



HAL
open science

Comment faire convulser un roman?

Ivanne Rialland

► **To cite this version:**

Ivanne Rialland. Comment faire convulser un roman?: Roman surréaliste et intensité. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2011. hal-01570121

HAL Id: hal-01570121

<https://hal.science/hal-01570121>

Submitted on 28 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMMENT FAIRE CONVULSER UN ROMAN? ROMAN SURREALISTE ET INTENSITÉ

Ivanne RIALLAND

Louise Lane étreignait étroitement son bel amant. Son œil guettait sur le visage l'effet de la conjonction de sa langue avec la chair. C'est là un rite mystérieux, le plus beau peut-être. Quand la respiration de Corsaire Sanglot se fit haletante, Louise Lane devint plus resplendissante que le mâle. [...]

Et la pensée de Corsaire Sanglot suivait une piste au cœur d'une forêt vierge. Il arriva dans une ville de chercheurs d'or. Dans un bal dansait une Espagnole vêtue de façon excitante. Il la suivit dans une chambre soupentée où l'écho des querelles et de l'orchestre arrivait assourdi. Il la déshabilla lui-même, mettant à détacher chaque vêtement une lenteur sage et fertile en émotion. Le lit fut alors le lieu d'un combat sauvage, il la mordit, elle se débattit, cria et l'amant de la danseuse, un redoutable sang-mêlé, heurta à la porte.

Ce fut alors un siège sans merci. Des balles de revolver trouèrent les cloisons de chêne, étoilèrent les glaces où l'étain feuillolait en silence depuis de longues années à refléter des amours fatales. Séduite par son courage, l'Espagnole fusillait par la fenêtre une foule de cavaliers patibulaires et de policiers improvisés. Ils s'évadèrent enfin par les toits. [...]

Hors de danger, à plusieurs milles de la ville, Corsaire Sanglot et l'Espagnole s'arrêtèrent. Leur amour n'existait plus qu'en rêve. Ils s'éloignèrent dans des directions opposées. Forêts traversées à coups de couteau, étendues de lianes et de grands arbres, prairies, steppes neigeuses, lutte contre les Indiens, traîneaux volés, daims abattus, vous n'avez pas vu passer l'invisible corsaire. Dans la rue de Rivoli, il avisa une maison en flammes. Des casques de pompiers mûrissaient aux balcons et aux fenêtres. Corsaire Sanglot s'engouffra dans le corridor et l'escalier crépitant. Au troisième étage une femme s'apprêtait à mourir. L'enlacer et paraître à la fenêtre fut un éclair. Ils se précipitèrent dans le vide où une couverture les reçut tandis que, blessé au passage par une corniche, Corsaire Sanglot s'évanouissait. Le lendemain matin, le soleil rayonnait sur l'hôpital où il reposait dans un lit. La femme sauvée lui faisait boire de la citronnade. Il éprouva une satisfaction sensuelle à sa présence près de lui, à sentir sur sa chair le passage de ses mains, jusqu'à ce que la porte du pensionnat anglais se fût ouverte. C'était l'heure du lever, trente petites filles et dix autres un peu plus âgées se hâtaient. L'éponge du tub ruisait sur leurs épaules saines et leur peau délicate. Il s'attarda à contempler leurs fesses presque

garçonnières. Leur sexe était encore trop imberbe mais leurs seins étaient de charmantes merveilles non déformées encore par...

– Dis-moi que tu m'aimes! râla Louise Lama éperdue¹.

Dans *La liberté ou l'amour!* de Robert Desnos, la rencontre « du héros avec l'héroïne² » aboutit à une scène d'amour dont le pic d'intensité est cet orgasme de Corsaire Sanglot, bientôt suivi par le départ du héros: le Corsaire Sanglot et Louise Lama ne se retrouveront que bien plus tard, au pensionnat anglais ici évoqué de façon allusive. Ce qui frappe dans ce passage est la substitution à la scène érotique de séquences narratives s'enchaînant à un rythme rapide, qu'interrompt le cri de Louise Lama, marquant l'orgasme du Corsaire: dès lors, il semble que ce qui a provoqué l'orgasme n'est pas tant l'action de la femme fatale que ces bribes de romans d'aventures. Si l'intensité, terme à la fois électrique et passionnel, décrit bien le choc de la beauté surréaliste, « beauté convulsive³ », selon les mots de Breton, ce passage de Desnos laisse penser que l'intensité du roman surréaliste repose d'abord sur l'exploitation de la tension narrative dont Raphaël Baroni⁴ a mis récemment à l'honneur les ressorts passionnels.

La critique célèbre du roman dans le *Manifeste du surréalisme* n'est en effet la critique que de la platitude du roman réaliste: il ne s'agit pas de se refuser à raconter, mais de raconter autrement, de raconter avec passion, puisque la beauté doit être « envisagée exclusivement à des fins passionnelles⁵ ». Alors que, selon Breton, l'attitude réaliste, qui sape la croyance dans la vie en la réduisant au connu, engendre le roman réaliste, l'histoire passionnante pourrait bien repassionner le réel en lui redonnant son mystère: l'intrigue est, comme le rappelle Raphaël Baroni à la suite de la narratologie post-classique, ce qui intrigue et lance le lecteur dans une relation passionnelle avec le texte qui lui dérobe ce qu'il désire savoir. La lecture romanesque, et d'abord la lecture d'identification que favorise le roman populaire, est ainsi, pour le surréalisme, le modèle d'une conduite face au réel. On pourrait alors retourner la formule de Raphaël Baroni, pour qui, dans l'espace

1. Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!* (1927), Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 28-31.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. André Breton, *L'Amour fou*, *Ceuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 680, et *Nadja*, *Ceuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 753: « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » L'adjectif « convulsif » employé par Breton renvoie à la fois au plaisir érotique, au vocabulaire médical et aux convulsionnaires de Saint-Médard, *ibid.*, p. 1564-1565 (note 8 de la p. 753).

4. Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Le Seuil, coll. « Poétique », 2007.

5. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 680. La formule est là aussi reprise à *Nadja*, où Breton écrivait: « Une certaine attitude en découle nécessairement à l'égard de la beauté, dont il est trop clair qu'elle n'a jamais été envisagée ici qu'à des fins passionnelles », *op. cit.*, p. 752.

du récit « le vécu passionnel se convertit en *histoire passionnante*⁶ » : l'objectif du roman surréaliste serait bien plutôt de convertir l'histoire passionnante en vécu passionnel. Mais comment s'y prendre? Comment faire convulser un roman? L'on peut dégager deux grandes tendances de l'écriture romanesque surréaliste, l'une qui multiplie reconnaissances et surprises et où l'intensité du récit tend à se confondre avec son énergie et sa vitesse, l'autre qui repose avant tout sur une attente créant une tension croissante, résolue ou non par la convulsion d'une révélation. Pour examiner ces deux manières d'écrire des romans surréalistes, avant de s'interroger sur la chute de tension qu'est le dénouement, on s'appuiera ici essentiellement sur *La liberté ou l'amour!* (1927) de Desnos et *Êtes-vous fous?* (1929) de Crevel pour l'entre-deux-guerres, *Le Cornet acoustique* (écrit entre 1953 et 1963, publié pour la première fois en 1974) de Leonora Carrington, *Un beau ténébreux* (1945) et *Le Rivage des Syrtes* (1951) de Gracq pour l'après-guerre.

DES ROMANS À DYNAMO

Gérard Genette, dans *Figures III*, définit la vitesse narrative à partir du rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du texte⁷. Cependant, la succession rapide d'événements dans un faible espace textuel ne suffit pas à créer un sentiment de vitesse : le rythme haletant de la narration est créé à la fois par l'enchaînement des péripéties et l'impatience du lecteur à connaître la suite, qui lui fait « dévorer les pages ». À l'inverse, le ralentissement de l'action lui sera d'autant plus sensible que la tension du suspense est vive. Dans le passage reproduit de *La liberté ou l'amour!*, si l'on est sans aucun doute face à ce que Genette appelle un *sommaire*⁸, au vu du nombre de péripéties, l'hétérogénéité des fragments narratifs, qui ne représentent ni le même décor, ni la même action, paraît empêcher l'établissement du suspense. Certes, le combat du Corsaire contre les cavaliers ou le sauvetage de la femme de l'immeuble en flammes font se demander : « que va-t-il se passer? », mais la séquence est si rapidement close que les hypothèses du lecteur, qui engendrent l'attente passionnée, ont à peine le temps de se former. Le pic de vitesse est atteint par l'énumération reliant l'épisode de l'Espagnole à celui du sauvetage : « Forêts traversées à coups de couteau, étendues de lianes et de grands arbres, prairies, steppes neigeuses, lutte contre les

6. R. Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 35.

7. Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 123.

8. *Ibid.*, p. 129.

Indiens, traîneaux volés, daims abattus, vous n'avez pas vu passer l'invisible corsaire⁹ ». Le « vous n'avez pas vu » est ambigu : il peut tout aussi bien signifier : « vous ne l'avez pas vu car il n'était pas là », ou « vous n'avez pas eu le temps de le voir ». Quoi qu'il en soit, la phrase fait s'interroger sur la capacité, à cette vitesse, de créer une tension, c'est-à-dire un intérêt marqué pour les actions du Corsaire. Trois éléments permettent de répondre par l'affirmative : l'identité du héros entre les épisodes, le choix d'actions chargées d'affects et la convocation de scénarios romanesques stéréotypés. Si les actions changent, le héros reste, en effet, assurant une continuité de l'intérêt. En outre, les actions touchent à des domaines anthropologiquement investis de sentiments forts : la mort et l'amour. Enfin, la présence dans la bibliothèque mentale du lecteur des scénarios de « la lutte contre les Indiens » ou de « la vie du trappeur dans les solitudes glacées » insufflent une dimension dramatique aux quelques mots jetés hâtivement.

La liberté ou l'amour! repose globalement sur cette alternance rapide de séquences fortement chargées affectivement, combinant les ressorts du suspense et de la surprise, et entraînant le lecteur, sans visibilité, dans un tourbillon d'événements soudain interrompu par la voix de l'auteur s'adressant à la femme aimée. Le rythme de ce récit haletant se calque sur le halètement du Corsaire au moment de la montée du plaisir, qui est aussi la montée de la narration : plaisir romanesque et plaisir érotique se confondent pour former les deux faces de l'aventure opposée à l'esclavage de l'amour.

Si *Êtes-vous fous?* de Crevé partage avec le roman de Desnos l'entrelacement du discours de l'auteur avec la fiction romanesque, ce roman présente toutefois une intrigue unique qui polarise la lecture depuis la transformation de l'auteur en un personnage de roman : Vagualame, jusqu'à l'abandon par Crevé de son masque romanesque dans les dernières pages. Cette tension vers l'avenir est accentuée par des effets d'annonce. L'intrigue se noue avec la prédiction de la voyante, M^{me} de Rosalba : en fixant un terme aux aventures de Vagualame, elle exacerbe l'attente du lecteur, d'autant qu'à la fin du premier chapitre, Vagualame rencontre Yolande, la femme fatale annoncée par la voyante. Le programme narratif paraît devoir se réaliser : plutôt que sur un suspense haletant, l'intérêt de l'histoire repose alors sur la curiosité du lecteur qui se demande comment seront

9. Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!*, *op. cit.*, p. 30. La sensation de vitesse est accentuée par le fait que ce changement de décor et d'action se produit au sein du même paragraphe. Je n'évoque pas ici la dimension parodique de ces romans : voir Ivanne Rialland, « "C'est alors que le Corsaire Sanglot..." Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt », *Cahiers de narratologie*, numéro portant sur « Stéréotype et narration littéraire », dirigé par Marc Marti et Antonello Perli, à paraître en décembre 2009.

amenés tous les événements extraordinaires qui ont été prédits¹⁰. L'attente est renforcée encore par les résumés placés en tête de chapitre, qui font signe vers la littérature populaire :

Chez Yolande. – La Rosalba n'y a vu que du feu. – L'incroyable vérité. – La morte vivante. – Le fakir. – Le taureau d'appartement. – Le rat qui pèse cinquante kilos. – Le passé de Yolande, sa vie du temps qu'elle s'appelait Myrto-Myrta. – La Cour d'Autriche pendant la guerre. – Les dessous de l'espionnage. – Myrto-Myrta est vendue par un homme mystérieux, rencontré et aimé un soir à Séville. – Conseil de guerre. – Le poteau de Vincennes. – Comment elle est ressuscitée à coups de fakir. – Elle devient Yolande. – Le fakir fait des siennes. – Tristes souvenirs. – Avant Myrto-Myrta il y avait la petite Camille, fille de cocher. – [...] Un cocher de père se fracasse le crâne contre une bordure de trottoir. – Une veuve qui rôtit le balai. – Où Camille et Pauline, sa jumelle, violées par l'Italien, amant de leur mère, demandent encore, encore. – On les exile à la foire du Trône, chez leur marraine Rachel, dompteuse de puces. – [...] La veuve, ruinée elle aussi, battue, trompée par l'Italien, s'autorise du profit dont elle est redevable à des coups de poings bien appliqués, pour se métamorphoser en M^{me} Dante. – Rachel devient extra-lucide. – Sa métamorphose en M^{me} de Rosalba. – Où l'on apprend que Mimi Patata dès l'âge nubile fut amoureuse des jumeaux et jumelles et que Pauline, la sœur de Camille-Myrto-Myrta-Yolande, est mère d'une fille rousse. – C'est cette rouquine, symbole pour elle de la perfection, que la naïve Rosalba prédit à ses clients lorsqu'elle veut leur faire plaisir¹¹.

Ce résumé du deuxième chapitre promet une intrigue rocambolesque, riche en péripéties et en coups de théâtre qu'il ne dévoile pas entièrement, tout en relançant le lecteur, à la fin, sur la piste de la femme rousse avec qui, selon la voyante, Vagualame doit se marier et qui s'avère la fille de la jumelle de Yolande. Dans ce chapitre, qui se confond presque entièrement avec le récit fait par Yolande de sa vie, des procédés de soulignement propres à la littérature populaire accentuent à outrance les attentes créées par le résumé :

Je connais M^{me} Rosalba et sais toujours ce qu'elle va dire. Comment? Pourquoi? C'est mon affaire. [...] Sans soupçonner le mystère de ma vie, un de ces mystères qui font chavirer les esprits, bouleversent les cités, ruinent les civilisations, il continue de hanter cette maison [...]. Ceci dit, puisque vous vous estimez un homme fort, monsieur, tenez-vous des deux mains à votre tabouret, car, à vous enfin, je vais tout confesser¹².

10. C'est cette prédiction de M^{me} de Rosalba qu'Éluard met en avant dans la prière d'insérer de l'édition originale: « M^{me} de Rosalba, voyante, tire les cartes à René Crevel. "Une histoire de tous les diables! Un enfant bleu, un oiseau-flamme, le sanatorium gratte-ciel, M. Vagualame (M. Vagualame c'est René Crevel): Yolande (Yolande, c'est Myrto Myrta), Mimi Patata et ses twins, le fakir, le taureau d'appartement, le rat qui pèse cinquante kilos [...]: il ne s'agit ici que de désapprendre à vivre, que de se perdre dans cette magie. », Paul Éluard, « M^{me} de Rosalba... » (1929), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 814. La parataxe et les parenthèses soulignent le rocambolesque de l'intrigue.

11. *Ibid.*, p. 45-46.

12. *Ibid.*, p. 47.

Les révélations se succèdent à un rythme effréné, Yolande la morte-vivante n'étant que le dernier avatar de Camille la montreuse de puces, devenue Myrto-Myrta la danseuse, puis l'espionne, tante de la future épouse de Vagualame et nièce de la voyante qui lui a prédit ce mariage. Celui-ci n'aura cependant pas lieu puisque, énième surprise, Dame de la Mer, la rousse en question, est lesbienne et s'est fait ôter les ovaires à Berlin où Vagualame la retrouve.

Les effets d'annonce, finalement, n'émoussent pas la surprise du lecteur, puisque l'extraordinaire promis se révèle toujours plus extraordinaire qu'on ne pouvait l'attendre et la multiplication des coups de théâtre que le texte souligne à plaisir maintient le rocambolesque à son plus haut degré jusqu'à la brusque retombée finale. En cela, les romans de Desnos et de Crevel ont un rythme similaire : ils font se succéder de façon très rapide des pics d'intensité, qui sont dans le cas de Desnos des épisodes narratifs brefs, mais d'une grande puissance passionnelle, dans celui de Crevel des coups de théâtre fortement dramatisés. *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington propose, lui, une accélération par paliers du romanesque. Un complot familial décelé grâce au cornet acoustique conduit l'héroïne, Marion, en maison de retraite, où règne une atmosphère mystérieuse qui s'épaissit à mesure de l'avancée du roman. Un coup de théâtre survient : l'assassinat d'une des vieilles dames, qui se révèle un homme, auquel succède un autre : le basculement de la terre sur son axe qui provoque une nouvelle ère glaciaire. Leonora Carrington lâche alors la bride au romanesque, jusqu'à orchestrer la reconquête du Graal « à l'aide d'une armée constituée d'abeilles, de loups, de six vieilles femmes, d'un facteur, d'un Chinois, d'une Arche à propulsion atomique, et d'une femme-garou¹³ ». Alors que dans ces romans qu'on pourrait appeler convulsionnaires, l'intensité naît du rythme effréné d'une intrigue rocambolesque qui conduit le lecteur médusé à tout attendre et tout croire, un autre type de romans surréalistes fait monter savamment la tension narrative jusqu'au dénouement, dès lors attendu comme une révélation.

DES ROMANS À ACCUMULATEUR

Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, définit le roman, à quelques lignes d'intervalle, à la fois par la dynamisation qu'il provoque¹⁴ et par les « *retards* pré-

13. Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, traduit de l'anglais par Parisot, GF-Flammarion, coll. « GF », 1983, p. 203.

14. « La dynamisation, spontanée et immédiate, comme caractéristique du roman. », Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *Cœuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 645.

médités et [l]es anticipations modulées qui concourent à son efficacité finale¹⁵ » : c'est la définition même de ces romans surréalistes « à accumulateur » dont les romans de Gracq constituent des exemples particulièrement frappants¹⁶. Alors qu'en surface, rien ne semble se passer, des indices, ténus mais obsédants, maintiennent le lecteur en haleine en le poussant à formuler des hypothèses sur l'événement qui se dessine et se dérobe. Le retard crée ainsi la dynamisation, qui n'est qu'un autre terme pour désigner la tension vécue par le lecteur. Une autre particularité du roman gracquien est qu'il est en même temps un métarécit : ses personnages sont des lecteurs du réel qui guettent les indices et vivent dans l'attente de ce qui va se produire. Cette attente est si vive chez Aldo, dans *Le Rivages des Syrtes*, qu'elle va susciter l'événement lui-même, en le poussant à dépasser la ligne des patrouilles en direction du rivage ennemi.

Les romans de Gracq sont ainsi structurés par un désir d'intrigue de la part des personnages, désir qui crée l'intrigue elle-même. L'étude détaillée d'*Un beau ténébreux* permet de le montrer, tout en introduisant à la question du dénouement et en remettant au cœur de la réflexion la dimension passionnelle de l'intrigue passionnante. *Un beau ténébreux* a pour cadre une station balnéaire bretonne où une petite bande s'est constituée à l'occasion des vacances. Le narrateur est Gérard, dont on nous donne à lire le journal. Au début, le personnage marquant de la bande est la belle Christel, avec qui Gérard a une longue conversation au cours de laquelle elle dit rechercher les moments d'exception, comme ceux qu'elle a connus à l'opéra en écoutant *La Tosca* : « [...] j'aurais voulu fondre en larmes, mais je restais figée, les yeux secs, exorbités, comme parcourue par une décharge électrique continue¹⁷ ». Ce à quoi Gérard rétorque : « Ce n'est qu'à la condition de maintenir haute la tension de la vie qu'on peut atteindre comme une récompense ces minutes d'exception, ces chances de miracles, ces "coups de théâtre" [...] »¹⁸. Cette conversation pose la problématique du roman : comment vivre intensément, passionnellement ? La réponse sera : en vivant de façon romanesque, c'est-à-dire en faisant comme si la vie était un roman passionnant fût-il de mauvais goût. Quelque temps après, Gérard, s'ennuyant, s'apprête à par-

15. *Ibid.*, p. 644.

16. On pourrait citer également *La Motocyclette* (1963) d'André Pieyre de Mandiargues, où la rencontre avec l'amant attendue tout au long du récit se révèle *in extremis* une rencontre avec la mort, ou *La Marge* (1967), où le personnage évite jusqu'à la fin d'ouvrir la lettre lui annonçant la mort de sa femme. *Le Seuil du jardin* (1958) d'André Hardellet est un autre bon exemple.

17. J. Gracq, *Un beau ténébreux*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 111.

18. *Ibid.*, p. 112.

tir, la baisse de tension vitale s'accompagnant, il faut le remarquer, par une baisse de son intérêt pour la littérature : « Je comptais travailler ferme à cette étude sur Rimbaud, mais la littérature m'ennuie. Et il y a plus grave encore : je vieillis, et il me semble que j'ai imperceptiblement glissé du temps que l'on passe à vivre à celui que l'on passe à regarder la vie s'écouler¹⁹ ». Gregory, en lui faisant lire la lettre d'Allan annonçant son arrivée, change les plans de Gérard, qui s'interroge : « Que signifie cette frénésie²⁰ ? » C'est ici le nœud de l'intrigue, si on le définit, à la suite de Raphaël Baroni, comme ce qui produit le questionnement déclencheur de la tension²¹. L'arrivée d'Allan en compagnie de la belle Dolorès confirme le rôle de nouement de cet événement somme toute anodin, par le retardement de l'identification et les images éculées, venues tout droit du romanesque le plus populaire, qui accompagnent l'entrée du couple :

Tout à coup, je pris vaguement conscience d'un silence *bizarre* dans la salle. [...] Deux nouveaux hôtes entraient, conduits par Gregory. Lui est une image de la force et de l'aisance à la fois [...]. Elle – c'est dérisoire à dire – elle est très belle – belle comme en songe. [...] ce fut un bouillonnement, un pétilllement dans les artères, ces yeux voilés, cette main molle et cette gorge sèche que vous font soudain la grande tragédienne, le champion olympique entrant en scène harnachés glorieusement de leurs attributs symboliques et qu'on se dit simplement – et toute une foule se cabre à coups de reins sous cette seule idée : « la voilà, c'est *elle* – le voilà, c'est *lui*²² ».

Les clichés soulignent la fixation passionnelle dont sont l'objet Allan et Dolorès. Mais le nœud, dans *Un beau ténébreux*, est double ; la lettre où Gregory explique son départ, cette « passionnante fiche policière²³ », en confortant les interrogations de Gérard, noue définitivement l'intrigue : « Je n'augure rien de bon de cette visite brusque [...]. Tout cela ce sont des fantômes et peut-être suis-je risible de m'effrayer, et pourtant, je vous l'avoue, je pars parce que j'ai *peur*²⁴ ». Plus tard dans le roman, Gérard compare cette lettre au « siphon qui amorce un jeu de vases communicants²⁵ » : le véritable nœud n'est pas, finalement, la présence d'Allan, mais l'effet que cette présence a sur la bande de l'hôtel. Elle met en branle leur « instinct dramatique²⁶ » et les plonge de ce fait dans une atmo-

19. *Ibid.*, p. 121.

20. *Ibid.*, p. 124.

21. R. Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 122.

22. J. Gracq, *Un beau ténébreux, op. cit.*, p. 126-127. Ce passage, daté du 7 juillet, est suivi d'un blanc à la fois typographique et temporel, puisque le journal ne reprend ensuite que le 15 juillet.

23. *Ibid.*, p. 133.

24. *Ibid.*, p. 143.

25. *Ibid.*, p. 200.

26. *Ibid.*, p. 165.

sphère passionnelle qui se nourrit à la fois des actes d'Allan, comme de l'épisode du casino, où il perd des sommes folles sans paraître s'en soucier²⁷, et des réactions de la bande, comme de la panique de Gérard à l'idée d'être surpris par Allan dans sa chambre: « Et maintenant se précisait en moi une crainte bizarre. La crainte qu'Allan revînt et ne nous surprît – ne *me* surprît – dans sa chambre²⁸ ». La tension de Gérard est alors à son comble et il finit par provoquer une discussion avec Allan. Mais celui-ci va refuser de s'expliquer, au nom du maintien de l'intérêt dramatique: « Me demandez-vous de décevoir maintenant cette faim en la contentant? Êtes-vous si sûr que vous désiriez savoir²⁹? » Ce qu'Allan propose alors, c'est une théorie du dénouement.

CHUTES DE TENSION

Allan prend pour exemple le moment où, dans *Crime et châtiment*, Porphyre sait, mais où Raskolnikov n'a pas avoué³⁰. Si deviner est le « plus triomphant moment de la quête », à l'inverse, la « vérité est triste » et « déçoit parce qu'elle restreint³¹ ». Le dénouement, en effet, en répondant aux interrogations du lecteur, met fin à ce que Raphaël Baroni appelle la « dysphorie passionnante³² »: il est une chute de tension, qui charrie avec elle nostalgie ou déception. Les romans surréalistes ont tendance à refuser cette chute de tension ou à la vivre de façon passionnelle, révélant l'enjeu existentiel dont est porteuse la narration intriguée. Dans *Un beau ténébreux*, le suicide d'Allan est reporté dans un en dehors du texte et, plus significatif encore, son explicitation est confiée à la terrienne Irène, dans un récit qui succède au journal de Gérard. Celui-ci se clôt le lendemain de la conversation avec Allan, au moment où tout est deviné, mais rien n'est dit encore, c'est-à-dire, comme l'a expliqué Allan, au moment le plus intense de l'histoire. Ce qui reste n'apparaît plus que comme un épilogue, qui se prolonge dans l'atmosphère languissante de l'arrière-saison. De même, dans *Le Rivage des Syrtes*, le sommet de l'intensité est atteint avec les trois coups de canon une centaine de pages avant la fin. L'intérêt est cependant maintenu par la mise au jour des forces qui ont conduit à cet événement dont Aldo, plutôt que l'instigateur, a été

27. *Ibid.*, p. 176-178.

28. *Ibid.*, p. 195.

29. *Ibid.*, p. 210.

30. *Ibid.*, p. 211.

31. *Ibid.*, p. 209.

32. R. Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 131. Voir aussi p. 133.

le prétexte. Mais le dénouement est également escamoté. La destruction d'Orsenna dans la guerre contre le Farghestan est rapidement évoquée dans une prolepse sur laquelle Aldo, qui est le narrateur, ne revient pas, et quand le roman s'achève, la guerre n'est pas encore déclenchée : « Quand le souvenir me ramène – en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite – à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens, la fascination s'exerce encore de l'étonnante, de l'enivrante *vitesse mentale* qui semblait à ce moment pour moi brûler les secondes et les minutes [...] ³³ ». Ce sont ce suspens et cette vitesse qui intéressent Gracq. Desnos, de son côté, refuse la chute de tension du dénouement au point d'interrompre son récit en plein milieu d'une phrase, au moment où le Corsaire Sanglot est menacé par des requins : « C'est alors que le Corsaire Sanglot ³⁴... »

Si, dans *Le Cornet acoustique*, la fin, menée tambour battant, reste d'une facture classique, un épilogue indiquant le devenir des personnages après le bouclage de l'intrigue, le dénouement d'*Êtes-vous fous ?* est remarquable : la chute de la tension narrative n'est pas sa conséquence, mais sa cause. Vagualame se laisse envahir par la tristesse et soliloque, se disant, en passant en revue les péripéties du roman : « toute cette clique, lorsque tu en as bien regardé les grimaces, tu te demandes :

– Et après?...

– Après ? Rien ³⁵. »

Le masque tombe et Crevel reparaît sous les traits de Vagualame :

Mais tu es moi. Je suis toi. On est le même.

Donc de Vagualame, c'est-à-dire de René Crevel, je ne parlerai point à la troisième personne, non plus que je ne lui parlerai à la seconde.

Mais auparavant, il importe de liquider nos autres héros, de leur faire un sort ³⁶.

En deux pages, Crevel expédie donc les intrigues en suspens avant de revenir à lui-même et à son désespoir sans remède auquel ce « labyrinthe de cocaseries ³⁷ » n'a proposé qu'un divertissement provisoire, ravivant pour un moment l'énergie vitale. C'est ce rôle d'inducteur d'énergie qu'Allan joue pour les autres personnages d'*Un beau ténébreux*. Il incarne le tourbillon de la passion, ce

33. J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 729.

34. R. Desnos, *La liberté ou l'amour!*, *op. cit.*, p. 118.

35. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, p. 168.

36. *Ibid.*, p. 172.

37. *Ibid.*, p. 167.

« bouillonnement effervescent, anarchique de la vie ³⁸ », qui rend « instantanément aux personnages entrés dans le cercle magique tout leur *mordant* ³⁹ ». Le rôle de la narration intriguée est différent dans *La liberté ou l'amour!*: elle oppose le mouvement à l'immobilité de l'amour, le scénario érotique au discours lyrique de la passion. Dans *Le Cornet acoustique* comme dans *Le Rivage des Syrtes*, elle est un remède à la vieillesse et à l'immobilité; la chute de tension est la donnée initiale, l'intrigue venant recharger le réel en électricité:

c'était comme si tout l'effort séculaire d'Orsenna, toutes les images qu'elle s'était complu à donner de la vie, eussent visé à une chute de tension presque effrayante, à une *égalisation* finale où se fussent déchargées toutes les choses et tous les êtres de leur affirmation de présence offensive et de leur dangereuse électricité ⁴⁰.

Grâce à l'intrigue romanesque, la vieille Marion, qui avait perdu le goût de vivre, est poussée à agir et retrouve sa joie et son énergie ⁴¹. Au-delà, les péripéties romanesques conduisent Marion à son initiation par la Grande Déesse grâce à laquelle elle retrouve contact avec le monde. Toutes invraisemblables que soient ces histoires, l'intensité passionnelle à laquelle elles mènent les personnages a en effet une valeur existentielle: pour retremper la croyance dans la vie, ainsi qu'y invite Breton dans le *Manifeste*, il faut attendre d'elle l'extraordinaire, la surprise qui répond et excède notre désir porté à sa plus haute tension par un esprit véritablement romanesque.

38. J. Gracq, *Un beau ténébreux*, *op. cit.*, p. 188.

39. *Ibid.*, p. 189.

40. J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 695.

41. « Nous dûmes nous frayer un chemin à travers un tas de broussailles pour pouvoir nous approcher du pavillon sans être vues; j'avais l'impression que nous jouions aux boy-scouts, ce qui semblait légèrement incongru. », L. Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 141.