

MYRIAM BOUCHARENC
*Ce vertige, ou comment Philippe
Soupault a écrit certains de ses livres*

À mon tour, comme Dieu, j'aurai fait ma genèse.
Nerval, *L'Alchimiste*

Les personnages de Philippe Soupault ne sont pas seuls à voyager. Des pans de textes, eux aussi, sont mobiles: ils se déplacent d'un récit à l'autre, disparaissent parfois, se refondent le plus souvent dans des ensembles plus vastes, selon un art combiné du passage et du réemploi¹. Textes revenants et fantômes de récits hantent la plupart de ses romans. *Le cœur d'or* est ainsi habité par *Corps perdu* dans lequel on retrouve *Carte postale*² ainsi qu'un fragment d'*Histoire d'un Blanc* évoquant le «grand jardin» de l'enfance, son texte-fantôme préféré, à la mémoire du père disparu. Comme dans ces images à double entente où l'œil oscille entre deux regards, les récits de Soupault se lisent en anamorphose: entre l'ancien et le nouveau, le lecteur hésite et cette hésitation devient bientôt un mode de lecture. Comment, dès lors, être sûr que tel fragment de texte n'ira pas à son tour renaître ailleurs, se mêlant — à l'occasion — aussi bien à l'autobiographie qu'à la fiction?

Une écriture qui se retrouve est paradoxalement une écriture qui se cherche. Puisque les textes reviennent, ils n'étaient pas définitifs. Reproduire, emboîter, déplacer sont autant de gestes par lesquels l'écriture tente de s'atteindre en se ressaisissant. En ce sens, l'entreprise de Soupault est labyrinthienne, avec cette particularité que l'architecte semble travailler sans patron. À l'égal des lecteurs, tout se passe comme s'il ignorait le plan d'ensemble. Du récit-labyrinthe il ne fait pas une œuvre de maîtrise mais plutôt une structure de recherche: sa poétique comporte une part d'essai.

1. Sur la question des «réemplois», on consultera l'article de Jacqueline Chénieux-Gendron, «Le roman de montage dans l'œuvre de Philippe Soupault des *Champs magnétiques* au *Grand homme*», in *Philippe Soupault le poète*, Klincksieck, 1992.

2. *Carte postale*, éd. des Cahiers libres, juillet 1926; *Corps perdu*, pré-publié dans *Europe*, n° 39 du 15 mars 1926 et n° 40 du 15 avril, publié en volume Au Sans Pareil, 30 novembre 1926; *Le cœur d'or*, Grasset, 1927, reprend, en l'étoffant, le texte de *Corps perdu*. L'expression «cœur d'or», se présente comme une redistribution anagrammatique des lettres de *Corps perdu*, à l'exclusion du «p» et du «s», initiales de Philippe Soupault qui souligne et signe ainsi, ludiquement, sa poétique.

À quoi le romancier s'essaie-t-il en multipliant les reprises, si ce n'est à l'art du commencement? Que, d'amorce, un *incipit* puisse devenir chapitre, lorsqu'une nouvelle se réinsère dans un roman³, met en question sa force inaugurale. Les retours de textes, en recyclant perpétuellement le commencement, révèlent au détour d'une dynamique de relance, une perspective de fuite: leur liberté de mouvement serait-elle au prix d'une difficulté d'ancrage? Le mode de génération du texte romanesque conduit ainsi à s'interroger sur la nature de sa genèse. Une lecture filée de *Ce vertige*, l'un de ces récits itinérants, devrait permettre de retracer les débuts de l'itinéraire romanesque de Soupault et d'éclairer le secret de naissance qui se joue dans l'affiliation des textes.

Il s'agit d'une nouvelle publiée une première et unique fois dans le numéro 17 de la revue *Intentions*, en août 1923. Elle vient de revoir le jour à l'occasion de la reprise en volume, aux éditions Lachenal & Ritter, d'un ensemble de textes rares de Philippe Soupault, sous le titre *Le Roi de la vie et vingt autres nouvelles*. C'est avec un grand bonheur que l'on a pu relire, ou lire, un texte mis aux oubliettes par son auteur et qui nous revient chargé de passionnantes révélations.

Ce vertige demande à être lu, dans tous les sens du terme, comme un chef-d'œuvre: œuvre à la fois parfaite et initiatique qui commande la façon romanesque de Philippe Soupault. Il s'y met d'ailleurs en scène à la première personne comme ami et biographe de David Aubry, dans lequel on aura reconnu le héros de *À la dérive*, son second roman, paru un mois avant la nouvelle⁴. Le même Aubry est dans *Ce vertige* un intime de l'écrivain, plus encore son inspirateur direct et son double.

Une première partie évoque l'amitié fascinée du narrateur enfant pour son compagnon, puis comment, malade de la fièvre typhoïde⁵, il en vient, à la

3. Cas de figure illustré, notamment, par *Le Bar de l'amour* (1925), longue nouvelle réinsérée dans *En joue!* (1925), chapitres VII à XI.

4. *À la dérive*, roman, Paris, Ferenczi, 1923. Ce récit d'aventures riche en ruptures de ton et mené sur un rythme picaresque retrace la vie de David Aubry par les soins d'un narrateur, son ami et confident de la dernière heure, lorsque, revenu de tout, Aubry est retourné vivre à Paris le reste de ses jours. Né dans une famille de «petits boutiquiers de Viroflay», il avait la passion de la fuite. À Rouen il embarque pour Sydney par Porto. Il frôlera deux fois la mort avant de repartir pour Melbourne, où il abandonne Jane. L'aventure change alors de registre et devient policière dans le train où un certain Samuel s'ampute de la main gauche «par besoin d'action» (p. 99), geste dont les suites conduiront Aubry à échanger sa charge de secrétaire contre celle de chercheur d'or sur la «terre de Dampier». Il y perdra ses deux compagnons avant de tomber aux mains des brigands. De cet *Eldorado* fragile il s'enfuira à nouveau pour les Paradis plus artificiels encore de l'opium et pour finir de la religion, avant de s'éteindre à l'âge de 62 ans «muni des Sacrements de l'Église». (p. 220)

5. Cet élément est autobiographique. En 1916, Soupault manque mourir des suites du vaccin contre la fièvre typhoïde.

faveur d'un dédoublement de personnalité, à vivre dans la peau d'Aubry et à entreprendre «le récit de cette vie». La seconde partie raconte leur voyage à Rouen et leur séjour dans le château de David. Les doubles dialoguent, confrontent leur histoire et leur identité. Pareil au narrateur de *Sylvie* à qui le «dénouement [...] échappe», le narrateur de *Ce vertige* attend des paroles d'Aubry qu'elles le libèrent de ses *chimères* et le rende à sa *vraie vie*: «Je voudrais que tu t'éloignes de moi pour que je sois seul, que je sois moi-même»⁶. La nouvelle s'achève sur une mystérieuse révélation dont le narrateur ne nous livre pas le sens: «Je compris encore le mystère de ce grand château inhabité, de ce fleuve éternellement calme, de ce plateau en face de mes yeux, des poings fermés que je remarquai sur la vieille photographie. Je compris cet étrange besoin de conquérir sans posséder, de reprendre et d'abandonner. Je compris, je compris»⁷. Tout au plus comprenons-nous que David Aubry est un personnage de projection, dont Philippe Soupault attend un retour d'identité et auquel il confie le pouvoir de lui révéler la cohérence secrète de sa propre vie.

Ainsi de Julien, autre personnage «à la dérive» que, dans *En joue!*, Soupault charge de son mal-être et du soin de dénigrer l'aventure romanesque. Écrivain lui aussi et pareillement fiévreux, voici que dans son délire lui revient le souvenir obsédant d'un crime. Dans les parages de la mort, il éprouve le besoin de se confesser. Au prêtre venu à son chevet il raconte dans quelles circonstances il a noyé celui qu'il nomme tantôt son «parrain», tantôt son «ami»: «Un matin, je vis l'aurore. On frappa à ma porte. C'était mon parrain»⁸. Celui-ci le conduit en auto jusqu'à «son château» des bords de Seine, près de Rouen. Dans la chambre où ensemble ils prennent le thé, différents visages de son ami se présentent à l'esprit de Julien: «celui qui fermait les yeux près de moi, celui de la photographie près de cette fenêtre et tous ceux, inconnus, que je distinguais dans la foule des jours et des souvenirs»⁹. Le texte original de cet épisode n'est autre que la première partie de *Ce vertige*. Ainsi se révèle l'identité du mystérieux ami et parrain de Julien dans lequel nous reconnaissons David Aubry qui, dans *En joue!*, a perdu son nom et sa jeunesse. Réincarné en «parrain», Aubry s'est rapproché de l'image paternelle mais pour devenir un mauvais double qui tend à Julien le miroir de sa propre mort: «Ce vieillard serait moi, c'était moi»¹⁰. Julien décide alors de le faire disparaître dotant la nouvelle d'un dénouement plus conforme à la tradition des doubles: «Mon ami ne comprit pas. Il eut le tort de ne pas comprendre [...] d'un coup d'épaule, je le jetai dans le fleuve»¹¹. De plus, Julien, le romancier-poète et assassin partage

6. *Ce vertige*, in *Le Roi de la vie et vingt autres nouvelles*, Lachenal et Ritter, 1992, p. 47.

7. *Ibid.*, p. 48.

8. *En joue!* (1925), rééd. Lachenal et Ritter, 1979, p. 83.

9. *Ibid.*, p. 86-87.

10. *Ibid.*, p. 87.

11. *Ibid.*, p. 87-88.

avec son homologue, le narrateur de *Ce vertige*, la même expérience d'écriture sous influence. Venu l'interroger sur ses débuts littéraires, un journaliste recueille de la bouche de Julien le récit correspondant à la première partie de la nouvelle¹². La redistribution de *Ce vertige* dans *En joue!*, en dépayasant le texte, modifie la signification de la nouvelle et relance l'énigme du rapport que Soupault établit entre le motif de l'écriture et celui du double.

Sur *Ce vertige* se referme ainsi la boucle des aventures du texte, révélant au lecteur toute une enfilade d'identités en miroir: Julien, double du narrateur de *Ce vertige* et de Philippe Soupault lui-même finit par liquider leur double commun, David Aubry, alias le parrain d'*En joue!* Ne nous laissons pas égarer: toutes ces filiations de fiction s'ingénient à reproduire le rapport de l'écrivain à la figure du Père, original secret de tous ces doubles dont le dernier avatar en date, le «parrain», s'approche au plus près du modèle dérobé sous l'empire duquel Philippe Soupault entreprend, au début des années vingt, de devenir romancier.

Il semble peu probable que *Ce vertige* constitue un épisode écarté de *À la dérive*. On voit mal, en effet, comment cette nouvelle, surtout en sa première partie, pourrait s'insérer dans le récit des aventures d'Aubry. Elle possède davantage les qualités d'un récit étiologique qui chercherait à s'expliquer les causes de l'écriture romanesque comme on le ferait d'une «maladie»¹³. Soupault y raconte, de façon allégorique, comment il a écrit son grand roman, *À la dérive*, que la nouvelle désigne à plusieurs reprises sur un mode allusif et dont le texte est recueilli dans «les grandes feuilles sur lesquelles j'écrivis la vie de David Aubry, un ami»¹⁴. Ni fragment, ni version embryonnaire du roman, *Ce vertige* est un texte de genèse mais achevé. Il ne présente pas les formes du brouillon et doit la perfection de sa facture à l'unité de son sujet, à la profondeur de l'anamnèse. Soupault y livre en effet un récit de la création du récit. Il formule le mythe de sa naissance à l'écriture. «La force mystérieuse» de *Ce vertige* réside dans son rapport duplice au secret: texte de clés et à clés, il éclaire la fiction tout en codant le secret de son écriture. Dans ce dispositif en miroir où la diégèse romanesque semble inséparable de sa genèse, Soupault nous invite, à travers l'aventure d'un texte, à reconstituer sa geste d'écrivain.

Le voici retraçant son *alchimie du verbe*, comment il a tenté de *fixer ses vertiges* dans un récit qui nous revient de loin comme une «signature des origines»¹⁵.

12. La première partie de *Ce vertige* (*op. cit.* p. 39-44) est reprise avec quelques modifications dans le chapitre XIV d'*En joue!*, *op. cit.*, p. 205-210.

13. «Je savais que David allait me parler, qu'il me délivrerait enfin de cette vie qu'il m'avait donnée. J'étais las d'attendre et je lui avouai ma maladie», *Ce vertige*, *op. cit.*, p. 47.

14. *Ibid.*, p. 48.

15. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Coll. «Connaissance de l'inconscient», Gallimard, 1981, p. 17.

Au commencement de *Ce vertige* était l'autre:

J'ai connu un homme. Je l'ai regardé, je l'ai écouté, je le vois et je l'entends. Il s'approchait de moi et je l'aimais. Ses mains surtout me semblaient miraculeuses. Il venait me chercher chez mes parents et me prenait par la main. Nous allions dans les musées, au cirque et près de la Tour Eiffel. Au printemps nous longions les bords de Seine. Il s'arrêtait pour parler aux mariniers, pour regarder le travail des grues et pour m'expliquer le mouvement du port. Nous rentrions chez lui. Tout était simple. Je comprenais. J'aimais. Il y avait des cartes de géographie, des armes étranges, des objets inconnus qui me devinrent familiers. Il y avait surtout sa vie et cette lumière douce et légère comme du miel. À propos de tout et de rien il me racontait; les paroles volaient puis se posaient sur un objet de notre entourage. J'ai été dominé, je le sais. Je rêvais de cette vie et je la vivais parfois en rêve¹⁶.

Envoûtement profond, mystérieux. Le lecteur ne manque pas d'en partager les effets. Il se prend à rêver qu'il détient là le texte *princeps*, l'original de la nostalgie, celui par où tous les autres ont dû commencer. L'évocation de ce Paradis fusionnel quand l'enfant s'absorbe dans la vie de l'autre et aborde le monde à travers le filtre d'une intimité habitée se lit comme une allégorie du rapport d'initiation que Philippe Soupault entretient avec la fiction du père: ce double en identité qui le précède dans son histoire. Car le narrateur vient au langage par la main «miraculeuse» de l'ami dans laquelle s'inscrit sa destinée et avec laquelle s'écrit le récit. Aubry est un père-récit et c'est en lisant *À la dérive* — originalité de chronologie — que le narrateur a appris à lire dans l'histoire de l'autre, l'avenir de son écriture: «Lorsque je commençais à lire sans épeler, un mot, une phrase m'attirait vers ses récits [...] Dès que je pouvais le revoir je lui posais des questions: je contrôlais mes lectures¹⁷. En cet art d'écrire, la lecture est première. Sur la voie du récit de l'autre, la fièvre guide le narrateur en lui faisant approcher, d'abord, le corps des mots. Car le délire qui accélère leur «tournoiement» provoque une hyperesthésie du langage, un retour à l'état originel du signe quand le signifiant *délire* à son tour, étymologiquement, sort de la ligne, n'a pas encore rejoint le sillon de l'écriture romanesque. La «scie sans aucun lien» que le narrateur déchiffre «en séparant les lettres les unes des autres» contient la matière poétique de *À la dérive*: «Palan, Jaquemart, Milepore, bouée, obsidiane, alidade, mangouste, pelamide¹⁸. Archipels inconnus du langage familier, mots qui tous parlent la langue de l'aventure maritime, par leur sens ou par leurs sons: «Milepore» inconnu du dictionnaire mais qui fait entendre «mille ports», «mangouste» dont le signifiant fleurit la «langouste». Un tour des mots en «quarante jours», voyage dans l'univers des substantifs — substance de *À la dérive* — dont la langue sortira récit après avoir fait l'épreuve des signes et celle du syntagme.

16. *Ce vertige*, op. cit., p. 39-40.

17. *Ibid.*, p. 40.

18. *Ibid.*, même page.

Le délire permet d'abord à l'écrivain de s'approprier poétiquement les termes du récit et la matière première de la fiction sous la forme tourbillonnaire qui caractérise chez Soupault la fureur poétique: «Les mots formaient une chaîne autour de mon crâne», ils «faisaient une ronde autour de mes oreilles, entouraient mes yeux»¹⁹. Ainsi naquit son premier poème d'une «phrase qui tourna dans [sa] tête» deux jours durant, avec un «bruit d'insecte»²⁰. L'entrée en possession du verbe à l'état pur, mots «sans aucun lien», qui ne se rattachent encore à «aucun sens», fait remonter la genèse romanesque à une préhistoire poétique dont Soupault ne se départira jamais dans l'art du roman qu'il maintient toujours en affinité avec celui de la poésie. Puis au contact des choses, les mots «s'emplissaient de signification» pour donner naissance au signe: «Je vécus dans leur intimité puis peu à peu [les mots] s'éloignèrent, se détachèrent les uns des autres. Un nuage de faits les entourèrent tous: les uns furent la mer, les rivages, les navires, les rames»...²¹. Dernière épreuve, celle de l'accès au code romanesque qui nécessite que les signes s'organisent en syntagme pour reconstituer l'histoire d'Aubry grâce à un travail de liaison qui favorise l'enchaînement métonymique du récit:

*Les détails d'une vue en se précisant se reliaient aux détails d'autres vues. Ce fut un grand jour pour moi celui où je saisis le lien: cette grande découverte fut une grande délivrance, celle d'un savant qui trouve un point de contact, celle d'un jaloux acquérant enfin la preuve de son malheur. Rapidement, avec la fougue d'un courant qui se précipite dans la brèche d'un barrage, je fermai le cercle des mots et des paysages. Toute la vie de mon ami se déroulait devant moi*²².

Histoire d'une chute dans le temps du récit, *Ce vertige* rappelle que la poésie, expérience du délire et de la déliaison, est la terre édenique du récit mais que pour devenir romancier il faut discipliner le vertige du paradigme dans la linéarité du syntagme. Si pareille épreuve constitue pour Soupault une «délivrance» — une mise en livre de son délire — elle lui communique dans le même temps «la preuve de son malheur». Un malheur d'identité, puisqu'il ne peut devenir romancier qu'en devenant son personnage: «Je m'entendais parler avec une autre voix. On m'appelait d'un autre nom qui était celui de mon ami»²³. Cette écriture sous hypnose²⁴, soufflée par son double à l'écrivain — et en tant qu'inspirateur Aubry partage aussi le droit d'être auteur —, ne délivre donc qu'en un seul sens: elle permet à Philippe Soupault de réaliser le livre mais non de conquérir

19. *Ibid.*, p. 40.

20. *Histoire d'un blanc* (1927), rééd. Lachenal et Ritter, 1986, p. 87-88.

21. *Ce vertige*, op. cit., p. 40-41.

22. *Ibid.*, p. 41.

23. *Ibid.*, p. 42.

24. «Je me répondais sèchement, profondément, péniblement comme les "sujets" répondent à leur hypnotiseur», *ibid.*, p. 42.

son statut d'écrivain. Si écrire c'est faire le sacrifice du Je, «passer, ainsi que le rappelle Blanchot, du Je au Il»²⁵, une opération d'altération fonde le sujet de l'écriture. Pour s'inventer écrivain, il faut devenir *un* autre. Or, dans *Ce vertige*, c'est en devenant *l'autre* que, sur un mode plus nervalien, le narrateur devient romancier. Il le devient, mais *l'est-il* pour autant? Son verbe *être* d'écrivain ne se conjugue qu'à la première personne: comme Nerval, *Je suis l'autre*. Une naissance *aliénée* à l'écriture car en devenant le biographe de David Aubry, Soupault n'invente pas un récit mais renoue avec son double originaire et découvre son identité, déjà occupée. Au lieu où il aurait dû naître, il se réincarne. Tous ses récits futurs porteront la trace de cette indivision première dont on trouve l'aveu crypté dans *Ce vertige*. Soupault distingue mal le Je du Il, l'autobiographie de la fiction. Pareille confusion témoigne de cette labilité du Moi qu'aggrave l'exercice du vertige lorsqu'il entraîne la perte du sujet dans le mouvement même de l'écriture. On peut alors comprendre pourquoi le narrateur se lance dans le récit «énergique comme un futur suicidé»:

Je ne pouvais m'arrêter. Quelqu'un derrière moi poussait ma main et serrait mon poignet en soufflant des mots fous.

*Était-ce un orage, une descente dans le vide, un accident? Ce vertige m'entraînait*²⁶.

Ce récit de la naissance dédoublée au récit, n'est pas sans évoquer deux des quatre grandes catégories ludiques dégagées par Roger Caillois: l'*ilinx* (du grec, «tourbillon d'eau» dont dérive *illingos*, «le vertige») et la *mimicry* (en anglais, «mimétisme»). Le vertige et le simulacre forment, dans l'ordre des jeux, une «conjonction fondamentale» fondée sur le dérèglement de la conscience. Le vertige s'obtient par une «démission de la conscience» que le joueur se plaît à laisser «aller à la dérive», il «s'enivre de la sentir dirigée, dominée, possédée par des forces étrangères»²⁷. Le simulacre provient d'un «dédoublement de la conscience»²⁸ grâce auquel on peut jouer à «emprunter une personnalité étrangère»²⁹. Ainsi du narrateur qui confie: «Je suivais David pas à pas sans rien voir, sans rien regarder. J'imitais»³⁰. Vertige et simulacre s'exaltent donc mutuellement: l'éclipse de la conscience favorise l'imitation et l'imitation, lorsque l'on se prend au masque, conduit à la perte de soi. L'imaginaire du double relève pour une part de cette propension à céder à «la conscience hallucinée du possédé»³¹ qui caractérise aussi le simulacre quand la maîtrise du

25. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, «Idées», p. 27.

26. *Ce vertige*, *op. cit.*, p. 43.

27. Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* (1958), rééd. Gallimard, «Folio-essais», 1991, p. 157.

28. *Ibid.*, p. 152.

29. *Ibid.*, p. 11.

30. *Ce vertige*, *op. cit.*, p. 45.

31. R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *ibid.*, p. 152.

jeu se retourne en dépersonnalisation: «Je m'entendais parler avec une autre voix. On m'appelait d'un autre nom qui était celui de mon ami»³². *Ce vertige* révèle la fascination qu'exerçait sur Soupault le vertige de la perte allié à la passion de l'imitation et rappelle le risque que prend l'écrivain quand il se désiste de son identité. Est-ce la raison pour laquelle Julien se débarrasse, dans *En joue!* d'un parrain trop encombrant et Soupault, du même coup, d'un mythe d'écriture trop périlleux?

Devenir romancier — «écrire. Suivre en ligne droite» — devait être une tentation fondamentale. La seule poésie, écriture de la délivrance immédiate, ne comportait ni la même chance ni le même risque de mettre l'écrivain face à son histoire. Le récit fut pour lui l'écriture du plus grand danger: un face à face avec la lacune de l'image de soi que cherche à combler la présence multipliée des doubles. Ils prolifèrent en une multitude de consciences intermédiaires qui s'interposent entre l'écrivain et ses Pères en écriture. Mais à trop faire miroiter l'origine sous tutelle de l'écriture, ils menacent l'originalité de l'écrivain. Les doubles s'organisent en parade: masques de Protée posés sur un visage sans traits, ils arment contre le vide. Ils métaphorisent le trouble identitaire tout en cherchant à réparer un défaut de singularité. Cette ambivalence fait du double un maître en «inquiétante étrangeté»: idéal protecteur et «assurance contre la disparition du moi»³³, il devient bientôt figure critique de la fusion archaïque et exige la mise à mort du compagnon de jumeauté, condition de la naissance à soi.

C'est en suivant son double, David Aubry, que le narrateur se retrouve au château où l'attendent «la grande allée, la même grande allée», «les arbres», «la cloche» et «les chiens», tous ces motifs chargés de célébrer le monde de l'enfance et surtout la présence du père, mort l'année où Soupault dit avoir appris à lire³⁴. Ils se retrouvent dans *Histoire d'un Blanc*³⁵ comme autant de signaux

32. *Ce vertige*, op. cit., p. 42.

33. Freud, *L'Inquiétante étrangeté* (1919), trad. et rééd., Gallimard, «Folio-essais», 1985, p. 236.

34. Cette information nous est donnée par Soupault dans *Apprendre à vivre* (Marseille, Rijo, 1977, p. 28), puis dans le premier volume de ses *Mémoires de l'oubli* (Lachenal et Ritter, 1981), p. 20: «Depuis que j'avais appris à lire (fort tard, à sept ans seulement) j'étais un lecteur insatiable». Soupault établit ainsi un lien entre l'apprentissage de la lecture et la mort de son père l'année de ses sept ans. Or *Ce vertige* évoque, en son début, le moment où le narrateur commence «à lire sans épeler» (p. 40), ce qui favorise l'hypothèse selon laquelle David Aubry serait un double paternel. Il est, en outre, troublant de retrouver à l'initiale du prénom et dans le nom de David Aubry l'anagramme de celui du parrain de Lautréamont, (Eugène) Baudry, évoqué par Soupault dans sa Préface aux *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont* (Ed. des Cahiers libres, Coll. «Tendances» n° 7, 1927, p. 15 et 18). Depuis que Soupault a découvert Lautréamont en 1917, c'est sa vie autant que son œuvre qui le passionne. Il a fort bien pu s'inspirer d'Eugène Baudry, dont il fait une figure concurrente de celle du vrai père de Ducasse, pour baptiser David Aubry et le transformer à son tour en parrain.

35. Ces motifs sont intimement liés à l'évocation du père. On les retrouve dans *Histoire d'un Blanc*, op. cit., p. 29-31.

secrets reconduisant à l'enfance par voie d'associations. Dans *Ce vertige*, David Aubry aura ainsi accompagné le narrateur aux lieux de l'impensable, vers cette origine ambiguë où, dans l'alliance au père, il pressent qu'il n'est jamais tout à fait advenu écrivain, maître de son œuvre.

Curieusement, c'est dans *En joue!*, véritable fête des pères littéraires³⁶, que Soupault décide le meurtre du «parrain» et la mort de l'écrivain. Par l'entremise de son personnage, ce récit testamentaire annonce, dès 1925, la fin de la carrière du romancier: «J'ai beaucoup écrit. C'est tellement inutile. J'ai perdu mon temps. J'étais persuadé que j'avais quelque chose à dire, mais je n'ai rien à dire, je n'avais rien à dire»³⁷. Julien abandonne progressivement son roman: «Combien d'années s'étaient passées depuis qu'il n'avait écrit une ligne?»³⁸ Il songe de plus en plus à la mort et peut-être finit-il par se suicider.

Comment expliquer que le meurtre du double n'ait pas réussi à l'en débarrasser? Sans doute parce que le double, surtout lorsqu'il est un «parrain», cache le fantôme du père. Or, comme chacun sait, les fantômes ne sont plus à tuer. L'itinéraire de *Ce vertige* nous le confirme: David Aubry a la vie dure. Soupault s'y prend à deux fois pour s'en débarrasser. Il le fait mourir une première fois de mort naturelle à la fin de *À la dérive* et une seconde fois dans *En joue!*, par la main de son personnage, Julien. En vain. Le meurtre du père s'avère impossible. L'écriture de Soupault ne sait pas comment sortir du cercle de la fusion. Elle s'enracine dans un mythe spéculaire quand, dans l'intimité du père, se retrouve l'identification à volonté. Et lorsqu'elle cherche à rompre l'enchantement, c'est pour entrer dans un deuil indéfini.

Dans la fusion avec le père, l'écrivain s'aliène, dans le deuil il s'identifie au mort. Soit l'autre occupe le Moi, soit le Moi prend la place de l'autre. Impossible alors de tuer le père sans prendre le risque de sa propre disparition. Les chiffres le disent: David Aubry s'éteint à 62 ans, âge en miroir de Philippe Soupault qui va juste en avoir 26 lorsque paraît son roman. Après avoir noyé son parrain, Julien songe à se suicider et tire finalement sur «un œuf qui vacille sur un jet d'eau et qu'il faut [...] abattre»³⁹. Si l'on pouvait atteindre l'objet visé, tuer la création dans l'œuf, il serait alors possible d'effacer la vérité mortifère contenue dans *Ce vertige* et de faire sa *Vita Nova*. Mais Soupault se prend dans les rets d'un syllogisme infernal dont *Ce vertige* permet de reconstruire la logique: le père pourvoit à l'écriture, mais

36. *En joue!* est un récit saturé de réminiscences littéraires: Rimbaud, Nerval, Hugo, Flaubert... pour ne pas tous les citer.

37. *En joue!*, op. cit., p. 96.

38. *Ibid.*, p. 213.

39. *Ibid.*, p. 221.

pour devenir écrivain il faut tuer les modèles, or, en tant que fantôme le père ne peut l'être: donc pour naître à soi, il faudrait cesser d'écrire. Abandonner l'écriture et plus particulièrement le roman fut la tentation presque permanente de Soupault. Son œuvre, toujours en sursis, s'apparente à un art de la survie: suppléments de vies que lui fournissent les doubles afin de suppléer à la défectuosité de sa propre image. L'écriture romanesque n'aura de cesse de cerner le moment de l'effondrement du sujet écrivain, comme si l'exercice du récit avait pour vocation première d'exprimer son impossible possession.

Myriam Boucharenc
Université de Paris-x Nanterre