

Le cultisme de Philippe Soupault

Daniele Carluccio [✉](#)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de
la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaike
Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Daniele Carluccio, « Le cultisme de Philippe Soupault »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 19,
n° 1, 2025, p. 23-35. doi.org/10.5177/relief23691

Le cultisme de Philippe Soupault

DANIELE CARLUCCIO

Résumé

Le présent article entend repenser l'attitude de Philippe Soupault vis-à-vis du cinéma, de la littérature et du groupe surréaliste à la lumière de la notion de « cultisme ». Le cultisme est d'abord défini comme une attitude esthétique caractérisée par l'irrationalité, la subversion et l'ironie, et situé historiquement dans la critique cinématographique et le goût pour les films dits culte. Puis retour est fait sur le discours de Soupault à propos du cinéma, en particulier à l'époque surréaliste. Enfin, une réinterprétation dans la perspective cultiste est proposée de la relation de l'écrivain à la socialité avant-gardiste ainsi qu'au livre entre tous culte des surréalistes, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont.

À l'heure où l'étiquette de « culte » prolifère dans les discours médiatiques comme dans les pratiques culturelles, il devient nécessaire d'interroger la généalogie de cette notion aussi glissante que répandue. Que signifie aujourd'hui qualifier un objet culturel de cette manière ? Quels types de réception, de circulation et d'identification sont à l'œuvre derrière cet usage ? Et surtout, quelles transformations esthétiques, médiatiques ou idéologiques en ont rendu possible l'apparition, puis la banalisation ? Cet article entend reprendre cette question à sa racine, en revenant sur les premières occurrences du terme dans les sphères critiques et intellectuelles du début du xx^e siècle. Plutôt que de partir d'une définition stabilisée du « cultisme », il s'agit ici d'en suivre la formation et les déplacements, dans une perspective historico-sémio-tique attentive aux effets de sens et aux gestes d'appropriation.

Or, ce qui lie ces usages hétérogènes, c'est une certaine logique – esthétique, affective, parfois ironique – que le surréalisme, dès les années 1920, a contribué à cristalliser. C'est dans cette articulation entre avant-garde et culture populaire, entre cinéma et littérature, que la figure de Philippe Soupault sera replacée, en tant qu'acteur implicite d'un cultisme d'abord minoritaire. L'itinéraire de cet écrivain lecteur et spectateur permettra ainsi de réinterroger la valeur critique et culturelle de la notion à ses débuts. Et d'observer que si le cultiste voulait un culte à des objets marginaux ou dévalués, et cherche à le partager avec d'autres, s'autorisant de ce consensus alternatif, il est d'abord quelqu'un qui prend sa liberté d'individu esthète.

* * *

Films culte, livres culte, séries culte, etc. sont des tournures très répandues à l'âge contemporain pour désigner les produits de la culture. Quoique des expressions équivalentes existent en allemand, c'est d'abord comme des emprunts à la langue anglaise qu'elles s'offrent à l'oreille du francophone. Sans doute parce qu'elles sont le signe d'une culture massifiée où

l'anglais est dominant. Dans l'*Oxford English Dictionary*, le plus ancien texte mentionné comportant l'expression « objet culte » est un article paru dans le journal américain *The Independent* le 2 avril 1927¹. Il s'agit d'un compte-rendu des proses critiques recueillies par Jean Cocteau sous le titre *Le Rappel à l'ordre*. Voici le passage indiqué :

Cocteau very aptly characterizes the cult authors as momentary literary fads when he says that « every epoch has its official houses of ill-fame for *littérateurs*, where the Strange, that enemy of the Beautiful, is cultivated. [...] I find the cult of New York, the estheticism of today, quite as depressing as that of Venice. Rivets take the place of precious stones. Electricity is a new kind of orchid; and American films turn the head of the middle-class young man, and make him leave home. It all begins over again in another form. »²

L'auteur du compte rendu, Ernest Boyd, emploie l'expression « objet culte » à propos des « auteurs culte », un pluriel qui semble désigner principalement Maurice Barrès, puisque c'est l'auteur qui est ici concerné par la prose de Cocteau. Toutefois, le mot « culte » apparaît chez ce dernier non pas tant pour désigner Barrès ou d'autres écrivains mais un goût ou une sensibilité de l'époque, « le culte de New York », et en particulier du « film américain » qui « tourne la tête du jeune bourgeois³ ».

Il y a donc un flottement, ou un glissement, peut-être même une erreur, dans l'emploi de l'expression « objet culte », qui est tout à fait compréhensible à un moment où celle-ci n'est pas encore usuelle. Or, ce glissement, à un siècle de distance, continue à caractériser l'usage que nous faisons de cette expression aussi volatile que l'environnement culturel où elle apparaît. S'il arrive, dans un article du *Monde*, qu'un philosophe comme Walter Benjamin soit défini comme un « penseur culte⁴ », c'est plus souvent dans la culture populaire et médiatique que l'étiquette trouve à s'appliquer : telle participante à une émission de télé réalité y devient une vedette en prononçant une phrase devenue « culte ». Dans ce glissement, des passions culturelles très diverses peuvent être concernées, notamment la cinéphilie, prise dans un sens plus ouvert et plus populaire.

Livres culte, films culte : à la lecture des études consacrées spécifiquement à ces objets et à leur réception⁵, il peut sembler étonnant qu'ils n'aient guère été considérés ensemble. Le partage des disciplines s'impose dans les études sur la littérature culte comme

1. « Cult » (sens 2.a), *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/dictionary/cult_n.
2. Ernest Boyd, « Readers and writers », *The Independent*, 2 avril 1927, p. 366.
3. « Il existe à toute époque de mauvais lieux officiels pour littérateurs. On y cultive l'étrange, ennemi du beau. C'est cet esthétisme, cette gauche de droite que Barrès exploita toujours. Il est inutile d'ajouter que le culte de New York, esthétisme actuel, me semble aussi déprimant que celui de Venise. La lampe électrique est une nouvelle orchidée. Le boulon succède aux pierreries. Le film américain tourne la tête du jeune bourgeois et l'arrache à sa famille. Tout recommence, sous une autre forme » (Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Lausanne, Marguerat, 1950, p. 149. p. 9-254).
4. Nicolas Weill, « Walter Benjamin, penseur culte », *Le Monde*, 13 mars 2014.
5. Voir Thomas Reed Whissen, *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature*, Westport, Greenwood, 1992 ; Christian Klein, *Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014 ; Jean-Pierre Telotte, *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin, University of Texas Press, 1991 ; Ernest Mathijs et Jamie Sexton, *Cult Cinema. An Introduction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.

dans celles sur le cinéma culte. Pourtant, le livre culte, tel qu'il s'entend communément, est l'équivalent livresque du film culte. La tournure y trouve même une historicité et une pertinence qui semblent lui faire défaut lorsqu'on se cantonne à la littérature. Ainsi, dans l'étude pionnière de Thomas R. Whissen, *Classic Cult Fiction*, que *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe soit désigné comme le premier livre culte⁶ peut satisfaire à la manière d'une évidence et laisser à désirer, car le cultisme s'y trouve dilué dans le romantisme et la pratique de lecture qui l'a caractérisé, de sorte que l'expression perd beaucoup de son intérêt. Tandis que l'histoire du cinéma nous apprend que le mot « culte » apparaît dans l'entre-deux-guerres parmi les intellectuels pour désigner l'engouement qui entoure les salles de projection, et se popularise ensuite dans les années soixante-dix aux États-Unis avec la vogue des films de minuit, les premiers à être qualifiés de « *cult* »⁷. Le cultisme n'est donc spécifiquement pensable que si compte est tenu des mutations que le septième art a induites sur la sensibilité, d'après les réflexions de Walter Benjamin sur la déperdition de la « valeur de culte » de l'œuvre d'art⁸.

Sous cet angle, difficile de ne pas penser au surréalisme comme point de jonction entre cinéma et littérature culte. Lorsque le critique américain Harry A. Potamkin, dans un article séminial de 1932, parle des origines du « Culte des films⁹ », c'est le surréalisme qui vient sous sa plume, et plus exactement une citation de Philippe Soupault. Comme l'a montré Robin Walz dans un essai intitulé *Pulp Surrealism¹⁰*, les avant-gardistes du groupe mené par André Breton ont cultivé le goût distancié de la culture populaire, en particulier des feuilletons de Louis Feuillade. Ils s'en sont servi pour critiquer et redéfinir l'art. Or, si le surréalisme a été *pulp*, c'est peut-être précisément parce qu'il a été *cult*, le cultisme faisant le pont entre culture populaire et culture élitaire¹¹. Quant à la focalisation sur la figure de Soupault, elle semble particulièrement pertinente, car des trois membres fondateurs du groupe, il est sans doute celui qui, davantage qu'Aragon et Breton, mérite le titre de cultiste du cinéma et de la littérature. Telle sera la perspective adoptée dans les lignes suivantes qui, partant de la critique cinématographique et en particulier de Potamkin, réexamineront les écrits et la trajectoire de Soupault dans le premier surréalisme.

Avant le cultisme

En 1970, Andrew Sarris, un influent critique de cinéma américain proche des positions « auteuristes » d'André Bazin en France, fait paraître un recueil d'articles intitulé *Confessions of a Cultist¹²*. Sarris désigne par ce terme quelqu'un qui se passionne pour le cinéma « au-delà

6. Whissen, *Classic Cult Fiction*, op. cit., p. IX.

7. Voir James Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, Boston, DaCapo Press, 1991.

8. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.

9. Harry Alan Potamkin, « Le culte des films » [1932], trad. Daniele Carluccio, *Po&Sie*, n° 172-173, 2020, p. 255-259.

10. Robin Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in early twentieth-century*, Paris, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2000.

11. Voir Daniele Carluccio, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022, en particulier p. 25-46.

12. Andrew Sarris, *Confessions of a Cultist. On the Cinema, 1955-1969*, New York, Simon & Schuster, 1970.

de toute raison» ; il oppose aussi le « cultisme » au « carriérisme ». Est cultiste d'après Sarris celui qui se passionne pour un objet intellectuel, en l'occurrence le cinéma, indépendamment de tout plan de carrière (universitaire). Philippe Soupault n'a-t-il pas été, de manière analogue, un cultiste beaucoup plus qu'un carriériste de la littérature ? La figure de Soupault a ceci d'intéressant qu'elle demeure relativement mineure lorsqu'elle est comparée aux géants Breton et Aragon, les deux autres écrivains à l'origine du mouvement. Il est notoire que Philippe Soupault a assez rapidement pris ses distances avec l'avant-garde qu'il avait contribué à fonder, qu'il s'est éloigné par la suite de la littérature en embrassant la carrière de grand reporter, et qu'il a laissé derrière lui une œuvre certes abondante, mais dispersée et inégalement littéraire. Il n'a donc pas incarné le surréalisme comme l'a fait André Breton, qui en a été le chef de file pendant plus de quarante ans, et il n'a pas été l'auteur d'une œuvre monumentale, valant auto-monumentalisation, comme cela a été le cas d'Aragon. Il s'est situé au contraire dans une position minoritaire qu'il a finalement revendiquée avec une modestie qu'il ne faut pas mésestimer.

Or, on verra que la perspective cultiste donne à la position de Soupault, dans le noyau du groupe surréaliste en devenir, une signification et un éclat particuliers. Mais n'anticipons pas, car il faut encore nouer quelques liens entre le cultisme, le surréalisme et Soupault. Ce terme de « cultiste » que Sarris emploie donc dans le titre de l'un de ses livres sur le cinéma sera associé dans la décennie suivante, les années soixante-dix, à une expression qui va se répandre dans le langage courant bien au-delà des États-Unis et des pays anglophones : celle de « *cult movie* » ou en français de « film culte ». Le film culte, c'est évidemment le film dont le public cultiste cultive le goût. Mais le film culte est d'abord un phénomène qui apparaît dans le sillage de la révolution culturelle des années soixante. Les films culte, ce sont initialement les films de minuit, comme *El Topo* d'Alejandro Jodorowsky ou *Eraserhead* de David Lynch qui sont des œuvres influencées par l'esthétique surréaliste. Quant à l'expression elle-même de « film culte », si elle commence à se diffuser aux États-Unis dans les années soixante-dix, elle a une origine qui remonte à l'entre-deux-guerres, donc à l'époque qui fut aussi celle de l'émergence du surréalisme.

Pour comprendre des expressions telles que « film culte » et « cultisme », il faut donc adopter une perspective anti-chronologique. En 1932, Harry Alan Potamkin publie un article intitulé « Film Cults », qui explique que « Le cultisme du cinéma a vu le jour en France. [...] Les jeunes intellos des salons trouvaient leur paradis dans William S. Hart et le sourire de Pearl White, "ce sourire presque féroce annonçant les bouleversements du nouveau monde"¹³ ». Potamkin est un intellectuel originaire de Philadelphie qui doit sa vocation de critique de cinéma à un voyage qu'il a fait en Europe, dans les années 1920, durant lequel il a été marqué par l'engouement qui entourait le cinéma. Il emploie de manière inaugure ce terme de « culte » pour définir cet engouement, qu'il situe géographiquement en France, donc à Paris. Quant à la citation à laquelle il recourt dans son article, « ce sourire presque féroce annonçant les bouleversements du nouveau monde », elle est tirée de l'article de Philippe Soupault sur

13. Potamkin, « Le culte des films », art. cit., p. 256.

le cinéma américain¹⁴. Potamkin cible donc Soupault comme l'un de ces « jeunes intellos des salons » parisiens qui vouent un culte au cinéma.

Plusieurs remarques s'imposent ici. D'abord, le point de vue de Potamkin est perceptible dans ces lignes, malgré sa complexité. Il ne s'agit manifestement pas d'une adhésion sans nuance au culte du cinéma. La théorie du cultisme est d'abord un anti-cultisme. Potamkin, qui était un homme de gauche, se situe globalement dans la critique de l'industrie culturelle, dans le voisinage de Benjamin ou de Kracauer¹⁵. C'est-à-dire qu'il perçoit dans la passion collective qui entoure le cinéma une logique d'aliénation. Il y a toutefois une spécificité du cultisme tel que le décrit Potamkin, c'est qu'il concerne d'abord les « intellos des salons », donc une partie du public des salles de cinéma qui appartient à l'élite culturelle, en l'occurrence les poètes d'avant-garde dont Soupault fait partie. Enfin, si le point de vue de Potamkin sur le culte du cinéma est distancié, c'est aussi pour des raisons géoculturelles, parce que la formule de Soupault sur le sourire de Pearl White est entendue certainement différemment par quelqu'un comme Potamkin qui vient d'un « nouveau monde », l'Amérique, et qui a une perception de cette réalité ne correspondant pas à l'imaginaire européen. Autrement dit, pour Potamkin, le regard onirique de Soupault sur l'Amérique ne peut apparaître que comme un point de vue exotisant.

Soupault non-cinéphile

Soupault est parmi les premiers poètes à s'intéresser au cinéma, et cet intérêt se confond avec son américainisme dont *Westwego* (1922), invitation au voyage en vers libres, constitue une autre manifestation éclatante¹⁶. Ce jeune homme qui, au tournant des années 1910 et 1920, « va presque quotidiennement au cinéma¹⁷ » et voe en particulier un culte aux films de Charlie Chaplin, n'en tire pas d'abord matière à critiquer ou à théoriser, mais à rêver et à poétiser. Sous l'impulsion de Guillaume Apollinaire, qui avait visé précisément « l'art nouveau¹⁸ » dans sa conférence de 1917 sur *L'Esprit nouveau et les poètes*, il écrit des « poèmes cinématographiques », proses oniriques inspirées de l'image mouvante. Ce n'est que plus tard, après le surréalisme et une fois la maturité atteinte, qu'il accepte de se charger de la rubrique cinématographique de l'hebdomadaire *L'Europe nouvelle*. L'espoir qui caractérisait son jeune regard y laisse place à un certain nombre de désillusions sur l'évolution formelle des films, du muet au parlant, et sur les facilités mercantiles de sa production industrialisée : « Nous avons de nouveaux yeux et nous ne voulons pas voir¹⁹ ». Mais ceci ne l'empêche pas

14. Philippe Soupault, « Le cinéma U.S.A. », dans *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1979, p. 41-47.

15. Voir notamment Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 2019 ; Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. Sabine Cornille, Paris, La Découverte, 2008.

16. Philippe Soupault, « Westwego », dans *Poèmes et Poésies, 1917-1973*, Paris, Grasset, 1973, p. 49-57.

17. Soupault, *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 26.

18. Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. 130, n° 491, 1^{er} décembre 1918, p. 387.

19. Philippe Soupault, « Un film décevant : « Erotikon » – à propos d'un documentaire », dans *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 65.

de réaffirmer des principes esthétiques, notamment le rejet du théâtre filmé en faveur d'une exploration de la réalité par les moyens proprement cinématographiques, principes qui, s'ils ne sont pas originaux dans la critique indépendante de son temps, témoignent néanmoins d'une certaine cohérence.

Dans un article intitulé « *Soupault cinéphile ?* », Francis Vanoye a toutefois proposé une analyse très négative du rapport entretenu par l'écrivain avec le cinéma²⁰. Ses conclusions sont critiques : *Soupault* n'a pas été un cinéphile, au sens précis et dur du terme : il n'a pas défendu le cinéma de manière militante, il n'y a pas vu un art avec ses règles spécifiques, il ne l'a pas non plus suivi dans ses développements, s'en tenant à un regard nostalgique sur les films de sa jeunesse. Le *Charlot* de *Soupault*, paru en 1931 puis réédité dans une version augmentée en 1957, peut corroborer cette analyse. Il s'agit de la biographie non de l'acteur, mais du personnage qui a fait sa gloire. Et ce n'est pas l'œuvre d'un biographe, mais celle d'un admirateur de la première heure doublé d'un écrivain. La vie du personnage inventé et interprété par Chaplin y est romancée d'une manière qui, comme le note Vanoye, lui donne des traits rimbaudiens – dans son rapport sensoriel et solitaire à la nature – et plus sûrement encore soupaultien, dans sa mélancolie et son aspiration finale à la disparition et à l'oubli : « *Charlot* n'est plus *Charlot*. Il est chassé, au-delà du temps. Il se dissout. Il disparaît déjà dans les nuages des souvenirs, dans les brumes de la légende. [...] On n'a jamais retrouvé *Charlot*²¹ ». Selon la belle formule de Charlotte Servel dans son analyse du livre, « lorsque *Soupault* affirme qu'il a laissé courir sa plume en écoutant la dictée de sa mémoire, il a aussi écouté la dictée de son désespoir²² ». Si ce *Charlot* ne fait plus rire, c'est qu'il est trop plein de l'affectivité de l'écrivain.

Le regard et le discours de *Soupault* sur le cinéma apparaissent donc relativement faibles, en particulier si on le compare à celui du jeune Aragon, qui s'inscrit davantage dans une perspective cinéphile²³. Pourtant, cette faiblesse peut aussi apparaître comme une force si on se situe du point de vue du cultisme²⁴. N'intellectualisant pas ou peu son discours sur le cinéma, *Soupault* rencontre peut-être une autre vérité, plus naïve, plus strictement affective, mais aussi une vérité d'avenir, puisqu'il s'agit de celle du culte du cinéma tel qu'il se développera au xx^e siècle. Il convient dans cette perspective de relire ce texte intitulé « *Le cinéma U.S.A.* », paru en 1924 mais reprenant des billets publiés dans la revue *Littérature* en

20. Francis Vanoye, « *Soupault cinéphile ?* », dans Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *Présence de Philippe Soupault*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 307-319.

21. Philippe *Soupault*, *Charlot*, Paris, Plon, 1957, p. 202.

22. Charlotte Servel, « *Charlot de Soupault* : une biographie "dictée [par] la mémoire" du poète pour "ranimer [les] souvenirs" des lecteurs ? », *Double Jeu*, n° 16, 2019, p. 66.

23. Voir Nadja Cohen, « Les poètes et le cinéma autour de 1920. Deux attitudes opposées face au nouveau medium (*Soupault* et *Aragon*) », *Textimage*, n° 4, « Cinéma & Poésie. Réflexions », dir. Marion Poirson-Déchonne et Catherine Soulier, 2014.

24. « L'invention des "films-cultes" [sic] est due sans conteste à l'imaginaire surréaliste. [...] Tout souci de légitimation artistique, toute recherche d'un profit culturel en sont absents. On n'exalte plus l'exemplarité technique ou esthétique d'un film, mais sa charge émotive, le poids des souvenirs qu'il représente. » (Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École Nationale des Chartes, 1999, p. 281).

1919 et 1920, qui constituent la principale contribution de Soupault sur le septième art à l'époque surréaliste. En voici quelques extraits :

L'ennui des soirées qui traînent comme les fumées des cigarettes et qui s'étirent les bras en croix jusqu'au sommeil, s'épanouissait dans les vies ardentes des jeunes gens, mes amis. [...] À chaque coin de rue, un homme, la figure couverte d'un mouchoir rouge, braquait un revolver sur les paisibles passants. On croyait entendre des galopades, des ronflements de moteur, des vrombissements et des cris de mort. [...] Nous comprenions enfin que le cinéma n'était pas un jouet mécanique perfectionné mais le terrible et magnifique drapeau de la vie. Les petites salles sombres où nous nous assîmes devinrent le théâtre de nos éclats de rire, de nos rages et de nos grands mouvements d'orgueil. Sous nos yeux agrandis, nous lisions les crimes, les départ, les phénomènes, ou, malgré tout et surtout, la poésie de notre âge. Nous ne comprenions pas ce qui se passait. Nous vivions avec rapidité, avec passion. Ce fut une très belle époque²⁵.

Dans ce texte, c'est effectivement le regard du poète et spectateur qui est central. Selon une tendance narrative caractéristique des écrits de Soupault, ce regard passe de la déception à l'émerveillement. Entre-deux, Soupault évoque un ennui générationnel. Ce « nous » se décrit déambulant dans les rues de la ville à la recherche de distractions qu'il rencontre d'abord dans les journaux. Puis, une citation de Jacques Vaché semble inspirer ou annoncer l'orientation du regard collectif sur la réclame cinématographique²⁶. L'affiche du western, qui partage avec le film son mutisme, n'en est pas moins un appel à une imagination également sonore. Elle apparaît comme un fragment, un morceau de pellicule, mais aussi une entrée dans le mouvement du film, dans son action, où l'enchantedement ne va pas sans une part d'agression (du « revolver » pointé sur les spectateurs potentiels aux « cris de mort »).

Le fétichisme de la réclame joue ici pleinement, de manière assumée. Il anticipe l'engouement pour le cinéma qui y trouve, d'évidence, sa source. Mais sur fond de désolation, si bien que cet engouement n'apparaît pas entièrement dupe de lui-même. C'est parce que cette jeunesse désespère de sa réalité qu'elle s'accroche au cinéma comme à un espoir qui est plus certainement encore un oubli. Dans tout ce qui suit, il faut alors entendre un discours second, ou la transcription d'un état second : sous l'émerveillement, le désespoir, qui en fait le surplombe à la manière d'une conscience ironique. « Nous comprenions enfin que le cinéma n'était pas un jouet mécanique perfectionné mais le terrible et magnifique drapeau de la vie. [...] Nous ne comprenions pas ce qui se passait » : il y a ce qu'on comprend (« enfin »), ce qu'on ne comprend pas, ce qu'on se félicite de ne pas ou plus comprendre. Le cinéma se révèle être ce qu'il n'est pas : le « drapeau de la vie » et non « un jouet mécanique perfectionné ». L'image mouvante est une illusion à laquelle le « nous » s'abandonne parce qu'elle lui offre le miroir de l'affectivité qu'il a en partage. Dans les « salles sombres », c'est ainsi le « théâtre » des spectateurs qui est projeté. Quant au mouvement, il est fait des saccades de cette même affectivité, tour à tour « rieuse », « rageuse » et « orgueilleuse ».

25. Soupault, « Le cinéma U.S.A. », art. cit., p. 42.

26. « Je serai aussi trappeur, ou voleur, ou chercheur, ou chasseur, ou mineur, ou sondeur », écrit Jacques Vaché dans une lettre à André Breton datée du 14 novembre 1918 où il fait montre de toute son imagination cinématographique (*Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Paris, Jean-Michel Place, 1989, n° 76).

Le discours de Soupault procède donc d'un regard mélancolique sur le cinéma, où celui-ci fonctionne comme un environnement culturel avant d'être considéré comme un art. Tel qu'il est perçu par le poète, le cinéma est dépendant de son contexte matériel de réception, dans la ville et dans les salles. Et cette réception est collective, générationnelle et même fraternelle : c'est celle des « jeunes gens, mes amis ». C'est une réception où il entre une part de secondarité, puisqu'il est clair que ces jeunes poètes s'intéressent à cet art populaire essentiellement comme à une distraction qui est aussi une forme de rébellion. Nous retrouvons ici en substance tous les traits qui caractériseront le culte des films de minuit dans les années soixante-dix : l'importance du contexte de réception, la ritualisation de cette même réception et la sensibilité contre-culturelle du public.

Dadaïste, surréaliste ou...

Si la notion de cultisme est donc pertinente pour requalifier le rapport de Soupault au cinéma, elle ne l'est pas moins pour requalifier son rapport à l'avant-garde et à la littérature. Matthew Josephson, qui fut un compagnon de route américain du surréalisme, et un témoin en particulier de l'américanophilie de Soupault, définit d'abord ce dernier comme « la vraie âme du dadaïsme dans le groupe²⁷ ». Cette idée revient dans la monographie que Myriam Boucharenc a consacrée aux romans de Soupault sous le titre *L'Échec et son double*. En se fondant sur un passage du *Bon Apôtre* où il fait dire à son *alter ego* qu'il aurait préféré s'appeler Philippe Dada plutôt que Philippe Soupault²⁸, elle propose la réflexion suivante sur le rôle que l'écrivain a joué successivement dans les avant-gardes dadaïstes et surréalistes :

Se retrouver dans un esprit de révolte, de scandale et de négation sans exigence de ralliement à quelque cause que ce fût, politique ou esthétique : voilà ce que signifie pour Soupault être l'*« un des présidents du mouvement dada »*. L'esprit d'enfance, la quête de pureté, l'affranchissement de tout pouvoir, sont autant de valeurs qui convenaient au poète, désireux de se défaire de son éducation bourgeoise. Le surréalisme réclamait autre chose, une suite à la négation, l'organisation d'un mouvement, avec ses contraintes nouvelles, ses mots d'ordre et son souci de cohérence. On peut largement penser que Soupault n'était pas l'homme de cette suite à laquelle Breton sut donner l'ampleur que l'on sait²⁹.

Boucharenc considère en somme que Philippe Soupault n'a jamais vraiment adhéré à l'avant-garde surréaliste dont il était pourtant l'un des trois fondateurs. Ce qui expliquerait son rapide éloignement du groupe. Pour elle comme pour Josephson, c'est l'étiquette de dadaïste qui lui convenait le mieux, l'anarchisme de Dada apparaissant plus adapté à la liberté de geste et d'esprit qui le caractérisait.

Soupault dadaïste donc, plutôt que Soupault surréaliste. Cette considération, justifiée sous bien des aspects, rencontre deux limites. D'une part, sur le plan de l'histoire des avant-

27. Matthew Josephson, *Life among the Surrealists. A Memoir*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962, p. 121. Ma traduction.

28. Philippe Soupault, *Le Bon Apôtre*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988, p. 186.

29. Myriam Boucharenc, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 34.

gardes, elle revient à reconduire une lecture excessivement téléologique, parce que trop simplement hégélienne, du passage du dadaïsme au surréalisme, où Dada serait la négation et le surréalisme le dépassement de la négation. Il est clair que Dada n'a pas été moins un mouvement que le surréalisme, même avec une organisation moins centralisée et une idéologie moins politisée. D'autre part, sur un plan plus intime, c'est sous-estimer l'importance d'un thème qui est à la fois proprement pré-surréaliste et proprement soupaultien : celui de l'amitié fraternelle³⁰. Or, la fraternité est le lien essentiel du pré-surréalisme comme l'amour le sera du surréalisme. Dans « Le cinéma U.S.A. », l'amitié est centrale et l'allusion à l'ami Jacques Vaché est également importante. L'un des mérites indélébiles du livre de Marguerite Bonnet sur André Breton et la Naissance de l'aventure surréaliste est de montrer que l'amitié post-adolescente entre jeunes gens du même âge sert de principe structurant au groupe surréaliste en devenir³¹. Pour Breton, c'est d'abord Vaché, puis Aragon et Soupault qui prennent le relais de Théodore Fraenkel, son complice du Lycée Chaptal. Dans ses écrits autobiographiques, *Histoire d'un blanc* et les *Mémoires de l'oubli*, Soupault donne un relief particulier à la figure de l'ami, qu'il s'agisse d'Emmanuel Faÿ ou de René Deschamps, associés l'un comme l'autre aux lectures de jeunesse, à la consommation avide des romans de Nick Carter et à la découverte fascinée de la poésie de Rimbaud. Et c'est également pour cette raison que *Les Champs magnétiques*, qui sera présenté comme l'acte de naissance du surréalisme, est fondamentalement un poème de l'amitié écrit à quatre mains par Breton et Soupault³².

Aussi n'est-ce pas un hasard si, lorsque Soupault parle de son éloignement progressif mais inexorable du groupe, l'expression qui lui vient à l'esprit est la suivante : « L'agonie des amitiés³³ ». Dans un article sur « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, empruntent à Max Weber la notion de « conduite de vie » pour caractériser les liens qui unissaient les surréalistes³⁴. Weber emploie ces termes dans son analyse des sectes protestantes aux États-Unis, où un certain nombre de qualités, comme l'engagement au travail, la sobriété ou la fidélité conjugale, sont exigées et vérifiées chez leurs membres. Ces exigences ne sont pas explicitées et n'émanent pas directement du chef, mais sont le fait du groupe dans son ensemble dont elles régulent l'activité. L'alcoolisme, le noctambulisme ou le libertinage ne font ainsi pas partie de la « conduite de vie » surréaliste (ce qui ne veut pas dire que les membres du groupe ne se permettent pas des écarts vis-à-vis de cette norme). Surtout, des rituels viennent discipliner le mouvement, d'abord les soirées chez Breton, à la rue Fontaine, en particulier à l'époque des sommeils hypnotiques, puis les réunions à heures fixes au café (où le même Breton, symboliquement, choisit l'apéritif), qui accomplissent la sectarisation du surréalisme – et marginalisent ceux qui, comme Soupault, y sont rebelles. Citons à ce propos les *Mémoires de l'oubli* :

30. Voir Philippe Soupault, *L'Amitié. Notes et maximes*, Paris, Hachette, 1965.

31. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

32. André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971 [1919].

33. Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, 1923-1926, Paris, Lachenal & Ritter, 1986, p. 167.

34. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires : les conduites de vie surréaliste et zutique », *COnTEXTES*, n° 3, juin 2008.

Je continuais à m'éloigner des réunions que présidait André Breton dans son atelier de la rue Fontaine. « Expériences », travaux, promenades, petits papiers, notations. J'avais envie de connaître d'autres hommes et d'autres milieux. Je n'étais pas le seul à vouloir refuser cette discipline, ces obligations, ces convocations, ces rencontres avec les mêmes participants. Tous les soirs et même tous les matins au café de la place Blanche, *Le Cyrano*. Le même apéritif. Des jugements. « Et que devient X ou Y ? Il y a longtemps qu'on ne l'a pas vu celui-là. » Insupportable. Injustifiable³⁵.

La dissonance de Soupault est certainement interprétable comme une résistance à la « conduite de vie » surréaliste, ainsi que l'affirment Vrydaghs et Saint-Amand. Mais il est aussi possible d'y voir la fin de la période cultiste du surréalisme, dont Soupault aura été au fond la figure principale. Dans la sociologie des religions, que Max Weber a en grande partie fondée, le culte se distingue de la secte par sa plus grande liberté et par sa plus grande individualisation³⁶. Le culte est la forme la moins institutionnalisée et la moins restrictive des groupements religieux. En ce sens, si le cultisme est un phénomène collectif, il est aussi vrai qu'il tend vers l'individuel. Sous cet angle, on est fondé à dire que Soupault fut d'abord un cultiste avant d'être un dadaïste ou un surréaliste.

De ce rôle de Soupault au sein du mouvement surréaliste, peut-être faut-il voir un signe, voire une confirmation, dans le fait qu'il aura été, des trois poètes fondateurs, celui qui aura introduit les deux autres à l'auteur qui deviendra culte entre tous pour le groupe, Isidore Ducasse. Fait qui ne paraît pas contestable, malgré la tentative tardive d'Aragon de s'attribuer la découverte des *Chants de Maldoror*, dans un écrit biographique où il évoque la lecture groupée du livre³⁷. Ducasse fut une référence fédératrice pour les membres du mouvement surréaliste, comme en témoigne le numéro du *Disque vert* qu'ils inspirèrent en 1925 sous le titre *Le Cas Lautréamont*³⁸. Mais cette réception collective n'empêcha jamais Soupault de défendre un lien intime et privilégié avec l'écrivain. Relisons en conclusion les lignes d'*Histoire d'un blanc* que Soupault a consacrées à Ducasse :

N'est-ce pas qu'il faut avoir du chagrin, beaucoup de chagrin parce que l'on est né trop tard ? Je me console de la mort de mon ami qui fut, dit-on, prématurée, mais non de ma naissance tardive... Il suffisait d'une seule génération. Me voici (moi et les autres) misérablement réduit à fouiller dans les souvenirs, à gratter les pages d'un livre. Un homme, un homme, est-ce que l'on rencontre cela si

35. Soupault, *Mémoires de l'oubli*, op. cit., p. 149.

36. Dans le voisinage de Max Weber, Ernst Troeltsch a proposé une typologie des formes d'organisation religieuse chrétienne où la *mystique* se distingue de *l'église* et de la *secte* par un rapport direct et personnalisé avec le divin, sans constitution nécessaire d'une théologie autonome. Il qualifie par exemple les écrivains romantiques de mystiques. Dans le développement de la sociologie des religions aux États-Unis, d'Howard P. Becker à William S. Bainbridge et Rodney Stark, le *culte* a relayé la *mystique* pour définir les nouvelles formations religieuses caractéristiques de la modernité. Voir Ernst Troeltsch, *La Philosophie sociale du christianisme. Conférences de 1911 & 1922*, trad. Lucie Kaenel et Bernard Reymond, Paris, Van Dieren, 2018 ; Howard Paul Becker, *Systematic Sociology. On the Basis of the Beziehungslehre and Gebildelehre of Leopold von Wiese*, New York, John Wiley, 1932 ; William Sims Bainbridge et Rodney Stark, *The Future of Religion. Secularization, Revival and Cult Formation*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1985.

37. Voir Aragon, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Sables, 1992 [1967]. Sur cette question, voir Henri Béhar, « Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 7-14.

38. *Le Disque vert*, 3^e année, série IV, n° 4, juin 1925. Pour une analyse de ce numéro et de la réception collective culto-surréaliste de Lautréamont, voir Carluccio, *Cult Surréalisme*, op. cit., p. 99-103 et 115 sqq.

souvent ? Est-ce que vous en voyez beaucoup autour de vous ? Est-ce que la pourriture qui pue est si féconde ? Il faut chercher longtemps. Et lui vivait il y a à peine cinquante ans. Je suis arrivé trop tard et mon ami est mort. Il s'en fallait de trente ans ! Quelle tristesse d'être obligé d'imaginer la dernière crispation de cette bouche pour pouvoir se souvenir d'un visage moribond et chéri !³⁹

Ces lignes montrent bien ce que la réception de Soupault a de romantique, et en même temps dans quelle région du romantisme elle se situe. Whissen, pour qui *Werther* est le premier roman culte, lui attribue des caractères fondamentaux qui sont exclusivement thématiques : l'idéalisation (ou la désexualisation), l'aliénation, le renforcement de l'ego, le changement de comportement et la vulnérabilité⁴⁰. Ces caractères peuvent par ailleurs aisément se ramener à un seul, à savoir que le livre culte s'adresse aux adolescents (ou à ce qui demeure en soi d'adolescent), qu'il parle de leur difficulté à accepter leur être et leur sexualité, et à trouver leur place dans le monde – l'autre livre culte par excellence pour Whissen, après *Werther*, est sans surprise *L'Attrape-cœurs* de Joseph D. Salinger. Le Ducasse de Soupault est effectivement l'objet d'une passion adolescente.

Il est aimé comme un « ami », et plus encore comme un double qui lui offre l'image de sa propre solitude. Cet ami n'apparaît que dissimulé sous le masque de la fiction, affublé des traits outranciers de Maldoror, le génie du Mal. Cette amitié est inspirée autant qu'elle est trompée par celles dont le livre propose l'évocation étrange et fantasmatique (dans les personnages de Dazet, de Mervyn). Ces masques, cette étrangeté, cette illisibilité relative qui est celle des *Chants* confèrent à l'identification une dimension funèbre : l'auteur est introuvable, mort (parmi le peu de choses que l'on sait de lui), un mort dont on ne peut que chercher la trace ou la relique. Ce qui frappe dans ces lignes, c'est leur naïveté et en même temps leur sérieux, en un mot leur fanatisme : Soupault ne fait aucune différence entre le livre et l'auteur, Ducasse et Maldoror. L'identification est totale. Mais peut-être faut-il y voir encore une liberté qui est celle du cultiste, liberté d'adhérer, et même de s'abandonner « au-delà de toute raison » à l'objet de son culte, et liberté de prendre ses distances lorsque le jeu se fait trop sérieux, celui de l'avant-garde ou de la « secte » surréaliste. Ici comme là, Soupault n'aura jamais cessé d'être, selon la formule lumineuse qui lui a André Breton, ce « bel espace qui glisse⁴¹ ».

Ce refus spontané de l'auto-embigadement est finalement le dernier signe orienté par le surréaliste Soupault vers sa sensibilité cultiste. Qu'est-ce qu'un cultiste ? Quelqu'un de passionné sans doute, et qui cherche à partager sa folle passion avec d'autres, qui s'autorise de ce consensus alternatif pour adorer des objets culturels marginaux ou dévalués – mais qui n'est pas disposé à sacrifier sa liberté et sa légèreté au nom du militantisme. Si le cultisme est un phénomène groupal, il est aussi ce qui peut défaire le groupe au nom de la liberté individuelle. Sa fidélité, Soupault ne la devait qu'à ses objets d'élection, littéraires (Lautréamont) ou cinématographiques (Charlot), c'est-à-dire à lui-même.

39. Philippe Soupault, *Histoire d'un blanc, 1897-1927. Mémoires de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002, p. 79.

40. Voir Whissen, *Classic Cult Fiction*, op. cit., p. XXVII-XXXVIII.

41. André Breton, lettre à Simone Kahn du 6 août 1920, citée dans Bonnet, *André Breton*, op. cit., p. 119.

Bibliographie

- ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 2019.
- APOLLINAIRE Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. 130, n° 491, 1^{er} décembre 1918, p. 385-396.
- ARAGON Louis, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Éditions Sables, 1992 [1967].
- BAINBRIDGE William Sims et STARK Rodney, *The Future of Religion. Secularization, Revival and Cult Formation*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1985.
- BECKER Howard Paul, *Systematic Sociology. On the Basis of the Beziehungslehre and Gebildelehre of Leopold von Wiese*, New York, John Wiley, 1932.
- BÉHAR Henri, « Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 7-14.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.
- BONNET Marguerite, André Breton. *Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.
- BOUCHARENC Myriam, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- BOYD Ernest, « Readers and writers », *The Independent*, 2 avril 1927, p. 366.
- BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1971 [1919].
- CARLUCCIO Daniele, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022.
- COCTEAU Jean, *Le Rappel à l'ordre*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Lausanne, Marguerat, 1950, p. 9-254.
- COHEN Nadja, « Les poètes et le cinéma autour de 1920. Deux attitudes opposées face au nouveau medium (Soupault et Aragon) », *Textimage*, n° 4, « Cinéma & Poésie. Réflexions », dir. Marion Poirson-Déchonne et Catherine Soulier, 2014. Disponible sur www.revue-textimage.com
- COLLECTIF, *Le Disque vert*, 3^e année, série IV, n° 4, « Le Cas Lautréamont », juin 1925.
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École Nationale des Chartes, 1999.
- HOBERMAN James et ROSENBAUM Jonathan, *Midnight Movies*, Boston, DaCapo Press, 1991.
- JOSEPHSON Matthew, *Life among the Surrealists. A Memoir*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- KLEIN Christian, *Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014.
- KRACAUER Siegfried, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. Sabine Cornille, Paris, La Découverte, 2008.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2001 [1869-1970].
- MATHIJS Ernest et SEXTON Jamie, *Cult Cinema. An Introduction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.
- POTAMKIN Harry Alan, « Le culte des films » [1932], trad. Daniele Carluccio, *Po&sie*, n° 172-173, 2020, p. 255-259.
- SAINT-AMAND Denis et VRYDAGHS David, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires : les conduites de vie surréaliste et zutique », *CONTEXTES*, n° 3, juin 2008. doi.org/10.4000/contextes.2302
- SARRIS Andrew, *Confessions of a Cultist. On the Cinema, 1955-1969*, New York, Simon & Schuster, 1970.
- SERVEL Charlotte, « Charlot de Soupault : une biographie "dictée [par] la mémoire" du poète pour "ranimer [les] souvenirs" des lecteurs ? », *Double Jeu*, n° 16, p. 51-67. doi.org/10.4000/doublejeu.2506
- SOUPAULT Philippe, *Le Bon Apôtre*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988 [1923].
- *Histoire d'un blanc, 1897-1927. Mémoires de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002 [1927].
- *Charlot*, Paris, Plon, 1957.
- *L'Amitié. Notes et maximes*, Paris, Hachette, 1965.
- *Poèmes et Poésies, 1917-1973*, Paris, Grasset, 1973.
- *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1979.

- *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986.
- TELOTTE Jean-Pierre (dir.), *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin, University of Texas Press, 1991.
- TROELTSCH Ernst, *La Philosophie sociale du christianisme. Conférences de 1911 & 1922*, trad. Lucie Kaennel et Bernard Reymond, Paris, Van Dieren, 2018.
- VACHÉ Jacques, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Paris, Jean-Michel Place, 1989.
- VANOYE Francis, « *Soupault cinéphile ?* », dans Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *Présence de Philippe Soupault*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 307-319.
- WALZ Robin, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in early twentieth-century Paris*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2000.
- WEILL Nicolas, « Walter Benjamin, penseur culte », *Le Monde*, 13 mars 2014. Disponible sur www.lemonde.fr
- WHISSEN Thomas Reed, *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature*, Westport, Greenwood, 1992.