



HAL
open science

**“Au secours ! Je suis emprisonné dans la tour”. Contre
la doxa, pour la croyance : le travail du romanesque
dans quelques romans surréalistes**

Ivanne Rialland

► **To cite this version:**

Ivanne Rialland. “Au secours ! Je suis emprisonné dans la tour”. Contre la doxa, pour la croyance : le travail du romanesque dans quelques romans surréalistes. Pascale Hummel. *Doxa. Études sur les formes et la construction de la croyance*, Philologicum, pp.275-288, 2010, 978-2917741238. hal-04167592

HAL Id: hal-04167592

<https://hal.science/hal-04167592>

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

« Au secours ! Je suis emprisonné dans la tour¹ »
Contre la doxa, pour la croyance : le romanesque dans quelques romans
surréalistes

Version provisoire d'auteur

Publiée dans *Doxa. Études sur les formes et la construction de la croyance*, sous la direction de
Pascale Hummel, Paris, Philologicum, 2010, p. 275-288.

« Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd². » C'est à l'aune de cette première phrase du *Manifeste du surréalisme* qu'il faut comprendre la critique que Breton y fait des romans : le roman réaliste, au lieu de nourrir la croyance, propose du déjà-vu et du pré-pensé. À l'inverse, le roman romanesque, représenté dans le *Manifeste* par *Le Moine* de Lewis, est fécondé par un merveilleux³ qui n'est pas un élément irréaliste, fictionnel, mais une expérience : le merveilleux tend à se confondre avec l'émerveillement. Celui-ci est un chemin vers la surréalité, puisqu'il nourrit la croyance dans un réel où peuvent advenir tous les possibles⁴. Le romanesque favorise l'émerveillement et l'ouverture de l'esprit aux possibles : dans « L'esprit nouveau »⁵, par exemple, « l'intérêt passionné » porté par Aragon et Breton à « cette aventure manquée⁶ » qu'est la rencontre d'une jeune fille est en grande partie dû aux scénarios romanesques⁷ qu'ils projettent sur cette jeune fille dont le comportement paraît sortir du « script⁸ » de la « jeune fille qui sort d'un cours⁹ ».

Si le romanesque traverse l'écriture surréaliste indépendamment de toute question de genre, l'analyse porte ici plus spécifiquement sur son action dans le roman : il s'agit de se

¹ Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, traduit de l'anglais par Parisot, Paris, GF-Flammarion, coll. « GF », 1983, p. 157.

² André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, édition établie par Bonnet, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 311.

³ « 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. », *ibid.*, p. 320.

⁴ « Je crois en la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. », *ibid.*, p. 319.

⁵ André Breton, « L'esprit nouveau », *Les Pas perdus*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, pp. 257-258.

⁶ « Aragon et Breton avaient beaucoup de mal à comprendre l'intérêt passionné qu'ils portaient tous deux à cette aventure manquée. », *ibid.*, p. 258.

⁷ « Était-elle sous l'effet d'un stupéfiant ? Venait-il de se produire une catastrophe dans sa vie ? », *ibid.*

⁸ Le script est une « séquence organisée d'actions routinières », voir Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 167.

⁹ « Aragon, comme nous l'avons dit, semblait surtout avoir été frappé de la beauté de l'inconnue, Breton de sa mise très correcte, ce côté tellement “jeune fille qui sort d'un cours” avec on ne sait quoi dans le maintien d'extraordinairement *perdu*. », André Breton, « L'esprit nouveau », *op. cit.*, p. 258.

demander en quoi le romanesque et ses scénarios convenus peuvent constituer un remède au caractère doxique du roman, autrement dit : comment faire pour écrire un roman *surréaliste*. La réponse varie selon la conception que les auteurs ont du surréalisme et de la surréalité, mais il est possible cependant de dégager des constantes dans l'usage fait à cette fin du romanesque. L'emprunt du titre au *Cornet acoustique* de Leonora Carrington, malgré son caractère tardif¹⁰, se justifie par la richesse de sa composante romanesque, combinée à l'ésotérisme et à l'humour, mais les analyses s'appuieront sur un corpus de romans surréalistes comprenant, par ordre chronologique : *Anicet ou le panorama, roman* (1921) de Louis Aragon, *La liberté ou l'amour !* (1927) de Robert Desnos, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) de Philippe Soupault, *Babylone* (1927) et *Êtes-vous fous ?* (1929) de René Crevel, *Les Vanilliers* (1938) de Georges Limbour, *Le Mont analogue* (1939-1944, inachevé) de René Daumal et *Le Rivage des Syrtes* (1951) de Julien Gracq.

L'ouverture des possibles

Que le roman romanesque puisse remédier aux stéréotypes du roman réaliste critiqué par Breton étonne d'abord : la littérature romanesque populaire qui nourrit l'écriture des surréalistes, grands amateurs de *Fantômas* ou des romans de Gustave Aimard, ne paraît pouvoir opposer que d'autres conventions à celles des descriptions ou des personnages réalistes. Philippe Soupault, d'ailleurs, dans ce roman de l'adieu au surréalisme que sont *Les Dernières Nuits de Paris*, dénonce le caractère artificiel du « mystère » recherché par Volpe et sa bande : « L'ennui s'emparait d'eux et, pour le chasser, ils poursuivaient le mystère et créaient des fantômes¹¹. » Volpe — qui représente Breton dans le roman — s'inspire pour pimenter le réel d'intrigues de romans-feuilletons, comme dans la mise en scène du chapitre premier, qui vise à impressionner une femme fragile pour lui faire avouer le meurtre commis par son amant :

— Il y a quelques mois, fis-je en tendant à mon voisin une cigarette, j'accompagnais une jeune promeneuse et nous nous arrê tâmes un instant sur le trottoir que vous voyez là-bas au coin de la rue. Quelques instants après notre arrivée, nous vîmes une grande auto stopper et un nombre inusité de gens venir de toutes parts se grouper autour de l'homme qui avait sauté de l'auto.

Il y eut des cris et une femme se jeta à genoux, les mains jointes. Elle se mit à parler en versant des larmes et s'écroula enfin sur le sol. [...]

— L'homme dans l'auto, c'est Volpe. Il se croit très fort parce qu'il est policier amateur et journaliste. Il veut, dit-il, prouver que la police ne sait pas son métier et qu'il est capable de découvrir les assassins plus vite que n'importe quel inspecteur. Il s'est

¹⁰ Écrit entre 1953 et 1963, il n'est publié pour la première fois qu'en 1974, en français, dans la traduction de Parisot (préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1974). Voir Chénieux-Gendron, « Introduction », Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, op. cit., p. 9. Pour Chénieux-Gendron, l'écriture est plus proche de la première date.

¹¹ Philippe Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 110.

douté de quelque chose en voyant rôder Marie et il l'a attirée dans un guet-apens. Elle est un peu froussarde et elle a cru que tout ce que Volpe lui montrait était vrai, qu'on allait la guillotiner¹²...

De même, dans *Anicet ou le panorama (roman)*, le recours de l'auteur ou de ses personnages à des scénarios romanesques est exhibé :

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 cette mascarade ? Mon cher Homme, vous faites vos entrées sans grand art¹³.

Omme explique alors qu'il vient enlever Mirabelle et précise : « 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 anicroches¹⁴. » Cet usage ludique du romanesque ressortit à la « Beauté moderne » que cherchent à conquérir, sous les traits de Mirabelle, les différents protagonistes. Mais si l'ironie et l'humour ne sont pas absents de ces recyclages, ils ne doivent pas masquer leur exploitation narrative et existentielle.

Le caractère à la fois invraisemblable et stéréotypé de ces scénarios permet de créer une réouverture narrative des possibles. La lecture romanesque procède en effet, comme l'a bien montré Raphaël Baroni¹⁵, par l'établissement de pronostics, fondés sur une grammaire de l'action et une encyclopédie romanesque. En activant dans le récit cette mémoire romanesque, le romancier surréaliste incite le lecteur à privilégier le deuxième ensemble et encourage des prédictions s'écartant fortement des scénarios de l'action ordinaire. L'effet est d'autant plus marqué que le scénario romanesque est stéréotypé et présent dans la mémoire du lecteur. Ce déraillement de l'action provoqué par le romanesque est particulièrement net dans *Le Cornet acoustique* : Leonora Carrington y met en place un véritable tête-à-queue narratif où le commencement paraît une fin et la fin promet un commencement.

Le Cornet acoustique s'ouvre par la présentation d'une narratrice tout à fait surprenante : une femme de quatre-vingt dix-neuf ans ans, Marion, dont l'univers limité est tissé d'habitudes. En même temps, la foi de Marion dans des changements futurs est inébranlable, tout irrationnelle qu'elle puisse paraître¹⁶ et la première phrase du roman promet

¹² *Ibid.*, pp. 82-83.

¹³ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman* (1921), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, pp. 165-166.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 166-167.

¹⁵ Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, par exemple p. 28-29.

¹⁶ « Il ne faut pas perdre espoir, des miracles peuvent se produire, se produisent, en fait, souvent. », Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique, op. cit.*, p. 28. La croyance de Marion dans la vie, pour reprendre les mots de Breton, au bout de quatre-vingt dix-neuf ans, ne s'est pas perdue, loin s'en faut.

au lecteur des péripéties : « Le jour où Carmella me fit présent d'un cornet acoustique, elle aurait pu prévoir les conséquences de sa générosité¹⁷. » Or, cette Carmella au « curieux sens de l'humour¹⁸ » est dans le roman l'incarnation même du romanesque. Elle n'a de cesse, à la moindre occasion, d'échafauder les scénarios les plus invraisemblables, mais qui tendent à se transformer en prédictions. Ainsi, lors du don du cornet, Carmella explique à Marion que celui-ci lui permettra d'écouter les propos que sa famille tient sur elle et la met en garde : « Le cornet doit demeurer secret car ils pourraient vous le prendre, s'ils ne veulent pas que vous sachiez de quoi ils parlent¹⁹. » Marion est sceptique : « Pourquoi voudraient-ils me cacher quoi que ce fût ? demandai-je, pensant à la passion de Carmella pour le drame [...]»²⁰. » Mais le soir même, en écoutant en cachette la conversation de sa famille, Marion apprend qu'elle a décidé de la placer en maison de retraite, ce qui marque la première étape devant conduire Marion à l'initiation. Si les élucubrations de Carmella ne se réalisent pas toujours, elles donnent le ton du roman avec lequel elles finissent par être en parfaite adéquation, de telle sorte que ses conseils, tout fantaisistes qu'ils soient²¹, deviennent les seuls sensés et se révèlent efficaces. La grève de la faim conseillée par Carmella aboutit à la chute du Dr Gambit et de sa femme et à l'éviction des deux empoisonneuses, tandis que les vieilles femmes survivent à l'ère glaciaire d'abord grâce aux provisions apportées par Carmella.

Les « plans » de Carmella assument ainsi un rôle de préparation pour le lecteur, en activant dans sa mémoire les scénarios les plus romanesques :

Au cas où l'on vous enfermerait dans un appartement du dixième étage, dit Carmella en allumant un cigare, vous pourriez mettre bout à bout, pour vous échapper, un certain nombre de ces cordes que vous tissez. J'attendrais en bas avec une mitrailleuse et, si possible, avec une automobile ; une automobile louée, voyez-vous, je ne pense pas que ce serait tellement cher pour une heure ou deux²².

La réussite de son premier pronostic touchant au cornet donne du poids à l'activité interprétative de Carmella, qu'aurait pu disqualifier sa fantaisie, et indique que, dans ce roman, l'hypothèse la plus romanesque risque fort d'être la meilleure. Malgré la dénonciation des « mystères » fabriqués par Volpe, il en va de même dans *Les Dernières Nuits de Paris*. En lisant dans le journal l'histoire d'un assassin ayant découpé en morceaux son ami, le narrateur suppose immédiatement que cet assassin n'est autre que le marin croisé la veille et que la scène nocturne à laquelle il a assisté devant l'Institut a rapport avec le crime. Tout invraisemblable que soit cette interprétation, la suite du récit lui donne raison, préparant le

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Carmella était incapable de vous donner un conseil sensé », *ibid.*, p. 39.

²² *Ibid.*, p. 39.

narrateur comme le lecteur à attendre l'extraordinaire dont le goût n'est pas le seul partage de la bande de Volpe²³.

Le lecteur une fois préparé à accueillir l'in vraisemblable, l'imaginaire de l'auteur peut se déchaîner :

Voici comment la Déesse reconquit sa Sacrée Coupe, avec 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 garou.

La plus étrange armée, peut-être, que l'on ait jamais vue sur cette planète²⁴.

Dans le récit que fait Carrington de la reconquête du Graal se produit, à la fin du roman, une surenchère dans l'extravagance, comme si l'auteur prenait un malin plaisir à déjouer les prévisions du lecteur : « La forme qui émergea de l'Arche était plus extravagamment inattendue que tout ce que mon imagination déjà enflammée aurait pu concevoir, car Anubeth, la sœur de Marlborough, était une femme à tête de loup²⁵ ! » L'utilisation du scénario romanesque joue ainsi à double détente. Tout d'abord, elle fonctionne comme un marqueur, avertissant le lecteur d'un écart par rapport aux règles communes de l'action. Le lecteur est alors amené à puiser ses pronostics dans une encyclopédie romanesque, souvent populaire, avec un effet d'attente d'autant plus fort que le scénario qui s'ébauche paraît stéréotypé. Se produit ensuite un second déraillement : celui du scénario romanesque lui-même. Cet effet est concerté de façon particulièrement visible par Crevel dans *Êtes-vous fous ?* L'intrigue est lancée par la consultation d'une voyante, madame de Rosalba, qui, de façon très convenue, annonce au héros un mariage, comme l'indique le résumé placé en tête de chapitre — autre marqueur romanesque :

Parce qu'il ne comprend plus rien, ni aux choses, ni aux êtres, il se précipite chez la diseuse de bonne aventure (comme s'il n'y en avait pas de mauvaise). — Mme de Rosalba, voyante, annonce un mariage — Neuf mois plus tard, la jeune femme, une rouquine, accouchera d'un enfant bleu²⁶.

L'enfant bleu est un écart par rapport au scénario amoureux attendu, mais celui-ci guide cependant la lecture et oriente les hypothèses du lecteur d'autant qu'à la fin du chapitre le héros rencontre Yolande, la femme fatale annoncée²⁷. Le scénario prévu par la voyante se réalise, modulé par des coups de théâtre et des reconnaissances — madame de Rosalba se révèle par exemple être la sœur jumelle de Yolande — mais dont la fantaisie même permet

²³ « Ce qui frappait en effet chez presque tous ces gens c'était leur goût invraisemblable de l'extraordinaire. », Philippe Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris*, op. cit., p. 108.

²⁴ Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, op. cit., p. 203.

²⁵ *Ibid.*, pp. 197-198.

²⁶ René Crevel, *Êtes-vous fous ?* (1929), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 11.

²⁷ « Je suis Yolande, la belle Yolande, femme fatale. Soyons amis. », *ibid.*, p. 43.

d'attendre l'enfant bleu. Cette prédiction est pourtant déjouée, la femme dont Vagualame devait avoir cet enfant s'étant fait ôter les « ovaries²⁸ » : « L'enfant bleu ? Mais il était chimère parmi les chimères de la pythonisse en délire d'un quartier petit-bourgeois. Père d'un bébé azur, tu n'aurais pas été mécontent. Sacré instinct génésique. Tu as honte. Tu te sens frustré, diminué. Drôle de moralité à l'histoire de la rouquine rabotée²⁹. » La surprise de Vagualame représente dans le roman la surprise du lecteur, pris lui aussi aux filets des prédictions de la Rosalba et entraîné avec le héros dans une poursuite romanesque de la femme aimée.

La surprise, qui provient ici d'une brusque sortie du scénario romanesque et conduit à un retour du discours lyrique précédant le récit, peut être générée par la collision de différents scénarios. C'est le cas dans *Êtes-vous fous ?* avant la surprise finale, puisque s'y rencontrent roman d'espionnage, roman fantastique (Yolande est une espionne morte et ressuscitée grâce aux pouvoirs d'un fakir), roman sentimental, sous la forme de *Cœur de goitreuse*, parodie helvétique de *Cœur de Française*. Cet assemblage prend la forme, dans *La liberté ou l'amour !*, d'un fondu enchaîné où le Corsaire Sanglot, avec l'énergie d'un Douglas Fairbanks, passe d'une scène d'amour avec la femme fatale Louise Lame à un roman de l'Ouest pour revenir à Paris et sauver une femme d'une maison en flammes³⁰. La perturbation du romanesque vient également de sa combinaison avec d'autres stimulants de l'invention, et de façon privilégiée avec le jeu de mots : le destin narratif des jumelles Rosalba et Yolande, dans *Êtes-vous fous ?*, est en partie déterminé par leur lieu de naissance, Picpus³¹. Dans *Le Cornet acoustique*, la logique des mots renforce la cohésion du texte en reliant, par exemple, l'abbesse aux abeilles, mais fonctionne en outre comme un ferment narratif autonome : toute l'intrigue peut apparaître une construction justifiant la plaisanterie finale — « Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame³². »

Le recours aux scénarios romanesques prépare donc le lecteur à une intrigue riche en péripéties, tout en accentuant sa surprise lorsque l'auteur les mêle ou sort brusquement du régime romanesque. Ces coups de théâtre, survenant dans la diégèse comme dans l'écriture grâce au choc de logiques narratives variées, ont d'autant plus d'efficacité que les scénarios romanesques garantissent à la lecture sa vitesse par la tension narrative qu'ils créent et induisent un mode de lecture identificatoire propre à entraîner le lecteur dans le tourbillon du récit.

²⁸ *Ibid.*, p. 142.

²⁹ *Ibid.*, pp. 143-144.

³⁰ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !* (1927), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 28 et p. 30.

³¹ « Le cocher et les siens habitaient Picpus, ce dont le sort tira prétexte pour la tragédie, qui, par le trépas de l'un d'eux, métamorphosa la vie des autres. », René Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, p. 62.

³² Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 205.

Une propédeutique à la croyance

En même temps qu'il ouvre le roman aux possibles, le romanesque entretient la croyance. Il est tout à fait remarquable que la lecture que Marion fait de l'histoire de l'abbesse Rosalinda Alvarez, dont le sens est ésotérique, soit justement une lecture romanesque : « Telle était donc l'histoire de l'Abbesse à l'œillade. Je dois dire que je n'étais pas déçue. Je trouvais quelque peu attristante sa désintégration finale, tant, au cours du récit, *je m'étais affectivement attachée* à l'intrépide et énergique Abbesse³³. » La lecture identificatoire, que favorise le régime romanesque, et la suspension d'incrédulité qu'il implique conduisent à l'initiation, comme le marque le passage de relais entre Carmella, l'incarnation du romanesque, et l'agent de l'initiation qu'est Cristobel Burns : celle-ci anime la réunion autour de la mare aux abeilles suggérée par Carmella³⁴. Romanesque et initiation sont sans cesse articulés dans le roman. La présence de Séraphita dans la tour de la maison de retraite est par exemple indiquée à Marion par un horoscope entourant un biscuit, dans une formulation très romanesque : « Au secours ! Je suis emprisonné dans la tour³⁵. » Le récit de l'Abbesse lui-même est un pastiche des romans noirs de la fin du XVIII^e siècle que Breton donnait dans le *Manifeste* comme exemple de romanesque. Celui-ci prépare à la croyance en des choses extraordinaires. C'est ainsi une péripétie romanesque, l'empoisonnement de Maud Sommers³⁶, qui mène les vieilles femmes à la révolte qui vient coïncider avec la révolution cosmique dont la Grande Mère leur fait comprendre le sens.

René Daumal, dans *Le Mont Analogue*, se sert également du romanesque comme voile allégorique de la quête initiatique :

J'écris en ce moment un assez long récit où l'on verra un groupe d'êtres humains, qui ont compris qu'ils étaient en prison (car le drame, c'est qu'on s'y attache), et qui partent à la recherche de cette humanité supérieure, libérée de la prison où ils pourront trouver l'aide nécessaire. Et ils la trouvent, car quelques amis et moi, nous avons réellement trouvé la porte. À partir de cette porte seulement une vie réelle commence. (Ce récit sera sous une forme de roman d'aventures intitulé *Le Mont Analogue*) [...]³⁷.

Il s'agit non seulement de garantir le plaisir du lecteur en donnant chair à la pensée, mais aussi de lui faire vivre, par l'identification avec des personnages, une initiation qui doit être une expérience de l'être et non une pensée abstraite : l'identification de Marion avec

³³ *Ibid.*, p. 138. C'est moi qui souligne.

³⁴ *Ibid.*, pp. 152-153 et p. 155 sq.

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁶ L'épisode emprunte non seulement au romanesque le plus convenu quiproquos et coups de théâtre, mais aussi ses artifices typographiques : « LA PAUVRE MAUD AVAIT ÉTÉ ASSASSINÉE PAR ERREUR, ASSASSINÉE À LA PLACE DE GEORGINA ! », *ibid.*, p. 141.

³⁷ René Daumal, cité par Richer, « Sur le Sentier de la Montagne : René Daumal, conteur », *La Voie de René Daumal du Grand Jeu au Mont analogue*, *Hermès. Recherches sur l'expérience spirituelle*, n° 5, 1967-1968, pp. 92-93.

l'Abbesse la prépare de même à sa transmutation. Mais le romanesque est aussi une propédeutique à l'initiation parce que ses effets en sont similaires dans l'optique de Leonora Carrington : il apporte un rajeunissement et recharge en énergie vitale³⁸ la vieille dame et le monde en provoquant à l'action.

C'est ce rôle énergétique que joue le romanesque dans le roman surréaliste, indépendamment de son inscription dans un contexte ésotérique. Il est très frappant que *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq soit, comme *Le Cornet acoustique*, un roman de la vieillesse où le romanesque est un ferment de jeunesse et d'action :

Lorsqu'on lisait les poètes d'Orsenna, on était frappé de voir combien cette guerre avortée, à tout prendre extrêmement banale, et où nul épisode pittoresque ne paraissait propre à mettre en branle l'imagination, tenait dans leurs écrits une place disproportionnée à celle qu'elle occupait dans les manuels d'histoire. Et, plus encore peut-être que l'obstination qu'ils apportaient à la mettre en cause dans leurs envolées lyriques, était frappante la liberté excessive qu'ils prenaient ici d'ajouter sans mesure aux faits connus, d'entasser rallonge sur rallonge géante à cette guerre de troisième ordre, comme s'ils avaient trouvé là, pour leur génie, *une source de rajeunissement inépuisable*³⁹.

L'inachèvement de cette guerre offre une possibilité à l'événement que caresse l'imagination romanesque d'Aldo : « Ce navire endormi que Marino s'employait si bien à ancrer à la terre appareillait, sous mon regard neuf, comme de lui-même vers les horizons, — sa navigation immobile me paraissait obscurément *promise*, — je le sentais tressaillir sous moi comme le pont d'un bon navire reconnaît soudain le pas d'un capitaine aventureux⁴⁰. » Cet espoir est battu en brèche par Marino qui incarne la vieillesse et l'immobilité d'Orsenna : « Tu vieilliras comme moi, Aldo, et tu comprendras. Il n'arrive pas de choses singulières. Il n'arrive rien⁴¹. » La « fièvre⁴² » gagne pourtant tout Orsenna, et ce sont les hautes sphères du pouvoir qui, en sous-main, incitent Aldo à l'action : il dépasse lors d'une patrouille la limite fixée et vogue en direction de la côte du Farghestan, où trois coups de semonce accueillent son bateau. La traversée est vécue par Aldo et Fabrizio comme un retour à l'enfance et ressuscite des souvenirs de lectures romanesques enfantines : « Le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance s'emparait de moi [...]»⁴³. » ; « La fébrilité de Fabrizio était

³⁸ « Rendre la femme à sa nature animale originelle c'est la rendre à ce contact avec l'énergie vitale qui est actuellement interrompu par l'action frustrante de la civilisation patriarcale. Rendre à la femme sa dimension "animique", c'est lui rendre sa forme originelle, divine et créatrice, ainsi que la connaissance de ses pouvoirs magiques. », Orenstein, « La nature animale et divine de la femme dans les œuvres de Leonora Carrington », traduction Vercier, *Occulte-occultation, Mélusine*, n° 2, 1981, p. 130.

³⁹ Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (1951), Paris, Corti, 2004, pp. 14-15. C'est moi qui souligne.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴² « Une poussée de fièvre », *ibid.*, p. 109.

⁴³ *Ibid.*, p. 204-205.

celle d'un Robinson dans son île démarrée, à la tête soudain d'une poignée de Vendredis. [...] Pour un peu, il eût hissé le drapeau noir [...]»⁴⁴. » En vivant l'aventure, ce qu'Aldo retrouve finalement, c'est un contact perdu avec le monde :

Il me semblait que soudain le pouvoir m'eût été donné de *passer outre*, de me glisser dans un monde rechargé d'ivresse et de tremblement. [...] Le sentiment intime qui retendait le fil de ma vie depuis l'enfance avait été celui d'un égarement de plus en plus profond ; à partir de la grande route d'enfance où la vie entière se serrait autour de moi comme un faisceau tiède, il semblait qu'insensiblement j'avais *perdu le contact*, bifurqué au fil des jours vers des routes de plus en plus solitaires [...]. J'avais cheminé en absence, fourvoyé dans une campagne de plus en plus morne, loin de la Rumeur essentielle dont la clameur ininterrompue de grand fleuve grondait en cataracte derrière l'horizon. Et maintenant le sentiment inexplicable de la *bonne route* faisait fleurir autour de moi le désert salé [...]»⁴⁵.

Marion reprend de même contact avec cette « Rumeur essentielle »⁴⁶ : l'apocalypse⁴⁷ à laquelle conduit l'intrigue des deux romans est une nouvelle naissance — la métaphore hante *Le Rivage des Syrtes* et prend dans *Le Cornet acoustique* la forme de la mort de Marion jetée dans la soupe par son double régénéré⁴⁸. Au renouvellement de l'union avec le monde, le romanesque est loin d'être étranger : l'esprit romanesque d'Aldo entretient son désir d'action, qui est un désir éprouvé pour le monde — la métaphore érotique prend une part croissante dans le roman au fur et à mesure que le Farghestan devient plus présent — tandis que Marion retrouve, au milieu des péripéties vécues à la maison de retraite, un bonheur de vivre auquel elle avait renoncé⁴⁹. Le romanesque repassonne le rapport entretenu avec le monde en réinsufflant une croyance en l'événement. C'est cette croyance qui habite *Le Rivage des Syrtes* et qui enfle au fil des pages pour finalement susciter l'événement : la traversée de la mer. Le romanesque auquel Marion est confrontée à la maison de retraite lui fait éprouver à nouveau crainte, haine et, finalement, joie : « En dépit des épreuves qu'elle nous imposait, la scintillation de la gelée blanche apportait la joie en mon cœur et me faisait songer à la Laponie⁵⁰. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 206-207.

⁴⁶ Le cornet acoustique est un signe de ce contact renouvelé, en rendant possible à Marion d'écouter cette rumeur du monde.

⁴⁷ Celle-ci, dans *Le Rivage des Syrtes*, n'est mise en scène que dans une prolepse, le roman s'arrêtant avant le déclenchement de la guerre : « Quand le souvenir me ramène — en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeolement de ma patrie détruite — à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens [...]. », *ibid.*, p. 199.

⁴⁸ Voir Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 180-183 : « Je me sentais très bien et toute revigorée après avoir avalé le bouillon brûlant et, en quelque sorte, profondément soulagée, tout comme je m'étais sentie dans le lointain passé, après que l'on m'eût arraché la dernière de mes dents. », p. 183.

⁴⁹ « “[...] Êtes-vous heureuse ici, Mrs Leatherby ?” C'était une question à laquelle il m'était difficile de répondre car j'avais depuis quelque temps cessé de penser en termes de bonheur. », *ibid.*, p. 105.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 159.

Cette attente de l'événement est caractéristique de l'enfance dont l'imagination romanesque entretient la croyance dans les possibles :

Elle ne pensait plus aux Van Houten, elle n'entendait plus d'avance la musique : elle se demandait seulement comment serait, venu de si loin pour la délivrer, — oui, elle espérait qu'il serait encore très drôle et mystérieux, tendre et ironique, plein de secrets indéchiffrables — le capitaine du dernier bateau⁵¹.

Ainsi s'achèvent *Les Vanilliers*, roman où, à l'enfermement de l'île, la stérilité des vanilliers, la rapacité des adultes, les enfants opposent un imaginaire nourri de romans de pirates, qui pousse le jeune esclave Edmond à s'enfuir sur un bateau. Jenny, la fille du planteur, après avoir assisté horrifiée à la perversion de l'exotisme de l'île sous l'influence du marchand Van Houten, réaffirme *in fine* sa croyance dans le monde en rêvant à la Hollande et à l'arrivée d'un beau capitaine qui l'emmènerait dans ce nouveau paradis baudelairien. La force de l'enfance est de pouvoir redonner sa fraîcheur à un romanesque éculé, comme l'enfant de *Babylone* de Crevel peut créer un roman d'amour exaltant à partir de la banale histoire d'adultère vécue par son père et la cousine Cynthia :

Tu sais, Cynthia, je t'aime. Je suis ton amoureux. Quand on passe dans les couloirs, j'ai toujours une envie folle de t'embrasser. Tu es si belle avec tes cheveux rouges et ta robe verte. Je voudrais que ma petite fille, plus tard, te ressemble. De beaux jeunes gens lui feraient la cour et on la marierait avec celui qui jouerait le mieux au tennis. Ma femme, elle, connaissait un tas de choses. Bien sûr qu'elle était aussi savante que toi, mais on ne s'amuse pas souvent avec elle. Nous, quand on est tous les deux, on rit, on chante. Alors on va faire un voyage. Chaque soir on aura une nouvelle chambre, mais toujours avec des lits jumeaux, le plus près possible l'un de l'autre, et on parlera longtemps avant de s'endormir⁵².

L'enfant oppose les mots de Cynthia « au casque de feu⁵³ » aux petites choses de la vie ordinaire : « [...] une enfant qui ne veut se laisser accrocher par les petites histoires, les petites choses, les petites gens, ferme les yeux, et tandis qu'elle avale sans goûter, à chaque battement de son cœur, perçoit le murmure invincible : *With a hey and a ho and a hey nonino*⁵⁴. » Aussi banal que soit le romanesque, il garantit de l'ennui et de l'immobilisme et entretient la croyance dans le réel, ou, pour reprendre les mots de Crevel, permet de « ressusciter le vent⁵⁵ » qui « chante de vivre, vit de chanter⁵⁶ ». C'est pourquoi il est

⁵¹ Georges Limbour, *Les Vanilliers* (1938), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995, p. 146.

⁵² René Crevel, *Babylone* (1927), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1991, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28. Il s'agit d'un vers d'*As you like it* chanté par Cynthia lorsqu'elle habitait avec toute la famille.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29. C'est le titre du chapitre II et un *leitmotiv* du roman.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

convoqué par Vagualame qui, une fois le romanesque enfui, redevient René Crevel⁵⁷ et retrouve son inquiétude de vivre et sa peur de la mort : « 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 cocasseries⁵⁸. »

Si ce romanesque ne va pas sans « cocasseries » — dans la rêverie de l'enfant de *Babylone*, son père et Cynthia sont appelés, par exemple, monsieur Couteau et mademoiselle Fourchette — il n'est pas moqué dès lors qu'il entretient la croyance dans le possible. L'humour même participe à cette tâche, comme le montre son emploi par Leonora Carrington, en élargissant la latitude donnée à l'imagination. La signification ésotérique du roman paraîtrait pourtant l'exclure, l'humour pouvant disqualifier l'interprétation symbolique du récit. Mais le clin d'œil de la nonne Rosalinda Alvarez, qui attire, dès son arrivée à la maison de retraite, l'attention de Marion, la pousse à poser des questions qui amèneront à son initiation par Cristobel Burns. L'humour est en réalité nécessaire à l'initiation : elle n'est pas la récompense d'efforts et de privations, comme celle du chou-fleur que le Dr Gambit impose à Marion⁵⁹ pour l'aider à trouver la signification du « christianisme profond », mais au contraire un pacte renouvelé avec la vie, avec la nourriture, le désir et la joie. La régénération de Marion est ainsi saluée par les rires de ses compagnes et par la question : « Est-ce que la soupe était bonne⁶⁰ ? », soulignant le burlesque du rituel initiatique. Plus généralement, dans les romans surréalistes, ce « clin d'œil » garantit d'un romanesque bête et *doxique* qui est, dans *Êtes-vous fous ?*, celui de *Cœur de goitreuse* :

Goitreuse, par esprit fédéral de renoncement elle a sacrifié la part quasi divine d'elle-même, et c'est de son histoire [...] que s'est inspirée la réplique helvète à *Cœur de Française*, car enfin, Vagualame l'a deviné, ne font qu'une seule et même personne cette Schwester et l'héroïne de *Cœur de goitreuse*, la grande œuvre du célèbre romancier vaudois qui exalte avec un juste lyrisme la costaude, pataude, rougeaude, rustaude, suissaude vertu des montagnardes assez bien d'aplomb sur leurs pieds pour ne jamais risque de s'envoler, même quand monte, des plaines, du sud, le fœhn, vent de folie⁶¹...

L'humour entretient le vent de folie du romanesque qui échappe par là au stéréotype : pour que soit retremée la croyance dans le réel, le possible ne doit pas pouvoir être prévu, il doit être une absolue surprise excédant l'attente, comme l'initiation rencontrée par Marion

⁵⁷ René Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, p. 172. À ce moment, justement, l'auteur liquide l'univers romanesque : « 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. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁹ Leonora Carrington, *Le Cornet acoustique*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁶¹ René Crevel, *Êtes-vous fous ?*, *op. cit.*, pp. 88-89.

dans le sous-sol de la tour surpasse la réponse aux devinettes posées par Cristobel. Mais à ce point, *Le Cornet acoustique* et *Le Mont Analogique* doivent être mis à part des autres romans surréalistes, où la part de jeu ne s'accompagne pas d'une signification ésotérique : s'il y a chez Crevel ou Desnos, notamment, un plaisir de la « suspension provisoire de l'incrédulité », cette suspension est bien donnée comme provisoire et la croyance dans le possible comporte une dimension ironique et critique qui la cantonne dans le domaine de la fiction. Restent finalement en partage de ces romans une volonté de croire au possible et peut-être une nostalgie des pouvoirs du romanesque populaire et de la puissance identificatoire des lectures enfantines.

Le romanesque, que caractérisent une narration haletante multipliant péripéties et coups de théâtre, des personnages aux passions exacerbées et un mode de lecture identificatoire⁶², vient recharger les capacités de croyance du lecteur en le préparant à accueillir l'extraordinaire. Contre le roman réaliste aux scénarios convenus, mais contre également un romanesque naïf, le roman surréaliste joue avec les modèles romanesques en surenchérissant jusqu'à l'extravagance sur les scénarios du romanesque populaire ou en les perturbant par l'humour et le jeu de mots. Il exploite en même temps à plein les propriétés du récit intrigué en incitant à la lecture identificatoire et en favorisant l'activité interprétative du lecteur pour la prendre ensuite en défaut. Cette lecture passionnelle, dont le modèle peut être trouvé dans l'imagination enfantine, garantit au roman son rôle de *provocation au désir*⁶³ et fait de lui une arme anti-doxique, qu'il débouche sur une révélation ésotérique, comme chez Leonora Carrington ou René Daumal, ou se contente d'ouvrir en grand les portes de l'imaginaire.

⁶² Voir Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, sous la direction de Declercq et Murat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁶³ « [...] le roman est peut-être devenu ceci ou cela, qu'il a gagné, si l'on veut, en exigence sur le choix de ses moyens, en lucidité sur les conditions de sa cohérence, qu'il est même parvenu, je le concède, à la prescience confuse d'un certain principe d'entropie, où sa vigueur doit progressivement s'exténuer — mais que plus certainement encore il a perdu corps et biens ce qui précipitait le lecteur sur son coupe-papier et lui faisait dévorer les pages, ce qui faisait de naissance son venin et sa vertu, sa force agitante, et même sa seule vraie possibilité révolutionnaire, et qui s'appelait *provocation au désir* — à tous les désirs. », Julien Gracq, *Lettrines, Œuvres complètes*, édition établie par Bloie, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 195.