être vue comme une représentation fictive désignant un ailleurs ou une altérité. La valeur critique

de cette altérité s'exprime à l'égard de l'homme et de l'espace européens. Une réflexion critique sur l'humanisme occidental est donc développée. (cf. Penot-Lacassagne 2001 : 146) Pour le « nègre » de Philippe Soupault, l'Europe ne représente pas un idéal, un modèle ou un absolu. Bien au contraire : Edgar Manning méprise les us et coutumes du territoire européen. (cf. ibid. : 149) On retrouve ces idées dans la citation suivante tirée du roman :

Invisible parce qu'il est libre comme un esclave affranchi ou comme un cheval sauvage, parce qu'il n'a pas voulu accepter les « menottes forgées par l'esprit », parce qu'il ne s'est pas construit sa propre prison, parce qu'il n'a pas hérité de toutes les entraves que de père en fils se sont léguées les blancs habitants des terres riches, parce qu'il ne possède rien. (Soupault 1997 [1927] : 121)

L'oxymore « esclave affranchi » indique que le « nègre » retrouve enfin sa liberté quand il quitte les terres européennes. Il est arrivé à ne pas se soumettre aux lois désuètes de la prison que représente l'Europe. Edgar Manning se distingue des autres par sa non-acceptation des règles et des limites.

À la fin du roman, le narrateur se compare encore une fois à Edgar Manning et constate une fois de plus son infériorité qu'il généralise sur tous les blancs :

Je ne puis mesurer son indépendance qui est absolue. Parce que je l'ai vu vivre, parce qu'il s'est dressé devant mes yeux et que j'ai cru comprendre ce qui l'élevait et le portait au-dessus de moi et des autres, j'essaie de tenter de l'admirer. [...] Je ne suis qu'un blanc et je ressemble aux autres visages pâles. (ibid. : 122)

Pour résumer ce sous-chapitre, il nous reste à dire que le « nègre » représente pour le narrateur un modèle. Il échappe à toutes les contraintes qui borneraient son existence. On peut constater que l'indépendance et la liberté d'Edgar Manning exercent une grande fascination sur le narrateur qui se considère inférieur. L'anarchie du « nègre » et la soumission des « blancs » à des lois et des règles sont contrastées à plusieurs reprises dans le roman.

Ici, il nous semble également important de faire référence aux traits autobiographiques que contient le roman à l'égard de la liberté et de la révolte. Dans *Le Nègre* Philippe Soupault mentionne plusieurs fois les chaînes et les menottes qui tracent des frontières. Là-dedans pourrait se cacher le souhait de Philippe Soupault de se libérer de la vie bourgeoise. Dans ses mémoires, il montre son attitude critique et son dédain à l'égard de la classe bourgeoise qui se laisse guider par la morale et qui ne s'intéresse qu'à l'argent :

J'ai beaucoup de mépris pour cette classe de la société, et j'assiste avec plaisir à sa lente décomposition, trop lente à mon gré. Cette bourgeoisie prétend s'appuyer sur deux

principes : la religion et les bonnes mœurs. En réalité, elle ne respecte véritablement que l'argent. (Soupault 2002 [1927] : 11)

Cette classe sociale semble seulement se concentrer sur les choses qui sont interdites : « *Je puis dire, sans exagérer, que l'unique morale de la bourgeoisie au milieu de laquelle j'ai eu le malheur de naître réside dans ce principe élémentaire : « c'est une chose qui ne se fait pas ... ».* » (ibid. : 16) Parmi les activités prohibées se trouve d'ailleurs également l'écriture. (cf. ibid. : 16)

Mais le fait qu'il est issu de la bourgeoisie n'est pas la seule raison pour laquelle Philippe Soupault éprouve un tel désir de s'affranchir des contraintes. Jeune, il est envoyé à un collège tenu par des prêtres. Il écrit à propos de cette partie de sa scolarité :

C'est de cette époque, j'en suis sûr, que date ce besoin immense et impérieux de liberté, cette horreur de la contrainte physique ou morale, ce désir d'échapper toujours à toutes les suggestions, à toutes les pensées. [...] ; je n'avais pas l'habitude ni l'usage de la liberté. (ibid. : 41-42)

Philippe Soupault garde de ce collège des souvenirs assez sombres et désagréables. Il aspire à la liberté, ce qui ressort clairement de son énoncé :

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. Une seule fois et je serais content. (ibid. : 45)

Il faut également mentionner que la mort de son cousin et ami René Deschamps le marque fortement. Elle éveille en lui l'instinct de la révolte. La révolte devient pour lui une raison d'être. (cf. ibid. : 83) En ce qui concerne sa quête d'indépendance et son esprit de révolte, Philippe Soupault ressemble parfaitement au personnage principal de son roman, Edgar Manning qui part, comme décrit dans le dernier chapitre, pour l'Afrique afin de se libérer des limites de la civilisation européenne. On peut y voir des parallèles avec Philippe Soupault qui exprime au début d'*Histoire d'un Blanc* son besoin de liberté qu'il ne croit pas pouvoir satisfaire à Paris mais lors d'un voyage dans un pays étranger : « *L'année 1927 était devant moi. Je repartis pour Fiesole. Je m'éloignai, une fois de plus, d'une ville où j'étouffais.* » (ibid. : 9)

4.3.3. Le hasard et la rencontre

Le sous-chapitre présent est voué à l'analyse d'une autre caractéristique surréaliste importante qui peut être trouvée dans le roman *Le Nègre*, soit le hasard et la rencontre. Tout

au long du roman, le hasard provoque des rencontres inattendues entre le narrateur et le protagoniste Edgar Manning que nous examinerons de plus près dans ce chapitre de notre mémoire. Pour ce faire, nous nous pencherons aussi bien sur le contenu que sur les procédés stylistiques dont l'auteur fait usage afin de décrire ces scènes de rencontre.

Déjà, il est intéressant de voir qu'il existe, dans le roman, deux manières différentes de considérer le hasard : celle des Blancs et celle des Noirs. Tandis que les Noirs l'acceptent volontiers, les Blancs ne semblent pas vouloir s'adonner aux jeux du hasard, ce qui ressort clairement de la citation suivante : « *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 ça.* ». (Soupault 1997 [1927] : 40) En personnifiant la route dans cette phrase, l'auteur appuie sur le fait que c'est le hasard puissant qui détermine la vie des hommes. Mais les Blancs ne veulent pas l'accepter : « *Eux ils veulent résister : ils veulent lutter avec la route, avec toutes les routes comme des animaux qui vont aux abattoirs. Ils veulent savoir où ils vont et ils disent : « Je vais là parce que ... ».* ». (ibid. : 40) Leur lutte contre le hasard et comparée à celle des animaux qui vont être tués. Par le biais de cette comparaison, Philippe Soupault arrive à mieux illustrer leur aversion pour le hasard. Les Blancs le refusent car ils ne veulent pas se laisser prendre à l'improviste. Ils veulent déterminer eux-mêmes le cours de leur vie.

Le protagoniste Edgar Manning les critique sévèrement : « *Vous qui oubliez le hasard, vous qui bâtissez votre avenir avec du passé, vous qui calculez votre espoir, vous ne saurez jamais en finir une bonne fois. Eh ! bien continuez !* » (ibid. : 40) Il parle ici sur un ton réprobateur et s'adresse directement aux Blancs en utilisant quatre fois le pronom personnel « vous ». Mais il sait déjà que rien ne changera : « *Ils continuent : ils vont, ils viennent, ils s'approchent, ils frappent des mains, ils penchent la tête, ils se couchent, ils boivent, ils s'éloignent, ils reviennent, ils passent, ils parlent, ils ferment les yeux...* ». (ibid. : 40) Les Blancs mènent une vie monotone qui ne laisse aucune chance au hasard. Le « nègre » doute que ceux qui luttent contre le hasard puissent jamais être heureux. Les Noirs, en revanche, acceptent le hasard et se laissent volontairement guider par lui. Dans ce contexte, il est intéressant de se poser la question de savoir à qui on se réfère quand on parle des Blancs et des Noirs. Nous avons déjà constaté que Philippe Soupault éprouve du mépris envers la classe bourgeoise. Il est donc probable que celle-ci représente les Blancs qui veulent mener une vie réglée tandis que les Noirs illustrent les idées et valeurs du mouvement surréaliste où le hasard joue un rôle primordial.

Passons maintenant aux rencontres inattendues qui sont soumises au hasard et qui ont lieu de façon répétée dans le roman. Au début, les lecteurs et lectrices apprennent que la première rencontre entre le narrateur et Edgar Manning a lieu à Londres où le narrateur a passé quelques semaines dans un boarding-house situé près du musée de Madame Tussaud. (cf. *ibid.* : 22) Il décrit : « *j'avais pour voisin de table un nègre, fort bien vêtu, qui chaque nuit abandonnait sa chambre et ne rentrait qu'à l'aube. Il se nommait Edgar Manning.* ». (*ibid.* : 22) Le narrateur se fait une première impression du « nègre » qui est plutôt positive : son aspect est soigné et il semble éveiller l'intérêt du narrateur en raison de ses sorties nocturnes.

Plusieurs années passent pendant lesquelles le narrateur ne revoit pas Edgar Manning. Un jour, le narrateur se trouve dans un café, assis devant un cognac, perdu dans ses pensées : « [...] à Paris, il y a un grand café, [...] le Wepler, où je rencontre parfois le souvenir de ces amis que l'on dit disparus et qui jouent ailleurs avec leur ombre. ». (*ibid.* : 43) À la lecture de cette phrase, on pourrait déjà s'attendre à une rencontre entre le narrateur et quelqu'un que ce dernier n'a pas vu depuis un temps très long. Et effectivement, le hasard mène le jeu et c'est le « nègre » qui entre dans le café : « *Le tambour de la porte lança dans le bruit un visage noir.* » (*ibid.* : 43) Son apparition est inattendue et soudaine, ce que suggère le mot « lança ». Tout semble se passer très vite. Il s'approche du narrateur : « *L'homme s'assit en face de moi [...]* » (*ibid.* : 43) mais pour le moment il n'y a aucun contact verbal entre les deux hommes. Le narrateur examine le « nègre » :

Il souffla dans ses grands doigts. Puis, satisfait, examina le rose de ses paumes et fit tourner une bague qu'il portait au petit doigt. Je la connaissais cette bague, couleur de l'électricité, et je jetais les yeux sur la cravate du nègre. Elle était rouge. (*ibid.* : 43)

Edgar Manning ne semble d'abord pas reconnaître le narrateur ou s'apercevoir de sa présence parce qu'il ne regarde que lui-même. Le narrateur, à l'inverse, voit deux choses qui lui paraissent familières : la bague et la cravate rouge. C'est surtout la couleur de la cravate qui le rappelle à Edgar Manning. Il croit donc l'avoir reconnu : « *J'étais presque certain maintenant que cet homme noir était Edgar Manning rencontré à Londres quelques années auparavant.* ». (*ibid.* : 43) Les minutes suivantes sont marquées par la passivité du narrateur : « *J'attendais pour aller lui serrer la main qu'il me fit un signe, qu'il daignât, car il était à la fois majestueux et mystérieux, me reconnaître à son tour.* ». (*ibid.* : 44) Il ne fait rien qu'attendre que le « nègre » le reconnaisse et qu'il fasse le premier pas. Le narrateur continue de l'observer et il a l'impression qu'Edgar Manning attend l'arrivée de quelqu'un : « *Je le voyais tirer sa montre et pianoter sur la table.* ». (*ibid.* : 44) Le narrateur

assiste à une scène étrange où le « nègre » donne de l'argent à deux jeunes femmes. Quand celles-ci se détournent d'Edgar Manning, le narrateur prend l'initiative : « [...] je m'approchai d'Edgar et, à sa poignée de main, je compris que lui aussi m'avait déjà reconnu. ». (ibid. : 44) Les retrouvailles qui succèdent à cette reconnaissance un peu retardée sont remarquablement cordiales. Edgar dit : « *Ah mon cher que je suis content de vous revoir !* ». (ibid. : 44) Ils conviennent d'un rendez-vous pour un dîner commun.

Peu de temps après le rendez-vous, le narrateur apprend qu'Edgar Manning est à la prison de la Santé. (cf. ibid. : 49) Néanmoins, il semble avoir le sentiment qu'il le recroisera bientôt : « *Je savais que je retrouverais cet homme. Un jour ou l'autre.* ». (ibid. : 49) Un soir, il se promène dans la ville de Paris. Il s'efforce de percevoir activement son environnement : « *J'allais [...] les yeux actifs, les oreilles dressées.* ». (ibid. : 53) Le narrateur ne semble pas s'attendre à une rencontre car la rue semble déserte : « *Personne ou presque ne passait sur cette route.* ». (ibid. : 53) D'autant plus surprenant est l'apparence soudaine de quelqu'un dans le lointain :

Mes yeux, ce furent d'abord mes yeux, se fixèrent brutalement sur une tache sombre qui vacillait devant moi sur le bord de la route : un homme à bicyclette s'appuyait sur un autre qui faisait de grands pas. Nous allions à la rencontre les uns des autres : deux ouvriers, probablement, qui regagnaient Paris. (ibid. : 54)

Le narrateur qui vient de parcourir les mystères de la ville des yeux, porte son regard d'un seul coup où, comme le désigne Philippe Soupault, « brutalement » sur l'ombre qu'il aperçoit au loin. D'abord, le narrateur ne semble pas penser à Edgar Manning car il croit qu'il s'agit simplement d'ouvriers. Plus le narrateur s'approche des deux hommes, plus son intérêt et sa curiosité grandissent. Il examine les deux promeneurs qui sont en pleine discussion et qui ne perçoivent pas leur environnement. Dans cette scène, le narrateur est encore une fois le premier à reconnaître Edgar Manning et non l'inverse : « *Je croyais avoir reconnu le nègre cycliste.* ». (ibid. : 54) Il prend l'initiative : « *Je pressai le pas et m'approchant du couple, je dis à haute voix : « Manning ! »* ». (ibid. : 54) Mais le « nègre » ne réagit d'abord pas à l'appel du narrateur et ce dernier en conclut : « *Manifestement, il ne voulait pas me reconnaître [...]* ». (ibid. : 54) Comme dans la scène précédente que nous venons d'analyser, les retrouvailles sont retardées mais elles ont lieu : « [...] un léger sifflement me fit retourner, et je vis Edgar Manning qui levait très haut un bras et agitait la main en signe de reconnaissance. ». (ibid. : 55) La salutation des deux hommes est très chaleureuse et Edgar Manning semble également être très heureux de retrouver le narrateur.

Mais que signifie ce retardement de la rencontre que nous avons pu constater dans ces deux scènes ? Dans son ouvrage sur le discours colonial et le racisme dans l'avant-garde, Jan Gerstner l'explique de la manière suivante : avant de reconnaître Edgar Manning, le narrateur doit déchiffrer les attributs de son vis-à-vis comme des signes. (cf. Gerstner 2007 : 94) À titre d'exemple nous pouvons mentionner la bague brillante du « nègre » ou bien la couleur rouge de sa cravate. Grâce à ces retardements, l'auteur arrive à créer du suspense en laissant les lecteurs et lectrices dans le noir.

La dernière rencontre fortuite que nous aimerions analyser dans ce chapitre est celle entre Edgar Manning et la prostituée Europe qui a lieu à Barcelone. On pourrait d'abord croire que le « nègre » se trouve dans un café ou dans un bistro mais on peut discerner plus tard que la scène se passe plutôt dans un bordel. Il est seul, boit de l'alcool et regarde ce qui l'entoure jusqu'à ce qu'il se rende brusquement compte de la présence d'une femme : « *Il vient de recevoir en plein sur la gueule un coup dur. Là-bas dans le coin, une femme fume.* ». (Soupault 1997 [1927] : 62) La vue de cette femme semble totalement bouleverser le « nègre ». Cette idée est renforcée par l'emploi d'une hyperbole. Ainsi, l'auteur arrive à rendre la scène de la rencontre plus dramatique et tragique. La femme semble susciter l'intérêt d'Edgar Manning : « *Lui, le beau nègre, a envie de mordre.* ». (ibid. : 62) La formulation utilisée dans cette phrase donne l'impression que cette femme est une pêcheuse qui lance sa ligne et qu'Edgar Manning est le poisson qui mord. Cette fois-ci, c'est donc Edgar Manning qui prend l'initiative et qui veut faire connaissance avec cette femme : « *Rien ne pourra l'empêcher de se dresser d'un seul coup pour aller voir de plus près.* ». (ibid. : 62) Bien qu'il soit décidé à s'approcher de la femme, il se comporte de manière incertaine, ce qui ressort à travers les comparaisons dans la phrase : « *Il passe devant elle comme ceux qui n'ont l'air de rien, comme les espions, comme les amateurs.* ». (ibid. : 62) Il se montre heureux de ce hasard, de ce « *[...] grand moment qui tombe sur lui à l'improviste [...]* » (ibid. : 63) mais il ne semble pas savoir comment aborder la femme. Celle-ci est d'abord très passive : elle joue avec son œillet, regarde, attend. Edgar Manning éprouve une envie croissante envers l'inconnue : « *Déjà ses mains vont toucher cette peau qui est à la fois chaude et froide.* ». (ibid. : 64) L'antithèse que l'auteur emploie dans cette phrase souligne le fait que cette femme représente pour lui une énigme. Brusquement tout s'enchaîne très vite : « *Il jette au hasard un billet sur la table.* » (ibid. : 64) et elle se hâte de le conduire dans une chambre.

Nous venons d'étudier les scènes du roman qui sont particulièrement intéressantes pour le chapitre centré sur le hasard et la rencontre. Pour conclure, nous pouvons dire que les rencontres sont toujours inattendues car soumises au hasard. Elles peuvent donc avoir lieu à tout moment et partout - dans un café, dans la rue, etc. Edgar Manning se laisse volontairement guider par le hasard alors que les Blancs le refusent parce qu'ils veulent déterminer eux-mêmes tout ce qui arrive dans leur vie. Le « nègre » ressemble donc aux surréalistes qui, eux aussi, se passionnent pour le hasard qui fait de leur vie une aventure.

4.3.4. La femme – la faiblesse d'Edgar Manning

« *Une femme, nom de Dieu !* ». (Soupault 1997 [1927] : 62) C'est ainsi que réagit Edgar Manning, quand il voit pour la première fois la prostituée appelée Europe à Barcelone. Il est séduit par cette femme, qui se trouve également au centre d'une partie du roman. Dans ce sous-chapitre, nous nous intéresserons à la manière de laquelle Europe est décrite dans le roman et nous verrons qu'elle représente une menace pour la puissance et la liberté du « nègre ».

Le numéro 6 de la revue intitulée *La Révolution surréaliste* qui a été publié le 1^{er} mars 1926 contient l'extrait d'une version antérieure du roman *Le Nègre*. Dans ce texte qui apparaît sous le nom *La Fuite* la prostituée ne s'appelle pas Europe mais simplement Dolly. (cf. Soupault 1926 : 8-9) Pour la version finale, pourtant, Philippe Soupault choisit pour la prostituée le nom Europe qui paraît d'abord assez étrange mais qui possède, si l'on regarde de près, un caractère symbolique sur lequel nous reviendrons un peu plus tard dans ce chapitre.

Myriam Boucharenc écrit dans le préface du roman : « *Europe ne s'inscrit pas dans le paradigme de la femme surréaliste.* ». (Boucharenc, préface dans Soupault 1997 [1927] : IV) La prostituée qui est « *pourvoyeuse de rêve et de hasard* » (ibid. : IV) et « *parée des prestiges du mystère et de l'inaccessible* » (ibid. : IV) connaît dans ce roman un destin plus réaliste : elle veut ouvrir une boutique et représente ainsi le rêve bourgeois qui est dominé par l'argent et le conformisme. (cf. ibid. : IV)

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes, entre autres, intéressés à la rencontre entre Edgar Manning et Europe. Nous avons vu que cette dernière dégage un charme particulier qui attire le « nègre » dès le moment où il la voit pour la première fois. Son apparence

physique est décrite de manière détaillée (ce qui n'est pas le cas pour Edgar Manning) : elle n'est « *ni rose ni pâle, seulement claire* » (Soupault 1997 [1927] : 62), ses mains sont « *trop grasses* » (ibid. : 62) mais « *vivantes* » (ibid. : 62), ses jambes sont « *décidément trop minces* » (ibid. : 62) et ses genoux sont « *des flèches* » (ibid. : 62). Elle a « *des seins qui s'écartent* » (ibid. : 63) et une peau « *légère* » (ibid. : 63) et « *transparente* » (ibid. : 63). Son côté ludique se montre à travers l'œillet avec lequel elle joue. Edgar Manning l'examine avec un grand intérêt. Il veut connaître « [...] *ce corps qui est blanc et doux à la fois* ». (ibid. : 64) Les attributs blanc et doux sont ici représentés comme contradictoires comme si pour le « nègre » c'était quelque chose d'extraordinaire de voir ces deux caractéristiques unies dans une personne.

Au début, elle se montre très passive : « *Elle ne dit rien et attend, sûre d'elle-même et de cette heure qui est la sienne et qui s'approche lentement.* ». (ibid. : 64) Elle émane de l'assurance et semble simplement attendre sa clientèle. Quand Edgar Manning lui donne de l'argent, elle devient active et ne veut pas perdre de temps. Arrivé dans la chambre, le « nègre » se rend compte de la puissance de la prostituée : « *Elle est debout devant lui déjà nue, déjà forte, plus forte que lui.* ». (ibid. : 64) Il veut partir mais il est inférieur et ne semble pas pouvoir résister à ses charmes. Cette faiblesse le rend en quelque sorte désespéré, ce qui ressort à travers la phrase : « *Il ne sait plus quoi faire. Son corps est vide.* ». (ibid. : 65) Il ressent une sensation de vide et en même temps il est « *alourdi de tout son désir* » (ibid. : 65). L'auteur emploie ici une métaphore afin de démontrer que le désir qu'Edgar Manning éprouve pour la prostituée pèse sur lui et n'est donc pas ressenti de manière positive. Le « nègre » sait que, s'il se laisse entraîner par ses passions, c'est la faiblesse qui prendra le dessus : « *Ô merveilleux désir, que ton sang coule en moi jusqu'à devenir blanc, miel du monde.* ». (ibid. : 66) Il renvoie ici aux Blancs qui sont selon lui inférieurs et avec lesquels on peut faire ce que l'on veut. Il sait qu'il est en train de devenir lui-même l'un d'entre eux et son intérieur semble essayer de le mettre en garde : « *Voici que [...] dans mes oreilles toutes les cloches du ciel se mettent à sonner.* ». (ibid. : 66) Dans un monologue intérieur, Edgar Manning se pose deux questions rhétoriques qui illustrent son incertitude à l'égard de cette femme qu'il a devant soi :

Est-ce la mort, cette femme qui lentement s'approche, dont chaque muscle est un reflet, avec le visage de la mort, ces yeux parfumés comme une soudaine aurore, ces lèvres, ces lèvres, ces lèvres ? Est-ce le sexe de la mort, ce cercle noir, ce mystère que je vais d'un seul coup posséder ? (ibid. : 66)

La prostituée semble constituer une menace pour Edgar Manning : il l'associe à la mort. Néanmoins, il ne cesse point de s'intéresser à cette femme, à son sexe, à son corps en général : « *Edgar aime [...] ce corps blanc devant lui et le froid qu'il provoque autour de lui.* ». (ibid. : 68) En ce qui concerne la froideur qui émane de la prostituée, celle-ci pourrait également se référer à ses traits de caractère qui se montreront plus tard. Elle sait jouer de ses charmes pour fasciner la gente masculine : « *Elle lève une jambe qui appelle, son sexe brille comme une goutte d'eau dans la paille.* ». (ibid. : 68) La femme attire le « nègre », elle souhaite qu'il se rapproche et qu'il couche avec elle, ce qui est mis en évidence par la personnification de sa jambe.

Jusqu'à ce moment-là, Edgar Manning ne connaît pas encore le nom de la prostituée. Mais cela change dans cette même scène où elle dit : « *Je m'appelle Europe.* ». (ibid. : 69) D'abord, le « nègre » rit, puis il souffre. Malgré cette souffrance, il tombe finalement sous l'emprise de ses attraits mais on obtient l'impression qu'il s'agit d'un acte de violence plutôt que d'un acte d'amour. Soudainement, l'attirance d'Europe se transforme en danger pour Edgar Manning : « *Et ce corps qu'il aime disparaît alors dans un brouillard épais qui aveugle et qui étouffe.* ». (ibid. : 70) La personnification du brouillard renforce encore ce sentiment de menace qui pèse sur le « nègre ».

Qu'est-ce qui le fait souffrir ? La prostituée devient pour Edgar Manning une obsession parce qu'elle ne peut, par définition, être possédée. Par conséquent, tant qu'elle vivra, le « nègre » sera privé de sa liberté (cf. Scharfman 1992 : 65), ce qui ressort à travers la phrase suivante tirée du roman : « *Il veut se libérer et il s'efforce de rompre tous ces liens qui font saigner.* ». (Soupault 1997 [1927] : 70) Edgar Manning sait qu'il risque de perdre sa liberté et son indépendance - des caractéristiques pour lesquelles il est admiré par le narrateur. La métaphore des « liens » illustre le fait qu'il ne veut pas se laisser poser des limites par Europe. Pour cette raison-là, il lui souhaite la mort qui semble être la seule solution possible. Ce souhait est exprimé par le biais d'une périphrase : « *Elle a fermé les yeux. Il souhaite qu'elle ne les ouvre plus jamais.* ». (ibid. : 70) De plus, il souffre de sa solitude qui est plus grande que jamais : « *Il est seul. [...] Il est seul pour combien d'années.* ». (ibid. : 71)

Au début du cinquième chapitre, Edgar Manning se rend compte de la cupidité de la prostituée. L'argent est plus important que tout dans sa vie : « *J'aime l'argent mais l'argent que je gagne. Je suis consciencieuse.* ». (ibid. : 75) Europe incarne les valeurs bourgeoises et l'ordre civil du continent européen qui ne sont absolument pas compatibles avec la

vivacité et la liberté du « nègre ». Europe semble perdre son charme, sa magie, sa particularité. Elle rêve de prendre sa retraite comme boutiquière :

Quand je serai vieille, dans dix ans, j'achèterai un magasin et je vendrai des parapluies et des sacs à main. Je vois déjà le magasin. Il est tout près d'ici. Je ne veux plus quitter cette ville : on me connaît. Je suis sûre que là-bas, quand je serai marchande, quelques-uns viendront encore me voir pour passer une heure avec moi. Et j'augmenterai mon sac. (ibid. : 76)

Elle veut passer toute sa vie au même endroit alors que le « nègre » est dynamique et circule dans le monde entier. Tandis qu'Edgar Manning vit dans l'instant présent et ne s'intéresse point au futur, Europe se perd dans ses rêves concernant son avenir : « *C'est vrai, je suis une commerçante. J'aime beaucoup penser à l'avenir, à la jolie boutique bien propre et bien blanche.* ». (ibid. : 76) Son matérialisme, son avidité excessive vers toujours plus de profit fait augmenter la rage d'Edgar Manning. Il se rend également compte de la froideur de la prostituée quand elle dit : « *Mais l'amour, voyez-vous, ce sont des trucs.* ». (ibid. : 76) Son insensibilité et le fait qu'elle est calculatrice le blessent à tel point qu'il envisage de la tuer - un projet qu'il met en pratique, ce que montrera le chapitre suivant.

4.3.5. La mort et son sens symbolique

Ce sous-chapitre-ci se concentre sur le meurtre commis par Edgar Manning à Barcelone. Nous verrons que l'assassinat de la prostituée Europe représente pour le « nègre » un acte de libération qui lui redonne sa puissance unique.

Edgar Manning ressent une certaine envie de s'affranchir, de se débarrasser de cette femme qui suscite en lui des émotions négatives et des sentiments de faiblesse : « *Il ne sait, il ne sait pas, ce qui le retient d'étrangler cette femme [...].* ». (Soupault 1997 [1927] : 79) Il se trouve dans une chambre avec Europe et est sur le point de coucher avec elle. Dans sa poche, il porte avec lui son long couteau. Il le tâte parfois afin de s'assurer de sa présence. Cela rend évident sa volonté, sa détermination de tirer, une fois pour toutes, un trait sur cette femme.

Dans cette scène-clé du roman, la pulsion de mort et les pulsions sexuelles sont mises en parallèle : plus le « nègre » s'approche du sommet de l'excitation sexuelle, plus son envie de tuer Europe s'intensifie. (cf. Nowotnick 1988 : 212) La prostituée répète plusieurs fois la même phrase : « *Comme tu es long !* » (Soupault 1997 [1927] : 81) et fait augmenter la colère d'Edgar Manning. Il se saisit de son couteau et la poignarde :

Et d'un grand effort, sec, il plonge d'un seul coup et enfonce dans ce cœur tandis que sa main gauche saisit le dernier cri. Elle remue encore un peu, elle se contracte terriblement une dernière fois et lui se laisse aller. Il a joui. (ibid. : 81)

L'acte meurtrier et l'orgasme fusionnent et la volupté du protagoniste se dilue d'un seul coup. (cf. Nowotnick 1988 : 212) Cet assassinat qui a un incroyable pouvoir libérateur lui redonne la paix de l'âme.

Afin de légitimer son acte de violence, il écrit une lettre à la défunte. Dans celle-ci il explique la mort comme la seule solution possible. Bien qu'il ne se repente pas d'avoir assassiné la prostituée comme l'illustrent les derniers mots de sa lettre - « *Je suis heureux de t'avoir tuée.* » (Soupault 1997 [1927] : 86) - il a tout de même des difficultés à l'effacer une fois pour toutes de sa mémoire : « *Je vois un reflet de ton corps qui vient se jeter dans mes yeux et mes doigts sont encore teintés de la couleur de ta peau.* » (ibid. : 85) La personnification du reflet exprime la puissance des souvenirs et montre que l'image de la prostituée est encore bien présente dans ses pensées. Il semble avoir peur de ne pas pouvoir l'oublier. Ses doigts lui rappellent le danger auquel il a été exposé lors du contact avec Europe : le danger de perdre sa liberté, sa force intérieure. Cette idée est renforcée à l'aide de la métaphore de la couleur de peau.

Envers le narrateur, Edgar Manning exprime sa rage et sa haine : « *J'ai détesté cette femme qui se nommait elle-même Europe. L'odeur de son sang me faisait mal.* ». (ibid. : 88) Ceci montre à quel point il a souffert de l'existence de cette femme. Mais finalement, il est arrivé à se libérer de sa plus grande faiblesse qu'est l'amour et il a retrouvé sa paix intérieure : « *La faiblesse d'Edgar [...] s'était évaporée là-bas, sous un ciel inconnu, et le laissait enfin à lui-même.* ». (ibid. : 88)

Essayons maintenant de déchiffrer le contenu symbolique qui se cache derrière la prostituée nommée Europe et son assassinat. On peut supposer que Philippe Soupault s'est délibérément décidé à changer le nom de la prostituée de Dolly en Europe. Elle personnifie donc le cercle culturel européen et devient finalement le symbole de la décadence du continent Europe. (cf. Nowotnick 1988 : 210-211)

Dans le chapitre sur sa jeunesse, nous avons vu que Philippe Soupault s'est révolté contre la guerre. La Première Guerre mondiale a condamné l'idéalisme et l'universalisme de l'Europe. Selon l'auteur, c'est sur les champs de bataille que la civilisation a péri et que l'ordre européen a pris fin. Les surréalistes revendiquent un autre humanisme qui rejette les valeurs constitutives du sujet européen. (cf. Penot-Lacassagne 2001 : 148)

Dans la *Lettre aux écoles du Bouddha* parue le 15 avril de l'année 1925 dans le troisième numéro de la revue *La Révolution surréaliste* l'Europe logique est critiquée sévèrement :

[...] jetez à l'eau tous ces blancs qui arrivent avec leurs têtes petites, et leurs esprits si bien conduits. Il faut ici que ces chiens nous entendent, nous ne parlons pas du vieux mal humain. C'est d'autres besoins que notre esprit souffre que ceux inhérents à la vie. Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la Raison. L'Europe logique écrase l'esprit [...]. (Artaud 1925 : 22)

Pour les figures « nègres » de Philippe Soupault, l'Europe n'est ni un idéal, ni un modèle et encore moins un absolu. Elles méconnaissent les us et les coutumes du territoire européen sur lequel elles s'aventurent. Elles rejettent la logique, soulignent la vacuité des valeurs classiques et expriment un désir de non-appartenance. Le passage désinvolte du « nègre » montre l'usure et la désuétude des lois et des savoirs de l'Europe et révèle la faiblesse de cette civilisation jadis féconde. (cf. Penot-Lacassagne 2001 : 149)

À la lecture du roman *Le Nègre*, les lecteurs et lectrices se rendent compte de la position critique d'Edgar Manning envers l'Europe. Celle-ci est vieille, incapable de se renouveler et ne se focalise que sur la raison et la logique :

Il a [...] découvert l'Europe en abusant de lois qu'il ne connaissait que de nom, de coutumes qui lui paraissaient plus vieilles que le monde, plus désuètes encore que le reste, de cette logique pourrie et déjà décomposée. (Soupault 1997 [1927] : 121)

Edgar Manning exprime son désaccord avec l'ordre et les valeurs européens en tuant la prostituée qui s'appelle Europe. Ainsi, il débarrasse son être de toute forme de faiblesse causée par la prostituée et se libère des contraintes imposées par les valeurs bourgeoises.

4.3.6. La magie de Paris – les lieux surréalistes

Dans la partie théorique, nous avons vu que le mythe de la ville est très présent dans les ouvrages surréalistes. Il est étroitement lié au thème du merveilleux quotidien ainsi qu'à celui du hasard et de la rencontre. Tandis que dans le roman *Les dernières Nuits de Paris* la ville de Paris joue, comme nous verrons plus tard, plus ou moins le rôle principal, elle est un peu moins présente dans *Le Nègre*. Cependant, nous analyserons les passages du livre qui se penchent sur Paris afin de voir comment cette ville est représentée dans ce roman. Pour ce faire, nous examinerons également les procédés stylistiques auxquels l'auteur a recours afin de renforcer ses idées et d'illustrer le caractère insolite de la ville.

Au début du premier chapitre, le narrateur à la première personne se trouve dans la rue Fontaine près de Montmartre à Paris. Une « *maison peinte en jaune crème* » (Soupault 1997 [1927] : 21) qui est située dans cette même rue semble une fois de plus attirer le narrateur : il s'agit du Tempo-Club.

À cette heure tardive, la rue Fontaine semble très animée : « [...] *les cabarets hurlaient et jetaient leurs paquets de lumières à la tête des passants.* ». (ibid. : 21) L'auteur se sert ici d'une personnification afin d'illustrer l'atmosphère vive qui règne dans ce quartier. La rue se remplit du bruit et de la lumière des cabarets qui semblent avoir pour les passants l'air presque menaçant. Tous les bruits se mélangent et produisent un « *grand ronflement* » (ibid. : 21) que le narrateur désigne simplement comme « *vomissements de Montmartre* » (ibid. : 21). Le Montmartre nocturne est donc décrit de manière péjorative.

Quand le narrateur ouvre la porte de l'entresol du Tempo-Club, il a l'impression de « *pénétrer d'un pas lent en un autre continent.* » (ibid. : 21). Il laisse derrière lui l'ici et le maintenant, la ville de Paris et ses bruits, et plonge dans un monde différent, celui de la musique, celui de l'exotisme car le Tempo-Club est le « *lieu de rendez-vous de tous les musiciens nègres de Paris* » (ibid. : 21).

À l'époque de la phase de formation du mouvement, les surréalistes favorisaient deux petits clubs dans lesquels des artistes afro-américains se rassemblaient afin de danser et de faire de la musique. L'un d'entre eux est le Tempo-Club qui a été ouvert quelque temps avant 1920 par Louis Mitchell, le chef des Jazz Kings. Il s'agit d'une institution semi-privée qui a été le quartier non-officiel des artistes afro-américains de Paris, y compris le Southern Syncopated Orchestra. (cf. Blake 1999 : 113)

Le Tempo-Club semble faire remonter à la surface les souvenirs du passé chez le narrateur : il pense à Edgar Manning. Le narrateur quitte le club et se retrouve tout seul dans la rue. Il semble être en quête d'aventure, à la recherche du mystère de la ville. Un homme qu'il voit de loin lui rappelle Edgar Manning, ce qui ressort à travers la question rhétorique qu'il se pose : « *Est-ce vous, Manning ?* ». (Soupault 1997 [1927] : 31)

Les cafés sont des lieux de réunion importants pour les surréalistes. Il n'est donc pas surprenant que l'on voie, au début du troisième chapitre, le narrateur entrer dans le grand café nommé *Le Wepler* qui est situé sur la place de Clichy. Figure 2 montre une photo de cette place avec le café (à gauche) qui a été prise dans les années vingt. Dans le roman, le

Wepler est désigné comme un « *aquarium triste et congelé* » (ibid. : 43). La métaphore appuie sur le fait que le café répand une atmosphère maussade. Il ne semble pas être un lieu accueillant et agréable pour les parisiens. Par conséquent, cet endroit est peu fréquenté, ce que suggère le mot « congelé ». Le Wepler joue tout de même un rôle important dans le roman car c'est dans ce café-là que le narrateur retrouve, après un long temps, le « nègre » Edgar Manning.



Figure 2: La place Clichy

Un soir, le narrateur plonge de nouveau dans la vie parisienne nocturne en flânant dans les rues et en longeant les bords de la Seine, toujours à la recherche du merveilleux quotidien et des aventures. La première chose qui frappe les yeux du narrateur est la fumée qui couvre de plus en plus la ville : « [...] dans le ciel une fumée semblait pousser lentement comme une plante découragée. ». (ibid. : 53) La propagation de la fumée est comparée à la pousse d'une plante abattue. Par le biais de cette comparaison, l'auteur crée une ambiance effrayante qui fait penser à une calamité qui plane au-dessus de la ville.

Le narrateur vient de quitter le quartier d'Auteuil et suit depuis quelque temps les quais de la Seine qui sont « *plantés de platanes trop forts*. ». (ibid. : 53) Le fleuve semble particulièrement fasciner le narrateur, ce qui se voit clairement à travers la description suivante :

Le spectacle des bords de l'eau attirait despotiquement mon attention et ne me permettait plus de détacher mes yeux de cet étrange grouillement qui court comme une broderie le long de l'eau, belles taches d'huile, morceaux informes de bois, débris de tonneaux, souvenirs de la ville. (ibid. : 53)

Les yeux du narrateur sont fixés sur la Seine. Il trouve extraordinaire et merveilleux le grand nombre d'objets qui flottent dans l'eau de ce fleuve. Ce que les autres parisiens définiraient comme pollution est ici comparé à une broderie. Ainsi, l'auteur met en valeur la beauté subjectivement perçue par le narrateur, le merveilleux quotidien. Tous ces objets portés par la Seine sont conjointement dénommés « *souvenirs de la ville* ». (ibid. : 53) Cela signifie que les objets font partie de la ville, qu'ils ont une origine et qu'ils racontent une histoire.

Les lecteurs et lectrices ont l'impression que la ville est calme et abandonnée, ce qui est mis en évidence par deux personnifications successives : « *La poussière s'était endormie avant la chute du jour [...]* » (ibid. : 53) et « *la terre avait accepté de dormir.* » (ibid. : 53). Cette image d'une ville endormie offre un intéressant contraste avec le grouillement des objets dans la Seine qui est un symbole pour le dynamisme, pour la vivacité.

Le narrateur poursuit sa balade nocturne, toujours à la recherche d'une aventure, ce que montre clairement la posture de son corps : « *les yeux actifs, les oreilles dressés* ». (ibid. : 53) Il semble vraiment jouir de sa promenade dans la ville parisienne, ce qui est souligné par la répétition dans la phrase : « *Il faisait très beau, vraiment très beau.* ». (ibid. : 53) La ville tranquille semble soudain se réveiller de son sommeil : « *Une cloche tout près du ciel grondait, ricanait [...]* ». (ibid. : 53) L'hyperbole suggère que le bourdonnement vient de bien haut, probablement d'un clocher d'une grande hauteur. L'auteur emploie également une personnification afin d'appuyer sur le fait que ces bruits sont vraiment effrayants. Dans le lointain, encore un bruit semble déranger la tranquillité nocturne : « *[...] à plusieurs kilomètres de distance, un remorqueur sifflait, lançant son cri habituel, semblable à celui d'un homme qui demanderait du secours.* ». (ibid. : 53) Le bruit du remorqueur que le narrateur ne considère pas comme inhabituel ou extraordinaire est comparé à celui de quelqu'un qui est à la recherche d'aide. Par le biais de cette comparaison, Philippe Soupault dresse une image assez inquiétante du Paris nocturne.

Les rues dans lesquelles se promène le narrateur semblent être vidées de vie à cette heure-là : « *Personne ou presque ne passait sur cette route.* ». (ibid. : 53) Les seuls promeneurs que le narrateur voit en ce temps-là sont des « *femmes détachées des maisons riveraines* » (ibid. : 54) qui « *trottinaient, mais sans sortir du décor, sans troubler ni le silence ni le soir.* » (ibid. : 54). Ces femmes qui marchent à petits pas ne sont presque pas perceptibles car elles restent dans l'obscurité. Elles sont tout à fait paisibles et, du point de vue du narrateur, elles ne dérangent pas l'idylle et le calme qui semblent régner maintenant dans la ville. D'autant plus surprenant paraît ici la rencontre subite avec Edgar Manning dont nous avons déjà parlé. Les amis s'installent dans un café : il s'agit d' « *[...] un de ces petits bistrotts qui fleurissent sur les bords de la Seine, à Billancourt et à Issy, à la fois guinguette pour les amoureux du dimanche et restaurant à bon marché.* ». (ibid. : 55) Les bistrotts qui se trouvent sur la rive de la Seine sont décrits de manière positive : ils semblent être conviviaux et, par conséquent, ils sont bien fréquentés par des gens différents.

La dernière description qui concerne la ville de Paris et que nous aimerions analyser ici est celle qui se trouve au début du onzième et dernier chapitre du roman. Dans ce chapitre, Edgar Manning part vers le sud, pour l'Afrique, tandis que le narrateur retourne à Paris : « *Je le regarde s'éloigner et je m'éloigne à mon tour.* ». (ibid. : 119) Le « nègre » laisse derrière lui les « *terres mortes* » (ibid. : 120) de l'Europe et incarne ainsi la liberté et la puissance alors que le narrateur « *[...] retrouve à chaque pas des symptômes d'Europe comme des flaques de boue sur la route après l'orage.* » (ibid. : 119). L'Europe est ici représentée comme une maladie. La comparaison qui ressort de cette phrase rend la critique de ce continent encore plus virulente. Le narrateur se réfère au désordre et à la peine qui dominant la ville de Paris : « *Voici Paris, le petit Paris avec tout son bazar et tous ses gémissements.* ». (ibid. : 119) Par le biais d'une personnification, l'auteur parvient à mieux illustrer l'atmosphère désolante et morose qui couvre Paris. Tout ce que le narrateur semble entendre, ce sont des voix plaintives qui s'élèvent partout. Le Paris dans lequel il se retrouve maintenant devient un symbole pour la décadence : « *Les voitures déjà en ruine, les maisons paresseuses, les hommes courbés semblent s'effriter sous la morsure du vent froid et de la renommée séculaire.* ». (ibid. : 119) Cette phrase montre très clairement le caractère éphémère des matériaux, de la beauté, de l'être humain et de la vie en général. Le fait que les hommes sont incapables de sortir de cette société qui reste ancrée dans le passé et qui n'est pas capable de se renouveler est mis en évidence par le biais d'une métaphore. Le narrateur retourne à un Paris qui n'a point changé et qui ne changera pas. Tout reste pareil et la ville parisienne n'incarne donc pas le renouvellement. Depuis le départ d'Edgar Manning, le narrateur n'arrive plus à retirer des aspects positifs de cette ville qui devient dans ses yeux le symbole même de la mort : « *Une lumière, poudre ou rosée, descend lentement sur la ville moribonde.* ». (ibid. : 119) Paris semble avoir perdu tout son charme, son côté mystique et magique. Cette idée est encore renforcée par la description de la lumière poudre qui enveloppe de plus en plus la ville. L'auteur se sert également d'une personnification et réussit ainsi à faire naître une impression concrète de Paris : « *Paris, amour rose, vêtu d'un tutu, vieille coquette.* ». (ibid. : 119) Dans la première partie de la phrase, la ville est décrite de manière exagérément positive mais la dernière remarque péjorative annihile tout cet engouement : elle montre le caractère galeux de Paris.

Dans le cadre de ce sous-chapitre sur la ville de Paris, il est également intéressant de chercher à comprendre la signification de la dernière des notes que Philippe Soupault a placées à la fin de son roman. Elle établit un lien entre Edgar Manning et le Paris surréaliste :

Ce que je ne puis tout de même pas raconter, c'est que Paris était le royaume d'Edgar. Tout ce qui est Paris semblait n'être que son sillage. Que l'on songe aux bruits d'une ville et à ses lumières, à tout ce qu'on nomme son charme ! Une goutte de lumière, une goutte de sang. Le petit mystère quotidien. (ibid. : 132)

Edgar Manning a traversé quelques villes de l'Europe, entre autres Paris qui comporte maintenant la marque de son passage. Paris n'est pourtant pas sa destination parce que cette ville européenne entrave sa liberté et empêche son esprit de s'épanouir. Après le départ d'Edgar Manning, le narrateur perçoit la ville parisienne différemment qu'avant. La citation suggère que le petit mystère quotidien est étroitement lié au « nègre ». Depuis le moment où le protagoniste n'est plus à Paris, la ville perd, du point de vue du narrateur, tout son mystère comme nous venons de le constater dans notre analyse.

4.3.7. Lisbonne – l'eau et le feu

Outre Paris, le protagoniste Edgar Manning séjourne dans deux autres villes, soit Barcelone et Lisbonne. C'est à cette dernière que nous nous intéresserons dans ce chapitre. À Lisbonne, deux éléments sont déterminants : l'eau et le feu. Il s'agit de deux éléments fascinants pour les surréalistes et surtout pour Philippe Soupault qui les emploie dans plusieurs de ses textes. Dans ce qui suit, nous verrons comment Lisbonne et ces éléments sont décrits dans le roman.

Par le biais d'une lettre, Edgar Manning invite le narrateur à lui rendre visite à Lisbonne. Arrivé dans la ville, le narrateur se met à la recherche de la maison du « nègre » qui se trouve loin du centre-ville, dans la rue Coelho-da-Rocha. La première impression que le narrateur gagne de Lisbonne est positive. Il semble se sentir à l'aise et en harmonie, ce qui ressort à travers la phrase : « *Je me laissais bercer par le clapotis de l'eau qui s'entend de partout.* ». (Soupault 1997 [1927] : 91) La première chose qu'il remarque dans la ville est le bruit agréable qui résulte de l'agitation de la surface de l'eau et qui est perceptible en tous lieux. L'eau provoque chez le narrateur une impression de calme et de douceur comme s'il écoutait une berceuse. L'élément eau semble être omniprésent dans la ville :

C'est aussi une ville liquide où la présence de l'eau est si sensible qu'on se croirait dans une île. Dès qu'on tourne la tête on aperçoit à travers un arc de triomphe la mer qui est un fleuve et un fleuve qui est la mer. (ibid. : 91-92)

Le narrateur compare Lisbonne indirectement à un espace de terre entouré d'eau de tous côtés afin de démontrer la dominance de l'eau dans la ville. Quelle que soit la direction du

regard, on aperçoit l'eau en abondance, si bien que les frontières entre le fleuve et la mer s'estompent de plus en plus. Le port de Lisbonne est décrit de façon métaphorique comme un « *aimant qui miroite* » (ibid. : 92) parce qu'il jette des reflets scintillants qui attirent les bateaux. Le narrateur escalade une colline afin de trouver la maison d'Edgar Manning et tourne le dos à « *tout ce grand mouvement que l'eau lèche* » (ibid. : 92), à l'agitation et l'animation de cette ville entourée d'eau.

La lueur semble constamment envelopper la ville. Ceci est mis en évidence par une comparaison dans la phrase : « *La lumière du soleil se déployait sur la ville comme un éventail.* » (ibid. : 93) Cette clarté confère à Lisbonne une vivacité extraordinaire. La ville paraît animée et dynamique, ce que suggère la métaphore dans la phrase : « *Lisbonne est une aurore.* » (ibid. : 91) Cette figure de style évoque l'image d'un ciel matinal d'une couleur rougeâtre avec des tons orangés. Quand le narrateur monte la colline, il est en proie à la chaleur qui règne à Lisbonne : « *Je monte, portant le soleil sur mon dos, avec je ne sais quelle impatience. La chaleur me guettait à chaque croisement de rues.* » (ibid. : 92) La personnification de la chaleur sert à rendre la description plus claire. La canicule représente pour le narrateur une charge lourde dont il ne peut pas se débarrasser.

Le narrateur perçoit la ville avec tous les sens. Un flot d'impressions sensorielles semble déferler sur lui. Il entend les bruits de la ville : les « *mugissements des navires* » (ibid. : 93), les « *vrombissements des animaux* » (ibid. : 93), les « *bruits des sources, des moteurs, des enfants qui pleuraient* » (ibid. : 93), le « *cri d'une victime dans les abattoirs* » (ibid. : 93) ainsi que le sifflement d'une sirène et le tintement d'une cloche. Il voit des arbres, une petite chapelle, un cimetière et aperçoit dans son environnement un grand nombre de couleurs différentes : les « *toits rouges* » (ibid. : 93), les « *toits noirs* » (ibid. : 93), les « *rues blanches* » (ibid. : 93), les « *arbres multicolores* » (ibid. : 93), la « *campagne orange* » (ibid. : 93), le « *Tage beige* » (ibid. : 93), la « *mer mauve* » (ibid. : 93) et le « *ciel couleur de feu* » (ibid. : 93). Il devient le témoin de plusieurs événements qui se passent dans la ville : « *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 fiancée.* » (ibid. : 93) Ceci montre également que Lisbonne est une ville animée et vivante. Le narrateur se réfère aussi à l'odeur qui s'échappe de cette cité : « *Tous les parfums montaient jusqu'à moi.* » (ibid. : 93) Les sens du narrateur le relient à la ville et lui permettent de percevoir activement ce qui l'entoure.

Finalement, nous portons l'attention sur l'élément feu qui est également présent à Lisbonne. C'est lors de la révolte dont nous avons déjà parlé dans le chapitre sur la folie d'Edgar Manning que le feu est mis à la ville et que plusieurs bâtiments sont brûlés et démolis.

De la fenêtre, le narrateur et Edgar Manning voient une foule entourer le palais blanc qui « *ressemblait à un cadavre assailli par des mouches* » (ibid. : 95). Ici, l'auteur se sert d'un langage très figuratif, ce qui facilite aux lecteurs et lectrices de mieux s'imaginer le spectacle qui se déroule sous les yeux des deux hommes. Des bateaux lancent des canons dans la direction de la foule et « *une raie de feu entoura les bâtiments immobiles* » (ibid. : 96). Le feu se propage rapidement et même les grands immeubles ne peuvent pas faire obstacle à la destruction par l'incendie. Les gens sont également exposés au danger : « *Des paquets rouges tombaient au milieu des assaillants [...]* ». (ibid. : 96) La description métaphorique du feu sert à rendre le scénario encore plus menaçant et effrayant. Le palais blanc se couvre de « *larges taches* » (ibid. : 96), ce qui veut dire que le bâtiment est déjà encrassé de suie. Mais les bateaux lancent à nouveau des flammes qui continuent de laisser des traces.

Edgar Manning demande au narrateur de l'aider à ramasser des bûches et des branches. Dans la cave, ils allument eux-mêmes un feu : « *Edgar soufflait de toutes ses forces et je vis une flamme l'éclairer si brutalement que je crus qu'il s'était brûlé le visage.* » (ibid. : 96) Cette phrase illustre très bien la puissance du feu. Les flammes sortent des soupiraux, se propagent dans toute la maison : « *Le feu commençait à attaquer la maison rose.* » (ibid. : 97), et la détruisent peu à peu : « *[...] l'incendie [...] mangeait lentement la petite maison rose [...]* ». (ibid. : 97). Dans ces deux phrases, l'auteur emploie des personnifications afin de décrire les flammes d'une manière encore plus vivante et de créer une atmosphère terrifiante et intimidante. Les maisons voisines commencent également à prendre feu, si bien que toute la ville est finalement « *illuminée comme pendant la nuit* » (ibid. : 97).

Dans ce sous-chapitre nous nous sommes surtout intéressés aux éléments eau et feu. Nous avons pu constater que l'eau apporte bien-être au narrateur dès le moment où il arrive à Lisbonne. L'eau transmet une certaine tranquillité qui est nettement en contraste avec le feu qui trouble et bouleverse la ville entière. Néanmoins, les flammes semblent avoir une importance particulière dans la mesure où elles peuvent être considérées comme un signe de révolte.

4.3.8. La nuit

Le dernier mythe surréaliste auquel nous nous intéressons dans le cadre de l'analyse du roman *Le Nègre* est celui de la nuit. Celle-ci est un élément récurrent important parce que les surréalistes sont de véritables noctambules : ils sortent souvent pendant la nuit afin de découvrir les merveilles du Paris nocturne et de se mettre à la recherche des aventures. Dans ce qui suit, nous verrons que la nuit présente de nombreuses facettes et qu'elle peut avoir plusieurs visages différents.

Au début du premier chapitre le narrateur raconte que c'est la nuit qui le pousse souvent à sortir de chez lui et de fréquenter le Tempo-Club, une « *maison peinte en jaune crème, sise rue Fontaine* » (Soupault 1997 [1927] : 21). Il est déjà devenu un client habituel, ce que montre la relation qu'il entretient avec le chef du Syncopated Orchestra. Ce dernier salue le narrateur en lui offrant un sourire et en jouant sa mélodie préférée.

Si le narrateur ne reste pas dans des clubs ou des bars, on le trouve dans les rues de Paris dans lesquelles il se promène très souvent pendant la nuit : « *Me voici dans les rues étroites et humides à la recherche du soir. La nuit attend sur le seuil d'une porte cochère, oubliée, méprisée.* ». (ibid. : 30) Dans cette dernière phrase la nuit est personnifiée. Par le biais de cette figure de style, l'auteur arrive à créer une ambiance lugubre et presque menaçante. On a l'impression que le narrateur se retrouve tout seul en proie de cette obscurité que les autres parisiens semblent éviter. Seul un homme se cache dans le noir, guette l'ombre des femmes qui passent et leur demande de lire son avenir si elles savent le faire. Le narrateur le connaît déjà car il s'agit toujours du même.

Lors de sa promenade nocturne, le narrateur se perd dans ses réflexions sur les Noirs qu'il appelle « *frères de la nuit* » (ibid. : 31). Cette expression pourrait d'un côté se référer à la peau foncée des « nègres » semblable à l'obscurité de la nuit et de l'autre, elle pourrait indiquer le fait qu'eux aussi deviennent actifs pendant la nuit. Le « nègre » et la nuit semblent être liés l'un à l'autre. La couleur bleue en est un indice important : le héros ainsi que la nuit peuvent prendre cette couleur, ce qui ressort à travers la description de l'aspect extérieur d'Edgar Manning qui a un « *grand corps noir presque bleu [...]* » (ibid. : 71) et celle de la nuit qui semble être « *vêtue de bleu* » (ibid. : 111).

La tombée de la nuit est représentée comme suit : la nuit « *s'avance dans sa grande robe bleue, les mains en avant* » (ibid. : 37). La personnification qui se dégage de cette phrase

confère à la nuit une dimension fantastique. Les lecteurs et lectrices ont une présentation imaginaire exacte sous leurs yeux en ce qui concerne la nuit. Elle est d'abord décrite comme belle et séduisante grâce à sa robe mais sa posture, sa manière de lever les mains, laisse présager qu'elle a des projets précis. La nuit est puissante et rien ni personne ne peut la défier et lutter contre elle car elle « *étouffe ceux qui veulent la braver* » (ibid. : 37). Ici, la nuit est encore personnifiée et décrite de manière angoissante. Il est impossible de l'arrêter - elle revient quotidiennement.

Enfermé dans sa cellule de prison, Edgar Manning aspire avec impatience à la tombée de la nuit. Il ne fait aucun bruit car celui qui appelle la nuit est silencieux. La nuit a même un effet apaisant sur les êtres : « *Il ne faut plus faire ni bruit ni lumière : le silence et l'ombre ; remède des cœurs qui battent trop fort.* ». (ibid. : 37) La tranquillité et l'obscurité de la nuit font battre le cœur du « nègre » à un rythme normal. En revanche, le lever du jour semble interrompre la vie du « nègre », ce qui ressort à travers la phrase : « *Encore une fois ce jour qui coupe la vie.* ». (ibid.: 71) Tout comme le narrateur, Edgar Manning est un noctambule - il vit pendant la nuit parce que celle-ci est « *meilleure, plus noire, plus silencieuse* » (ibid. : 71) que le jour.

Au début du quatrième chapitre, le soir venu, le narrateur sort à nouveau de chez lui afin de faire une promenade dans la ville de Paris. La nuit s'approche d'abord inhabituellement lentement : « *La nuit attendait on ne savait quel appel, avant de tomber d'un seul coup.* ». (ibid. : 53) Finalement, la tombée de la nuit semble s'effectuer si brusquement qu'elle pourrait faire naître la peur chez les parisiens. La ville entière est enveloppée dans l'obscurité totale. Cependant, le narrateur continue sa promenade et rencontre par hasard Edgar Manning.

À Barcelone, les facettes de la nuit sont multiples comme l'illustre la citation suivante :

La nuit vraiment rouge, la nuit qui ricane, la nuit claire, la nuit du ciel et de la terre, la nuit blême, la nuit profonde, la nuit calme, la nuit qui est celle qu'on guette toujours et qui est fidèle, la nuit avec sa bouche en clair de lune et ses yeux d'étoiles, la nuit à perte de vue, la nuit avec des fleurs d'eau, la nuit qui coule et qui chante, la nuit, toute la nuit. (ibid. : 64-65)

Dans ce paragraphe, nous pouvons repérer un nombre considérable de termes qui évoquent une image positive et douce de la nuit, tels que « *claire* » (ibid. : 64), « *calme* » (ibid. : 64), « *fidèle* » (ibid. : 64), « *lune* » (ibid. : 65), « *étoiles* » (ibid. : 65), « *fleurs* » (ibid. : 65) et « *chante* » (ibid. : 65).

La couleur rouge qui est mentionnée dans la citation peut être vue comme le symbole du sang qui est en même temps le signe de la mort et celui de la vie. L'expression « nuit rouge » pourrait donc se référer à la dernière nuit qu'Edgar Manning passe à Barcelone et pendant laquelle il tue la prostituée Europe lors de leur rapport sexuel. Le ricanement de la nuit est comparable aux rires et sourires d'Europe et la pâleur de la nuit est semblable au teint clair de la prostituée. La nuit est silencieuse et fidèle : l'on peut toujours compter sur elle et sur le fait qu'elle reviendra chaque jour. Ici aussi, la nuit possède des traits humains, soit une bouche et des yeux. La lune et les étoiles la font briller et avec son chant la nuit apporte bien-être et sérénité aux êtres ainsi qu'une certaine fraîcheur.

Dans l'analyse ci-dessus, nous avons mis l'accent sur la représentation de la nuit dans le roman *Le Nègre*. Nous avons pu constater que, d'un côté, la nuit est décrite de façon positive mais que de l'autre, elle est également anxiogène. Par le biais de personnifications et grâce à l'emploi d'un langage figuratif, Philippe Soupault arrive à dresser des images assez précises de la nuit. Nous avons vu que le narrateur et le protagoniste Edgar Manning vivent et sortent pendant la nuit et que l'aube les pousse à se retirer. Ils sont fascinés par la tombée de la nuit, ce spectacle naturel qui se produit sur une base quotidienne.

5. Le roman « Les dernières Nuits de Paris » (1928) de Philippe Soupault

Les sous-chapitres suivants se concentreront sur l'ouvrage *Les dernières nuits de Paris* écrit par Philippe Soupault en 1928. D'abord, nous proposerons quelques informations générales sur le roman et après, nous nous pencherons sur l'analyse des mythes surréalistes.

5.1. Informations générales sur le roman

Comme déjà mentionné, le roman provient du mouvement du Surréalisme. Philippe Soupault l'a rédigé un an et demi après son exclusion du groupe. Néanmoins, ce roman est considéré le plus surréaliste de ses récits et semble donc être une preuve de son attachement aux valeurs surréalistes. (cf. Boucharenc 1997 : 287-288)

Il s'agit d'une prose poétique et narrative qui est divisée en 14 chapitres. Le roman contient des passages descriptifs qui fournissent des informations sur Paris et les personnages ainsi que des passages narratifs qui racontent l'intrigue.

La genèse du roman est assez mal connue car on n'a trouvé ni une prépublication ni une annonce en page de garde. (cf. Leroy, préface dans Soupault 1997 [1928] : II) De toute façon, l'on sait que l'impulsion de rédiger ce roman n'est pas venue de lui-même : Philippe Soupault a écrit *Les dernières Nuits de Paris* sur la demande de son ami Marcel Thiébaud, le directeur des éditions Calmann-Lévy. (cf. Meyer 1999 : 216) À ce sujet, l'auteur écrit dans ses *Mémoires de l'oubli* :

Je n'avais pas de roman dans mes tiroirs. D'autre part, j'avais l'habitude de me promener la nuit dans certains quartiers de Paris [...]. C'est en me souvenant de mes rencontres que je commençai à écrire *Les Dernières Nuits de Paris*, j'écrivais fiévreusement, presque aussi rapidement que le premier chapitre des *Champs magnétiques*. (Soupault 1997 : 35-36)

Le livre a connu un succès notable et a été traduit en anglais l'année même de sa parution et plus tard, en 1982, Ré Soupault l'a traduit en allemand. (cf. Boucharenc 1997 : 289) Il est intéressant de mentionner ici que *Les dernières Nuits de Paris* n'est pas le seul ouvrage célèbre à être publié en mai 1928. À cette même époque paraît également *Nadja* d'André Breton. L'allégation que les deux auteurs auraient partagé la même idée et que leurs protagonistes suivraient le même modèle est pourtant démentie par Philippe Soupault. (cf. *ibid.* : 287)

L'ouvrage *Les dernières nuits de Paris* met en scène un narrateur homodiégétique dont les lecteurs et lectrices ignorent le nom. Pendant la nuit, il flâne dans les rues parisiennes toujours à la recherche de l'extraordinaire, du merveilleux, d'une aventure. Pendant ses errances sans but précis dans le Paris nocturne, il fait des rencontres insolites, entre autres avec la prostituée nommée Georgette qui éveille son intérêt ainsi qu'un marin et assiste à une série d'événements étranges. Le cadavre d'un jeune homme coupé en morceaux est trouvé sous le Pont-Neuf et le narrateur découvre, au fur et à mesure, l'appartenance de Georgette à un groupe d'initiés dirigé par Volpe. Le narrateur devient témoin d'une réunion secrète de la bande près de l'aquarium du Trocadéro. Plus tard, il apprend que le marin est en effet l'assassin et que l'idée de couper en morceaux le cadavre vient d'Octave, le frère de Georgette. Il s'avère que la victime était un rival du marin qui protégeait Marie, l'amante de ce dernier, pendant son absence – il s'agit donc d'un meurtre par jalousie. À la fin du roman, les événements se précipitent : Octave veut détruire Paris en l'incendiant – une tentative qui échoue car le feu est éteint par l'eau de la pluie – et sa sœur Georgette disparaît subitement. Volpe et les autres membres de la bande essaient de la retrouver et finalement, elle revient aussi soudainement qu'elle a disparu.

5.2. Mythes surréalistes dans « Les dernières Nuits de Paris »

Le roman contient plusieurs éléments typiques du Surréalisme. Premièrement, il faut mentionner le hasard qui mène le jeu tout au long du livre. Le narrateur se balade dans les rues de Paris où le hasard provoque des rencontres inattendues. Ici, les signes jouent également un rôle important : le narrateur est à l'affût des signes qu'il doit ensuite interpréter et qui laissent présager que quelque chose va arriver. Deuxièmement, on peut retrouver le mythe de la passante - initialement créé par Baudelaire - dans le roman. Georgette attire et fascine le narrateur qui ne peut s'empêcher de la suivre quand elle se promène dans les rues parisiennes pendant la nuit. Elle se distingue des autres, elle se détache de la masse. Le troisième élément typique est la folie qui s'exprime au travers du caractère et du comportement d'Octave. Il semble être capable de quitter la vie consciente et de vivre dans un univers de fantaisie. Il se passionne pour ses expériences et finalement, il veut détruire Paris en mettant le feu à la ville et se suicide. Quatrièmement, la passion du merveilleux quotidien joue un rôle primordial dans ce roman. La capitale de la France devient un immense pays merveilleux. Le narrateur est un véritable noctambule. Il nous

emmène à ses balades nocturnes à Paris qui se transforme en une ville aux visages multiples.

Dans les sous-chapitres suivants, nous analyserons de façon détaillée les éléments surréalistes que nous venons de citer. Pour ce faire, nous nous pencherons également sur les procédés stylistiques que Philippe Soupault emploie dans le but de renforcer l'expression de ses idées.

5.2.1. Le hasard et la rencontre & La magie des signes

En se promenant dans les rues de Paris, le narrateur assiste à des scènes étranges et mystérieuses et fait des rencontres insolites qui sont toutes soumises aux règles du hasard. Grâce à ce dernier, la ville de Paris devient un immense champ d'aventure. Le sous-chapitre présent se concentrera sur les rencontres inattendues entre le narrateur et les personnages impliqués dans le crime et la rencontre capitale avec la passante Georgette. Nous verrons également que les signes, étroitement liés au hasard, jouent un rôle primordial - ils sont des avant-coureurs de ce qui se produira par la suite.

Tout au début du roman, quand le narrateur à la première personne et Georgette se promènent dans les rues du Paris nocturne, le narrateur constate déjà que la ville semble lui faire des signes : « *On fit des signes. Mais qui, mais à qui ?* ». (Soupault 1997 [1928] : 8) La question rhétorique montre que les signes constituent encore une énigme pour le narrateur. Il ne sait pas encore qu'ils lui signaleront les événements mystérieux qui se produiront par la suite.

Peu de temps après, le narrateur et Georgette tombent sur un chien noir dans la rue de Seine. Le narrateur sait que cette coïncidence - la présence du chien - a un sens particulier : « *J'eus la certitude qu'il nous attendait.* ». (ibid. : 10) L'image qui est transmise de cette rencontre fortuite est ambivalente : « *une rencontre qu'on ne peut qualifier ni d'agréable, ni de choquante, ni de désespérante* ». (ibid. : 10) Il s'agit d'une rencontre qui « *laisa une trace d'ombre, une raie noire dans le paysage de notre soirée.* » (ibid. : 10). La métaphore qui ressort de cette phrase suggère que la rencontre avec le chien est d'une certaine importance pour les deux promeneurs. En effet, accompagnés et guidés par le chien, le narrateur et Georgette arrivent finalement à un endroit où se déroulent des événements étranges. Ces derniers sont annoncés par différents signes précurseurs : d'un côté par le langage corporel

du chien qui « [...] se leva et fit le beau en tirant la langue » (ibid. : 11) et de l'autre par le vent qui se lève et par la statue de la République :

Le signal fut donné par la République. Un vent s'éleva soudain, [...], un vent en lame de couteau, une espèce de rafale qui ramassa un journal traînant sur le trottoir et le porta d'un seul coup entre les mains de la statue qui fait la belle sur la place. (ibid. : 11)

Juste après, ils voient un homme disparaître dans la cour de l'Institut et ensuite la « *République laissa tomber son journal.* » (ibid. : 12). Le journal porté par le vent pourrait faire référence au journal qui tombe dans les mains du narrateur le lendemain et qui explique les scènes étranges auxquelles ils ont assisté cette nuit-là.

La prochaine rencontre importante s'effectue à la gare d'Orsay. L'horloge marque trois heures - une heure que le narrateur désigne comme « *l'heure de la perplexité* » (ibid. : 19). Une atmosphère lugubre règne à la gare. À cette heure tardive, cet endroit est complètement désert. D'autant plus surprenante et soudaine paraît la rencontre avec le marin qui est décrite de la manière suivante : « *J'entendis du bruit dans un des escaliers et vis aussitôt apparaître un marin portant sur son dos un énorme sac de toile claire [...].* ». (ibid. : 19) Seulement le lendemain, le narrateur se rend compte du fait qu'il a, en effet, rencontré l'assassin de l'homme coupé en morceaux qui a été trouvé près du Pont-Neuf.

Cette même nuit, le marin et le narrateur se baladent ensemble dans les rues parisiennes. C'est à côté du Petit Palais que l'intuition du narrateur lui suggère que Georgette doit être tout près : « *Pris d'une soudaine inspiration, je m'arrêtai et demandai à voix basse [...] : Georgette est-elle là ?* ». (ibid. : 21) Et, par hasard, elle est véritablement ici : « *[...] de l'ombre naquit une jeune femme que je reconnus pour celle que j'avais accompagnée une partie de la soirée.* ». (ibid. : 21-22) Là où règne l'obscurité totale apparaît tout à coup la prostituée.

Quand le narrateur se trouve dans un bistro et que le journal l'informe sur les événements passés, un homme qui se présente comme voleur vient à sa table et lui parle d'une réunion qui a lieu plus tard le même jour et pendant laquelle ils parleront du crime. Le soir venu, le narrateur flâne comme d'habitude dans la ville de Paris. Arrivé à l'aquarium du Trocadéro, il devient témoin de la réunion que l'interlocuteur du bistro a mentionnée : « *C'était la « réunion » [...] à laquelle, involontairement et par ce qu'on nomme à tort, hasard, j'assistais.* ». (ibid. : 33) Même si le narrateur savait qu'il y aurait un rendez-vous, c'est par hasard qu'il passe exactement devant le point de rencontre du groupe d'initiés.

Plusieurs jours se succèdent sans que rien ne se passe. Puis, une nuit, la pendulette du narrateur donne un signal : « À onze heures trente-cinq, sous mes yeux, avec un bruit significatif, la pendule s'arrêta. » (ibid. : 36) Juste après, le narrateur reçoit une lettre de son ami Jacques qui lui demande un rendez-vous. Le narrateur voit dans cette lettre un « [...] appel caché que lançait Paris, Paris qui me réclamait et qui, une fois de plus, avait choisi pour cette mission le nom d'un ami. » (ibid. : 36). La ville qui est personnifiée dans cette phrase semble l'appeler et l'inviter à participer à une nouvelle aventure. Son ami Jacques lui raconte une « rencontre qu'il qualifiait d'extraordinaire. » (ibid. : 38). Il s'avère qu'il parle de Georgette et le narrateur décide de l'aider à la retrouver. Cette fois aussi, Georgette apparaît soudainement, sortant de l'ombre et les deux hommes la suivent.

Quand le narrateur parle des incidents étranges, auxquels il a assisté, à Jacques, il constate : « [...] le hasard donnait à mes allées et venues et à toutes mes rencontres des allures de miracles. » (ibid. : 41) Dans ses yeux, les événements qui surviennent par hasard rendent sa vie plus excitante. Ceci est également mis en évidence par la phrase : « Le hasard surprend trop. » (ibid. : 47) Le narrateur semble vraiment se passionner pour le hasard et pour tous les miracles et faits extraordinaires qu'il tient prêt.

Le sixième chapitre contient toute une réflexion sur le hasard et son impact sur les êtres. Le hasard est ici représenté comme un joueur, ce que met en évidence la personnification dans la phrase : « Le hasard jouait avec moi [...]. » (ibid. : 72) Tandis que le narrateur devient le jouet du hasard, Georgette semble pouvoir échapper à ce jeu - un fait qui étonne le narrateur : « [...] je ne pouvais saisir ce qui l'attachait à la certitude, à la clarté, à la vérité. » (ibid. : 72) Le mystère qui préoccupe le narrateur n'arrive pas à atteindre la prostituée. Le narrateur commence même à critiquer le hasard en le désignant comme ennemi. Les coïncidences ne lui permettent aucun repos parce qu'elles ne cessent de le guider sur les chemins de nouvelles aventures. En ce qui concerne le hasard qui détermine le cours des événements, le narrateur poursuit :

Il se plaît [...] à étonner le monde par des coups d'une surprise terrible, comme pour rappeler toute sa force aux hommes et de crainte qu'ils oublient ses inconstances, ses méchancetés, ses bizarreries. Les complaisances du hasard ne sont pas des faveurs mais des trahisons [...]. (ibid. : 72)

Dans cette citation, le hasard prend des traits humains. Il semble avoir une puissance incroyable et tirer profit de sa supériorité. Il cherche à faire plaisir, à surprendre le monde mais il obtient un effet contraire : ses actions malicieuses et malveillantes montrent sa

volonté de nuire, de faire du mal. Tous les hommes sont des « *captifs* » (ibid. : 72) du hasard et assujettis à ses règles. À la fin de sa réflexion, le narrateur décide pourtant de ne plus lutter avec le hasard.

Un soir, le narrateur ne s'attend plus au hasard ou à des rencontres accidentelles, ce qui ressort à travers la phrase : « *Je ne comptais plus ce soir-là sur le hasard.* ». (ibid. : 68) Mais juste après, il s'avoue que : « [...] *j'avais tort de mépriser les décisions que j'ignorais.* ». (ibid. : 68) Par là, il entend les décisions du hasard dont il faut à chaque moment tenir compte. L'on ne devrait pas refuser de constater l'existence d'événements fortuits. Ce soir même, il fait une rencontre imprévue : « *Je suivais la rue Saint-Honoré à la recherche d'un bureau de tabac [...] quand surgit, au détour de la rue de l'Échelle, Octave, qui me parut gigantesque.* ». (ibid. : 68) Octave, le frère de Georgette, apparaît brusquement et paraît extrêmement grand. Le narrateur décide de le poursuivre discrètement.

Dans le chapitre suivant on apprend que le narrateur a plus ou moins oublié les événements du passé et qu'il ne pense plus à Georgette, Octave et les autres. Le hasard semble pourtant l'occuper. Il dit que ses amis de Lonchamp sont « *amoureux du hasard* » (ibid. : 75) et qu'ils comptent sur lui. Au champ de courses de Longchamp, il rencontre de nouveau Octave : « *Quelle ne fut pas ma surprise d'apercevoir, vendant des « tuyaux », Octave !* ». (ibid. : 76) Le narrateur le désigne comme « *marchand de hasard* » (ibid. : 76). Octave semble attirer le hasard. Ce même jour, sur le chemin du retour, le narrateur fait une autre rencontre fortuite devant la gare d'Orsay - celle du marin : « *Traînant autour des voyageurs, le marin [...] attendait je ne sais quoi en compagnie de son énorme sac de toile.* ». (ibid. : 78) Le fait qu'ils se rencontrent exactement au même endroit où ils se sont connus a pour le narrateur une importance considérable. Il espère que le marin peut l'aider à « *comprendre les manifestations éclatantes du hasard.* » (ibid. : 79). Un signe, soit un taxi qui passe à grande vitesse, le pousse à commencer une conversation avec le marin lors de laquelle ce dernier admet qu'il est l'assassin.

Le neuvième chapitre contient encore des réflexions sur le hasard, ce qui montre qu'il occupe en permanence les pensées du narrateur : « [...] *je vis grandir devant mes yeux le hasard.* ». (ibid. : 102) Le hasard est de nouveau personnifié :

Il m'apparut comme un personnage puissant et cependant très proche, qui prenait l'aspect de milliers d'êtres humains. Il était aussi bien ce passant paisible [...], il était Volpe et Octave, il était peut-être une partie de moi-même. (ibid. : 102)

Selon le narrateur, la coïncidence se cache dans toute personne. Chacun et chacune est une manifestation du hasard. Pourtant, il est d'avis que la ville de Paris est la demeure favorite du hasard : « *J'acceptais de croire le hasard universel mais à Paris, plus que partout ailleurs, je croyais le voir plus aisément, presque le toucher du doigt.* ». (ibid. : 103) C'est alors à Paris que le narrateur se sent le plus près du hasard. Les bruits et les odeurs de la ville sont d'après lui les jouets du hasard. Ici encore, ce dernier est représenté comme un joueur qui est responsable pour ce qui arrive dans la vie des êtres humains : « [...] *le hasard joue sans cesse et mène le jeu.* ». (ibid. : 103) Le narrateur distingue différentes manières de gérer le hasard :

Je savais bien, parbleu, qu'il y a des hommes qui veulent lutter avec lui, d'autres qui lui refusent l'existence, mais d'autres aussi qui ne comptent que sur lui. Il y en a d'autres qui acceptent simplement, inconsciemment peut-être, ses ordres [...]. (ibid. : 103)

Quelques hommes ne veulent pas accepter le hasard et refusent de s'adonner à ses jeux. Certains ne croient pas à l'existence du hasard et d'autres ne sont pas réfractaires au hasard et se laissent guider par lui. Le narrateur se considère comme faisant partie de ces derniers.

Au début du onzième chapitre se trouve une phrase importante qui concerne également le hasard et sa parution. Le narrateur constate : « *Les jours où l'on suit cette voix secrète qui est celle de la distraction, sont ceux que le hasard choisit pour indiquer ses chemins.* ». (ibid. : 112) Cette citation souligne le fait que le hasard surgit surtout dans les moments où l'on flâne dans les rues parisiennes sans attentes précises. Le narrateur qui se balade très souvent dans la ville, accepte donc volontiers de participer au jeu du hasard.

Compte tenu de l'analyse ci-dessus, nous pouvons constater que le hasard apparaît très souvent tout au long du livre et le plus souvent sous forme de rencontres inattendues et insolites qui jouent un rôle important pour le cours de l'intrigue. Plusieurs passages du livre montrent des réflexions sur le hasard, sur son caractère et ses règles. Nous pouvons également voir que les incidents étranges sont souvent annoncés par des signes, comme par exemple par le vent.

5.2.2. La passante aux deux visages – Georgette

La passante Georgette se trouve au centre de l'intérêt de ce sous-chapitre. C'est la simple présence de la passante et sa manière de se déplacer qui la rendent particulière du point de vue de celui qui la voit. Georgette exerce un pouvoir de fascination singulier sur le

narrateur. Dans ce qui suit, nous nous intéresserons à la manière de laquelle Georgette est décrite dans le roman et nous verrons qu'il s'agit d'une femme à deux visages.

Dans son livre *Philippe Soupault*, Béatrice Mousli écrit à propos de Georgette : « [...] l'héroïne de Soupault est une femme d'ordre, qui la nuit fait commerce de son corps, et qui la journée tient son intérieur et fait de la couture, tout en s'occupant de son jeune frère. ». (Mousli 2010 : 245) Ici se montre déjà la distinction entre la Georgette de la nuit et la Georgette du jour dont nous parlerons un peu plus tard dans ce chapitre.

En outre, Béatrice Mousli précise :

L'héroïne de Soupault sait exactement où elle va et ce qu'elle a à faire. Son réseau d'oiseau de nuit est bien établi, elle a ses contacts et ses habitudes, elle est respectée par les gangsters et autres malfrats qu'elle côtoie. Et si le hasard [...], les coïncidences, les rencontres accidentelles régissent l'errance du narrateur, elles semblent glisser sur Georgette, sans l'atteindre [...]. (ibid. : 245)

Cette citation illustre la détermination de Georgette et démontre aussi le respect et la considération dont les autres font preuve face à elle.

Dans le roman *Les dernières Nuits de Paris*, Philippe Soupault dresse une image assez diversifiée de la prostituée Georgette que nous démontrerons par la suite.

Commençons par son apparition physique : la prostituée est « *belle comme la nuit* » (Soupault 1997 [1928] : 46). Son visage « *pâle et charmant* » (ibid. : 38) qui semble avoir la forme de la lune est décrit comme « *enfantin* » (ibid. : 45) mais montre quand même des « *marques de la vieillesse* » (ibid. : 45). Le narrateur la nomme sa « *compagne neigeuse* » (ibid. : 8), probablement en raison de sa pâleur « *qui la couvrit tout entière* » (ibid. : 46). Elle est jeune, plutôt petite, brune et « *armée de son sourire* » (ibid. : 33) qu'il décrit comme drôle. Les gestes que Georgette utilise sont décrits comme « *inquiétants et séduisants à la fois* » (ibid. : 45), ce qui souligne le fait qu'ils intriguent le narrateur. Ce qui la caractérise également est son « *parfum doux amer dont elle se parait comme d'une écharpe* » (ibid. : 59). Le narrateur considère le parfum comme un décor, comme un bijou. La comparaison avec l'écharpe met en évidence l'intensité de l'odeur. Ce parfum fait partie d'elle-même, il est une marque distinctive, ce qui ressort à travers la phrase « *son parfum à elle, rien qu'à elle* » (ibid. : 45). Ainsi, le narrateur appuie sur la particularité et l'unicité de Georgette. Il parle également de la « *fraîcheur qui l'accompagnait* » (ibid. : 46) et il croit voir flotter « *une buée plus ou moins colorée* » (ibid. : 45) autour d'elle. Son imagination lui permet de la considérer d'une manière encore plus extraordinaire. Le narrateur résume :

« *Georgette possédait un charme dont on ne pouvait s'empêcher d'être dupe.* ». (ibid. : 109)

Malgré sa beauté, le narrateur est d'avis que plusieurs femmes pourraient rivaliser avec elle. Mais même s'il la désigne comme une « *prostituée banale* » (ibid. : 45), il la trouve séduisante parce qu'elle est différente des autres et il considère que ses apparences étaient trompeuses. Le narrateur semble admirer son indépendance, sa virtuosité, son détachement et sa détermination. Il constate que Georgette est une femme libre car elle a le droit de « *faire ce qui lui plaît* » (ibid. : 64). Elle est forte et puissante, ce que montre la phrase : « *Elle n'avait réellement besoin de personne.* ». (ibid. 110) Georgette est également très courageuse car elle « *ne craignait ni le froid, ni la pluie, ni la malédiction du vent* » (ibid. : 48). Elle semble être omniprésente : « *Elle s'éloignait, mais elle restait présente [...]* ». (ibid. : 46)

Le narrateur se réfère également à sa manière de parler, à sa voix « *douce mais un peu rauque* » (ibid. : 110) et selon lui, le miracle se produit quand elle parle. Georgette arrive à transmettre à son interlocuteur le sentiment que ce qu'elle dit est vrai et juste : « *[...] on était prêt immédiatement à la croire et à la suivre* ». (ibid. : 110)

Étant donné que Georgette peut être considérée comme une passante, il est important de s'intéresser également à sa manière de se déplacer. Elle pose toujours la même question : « *Où allons-nous ?* » (ibid. : 22), ce qui montre sa passion pour la flânerie. Elle marche à « *pas lents et menus* » (ibid. : 41) si bien que le narrateur la compare à « *une promeneuse qui a bien le temps et qui en profite* » (ibid. : 48). Il constate que si Georgette interrompt sa promenade ce n'est pas pour regarder les vitrines des boutiques mais pour « *contempler le ciel ou parfois se regarder dans un miroir* » (ibid. : 48). De façon répétée, Georgette conduit le narrateur le long des rues de Paris. Elle connaît par cœur son chemin de sorte qu'elle peut le parcourir les yeux fermés. Elle suit exactement le même chemin chaque nuit. Quand elle se promène, elle ne semble « *nullement pressée* » (ibid. : 43). Elle avance tout simplement, « *écartant la tristesse, la solitude ou l'angoisse* » (ibid. : 42). Ceci illustre sa présence exceptionnelle - quand elle passe, le monde entier semble oublier ce qui l'entoure et se concentrer seulement sur elle. En ce qui concerne son allure, Georgette est plusieurs fois comparée à un oiseau. Ceci souligne la légèreté de ses mouvements.

Le narrateur appuie plus qu'une fois sur le fait que Georgette représente pour lui un grand mystère. Elle-même incarne le mystère du Paris nocturne. Le narrateur discerne tôt que

Georgette est une femme singulière et il s'intéresse à son identité : « *J'espérais [...] ne plus la quitter sans avoir découvert sa véritable identité.* ». (ibid. : 45) Elle est impénétrable et l'on ne pourrait jamais la comprendre car elle « *vit en dehors de ce que nous croyons être elle-même* » (ibid. : 101). Le narrateur découvre peu à peu l'appartenance de Georgette à une bande mais personne ne connaît le rôle qu'elle joue dans ce groupe : « *Nul ne savait d'où elle venait et l'on ne pouvait expliquer les raisons qui l'associaient à ce groupe.* ». (ibid. : 109) Elle pose des énigmes qui paraissent insolubles. Selon le narrateur, son côté mystérieux et admirable est dû à son indépendance : « *[...] tout son prestige venait de ce qu'elle était plus lointaine et que personne n'avait de prise sur elle.* ». (ibid. : 109) L'on peut constater que Georgette attire le mystère : « *Elle était à la fois le témoin et la cause de cette incompréhensible succession de mystères. C'est elle [...] qui tient la clef de l'incompréhensible [...].* ». (ibid. : 71) Ce qui est difficile à comprendre ou même inexplicable pour les autres et spécialement pour le narrateur est tout à fait clair et simple pour elle. Le narrateur résume : « *[...] Georgette, pour tous, était le mystère* ». (ibid. : 109) Le secret autour de Georgette devient pourtant moins intéressant quand le narrateur lui rend visite dans son logement durant la journée. Elle devient pour lui « *la sœur d'Octave* » (ibid. : 66), ce qui montre qu'elle a perdu une partie de son mystère, de son charme unique et qu'elle est devenue une femme quelconque. Le narrateur ne semble pas vouloir ou pouvoir accepter ce côté-là de Georgette - il exprime sa déception le plus clairement dans la phrase : « *[...] j'aurais préféré la voir morte à mes pieds.* ». (ibid. : 53) Mais il est important de mentionner que le mystère autour de Georgette ne se dissipe pourtant jamais entièrement dans le roman.

Le narrateur n'est pas le seul à être séduit par Georgette et le mystère qui l'entoure. Dès sa première rencontre fortuite avec la prostituée, Jacques, l'ami du narrateur, est fasciné par elle et s'intéresse également à son identité. Par conséquent, il essaie de s'approcher de Georgette et de lui adresser la parole, mais ses tentatives sont vaines. Elle ne répondit pas et presse le pas. Quand il la touche et lui saisit le bras, elle échappe « *d'un mouvement brusque et énergique [...] à cette étreinte* » (ibid. : 38). Le comportement de la passante montre qu'elle essaie de garder son pouvoir de l'éphémère.

Dans le roman, le narrateur distingue souvent entre la Georgette de la nuit et la Georgette du jour qui représentent, selon lui, deux personnages complètement différents. Elle semble, tour à tour, être la lumière et l'obscurité, ce qui est mis en évidence par une antithèse : elle est « *semblable tantôt à des lueurs, tantôt à leurs sœurs les ombres* » (ibid. : 46). C'est donc

à cette image ambivalente que nous nous intéresserons dans ce paragraphe. Le narrateur constate que Georgette change quand la nuit arrive : « *Ses lèvres rougissaient, ses joues se colorèrent et ses yeux brillèrent d'un éclat singulier.* ». (ibid. : 58) Elle subit une véritable métamorphose physique. Son visage semble être plein de couleurs différentes et ses yeux s'illuminent. Elle devient plus désirable. Mais Georgette ne transforme pas seulement sa propre apparence mais également l'aspect ou la nature de la nuit en lui donnant un caractère éclatant et magnifique :

C'est à cette heure surtout qu'apparut son étrange pouvoir : celui de transfigurer la nuit. Grâce à elle qui n'était qu'une des cent mille, la nuit de Paris devenait un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles, un espoir jeté dans l'espace. (ibid. : 42-43)

Georgette se distingue absolument des autres femmes parisiennes car elle seule dispose du pouvoir de rendre la nuit merveilleuse. Dans le chapitre 2.4.1. nous avons constaté que la nuit est l'un des sujets favoris de Philippe Soupault et qu'il est vraiment fasciné par elle. Il en est de même pour le narrateur : la nuit lui permet de plonger dans un monde extraordinaire, un monde surréel et de voir des apparitions fantastiques. Le narrateur a l'impression que si Georgette n'était plus là, il n'y aurait plus de nuit. Elle n'est donc pas seulement capable de transfigurer la nuit mais elle-même incarne la nuit : « *Elle était la nuit même et sa beauté était nocturne.* ». (ibid. : 46) Pendant la nuit, elle est donc très belle et séduisante et « *son allure même ne devenait réelle que lorsqu'elle s'éloignait de la lumière pour pénétrer dans l'obscurité.* ». (ibid. : 46) La prostituée comprend que « *pour être belle et désirée, il fallait qu'elle s'identifiât à la nuit, au mystère quotidien* ». (ibid. : 47) Elle cherche donc à ressembler à la nuit car elle n'aime que la nuit. Le narrateur note que l'on ne pourrait « *l'imaginer vivant pendant le jour* » (ibid. : 46) parce que c'est pendant la nuit qu'elle devient active, qu'elle se promène dans les rues de Paris, qu'elle vit enfin. La nuit est puissante mais Georgette est encore plus forte :

Seule Georgette n'était pas soumise à cette puissance [...]. Georgette passait doucement à travers les obstacles dressés par les heures de la nuit, les obstacles que l'on aurait cru formés par les cadavres de ces heures. (ibid. : 49)

Elle ne craint ni l'obscurité ni les fantômes et toutes les terrifiantes présences de la nuit. Elle semble les tenir à distance. Une seule chose l'inquiète, pourtant, quand elle se promène à Paris : l'aube. Au lever du jour elle accélère son rythme de marche et devient ainsi « *une femme pressée et banale* » (ibid. : 50) dans les yeux du narrateur et pour lui, il est facile de remarquer qu'elle présente déjà le jour. L'apparence de la Georgette du jour diffère complètement de celle de la Georgette de la nuit : « *Ses yeux vagues se gonflaient, sa*

bouche était plate et ses lèvres pâles. ». (ibid. : 56) Le jour venu, son corps devient incolore et fade. Elle semble perdre son côté mystérieux et extraordinaire : « *Je supposais que le mystère qui l'enveloppait tomberait d'un seul coup. Je la vis, mais elle n'était plus la même. C'était une femme éteinte, mécanique et courageuse.* ». (ibid. : 53) Cette dernière phrase illustre bien sa perte d'énergie et la perte de son élégance en ce qui concerne sa manière de se déplacer. Ses mouvements semblent être moins séduisants et attirants durant la journée. Elle se fond à son environnement et n'arrive plus à se faire remarquer, à sortir du lot : « *Elle était mêlée à toute la foule et en faisait partie. Jamais je ne l'aurais distinguée.* ». (ibid. : 53) Le narrateur préfère la Georgette de la nuit et ne veut pas penser à la Georgette du jour, ce qui est mis en évidence par des personnifications : « *Mais c'était la nuit qui appelait Georgette, et le jour la chassait de ma mémoire, des rues de Paris.* ». (ibid. : 54) Il veut retrouver la vraie Georgette, la Georgette mystérieuse - celle qu'il appelle Georgette de la nuit. Le narrateur voit donc « *deux femmes, aussi différentes l'une et l'autre que l'ombre et la lumière* » (ibid. : 71) unies dans un « *corps pâle et souple* » (ibid. : 71). L'antithèse que l'auteur emploie dans cette description rend ce contraste encore plus fort. Le narrateur découvre que Georgette mène une double vie : « *La vie qu'elle menait était si nettement tranchée qu'elle pouvait faire illusion.* ». (ibid. : 109) La nuit, elle se prostitue et au cours de la journée, elle vaque à son occupation comme couturière.

Le dernier aspect important que nous analyserons dans ce chapitre sur la passante Georgette est le fait qu'elle peut être considérée comme la personnification de la ville de Paris. Ceci ressort clairement de la citation suivante :

Cette nuit-là, tandis que nous poursuivions ou plus exactement que nous filions Georgette, je vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Elle se resserrait dans chaque détail que je remarquais. Et Georgette elle-même devenait une ville. (ibid. : 43)

Pendant cette promenade, le narrateur se rend compte du fait qu'il n'a, en effet, jamais vraiment vu Paris. C'est seulement grâce à Georgette qu'il arrive maintenant à percevoir activement son environnement. Cette nuit-là, la ville se montre sous un nouveau jour, sous un aspect différent : elle ne disparaît pas dans le brouillard mais s'en démarque et de plus, elle semble porter des traits féminins. Il est vraisemblable que cette expression de féminité est dû à la présence de Georgette. Et elle-même est décrite comme ville. La femme et la ville dépendent l'une de l'autre et ne semblent pas pouvoir exister l'une sans l'autre : « *Georgette [...] était incapable de quitter Paris.* ». (ibid. : 130) Elles s'influencent

mutuellement. Pendant l'absence de Georgette, Paris ne possède aucun charme et ne connaît pas de rythme régulier - il n'y a ni la nuit ni le jour. Seulement lorsqu'elle revient, l'ordre de Paris est rétabli : « *Le jour et la nuit reprenaient leur ronde.* » (ibid. : 141) et le groupe autour de Volpe constate : « *Paris était devant nos yeux.* » (ibid. : 141). Il existe des points communs entre Georgette et la ville Paris : toutes les deux ont un côté mystérieux et énigmatique et elles ressemblent parfois à la lumière et parfois à l'obscurité.

Dans cette analyse ci-dessus, nous avons vu que la passante Georgette est décrite de manière diversifiée. Tout semble tourner autour d'elle et l'on peut donc affirmer qu'elle se trouve au centre du roman, tout comme la ville de Paris. Elle est le mystère et le merveilleux quotidien par excellence. Quand elle disparaît, la ville entière perd son charme et son unicité. À l'aube et au crépuscule elle subit des métamorphoses physiques - elle a deux visages différents, si bien que le narrateur l'appelle d'une part Georgette de la nuit et d'autre part Georgette du jour.

5.2.3. La folie

Le sous-chapitre présent est voué à l'analyse d'un élément qui est également d'une grande importance pour les surréalistes, à savoir la folie. Octave diffère complètement des autres personnages du roman. Il semble être capable de quitter le présent, l'ici et le maintenant, et de plonger dans son propre monde imaginaire. Sa folie se montre surtout à travers son caractère et sa manière de se comporter. Dans ce qui suit, nous analyserons quelques scènes du roman afin de donner des exemples qui démontrent la folie d'Octave.

Un jour, le narrateur ne veut plus compter sur le hasard et les rencontres fortuites et décide de retrouver Georgette, de lui rendre visite à son domicile. Ce n'est pourtant pas elle qui ouvre la porte de son appartement à Paris mais son frère Octave. Le narrateur apprend qu'ils vivent ensemble dans ce logement. Octave est artiste : il peint et dessine et l'appartement est plein de ses tableaux. Plus tard, il s'avère qu'Octave est également bookmaker.

Le narrateur décrit l'apparence physique du frère de Georgette de la manière suivante : Octave est « *un grand garçon d'une vingtaine d'années, maigre, osseux* » (Soupault 1997 [1928] : 59) et il a « *d'immenses bras* » (ibid. : 59) et « *de longues jambes* » (ibid. : 59). Ses mains qui retiennent particulièrement l'attention du narrateur ressemblent aux mains d'un cadavre, ce qui est exprimé par le biais d'une métaphore : « *des mains mortes : pâles,*

longues » (ibid. : 59). Son visage est « *fermé, ni triste ni gai* » (ibid. : 59), ce qui montre que sa mine est inexpressive. Même quand il sourit il reste absolument indifférent. Deux traits caractéristiques d'Octave sont pourtant clairement reconnaissables : son obstination et sa volonté. Le narrateur constate : « *On voyait en regardant ses yeux, ses lèvres, son menton qu'Octave allait jusqu'au bout de ce qu'il avait une fois décidé.* » (ibid. : 59) Sur son visage peut donc se lire le signe de sa détermination. Au début, Octave est plutôt silencieux mais plus le temps passe plus il se détend et plus il devient loquace.

Au cours du temps apparaît également sa caractéristique la plus notable, à savoir sa folie. Dans le premier chapitre du roman, le narrateur fait une remarque sur la folie. Selon lui, celle-ci compte parmi les « *puissants narcotiques* » (ibid. : 14). La folie a donc un effet narcotique et semble, par conséquent, provoquer une diminution ou même une abolition de la sensibilité. La folie permet à Octave de fuir l'ici et le maintenant, de quitter la vie consciente et de plonger dans un monde différent. Ceci ressort clairement de son comportement : « [...] *Octave, de plus en plus distrait, semblait, immobile, jouer avec une ombre.* » (ibid. : 56) Octave échappe de plus en plus à la conversation que Georgette mène avec le narrateur. Perdu dans son propre univers, il ne les écoute plus et Georgette parle « *comme devant un sourd* » (ibid. : 57). Ici, l'auteur use d'une comparaison afin d'appuyer sur le fait qu'il entend, en raison de son absence mentale, aussi peu qu'une personne sourde. Au lieu de percevoir activement son environnement, il oublie tout ce qui l'entoure : « *Je pus à loisir l'observer sans qu'il daignât remarquer ma présence.* » (ibid. : 59) Quand Octave se met à compter les poils d'un pinceau, le narrateur sait qu'il n'a aucun sens de converser avec lui parce qu'il n'émet aucun son : « *Peines perdues. Octave était parti, et pour un domaine où je ne pouvais plus le suivre.* » (ibid. : 60) Il s'est détaché de la réalité extérieure et vit maintenant dans son monde imaginaire qui ne semble pas connaître de limites : « *Il semblait reculer l'horizon, éloigner les murs de la chambre, effacer les lignes du jour [...].* » (ibid. : 60) Là où se trouve maintenant Octave tout semble être possible.

Octave est capable d'ignorer la réalité. Son absence d'esprit se montre également à travers sa manière de fixer son regard sur des objets différents. Par exemple : « *Octave regardait avec une attention soutenue ses ongles.* » (ibid. : 57) ou « *Il était réellement perdu dans la contemplation d'une machine à sous, flottant au milieu des pensées qui l'assaillaient de toute part [...].* » (ibid. : 64). La personnification des pensées dans cette dernière phrase montre qu'elles ne cessent de l'occuper ou même de le tourmenter. Son activité psychique paraît comme une menace. Mais en fin de compte, cela signifie tout simplement qu'Octave

laisse flotter son imagination le plus librement possible. Il ne regarde pas seulement ses ongles mais aussi ses doigts et souvent il se met à considérer longuement des horloges. Octave semble bien profiter de cette capacité de se détourner de la réalité extérieure et de plonger dans un monde imaginaire. Cela lui fait du bien et il dégage un calme extraordinaire. Le narrateur constate à cet égard : « *Il me semblait si reposé, si calme, si absorbé par son occupation [...].* ». (ibid. : 73) Cette tranquillité épouvante et rend jaloux le narrateur qui lui-même est hanté par ses réflexions sur le crime et les événements étranges y liés auxquels il a involontairement assisté. Lui, il n'arrive pas aussi simplement à fuir le présent.

À Longchamp, le narrateur fait la connaissance d'un homme qui connaît Octave par des récits : un de ses amis lui a souvent raconté des anecdotes concernant Octave. L'homme dit : « *Il faut le voir [...] dans un de ses beaux jours. En général c'est un gars silencieux, mais quand ça le prend, il n'y a plus qu'à tirer l'échelle.* ». (ibid. : 77) Octave est réputé pour être peu communicatif et plutôt discret mais parfois il surprend par des actions assez bizarres. Il s'adonne souvent à son occupation favorite : tenter des expériences diverses juste pour « *savoir ce que ça donne* » (ibid. : 59). Plusieurs exemples sont mentionnés à cet égard dans le roman qui illustrent également très bien sa folie. Octave mélange, par exemple, son café au lait avec sa soupe pour connaître la saveur de cette mixture, il fume en position couchée ou bien il reste debout pendant une heure pour voir ce que cela donne. Un soir, il va à Montmartre afin de coucher avec une femme pour la première fois. Mais il ne ressent rien : « *Ça ne lui a rien fait du tout.* ». (ibid. : 60) Il répugne d'abord les pratiques spéciales que lui propose la femme mais puis il les accepte afin de pouvoir faire de nouvelles expériences. De plus, dans le militaire, Octave jette des assiettes à terre pour entendre le bruit que fait la vaisselle quand elle se brise et il urine même par terre et lèche le parquet afin de « *se rendre compte du goût* » (ibid. : 77).

Un jour, le narrateur voit Octave converser avec un interlocuteur invisible :

Octave n'était probablement pas seul dans ce café, puisqu'il discutait avec animation. Il s'adressait en apparence à une chaise, mais ses gestes faisaient bien comprendre qu'il voyait quelqu'un devant lui. (ibid. : 120)

Cette scène illustre également très bien sa faculté de vivre dans son propre univers où tout semble être possible et qui lui permet d'engager une conversation animée à sens unique avec le vide. Le narrateur trouve bizarre que les autres clients ne soient pas surpris par son comportement : « *Personne ne semblait étonné de le voir converser avec le vide.* ». (ibid. :

120) Il est fort probable que son idée de détruire la ville de Paris en l'incendiant a surgi pendant cette « conversation » parce que quand Octave sort du café et qu'il rencontre le narrateur, il se renseigne auprès de lui sur la météo (« *Il ne pleuvra pas, n'est-ce pas ?* » (ibid. : 121)) et lui demande une cigarette ainsi que des allumettes. C'est à l'aide de ces outils qu'il met finalement le feu à Paris. Ce geste fou est pourtant aussitôt empêché par une pluie forte.

Le narrateur résume les traits de caractère et le comportement singulier d'Octave de la manière suivante :

Cette manie d'expériences, cet air distrait qui immobilisait son visage et cette obstination à poursuivre son chemin précisaient le caractère de ce singulier personnage [...]. Mais il était de ceux dont on dit : « Où vont-ils ? » Je ne pouvais jamais deviner son but. (ibid. : 78)

Cette description d'Octave contient curieusement une sorte de contradiction. D'un côté, le narrateur parle de la persévérance d'Octave et du fait qu'il ne se laisse jamais déconcerter et de l'autre, il constate qu'il semble faire partie des gens qui errent sur cette terre sans but. Ceci montre qu'Octave constitue d'un certain degré une énigme pour le narrateur.

Nous venons de regarder de près le caractère et le comportement d'Octave. Il est évident qu'il réagit différemment d'une personne normale. Sa folie lui permet de quitter la vie consciente et de découvrir un monde fantastique, de pénétrer dans l'univers de l'imagination et de l'incohérence - une capacité unique des fous qui ne cesse de fasciner les surréalistes. Les expériences diverses que tente Octave démontrent également très bien sa folie. Il est pourtant important de mentionner qu'il n'est pas mis à l'écart, c'est-à-dire interné, en raison de ses actes de folie. Dans la partie théorique, nous avons vu que les adhérents du mouvement surréaliste sont absolument contre la mise en marge de la société de ces individus. Il serait, selon eux, erroné de simplement les exclure.

5.2.4. L'eau¹ et le feu

Des quatre éléments, l'eau est l'élément qui exerce plus que les autres un incroyable pouvoir de fascination sur les surréalistes. Dans ce roman de Philippe Soupault, l'eau joue également un rôle important. L'aquarium du Trocadéro à Paris, par exemple, représente le lieu de

¹ Nous aimerions signaler ici que l'analyse de l'élément eau provient d'un mémoire que nous avons rédigé dans le cadre d'un séminaire d'études littéraires en 2017 et qui s'intitule *Les dernières nuits de Paris : lieux surréalistes*. Ce travail qui n'a pas été publié est cité dans la bibliographie. Il s'agit ici d'une version révisée.

conciliabule pour les conjurés. (cf. Clébert 1996 : 225) L'auteur se réfère aussi souvent à la Seine qui parcourt la ville de Paris. Le deuxième élément à étudier dans ce chapitre est le feu qui devient important vers la fin du roman quand Octave tente des expériences avec les flammes et essaie d'incendier la ville. Dans ce qui suit, nous analyserons la manière de laquelle ces deux éléments sont décrits dans le roman.

Dans l'ouvrage *Les dernières nuits de Paris*, la Seine est très souvent mentionnée. Ce fleuve est toujours en mouvement, même pendant la nuit quand les êtres humains dorment : « *La Seine roule ainsi périodiquement pour ceux que l'amour, la crainte, la religion ou la folie étouffe, des sentiments qui sont de puissants narcotiques.* ». (Soupault 1997 [1928] : 14) L'auteur oppose ici la mobilité et l'animation du fleuve au repos des habitants de Paris pendant la nuit. Le narrateur observe la Seine qui fait tourner des images dans sa pensée : « [...] *ce fleuve paternel laissait venir à moi des images de l'été ou du printemps [...].* ». (ibid. : 14) Le fleuve est désigné comme paternel, ce qui suggère qu'il est d'une grande importance pour le narrateur et que ce dernier passe beaucoup de temps au bord de la Seine. Les images évoquées par la Seine sont positives : elle fait penser aux saisons chaudes, au soleil, aux fleurs. Ces images semblent éclaircir l'obscurité qui règne dans la ville de Paris : « *Toutes ces images, [...], s'élevaient devant mes yeux habitués à l'obscurité de la nuit, parées des couleurs les plus violentes et les plus chaudes.* ». (ibid. : 14) Les images plongent le narrateur dans un monde imaginaire. Les couleurs des images sont décrites d'une manière hyperbolique, ce qui les rend encore plus impressionnantes. Le narrateur ne peut plus détourner ses yeux des rives de la Seine : « *Mes yeux couraient d'une rive à l'autre.* ». (ibid. : 103) Il observe l'écoulement du fleuve et découvre des objets qui sont portés par la Seine : « *Je [...] considérai avec amitié le coude que forme la Seine. Sur le fleuve flottait une écume d'objets, de morceaux de bois, de débris innombrables qui glissaient vers leur destin.* ». (ibid. : 103) Ici, l'auteur emploie un rythme en trois temps afin de montrer qu'il s'agit d'un grand nombre d'objets qui flottent dans l'eau. Ces derniers ne sont partiellement pas reconnaissables. Les êtres humains les ont perdus ou jetés dans la Seine.

Nous nous pencherons maintenant sur l'aquarium du Trocadéro, un lieu surréaliste très important. Il est évident que l'aquarium a un effet très particulier sur le narrateur. Ce dernier est fasciné par « [...] *cette grotte artificielle et méprisée.* » (ibid. : 31). Cette désignation suggère que les autres parisiens ne montrent pas autant d'intérêt à l'égard de ce lieu que le narrateur. Pour eux, l'aquarium ne semble pas être intéressant ou remarquable. Dans le roman de Philippe Soupault, l'aquarium représente un lieu de réunion. C'est là-bas que les

conjurés se rencontrent pendant la nuit. Le narrateur fréquente l'aquarium afin d'y « [...] admirer les truites glissant sous les plantes » (ibid. : 31) et de s' « [...] émerveiller de l'activité des bulles d'air plus belles que les dentelles. » (ibid. : 31). Il est passionné par les poissons et leur façon de se déplacer et s'étonne des bulles qui montent vers la surface de l'eau. Le narrateur trouve le merveilleux à un endroit qui n'est guère apprécié par les autres. Il n'est pas seulement fasciné par les poissons et les bulles d'air mais aussi par la lumière qui éclaire l'aquarium :

La fraîcheur du lieu et surtout la lumière opale me semblent plus admirables encore que les évolutions silencieuses et lunaires des poissons [...]. À travers les grandes vitres, on voit vieillir les carpes et jouer les rayons du soleil. (ibid. : 31)

Les vitres et l'eau réfractent la lumière solaire, ce qui donne naissance à un spectacle de lumière qui se déroule sous les yeux du narrateur. Dans cette dernière phrase, la lumière est personnifiée, ce qui la rend plus vivante, plus impressionnante. Le narrateur semble passer beaucoup de temps devant les vitres de l'aquarium du Trocadéro parce qu'il prétend pouvoir observer le processus de vieillissement des poissons. La description de l'aquarium est terminée par la phrase : « *Cet aquarium est un secret.* ». (ibid. : 31) Cela signifie que les gens n'apprécient pas cet endroit et qu'ils ne le considèrent pas comme quelque chose de particulier, contrairement au narrateur. Le narrateur est séduit par ce lieu merveilleux.

Maintenant, nous portons notre intérêt sur l'élément feu. Dans le chapitre sur la folie, nous avons déjà constaté qu'Octave, le frère de Georgette, tente souvent des expériences diverses afin de connaître les effets produits. Cette fois-ci, il s'intéresse au feu, comme le constate le narrateur :

Octave, sans que vous vous en doutiez, se livre à une expérience. Je ne saurais dire laquelle. C'est d'ailleurs ce que je veux savoir. Ce qui, actuellement, le préoccupe, c'est le feu. Il y a quelques mois l'eau l'intéressait vivement, puis ce furent les femmes. [...] Il n'en sort pas, jusqu'à ce qu'il change de sujet. (ibid. : 97)

L'élément feu apparaît donc surtout en relation avec Octave et sa folie. Dans le douzième chapitre, un vent puissant souffle dans la ville de Paris. Le narrateur rencontre Octave devant un café. Les deux hommes se promènent longtemps dans les rues et Octave devient de plus en plus pressé. Il demande des allumettes et une cigarette au narrateur et disparaît soudainement. Peu de temps après, le feu commence à brûler. Ceci est décrit de la manière suivante :

Mais une lueur tout à coup, comme un éclair qui durerait, s'éleva. Je me retournai pour regarder et vis, à l'endroit même où il y a quelques minutes j'avais laissé Octave à sa volonté, une grande flamme qui jaillissait du quai. (ibid. : 122)

Le feu est comparé à un éclair, ce qui illustre la brusque luminosité. La flamme apparaît subitement et semble être puissante. Elle se propage rapidement en raison du vent : « *Le vent la poussait vers moi. Elle léchait les environs de la cabane d'Octave après l'avoir dévorée.* ». (ibid. : 122-123) Le feu est personnifié - il se transforme en un monstre méchant et sans pitié. La flamme détruit tout ce qui se dresse sur son chemin et on a l'impression que rien ni personne ne peut l'arrêter : « *Elle semblait couler de cette source et s'étendre comme une tache. Elle courait et bondissait, en luttant contre la nuit.* ». (ibid. : 123) Le feu devient de plus en plus vif et fort et s'oppose à l'obscurité de la nuit. Le narrateur semble éprouver un sentiment de plaisir : « *Il y avait dans cette lueur une joie folle.* ». (ibid. : 123) Il assiste tout ébahi au spectacle des flammes :

Je vis en l'espace d'une seconde cette flamme se métamorphoser. Elle devient un animal fabuleux, un nuage du crépuscule, une dentelle rouge, une plaie. Puis commença une grande ronde, une ronde de mains fines et crochues. Enfin elle se cacha pour reparaître plus haute encore, comme un cheval cabré. (ibid. : 123)

Le changement de forme rapide des flammes fascine le narrateur. Il se laisse guider par son imagination qui lui permet de voir de différentes figures. Les flammes se transforment d'abord en un animal imaginaire et puis elles semblent prendre la couleur rougeâtre et orange semblable à celle de la lumière faible qui colore les nuages lors du coucher du soleil. Ensuite, le narrateur semble voir de beaux motifs décoratifs mais aussi une blessure, peut-être une brûlure. Finalement la flamme est comparée à un cheval qui se met sur ses pieds de derrière. Par le biais de cette comparaison, Philippe Soupault arrive à rendre la description du feu encore plus impressionnante.

Le narrateur commence à être préoccupé par la situation quand tout à coup une forte pluie se met à tomber : « *Des paquets d'eau s'écrasaient contre le sol.* ». (ibid. : 123) Cette averse s'oppose au feu et éteint rapidement l'incendie. C'est donc l'eau qui sauve de la destruction totale la ville de Paris.

Après l'incendie, une partie de la ville est comparable à un champ de bataille. Comme après une catastrophe, Paris semble être désert : « *Je marchai vers le lieu de l'incendie et vis un grand terrain noir, ravagé par le feu. Des maisons de bois, petits restaurants du dimanche, avaient brûlé et laissaient un peu de cendre.* ». (ibid. : 124) Là où se dressaient avant des

bâtiments se trouve maintenant un grand vide noir. Ceci montre le caractère éphémère des matériaux, des maisons, des constructions faites de main d'homme.

Pour conclure, dans ce sous-chapitre nous avons pu constater que l'élément eau est d'une très grande importance pour les surréalistes. Surtout l'aquarium du Trocadéro mais également la Seine sont des lieux qui semblent attirer les adhérents du Surréalisme. Le narrateur est fasciné par les images qu'évoque la Seine et par la lumière opale qui éclaire l'aquarium. Le feu qui joue également un rôle primordial dans le roman est totalement en contraste avec l'eau. Il bouleverse le Paris nocturne : l'incendie laisse un grand désordre et un vide dans un quartier de la ville. L'eau est l'héroïne car elle ne sauve pas seulement Paris mais aussi les parisiens. Le feu peut être considéré comme un symbole de la folie parce que c'est cette dernière qui pousse Octave à faire des expériences avec les flammes et à mettre le feu à Paris.

5.2.5. La nuit

La nuit est l'un des sujets favoris des surréalistes et surtout de Philippe Soupault. (cf. Hytier 1976 : 830) Le titre *Les dernières Nuits de Paris*, laisse présager que la nuit joue un rôle important dans le roman. « *Où allons-nous ? [...] C'est la question de la nuit [...]* ». (Soupault 1997 [1928] : 22) Il s'agit d'une interrogation que la passante Georgette exprime souvent dans le roman. C'est pendant la nuit que les personnages deviennent actifs et que les événements se passent. Le narrateur - véritable noctambule - se promène très souvent dans la ville de Paris le soir. Dans l'analyse suivante, nous verrons de quelle manière la nuit est représentée dans le roman.

Dans le premier chapitre, Georgette et le narrateur flânent dans les rues parisiennes et assistent à une série d'événements étranges. La nuit est tellement profonde que l'environnement n'est plus perceptible : « *C'était la nuit de Paris qui avait pris toute la place et les murs noirs, les quais, le pont disparaissaient comme définitivement.* ». (ibid. : 18) La ville de Paris semble être enveloppée dans l'obscurité totale. La nuit est souvent accompagnée par un vent qui souffle très fort et qui semble également causer des dégâts : « *[...] le vent de la nuit commençait ses ravages [...]* ». (ibid. : 29) Le « *vent solitaire* » (ibid. : 62) et la nuit forment selon le narrateur un grand vide, ce qui veut dire que Paris est comme disparu à cette heure tardive car on ne rencontre personne dans les rues. Malgré le

vent et l'obscurité, le narrateur apprécie se balader dans la ville pendant la nuit afin de se livrer au hasard et de vivre de nouvelles aventures. C'est pourquoi il dit : « *Je comptais sur Paris, sur la nuit et sur le vent.* ». (ibid. : 79) L'affection du narrateur, de Georgette et des autres personnages principaux pour la nuit et les balades nocturnes n'est pas partagée par les autres parisiens : « *Nous marchâmes longtemps dans la nuit et dans le vent, sans rencontrer âme qui vive.* ». (ibid. : 121) Les autres habitants de la ville s'enferment plutôt dans leurs logements et évitent de sortir pendant la nuit. Dès que l'obscurité disparaît, ils s'éveillent de leur sommeil et tout se met à bouger.

Dans le roman, Philippe Soupault dresse une image assez ambivalente de la nuit : d'un côté, elle est décrite de manière intimidante et angoissante et de l'autre, la nuit présente une sorte d'abri et apporte bien-être aux personnages.

Nous nous intéresserons d'abord à ce premier aspect. Lorsque la nuit tombe, le ciel est « *noir et menaçant* » (ibid. : 79). Cette description fait plonger les lecteurs et lectrices dans une atmosphère terrifiante qui donne le frisson. Quand le narrateur voit les membres de la bande sortir un par un de l'aquarium du Trocadéro, il constate : « *La nuit de Paris se gonflait d'ombre [...]* ». (ibid. : 34) On a l'impression que la ville parisienne devient elle-même une grande tâche sombre ou noire. La nuit est « *forte* » (ibid. : 49) et seule Georgette peut s'opposer à cette puissance qui « *s'étendait sur le jardin et léchait, comme le font les flammes, les longs bâtiments monotones.* ». (ibid. : 49) L'obscurité est au-dessus de la ville. La tombée de la nuit est comparée à la propagation du feu : la nuit enveloppe tout ce qui se dresse sur son chemin - elle s'oppose impitoyablement à tous les obstacles. Elle est également personnifiée, ce qui se montre dans la phrase : « *La nuit [...] tombait, et l'obscurité pénétrait dans la chambre, étreignant la lampe.* ». (ibid. : 57) Le narrateur se trouve dans l'habitation de Georgette et d'Octave lorsque le jour s'achève. L'obscurité de la nuit est ici décrite comme un intrus qui entre simplement dans la chambre et qui lutte avec la lumière. Dans le neuvième chapitre, quand le narrateur et Volpe poursuivent Octave, la nuit semble être tellement silencieuse qu'ils n'entendent pas « *le moindre souffle* » (ibid. : 97). Ensuite, le narrateur affirme qu'il perçoit les bruits du Paris personnifié, semblables à ceux d'un homme malade qui dort :

[...] je pouvais entendre les murmures de Paris endormi. Comme un grand corps malade, Paris se tournait pour fuir l'étreinte de la fièvre. Mais le calme renaissait brusquement de lui-même comme une flamme mal éteinte. (ibid. : 97)

Par le biais de la comparaison de Paris avec un corps malade, l'auteur crée une ambiance lugubre. Puis les murmures cessent et le silence revient subitement. Le calme de la nuit devient une source d'inquiétude, ce que suggère d'une part le mot « brusquement » et d'autre part la comparaison avec une flamme qui jaillit.

Nous venons d'étudier le côté intimidant de la nuit. Maintenant, nous portons notre intérêt sur ses aspects positifs. Elle semble apporter bien-être - surtout au narrateur qui constate : « *Le seul refuge, encore une fois, était la nuit.* ». (ibid. : 126) Il est ennuyé par les jours monotones qui succèdent à la disparition de Georgette et pendant lesquels la pluie continue de tomber. La nuit est la seule à pouvoir lutter contre cette monotonie. Il existe même des rues qui sont désertées durant la journée et auxquelles la nuit insuffle de la vie. Ceci est par exemple le cas pour les rues qui entourent le parc Monceau : « *Les rues voisines, grises, sans boutiques, sans cris, sans passants, ne s'éveillent que le soir.* ». (ibid. : 130) Près de la statue de la République, le narrateur observe le marin. La nuit semble transformer la place et lui offrir un spectacle unique : « *Le marin ne méditait pas, mais observait les métamorphoses nocturnes de cette place.* ». (ibid. : 81) Il s'adonne à son imagination qui lui permet de considérer cette place de différentes manières. La nuit et l'obscurité la rendent plus intéressante. Au début du troisième chapitre, le narrateur constate à une heure tardive : « *C'était sans doute le moment de suivre pas à pas les rêves.* ». (ibid. : 35) Dans la partie théorique nous avons démontré l'importance que les surréalistes attribuent aux rêves parce qu'ils permettent de pénétrer dans un monde imaginaire. L'activité onirique si chère aux surréalistes est étroitement liée à la nuit. Grâce au rêve, une grande importance est accordée à la nuit.

Bref, dans ce chapitre nous nous sommes intéressés à la nuit et la façon de laquelle celle-ci est décrite dans le roman. L'image qui est créée de la nuit est assez ambivalente : d'une part elle est anxigène et intimidante mais d'autre part elle semble avoir un caractère intéressant et fascinant que le narrateur et les autres personnages principaux essayent de découvrir en sortant souvent aux heures tardives et en se promenant dans le Paris nocturne.

5.2.6. Le Paris surréaliste – les merveilles et le mystère quotidien de la ville

Les promenades nocturnes infinies à travers Paris sans destination spécifique font partie des activités culturelles du groupe surréaliste. (cf. Nowotnick 1988 : 327) La ville de Paris

est l'endroit prédestiné de la rencontre avec le merveilleux, le fantastique, l'extraordinaire et l'irréel. La capacité du flâneur d'observer même les détails les plus discrets, son état mental de disponibilité et de réceptivité complètes ainsi que son don de perception de l'insolite et du merveilleux quotidien lui permettent de découvrir la réalité mystérieuse des choses. (cf. *ibid.* : 326)

Dans son roman *Les dernières nuits de Paris*, Philippe Soupault met en scène un flâneur qui découvre lors de ses errances un Paris passionnant qui est selon lui « *une ville obscure et pleine de mystères* » (Soupault 1997 [1928] : 84). Par conséquent, on ne peut qu'être d'accord avec Béatrice Mousli qui considère que la ville se trouve au centre du roman :

Au final, [...], plus que la femme ou les rebondissements d'une intrigue qui n'en est guère une, c'est la ville qui est au cœur de ce roman. C'est à Paris que Soupault rend hommage une fois encore, ce Paris qu'il ne peut s'empêcher d'arpenter, où il lui semble chaque jour, chaque nuit, faire une découverte. (Mousli 2010 : 246)

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons particulièrement aux lieux surréalistes parisiens qui sont mentionnés dans le roman et à la manière de laquelle ceux-ci sont décrits. Pour ce faire, nous nous pencherons également sur les procédés stylistiques dont Philippe Soupault fait usage afin de dresser des images précises de Paris. Nous n'étudierons pas seulement la représentation de Paris, de ses bâtiments, ses rues et ses places mais aussi celle des gares et celle de la banlieue.²

Le narrateur se promène dans les rues de Paris et plonge dans le mystère de cette ville. Paris acquiert un propre caractère dans l'ouvrage de Philippe Soupault. Dès le début du roman, l'auteur fait référence à Paris : « [...] *statues, médaille d'or du salon et ornement des squares, inutiles, immobiles et démodées.* ». (Soupault 1997 [1928] : 7) Les statues qui jadis ont été placées à cet endroit afin d'embellir la physionomie de la ville, n'ont maintenant plus aucune fonction. Elles ne servent donc à rien, elles ne sont plus modernes et elles sont simplement un héritage du passé. Le narrateur passe également devant le bâtiment du Sénat qui répand une atmosphère maussade. Dans l'obscurité de la nuit, la silhouette du bâtiment est difficile à percevoir : « *La nuit, le Sénat ne ressemble à rien du tout.* ». (*ibid.* : 9) Le Sénat n'exerce pas un effet fascinant sur le narrateur. La ville entière semble être plongée dans les ténèbres. Seule la lumière d'un petit café résiste à l'obscurité : « *Les lieux [...]*

² Nous souhaitons attirer votre attention sur le fait que l'analyse suivante de Paris, des gares et de la banlieue provient du mémoire intitulé *Les dernières nuits de Paris : lieux surréalistes* que nous avons déjà mentionné dans la note de bas de page précédente. Vous trouverez le travail original cité dans la bibliographie. Il s'agit ici d'une version révisée.

éclaboussaient de sirop les façades triangulaires et moroses de boutiques anonymes. ». (ibid. : 9-10) Les boutiques et magasins sont des endroits tranquilles et abandonnés à cette heure du soir.

Mais les bâtiments et statues peuvent également intervenir dans le cours des événements. (cf. Simon 2006 : 109) Lors de la nuit où Marie est rançonnée c'est le cas, par exemple, pour la statue qui se trouve près de l'Institut : « *Le signal fut donné par la République. Un vent s'éleva soudain, [...], une espèce de rafale qui ramassa un journal traînant sur le trottoir et le porta d'un seul coup entre les mains de la statue qui fait la belle sur la place.* ». (Soupault 1997 [1928] : 11) Paris semble annoncer les événements tragiques en faisant souffler le vent. (cf. Simon 2006 : 109) Peu après cet incident, le vent faiblit et le journal tombe par terre.

Lors de sa balade dans le centre de Paris, le narrateur passe également devant le Petit Palais qui « *fait d'abord penser à un squelette* » (Soupault 1997 [1928] : 21). Ce bâtiment semble donc rappeler la mort. Ceci pourrait être dû au fait qu'à l'époque plusieurs femmes ont été tuées à cet endroit. (cf. ibid. : 21) Plus tard dans le roman, le Petit Palais est désigné comme une « *masse invertébrée et disposée à satisfaire les étranges manies des promeneurs des Champs-Élysées et de l'aurore* » (ibid. : 51). Cette phrase suggère qu'il s'agit d'un lieu qui est lié à des services de prostitution.

Tout comme le Petit Palais, la cathédrale Notre-Dame est également associée à la mort : « *Nous longions le bras de la Seine qui ceinture l'île de la Cité, où l'eau s'endort à l'ombre de la cathédrale morte.* ». (ibid. : 65) Ici Notre-Dame est personnifiée, ce qui crée une atmosphère effrayante. L'île de la Cité ressemble à un cimetière et les tours de Notre-Dame semblent constituer les pierres tombales. Plusieurs sans-abris trouvent un lieu pour dormir à côté de la Seine qui entoure la cathédrale et dont l'eau ne semble pas bouger. Ils font penser à des cadavres, ce qui ressort à travers la phrase : « *Quelques dormeurs gisaient près de nous, [...].* ». (ibid. : 65)

Après avoir pris congé de son ami Jacques dans le troisième chapitre, le narrateur arrive à l'avenue de l'Opéra et voit de loin le bâtiment de l'Opéra. L'image qui s'offre à ses yeux est décrite de la manière suivante : « *L'avenue de l'Opéra n'était plus le fleuve que j'avais toujours suivi ni cette route que l'on imagine.* ». (ibid. : 43) Cette nuit, l'avenue se présente autrement que d'habitude au narrateur. Elle n'est plus simplement une grande rue mais elle a la caractéristique d'un glacier : « *Elle était une grande ombre miroitante comme un*

glacier [...]. ». (ibid. : 43) Par le biais d'une comparaison, l'auteur fait référence à la lumière fournie par les réverbères qui se reflète sur l'asphalte sombre de l'avenue. On a l'impression que l'asphalte est liquide et que le bâtiment de l'Opéra est porté par ce liquide. Ceci est décrit de manière métaphorique : « *Au loin flottait l'Iceberg, la grande masse de l'Opéra qui vacillait sous le poids du matin proche.* ». (ibid. : 43) La métaphore illustre la réalité perçue subjectivement par le narrateur. L'Opéra paraît énorme et son léger mouvement semble annoncer l'aurore. L'avenue de l'Opéra du Paris d'antan est illustrée à la figure 3.



Figure 3: L'avenue de l'Opéra

Un autre lieu important est le jardin du Trocadéro où se trouve la tour Eiffel. La tour Eiffel semble vraiment fasciner le narrateur. Une page entière du roman est vouée à la description de cette tour et du parc qui l'entoure. La tour Eiffel constitue une grande particularité : « *À travers les arbres, la tour Eiffel prenait un aspect passionné et devenait un acte de bravoure et d'orgueil.* ». (ibid. : 30) Cette nuit-là, la tour Eiffel exerce un attrait particulier et suscite un grand enthousiasme chez le narrateur. Les étoiles du ciel nocturne lui confèrent une aura spéciale et envoûtante : « *Elle perdait, entourée d'étoiles, son air familier et bonasse [...]*. ». (ibid. : 30) La tour semble même être animée et paraît plus vivante que le narrateur. Ce dernier ressent un calme et une sérénité intérieurs, une sorte de tranquillité d'esprit en regardant la tour Eiffel, ce qui ressort à travers la phrase suivante : « *[...] celle qui devant moi bravait [...], m'éloigna de tous ces vains débats, de ces encombrantes questions.* ». (ibid. : 30) La vue de la tour Eiffel semble amener le narrateur dans une sorte de transe. Le caractère de la tour dépend de la perspective de l'observateur : « *Je savais [...] que de la considérer à ses pieds la rendait métallique et architecturale, que de l'apercevoir de très loin la faisait symbolique [...]*. ». (ibid. : 30) Regardée de près, la tour n'est qu'une structure métallique mais considérée d'une certaine distance elle devient un symbole – le symbole de Paris. Le narrateur examine la tour Eiffel et se laisse guider par son imagination qui donne naissance à un spectacle extraordinaire :

Je m'amusais, à l'aide de ma mémoire, à en varier indéfiniment la silhouette, comme si je l'examinais à travers un kaléidoscope. Cette sorte de mobilité et cette grâce me la rendaient sympathique et en faisaient une véritable amie, vivante et presque gaie. (ibid. : 30)

La constante métamorphose du paysage et des monuments est un élément important chez Philippe Soupault. (cf. Cassayre 1997 : 210) Dans la première phrase citée, il emploie une comparaison afin de se référer à la succession rapide d'images qui fascinent le narrateur. Dans ses pensées, la tour Eiffel change continuellement de forme, ce qui la rend plus vivante. La tour devient même l'amie du narrateur. Elle est capable d'affronter l'obscurité : « [...] elle seule pouvait lutter avec la nuit et [...] elle en était victorieuse puisqu'elle paraissait plus haute, plus majestueuse dans l'ombre et dans le vent bleu du ciel. ». (Soupault 1997 [1928] : 30-31) La personnification qui est utilisée dans la première partie de la phrase montre que la tour Eiffel est un symbole de force et de puissance. Elle paraît immense et imposante, même pendant la nuit.

Quand Georgette disparaît vers la fin du roman, le narrateur est chargé de surveiller le quartier autour du parc Monceau. Là-bas les rues sont « grises, sans boutiques, sans cris, sans passants » (ibid. : 130), ce qui illustre qu'il s'agit d'un quartier vide et dénué d'intérêt. En ce qui concerne le parc Monceau le narrateur constate : « Tout est gris dans ce parc, le lac est en aluminium, les allées sablées de poussière, les arbres recouverts de vert-de-gris. ». (ibid. : 131) Le parc ne semble pas avoir été visité depuis longtemps. Le narrateur se réfère également aux statues que l'on peut trouver là-bas et qui s'éveillent à la vie pendant la nuit. Le narrateur se moque du parc Monceau en le désignant comme une « plaisanterie entourée de grille » (ibid. : 131). Dans le chapitre sur la jeunesse de Philippe Soupault, nous avons appris qu'il a vécu près de ce parc avec sa famille. Il a gardé de ce quartier des souvenirs assez désagréables qui se reflètent dans la description du parc Monceau dans *Les dernières Nuits de Paris*.

Philippe Soupault mentionne et décrit plusieurs rues dans son roman. Celles-ci sont plutôt désaffectées et sombres. Lors de sa balade nocturne, le narrateur longe d'abord la rue de Médicis qui est « [...] triste vers dix heures et demie du soir. ». (ibid. : 9) La désolation semble régner dans la rue qui est totalement déserte à cette heure de la nuit. Elle est désignée « [...] la rue de la pluie éternelle ». (ibid. : 9) Cette formulation hyperbolique crée une image qui fait penser à une rivière plutôt qu'à une rue. Le narrateur arrive également au carrefour de Buci où plusieurs rues se croisent. Ces rues sont comparées à des ruelles obscures et malodorantes. C'est une ambiance peu accueillante qui est mise en évidence par le biais de cette comparaison. À plusieurs reprises, le narrateur passe par les Champs-Élysées. Une atmosphère effrayante semble régner dans cette grande avenue : « Les ombres, toutes les ombres, peuplaient ces Champs-Élysées ; ». (ibid. : 23) L'auteur se sert

ici d'une personnification afin de montrer que cette avenue est plongée dans une obscurité totale. De plus, les Champs-Élysées sont totalement vidés de vie pendant la nuit. (cf. *ibid.* : 51)

Bref, dans ce sous-chapitre nous avons vu que quelques-uns des bâtiments qui se trouvent dans le centre de Paris sont comparés à la mort, ce qui crée une atmosphère assez effrayante. L'auteur se sert d'un nombre important de personnifications et de comparaisons afin de rendre les images plus précises. Le narrateur semble être notamment enthousiasmé par la tour Eiffel qui paraît imposante et qui réussit à résister à l'obscurité.

5.2.6.1. Les gares

Dans *Les dernières nuits de Paris*, Philippe Soupault mentionne deux gares : la gare d'Orsay et la gare Saint-Lazare. Dans ce chapitre, nous verrons de quelle manière ces lieux sont décrits dans le roman.

Le narrateur se trouve d'abord à la gare d'Orsay (voir figure 4). Pendant la nuit, une atmosphère triste règne à cette gare : « *La gare était froide. [...] On n'annonçait l'arrivée d'aucun train et seules quelques lumières veillaient encore.* ». (Soupault 1997 [1928] : 19) La gare n'est pas un lieu chaleureux et accueillant. Elle est peu



Figure 4: La gare d'Orsay

confortable, inquiétante et sombre. La personnification de la lumière sert à rendre la description de la gare plus vivante. La lumière, quoiqu'elle soit faible, insuffle un peu de vie à cet endroit parce qu'à cette heure de la nuit, la gare est comme disparu. Afin de souligner ce fait, l'auteur emploie une comparaison : « *[...] comme après une catastrophe, la gare semblait plus déserte que les quais. Personne n'attendait personne.* ». (*ibid.* : 19) Normalement, la gare est le lieu des adieux et des retrouvailles mais à ce moment-là, elle n'a plus cette fonction parce que personne ne part et personne n'arrive. Le seul personnage que le narrateur rencontre par hasard à cette gare est le marin. Plus tard dans l'histoire, le narrateur croise encore une fois le marin à la gare d'Orsay. Ce dernier est en train d'observer « *[...] les rares voyageurs qui, dans les gares, vont et viennent comme des animaux pris au piège.* » (*ibid.* : 78). Ici, l'auteur utilise de nouveau une comparaison. Par le biais de cette figure de style, il appuie sur le fait que la gare ressemble à une prison. Les voyageurs sont

comparés à des prisonniers, ce qui semble assez paradoxal. La gare devrait être associée à la liberté, à une grande diversité de possibilités mais ici c'est le contraire. Les voyageurs ne semblent pas être capables de quitter la ville de Paris. Néanmoins, la gare d'Orsay reste un lieu d'espoir, comme le narrateur le constate : « *Je comptais sur la gare d'Orsay où l'on peut espérer parfois sans but et sans raison.* ». (ibid. : 79) Cet espoir n'est pas clairement défini par le narrateur. Parfois on espère sans savoir quoi et pourquoi.

La deuxième gare qui est mentionnée dans le roman de Philippe Soupault est la gare Saint-Lazare. La figure 5 montre cette gare dans les années vingt. Le narrateur est à la poursuite



Figure 5: La gare Saint-Lazare

d'Octave qui quitte peu à peu le centre de Paris. Sur le chemin, ils passent par la gare Saint-Lazare et ils suivent les rails qui mènent à la banlieue. À la gare règne une atmosphère lugubre et anxiogène. Elle est dans un état sordide, ce qui ressort à travers les phrases suivantes : « [...] *les affiches barrées de grands traits de poussière plus*

lugubres que les murs. L'une d'elles était déchirée et pendait comme une grande main morte au-dessus des rails luisants du chemin de fer. ». (ibid. : 68-69) Personne ne semble s'occuper de la maintenance de la gare. Les affiches qui devraient normalement servir à indiquer des informations sont poussiéreuses, déchirées et elles rappellent la mort. L'auteur se sert d'une comparaison pour rendre plus concrète cette idée. L'image de la gare devient de plus en plus sinistre et inquiétante : « *Parfois une lampe électrique, un point rouge triste comme un cadavre de chien. Les wagons sur les voies de garage ressemblaient à des tombes trop larges.* ». (ibid. : 69) L'installation de signalisation ferroviaire répand un sentiment de sombre tristesse de sorte qu'elle est comparée à un chien mort. Les wagons qui ne bougent pas pendant les heures nocturnes sont associés à des tombes, ce qui souligne le fait qu'ils n'ont aucune fonction, ils sont comme morts. De plus, la couleur sombre des wagons paraît encore plus obscure pendant la nuit.

Dans les citations concernant les gares, nous pouvons identifier un grand nombre de termes appartenant au champ lexical de la mort, tels que « *froide* » (ibid. : 19), « *déserte* » (ibid. : 19), « *catastrophe* » (ibid. : 19), « *poussière* » (ibid. : 68), « *lugubres* » (ibid. : 68), « *main morte* » (ibid. : 68), « *cadavre* » (ibid. : 69) et « *tombes* » (ibid. : 69).

Pour conclure, dans cette partie nous avons analysé la manière de laquelle Philippe Soupault décrit la gare d'Orsay et la gare Saint-Lazare. L'auteur use notamment d'un grand nombre de comparaisons pour illustrer l'atmosphère sombre et sinistre qui règne à ces endroits. Pendant la nuit, les gares sont désertes et ne remplissent plus leur fonction normale parce que personne n'arrive et personne ne part.

5.2.6.2. La banlieue

La banlieue, telle qu'elle est décrite par Philippe Soupault, est en contraste avec le centre de la ville. Dans ce sous-chapitre, nous nous intéresserons à la représentation de la banlieue dans le roman.

Le paysage de la banlieue est le reflet de la civilisation industrielle. Dans le roman, l'auteur appuie sur l'aspect repoussant de la banlieue qui environne le centre urbain parisien et en illustre la laideur et la saleté. (cf. Cassayre 1997 : 210)

Le narrateur homodiégétique est à la poursuite d'Octave, le frère de Georgette. Ce dernier est en train de quitter le centre de Paris en longeant la voie du chemin de fer qui mène à la banlieue que Philippe Soupault désigne comme « *pays des usines* ». (Soupault 1997 [1928] : 69). En route vers là-bas, la couleur des environs n'est plus la même : « [...] *les quartiers traversés perdaient leur couleur parisienne [...]* ». (ibid. : 69) L'auteur se sert d'une comparaison afin d'illustrer cette perte de couleur : « *comme [...]* *les continents qui touchent les régions polaires.* ». (ibid. : 69) Par le biais de cette figure de style, Philippe Soupault réussit à renforcer encore l'image sombre de cette région dans laquelle l'on ne peut trouver rien de fascinant.

Les immeubles sont décrits comme « *gris pâle armés de fenêtres, anonymes et muets* » (ibid. : 69). La personnification qui est utilisée dans cette phrase crée une atmosphère mystérieuse qui donne l'impression qu'il s'agit d'un endroit tranquille et abandonné. Le seul bruit que le narrateur peut entendre est le klaxon d'un taxi. Sur une place déserte un journal est poussé par le vent, démuné de toute orientation. Les rues semblent être tellement maussades et sombres qu'elles sont comparées à une forêt entièrement privée de lumière : « *Les rues se croisaient sans joie comme les allées d'une forêt sans soleil.* ». (ibid. : 69) Les rues sont dans un état sordide : « [...] *bordées de longs murs nus et sales [...]* ». (ibid. : 69)

L'obscurité règne dans toute la région, ce qui est mis en relief par une hyperbole dans la phrase suivante : « [...] *la nuit devenait toujours plus noire.* ». (ibid. : 69) Cette formulation hyperbolique engendre un effet important : elle contribue à créer un décor obscur, une ambiance menaçante. La banlieue devient un endroit de plus en plus sinistre. L'auteur oppose la banlieue au centre de la ville : tandis que l'obscurité règne dans la banlieue de Paris, dans le centre-ville, au loin, l'on peut discerner la lumière d'un café : « *Dans le lointain, un café, lumineux, chantait.* ». (ibid. : 69) La personnification qui ressort de cette phrase souligne le fait que le centre de Paris est plus vivant, plus animé que la banlieue.

La banlieue est même associée à des maladies : « [...] *cette lèpre huileuse et gigantesque qui semble vouloir attaquer la ville.* ». (ibid. : 70) Ici, Philippe Soupault emploie une métaphore afin d'illustrer le danger qui émane de la banlieue : elle est vue comme contagieuse et même comme l'ennemie de la ville. Finalement, la banlieue est également comparée à une prostituée et sa maladie vénérienne : « [...], *la banlieue étalait ses pustules, comme une prostituée sa vérole.* ». (ibid. : 70) Encore une fois, l'auteur appuie sur le fait que la banlieue représente une menace. Elle est une maladie grave et dangereuse qui pourrait contaminer la ville de Paris.

Le narrateur continue de suivre Octave dans sa balade nocturne et la banlieue ne cesse pas de transmettre des images négatives. Les maisons sont « *basses et inégales* » (ibid. : 70) et elles « *formaient comme des bulles sur un marais.* » (ibid. : 70). De nouveau, Philippe Soupault se sert d'une comparaison pour rendre le tableau de la banlieue plus clair. Grâce à ce langage figuratif, les lecteurs et lectrices peuvent s'imaginer la banlieue avec plus de facilité. La zone résidentielle ressemble à un marécage dont les maisons représentent les bulles. Les maisons de la banlieue sont toutes d'une grandeur différente ainsi que les bulles sur un marais. De plus, les bulles sont éphémères - elles peuvent éclater à tout moment. De même peuvent s'effondrer les maisons car elles aussi sont éphémères. En ce qui concerne les rues, elles semblent être très sales dans la banlieue parisienne : « *Nous marchâmes dans les boues éternelles.* ». (ibid. : 70) Cette saleté de la banlieue ne semble pas avoir de limites.

L'auteur se réfère encore une fois à la nuit et à l'obscurité. La nuit est vue comme une calamité qui menace la banlieue :

La nuit s'était accrochée aux arbres, puis aux aguets dans les terrains vagues, couchée dans ces longues rues étroites et sombres, elle semblait nous épier comme à la sortie d'un coupe-gorge. (ibid. : 70)

Dans cette phrase la nuit est personnifiée. Par le biais de cette figure de style, l'auteur crée une ambiance lugubre : on a l'impression que la nuit reste suspendue comme l'épée de Damoclès au-dessus de la banlieue et représente ainsi une menace permanente. La nuit se cache, elle se met aux aguets comme si elle attendait le bon moment pour sortir de sa cachette. Outre l'emploi de la personnification, Philippe Soupault se sert d'une comparaison pour montrer encore plus clairement que la nuit crée une atmosphère mystérieuse : le coupe-gorge est un lieu dangereux où l'on peut risquer sa vie. La nuit qui enveloppe la banlieue se transforme donc en menace et semble être tellement épaisse que le narrateur a du mal à discerner le chemin. Il est toujours à la poursuite d'Octave et ils semblent « *perdus comme définitivement.* » (ibid. : 70). La personnification que l'auteur utilise dans la phrase « [...] *la nuit seule nous suivait.* » (ibid. : 70) met en valeur le fait que l'obscurité a vidé de vie la banlieue. Personne ne se promène dans les rues. Seule une « *petite lumière dans une maison morte* » (ibid. : 70) est visible mais celle-ci « *s'éteignait aussitôt, comme effrayée par notre passage.* » (ibid. : 70). La comparaison qui est utilisée dans cette dernière partie de la phrase souligne le fait qu'il est peu courant ou même extraordinaire de se promener en banlieue à cette heure tardive. Octave et le narrateur semblent donc perturber le repos nocturne. Pendant la nuit, le silence absolu semble régner dans toute la banlieue. Les habitants y sont habitués de sorte que chaque petit bruit qui s'oppose à cette tranquillité répand la peur : « *Le moindre bruit était une catastrophe, le moindre souffle une grande terreur.* » (ibid. : 70) L'anaphore qui ressort de cette phrase crée un effet d'insistance et la formulation hyperbolique souligne le fait que chaque bruit, aussi léger soit-il, trouble le calme des habitants.

Dans les paragraphes que nous venons d'analyser, nous pouvons repérer un nombre important de termes qui font penser à une atmosphère froide, sombre et sinistre, tels que « *gris pâle* » (ibid. : 69), « *anonymes et muets* » (ibid. : 69), « *forêt sans soleil* » (ibid. : 69), « *plus noire* » (ibid. : 69), « *lèpre huileuse* » (ibid. : 70), « *bulles sur un marais* » (ibid. : 70), « *pustules* » (ibid. : 70), « *rues [...] sombres* » (ibid. : 70), « *coupe-gorge* » (ibid. : 70), « *catastrophe* » (ibid. : 70), « *grande terreur* » (ibid. : 70), « *boues éternelles* » (ibid. : 70), « *maison morte* » (ibid. : 70) ainsi que « *quais déserts* » (ibid. : 70).

Nous voyons donc que l'auteur use d'un grand nombre de notions négatives pour décrire la banlieue de Paris pendant la nuit. Cependant, au lever du soleil, l'obscurité et la désolation font place à un spectacle de lumière fascinant : « *De longues traînées de lumière jaillirent de terre puis, gagnant le ciel, balayèrent les nuages. Des jets de jour montaient avec*

lenteur. ». (ibid. : 71) Ici encore, l'auteur se sert d'un langage très figuratif. Les lecteurs et lectrices peuvent s'imaginer le lever du soleil comme une lutte entre l'obscurité et la lumière de la nouvelle journée qui est en train de naître. Peu à peu, la lumière arrive à repousser l'obscurité. Le narrateur observe cette aurore de la banlieue « *comme un moribond pourrissant* » (ibid. : 71). Cette comparaison, quoiqu'un peu macabre, montre à quel point le narrateur est fasciné par ce spectacle de la nature qui se déroule devant ses yeux. Il reste comme envoûté afin de ne manquer aucune seconde du lever du jour.

Pour conclure, ce chapitre a analysé de quelle façon Philippe Soupault crée une image précise de la banlieue parisienne. Cette dernière est présentée d'une manière également riche et variée au niveau du vocabulaire et des figures de style. Sachant comment se servir des procédés littéraires, l'auteur réussit à faire naître une impression concrète et détaillée de la banlieue. La voie du chemin de fer mène à l'extérieur du centre-ville, un endroit qui est marqué par l'obscurité et l'absence de vie et qui est vu comme l'ennemi de la ville de Paris. Dans la banlieue nocturne, rien ne semble fasciner le narrateur. Il s'agit d'un endroit dénué d'intérêt, vide et marqué par l'aversion et le dégoût. Cependant, le narrateur est impressionné par le merveilleux lever du soleil qu'il observe.

6. Comparaison des deux romans

Nous venons d'analyser les mythes surréalistes présents dans les deux romans de Philippe Soupault, *Le Nègre* et *Les dernières Nuits de Paris*. Dans ce dernier grand chapitre de notre mémoire, nous nous intéresserons d'un côté aux éléments que les deux romans ont en commun et de l'autre aux points de divergence. Nous les élaborerons dans les deux sous-chapitres suivants.

6.1. Les points communs

Ce sous-chapitre est voué à l'étude des points importants qui rapprochent les deux romans.

Un point commun que nous avons déjà mentionné est le fait que les deux romans ont été rédigés après la rupture de Philippe Soupault avec le groupe surréaliste autour d'André Breton qui a eu lieu en novembre 1926. Nous avons démontré que *Le Nègre* et *Les dernières Nuits de Paris* contiennent quand même un grand nombre d'éléments surréalistes, ce qui montre l'attachement de Philippe Soupault aux valeurs du mouvement du Surréalisme.

Dans les deux romans, l'intrigue est racontée par un narrateur homodiégétique qui n'obtient pas de profil de personnalité mais qui participe lui-même activement aux événements et est intégré dans l'action. Les lecteurs et lectrices n'apprennent pas grand-chose sur sa vie mais il ressort clairement des deux romans qu'il se passionne pour les balades nocturnes dans la ville de Paris et qu'il passe également beaucoup de temps dans des cafés ou des bars qui sont des lieux de réunion importants.

Dans les ouvrages, Philippe Soupault nomme clairement les rues, les places et les bâtiments parisiens. Le style quasi documentaire de l'auteur permet aux lecteurs et lectrices de savoir à chaque moment où se trouvent le narrateur et les autres personnages de sorte qu'il est possible de suivre mentalement leur itinéraire. Quand Philippe Soupault décrit la ville de Paris, il use dans ses deux romans d'un grand nombre de figures de style, notamment de métaphores, de personnifications et de comparaisons, à l'aide desquelles il crée souvent une ambiance lugubre et inquiétante. Il démontre également le caractère éphémère de Paris en le désignant comme ville moribonde ou en comparant ses bâtiments à la mort.

Le merveilleux et le mystère quotidien de la ville de Paris sont étroitement liés à Georgette dans *Les dernières Nuits de Paris* et à Edgar Manning dans *Le Nègre*. Après la disparition

de la passante ou bien le départ du « nègre », le narrateur perçoit Paris différemment. Leur absence a pour conséquence que la ville perd son charme unique et son côté mystérieux et que le cycle jour/nuit est perturbé.

Dans les deux ouvrages, le narrateur se montre fasciné et attiré par la Seine qui devient le symbole même de la vivacité et qui évoque des images positives. Nous avons pu observer que l'élément eau apporte bien-être au narrateur et qu'il transmet une certaine tranquillité, que ce soit la Seine, l'aquarium du Trocadéro à Paris ou alors la mer et le fleuve à Lisbonne. L'aquarium, par exemple, a une importance particulière parce qu'il représente le lieu de réunion pour les conjurés dans *Les dernières Nuits de Paris* mais le narrateur est également émerveillé par les objets portés par la Seine qu'il ne considère pas comme une pollution mais comme des souvenirs de Paris.

L'élément feu est également présent dans les deux romans analysés. Dans *Le Nègre* les flammes sont un signe de révolte parce qu'elles apparaissent en relation avec l'insurrection qui se déroule à Lisbonne et dont Edgar Manning semble être le meneur. Lors de cette révolte, il incendie même sa maison rose et les maisons voisines prennent également feu. Ce geste de folie est comparable à celui du frère de Georgette, Octave, qui allume le feu à Paris vers la fin du roman *Les dernières Nuits de Paris*. Les flammes offrent un spectacle éblouissant au narrateur parce qu'elles semblent changer de forme. Dans les deux ouvrages, le feu est lié à la destruction, au trouble mais aussi au bouleversement.

Un autre mythe principal en commun dans les deux livres est le hasard. Ce dernier joue un rôle primordial car il provoque des rencontres inattendues entre le narrateur et Edgar Manning dans *Le Nègre* et entre le narrateur et les personnages impliqués dans le crime dans *Les dernières Nuits de Paris*. Les deux romans contiennent également de longues réflexions sur le hasard. Dans *Le Nègre* le protagoniste Edgar Manning critique les Blancs qui veulent se prémunir du jeu et des règles du hasard et qui veulent mener une vie bien réglée et autodéterminée. Le « nègre » cependant se passionne pour le hasard et les miracles extraordinaires qu'il tient prêt, tout comme le narrateur dans *Les dernières Nuits de Paris* qui se laisse volontairement guider par lui. C'est surtout pendant la nuit que les personnages donnent bien des chances à l'apparition du hasard en sortant de chez eux et en se baladant dans les rues parisiennes.

Nous venons de démontrer que l'on peut trouver dans les deux romans écrits par Philippe Soupault bien des éléments communs.

6.2. Les différences

Ici, nous démontrerons les différences que les deux romans analysés montrent en ce qui concerne les mythes surréalistes.

Tandis que dans *Les dernières Nuits de Paris* la ville de Paris joue un rôle primordial, elle est beaucoup moins présente dans *Le Nègre*. Ceci est probablement dû au fait que, dans ce dernier roman, le protagoniste Edgar Manning ne séjourne pas seulement à Paris mais aussi à Barcelone où il tue la prostituée Europe et à Lisbonne et qu'il part finalement vers l'Afrique. En ce qui concerne la ville parisienne, les lecteurs et lectrices apprennent seulement que le narrateur fréquente le Tempo-Club dans la rue Fontaine près de Montmartre, qu'il longe souvent les bords de la Seine, qu'il parcourt le quartier d'Auteuil et qu'il retrouve Edgar Manning dans le café Wepler sur la place de Clichy. Dans *Les dernières Nuits de Paris* pourtant, on a l'impression de faire connaissance avec la ville entière : le narrateur ne passe pas seulement devant les bâtiments parisiens connus comme la Notre-Dame, l'Opéra, la Tour Eiffel et le Petit Palais mais nous fait également découvrir l'Institut, le jardin du Trocadéro, la gare d'Orsay et celle de Saint-Lazare, les Champs-Élysées, le parc Monceau ainsi que la banlieue de Paris.

Dans *Le Nègre* l'esprit de révolte et l'aspiration à la liberté d'Edgar Manning constituent les sujets les plus importants. Le protagoniste s'oppose à tous les obstacles que l'ordre européen dresse devant lui. Il refuse de se laisser retenir par des chaînes, d'accepter les menottes qui bornent son existence. Ce mythe surréaliste ne se dégage pourtant pas du roman *Les dernières Nuits de Paris* dans lequel les personnages semblent plutôt s'intéresser au crime, aux mystères de la ville et à la passante Georgette.

Une autre différence importante entre les deux romans est la suivante : tandis que la passante Georgette est incapable de quitter Paris parce qu'elle forme une unité avec cette ville, Edgar Manning part sans remords et laisse derrière lui Paris et les terres européennes. Rien ni personne ne le retient dans cette ville qui entrave sa liberté et qui l'empêche de s'épanouir pleinement. Dans *Les dernières Nuits de Paris* les autres parisiens - y inclus le narrateur - sont comparés à des prisonniers, ce qui ressort surtout à travers la description de la gare d'Orsay. Dans *Le Nègre* les habitants de Paris ne sont pas capables de sortir de leur société qui reste ancrée dans le passé.

Lorsque l'on regarde de près les seuls personnages féminins des deux romans, à savoir Europe dans *Le Nègre* et Georgette dans *Les dernières Nuits de Paris*, il est très difficile de trouver des similitudes. Leur seul point commun réside dans le fait qu'elles s'adonnent à la prostitution. Sinon elles sont des femmes complètement différentes. Georgette est l'incarnation même du mystère et du merveilleux, elle est intéressante et attirante et, avant tout, elle est puissante. Elle seule dispose du pouvoir de transfigurer la nuit. C'est une femme qui avance, qui est toujours en mouvement - une passante. Pour elle, l'argent ne semble pas jouer un rôle important. Certes, elle doit gagner sa vie en se prostituant et en cousant mais elle ne prend pas pour sujet son point de vue financier. Europe, en revanche, est matérialiste et ne s'intéresse qu'à la richesse : elle envisage d'ouvrir une boutique afin de gagner le plus d'argent possible. Ainsi, elle incarne les valeurs bourgeoises et ne s'inscrit donc pas dans l'idéologie surréaliste. Europe reste toujours au même endroit et elle est incapable à se renouveler. Son insensibilité et sa froideur blessent Edgar Manning.

Tandis que dans *Les dernières Nuits de Paris* Philippe Soupault ne fait pas référence à la classe bourgeoise, il la critique sévèrement dans *Le Nègre*. Cette critique se dirige notamment contre le matérialisme et l'égoïsme bourgeois incarnés par la prostituée Europe. De plus, la classe de la bourgeoisie semble se concentrer seulement sur ce qui ne se fait pas. Elle transmet ses valeurs de génération en génération et oblige les êtres à se soumettre à des règles. Dans le roman, les bourgeois sont incarnés par les Blancs qui sont constamment opposés aux Noirs. Alors que ces derniers représentent la rébellion et le renouvellement, les Blancs sont désignés comme des moribonds ou des cadavres. Ainsi l'auteur exprime sa haine et son dégoût envers la civilisation bourgeoise dont le monde devient le symbole de la décadence. Le « nègre » Edgar Manning s'efforce d'atteindre un bouleversement mental ou politique, ce que montre l'insurrection qu'il incite à Lisbonne qui est décrite dans le huitième chapitre du roman. Cette révolte échoue pourtant et a pour conséquence le désespoir du « nègre » qui décide alors de quitter l'Europe et de partir vers l'Afrique.

7. Résumé et conclusion

Dans ce mémoire, nous nous sommes intéressés aux deux ouvrages *Le Nègre* et *Les dernières nuits de Paris* écrits par Philippe Soupault dans les années 1927 et 1928. Nous avons mis l'accent sur les mythes surréalistes et la manière de laquelle ceux-ci sont représentés dans les romans en question.

Né en 1897, Philippe Soupault est encore jeune quand éclate la Première Guerre mondiale en 1914. Il se révolte contre la guerre et les capitalistes qui en tirent leur profit. À cette époque-là, il fait la connaissance de Guillaume Apollinaire qui le présente à André Breton. Avec ce dernier et Louis Aragon, Philippe Soupault fonde la revue *Littérature* dans laquelle ils ont la possibilité de s'exprimer en toute liberté. Ensemble avec André Breton, Philippe Soupault écrit ensuite *Les Champs magnétiques* - un recueil de textes dans lequel ils mettent en pratique les principes de l'écriture automatique. Plus tard, Philippe Soupault commence à collaborer avec des revues et des journaux différents et se met à écrire des romans, une activité qu'André Breton désapprouve. Quand Philippe Soupault refuse de faire pareil que ses amis et d'adhérer au parti communiste, les autres membres du groupe surréaliste se montrent critiques envers lui de sorte qu'il demande finalement lui-même son exclusion du groupe en 1926.

Néanmoins, Philippe Soupault continue de montrer dans ses romans un vif intérêt pour les éléments typiquement surréalistes. Dans *Le Nègre* il met en scène un protagoniste noir qui ne se laisse pas poser de limites et qui devient ainsi le modèle même de la liberté, de l'indépendance et de la révolte si chères aux surréalistes. Philippe Soupault l'oppose aux Blancs qui représentent la civilisation occidentale adaptée et enchaînée. En tuant la prostituée Europe, Edgar Manning exprime son désaccord avec les valeurs européennes. Sa folie permet au « nègre » de quitter la réalité extérieure et de plonger dans un monde imaginaire - une capacité qui fascine les adhérents du Surréalisme. Tout au long du roman, le hasard provoque des rencontres accidentelles entre le narrateur et Edgar Manning. Ce dernier se laisse volontiers guider par le hasard alors que les Blancs refusent de s'adonner aux jeux du hasard car ils veulent déterminer eux-mêmes leur vie. Finalement, il faut mentionner le mythe de la nuit qui est également très présent dû au fait que les personnages sortent surtout pendant la nuit et qui est étroitement lié à celui de la ville de Paris qui joue cependant un rôle moins primordial dans le roman *Le Nègre*. Les lieux surréalistes importants qui sont mentionnés sont le Tempo-Club que le narrateur semble fréquenter le

soir et le café Wepler où le narrateur retrouve Edgar Manning après une longue période de temps.

Dans *Les dernières Nuits de Paris* Philippe Soupault place au centre de l'intérêt la passante Georgette qui suit toujours le même itinéraire quand elle se promène dans les rues parisiennes. Elle est souvent accompagnée ou suivie par le narrateur qui est attiré par cette femme à la fois insolite et banale qui incarne le mystère et le merveilleux parisien. Georgette est étroitement liée à la ville de Paris à laquelle elle confère un charme particulier mais également à la nuit. Georgette dispose du pouvoir de transfigurer la nuit, de la rendre merveilleuse. Il ressort clairement du roman que la nuit est l'un des sujets favoris de Philippe Soupault. Les événements importants se passent après la tombée de la nuit parce que c'est à cette heure tardive que les personnages sortent de chez eux et flânent dans les rues. Ainsi, ils acceptent de se lancer dans de nouvelles aventures et de se livrer aux règles du hasard. Ce dernier apparaît très souvent tout au long du livre et surtout sous forme de rencontres inattendues. Constamment dirigé par le hasard, le narrateur ne peut jamais trouver de repos. De façon répétée il devient témoin de scènes étranges qui le préoccupent. Le Paris nocturne devient dans le roman un immense champ d'aventures. La ville est mystérieuse, sombre et parfois même inquiétante car quelques bâtiments sont comparés à la mort. Mais tout comme Philippe Soupault, le narrateur n'est pas effrayé par la mort. Les lieux surréalistes importants dans ce roman sont, entre autres, les rives de la Seine et l'aquarium du Trocadéro, ce que montre que le narrateur témoigne d'un immense enthousiasme pour l'élément eau. Le feu devient également important vers la fin du roman quand Octave tente de détruire la ville en l'incendiant. C'est sa folie qui le pousse à tenter des expériences diverses et qui lui permet de s'immerger dans le monde de l'imagination.

Dans notre mémoire, nous avons pu constater que même si les deux ouvrages analysés ont été rédigés après la rupture de Philippe Soupault avec le groupe surréaliste ils contiennent un grand nombre de mythes surréalistes. Ceci montre clairement que son éloignement précoce du groupe n'est pas du tout un signe de renoncement aux valeurs du mouvement surréaliste, car comme Claude Lévy le dit : « *C'est du groupe qu'il a été exclu et non, bien sûr, du surréalisme. Comment aurait-on pu l'exclure de lui-même ?* ». (cf. Lévy, préface dans Soupault 1997 [1928] : III)

8. Bibliographie

8.1. Sources primaires

Soupault, Philippe (1997) [1927] : Le Nègre. Paris : Éditions Gallimard.

Soupault, Philippe (1997) [1928] : Les dernières Nuits de Paris. Paris : Éditions Gallimard.

Soupault, Philippe (2002) [1927] : Histoire d'un Blanc (1897-1927) : Mémoires de l'Oubli. Paris : Éditions Gallimard.

Soupault, Philippe (1997) : Mémoires de l'oubli 1927-1933. Paris : Lachenal & Ritter.

8.2. Sources secondaires

Blake, Jody (1999) : Le tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930. Pennsylvania : University Park.

Bonnet, Marguerite (1992) : Adhérer au Parti communiste ? : septembre - décembre 1926. Dans : Archives du surréalisme, no. 3. Paris : Gallimard.

Boucharenc, Myriam (1997) : L'échec et son double. Philippe Soupault romancier. Paris : Honoré Champion.

Bréchon, Robert (1971) : Le surréalisme. Paris : Armand Colin.

Cassayre, Sylvie (1997) : Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault. Paris : Minard.

Clébert, Jean-Paul (dir.) (1996) : Dictionnaire du surréalisme. Paris : Éd. Du Seuil.

Duplessis, Yves (1958) : Le surréalisme. Paris : Presses universitaires de France.

Durand, Pascal / Bertrand, Jean - Pierre (2012) : Entretien avec Philippe Soupault. Paris : Buchet Chastel.

Durozoi, Gérard / Lecherbonnier, Bernard (1972) : Le Surréalisme : théories, thèmes, techniques. Paris : Larousse.

Gerstner, Jan (2007) : „Die absolute Negerei“ : Kolonialdiskurse und Rassismus in der Avantgarde. Marburg : Tectum Verlag.

Lachenal, Lydie (1997) : Philippe Soupault : sa vie, son œuvre chronologie. Paris : Lachenal & Ritter.

Leroy, Claude (1999) : Le mythe de la passante : de Baudelaire à Mandiargues. Paris : Presses Universitaires de France.

Meyer, Alain : Les dernières nuits de Paris. Un roman mythique. Dans : Boucharenc, Myriam / Claude Leroy (dir.) (1999) : Présence de Philippe Soupault. Presses Universitaires de Caen.

Morlino, Bernard (1987) : Philippe Soupault : Qui êtes-vous ? Lyon : La Manufacture.

Mousli, Béatrice (2010) : Philippe Soupault. Paris : Flammarion.

Nowotnick, Stephan (1988) : Philippe Soupault – Der vergessene Surrealist. Studien zu seinem erzählerischen Werk; avec un résumé en français. Bonn : Romanistischer Verlag.

Penot-Lacassagne, Olivier (2001) : L’Afrique nègre de Philippe Soupault. Dans : Afriques imaginées. Les Carnets de l’Exotisme, no. 2. Paris et Poitiers : Éditions Kailash et Torii Éditions.

Scharfman, Ronnie : Figures de l’étranger, figures de l’autre dans les romans de Philippe Soupault. Dans : Chénieux-Gendron, Jacqueline (1992) : Philippe Soupault, le poète. Clamecy : Éditions Klincksieck.

Schmidt, Claudia (2017) : Les dernières nuits de Paris : lieux surréalistes. Universität Wien : unpubl. Seminararbeit.

Sekora, Karin : Vage Hoffnung, dunkle Ängste. Claire Goll, Der Neger Jupiter raubt Europa und Philippe Soupault, Le Nègre. Dans : Albers, Irene / Pagni, Andrea (2002) : Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. Tübingen : Stauffenburg Verlag.

Simon, Verena (2006) : Paris - das Mysterium der Surrealisten. Die Modellierung der Stadt Paris in ausgewählten Erzähltexten französischer Surrealisten. Duisburg : WiKu-Verlag.

Tettamanzi, Régis : Ce qu'on entend par jazz en 1925. Dans : Boucharenc, Myriam / Leroy, Claude (2012) : L'année 1925 : l'esprit d'une époque. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.

8.3. Documents en ligne

Artaud, Antonin : Lettres aux écoles du Bouddha. Dans : Breton, André (dir.) (1925) : La Révolution surréaliste, no. 3. En ligne : <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-3.pdf> (consulté le 01.04.2018)

Boiffard, J.-A. / Eluard, P. / Vitrac, R. : Préface. Dans : Naville, Pierre / Péret Benjamin (dir.) (1924) : La Révolution surréaliste, no. 1. En ligne : <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-1.pdf> (consulté le 13.03.2018)

Breton, André (1924) : Manifeste du surréalisme. En ligne : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf (consulté le 06.02.2018)

Durand, Pascal / Bertrand, Jean - Pierre (2009) : Jacques Baron, Philippe Soupault : deux entretiens inédits sur les débuts du Surréalisme. En ligne : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/10404/1/Interviews%20Soupault.pdf> (consulté le 03.02.2018)

Hytier, Adrienne D. (1976) : Les Dernières Nuits de Paris by Philippe Soupault. Dans : The French Review, vol. 49, no. 5, pp. 830-831. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/389289> (consulté le 02.02.2018)

Jammes, Francis / Reverdy, Pierre / Corday, Michel / Marguerite, Victor et al. (1925) : Enquête sur le suicide. Dans : Naville, Pierre / Péret Benjamin (dir.) (1925) : La Révolution surréaliste, no. 2. En ligne : <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-2.pdf> (consulté le 13.03.2018)

Soupault, Philippe : La Fuite. Dans : Breton, André (dir.) (1926) : La Révolution surréaliste, no. 6. En ligne : <https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Revolution-surrealiste6.pdf> (consulté le 26.03.2018)

8.4. Index des figures

Figure 1 : Philippe Soupault. En ligne : <https://www.discogs.com/artist/195295-Philippe-Soupault> (consulté le 21.02.2018)

Figure 2 : La place Clichy. En ligne : <http://lesphotosdedaniel.unblog.fr/2013/01/31/place-de-clichy-annees-1920/> (consulté le 02.04.2018)

Figure 3 : L'avenue de l'Opéra. En ligne : <http://www.oldstratforduponavon.com/paris2.html> (consulté le 02.05.2018)

Figure 4 : La gare d'Orsay. En ligne : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gare-d%27Orsay-BaS.jpg> (consulté le 02.05.2018)

Figure 5 : La gare Saint-Lazare. En ligne : <http://transportrail.canalblog.com/pages/paris-saint-lazare-au-rythme-de-la-banlieue/35786719.html> (consulté le 02.05.2018)

9. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den beiden Werken *Le Nègre* (1927) und *Les dernières Nuits de Paris* (1928) von Philippe Soupault. Es handelt sich dabei um zwei Romane, die der literarischen Bewegung des Surrealismus entstammen.

Das Buch *Le Nègre* erzählt die Geschichte von Edgar Manning, einem Schwarzen, der für seinen illegalen Drogenhandel und andere kriminelle Aktivitäten bekannt ist. In Barcelona tötet er die Prostituierte namens Europe, flüchtet nach Lissabon und verlässt letztendlich Europa, dessen Zivilisation und Kultur er missachtet. Der homodiegetische Erzähler ist beeindruckt von der Denkweise Edgar Mannings und seinem unerschütterlichen Streben nach Freiheit.

In *Les dernières Nuits de Paris* durchstreift der Erzähler die nächtlichen Straßen von Paris und wird dabei häufig von der Passantin Georgette begleitet, durch die die Nächte zu einem einzigartigen Mysterium werden. Durch den Zufall gelenkt werden sie Zeugen einer Reihe von außergewöhnlichen Ereignissen. Die zerstückelte Leiche eines Mannes wird unter der Pont-Neuf in Paris aufgefunden. Der Erzähler trifft am Bahnhof auf den orientierungslosen Matrosen, der, wie sich später herausstellt, der Mörder ist. Die Stadt Paris nimmt in diesem Roman eine wichtige Rolle ein.

Zu Beginn der Diplomarbeit wurden die theoretische Grundlage sowie die Werte und die zentralen Themen des französischen Surrealismus vorgestellt, die im Jahre 1924 von André Breton im Manifeste du Surréalisme festgehalten wurden. Darunter finden sich beispielsweise *la folie, la liberté, le hasard, le merveilleux* und *la mort*. Im Hauptteil der Diplomarbeit wurden die beiden Romane in Hinblick auf diese und andere wichtige surrealistische Merkmale analysiert. Dabei wurde die hermeneutische Forschungsmethode verwendet. Einzelne Textpassagen wurden herausgegriffen und bezüglich Inhalt und Stilmittel untersucht. Letztendlich wurden die Werke miteinander verglichen und Gemeinsamkeiten und Unterschiede ausgearbeitet.

In *Le Nègre* sind vor allem die surrealistischen Werte der *liberté* und der *révolte* vorherrschend, die von Edgar Manning verkörpert werden. Der Schwarze widersetzt sich jeglichen Regeln und Moralvorstellungen. Er gibt sich außerdem freiwillig den Spielen des *hasard* hin und wird dabei deutlich in Kontrast gesetzt zur angepassten westlichen Zivilisation, die nichts dem Zufall überlassen und den Verlauf aller Geschehnisse minutiös

bestimmen will. Seine *folie* erlaubt es Edgar Manning, die äußere Realität gedanklich zu verlassen und in die Welt der *imagination* einzutauchen.

In *Les dernières Nuits de Paris* spielt der *hasard* ebenfalls eine bedeutende Rolle. Der Erzähler liefert sich dem Zufall aus, indem er in den Straßen von Paris flaniert und dabei unerwartete Begegnungen macht. Dabei stehen auch das *mystère* und das *merveilleux* der Stadt im Vordergrund. Paris wird im Roman sehr facettenreich dargestellt und steht in einem engen Zusammenhang zur Passantin Georgette, die der Stadt einen besonderen Charme verleiht. Ein weiteres wichtiges surrealistisches Element in diesem Roman ist die *folie* des Bruders von Georgette, Octave. Dieser ist, wie Edgar Manning, dazu in der Lage, in seiner eigenen Fantasiewelt zu leben.

Der Mitbegründer des französischen Surrealismus, Philippe Soupault, wurde im November 1926 aus unterschiedlichen Gründen aus der surrealistischen Gruppe um André Breton ausgeschlossen. Dennoch zeigt die Analyse sehr deutlich, dass die beiden Werke, die nach seinem Ausschluss verfasst wurden, eine große Anzahl an charakteristisch surrealistischen Elementen aufweisen, was wiederum von der Verbundenheit Philippe Soupaults mit den Themen und Interessen des Surrealismus zeugt.