HAL
open science

“Germaine Richier, ah ! oui, les mantes religieuses” : Germaine Richier et la critique

Ivanne Rialland

▶ **To cite this version:**

Ivanne Rialland. “Germaine Richier, ah ! oui, les mantes religieuses” : Germaine Richier et la critique. Ivanne Rialland. Écrire la sculpture (xixe-xxe siècles), Classiques Garnier, 2012. hal-04167581

HAL Id: hal-04167581

https://hal.science/hal-04167581

Submitted on 16 Jan 2024

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.

Ivanne Rialland – CHCSC, UVSQ, Université Paris-Saclay

Appropriation, mime, transfictionnalité : usages des *mauvais genres* dans le roman surréaliste

Version provisoire d'auteure, publiée dans *Reescriptures literàries. La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*, ed. C. Gregori, G. López-Pampló, J Malé, Barcelone, PAM, 2020, p. 29-53.

La violente critique formulée contre le roman par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* a un temps entretenu l'idée d'un interdit du roman dans le groupe surréaliste, masquant l'évidence : les surréalistes ont écrit des romans – et ce à l'époque même où ils appartenaient au groupe de Breton, comme la thèse de Jacqueline Chénieux-Gendron l'a mis en évidence dès la fin des années soixante-dix[1]. Parmi ces romans surréalistes, on peut citer, pour se cantonner aux romans qui formeront le corpus principal de cette étude : *Anicet ou le panorama, roman* (1921), de Louis Aragon, *La Liberté ou l'amour !* (1928) de Robert Desnos, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) de Philippe Soupault, *Êtes-vous fous ?* (1929) de René Crevel, à quoi j'ajouterai l'adaptation du *Moine* de Lewis par Antonin Artaud, publiée en 1931 et les romans-collages de Max Ernst, notamment : *La Femme 100 têtes* (1929) et *Une semaine de bonté ou les sept péchés capitaux, roman* (1934).

L'expression « roman surréaliste » employée dans le titre n'est donc pas problématique parce qu'elle affirmerait la pratique de ce genre au sein du groupe surréaliste dans l'entre-deux-guerres, mais plutôt parce qu'elle suggère qu'il y aurait une pratique proprement surréaliste du roman : « Peut-on parler d'un roman surréaliste en tant que tel ou seulement de romans modernes écrits par des surréalistes ? Le groupe et ses théories sont-ils le meilleur contexte de lecture de ces œuvres ? Ou le récit surréaliste sera-t-il seulement soluble dans la modernité Art déco ? », s'interrogent Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio (2010: 8) dans le numéro de *La Revue des sciences humaines* qu'ils consacrent au roman des années vingt . Dans cette période d'expérimentation romanesque, les surréalistes partagent avec les autres avant-gardes le rejet d'un roman réaliste et psychologique et leurs romans présentent des caractéristiques que l'on trouve dans les romans futuristes ou expressionnistes : contamination par des modes d'énonciation non-narratifs (notamment poétique), dislocation de l'intrigue, perturbation de la narration par des moyens divers (fragmentation, liens arbitraires entre les épisodes…) (cf. Krzywkowski 2013). Deux éléments me paraissent toutefois permettre de faire du roman surréaliste une configuration romanesque originale, qui n'inclut pas d'ailleurs l'ensemble des romans produits par des membres du groupe. D'une part le roman surréaliste des années vingt a une descendance : Julien Gracq, André Hardellet, André

1 Cette thèse, soutenue en 1979, a été publiée en 1983 chez L'Âge d'homme, volume reparu dans une version actualisée en 2014 (cf. bibliographie).

Pieyre de Mandiargues ou, de nos jours, Jacques Abeille, écrivent des romans surréalistes, en s'inscrivant de manière réflexive dans un héritage qui permet à rebours de dessiner les contours d'une pratique surréaliste du genre romanesque (Rialland 2011a). D'autre part, le roman surréaliste articule de façon spécifique une poétique, une métaphysique, une éthique et un pathétique – pourrait-on dire pour désigner l'effet que ces romans cherchent à produire sur leurs lecteurs. L'expérimentation narrative – comme l'expérimentation poétique – vient dire une autre conception du réel et une autre expérience de celui-ci – opposées à l'écriture et à l'attitude réalistes – mais, de plus, cherche à créer une contamination du lecteur, en usant des ressources des récits passionnants – et au premier chef du roman – pour repassionner le rapport à la vie. Je rejoins donc Tania Collani en soulignant que l'unité du roman surréaliste réside dans l'utilisation de la narration pour mettre au jour et explorer une nouvelle conception du réel (Collani 2010: 14). La condamnation du roman par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* n'est pas la condamnation de la fiction narrative, mais d'un type de fiction qui reflète l'attitude réaliste et rationnelle de l'Occident : un roman qui a une dimension politique et aliénante parce qu'il contribue à une mise en récit plus large du réel (Breton *Manifeste du surréalisme* [1924] 1988:313-315). Au contraire, certains romans, dont *Le Moine,* de Lewis, sont un ferment de révolte parce qu'ils exaltent une imagination[2] qui n'est pas l'opposé du réel, mais son révélateur. De même que la méthode paranoïa-critique prônée par Dali fait advenir une autre image dans une représentation familière la fiction surréaliste n'est pas à saisir comme une échappée en dehors du réel, mais comme un travail de configuration de ce réel où est produite une autre signification – travail éminemment politique et inhérent à notre saisie de la réalité, comme le souligne Jacques Rancière[3] – qu'il s'agit de faire partager. Et c'est sur ce point que je complète la définition de Tania Collani : le roman surréaliste se bâtit aussi, et de façon essentielle, sur la recherche d'un effet produit sur le lecteur, d'une contamination de celui-ci, que j'appellerai un effet de *bleed-in* – pour reprendre le terme appliqué dans les jeux de rôle grandeur nature à la contamination des sentiments du joueur par ceux de son personnage (par exemple Stark 2017). On pourrait aussi employer le terme de bovarysme, plus familier au chercheur en littérature. Cependant, la métaphore du saignement, suggestive et adéquate à l'univers des romans que nous allons évoquer, permet de court-circuiter l'idée d'une identification naïve que véhicule le terme de bovarysme : si les surréalistes s'identifient à des personnages de roman dans un questionnement

2 « Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. *Le Moine,* de Lewis, en est une preuve admirable. » (Breton *Manifeste du surréalisme* [1924] 1988: 320).

3 « À partir de là, j'ai dit qu'il y avait un travail fictionnel à l'œuvre partout où il faut produire un certain sens de réalité. Il y a fiction partout où l'on identifie des situations, des acteurs de ces situations, des événements, des liens entre les événements et la modalité de ces liens entre ces événements. […] Donc il y a toujours fiction, ce qui ne veut absolument pas dire qu'il n'y a plus de réalité, que tout est relatif, etc. » (Rancière 2019: 53).

aigu de leur identité, cette identification est de l'ordre d'un jeu de rôles, justement, où il s'agit de capter, par une immersion éphémère dans la fiction, une énergie passionnelle.

Cette immersion, la dislocation narrative et la mise à mal du personnage ne paraissent pourtant guère l'entretenir dans les romans de l'entre-deux-guerres qui vont être l'objet principal de mon étude. Ce type de textes appelle une lecture distanciée, bien plutôt qu'une lecture identificatoire. Cet effet d'immersion est au contraire privilégié dans les « mauvais genres » – romans gothiques, romans noirs, romans policiers, romans d'aventures, romans sentimentaux – dont la tension narrative confère « des traits passionnels à l'expérience de réception » (Baroni 2007: 18). Or, ces fictions romanesques que les surréalistes consomment avec passion forment un ensemble hypotextuel massivement présent dans les romans surréalistes. Si ces références créent souvent un effet humoristique, il ne s'agit pas à mon sens d'y voir une utilisation purement ludique de cette bibliothèque romanesque – à moins bien sûr d'avoir à l'esprit ce que le jeu surréaliste a de sérieux. L'objectif, selon moi, est de faire jouer les caractéristiques passionnelles et passionnantes des romans romanesques contre l'attitude réaliste et rationnelle.

Il s'agit alors de conjurer un risque qu'implique l'usage de cette littérature d'évasion : celui de la catharsis. Le soulagement émotionnel, s'il a lieu lors de la lecture, affaiblit le potentiel d'imagination et de révolte du lecteur, qu'il faut au contraire renforcer pour qu'il se décharge dans la vie réelle – métaphore triplement électrique, érotique et militaire. La dislocation, la combinaison, la mise à distance de ce matériel romanesque peuvent ainsi être analysées comme une tentative de capter ses forces passionnantes sans qu'elles se dissolvent dans l'évasion fictionnelle, et, en même temps, de façon particulièrement aiguë dans les romans des années vingt, comme une interrogation sur l'efficace de ce romanesque à changer la vie – qui s'estompe d'ailleurs dans le roman surréaliste au fur et à mesure que le mouvement renonce à faire advenir une autre réalité.

Je me propose d'abord de présenter la place des « mauvais genres » dans les romans surréalistes des années vingt et du début des années trente avant d'analyser la portée des deux principales modalités de leur apparition : le mime et le démembrement.

Une bibliothèque passionnément démembrée : transfictions surréalistes

Les surréalistes sont des lecteurs et spectateurs passionnés de romans policiers, romans gothiques, romans feuilletons, serials, mélodrames – productions fictionnelles hétérogènes en termes de médiums, de genres, de valeur littéraire, mais que peut rassembler le terme de romanesque, tel que le définit Anne Souriau :

1) *La prédominance de l'affectif* ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié et de quelques autres attachés à un idéal ;
2) *La densité des événements*, et la mise entre parenthèses du répétitif et du quotidien ;
3) *La fréquence des extrêmes et des purs* (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre. (Souriau 2010 : 1318)

Ces histoires romanesques hantent les mémoires des surréalistes et leurs bibliothèques – parmi les treize gravures illustrant l'article que Maurice Heine (1934) consacre au roman noir dans *Minotaure*, sept proviennent d'ouvrages appartiennent à André Breton. Celui-ci, préfaçant *La Femme 100 têtes* de Max Ernst, se souvient par exemple de « la splendide illustration des ouvrages populaires et des livres d'enfance, Rocambole ou Costal l'Indien », ouvrages qui « décidèrent peut-être avant tout de la nature particulière de nos rêves, de la réalité élective de notre amour, du mode de déroulement incomparable de notre vie » (Breton, « Avis au lecteur pour "La femme 100 têtes" de Max Ernst » [1929] 1992: 302), Philippe Soupault, évoquant son « enfance en cage » dans « Westwego » ressuscite les figures du détective Nick Carter et du chevalier Bayard :

mon enfance en cage
dans ce musée sonore
chez Madame Tusseaud [*sic*]
c'est Nick Carter et son chapeau melon
il a dans sa poche toute une collection de révolvers
et des menottes brillantes comme des jurons
Près de lui le chevalier Bayard
qui lui ressemble comme un frère (Soupault, *Westwego* [1922] 1981: [n. p.])

Le rattachement de ces lectures à l'orbe de l'enfance n'est pas seulement un fait biographique, ni la marque d'un goût surréaliste pour le désuet. Il est aussi l'indication d'un type de lecture : une lecture d'identification passionnée, pour des récits dont il ne s'agit pas d'apprécier la qualité littéraire, mais la force émotionnelle. Robert Desnos « salue » chez Allain et Souvestre des auteurs « sans littérature et sans chiqué[4] » et fait des romans de Fantômas, ces lectures qui « accéléraient le pouls » (*id.*), une leçon d'énergie et de passion[5]. Desnos pointe de même la faiblesse artistique du serial *Les Mystères de New York* avant de mettre en valeur sa puissance émotionnelle : « Naïf dans sa mise en scène, dans son scénario, médiocre dans sa photographie (et encore pas toujours), ce film était avant tout passionnant. On voulait connaître la suite. »[6] Antonin Artaud (1982:12), dans la préface à l'adaptation du *Moine* de Lewis qu'il publie en 1931 précise : « La valeur intrinsèque du *Moine*, au point de vue littéraire, n'est ici pas en cause et ce n'est pas l'aspect sous lequel je veux le

4 R. Desnos, « Fantômas vient ! », *La Vie moderne*, 18 mars 1923 (cité par Kalifa 2017: 46).
5 C'est ce que soulignent déjà en 1914 Guillaume Apollinaire (voir « Fantômas », *La Vie anecdotique*, 16 juillet 1914) et Max Jacob : « Tu es un meilleur professeur d'énergie que Paul Adam », déclare ce dernier en s'adressant à Fantômas dans « Écrit pour la S.A.F » (*Les Soirées de Paris*, 26-27, juillet-août 1914) (cf. Cohen 2013).
6 R. Desnos, « Les Mystères de New York » (*Le Merle*, 1929) (cité par Virmaux 1976: 131).

considérer. » Cette valeur du *Moine* pour Artaud réside dans son « efficacité d'évocation », égale à un rituel magique, ses images « traîn[a]nt après elles un véritable courant de vie prometteur » (Artaud 1982: 13). Breton souligne à propos du même roman la neutralisation de l'esprit critique que produit sa lecture, le caractère émouvant du personnage de Mathilde, « tentation continue » (Breton *Manifeste du surréalisme* [1924] 1988: 320). La parenté que, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton établit aussitôt entre *Le Moine* et les contes pour enfants n'est certes pas fondée sur le contenu du roman, mais sur les ressorts émotionnels identiques que fait jouer leur lecture, « [l]a peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe »(Breton *Manifeste du surréalisme* [1924] 1988: 321). En 1937, à propos d'un autre roman noir, *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe, il cite les effets que sa première traductrice, Mme de Chastenay, attribue à sa lecture – un « ébranlement d'imagination », des terreurs « d'un effet fantastique » qui « [l']atteignent « comme un enfant » – et déclare : « Une œuvre d'art digne de ce nom est celle qui nous fait retrouver la fraîcheur d'émotion de l'enfance. »— ce qui passe, souligne-t-il, par « le retour systématique à la *fiction* » (Breton, « Limites non frontières du surréalisme » [1937] 1999: 667).
Lecteurs passionnés de ces fictions passionnantes les surréalistes en nourrissent leur écriture, selon des modalités que je nommerais plutôt transfictionnelles qu'intertextuelles[7] – même si la citation, telle que la pense Antoine Compagnon (1979: 18), repose sur une « opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet », qui décrit de façon très parlante ce que les surréalistes font subir à leur bibliothèque. Ce n'est pas que les surréalistes ne citent jamais les œuvres qui nous occupent, mais qu'elles ne sont pas pour eux avant tout des textes : elles forment bien plutôt une « imagerie » ayant forgé la « vision moderne » (Desnos 1929: 377), ou participent d'un « mythe collectif[8] » où les surréalistes puisent, et que leurs écrits viennent à leur tour nourrir. *La Grande Complainte de Fantômas*, écrite par Robert Desnos en 1933, à l'occasion de la sortie de *Si c'était Fantômas* dans *Le Petit journal*, 6e des épisodes écrits par le seul Marcel Allain (Kalifa 2017: 47 *sq*.), est ainsi aujourd'hui un élément essentiel de l'univers de Fantômas :

Allongeant son ombre immense
Allongeant son ombre immense
Sur le monde et sur Paris,
Quel est ce spectre aux yeux gris
Qui surgit dans le silence ?

Fantômas, serait-ce toi
Qui te dresses sur les toits ? (Desnos, « Final », *La Grande Complainte de Fantômas* [1933] 1999: 757)

7 L'intertextualité désigne selon Genette (1992: 8) la « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes ».

À travers notamment son interprétation par Léo Ferré ou Catherine Sauvage, les vers de Desnos font partie des vecteurs les plus vivaces de la survie du personnage, alors que les romans de Souvestre et Allain ne sont plus lus que par des érudits.

Si l'on est proche ici de l'hypertextualité mythique que j'ai pu décrire naguère (Rialland 2005), je préfère envisager aujourd'hui le phénomène sous l'aspect de la transfictionnalité décrite par Richard Saint-Gelais et du récit transmédiatique pensé par Henry Jenkins – même si je reviendrai en conclusion au mythe. Il s'agit en effet pour moi de décrire un fonctionnement avant d'envisager l'efficace que cherchent à lui donner les surréalistes.

Selon Richard Saint-Gelais, la transfictionnalité est « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel », texte étant pris dans une « acception large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc. » (Saint-Gelais 2011: 7). Il précise, pour distinguer la transfictionnalité de l'hypertextualité définie par Gérard Genette : « L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque immanquablement) de données diégétiques (Saint-Gelais 2011: 10-11). Henry Jenkins de son côté, dans *La Culture de la convergence* (2014, éd. américaine 2006), décrit le « storytelling transmédia » que constituent des univers tels que ceux de Star Strek, Star Wars ou Harry Potter, en soulignant la nature plurimédiatique des récits, mais aussi leur dimension collaborative, les fans nourrissant ces franchises par une réception créative, qui est aussi productrice de récits. Si mon approche s'apparente ici à celle de Richard Saint-Gelais, qui étudie en littéraire dans *Fictions transfuges* les modalités de la transfictionnalité, il est intéressant ici de convoquer la figure d'Henry Jenkins du fait de la valorisation qu'il propose des pratiques des fans – non pas réduites à une réitération aliénée, mais saisies dans leurs dimensions créative, critique, souvent parodique : Jenkins nous incite à sortir de la perspective bourdieusienne où les surréalistes, depuis leur sous-champ de production restreinte, ne pourraient emprunter que de manière distante et ironique au champ de la grande production. Il ne s'agit pas de contester la portée des analyses de Bourdieu quant au fonctionnement sociologique des avant-gardes, mais de penser le goût des « mauvais genres » autrement que comme une stratégie de distinction (Bourdieu 1998: 443) : les romans surréalistes peuvent aussi être saisis, au regard du *Moine*, de *Fantômas*, de *Nick Carter*,

8 « Aucune tentative d'intimidation ne nous fera renoncer à la tâche que nous nous sommes assignée et qui est, avons-nous déjà précisé, l'élaboration du *mythe collectif* propre à notre époque au même titre que, bon gré mal gré, le genre "noir" doit être considéré comme pathognomonique du grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du XVIIIe siècle. », Breton « Limites non frontières du surréalisme » [1937] 1999: 667.

comme des *fan fictions* – ce qui, sans nier leur portée critique et novatrice, affirme le rapport passionné à des univers imaginaires qu'ils cherchent à investir au moins autant qu'à subvertir.

On peut donc repérer globalement chez les surréalistes deux grandes modalités d'emprunts à ces fictions romanesques : le démembrement et le mime. Le démembrement correspond à l'emprunt de personnages (Fantômas, Nick Carter, notamment), de type de personnages (le bandit, le corsaire, la femme fatale, la morte vivante…), de scènes (le vol, l'enlèvement, le meurtre, l'espionnage, l'exécution…), d'accessoires (les chaussures de caoutchouc, les revolvers, la robe fourreau, le haut-de-forme et la cape), quelquefois de citations : Aragon reprend par exemple dans *Anicet ou le panorama, roman*, une phrase décrivant de façon caractéristique lady Beltham, la maîtresse de Fantômas, dans les romans de Souvestre et Allain : « Je lui trouvais un port de reine. » (Aragon [1921] 2001: 194) Le cas reste rare, confirmant qu'il ne s'agit pas ici d'établir une relation précise entre deux textes, mais de prélever des éléments émotionnellement chargés dans un univers imaginaire : si *Anicet ou le panorama, roman* démarque par moments les aventures de Fantômas, le roman fait apparaître Nick Carter, Charlie Chaplin, propose un résumé libre du serial *Les Mystères de New York* (Aragon [1921] 2001: 137-138). Découpage, collage, montage, opérations surréalistes par excellence, qu'incarnent de façon exemplaire dans le cas qui nous occupe les romans-collages de Max Ernst.

L'artiste en a réalisé trois, pour l'essentiel à partir de gravures sur bois de romans illustrés du XIXe siècle : *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) et *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux, roman* (1934). Dans les trois cas, les romans d'Ernst sont constituées d'une suite d'images en noir et blanc dans lesquelles les traces de l'opération de collage ont été masquées : si les scènes représentées sont étranges, les images sont cohérentes, et il faut regarder de près les originaux pour repérer les marques de l'assemblage. Dans les deux premières œuvres, les images sont légendées, brièvement dans *La Femme 100 têtes*, assez longuement dans *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* qui de fait – si l'on excepte les bizarreries de l'histoire – s'apparente tout à fait aux suites illustrées qu'on publiait au XVIIIe siècle reprenant les scènes-clés des romans à succès tel que *Paul et Virginie* ou *La Nouvelle Héloïse*. Les légendes disparaissent dans *Une semaine de bonté*, dont le lien avec la forme du roman – terme inclus dans le titre – et plus spécifiquement du roman noir, est pourtant le plus marqué. L'imagerie produite y est tout à fait horrifique, alors même qu'Ernst puise plutôt dans des romans mélodramatiques, ces « romans de la victime » à la mode à la fin du XIXe siècle, comme *Les Damnées de Paris* de Jules Mary ou *Martyre !* d'Adolphe d'Ennery[9]. Ernst y prélève les

9 Sur les sources de Max Ernst, voir Spies 1984 et 2009. Sur le « roman de la victime » voir Yasukawa 2013.

illustrations se rapportant aux passages les plus captivants, en les intensifiant encore par le collage (Spies 2009: 45).

S'ils peuvent paraître des cas limites, par l'absence de narration, voire de textes dans le cas d'*Une semaine de bonté*, les romans d'Ernst sont pourtant paradigmatiques du rapport des surréalistes à cette bibliothèque romanesque, comme le montre la préface rédigée par Breton pour *La Femme 100 têtes* : Breton fait du roman d'Ernst, qu'il n'aborde qu'à la fin du texte, un exemple d'une lecture surréaliste prélevant dans les romans populaires les illustrations et les phrases isolées qui les accompagnent[10]. Ces illustrations suspendues deviennent ainsi une « somme de conjectures tellement déroutantes qu'elles en sont précieuses, comme la reconstitution incroyablement minutieuse d'une scène de crime à laquelle nous assisterions en rêve, sans nous intéresser le moins du monde au nom et aux mobiles de l'assassin. » (Breton « Avis au lecteur pour "La femme 100 têtes" de Max Ernst » [1929] 1992: 304) Dans « Imagerie moderne », Desnos, lui aussi, n'évoque – au passé, le passé de l'enfance – des romans feuilletons, outre leurs couvertures, que les images isolées et les phrases suspendues des affiches publicitaires :

> […] qui ne se souvient de *Balaoo* (Il y a des pas au plafond) ; de *Cheri Bibi* (Pas les mains ! Pas les mains!) ; des *Mystères de Passy* (où le viaduc de Passy s'enfonçait sinistrement dans une nuit de terreur) ; du fameux « *On vole des enfants à Paris* » et même du si singulier concours des *Petits Pois du métro* qui rajeunit de si étonnante façon la fameuse compétition du « *litre d'or*[11] ». C'était ainsi toute une série de formules magiques qui était répandu[e] dans le monde, série à laquelle vint s'ajouter le célèbre « Plus près de toi , ô mon Dieu. » qui illustra le naufrage du Titanic. (Desnos 1929: 378)

Maurice Heine (, de même, fait reposer l'essentiel de l'effet des romans noirs sur leurs illustrations, abondamment reproduite[12]. Dans cette opération de prélèvement, s'absentent ainsi les enchaînements causals pourtant caractéristiques de ces narrations intriguées, exploitant, on le verra, l'énergie séminale de ces éléments isolés.

Les romans surréalistes reprennent toutefois aussi des schèmes d'action empruntés à ces fictions, en proposant des séquences au rythme rapide, régies par le suspense et la surprise : l'alternance entre des passages très chargés en actions et en rebondissements et des passages lyriques réunit *Anicet ou le panorama, roman* d'Aragon, *Les Dernières Nuits de Paris* de Soupault, *Êtes-vous fous ?* de Crevel et *La Liberté ou l'Amour !* de Desnos – avec des changements de régime narratif particulièrement marqués dans les deux derniers cas. Deux textes démarquent, eux, de façon

10 Breton de même, au cinéma, affirme-t-il dans *Nadja*, ne suit que vaguement l'histoire et entre dans les salles au hasard (Breton, Nadja [1928, éd. revue 1963] 1988: 663). La description de ce « système » suit immédiatement l'évocation du *serial L'Étreinte de la pieuvre.*

11 Allusion à un jeu-concours organisé par *Le Journal* (Lenoble 2004).

12 « Voilà qui permettrait déjà de tenir pour négligeable, en l'occurrence, le mérite littéraire des romans noirs : leur intérêt profond est ailleurs. Ce point de vue se renforce encore, si, feuilletant éditions et réimpressions de tant d'ouvrages aujourd'hui négligés, on s'attache surtout à leur illustration » (Heine 1934: 1-2).

continue un univers fictionnel spécifique, et peuvent ainsi être considérés comme de véritables *fan fictions*. C'est le cas d'abord du bref récit *Mort de Nick Carter* (1926) de Philippe Soupault, texte écrit, d'après son auteur, pour se débarrasser de son obsession de jeunesse pour cette série de *detective novels* (Soupault 1997a: 54)[13]. Philippe Soupault y reprend les personnages, les motifs (le déguisement, la filature) et le schéma narratif (l'enquête) de la série dans une réécriture subversive qui peut se lire comme une captation de l'énergie et du mystère véhiculés par cet univers romanesque au profit du personnage du « nègre » qui s'enfuit victorieux à la fin du récit. Edgar Manning, le héros du *Nègre* (1927), roman auquel Soupault travaille la même année, me paraît ainsi bénéficier de l'aura d'Albert Martel, le meurtrier de Nick Carter.

L'adaptation du *Moine* de Lewis qu'Antonin Artaud publie en 1931 est elle exempte de toute subversion : il s'agit d'une traduction libre de ce roman noir, réalisée notamment à partir de la traduction faite en 1840 par Léon de Wailly. Les modifications apportées par Artaud sont importantes : il réduit le roman presque de moitié, réécrit, condense, allant toujours vers plus de vivacité et d'intensité (Davison-Pégon 2001). Il peut ainsi affirmer à la fois sa fidélité à l'œuvre, et le caractère « très personnel » de ce roman (Artaud « Lettre à Jean Paulhan, 16 septembre 1930 » 1982: 320. Cf aussi 317), le seul qu'il ait jamais écrit, le présentant comme « une sorte de "copie" en français du texte anglais original », « [c]omme d'un peintre qui copierait le chef-d'œuvre d'un maître ancien, avec toutes les conséquences d'harmonies, de couleurs, d'images surajoutées et personnelles que sa vue peut lui suggérer. » (Artaud 1982: 11). Cette réécriture, plus dramatique, peut être lue comme une étape vers l'adaptation cinématographique qu'a envisagée Artaud, projet dont sont une trace les tableaux vivants qu'il a fait photographier. La couverture de l'édition originale porte une de ses photographies, où Artaud joue le personnage du moine. Ce déguisement, comme l'idée de réitérer un récit qui l'a impressionné (Artaud 1982: 320), fait aussi écho à la force évocatoire et même incantatoire qu'il prête au récit. C'est ainsi d'abord sous l'égide d'Artaud et du *Théâtre et son double* que j'interrogerai les effets recherchés par ces transfictionnalités surréalistes, en analysant comme relevant du mime ces processus d'appropriation avant de mettre en avant les vertus énergétiques recherchées par leur dimension déconstructrice.

Mimes et possessions : cosplays surréalistes.

Réitérer par l'écriture le roman de Lewis, adopter le rôle du moine en se coulant dans ses postures et son costume me paraissent en effet deux opérations du même ordre, visant une captation intime des émotions véhiculées par le roman, et une transmission de celles-ci au lecteur-spectateur. Cette

13 Le récit a été écrit pour la revue *transition*.

dimension émotionnelle de l'écriture et de la lecture, si elle relève pour une part de l'évidence, tend à être oubliée dans l'appréhension des œuvres d'avant-garde dont l'analyse s'attache souvent davantage à leur innovation formelle qu'à leur impact émotionnel. Cette recherche du *movere* prend de plus une forme particulière chez Artaud et plus largement chez les surréalistes, comme le fait comprendre un détour par les réflexions consacrées par Artaud au théâtre dans *Le Théâtre et son double*. Le texte « En finir avec les chefs-d'œuvre » (*ca* 1933) qui y est repris comporte notamment bien des points communs avec les positions d'André Breton sur le roman que j'ai rappelées : Artaud y refuse le théâtre psychologique, qui « rédui[t] l'inconnu au connu »[14], source de « cette effrayante déperdition d'énergie » d'un art coupé de la vie (Artaud « En finir avec les chefs-d'œuvre » [*ca* 1933] 1978: 75). L'émotion qu'il s'agit au théâtre de véhiculer n'est ainsi pas une émotion particulière – l'amour, ou la haine, ou la cruauté : ce que veut Artaud, c'est un théâtre qui puise aux « forces pures » de la vie, faisant naître « dans l'inconscient des images énergiques » (Artaud « En finir avec les chefs-d'œuvre » [*ca* 1933] 1978: 79). Ces forces créent un ébranlement sensoriel qu'il assimile à une « transe », donnant une portée transformatrice au jeu théâtral :

> Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener. (Artaud « En finir avec les chefs-d'œuvre » [*ca* 1933] 1978: 78)

Le mime crée la transe, en somme, et ce, non seulement chez l'acteur, mais aussi chez le spectateur, Artaud soulignant un peu plus bas « le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d'un geste » (*id*.). Pour en revenir au domaine romanesque, on retrouve cette idée quelques années plus tôt, sous la plume de Desnos évoquant dans « Imagerie populaire » la place de Fantômas dans l'univers oniro-érotique des enfants des années 1910 : « On sait qu'on ne tente pas impunément de ressembler à un modèle et qu'à une simulation physique finit par correspondre une sincérité morale. » (Desnos 1929: 378)

Or, l'abondance des déguisements et des références au théâtre est frappante dans les romans surréalistes des années vingt. Les romans populaires – de même que les romans noirs d'ailleurs – dans lequel ils puisent abondent de fait en déguisements : que ce soit Nick Carter, Fantômas ou le détective qui le poursuit, Juve, tous poussent l'art du déguisement à une perfection telle qu'ils en arrivent à ne pas eux-mêmes se reconnaître. Dans *Fantômas* en particulier, l'art de la transformation touche à l'identité même des personnages (Walz 2000: 59) : le policier Juve et le criminel Fantômas ne cessent d'échanger leurs apparences[15], trompant leurs proches, parfois même fugitivement eux-mêmes – le 32e volume révélant leur gémellité.

14 « L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments. » (Breton *Manifeste du surréalisme* [1924] 1988: 316)

Chez René Crevel, dont l'œuvre romanesque témoigne de façon continuée des inquiétudes du « nouveau mal du siècle » – pour reprendre l'expression forgée par Arland (1924) – le déguisement et l'imitation s'inscrivent explicitement dans un questionnement identitaire et existentiel. *Êtes-vous fous ?* s'ouvre sur la visite d'un homme chez une voyante, Mme de Rosalba, qui déclare – décalque plaisant du « C'est pourquoi votre fille est muette » du *Médecin malgré lui* de Molière : « Il y a bien du brouillard aux flancs, aux pieds du pic d'Amour, et c'est pourquoi Monsieur a du vague à l'âme. » (Crevel [1929] 1997: 21) L'expression, répétée, agrégée en « vagualame » devient à la fin de la consultation de la voyante le nom du héros, « M. Vagualame » (Crevel [1929] 1997: 31), changement de patronyme souligné un peu plus loin :

> Il oublie le prénom, le nom qui le désignèrent vingt-sept années durant. Désormais, et jusqu'à la fin de ses jours, il sera M. Vagualame. M. Vagualame pour de bon, pour de vrai, avec un gros cœur en mie de pain, au milieu de quoi, l'ancienne pythonisse des foires, Mme de Rosalba, pourra planter autant de flèches et aussi saugrenues qu'il lui plaira. Déjà, il cherche la rousse à qui faire un enfant bleu. […] M. Vagualame, ce soir, devra se contenter d'une créature soudain jaillie, quasi nue et ruisselante de tulle, si décolletée qu'il a froid pour elle et lui offre son manteau, son foulard. La femme, qui les refuse, spontanément se présente.
> — Je suis Yolande, la belle Yolande, femme fatale. Soyons amis. (Crevel [1929] 1997: 42-43)

Le nom de Vagualame fait du héros, en première lecture, une incarnation du « nouveau mal du siècle ». Mais Vagualame est un personnage de *Fantômas*, un vagabond pour lequel se font passer dans *L'Agent secret* Juve puis Fantômas[16]. Devenir Vagualame, pour le personnage de Crevel, c'est donc aussi inscrire dans le texte une identité et un programme d'action romanesques – et même rocambolesques – que condensent les prédictions de la voyante. L'effet performatif est immédiat : devenu Vagualame, le personnage rencontre une femme fatale, et avec elle un univers reprenant de manière hautement fantaisiste les codes de divers *mauvais genres* : l'histoire de Yolande, femme fatale, espionne, morte vivante que maintient en vie le contact bi-quotidien avec un fakir, évoque à la fois le roman noir, le roman fantastique à la Gustave Le Rouge, le roman d'espionnage également, et en particulier *Cœur de française* (1912) d'Arthur Bernède, l'inventeur des personnages de Belphégor et Judex, roman cité par Crevel ([1929] 1997: 88) dans le roman pour en proposer une savoureuse version suisse sous le titre de *Cœur de goitreuse*.

15 Le poète surréaliste belge Ernst Moerman reprend ainsi ce motif prégnant dans *Fantômas 1933* (*Les Cahiers du « Journal des poètes »* série *Poétique*, 1933: 11) : « "Arrêtez-le, cria Fantômas, je suis Juve" / C'est lui Fantômas" et Juve-Fantômas / Fut arrêté, emprisonné, jugé, exécuté. / Pendant que Fantômes-Juve ricanait / Et disparaissait une fois de plus dans les Ténèbres. »

16 « Vagualame, c'est Fantômas ! » ; « C'est qu'en effet le Vagualame qui venait de racoler sur le trottoir le lieutenant de Loubersac n'était pas le vrai Vagualame, mais bien… le policier Juve ! » (Souvestre et Allain 2013: 1030 ; 1039)

La fusion entre le héros et M. Vagualame – dans ce roman où les identités sont multiples et fluctuantes – n'est cependant que provisoire. Le masque tombe *in fine*, pour découvrir le visage de René Crevel :

Tu es à Berlin.
Pourquoi ?
Réponds, si tu peux.
Tu n'as rien à dire ?
Alors, ôte ton masque.
Tiens, tu me ressembles comme un frère.
Et, s'il te plaît, le nom qui te désignait, avant la rue des Paupières-Rouges ?
Tu dis ?… René Crevel ?
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 lui parlerai à la seconde.
Mais, auparavant, il importe de liquider nos autres héros, de leur faire un sort. (Crevel[1929] 1997: 172)

Est pointé de la sorte le théâtre que se joue à lui-même un auteur « truqueur » toujours « en quête d'un nouveau labyrinthe de cocasseries » :

Et rappelle-toi, truqueur, quand tu étais malheureux, trahi ou crachant le sang, tu t'inventais d'hypocrites consolations dont la plus habituelle consistait à te dire que le spectacle était à l'intérieur. Mais, à peine sorti de ta misère, tu repartais en quête d'un nouveau labyrinthe de cocasseries[17]. (Crevel[1929] 1997: 167)

Crevel-Vagualame inventerait des mascarades comme dérivatif à son ennui de vivre. C'est l'accusation que Soupault, dans son roman d'adieu au surréalisme, *Les Dernières Nuits de Paris,* porte contre la bande de Volpe – avatar d'un André Breton déguisé en Fantômas[18] :

L'ennui s'emparait d'eux et, pour le chasser, ils poursuivaient le mystère et créaient des fantômes.
En les quittant, je les nommais parfois les aventuriers sans aventures. (Soupault [1928] 1997b: 110)

Breton lui-même le souligne en 1936, en opposant le merveilleux et le mystère : « Le *mystère* recherché pour lui-même, introduit volontairement – à toute force – dans l'art comme dans la vie, non seulement ne saurait être que d'un prix dérisoire, mais encore apparaît comme l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance. » (Breton « Le merveilleux contre le mystère » [1936] 1999: 658)
Le romanesque peut être, en effet, une tentation de fuite hors de la vie, et le jeu de masques risque toujours de devenir un jeu de dupes. S'opère ainsi un travail complexe entre adhésion – rechargeant

17 Voir aussi 105 : « Tu t'accroches à des histoires. Tu étreins des mots, tu te réjouis de la moindre palpitation des faits. Tu ressembles à un homme qui s'étrangle rien que pour la joie de sentir la vie pantelante sous sa peau du cou. »

18 Philippe Soupault, dans ses mémoires, indique que durant l'écriture du roman il ne « pouvai[t] [s']empêcher de penser à Fantômas, en regrettant de ne pas avoir la verve et la virtuosité de Marcel Allain et de Pierre Souvestre » (Soupault 1997a: 36).

l'énergie passionnelle – et distance – préservant un regard inquisiteur sur le monde, ajustement délicat qu'on peut voir jouer ici sous la plume d'Aragon :

> Le grand éclat que fit la porte en s'ouvrant interrompit Mirabelle, et tout à coup les valeurs se renversèrent : les protagonistes devinrent les spectateurs, le sens de la chambre changea. Le haut de la page se trouva vers le seuil. D'en bas, Anicet et Mirabelle y virent se dresser, la main gauche sur le battant ouvert, un grand personnage masqué de velours, coiffé d'un haut-de-forme et drapé dans une cape à collet. Il serrait dans sa main droite un poignard et prit le ton narquois des traîtres pour prononcer avec à-propos :
> « Bonjour, Madame.
> — Mon Dieu, qu'est-ce que cette mascarade ? Mon cher Omme, vous faites vos entrées dans grand art. Mais vous devez étouffer, un après-midi d'été, sous un tel accoutrement. […]
> — Taisez-vous, parjure, je viens vous ravir aux mains impures auxquelles vous vous êtes abandonnée. La beauté aux mains des marchands ! J'ai quitté mon laboratoire, mes routines, mes petits sentiments de tous les jours, mes éprouvettes : il n'y avait pas une minute à perdre, rien à gagner à l'hésitation. L'entreprise méritait ce costume et l'explique. Me voici sorti de ma peau et revêtu du physique de l'emploi. Ne craignez rien, on a prévu les contre-temps, les surprises, les anicroches. (Aragon [1921] 2001: 166-167)

Le passage dit à la fois le déguisement, le jeu de rôles (« prit le ton des traîtres) et l'identification : Omme a quitté ses « petits sentiments de tous les jours », est « sorti de sa peau » par la grâce du « costume », et agit comme le traître dont il affecte la tenue. *Bleed-in* d'un jeu de rôles grandeur nature, dirait-on. Dans *Les Dernières Nuits de Paris*, de Soupault, le narrateur affirme certes la facticité du mystère créé par Volpe, Georgette ou Octave, et de ces personnages eux-mêmes « mannequins de bois et de peinture » (Soupault [1928] 1997b: 114). Mais – pour reprendre le couple antagoniste posé par Breton – ce mystère suscite bien, aussi, du merveilleux :

> Les zigzags d'Octave pouvaient paraître des lubies de malade, les itinéraires de Georgette bien professionnels, les démarches de Volpe trop intéressées. Il n'en était pas moins vrai que ces explications me paraissaient réellement trop simples. Il y avait dans ces vies un inexplicable attrait que j'appelais liberté. Qu'importait, somme toute, que les occupations de chacun d'eux fussent si facilement motivées, si un seul geste démolissait tout l'échafaudage logique. (Soupault [1928] 1997b: 114-115)

Le roman crée un tourniquet entre apparence et réalité, qui ne permet plus de distinguer le visage et le masque. À l'intérieur même de l'œuvre, le romanesque est pointé comme fabriqué, volontaire – par tout un jeu théâtral avec des décors, des scènes typiques de romans-feuilletons. Mais en même temps, c'est ce mystère artificiel qui permet de pressentir ce qui, chez ces personnages et plus largement dans les nuits parisiennes, échappe au prosaïsme des identités convenues pour constituer un indéfinissable merveilleux. Il serait ainsi erroné de voir dans *Les Dernières Nuits de Paris*, roman enchanteur, une pure réécriture critique et désenchantée de *Nadja* : Soupault lui-même, comme Volpe, y joue des ficelles romanesques en machinant ce faux roman policier pour faire jaillir dans les lézardes d'un mystère en toc, les lueurs du merveilleux surréaliste.

Coïtus interruptus

La critique de l'évasion romanesque explicite de la sorte les dangers de la reprise des récits passionnants tout en constituant en elle-même un remède, puisqu'elle empêche le lecteur de s'abandonner complaisamment à l'immersion narrative : désamorcer le romanesque préserve son caractère énergétique en refusant le soulagement de la catharsis. À la différence d'Artaud ici qui associait théâtre et psychanalyse dans une commune opération de sublimation, il s'agit de refuser décharge de l'énergie. Il est ainsi révélateur qu'*Êtes-vous fous ?* de Crevel comporte en son sein une charge contre l'usage curatif et bourgeois de la psychanalyse : « Or, docteur, je vous le demande, l'esprit révolutionnaire, la force libératrice d'une science que vous prétendez servir, mais dont, en réalité, vous vous servez, en quelle infecte boulette vont la métamorphoser vos mains dont l'une est paresse et l'autre imbécillité ? […] Mais si j'avais des complexes, ils me seraient trop précieux pour que j'acceptasse d'en être jamais vidé. » (Crevel [1929] 1997: 120)

De même que la psychanalyse est saisie par le surréalisme comme un moyen d'exploration de l'inconscient qui doit préserver la puissance nocturne de celui-ci, l'identification romanesque doit se rompre avant la résolution de la tension narrative qui rendrait un lecteur apaisé à ses routines. Le long passage suivant de *La Liberté ou l'amour !* de Desnos me paraît ainsi pointer à la fois la valeur et l'usage des récits passionnants :

Louise Lame 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 Lame devint plus resplendissante que le mâle.

Le regard de celui-ci errait dans la pièce. Il s'arrêta enfin sur un éphéméride. Celui-ci avait été oublié par un comptable narquois partagé entre le désir d'oublier et celui de mesurer le temps machinalement et sans penser à la stupidité que sous-entend une pareille prétention.

D'ailleurs, le Corsaire Sanglot connaissait bien la date où était arrêté ce calendrier. Tous les ans il était amené à lire le même fait divers vieux d'un demi-siècle[19] et cependant évocateur de la même fièvre. C'était même le seul jour où il ait jamais lu la feuille de papier mince et tous les ans, fatalement, il était amené à le faire.

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. Des cris de colère emplissaient la ville, on liait en hâte les lassos mais, parvenus au Patio central, les poursuivants constatèrent l'absence de deux juments jumelles, noires et si rapides que les rattraper était impossible. Laissant à leur destin les fugitifs, les hommes se répandirent dans les cabarets.

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

19 « 1870 – L'enterrement de Victor Noir tué par le Prince Bonaparte est suivi de 200 000 Parisiens. », 29. La page reproduit la feuille de calendrier.

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 ruisselait 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 Lame éperdue.
— Saloperie, râle le héros. Je t'aime, ah ! ah ! vieille ordure, loufoque, sacré nom de plusieurs cochonneries. (Desnos [1927] 2001 : 28-31)

Le passage constitue le récit d'une fellation qui a deux caractéristiques-clés. D'une part, le récit érotique est remplacé par un récit d'aventures du genre western, la succession de plus en plus rapide des actions accompagnant la montée du plaisir érotique. D'autre part, le récit est interrompu par des points de suspension — aposiopèse qui peut suggérer l'orgasme ou l'interruption de l'acte avant celui-ci, l'exclamation du Corsaire Sanglot étant sur ce point ambiguë. Or, cette aposiopèse se retrouve d'une manière extrêmement marquée à la fin du roman, dont voici les derniers paragraphes :

Corsaire Sanglot, à l'arrière d'une des barques songeait, Louise Lame et la chanteuse de music-hall serrées l'une contre l'autre, éprouvaient une angoisse inexplicable.
Brusquement, les moteurs cessèrent de gronder. On était arrivé à la pêcherie merveilleuse. Déjà, on lançait les filets quand à l'horizon apparut une raie d'écume blanche qui se rapprochait. On n'y prêta d'abord pas attention. Mais l'un des marins l'ayant observée s'écria soudain : « Les requins ! Les requins ! »
C'étaient eux en effet, ils approchaient par rapides coups de queue et, de la digue où tout Nice était groupé, un grand cri d'angoisse s'éleva. Les barques se mirent à fuir, mais les requins n'étaient pas loin. Brusquement, ils plongèrent. Un instant long et tragique puis les flots se colorèrent de rouge. C'était du sang. Puis quelques requins reparurent qui foncèrent sur les barques. C'est alors que le Corsaire Sanglot… (Desnos [1927] 2001 : 118)

Si l'on peut éventuellement douter de la satisfaction érotique du Corsaire Sanglot, l'auteur ici, après avoir ménagé une rapide montée de la tension narrative, procède nettement à une interruption brutale du plaisir du lecteur[20]. L'analogie de structure entre ces deux moments du roman dit bien la valeur passionnelle prêtée au romanesque : les aventures du Corsaire Sanglot ne sont pas un voile pudique jeté sur un épisode jugé scabreux, mais posent une équivalence entre l'invention romanesque et le désir érotique – au Club des Buveurs de Sperme, de même, chaque fiole de semence contient un récit – un désir qu'il ne s'agit pas de satisfaire, mais d'infinir, et de projeter dans la vie réelle : dans *La Liberté ou l'amour !* comme dans *Êtes-vous fous ?* l'irruption constante de l'auteur dans la fiction vient sans cesse rattacher celle-ci à la réflexion aiguë et inquiète sur un

20 Sur l'analyse des fins des romans surréalistes, voir Rialland (2011b).

être-au-monde, réflexion qu'affichent – l'un d'une manière exclamative, l'autre interrogative – les titres donnés à ces romans.

Les façons de lire sont des manières d'être – pour reprendre le titre de l'essai de Marielle Macé (2011). Les surréalistes rebrassent les romans pour nous les faire lire à leur façon : le démembrement opéré dans leur bibliothèque romanesque vient nous contraindre, en nous frustrant, à porter sur le monde le même regard interrogateur et passionné que suscitent chez un Desnos ou un Breton les gravures des romans-feuilletons. C'est exactement ce que proposent *La Femme 100 têtes* et *Une semaine de bonté* de Max Ernst. On l'a vu, ces romans reposent sur le montage d'illustrations de roman-feuilleton, assemblées de manière à créer, d'une part, un effet d'étrangeté, et de l'autre une intensité émotionnelle. Le lecteur est face à une succession de *climax*, sans que la suite imagée n'apporte jamais de résolution narrative : de façon provocante, la dernière gravure de *La Femme 100 têtes* est identique à la première et légendée « Fin et suite » . Dans *Une semaine de bonté*, la section « Le rire du coq » incite particulièrement à l'interprétation narrative, du fait de la présence récurrente, gravure après gravure, des personnages à tête de coq et de femmes victimes d'enlèvements, de tortures dans une atmosphère qui évoque à la fois Sade, les romans noirs, Fantômas et la bande à Bonnot. Pourtant le récit ne se noue pas, et les images restent séparées par une béance. Ces romans refusent au lecteur la satisfaction d'une cohérence narrative de même que chaque gravure, prise isolément, lui refuse celle de l'interprétation. En effaçant les traces du collage en effet, Ernst perturbe les gravures originelles pour produire des scènes chargées autant en émotion qu'en symboles. Les commentateurs de Max Ernst, Werner Spies en tête, n'ont ainsi de cesse de souligner à la fois la tentation de l'interprétation suscitée par les collages, et l'échec de celle-ci :

> Le spectateur a le pressentiment d'une réalité, d'un déjà-vu, d'un passé reculé qui s'accumule en lui et qu'aucune définition ne parvient à analyser. Continuellement, les collages se dérobent à toute approche, redissimulant sans cesse la logique interne de leur origine. Nos définitions, nos interprétations ne sont que des approximations et c'est justement ce qui nous irrite au plus haut point […]. (Spies 1984:19)

C'est qu'il s'agit pour Max Ernst non de proposer une œuvre ésotérique à la sagacité d'un lecteur herméneute – la femme 100 têtes, obstinément « garde son secret » comme l'indiquent six légendes du roman-collage – mais de créer l'effet d'une décharge électrique, comme il l'explique dans une lettre à Franz Roh : son intention, par le collage, est de « produire une tension électrique ou érotique en rapprochant des éléments que nous avons été habitués à voir étrangers les uns aux autres et sans rapports entre eux. Cela provoquait des décharges ou des courants forts. Et plus cet assemblage d'éléments était inattendu, plus l'étincelle qui jaillissait çà et là était pour moi poésie »[21] . En

21 Lettre reproduite dans F. Roh (1927), « Max Ernst und die Stückungsgraphik », *Das Kunstblatt*, Potsdam, 1927, p. 400 (cité par Spies 1984).

définissant la poésie par un effet, et de plus par un effet physique, sensoriel, Ernst suggère bien à mon sens le type de lecture qu'appellent ses romans, une lecture galvanisante qui bouleverse notre être-au-monde. Robert Desnos, dans son compte rendu de *La Femme 100 têtes*, se coule ainsi tout à fait dans la posture du « lecteur-modèle » prévue par Ernst :

> Tout au long de ce récit de voyage, de ce journal d'exploration surgit l'image indécise qui hante nos cervelles au moment précis où cessant, pour si peu de temps, d'être un homme nous pénétrons par la grâce érotique des sens dans un univers de délire et de gémissements et de baisers. […]
> Et soumis au destin même de tout poète Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel.
> « Et rien désormais ne sera plus commun qu'un Titan au restaurant »… (Desnos 1930: 238-239)

Expansion du rêve dans la vie réelle, pourrait-on dire avec Breton, au bénéfice d'un lecteur qui aura retrouvé un désir de vivre et une passion du réel mise à mal par les carcans positivistes et bourgeois.

Sans pouvoir m'étendre ici, notamment, sur le dépaysement ainsi provoqué, je reviens brièvement pour conclure sur le lien entre le mythe et cet usage de la bibliothèque romanesque. Les réécritures que j'ai ici évoquées, on l'a vu, ne consistent pas avant tout en un lien intertextuel établi entre deux œuvres : les surréalistes puisent dans une constellation de récits appartenant à différentes époques, différentes langues, différents genres, différents médias. Ce qui les réunit est en somme leur intensité émotionnelle et leur marginalité au regard des canons littéraires – ce qui m'a fait adopter l'expression de *mauvais genres* dans le titre de cette conférence. En y puisant des schémas narratifs, des personnages, des accessoires, les surréalistes tissent cet ensemble de fictions en un univers imaginaire – où se détachent plus ou moins nettement certaines galaxies, comme celle de Fantômas – et y inscrivent leurs propres romans. On peut en proposer une analyse en termes d'histoire littéraire : en inscrivant dans la mémoire de leurs textes ces fictions romanesques, les surréalistes invitent à écrire une autre histoire du roman, dans un espace français fortement dominée par le *novel* – le roman réaliste – dont les histoires littéraires nationales tendent à dérouler les triomphes et les aléas, tandis que le roman romanesque – le *romance* anglo-saxon – est repoussé dans les marges. On peut aussi, en adoptant plus étroitement le point de vue du groupe de Breton, souligner que ce que les surréalistes perçoivent dans ces fictions est leur potentiel mythique, au sens où, à partir de leur propre expérience de lecteurs, ils perçoivent ces récits comme agissants. Non seulement les romans noirs ou *Fantômas* recèlent une vérité sur leur époque – et sont ainsi, comme les mythes, lestés d'un savoir caché – mais ils recèlent un *mana* – une charge symbolique, comme l'on parlerait

d'une charge électrique[22] – que les surréalistes tâchent de capter pour le faire œuvrer à la transformation du monde. Ils s'emparent des oripeaux des romans qu'ils démembrent, s'en affublent, dans un jeu carnavalesque, dont il faut percevoir, sous l'amusement et la charge satirique, la portée cosmologique : dans le désordre des romans surréalistes de l'entre-deux-guerres, il s'agit bien aussi de s'efforcer de refonder une croyance dans le monde.

Ivanne Rialland

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, UVSQ, Université Paris-Saclay

Bibliographie primaire

ARAGON, L. (2001) *Anicet ou le panorama, roman* [1921], Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

ARTAUD, A. (1978) « En finir avec les chefs-d'œuvre », *Œuvres complètes*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, tome IV.

ARTAUD, A. (1982) *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, tome VI.

BRETON, A. (1988) *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1.

BRETON, A. (1992) *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2.

BRETON, A. (1999) *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 3.

CREVEL, R. (1997) *Êtes-vous fous?* [1929], Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire».

DESNOS, R. (2001) *La Liberté ou l'Amour !* [1927], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001.

DESNOS, R. (1929), « Imagerie moderne», *Documents*, 7, pp. 377-380.

DESNOS, R.(1930) « La Femme 100 têtes, par Max Ernst (Éditions du Carrefour), *Documents*, 2, pp. 238-239.

DESNOS, R. (1999), *Œuvres*, éd. établie et présentée par M.-C.Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

ERNST, M. (1929) *La Femme 100 têtes*, Paris, Éd. du Carrefour.

ERNST, M. (1930) *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Paris, Éditions du Carrefour

ERNST, M. (1978), *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux, roman* [1934], Paris, Jean-Jacques Pauvert Éd.

HEINE, M. (1934), « Promenade à travers le roman noir », *Minotaure*, 5, 1-4.

SOUPAULT P. (1981) *Westwego* [1922], Paris, Lachenal & Ritter, [n. p.]

SOUPAULT, P. (1926) *Mort de Nick Carter,* « 900 », 1, automne.

SOUPAULT, P. (1997a) *Les Dernières Nuits de Paris* [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».

SOUPAULT, P. (1997b) *Mémoires de l'oubli (1927-1933)*, Paris, Lachenal & Ritter.

22 Pour Lévi-Strauss, le mana est une « *valeur symbolique zéro*, c'est-à-dire un signe marquant la nécessité d'un contenu symbolique supplémentaire à celui qui charge déjà le signifié »,C. Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss » (Mauss [1950] 2010: L)

SOUVESTRE, P., ALLAIN, M. (2013) *L'Agent secret*, *Fantômas*, édition intégrale établie et présentée par L. Artiaga et M. Letourneux, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

Bibliographie secondaire

ARLAND, M. (février 1924) « Sur le nouveau mal du siècle », *La Nouvelle Revue française*, 125, pp. 149-158.

« Avant-gardes et littératures narratives » (2013), I. Krzywkowski & B. Meazzi (ed.) ,*Cahiers de narratologie*, 24, https://journals.openedition.org/narratologie/6692.

BARONI, R. (2007) *La Tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil.

Belphégor : dossier « Fantômas dans le siècle » (2013), 11, mis en ligne le 07 juillet 2013, [en ligne : https://journals.openedition.org/belphegor/75].

BLETON P. (1999) *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Éditions Nota Bene.

BOURDIEU P. (1998) *Les Règles de l'art* [1992], Paris, Seuil, coll. « Point essais ».

CHÉNIEUX-GENDRON, J. (2014) *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques ».

COHEN, N. (2013) « Fantômas ou le mythe de "l'homme moderne" chez les poètes des années 1910 et 1920 », *Belphégor*, 11, mis en ligne le 07 juillet 2013, [en ligne : https://journals.openedition.org/belphegor/75].

COLLANI, T. (2010) *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann éditeurs, coll. « Savoir lettres ».

COMPAGNON, A. (1979) *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

DAVISON-PÉGON, C. (2001) « *Le Moine (de Lewis)* d'Antonin Artaud : le souffle du double », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles,* n° 52, 2001, p. 189-204.

EBURNE, J. (2008), *Surrealism and the art of crime*, Cornell University Press, Ithaca & London.

GENETTE, G. (1992), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».

JENKINS, H. (2014) *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia [Convergence Culture: Where old and new media collide*], traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin ; Ina éditions (éd. américaine 2006).

KALIFA, D. (2017), *Tu entreras dans le siècle en lisant Fantômas*, Paris, Vendémiaire.

KRZYWKOWSKI, I. (2013) « Dématérialisation du roman », *Cahiers de narratologie*, n°24, « Avant-gardes et littératures narratives », dir. par Isabelle Krzywkowski & Barbara Meazzi, 2013, https://journals.openedition.org/narratologie/6692 (consulté le 23 août 2019).

LENOBLE, B. (2004) « L'autopromotion de la presse en France (fin du XIXe-début du XXe siècle) », *Le Temps des médias*, 2, pp. 29-40.

MACÉ M. (2011) *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».

MAUSS, M. (2010) *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, Puf, coll. « Quadrige ».

RANCIÈRE, J. (2019) *Le Travail des images. Conversation avec Andrea Soto Calderón*, Paris, Les Presses du réel.

Réinventer le roman dans les années vingt, textes réunis par Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio, *Revue des sciences humaines*, n°298, 2/2010.

RIALLAND, I. (2005) « Mythe et hypertextualité », *Atelier de théorie littéraire*, http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B (mise à jour 28 avril 2005).

RIALLAND, I. (2011a), « L'aventure à rebours : récit d'aventures et récit surréaliste », dans « L'Aventure », *ELFe XX-XXI*, n° 1, 2011, pp. 109-125.

RIALLAND, I. (2011b) « Comment faire convulser un roman ? Roman surréaliste et intensité », *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, études réunies et présentées par M. Briand, C. Camelin, L. Louvel, *La Licorne*, n° 96, 2011, pp. 95-105.

RIALLAND, I. (2015) « Le romanesque surréaliste. Les romans-collages de Max Ernst », *Roman 20-50*, vol. 59, n° 1, 2015, p. 103-114.

SAINT-GELAIS, R. (2011) *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

SPIES, W. (2009) « Les désastres du siècle », Max Ernst, *Une semaine de bonté*. *Les Collages originaux*, sous la direction de Werner Spies, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Madrid à la Fondation MAPFRE (11 février-31 mai 2009) et à Paris au Musée d'Orsay (29 juin-13 septembre 2009), Madrid, Fundación MAPFRE, Paris, Gallimard ; Musée d'Orsay, 2009, p. 13-117.

SPIES, W. (1984) *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard.

SOURIAU, A. (2010) « Romanesque », É. Souriau (ed.), *Vocabulaire d'esthétique*, 3e éd., Paris, PUF, coll. « Quadrige », pp. 1318-1319.

STARK; L. (2017) « Player Safety in Nordic Games », *Leaving Mundania, Inside the World of Larp*, accessed 23 May 2017, http://leavingmundania.com/2012/04/26/player-safety-in-nordic-games/.

VIRMAUX, A. et O. (1976) *Les Surréalistes et le cinéma. Anthologie*, Paris, Seghers.

WALZ, R. (2000) *Pulp Surrealism. Insolent popular culture in early twentieth-century,* Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

YASUKAWA, T. (2013) *Poétique du support et captation romanesque : la « fabrique » de son lecteur par le roman de la victime de 1874 à 1914*, sous la dir. de Jacques Migozzi, Université de Limoges.